

# NARRATIVAS VISUAIS DE TRABALHADORAS DE SÃO PAULO (1940): PERSPECTIVAS FOTOGRÁFICAS DE HILDEGARD ROSENTHAL

## *VISUAL NARRATIVES OF WORKING WOMEN IN SÃO PAULO (1940S): HILDEGARD ROSENTHAL'S PHOTOGRAPHIC PERSPECTIVES*

**Maria Clara Lysakowski Hallal<sup>1</sup>**  
(UFPel)

**Resumo:** O princípio balizador deste trabalho é o registro visual de uma fotógrafa imigrante – Hildegard Rosenthal – sobre as mulheres trabalhadoras que ocupavam a urbe paulistana. Logo, o objetivo do artigo é analisar como Hildegard Rosenthal construiu narrativas visuais das trabalhadoras que ocupavam São Paulo na década de 1940. Para a análise das fotografias ser efetiva, adapto o método proposto por Augusto Pieroni (2003), e divido a apreciação em formas e conteúdos. Como resultados esperados, compreendo que as narrativas visuais que Hildegard Rosenthal construiu das mulheres que ocupavam a urbe paulistana era diversificada, por vezes, não podemos negar, classista. Mas, Hildegard Rosenthal buscou retratar as mais variadas ocupações, o que permite, na atualidade, termos um

**Abstract:** The guiding principle of this work is the visual record of an immigrant photographer - Hildegard Rosenthal - about the working women who occupied the city of São Paulo. Therefore, the objective of this article is to analyze how Hildegard Rosenthal constructed visual narratives of the female workers who occupied São Paulo in the 1940s. For the analysis of the photographs to be effective, I adapt the method proposed by Augusto Pieroni (2003), and divide the appreciation in forms and contents. As expected results, I understand that the visual narratives that Hildegard Rosenthal built of the women who occupied the city of São Paulo were diverse, sometimes, we cannot deny, classist. But Hildegard Rosenthal sought to portray the most varied occupations, which allows us to have a diverse repertoire of working women who constituted the city of São

---

<sup>1</sup>E-mail: clarahallal@hotmail.com

repertório diverso das mulheres Paulo in the 1940s.  
trabalhadoras que constituíam a cidade  
de São Paulo nos anos 1940.

**Palavras-chave:** Hildegard Rosenthal. São Paulo. Narrativas Visuais  
**Keywords:** Hildegard Rosenthal. São Paulo. Visual Narratives

## **Introdução**

As fotografias, de forma geral, possuem força narrativa. Isto é, analisando determinadas imagens, entendendo quem as produziu, o contexto de produção e as particularidades envolvidas, podemos perceber determinadas visões de mundo daquele período retratado e daquela(daquela) profissional envolvido no ato de fotografar. Neste sentido, John Berger comenta que a fotografia não é o acontecimento em si, mas a percepção do profissional sobre aquele momento e situação. As(os) fotógrafas(os) não traduzem o que estão vendo, e sim, registram o que enxergam e o que escolheram mostrar naquele momento (BERGER, 2017). Ainda pensando o ato de fotografar, Georges Didi-Huberman explana que o ato de ver é o que vemos e o que nos olha (DIDI-HUBERMAN, 2010), portanto, as fotografias, de uma forma geral, são concepções de quem fotografou, mas também, de nós observadoras/pesquisadoras.

Portanto, estudar fotografias produzidas por uma fotógrafa imigrante – Hildegard Rosenthal - que registrou São Paulo e especialmente suas(seus) moradores na década de 1940, é ter percepções do olhar daquela fotógrafa, juntamente com nossa interpretação de pesquisadoras(pesquisadores) sobre como era a cidade, sua espacialidade e suas(seus) ocupantes. Logo, por meio das fotografias específicas de Hildegard Rosenthal, podemos compreender aspectos de São Paulo, particularidades de gênero e questões migratórias envolvidas na década de 1940.

Assim, o objetivo do artigo é analisar como Hildegard Rosenthal construiu narrativas visuais das trabalhadoras que habitavam/ocupavam a urbe paulistana na década de 1940. Para isso, analiso seis fotografias que evidenciam

esse grupo de mulheres ocupando diversas atividades, como: trabalhadoras da zona cerealista, expositoras de objetos em uma feira livre, costureiras do Educandário do Serviço Social de Menores, e uma escultora, desempenhando seu ofício.

Ademais, este artigo se justifica, porque, até meados do século XX, era dado às mulheres papéis de subalternidade no ramo fotográfico – ou trabalhavam nos bastidores, ou fotografavam dentro das casas das clientes (sendo estes preferencialmente mulheres e crianças). Logo, tinha-se por certo a “suposta” pouca presença de mulheres artistas, especialmente fotógrafas, na historiografia de fins do século XIX e na primeira metade do século XX.

Contudo, é necessário compreender que as mulheres sempre estiveram presentes nas artes, porém, conforme Michele Perrot explícita, é recorrente o fato de as mulheres serem silenciadas ou parecerem invisíveis: “há uma espécie de silêncio das fontes” (PERROT, 2007, p.17). Sobre a mesma questão, Linda Nochlin lançou a seguinte pergunta em seu célebre artigo de mesmo nome: “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, e tentou buscar respostas. Ou melhor, nos instiga a questionar essa frase e suas implicações. A autora menciona que, em um primeiro momento, as feministas ou estudiosas do tema, tentam responder à pergunta exemplificando que houve, sim, mulheres artistas. Mas, existiu e ainda existe, diferenças no trato entre ambos os sexos (NOCHLIN, 2016).

Ainda para Nochlin, seria bom se houvesse um grupo articulado de mulheres, determinado a mostrar e experienciar a arte feminista ou feminina. Mas isso ainda não aconteceu. Para a autora, a questão é que as mulheres, assim como os negros, e as minorias em geral, estão inseridos em uma sociedade branca e machista. A solução da questão não virá dos homens. Poucos estão dispostos a renunciar os seus privilégios e trocar de lugar com as mulheres. A solução tem que vir das próprias mulheres (NOCHLIN, 2016).

Continuando na mesma direção de pensamento, Joana Maria Pedro entende que é necessário querer a presença feminina nos documentos, olhando

e fazendo novas perguntas a esses materiais (PEDRO, 2005). Nessa mesma direção, pensando em fins do século XIX e no início do século seguinte, Boris Kossoy explicita que, entre 1883 a 1910, apenas quatro mulheres trabalharam com fotografias no Brasil, sem detalhar se elas eram fotógrafas ou se possuíam lojas de equipamentos fotográficos (KOSSOY, 2002). Outro exemplo que justifica a necessidade de se estudar os trabalhos de profissionais fotográficas é que os autores Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, no livro "A fotografia moderna no Brasil" elencam que, entre as mais importantes fotografias do movimento moderno brasileiro – encabeçado pelo Foto Cine Clube Bandeirante e tendo como espaço temporal as décadas de 1940-1950, totalizando 23 imagens –, apenas uma é de uma fotógrafa: Gertrudes Altschul (COSTA; SILVA, 2004).

Os fatos elencados levam a compreender que o mercado fotográfico, seja brasileiro ou não, principalmente no século XIX e primeiras décadas do posterior, era pensado sob a hegemonia masculina. Isso se deu por vários motivos, algumas hipóteses, ainda que errôneas, levaram a crer que era por causa dos equipamentos, por serem pesados e grandes, era mais fácil ser carregados por os homens. Mas, essa é uma explicação simplista.

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

Logo, faz-se necessário novas pesquisas sobre o trabalho de fotógrafas do século XX, atuantes no Brasil. E devemos atentar-nos para analisar novos paradigmas das artes visuais: devemos olhar além dos modelos eurocêntricos e

masculinos (LIMA, 2022). Portanto, tais motivos justificam o estudo sobre as narrativas visuais que Hildegard Rosenthal produziu de trabalhadoras da urbe paulistana na década de 1940.

Para o desenvolvimento do artigo, em um primeiro momento, apresento aspectos da vida de Hildegard Rosenthal entrelaçado com seus processos identitários e migratórios. Após, analiso as fontes explicitadas e, finalmente, teço as considerações finais.

### **Caminhos percorridos por Hildegard Rosenthal: formação de uma fotógrafa**

Considero importante entendermos a trajetória de Hildegard Rosenthal para, assim, analisarmos a contento as fotografias produzidas pela profissional. A futura fotógrafa nasceu em 1913, na Suíça, mas passou sua infância e juventude na Alemanha. Durante sua mocidade, viu a Alemanha passar pelas consequências econômicas derivadas da Primeira Guerra Mundial, especialmente a República de Weimar<sup>2</sup>. Os anos iniciais foram turbulentos, marcados pelos assassinatos dos comunistas Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht e do Ministro do Exterior Walther Rathenau, de ascendência judaica, realizados por criminosos de extrema-direita. Mas, ainda assim, entre 1923-1928, a Alemanha viveu um período de estabilidade econômica e política, com reflexos e iniciativas no âmbito cultural e social (BALDERSTON, 2002).

Essas novas iniciativas tiveram reflexo nas artes e culturas alemãs, e no primeiro caso, essa renovação ocorreu, especialmente, na Escola de Bauhaus<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Após o fim da Primeira Guerra Mundial, a Alemanha, então derrotada pelos países vencedores do conflito, sofreu uma série de revés, principalmente após o Tratado de Versalhes, que consistiu em um acordo de paz assinado, obrigatoriamente, pela Alemanha, em 28 de junho de 1919. Entre as cláusulas, constava a perda de territórios da Alsácia-Lorena (retomada pela França), a redução do exército e o pagamento aos países que elaboraram o tratado (Rússia, Grã-Bretanha e França) da quantia aproximada de 269 milhões de marcos. Como consequência, a Alemanha estava entrando em colapso e falência. Para emergir, o Império Alemão foi substituído pela forma republicana, que foi denominada de República de Weimar. Tal período que durou de 1918 até o início do regime nazista, em 1933. (HOBSBAWN, 1995).

<sup>3</sup> Foi fundada em 1919, em Weimar, na Alemanha. Posteriormente, em 1925, passou a funcionar em Dessau, no mesmo país. É considerada a primeira escola de design do mundo e tinha a disciplina de fotografia na sua grade curricular. Até 1929, a fotografia era vista como

Assim, novas correntes artísticas surgiram, como a Nova Objetividade (Neue Sachlichkeit), que entendia que as fotografias deveriam ser feitas mais próximas da realidade, sem interjeições e usos de técnicas do pictorialismo, por exemplo. E como uma das linhas desse novo conceito, tinha a Nova Visão (Neue Vision), cujo representante era o fotógrafo influente no movimento da Bauhaus - László Moholy- Nagy (1895-1946) (FABRIS, 2011). Dentro desses novos estudos, começou-se a ser utilizada novas formas de fotografar, como enquadramentos inclinados e imagens obtidas de outros ângulos, por exemplo. Permitindo, assim, que os observadores das imagens pudessem tecer diversas considerações e conjecturas das fotografias (FABRIS, 2013).

Dentre esse novo cenário europeu, especialmente, no primeiro momento, alemão, com mudanças, especialmente para as artes e fotografias, Hildegard Baum<sup>4</sup> estava vivendo sua juventude, e com 18 anos interessou-se por fotografia e matriculou-se no curso de Paul Wolf. Ele foi um famoso fotógrafo alemão, que se formou em medicina, mas optou por seguir na carreira fotográfica. Além disso, o profissional ficou conhecido como o “pioneiro da Leica”, que era uma câmera pequena, de fácil manuseio e que permitia obter, com o mesmo filme, 36 imagens (GUARDANI, 2011). Em relação ao professor, Hildegard comenta que “[...] ele procurou o interior da Alemanha, não só a cidade, o campo. Nós saímos em grupos. Antes de sair, ele fazia um grande discurso sobre o assunto. Vocês não vão lá e entrar de supetão numa casa. Procurem ser gentis” (ROSENTHAL, 1981).

Deste modo, Hildegard Baum completou seus estudos em fotografia por volta dos seus 18 anos, quando resolveu se mudar para Paris, França, para estudar pedagogia. Em tal lugar, conheceu Walter Rosenthal, momento em que o casal passou a namorar e ficaram noivos. Após um ano na cidade, por questões de trabalho, voltaram para a Alemanha, mas permaneceram pouco

---

documental, a partir de então, passou a ser vista de forma integrativa. Dados retirados de: <https://lenineon.medium.com/bauhaus-1919-1933-bb36c1101f65> Acesso em 03/03/2021

<sup>4</sup> Seu nome de batismo era Hildegard Baum. Após o casamento, passa a adotar o sobrenome do marido, e começa a se chamar Hildegard Rosenthal.

tempo, pois Walter era judeu e devido ao avanço do antissemitismo, regressam para Paris. Nesse ínterim, Walter e seus pais e irmãos resolveram migrar para o Brasil, enquanto isso, Hildegard continuou mais um ano em Paris pela ausência de visto. Até que, em 1937, a fotógrafa desembarcou no Brasil e aqui eles se casaram.

Já no Brasil, Hildegard Rosenthal trabalhou por alguns meses em um laboratório fotográfico, até que foi convidada a ingressar e ser a vice-diretora da Press Information, agência de notícias que vendia imagens e reportagens do Brasil para o próprio país e o mundo. A profissional, ao longo de uma década na agência, fotografou cidades, suas edificações, grandes passeatas, comícios de políticos, mas, conforme explicita, "me interessava o tipo humano das cidades"(ROSENTHAL, 1981).

Na Press Information, Rosenthal permaneceu até por volta do fim da década de 1940, momento em que suas filhas nasceram, depois que seu marido faleceu, e teve que prosseguir com os negócios da família de empresa farmacêutica. Contudo, por volta de 1970, a fotografia, de uma forma geral, passou a ser revalorizada no país, com os museus dedicando espaços para a fotografia (COELHO, 2012). Nesse contexto, o trabalho de Hildegard Rosenthal foi redescoberto, e ela passou as últimas décadas de sua vida, expondo seus trabalhos no Brasil e exterior, até 1991 quando faleceu em São Paulo

### **Narrativas visuais das trabalhadoras**

Compreendo o trabalho de Hildegard Rosenthal sob a perspectiva da narrativa visual e, para exemplificar melhor esse significado, elenco o autor John Berger, que, ao estudar a linguagem fotográfica, faz o seguinte questionamento: "Qual o formato de uma narrativa fotográfica"? (BERGER, 2017, p.132). Nesse sentido, o autor responde que, para fazer uma narrativa, é preciso que os fatos estejam ligados. Berger explana, também, que "cada narrativa propõe um acordo quanto às não declaradas, mas presumíveis, conexões que existem entre acontecimentos" (BERGER, 2017, p. 132). Por último, o mesmo

autor comenta: “cada passo é um avanço sobre algo que não foi dito” (BERGER, 2017, p. 132). Sendo assim, percebo que o grande tema das fotografias de Hildegard Rosenthal são as habitantes das urbes – fato que liga todas as suas imagens –, mas essas também apresentam suas próprias peculiaridades e seus significados individuais.

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

Portanto, todas essas considerações são aplicadas no momento de analisar as imagens das trabalhadoras. Contudo, antes de apresentar e analisar como Hildegard Rosenthal observou e retratou a presença feminina no âmbito do trabalho, julgo ser necessário situar o mundo do trabalho, especialmente a partir do governo de Getúlio Vargas. Intrínseco a esse processo, demonstrou a situação da mulher nesse contexto, incluindo legislações e questões no âmbito jurídico e histórico, em relação aos processos trabalhistas.

A história do trabalho se desenvolveu de forma contraditória ao longo do século XX. Pois, Angela de Castro Gomes nos exemplifica que, até a década de 1930, a ascensão social não viria do trabalho, quem nascia pobre, possivelmente assim permaneceria. Porém, a partir do fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o trabalho passou a ser visto como necessário para superar a pobreza e escassez advindas do conflito. Logo, daria dignidade e cidadania à pessoa (GOMES, 1999).

Essa nova concepção do trabalho não distinguia atividade laboral mecânica de outros tipos. Portanto, na teoria, todo o trabalhador era valorizado. Em conformidade a essas ideias, o associativismo (filiação aos sindicatos),

moradia e a alimentação eram a chave para pensar o bem estar e a segurança do trabalhador brasileiro. Portanto, o objetivo principal era evitar a pobreza, e para isso, obviamente, o trabalho e a prosperidade estavam interligados (FORTES; RIBEIRO, 2019).

E nesse cenário, era notório o desejo de emancipação feminina. Ela passou por vários estágios, como as manifestações pelo direito da mulher votar e de ser votada, que perduraram durante as três primeiras décadas do século XX, especialmente, entre as classes média e alta.

No Brasil, na década de 1920, surgiram os primeiros movimentos do sufrágio feminino<sup>5</sup> – coincidindo com o momento em que as mulheres conseguiram ingressar em profissões, tornando-se médicas, engenheiras, dentistas e farmacêuticas. Em 1922, surgiu a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, que objetivava assegurar às mulheres direitos políticos. Ademais, em 1924, houve o I Congresso Internacional Feminista, ambos na cidade do Rio de Janeiro e liderados por Bertha Lutz, considerada, por muitos, a primeira feminista do país (AZEVEDO; FERREIRA, 2006). As mulheres consideradas anarquistas<sup>6</sup> não reivindicavam o direito ao voto, pois acreditavam que outras pautas, como melhores condições de trabalho, especialmente, para as companheiras dos setores fabris, eram mais importantes. As liberais, visando às mulheres das classes média e alta, defendiam o direito ao voto (RAGO, 2017).

Somente em 1932, após Getúlio Vargas ter promulgado o Código Eleitoral, as mulheres brasileiras adquiriram o direito de votar e de ser votadas, com ressalvas, pois a prerrogativa só era válida para as que exerciam função pública remunerada. A médica Carlota Pereira de Queiroz foi eleita a primeira

---

<sup>5</sup> Movimento que visava direitos políticos às mulheres. Surgiu na Inglaterra ainda no século XIX, mas o primeiro país a conquistar o direito foi a Nova Zelândia, em 1893. Após, em 1906, a Finlândia teve as suas primeiras parlamentares eleitas. A Inglaterra só teve o direito conquistado em 1918, e apenas por mulheres com propriedades. A Arábia Saudita foi o último país a conquistar o direito, em 2015. Dados retirados do site: <https://uvesp.com.br/portal/noticias/este-mapa-mostra-o-ano-em-que-as-mulheres-tiveram-o-direito-de-votar-em-cada-pais-do-mundo/>. Acesso em: 17/01/2021.

<sup>6</sup> Anarquismo é uma ideologia que não acredita em nenhuma forma de dominação (incluindo Estado) e acredita na cultura da coletividade.

deputada federal por São Paulo, na Constituinte de 1934. Além do voto, foram assegurados direitos às gestantes, como assistência médica, salário (correspondente à metade da média dos últimos seis meses de ordenado), licença-maternidade de dois meses e impedimento de demissão por gravidez (RAGO, 2017).

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

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

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

Contudo, muitos desses incentivos eram, na verdade, para manter as filhas, as esposas e as mães na esfera doméstica. Mas, a modernização alterou esses padrões de sociabilidade das mulheres das classes média e alta, além de

permitir e estimular que esse grupo frequentasse as ruas, os cinemas, enfim, a urbe em geral. O Brasil era um país em que os direitos femininos andavam a passos lentos, em que as mulheres, na maioria dos casos, mantinham dependência econômica, social e mental em relação aos homens.

E chegando à década de 1940, espaço temporal deste trabalho, entendo que o primeiro governo Vargas (1930-1945), especialmente a partir do Estado Novo (1937-1945), foi um momento complexo, caracterizado como um período ditatorial, momento em que direitos humanos foram supridos, mas, também um período de elevado desenvolvimento urbano, especialmente nas capitais, como São Paulo. O que ocasionou aumento da empregabilidade, especialmente para o público masculino, mas, também, marcado por conflitos dentro do âmbito do mundo do trabalho.

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

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

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

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

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

Portanto, a(o) trabalhadora formal sofreu revés com a inflação, desvalorização do salário e repressão trabalhista. E, falando especificamente das trabalhadoras informais, que é o caso da maioria dos registros de Hildegard Rosenthal, possivelmente, passavam, ainda, maiores preocupações. Pois, a informalidade gera insegurança laboral, e, além de todos os riscos inerentes às ruas, ainda tem a questão de serem mulheres e trabalharem em espaços públicos, estando mais sujeitas aos perigos. Obviamente esses fatores não são

mencionados nos registros fotográficos de Hildegard Rosenthal e nem é possível apreender análises se essas mulheres trabalhadoras fotografadas sofriam esses reveses, mas é um marcador importante a ser elencado dentro do contexto do mundo do trabalho.

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

E se formos pensar o binômio mulher e trabalho, temos que avaliar que as formas de trabalho geralmente variam conforme o sexo. Detalhando o assunto, elenco os estudos de Flávia Biroli (2016) que explana que a exploração da força de trabalho não é igual para todas, como o benefício do patriarcado não é igual para todos os homens. E não podemos ignorar, conforme Clarice Speranza (2021) menciona, que as tensões entre homens e mulheres são permanentes, especialmente na divisão sexual do trabalho.

Logo, especialmente se formos pensar as primeiras décadas do século XX, as divisões do trabalho eram pensadas conforme o sexo. Obviamente tem-se exceções, e especialmente durante as guerras mundiais, visto que, devido à escassez de mão de obra masculina, mais mulheres ocuparam esses espaços – mas, especialmente durante os conflitos.

Ao pensarmos nas mulheres trabalhadoras temos que levar em conta a tríade: classe, gênero e raça. E claro que, conforme Gerda Lerner explicita: “[...] homens e mulheres sofreram exclusão e discriminação por razões de classe. Mas nenhum homem foi excluído do registro histórico por causa de seu sexo, embora todas as mulheres o tenham sido” (LERNER, 2019, p. 35). Avançando na discussão, Helena Hirata (2018) menciona que havia e ainda existe desigualdade salarial entre homens e mulheres. E mais ainda entre homens brancos/negros e

mulheres brancas/negras<sup>7</sup>. Por isso, ao analisar as fotografias, o contexto em que aquelas mulheres estavam inseridas é importante para entendermos suas posições no mercado de trabalho – seja formal ou informal –, as dificuldades inerentes às suas ocupações e o papel de Hildegard Rosenthal ao fazer os seus registros.

Sobre os papéis femininos, Carla Pinsky (2013) explica que, nas primeiras décadas do século XX, as mulheres deveriam, preferencialmente, dedicar-se ao lar, e a figura masculina era associada à força e à racionalidade, pois era quem deveria prover o sustento familiar. Obviamente, mudanças iam acontecendo, como nos anos 1920, período em que oportunidades de trabalho cresciam e que cada vez mais jovens eram vistas circulando nas ruas.

Com o desenvolvimento do setor terciário, a partir da década de 1920, as mulheres foram incorporadas em serviços de telefonia, de contabilidade – como secretárias – sinalizando que tinham maiores oportunidades de emprego, mas de forma geral, ocupavam cargos de menor prestígio social. Moças solteiras, ágeis e submissas eram as preferidas para essas funções (MATOS; BORELI, 2013). Carla Pinsky especifica que, na primeira metade do século XX, as opções mais bem aceitas para as mulheres eram aquelas:

[...] consideradas uma extensão do feminino por remeter a cuidado, assistência e serviço: professora, enfermeira, telefonista, secretária, balconista. As oposições sociais diminuía quando, para a mulher, abraçar uma “profissão honesta” era uma necessidade econômica e cresciam quando os argumentos incluíam realização pessoal e independência (PINSKY, 2013, p. 244).

Nesse sentido, entendo que, possivelmente, Hildegard Rosenthal percebia a importância de ver e de registrar a circulação feminina na urbe paulistana, visto que era um público, por vezes, desprestigiado das fotografias

---

<sup>7</sup> Aqui, neste trabalho, utilizo a palavra “negra/negro”, me amparando em autoras/es como: Gonzales (1988) e Guimarães (2012), por ambos compreenderem que cor da pele (preto, no caso) daria margem para o sistema de diferenciação aqueles que tem cor para aqueles sem cor (brancos). Contudo, entendo que é uma discussão ainda em andamento.

relativas à força do trabalho. Portanto, essas questões que foram apresentadas são importantes para entendermos o cenário das trabalhadoras brasileiras, especialmente as retratadas por Hildegard Rosenthal. Visto assim, após a conceituação do mundo do trabalho ao longo da década de 1940 e reflexões acerca do trabalho feminino em igual período, explico a metodologia. Para a análise das fotografias ser efetiva, utilizo adaptado o método proposto por Augusto Pieroni (2003), logo a apreciação será dividida em formas (enquadramentos, planos, ângulos e luminosidade) e conteúdos (temas e sentidos). Abaixo, apresento e analiso as imagens das trabalhadoras.

**Fotografia 1:** À espera do bonde na zona cerealista, São Paulo, SP, c.1940



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

A fotografia foi obtida na zona cerealista, localizada no Bairro do Brás<sup>8</sup>, onde se localizava a Hospedaria do Imigrante<sup>9</sup>. Era um local que vendia (e que ainda comercializa) produtos alimentícios e, além de ser constituído por outros

---

<sup>8</sup> Com a chegada da Segunda Guerra Mundial, o Brás – predominância da área comercial, industrial e cultural da zona leste de São Paulo –, passou a sofrer com a escassez de alimentos e de negócios.

<sup>9</sup> A Hospedaria do Imigrante foi inaugurada em 1887 e foi a primeira morada de milhares de estrangeiros que buscavam melhores condições de vida ou fugir do percalços das guerras. Atualmente, foi reformada, e uma parte do complexo de prédios virou o Museu da Imigração, agora, no bairro do Mooca. A partir de 1930, com o movimento de migração interna, impulsionado pelo governo brasileiro, a Hospedaria passou a receber migrantes brasileiros, notadamente os nordestinos, que buscavam empregos e fugiam da fome.

negócios. A imagem na horizontal permite que os elementos presentes estejam mais dispersos e fornece sensação de amplitude.

O enquadramento é o plano aberto, em que as várias personagens da urbe paulistana estão destacadas: na primeira superfície, ocupando a centralidade do enquadramento fotográfico, uma senhora com pacotes ao seu lado e na sua cabeça. Além disso, à esquerda, temos a mulher de preto, olhando diretamente para a fotógrafa, e outra pessoa do sexo feminino sentada no meio fio da calçada. Ao seu lado, também sentado, está um menino, aparentemente de pouca idade. Na segunda superfície, um pouco atrás, está um senhor de terno olhando para o extraquadro, além do que a fotografia mostra -, e, logo mais ao fundo, outro personagem masculino em uma carroça.

O ângulo é o normal<sup>10</sup> – com exceção do ponto de vista da fotografada que está sentada no meio fio –, proporciona ao observador pensar na igualdade entre Hildegard Rosenthal e suas(seus) fotografadas(os). Como o registro foi realizado em uma rua, ao ar livre, a luz solar apresenta outros efeitos que a fotografia de estúdio não permitiria, como grandes reflexos. Em relação a isso, a fotógrafa comentou que, durante o seu exercício profissional, ela gostava de utilizar “sombras fazerem desenhos”(ROSENTHAL, 1981).

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

Em relação às mulheres da fotografia, podemos observar maiores detalhes. Logo, a senhora que ocupa quase a centralidade do registro e está com mercadorias na cabeça, possivelmente, foi à zona cerealista para comprar alimentos para revender – visto a quantidade de mercadorias que carregava. A

---

<sup>10</sup> O plano normal é quando a fotografia está no nível dos olhos da pessoa que está sendo fotografada.

outra figura feminina, sentada no meio fio da calçada, também tem sacolas por perto e está com um semblante cansado. Ambas, pelos vestuários e pelos produtos que transportam, demonstram ser da classe trabalhadora.

Em outra perspectiva, a terceira senhora de vestido preto, está com uma roupa mais elegante, distinta das outras duas mulheres. Ela está olhando diretamente para a fotógrafa, provavelmente com alguma desconfiança. Além disso, a ausência de sacolas, sacos e de mercadorias indica que ela poderia trabalhar em volta da zona cerealista, em setores como datilografia, ou que tenha ido até aquele cenário comprar pequenos artigos.

Além disso, percebo que, por meio dessa imagem 1, indícios que Rosenthal evidenciou a existência e a resistência da feminilidade na urbe paulistana. Pois, as mulheres estão em primeiro plano, e, além disso, vemos a diversidade feminina na imagem. Portanto, circular, ver e registrar as pessoas que circulavam por São Paulo, era usual do dia a dia dessa profissional, sejam homens e mulheres, mas, compreendo que os primeiros planos eram mais dedicados a mostrar o feminino na urbe paulistana. Fato evidenciado pela próxima imagem, que é uma continuação da fotografia 1, e relata a extensão de um fragmento do dia a dia daquela mulher registrada com as mercadorias na cabeça.

**Fotografia 2:** Tomando o bonde na zona cerealista - em frente ao mercado municipal, São Paulo, SP, c.1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

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

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

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

Além disso, ainda na fotografia 2, a mulher retratada está trabalhando pelas urbes da cidade – carregando sacolas, realizando seu deslocamento. Logo, Hildegard Rosenthal, provavelmente, compreendia que as ruas eram para todas as pessoas, de todos os sexos. Isso comprovado na sua fala, quando comenta que: “Eu via homens e mulheres nas ruas, principalmente de São Paulo, e mulheres trabalhando, carregando coisas pesadas, e homens também [...]”(ROSENTHAL, 1981). Esse olhar da fotógrafa para as pessoas, e para a simplicidade, era cotidiano à sua profissão, como afirma: “Para mim fotografia, quando não tem uma pessoa, a fotografia não me interessa. Não faz sentido. Eu tenho retrato de trabalhadoras, operários, gente do campo” (ROSENTHAL,

1981). Portanto, a fotografia analisada é um fragmento da narrativa visual construída pela fotógrafa.

Continuando nessa temática de composição social na metrópole paulistana, José Guilherme Magnani (1999, p.287) afirma que: “[...] no contexto das grandes cidades, são múltiplos, variados e heterogêneos os conjuntos de atores sociais que nelas vivem, sobrevivem, trabalham, se viram, circulam, usufruem de seus equipamentos ou deles são excluídos.” Para Hildegard Rosenthal, descobrir a urbe e as suas habitantes extrapolava o nível profissional, fato elencado na sua fala: “Eu gostava da cidade e explorei profissionalmente, mas pouca coisa. Mas foi uma coisa pessoal” (ROSENTHAL, 1981). Hildegard Rosenthal não registrou apenas as trabalhadoras da zona cerealista ou dentro dos padrões branco/europeu, ela registrou trabalhadoras negras. Eis as duas próximas imagens que remontam a essas personagens.

**Fotografia 3:** Feira do Largo do Arouche, c. 1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

A feira no Largo do Arouche, realizada na área central de São Paulo, foi retratada por Rachel de Queiroz, escritora de grande sucesso. Em sua coluna no jornal *O Cruzeiro*, de 07 de dezembro de 1946, a cronista comenta que o local é formado por: “[...] um largo de forma irregular, começando num triângulo [...], e

acabando num cinema, debaixo dum parque de árvores” (QUEIROZ, s/p). A autora também comenta a diversidade presente, desde flores, legumes, sapatos e perfumaria<sup>11</sup>.

Portanto, ainda que não tenhamos como ter certeza que a feira que Rachel de Queiroz mencionou seja a mesma registrada por Hildegard Rosenthal, é notório que o comércio informal estava presente no Largo do Arouche. Visto que, as feiras, de forma geral, são constituídas da informalidade e diversidade de produtos comercializados. E o mesmo cenário será visto na fotografia 4.

Assim, por meio da horizontalidade da fotografia, visualizamos os objetos que estão sendo comercializados pela personagem. E no momento, é nesse assunto que me deterei. O ângulo plongée<sup>12</sup> permite observarmos que a vendedora possivelmente é negra - fato elucidado na próxima fotografia a ser analisada. E a luz natural incide sobre as mercadorias que parecem ser figas, patuás, sementes, ervas, e frutas (ao canto da imagem). Ainda, conseguimos observar que a feira, ao menos a banca retratada, é montada na própria calçada, sem mesa ou bancada de apoio. Portanto, a informalidade estava presente no cotidiano dessa trabalhadora retratada.

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

---

<sup>11</sup> Informações extraídas de: <https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/8648/feira-do-arouche>. Acesso em: 10/10/2022.

<sup>12</sup> O ângulo plongée é quando a câmera focaliza a pessoa ou o objeto de cima para baixo.

Porém, mesmo com esse apagamento, ou devido a isso, Hildegard Rosenthal, diante de seu olhar multiétnico, na terceira fotografia analisada, contemplou uma trabalhadora negra, exercendo atividade possivelmente informal. Noto então que é interessante seu olhar para o outro, para os invisibilizados da sociedade. E isso pode ser devido ao seu próprio status de imigrante, pois esse patamar impõe dificuldades e especificidades próprias. Logo, de uma forma geral, o processo de migrar envolve rupturas, às vezes, traumas (SAYAD, 1998). E ainda mais no período do Estado Novo, essas dificuldades foram acentuadas, pois para a (o) fotógrafa (o) trabalhar em pleno período, especialmente nas ruas do Brasil, era necessário um salvo conduto, assinado pelo diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O instrumento, na verdade, nas palavras de Ana Maria Mauad, "era um órgão censor e repressor de atividades culturais no Brasil [...]" (MAUAD, 2020, versão para Kindle, posição 20).

Outra questão a ser discutida é que, no contexto da imigração, as mulheres e os homens vivenciam essa experiência de formas distintas. Portanto, no caso específico de Hildegard Rosenthal, compreendo que é uma visão de uma estrangeira sob um país, mais especificamente, de uma cidade. Logo, seu olhar fotográfico pode capturar nuances que, possivelmente, uma brasileira nativa não perceba. Talvez, por essas questões que Rosenthal retratou a vendedora negra. Continuando na mesma feira do Largo do Arouche, na próxima fotografia observamos a trabalhadora em maiores detalhes, é o momento em que o rosto da moça é evidenciado e conseguimos ver os seus traços e fisionomia.

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

Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

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

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

Além de realizar uma imagem perfeita, com luz e elementos centralizados, por exemplo, Hildegard Rosenthal optou por registrar o que seus olhos estavam vendo naquele momento. Assim, mesmo que a fotografia

analisada seja posada, podemos averiguar pequenas imperfeições. Primeiramente, o corte fotográfico foi realizado de forma abrupta na altura da cabeça da personagem. E a trabalhadora não está centralizada na imagem. Contudo, esses elementos não impedem que nós, observadores, apreendemos a expressão risonha da trabalhadora – que pode ser pelo ato fotográfico em si -, ou pela alegria de vender o produto. Além disso, suas vestes – especialmente o casaco –, parece estar largo, pode ser reutilizado ou advindo de doações, indicando uma possível insuficiência econômica da retratada.

As fotografias 3 e 4, analisadas em conjunto, indicam algumas possibilidades interessantes de serem discutidas. No primeiro registro, a retratada mal aparece, o foco é em seus objetos comercializados. Logo, pode ser uma crítica de Hildegard Rosenthal para a invisibilidade das mulheres negras, ou um estranhamento da fotógrafa para outras culturas – visto que os objetos parecem ser de temática africana.

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

[...] Las imágenes nos son simplemente un tipo de signo particular, sino algo así como un actor en la escena histórica, una presencia o personaje dotado de estatus legendario, una historia que acompaña y participa de las historias que nos contamos sobre nuestra propia evolución de criaturas “hechas a imagen” de su creador, a criaturas que se producen a sí mismas y a su mundo a su propia imagen (MITCHELL, 2016, p. 31).

Portanto, as tensões e subjetividades da própria Hildegard Rosenthal estão impressas em seus registros fotográficos. E isso pode ter ajudado a fotógrafa a construir as narrativas visuais de mulheres paulistanas na década de

1940 de forma plural. Apesar de ter construído um aporte fotográfico que constituíam os vários tipos da cidade de São Paulo, a profissional comenta que “[...] no fundo sou uma pessoa muito tímida. Eu não sei o que foi. Eu simplesmente cheguei num lugar, fiquei onde ia ficar e tirei fotografia” (ROSENTHAL, 1981). Contudo, mesmo em meio a sua timidez, ela conviveu com as pessoas, e tinha contato direto com a população.

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

Ainda falando das fotografias 1, 2, 3 e 4, elas representam mulheres das classes menos abastadas – fato comprovado pelas vestes e, especialmente, ocupações que exerciam. Indo além, até o momento, percebe-se que a questão de ser mulher negra precarizava ainda mais a situação da mulher trabalhadora. Logo, esses lugares que serviram como cenário para as trabalhadoras – Zona Cerealista e Largo do Arouche, ainda que se localizassem na zona central de São Paulo, eram ambientes mais empobrecidos.

Para continuar na temática das trabalhadoras em situação de aparente insegurança, apresento um registro de costureiras no Educandário do Serviço Social de Menores. Entendo ser um trabalho precarizado na medida que seus direitos não eram desguarnecidos à contento (as carteiras não eram registradas e a remuneração não era justa) (BORGES; SALLA, 2018).

**Fotografia 5:** Costureiras no Educandário do Serviço Social de Menores, posteriormente Unidade da FEBEM, São Paulo, 1942.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

A fotografia é um recorte do dia a dia do Educandário do Serviço Social de Menores, local que acolhia crianças e jovens abandonados ou considerados infratores. E às menores acolhidas eram ensinados serviços de costura e lavagem de roupa (BORGES; SALLA, 2018). Portanto, ao atingirem a maioridade, e saírem da instituição, ou quando liberadas pelo poder público, teoricamente estariam aptas para trabalhar em casas de família ou hotéis/lavanderias, por exemplo. Infelizmente poucas informações estão disponíveis sobre esta imagem, mas segundo dados disponíveis no IMS, a fotografia faz parte de uma reportagem que a fotógrafa realizou para a revista *Sombra*, publicada em fevereiro de 1942. O objetivo da matéria era registrar o dia a dia dos menores moradores do Educandário do Serviço Social de Menores.

Em relação às questões técnicas, a fotografia está na horizontal, proporcionando que os elementos fiquem mais dispersos. O plano aberto e o ângulo plongée (a fotógrafa estava em pé, e as moças sentadas), proporciona a observadora (o observador) entender que os objetos (fronhas, lençóis e cobertores) estão aglomerados, quase não é possível distingui-los. A fotografia é o que podemos classificar como “dura”, isto é, bem contrastada, e possui apenas alguns tons de cinza, predominando o preto e o branco.

Em fotografias, de forma geral, o nosso olhar é direcionado para o lugar mais iluminado, primeiro, visualizamos a parte clara da cena. Logo, na cena retratada, a luz direta/frontal ilumina os produtos que estão mais à frente do cenário. Tal situação pode ser indicativo que o local era por si só escuro, e devido a isso, Hildegard Rosenthal abriu uma porta/janela para clarear o ambiente. E quanto ao uso da luz em seus registros, a fotógrafa afirma que “na maioria das fotos, só uso a câmera, sem flash” (ROSENTHAL, 1981), especialmente quando o ato de registrar envolvia andanças pela cidade.

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

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

Logo, moças negras, institucionalizadas dentro do Educandário do Serviço Social de Menores, deveriam sofrer racismo e preconceito, se não de suas colegas, mas das pessoas que regiam aquele lugar. E Hildegard Rosenthal pode, ao menos naquele momento da fotografia, marcar a presença daquelas moças trabalhadoras, especialmente as negras mas, também, institucionalizadas. Também a análise da fotografia pode nos levar a perceber que essas jovens estavam em situação de opressão – o ambiente era escuro,

pequeno, e além disso, percebe-se que as moças não tinham muitas possibilidades de trabalho na instituição.

Até o momento, apresentei, quase na totalidade, fotografias de trabalhadoras mulheres que, possivelmente, exerciam seus ofícios informalmente e de forma precária. Parece ser o caso da trabalhadora na feira do Largo do Arouche e também do Educandário do Serviço Social de Menores – que acolhia as jovens e ensinava um ofício –, mas não as empregava (RIZZINI, 2011). A próxima fotografia apresenta uma trabalhadora-artista, que também exercia a informalidade, mas ocupava outro status na sociedade, e possivelmente não possuía um trabalho precarizado ou em situações de perigo.

**Fotografia 6:** Elizabeth Nobiling no ateliê. São Paulo, 1942.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

Hildegard Rosenthal possuía grande circulação e amizade com as(os) artistas que moravam no Brasil, e isso se deve, especialmente, por sua amizade com outro artista, lituano e também imigrante, Lasar Segall. Conforme a fotógrafa afirma, “Segall era formidável, se prontificou para dar endereço de amigos para tirar fotografias, mas não comercialmente, para efeito de reportagem [...] E a Press Information já tinha criado um nome. Então a gente telefonava, marcava hora, ia lá e pronto”(ROSENTHAL,1981).

A fotógrafa também comenta que as(os) artistas retratadas(os) não eram vaidosas(os), não tinha concorrência entre elas e não davam importância em aparecer em revistas e jornais. Além disso, a fotógrafa explana que não estranhavam a presença dela, pois “[...] tinha muitos pintores, desenhistas, tinha muitas mulheres intelectuais. No ambiente de fotografias eles, neste ambiente, não se estranhavam, porque era também uma mistura de curiosidade”(ROSENTHAL, 1981). Portanto, o processo de fotografar era fácil, ao menos do ponto de vista do ego entre as(os) retratados artistas. E foi a partir das fotografias das(dos) seus amigas(os) artistas que Hildegard Rosenthal começou a explorar novos assuntos para suas reportagens em terras brasileiras.

E quanto à fotografia mostrada acima, a artista é Olga Elisabeth Magda Henriette Nobiling<sup>13</sup>, nascida em 1902 em São Vicente, São Paulo e faleceu em 1975, na capital paulista. Era de família alemã, e por motivos diversos, sua família voltou ao país natal na década de 1910. Em tal lugar, frequentou a Universidade de Colônia e a Universidade de Muenster, em Vestfália, local em que matriculou-se em cursos de História e História da Arte. Porém, após quatro anos desistiu da formação universitária, e foi admitida na Academia de Belas Artes da Universidade de Berlim, momento em que aprofundou seus estudos já iniciados, em Cerâmica. Em 1934 voltou ao Brasil e conheceu Yolanda Mohalvy (amiga de Rosenthal) e outras(os) profissionais. Já na década de 1940, começou a ministrar aulas no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro e em 1953, iniciou como professora da faculdade de Arquitetura e Urbanismo, na Universidade de São Paulo.

Após a contextualização da vida artística de Elizabeth Nobiling, apresento a análise das questões técnicas da fotografia produzida por Hildegard Rosenthal. A imagem está na horizontal, e há um jogo de luz e sombras - refletindo a imagem da cerâmica na parede. Além disso, é uma

<sup>13</sup> Informações extraídas do site: ELISABETH Nobiling. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21780/elisabeth-nobiling>. Acesso em: 01 de abril de 2022. Verbete da Enciclopédia.

fotografia em que o desejo de registrar o momento exato em que Elizabeth realiza sua obra, é mais importante do que a estética da fotografia – visto que está borrada, com a luz estourada e um pouco desfocada.

O plano médio – quase fechado – permite observar que na primeira superfície está a cerâmica (objeto a ser confeccionado) e a mão executora do trabalho. Na segunda superfície, o resto do cenário, momento em que aparecem os quadros ao fundo. E o vestuário da fotografada era constituído de roupa casual. Mas ela não está de avental ou com proteção para suas vestes, logo, é um indicativo de que o registro foi encenado.

Essa encenação possivelmente deu-se pela boa relação de Hildegard Rosenthal com as(os) artistas que fotografava. Ao ser indagada pelos seus interlocutores do Museu da Imagem e do Som (MIS), como era esse contato, ela afirmou: “Eu tirei fotografias deles, fiquei no ateliê deles, frequentei a casa deles. Tirei fotos fora do comum”(Rosenthal, 1981). Além disso, tinha-se a novidade de ser fotografada(o) em seu próprio ambiente de trabalho, algo que não era usual na década de 1940 (COELHO, 2006). Portanto, ao menos nesse círculo artístico, as relações entre fotógrafa e fotografados eram pacíficas e bem aceita.

Assim, apresentei um conjunto de fotografias em que Hildegard Rosenthal registrou as trabalhadoras exercendo suas atividades– seja as ruas propriamente ditas, ou dentro de instituições ou ateliês. Ademais, compreendo que a diversidade das trabalhadoras estava presente na constituição das narrativas visuais construídas por Hildegard Rosenthal.

### **Considerações finais**

Este artigo teve como objetivo analisar como Hildegard Rosenthal construiu narrativas visuais das trabalhadoras que ocupavam a cidade de São Paulo na década de 1940. A respeito desse intento, teço algumas considerações. A partir de seis fotografias elaboradas pela fotógrafa imigrante Hildegard

Rosenthal, compreendo que o olhar da fotógrafa para aquelas trabalhadoras era heterogêneo, constituído de múltiplas sensibilidades e questões envolvidas.

Portanto, por exemplo, por meio de duas fotografias (1 e 2) que mostram a zona cerealista, é possível conjecturar que, Hildegard Rosenthal, buscou despontar as trabalhadoras de origem modesta que ocupavam a urbe paulistana. Assim, mesmo o cenário sendo constituído de homens e mulheres, essas estavam em primeiro plano e com maior enfoque. Ainda, as personagens apresentadas (com exceção de uma mulher) eram simples, possivelmente tinham que trabalhar consideravelmente para obterem o seu sustento. Especialmente na segunda imagem, visualizamos a continuidade de uma das trabalhadoras fotografadas – observamos a personagem subindo no bonde com suas mercadorias, logo, acompanhamos o “vai e vem” daquela mulher.

As fotografias 3 e 4, indicam outras possibilidades de construção de narrativas visuais do trabalho daquelas aquelas mulheres – agora, na feira do Largo do Arouche. Logo, possivelmente eram trabalhadoras informais. Além disso, Hildegard Rosenthal, retratou, nesse momento, a negritude feminina na cidade de São Paulo, fato que não era usual na década de 1940. A imagem 5 evidencia costureiras no Educandário do Serviço Social de Menores, e pelo registro de Hildegard Rosenthal, visualizamos um local pequeno, escuro, possivelmente abafado. Tal fotografia indica que, mesmo em um ambiente que os direitos das moças deveriam ser resguardadas, talvez assim não fossem.

Por último, a fotografia 6 mostra outra construção fotográfica de trabalhadora. Agora, nos é apresentada a trabalhadora-artista, que, possivelmente, possuía outro status e condição de trabalho. Assim, Hildegard Rosenthal nos expõe Elizabeth Nobiling, uma escultora e artista plástica, e visualizamos um fragmento do seu fazer artístico. Logo, compreendo que as narrativas visuais que Hildegard Rosenthal construiu das mulheres que ocupavam a urbe paulistana na década de 1940 era diversificada, mostrando desde trabalhadoras da zona cerealista, feirantes negras, jovens mulheres, até uma artista-trabalhadora. Compreendo que Hildegard Rosenthal buscou

retratar as mais variadas ocupações, o que permite, na atualidade, termos um repertório diverso das mulheres trabalhadoras que constituíam a cidade de São Paulo nos anos 1940.

Assim, esta pesquisa não se esgota no momento. Acredito que, com novas fontes e análises sobre fotografias da própria Hildegard Rosenthal e outras fotógrafas imigrantes que vieram para o Brasil na primeira metade do século XX, será possível aprofundarmos e entendermos outras percepções e análises da presença feminina na urbe paulistana – especialmente das trabalhadoras.

### **Referências**

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

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

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

BIROLI, Flávia. Divisão Sexual do Trabalho e Democracia. **DADOS – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, vol. 59, no 3, p. 719 - 68, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dados/a/kw4kSNvYvMYL6fGJ8KkLcQs/?lang=pt>. Acesso em: 02/04/2022.

BORGES, Viviane; SALLA, Fernando. A gestão da menoridade sob o Serviço Social de Assistência e Proteção aos Menores de São Paulo (1930-1940): encruzilhada de saberes. *Saúde e Sociedade [online]*. 2018, v. 27, n. 2 pp. 326-337. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-12902018180139>. Acessado em 10/04/2022.

CARNEIRO, Maria Luiza. Imigrantes indesejáveis. A ideologia do etiquetamento durante a Era Vargas. **Revista USP**, São Paulo, nº 119, outubro/novembro/dezembro de 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i119p115-130>. Acesso em: 06/02/2022.

ClAVATTA, Maria. O mundo do trabalho em imagens: memória, história e fotografia. **Revista Psicologia: organização e trabalho**. Florianópolis, V.12, n.1, p.33-45, abril 2012.

Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1984-66572012000100004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-66572012000100004&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 06/08/2022.

COELHO, Maria Beatriz R. De V.. O campo da fotografia profissional no Brasil. **Varia hist.**, Belo Horizonte , v. 22, n. 35, p. 79-99, June 2006 .

Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010487752006000100006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010487752006000100006&lng=en&nrm=iso). Acesso em 20/08/2022.

COELHO, Maria Beatriz. **Imagens da nação**: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

COSTA, Helouise ; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

FABRIS, AnnaTeresa. **O desafio do olhar**: fotografias e artes visuais no período das vanguardas históricas. Vol II. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FORTES, Alexandre; RIBEIRO, Felipe. Trabalhadores e Segunda Guerra Mundial: debates introdutórios para um dossiê. **Revista Mundos do Trabalho**, Florianópolis, V.11, p.1-7, 2019. Disponível em: DOI:10.5007/1984-9222.2019.e70508. Acesso em: 08/08/2022.

FORTES, Alexandre. World War II and brazilian workers: populism at the intersections between national and global histories. **International Review of Social History**, v. 62, Special Issue S25, dec. 2017, p. 165-190. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S0020859017000608> Acesso em: 02/08/2021

GOMES, Angela de Castro. Ideologia e trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (Org). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.

GUARDANI, Mariana. Fotógrafos estrangeiros na cidade: Werner Haberkorn, Hildegard Rosenthal e Alice Brill. In: LANNA, Anna Lucia et al. **São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades**. São Paulo: Alameda, 2011. p. 415-442.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio. The Brazilian system of racial classification. **Ethnic and Racial Studies** (Print), v. 35, p. 1157-1162, 2012.

GONZALEZ, Lélia. "Por um feminismo afrolatinoamericano". **Revista Isis Internacional**, Santiago, v. 9, p. 133-141, 1988.

HIRATA, Helena. Gênero, Patriarcado, Trabalho e Classe. **Revista Trabalho Necessário**, V. 16, n. 29, p.14-27, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/tn.16i29.p4552>. Acesso em: 08/12/2022.

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

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.

LIMA, Lúcia de Souza Alves de. Hildegard Rosenthal e a experiência de modernidade para mulheres fotógrafas na São Paulo da década de 1940. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 15, p. 345–356, 2022. DOI: 10.20396/eha.15.2021.4679. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4679>. Acesso em: 28 nov. 2022.

MAGNANI, José Guilherme. As cidades de Tristes Trópicos. In: **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, 1999.

MATOS, Marcelo Badaró. **Trabalhadores e sindicatos no Brasil**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2019.

MATOS, Maria Izilda; BORELI, Andrea. Trabalho: espaço feminino no mercado produtivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova História das mulheres do Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

MAUAD, Ana Maria. Isso não é uma janela: uma fotografia e sua história. In: SCHIAVINATTO, Iara Lis; MENESES, Patrícia. **A imagem como experimento**: debates contemporâneos sobre o olhar (org.). Vitória: Editora Milfontes, 2020.

MAUAD, Ana Maria. Por seus olhos nos vemos: Genevieve Naylor, fotografia e gênero nos tempos de Boa Vizinhança (1941-1942). In: COSTA, Helouise; ZERWES, Erika (orgs.). **Mulheres fotógrafas/ Mulheres fotografadas**: fotografia e gênero na América Latina. São Paulo: Intermeios, 2020.

MITCHELL, W. T. **Iconologia**. Imagen, Texto, ideologia. Buenos Aires: Intelectual, 2016.

NASCIMENTO, Álvaro Pereira. Trabalhadores negros e o "paradigma da ausência": contribuições à história social do trabalho no Brasil. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 29, no 59, p.607-626, setembro-dezembro 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/vBTQbYFXtqwMXCHR6sfsN7Q/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 10/10/2022.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. São Paulo: Editora Aurora, 2016.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História [online]**. vol.24, n.1, pp.77-98, 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010190742005000100004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010190742005000100004&lng=en&nrm=iso). Acesso em 10/05/2021.

PERROT, Michele. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PIERONI, Augusto. **Leggere la fotografia: Osservazione e Analisi delle Immagini Fotografiche**. Roma: Edup, 2003.

PINSKY, Carla Bassanezi. Imagens e representações I: A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

POCHMANN, Marcio. Tendências estruturais do mundo do trabalho no Brasil. **Ciência & Saúde Coletiva [online]**. 2020, v. 25, n. 1 , pp. 89-99. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1413-81232020251.29562019>. Acesso em: 10/11/2022

QUIJADA, Gonzalo Leiva. Mujeres y fotografía: la visibilidad de lo femenino. **Aisthesis**: Revista chilena de investigaciones estéticas, ISSN-e 0568-3939, N°. 36, p. 138-149, 2003. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7009788>. Acesso em: 10/03/2020.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

RIZZINI, I. **O século perdido: raízes históricas das políticas públicas para a infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2011.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

ROSENTHAL, Hildegard. **Depoimento a Boris Kossoy, Eduardo Castanho, Hans Gunter Flieg, Moracy de Oliveira**. Gravado no Museu da Imagem e do Som (MIS), em São Paulo. Acervo MIS, 25 de maio de 1981.

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: Edusp, 1998.

SCHEMES, Claudia; DOBLER, Graziela. A representação da mulher nos anos 1940 em Novo Hamburgo/RS. **Revista Conhecimento Online**, Novo Hamburgo, a.7, v. 2, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.25112/rco.v2i0.134>. Acesso em: 01/10/2020

SPERANZA, Clarice Gontarski. Gênero e classe numa comunidade de mineração de carvão do Brasil em meados do século XX. **Revista Latinoamericana de Trabajo y Trabajadores**, v.1, p.113-136, nov 2020 – abril 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.48038/revlatt.n1.4>. Acesso em: 20/01/2023.

**Recebido:** 30.11.2022

**Aprovado:** 11.06.2023