

Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill

[*Art system and gender: portraits of artists by Hildegard Rosenthal and Alice Brill*]

Helouise Costa[†]

Este texto é uma versão ampliada das apresentações realizadas no Latin American Studies Association International Congress (Lasa, 2016) e no I Seminário Internacional Arquivos, Mulheres e Memórias (IEB/Sesc, 2017). Agradeço a Ana Paula Simioni e a Deborah Dorotinsky pela interlocução e incentivo para o enfrentamento do tema.

RESUMO • A ascensão dos regimes totalitários na Europa na década de 1930 provocou grande fluxo imigratório para as Américas. Nesse contexto chegaram ao Brasil as jovens Hildegard Rosenthal e Alice Brill, oriundas da Alemanha, que iriam se dedicar profissionalmente à fotografia nas décadas de 1940 e 1950, respectivamente. O crescimento industrial e urbano do país no pós-guerra expandiu o campo das artes, o que resultou no surgimento dos primeiros museus de arte moderna, da Bienal de São Paulo e no aumento do número de galerias comerciais. Tais mudanças foram registradas por Rosenthal e Brill, que fotografaram artistas, reproduziram obras e documentaram exposições. Este ensaio se propõe a analisar retratos de artistas produzidos por Rosenthal e Brill, refletindo sobre o papel da fotografia na representação da identidade feminina em transformação na sociedade brasileira do período pós-guerra. • **PALAVRAS-CHAVE** • Fotografia;

arte; gênero; Hildegard Rosenthal; Alice Brill. •

ABSTRACT • The rise of totalitarian regimes in Europe during 1930s has brought about a great flow of immigrants to the Americas. In this context the young Hildegard Rosenthal and Alice Brill came to Brazil from Germany to work professionally in photography in the 1940s and 1950s, respectively. The post-war industrial and urban growth of the country expanded the field of arts, resulting in the emergence of the first museums of modern art, the São Paulo Biennial and the increase in the number of commercial galleries. Such changes were recorded by Rosenthal and Brill, who photographed artists, reproduced works and documented exhibitions. This essay proposes to analyze portraits of artists produced by Rosenthal and Brill, reflecting on the role of photography in representing the feminine identity in transformation in Brazilian society post-war. • **KEYWORDS** • Photography; art; gender; Hildegard Rosenthal; Alice Brill.

Recebido em 2 de maio de 2018

Aprovado em 20 de setembro de 2018

COSTA, Helouise. Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 115-131, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p115-131>

[†] Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Os estudos sobre a contribuição de mulheres artistas vêm conquistando cada vez mais espaço no Brasil nos últimos anos, porém, o mesmo não se pode dizer em relação à fotografia. Raras são as pesquisas que têm se voltado para a atuação de mulheres fotógrafas no país, sob a perspectiva de gênero, o que em grande medida reflete a precariedade das práticas arquivísticas voltadas para esse segmento nas instituições de preservação da memória, sejam públicas ou privadas. De fato, quem se dispõe a investigar as relações de gênero na arte de uma maneira geral acaba por se deparar com “os silêncios da história” no que tange às trajetórias femininas (PERROT, 2005; SIMIONI, 2017), fenômeno que diz respeito à organização das fontes documentais e bibliográficas, em instituições públicas voltadas à memória a partir de critérios androcêntricos². Daí resulta, no nosso caso específico, que as narrativas sobre a história da fotografia brasileira começam a tratar da participação das mulheres somente após a Segunda Guerra Mundial, quando a presença feminina aumenta significativamente em relação às décadas anteriores³. Mesmo assim se ignora, quase sempre, que as questões de gênero tencionaram necessariamente as diferentes práticas no âmbito da fotografia e determinaram os lugares sociais que as fotógrafas tiveram condições de ocupar.

A fim de adensar essa discussão analisaremos alguns dos retratos de artistas produzidos por Hildegard Rosenthal e Alice Brill, imigrantes que chegaram ao Brasil no contexto do grande fluxo de deslocamento para as Américas provocado pela ascensão dos regimes totalitários na Europa a partir da década de 1930. O crescimento industrial e urbano do país no pós-guerra possibilitou a ampliação do campo das artes, o que resultou no surgimento dos primeiros museus de arte moderna, da Bienal de São Paulo e das primeiras galerias comerciais dedicadas às novas vertentes artísticas. Tais mudanças foram testemunhadas por Rosenthal e Brill, que se dedicaram profissionalmente à fotografia nas décadas de 1940 e 1950,

2 Essa questão foi colocada por Jaqueline Vassallo na conferência apresentada no I Seminário Internacional Arquivos, Mulheres e Memórias, intitulada “Gênero y documentación: nuevos desafíos teórico metodológicos”, 2017. Ver: Miranda, 2017.

3 Esse aumento deve-se principalmente à chegada de mulheres imigrantes ao Brasil a partir da década de 1930, que passaram a se dedicar profissionalmente à fotografia. Ver: Ibrahim, 2005.

respectivamente. Embora a atuação das duas não seja concomitante, é possível identificar diversos temas coincidentes em suas produções fotográficas, entre os quais destacamos a cidade de São Paulo em processo de modernização e o ambiente artístico local. Iremos, primeiramente, problematizar a construção das biografias das duas fotógrafas para em seguida analisar suas imagens. O objetivo é investigar o papel da fotografia na representação da identidade feminina no circuito de arte que se encontrava em plena transformação naqueles anos no Brasil.

BIOGRAFIAS EM CONSTRUÇÃO

As biografias de Hildegard Rosenthal e Alice Brill⁴, enquanto fotógrafas imigrantes modernas, começaram a ser construídas na década de 1970 pelos primeiros pesquisadores que investiram na recuperação de seus trabalhos, buscando situar suas contribuições para além da reportagem e da documentação. Nesse processo destaca-se a atuação de Walter Zanini, historiador da arte e então diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), que realizou a primeira exposição individual de Rosenthal, em 1974, e incorporou o conjunto de fotografias, apresentado na ocasião, ao acervo do museu (ver: COSTA, 2008, p. 159-160). Essa exposição foi um marco no reconhecimento de sua obra, e depois dela Rosenthal iria integrar inúmeras mostras, inclusive as edições da Bienal de São Paulo de 1977 e 1979. Ainda no ano de 1974 o MAC/USP incorporou um conjunto expressivo de fotografias de Alice Brill (COSTA, 2008, p. 161)⁵.

Outra contribuição importante para o resgate da produção fotográfica de Rosenthal e de Brill foi dada pelo historiador Boris Kossoy. Ele foi responsável pela produção dos primeiros textos histórico-críticos a respeito de Hildegard Rosenthal e pela inclusão da fotógrafa no Programa de História Oral do Museu da Imagem e do Som (MIS), que resultou num importante depoimento gravado em 1981⁶. Nesse período, a maioria das informações sobre Rosenthal e Brill foram coletadas por meio de entrevistas realizadas diretamente com elas ou pelo acesso dos interessados aos seus respectivos arquivos pessoais.

Um segundo momento nesse processo inicia-se em 1996, quando o Instituto Moreira Salles (IMS) adquire fotografias e negativos de Hildegard Rosenthal, bem como o direito sobre suas imagens. A sua coleção é composta de cerca de 3.440 negativos (TITAN, 2008,

4 Hildegard Rosenthal (Zurique, Suíça, 1913-São Paulo, SP, 1990); Alice Brill (Colônia, Alemanha, 1920-Itu, SP, 2013). Hildegard Rosenthal nasceu na Suíça quando seus pais estavam de passagem por Zurique, porém foi registrada em Frankfurt, cidade onde vivia sua família e na qual passou sua infância e adolescência.

5 Não há registros de exposições das fotografias de Alice Brill realizadas no período. Ela participou de inúmeras mostras, apresentando, porém, a sua produção em pintura e gravura. Ver: "Cronologia" (IMS, 2005).

6 Segundo Boris Kossoy (1999, p. 78), o depoimento de Hildegard Rosenthal foi gravado no dia 25/5/1981, tendo como entrevistadores ele próprio, além de Hans Gunter Flieg, Moracy de Oliveira e Eduardo Castanho.

p. 48-51)⁷. No ano 2000 o Instituto investe na compra do material de Alice Brill, nos mesmos moldes, e adquire algo em torno de 14 mil negativos (TITAN, 2008, p. 52-53). A partir dessas aquisições o IMS iniciou o trabalho de conservação e catalogação das imagens, a realização de exposições e a organização de publicações, o que ampliou, sobremaneira, o conhecimento disponível sobre as duas fotógrafas por meio dos diversos conjuntos de imagens trazidos a público e da divulgação de informações inéditas ou pouco difundidas sobre suas trajetórias⁸. Destaca-se a realização de duas mostras individuais, acompanhadas da publicação dos respectivos catálogos: “Hildegard Rosenthal: cenas urbanas” (1999) e “O mundo de Alice Brill” (2005). Mais recentemente o IMS apresentou a exposição “Alice Brill: impressões ao rés do chão” e publicou uma espécie de portfólio de suas imagens (2015)⁹.

Acrescentem-se, como fechamento desse panorama acerca da construção das biografias de Rosenthal e Brill, as diversas pesquisas acadêmicas realizadas nos últimos anos, que têm contribuído para a ampliação do conhecimento sobre as duas fotógrafas¹⁰. O interesse acerca de suas trajetórias e da produção fotográfica que realizaram vem se ampliando de maneira significativa, manifestando-se, inclusive, entre pesquisadores estrangeiros (FOSTER, 2005; HURD, 2011).

DUAS TRAJETÓRIAS E ALGUMAS COINCIDÊNCIAS

As trajetórias de Hildegard Rosenthal e Alice Brill possuem muitos pontos em comum, entre os quais a origem germânica, a fuga do nazismo e a emigração para o Brasil na década de 1930¹¹. Além disso, ambas se identificavam com a cultura judaica. Alice Brill era judia de origem, ao passo que Hildegard Rosenthal aproximou-se do judaísmo por meio de suas relações profissionais, das amigas e do casamento com um homem judeu. Nascidas em 1913 e 1920, respectivamente, foram mulheres que podemos identificar, em muitos aspectos, com o ideal da “nova mulher” largamente difundido no período entreguerras. Tal ideal abarcava o acesso ao estudo formal, a

7 A filha da Hildegard Rosenthal - Dorothea Rosenthal - conta, em entrevista, ter presenciado a mãe descartando um grande número de fotos, negativos e documentos relativos a suas atividades profissionais como fotógrafa, o que talvez explique, em parte, o reduzido número de negativos que restou em relação ao extenso período de sua atuação. Ela fala também do projeto de publicar um livro sobre a trajetória de sua mãe (ZARATTINI, 2015).

8 Cabe ressaltar que os arquivos pessoais de Rosenthal e Brill ainda se encontram com suas respectivas famílias, o que dificulta, ou mesmo impossibilita, o dimensionamento de toda a documentação que deixaram. Ver: Zarattini, 2015.

9 A exposição teve curadoria de Giovanna Bragaglia e foi apresentada em São Paulo entre setembro de 2015 e fevereiro de 2016. O portfólio de fotografias de Brill foi publicado juntamente com outros quatro volumes referentes aos seguintes fotógrafos: Guilherme Santos, Luciano Carneiro, Otto Stupakoff e Jorge Bodansky. Ver: Burgi; Titan, 2015.

10 Citamos apenas as pesquisas que tratam exclusivamente de uma ou de ambas as fotógrafas. Seguem os títulos em ordem cronológica: Gonçalves, 2007; Alarcon, 2008; Dines, 2013.

11 Alice Brill chegou ao Brasil em 1934, aos 14 anos de idade, e Hildegard Rosenthal, em 1937, com 24 anos.

luta pela independência financeira por meio do trabalho e a liberdade de realizar as suas próprias escolhas amorosas¹². Não por acaso a fotografia colocava-se como uma atividade estratégica para essas “novas mulheres” devido ao acesso facilitado aos equipamentos fotográficos, à relativa rapidez do aprendizado da técnica, à possibilidade de trabalhar em trânsito e à ampliação do mercado de trabalho.

Os avanços técnicos reduziram muito o peso dos materiais, que se tornaram relativamente mais baratos e mais eficientes. [...] para aquelas que rompiam com o trabalho de estúdio, a fotografia oferecia as ruas, dando-lhes motivo para se tornarem “flâneuses”, num momento em que as mulheres da burguesia só raramente saíam para andar sozinhas. Era também uma profissão que lhes permitia ganhar a vida mais facilmente [...] já que as revistas ilustradas e a publicidade tiveram um crescimento importante. Podemos considerar, portanto, a fotografia como um canal de acesso privilegiado dessas jovens mulheres à modernidade, sendo que elas próprias iriam contribuir com suas fotografias para construir uma nova imagem das mulheres. (GONNARD, 2016 – tradução minha).

Junte-se a isso o fato de que a emigração frequentemente abria novas perspectivas de atuação em mercados carentes de profissionais especializados, como no caso dos países da América Latina, além de oferecer um grande manancial de novos temas a serem registrados.

No Brasil, as mulheres que atuaram na área de fotografia, na primeira metade do século XX, dividiam-se entre as assistentes empregadas em estúdios fotográficos comerciais e as prestadoras de serviços independentes que registravam eventos ou atendiam clientes em domicílio, de maneira esporádica¹³. Havia, ainda, as raras proprietárias de estúdios comerciais. Essas eram, em geral, viúvas de fotógrafos que, após anos de assistência ao marido em seu ofício, assumiam suas tarefas, ou mulheres imigrantes que contavam com experiência pregressa e recursos para manter estabelecimentos próprios¹⁴. As posições de Hildegard Rosenthal e Alice Brill como profissionais nas décadas de 1940 e 1950 no Brasil eram, portanto, pouco usuais. Elas atuaram como retratistas, repórteres fotográficas e documentaristas em períodos consecutivos: enquanto Rosenthal trabalhou por cerca de dez anos, entre o final das décadas de 1930 e 1940, Brill dedicou-se à fotografia entre 1948 e meados da década de 1960. Ao que tudo indica, a formação técnica que obtiveram no

12 Sobre a “nova mulher” e a fotografia, ver: Godeau, 2005.

13 Além dos nomes levantados por Carla Jacques Ibraim em sua dissertação de mestrado, entre os quais ela destaca Gioconda Rizzo, Sophia Pretzel, Adrienne e Irene Lenthe, Edith Hoffmann e Eva Hori, pesquisas recentes têm trazido a público fotógrafas até então desconhecidas, como Fanny Volk (c.1867-1948), que dirigiu um estúdio próprio em Curitiba entre 1904 e 1918, e Judith Munk (1925-2006), assistente e depois sócia do fotógrafo Kurt Klagsbrunn no Rio de Janeiro na década de 1940. Ver: Ibrahim, 2005; Simão, 2010; Lissovsky; Mello, 2013.

14 A viúva do fotógrafo Vincenzo Pastore, Elvira Pastore, é um exemplo desse tipo de atuação. Ver: Beltramim, 2016. Sobre as fotógrafas imigrantes que abriram estúdios próprios ver: Ibrahim, 2005.

exterior colocou-se como fator determinante para que se firmassem na fotografia num período em que a profissionalização do meio ainda era incipiente no país¹⁵.

Outro ponto em comum entre as trajetórias de Rosenthal e Brill diz respeito à ligação que estabeleceram com o circuito artístico local. Pouco tempo após chegarem ao Brasil, foram apresentadas a artistas e intelectuais por Lasar Segall e Paulo Rossi Osir, respectivamente. Por meio desses dois artistas passaram a integrar uma rede formada, em grande parte, por imigrantes residentes em São Paulo, muitos dos quais de origem judaica. Rosenthal veio de Paris com uma carta de apresentação endereçada a Segall, tendo sido muito bem recebida por ele, que a indicou para documentar salões de arte e realizar fotografias para artistas¹⁶. Já Alice Brill conheceu Osir na livraria em que trabalhava como atendente, no centro da cidade, e logo se tornou sua aluna no ateliê de pintura, que passou a frequentar após o horário comercial. Lá conheceu Mario Zanini, Alfredo Volpi e Reboló Gonsales, entre outros artistas, o que lhe possibilitou tomar parte das atividades do Grupo Santa Helena. Cabe destacar o papel agregador de Lasar Segall e Paulo Rossi Osir como professores e incentivadores de jovens artistas. Eles eram naquele momento artistas maduros e bem estabelecidos, que gozavam de reconhecimento e lutavam em prol da consolidação da arte moderna no Brasil¹⁷.

O acesso facilitado de Hildegard Rosenthal e Alice Brill ao circuito artístico de São Paulo resultou numa extensa produção voltada para esse segmento, na qual se encontram retratos de artistas, reproduções de obras de arte e documentação

15 Quando ainda era estudante de Pedagogia, Hildegard Rosenthal interessou-se por fotografia, o que a fez ingressar em um curso ministrado por Paul Wolff, adepto da fotografia em 35 mm e entusiasta do uso da câmera Leica. Algum tempo depois se aprofundou em técnicas de laboratório em um curso no Instituto Gaedel. No ano de 1933 viajou para Paris, onde intensificou a sua prática em fotografia. O seu primeiro emprego no Brasil foi como técnica de laboratório na Kosmos, estabelecimento fotográfico localizado no centro da capital paulista. Pouco depois participou da criação da agência Press Information e passou a produzir fotografias para publicações nacionais e estrangeiras. Já Alice Brill estudou nos Estados Unidos, entre 1946 e 1947, a fim de complementar sua formação artística. Durante esse período dedicou-se ao aprendizado prático e teórico da fotografia, na Universidade do Novo México, com o intuito de utilizá-la para seu sustento. Em seguida atuou como assistente de um estúdio fotográfico em Nova York. Após o regresso ao Brasil, solicitou a alteração de seu registro de comerciária para fotógrafa (Arquivo Nacional – Registro de estrangeiros, 13/7/1948). No ano seguinte assinou a ata de fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), passando a documentar as obras de arte e as exposições do museu. A partir de 1951 inicia colaboração com a Habitat, revista do Museu de Arte de São Paulo (Masp) dirigida por Pietro Maria Bardi em parceria com Lina Bo Bardi. As informações contidas nesta nota podem ser encontradas em: Kossoy (1999), Alarcon (2008) e Hurd (2011).

16 Rosenthal comenta sobre Segall: “Ele era formidável, se prontificou a me dar endereços de amigos, não comercialmente mas para efeito de reportagem”. Mais adiante ela completa: “O meu grande trabalho aqui no Brasil foi sobre o Salão de Maio. Lá conheci Tarsila, o Flávio de Carvalho, eu tinha uma boa comunicação com eles falando em francês, tirei fotos deles, do Brecheret” (ROSENTHAL, depoimento ao MIS, 1981).

17 Infelizmente não encontramos documentos sobre o entendimento que Lasar Segall e Paulo Rossi Osir tinham da fotografia. Sabemos, contudo, que Segall cultivava um apreço especial por essa mídia, tendo colecionado e encomendado fotografias a profissionais como Kurt Klagsbrunn ou a fotógrafos amadores próximos de seu círculo familiar, como Gregori Warchavchik. Fonte: Arquivo Lasar Segall.

de exposições. Nesse conjunto de imagens chama-nos atenção uma significativa presença de mulheres, ao contrário do que se vê, por exemplo, na produção de Hans Gunter Flieg e Peter Scheier. Fotógrafos imigrantes alemães que também documentaram o circuito de arte da capital paulista no período, Flieg e Scheier raramente direcionaram suas câmeras para mulheres artistas, independente do fato de que nas décadas de 1940 e 1950 ocorreu um aumento significativo do número de mulheres no circuito de arte paulistano¹⁸.

Nesse contexto, o empenho de Rosenthal e Brill em retratar mulheres artistas parece indicar o propósito de dar visibilidade à presença feminina na arte e, eventualmente, valorizar a sua produção artística. Uma análise mais detida, no entanto, evidencia que independentemente das intenções originais das fotógrafas, as suas imagens nos permitem identificar diversas contradições e ambiguidades características dessa nova situação. A fim de demonstrar essa hipótese iremos nos deter nos retratos de artistas pertencentes aos círculos de convivência mais próximos de Rosenthal e Brill¹⁹, tomados nos ateliês, tipo de representação recorrente nas revistas ilustradas de grande circulação, tanto nacionais quanto estrangeiras, naquelas décadas. Além disso, adotou-se como princípio confrontar retratos de homens e mulheres, considerando que a representação fotográfica convencional do ateliê, até então, buscava afirmar o fazer artístico como prerrogativa masculina e conferia à mulher um papel passivo e subalterno, como modelo ou assistente²⁰.

HILDEGARD ROSENTHAL: VISITANDO LASAR SEGALL E YOLANDA MOHALYI

Dos retratos de artistas produzidos por Hildegard Rosenthal, os mais divulgados pertencem à série em que ela registra Lasar Segall (1889-1957) trabalhando em seu ateliê. Avesso a ser fotografado durante o seu processo de trabalho, Segall permite a Rosenthal que acompanhe a execução do quadro *Navio de emigrantes*, pintado entre 1939 e 1941, desde os primeiros esboços²¹. O tema aproxima o pintor e a fotógrafa que, em diferentes momentos, chegaram ao Brasil de navio na condição de imigrantes.

18 Os arquivos dos fotógrafos Hans Gunter Flieg e Peter Scheier encontram-se depositados no Instituto Moreira Salles. Parte da documentação do circuito artístico produzida por Scheier pode ser encontrada também no Arquivo do Masp e no Arquivo Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

19 Segundo depoimento de Hildegard Rosenthal, a maioria dos retratos de artistas que produziu foram encomendados por eles próprios para fins de divulgação de seus trabalhos e pagos por meio de quadros que posteriormente ela iria vender em momentos de necessidade (ROSENTHAL, depoimento ao MIS, 1981).

20 Sobre a representação de ateliês de artista ver: Bergstein, 1995; Valle; Dazzi, 2015.

21 A disponibilidade de Lasar Segall em posar para essas fotos e o uso que posteriormente fez delas para a divulgação de seu trabalho na imprensa nos levam a crer que se tratou de uma demanda do próprio artista. Segundo depoimento de Dorothea Rosenthal à autora (5/10/20107), Hildegard não cobrou de Segall pela produção dessas fotografias em função da gratidão pelo apoio que recebeu dele quando chegou ao país.



Figura 1 – Hildegard Rosenthal. Lasar Segall, em frente à obra *Navio de imigrantes*, 1941 (circa), Vila Mariana, São Paulo, Brasil. Acervo Instituto Moreira Salles. Código 005HR148

Nessa fotografia vemos Lasar Segall posando entre o quadro, situado à sua esquerda, e um desenho preparatório, que se encontra a suas costas (Figura 1). Vestindo um avental sujo, ele tem nas mãos um outro estudo do quadro, em versão reduzida. Curiosamente, Rosenthal dá mais destaque ao desenho de grande formato do que à tela propriamente dita. A direção do olhar do artista, no entanto, indica claramente a hierarquia que havia entre o quadro e os desenhos. Hildegard Rosenthal constrói sua foto apoiando-se na própria estrutura do quadro de Lasar Segall. Ela posiciona a figura do artista no local para onde convergem as diversas linhas diagonais que compõem as suas obras e estabelece rebatimentos entre diversos elementos presentes na cena. Os pincéis do artista, por exemplo, estão estrategicamente dispostos em formato de V no primeiro plano, replicando, em posição invertida, as cordas que saem do convés do barco, situadas no desenho logo acima. Além disso, o corpo do artista funde-se à chaminé situada ao seu lado e passa a integrar a marcação de ritmo dada pela repetição de tal elemento.

Podemos estabelecer um contraponto entre os retratos de Lasar Segall e dois retratos de Yolanda Mohalyi (1909-1978) produzidos por Hildegard Rosenthal dois anos depois. Imigrante húngara, Mohalyi chegou ao Brasil em 1931 e desde então atuou como professora de arte, primeiro em seu próprio ateliê e depois na Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP), o que lhe garantiu independência financeira ao longo de sua trajetória²². Mohalyi assimilou as orientações de Segall, que foi seu

22 Uma biografia de Yolanda Mohalyi pode ser encontrada em: Farinha, 2006.

mentor e com quem conviveu por dez anos a partir de 1935. A então jovem artista identificou-se profundamente com a verve expressionista do mestre e, segundo os estudos sobre sua obra, somente a partir da década de 1950 ela iria encontrar um caminho pessoal por meio da pintura abstrata. Dona de uma personalidade introspectiva, de acordo com o depoimento de seus ex-alunos, obteve reconhecimento do circuito artístico a partir do final dos anos 1950. Unidas por afinidades pessoais, Mohalyi e Rosenthal nutriram uma amizade por toda a vida²³.



Figura 2 – Hildegard Rosenthal. Yolanda Mohalyi, em seu ateliê, 1942 (circa), São Paulo, SP, Brasil. Acervo Instituto Moreira Salles. Código 005HR108n04

Duas das fotografias de Yolanda Mohalyi, tiradas por Hildegard em 1942, mostram a artista em seu ateliê. Na primeira ela aparece de costas para a câmera – e conseqüentemente para o observador – pintando um quadro em que se vê uma figura feminina seminua de características expressionistas (Figura 2). O ambiente ao redor assemelha-se mais a um espaço doméstico do que a um ateliê. Não há vestígios do material de trabalho da artista e, em vez disso, vê-se sob o quadro um estofado coberto com tecido listrado, um aquecedor de ambientes e alguns livros empilhados. Ao fundo há outra tela pendurada na parede e uma cortina em desalinho. Nota-se, ainda, um barrado decorativo que, devido ao ângulo de tomada da foto, parece emoldurar com delicadeza a margem superior da tela que está sendo produzida.

23 Foi Yolanda Mohalyi quem indicou o trabalho de Hildegard Rosenthal a Walter Zanini, no início da década de 1970, o que resultou na exposição da fotografia no MAC/USP em 1974.



Figura 3 – Hildegard Rosenthal. Yolanda Mohalyi, em seu ateliê, 1942 (circa), São Paulo, SP, Brasil. Acervo Instituto Moreira Salles. Código 005HRro8no5

Já no segundo retrato de Yolanda Mohalyi o ponto de vista oblíquo e rebaixado indica que a fotógrafa estava agachada ou sentada no chão no momento da tomada, do mesmo modo que a artista (Figura 3). Mais uma vez o ambiente se apresenta como um espaço doméstico em função do tipo de mobiliário que aparece em primeiro plano. Nessa sofisticada composição os livros ganham proeminência e parecem indicar a bagagem intelectual que sustenta a artista²⁴. Mohalyi, no entanto, não se encontra fisicamente no ambiente fotografado. Vê-se apenas a sua imagem refletida num espelho, como se o reflexo simulasse uma foto dentro da foto. E, justamente no local mais distante que a vista do observador consegue alcançar, situa-se um quadro de Yolanda Mohalyi pendurado na parede. A estratégia de construção dessa imagem cria um distanciamento do observador em relação ao sujeito fotografado, estabelecendo enquadramentos sucessivos que revelam um jogo de presenças e ausências. O que Hildegard Rosenthal nos dá a ver, de fato, são os mecanismos de construção das representações por meio de uma imagem que sugere ao mesmo tempo as complexas relações entre fotografia e pintura.

24 É possível identificar na parte de cima da estante, ao lado do espelho, um livro sobre Vincent Van Gogh e outro sobre Sandro Botticelli.

ALICE BRILL: VISITANDO VÍCTOR BRECHERET E FELÍCIA LEIRNER

Dos retratos de artistas produzidos por Alice Brill, iremos analisar um de Victor Brecheret (1894-1955) e outro de Felícia Leirner (1904-1996), que datam do início da década de 1950.

Nascido na Itália, Victor Brecheret veio para o Brasil ainda criança e teve sua formação inicial no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Estudou na Itália e na França entre as décadas de 1910 e 1920, adquirindo, durante esse período, grande apuro técnico, além de desenvolver o gosto pela monumentalidade e pela síntese formal. Entre os anos de 1940 e 1950 Brecheret realizou diversos projetos de esculturas públicas no Brasil²⁵. Alice Brill fotografou o artista durante a execução de um de seus projetos mais ambiciosos, o Monumento às Bandeiras, inaugurado em 1954 por ocasião das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo no Parque do Ibirapuera. Nessa fotografia Brecheret encontra-se no barracão-ateliê montado para a preparação da obra, formada por 29 figuras humanas de grandes dimensões (Figura 4).



Figura 4 – Alice Brill. Victor Brecheret e sua obra, 1951 (circa), Ibirapuera, São Paulo, SP, Brasil. Acervo Instituto Moreira Salles. Código 011CXART0904

25 Sobre o artista, ver: Peccinini, 2011.

A foto registra a escala descomunal das figuras representadas pelo artista e seu interesse pela temática indígena. Alice Brill enfatiza a verticalidade dos elementos em cena, a começar pela pilastra de madeira em primeiro plano que corta a imagem de cima abaixo. Forças ascendentes materializam-se na figura do índio com seu cajado, nas tábuas que se sucedem na parede do fundo e na escada em primeiro plano. Trajando terno e gravata, munido de chapéu e sapatos reluzentes, Victor Brecheret posa imponente ao lado de sua criação. Não se trata da imagem do artista laborioso, que se convencionou representar de avental sujo, cercado por seus instrumentos de trabalho, como no caso de Segall. Brecheret apresenta-se como um empreendedor bem-sucedido, posição que lhe permitia desfrutar de recursos públicos para a realização de sua obra, idealizada como marco monumental da história de São Paulo.

É possível estabelecer um contraponto elucidativo das questões de gênero ao compararmos a fotografia de Brecheret que acabamos de analisar e um dos retratos de Felícia Leirner ao lado de uma de suas esculturas. Nascida na Polônia, Leirner imigrou para o Brasil com o marido em 1927. Começou sua trajetória artística estudando pintura com Yolanda Mohalyi e, algum tempo depois, dedicou-se ao aprendizado da escultura com Victor Brecheret²⁶. A escultura de caráter figurativo tornou-se o seu meio de expressão preferencial, porém, nos primeiros anos da década de 1960 aderiu à abstração. O reconhecimento da produção artística de Leirner ocorrerá, de fato, a partir do prêmio de Melhor Escultor Brasileiro que lhe foi conferido pela Bienal de São Paulo, em 1963.

26 Sobre a artista, ver: Leirner (2014).



Figura 5 – Alice Brill. Felícia Leirner e sua obra, 1951 (circa), São Paulo, SP, Brasil. Acervo Instituto Moreira Salles. Código 011CXART1208

Nessa fotografia, Alice Brill registra a artista em seu ateliê entre duas de suas obras (Figura 5). De um lado, um nu feminino em bronze e, de outro, um retrato pendurado na parede, compondo um trio de mulheres centrado na figura da artista. A fotógrafa não esconde as marcas de sujeira nas paredes e o mobiliário tosco do ateliê, amontoado à esquerda. O destaque, no entanto, é o contraste entre Felícia Leirner e a escultura de bronze. A artista, vestida com traje de passeio, passa a imagem de uma mulher simples e recatada que segura o braço da figura inanimada como se estivesse em busca de apoio. Já a escultura, devido ao ângulo de tomada da foto, parece ter ganhado vida própria, virando o rosto na direção contrária ao local onde Leirner está posicionada. A organização do espaço também contribui para aprofundar a dicotomia entre as duas. Enquanto Leirner tem atrás de si um dos cantos do ateliê, e parece comprimida pelo mobiliário amontoado ao seu lado, a escultura tem como

pano de fundo a cortina branca suavemente iluminada, sendo os seus contornos valorizados pelo generoso vazio à sua esquerda. Criador e criatura se contrapõem explicitamente, indicando certo desconforto da artista em apresentar-se ao lado de sua obra²⁷.

Cabe-nos chamar atenção para o fato de que as questões de gênero não estão materializadas no modo de fotografar, nos temas escolhidos ou nas características formais das imagens. Elas somente se dão a ver em contextos específicos, a partir de análises contextuais das relações de poder e das práticas de representação que, no nosso estudo de caso, ditavam as normativas do que era ser mulher e artista numa sociedade conservadora e patriarcal como a sociedade brasileira naquele momento. Se é certo que a presença de mulheres no campo das artes aumentou consideravelmente no período da Segunda Guerra Mundial, os retratos produzidos por Rosenthal e Brill não deixam de revelar as contradições e ambiguidades por elas vivenciadas, explicitando uma forte assimetria nas representações de homens e mulheres. Enquanto eles assumem explicitamente a condição de protagonistas das ações desenvolvidas em seus ateliês, elas não parecem tão desenvoltas e ocupam espaços em que predominam elementos característicos do ambiente doméstico. Parece haver uma clara contraposição entre homens que encaram a arte como atividade profissional e mulheres que atuam no limiar de uma prática ainda amadora em diversos aspectos. A diferença entre os temas das obras escolhidas para serem fotografadas só faz reforçar essa impressão, na medida em que os homens estão envolvidos com temas épicos e as mulheres voltam-se à representação do nu feminino.

A análise dessas imagens nos dá a ver, também, que os corpos das mulheres não usufruem da mesma autonomia conferida aos corpos masculinos. Mohalyi coloca-se de costas para a câmera, escondendo o rosto em relação ao observador, ou se transforma num reflexo de si mesma, ao passo que Felícia Leirner aparenta um acanhamento desproporcional à força de seu trabalho. Lasar Segall, por sua vez, é o centro catalisador para onde converge tudo o que existe ao seu redor, enquanto Victor Brecheret é o criador altivo e bem posicionado socialmente, capaz de transformar sua obra num marco monumental da história de São Paulo. Note-se que, na ocasião em que esses retratos foram produzidos, tanto Lasar Segall quanto Victor Brecheret mantinham uma relação de mestre-discípula com Yolanda Mohalyi e Felícia Leirner, respectivamente.

A tomar pelas fotografias aqui analisadas, é possível afirmar que a contribuição de Hildegard Rosenthal e Alice Brill para a representação da identidade das mulheres artistas residiu, voluntariamente ou não, na explicitação da fragilidade do lugar que ocupavam no incipiente circuito artístico local. Sabemos da cumplicidade que sempre se estabelece entre fotógrafo e fotografado e das negociações que estão na base de toda representação. Hildegard Rosenthal e Alice Brill retrataram artistas que integravam uma rede de sociabilidade formada predominantemente por imigrantes,

27 Não é possível afirmar que Felícia Leirner sentia-se, de fato, desconfortável em presença de suas esculturas. Interessa-nos aqui analisar o modo como a sua imagem foi construída por meio desse retrato fotográfico.

em sua maioria de origem judaica, da qual elas próprias faziam parte²⁸. Sem dúvida, as dificuldades que cercavam as condições de trabalho das mulheres fotógrafas eram ainda maiores se comparadas às das artistas, e esse dado parece ter sido determinante para o desfecho das trajetórias profissionais de nossas duas personagens. Rosenthal abdicou do fotojornalismo em 1948, e Brill fez o mesmo cerca de uma década depois. Não parece casual que ambas tenham abandonado a fotografia tão logo tenham podido prescindir dela para sobreviver, passando a utilizá-la apenas para o registro do cotidiano de suas vidas privadas. Tal situação nos leva a indagar em que medida as duas fotógrafas não estariam problematizando o seu próprio lugar ao retratarem mulheres artistas com as quais se identificavam não só enquanto criadoras, mas também pelo destino comum que as trouxe ao Brasil²⁹.

SOBRE A AUTORA

HELOUISE COSTA é professora associada, curadora e coordenadora da Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) e orientadora nos programas de pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte e Interunidades em Museologia da USP.

E-mail: helouise@usp.br

REFERÊNCIAS

- ALARCON, Daniela. *Diário íntimo: a fotografia de Alice Brill*. Monografia de conclusão de curso. Departamento de Jornalismo e Editoração, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.
- BELTRAMIM, Fabiana. *Entre o estúdio e a rua: a trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano*. São Paulo: Edusp, 2016.

28 Embora Hildegard Rosenthal e Alice Brill tenham circulado na mesma rede de artistas imigrantes residentes na cidade de São Paulo não há registros de terem se conhecido ou estabelecido algum tipo de relacionamento. Tal fato foi confirmado por Dorothea Rosenthal em depoimento à autora em abril de 2018.

29 Embora Hildegard Rosenthal não reivindicasse para si a condição de artista, foi reconhecida como tal, ainda em vida, ao ter sua produção fotográfica apresentada no Museu de Arte Contemporânea da USP, em 1974, e premiada na Bienal de São Paulo pouco tempo depois. Já Alice Brill considerava a fotografia apenas como forma subsistência. Paralelamente, no entanto, atuava como pintora e gravadora, buscando firmar-se como artista no circuito de arte.

- BERGSTEIN, Mary. The artist in his studio: photography, art and the masculine mystique. *Oxford Art Journal*, v. 18, n. 2, 1995, p. 45-58.
- BURGI, Sergio; TITAN, Samuel (Org.). *A hora e o lugar* – Alice Brill. v. 2. Seleção e apresentação Giovanna Bragaglia. São Paulo: IMS, 2015.
- COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.16. n. 2., jul.-dez. 2008, p.159-160.
- DINES, Iara Schreiber. *Alice Brill e Hildegard Rosenthal, fotografias de além-mar*: modernidade e cosmopolitismo nos olhares sobre São Paulo. Pós-doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.
- FARINHA, Ana Maria Antunes. *Coleção Yolanda Mohalyi*: o moderno e o contemporâneo no acervo do MAC USP. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2006.
- FOSTER, David William. Downtown in São Paulo with Hildegard Rosenthal's camera. *Luso-Brazilian Review*, v. 42, n. 1, 2005.
- GODEAU, Abigail Solomon. Nouvelle Femmes et photographie de la Nouvelle Vision dans le creuset de la modernité. *Magazine Jeu de Paume*, Paris, 21/10/2005. Disponível em: <<http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/10/abigail-solomon-godeau-nouvelles-femmes-et-photographie-de-la-nouvelle-vision-dans-le-creuset-de-la-modernite-fr>>. Acesso em: 30 jan. 2016.
- GONÇALVES, Paula Scarpin. *Vale das Rosas*: Hildegard Rosenthal como pioneira do fotojornalismo brasileiro. Monografia de conclusão de curso. Departamento de Jornalismo e Editoração, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.
- GONNARD, Catherine. Eva Besnyö, une femme de son siècle. *Magazine Jeu de Paume*, Paris, 24/7/2012. Disponível em: <<http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/07/catherine-gonnard-eva-besnyo-une-femme-de-son-siecle>>. Acesso em: 30 jan. 2016.
- HURD, Danielle Jean. *Alice Brill's Sao Paulo photographs*: a cross-cultural reading. Thesis (Master of Arts). Department of Visual Arts, Brigham Young University, 2011.
- IBRAHIM, Carla Jacques. As retratistas de uma época: fotógrafas de São Paulo na primeira metade do século XX. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- IMS – Instituto Moreira Salles. *O mundo de Alice Brill*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- KOSSOY, Boris. Apontamentos para uma biografia. In: IMS – Instituto Moreira Salles. *Hildegard Rosenthal*: cenas urbanas. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, p. 78.
- LEIRNER, G. S. (Org.). *Felícia Leirner*: textos poéticos e aforismos. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- LISSOVSKY, Mauricio; MELLO, Márcia (Org.). *Refúgio do olhar*: a fotografia de Kurt Klagsbrunn no Brasil dos anos 1940. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- MIRANDA, Danilo Santos de. A presença da mulher nos acervos do IEB. Apresentação. In: I SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS, MULHERES E MEMÓRIAS, 1. Centro de Pesquisa e Formação do Sesc/ Instituto de Estudos Brasileiros, 28-31/3/2017. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/wp-content/uploads/sites/127/2017/03/1-Semin%C3%A1rio-Internacional-Arquivos-Mulheres-e-Mem%C3%B3rias.pdf>>. Acesso em: 3 ago. 2018.
- PECCININI, Daisy. *Victor Brecheret e a Escola de Paris*. São Paulo: FM Editorial/Martins Fontes, 2011.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. São Paulo: EDUSC, 2005.
- 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.

- SIMÃO, Giovana Terezinha. *Fanny Paul Volk: pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*. Dissertação de Mestrado. Paraná: Universidade Federal do Paraná, 2010.
- SIMIONI, Ana Paula. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. *Labrys, études féministes/ estudos feministas*, n. 11, Brasília/Montréal/Paris, janvier/juin 2007 - janeiro/junho 2007. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>>. Acesso em: 2 mar. 2017.
- TITAN, Samuel. Hildegard Rosenthal In: TITAN, Samuel (Ed.). *Um guia para o Instituto Moreira Salles*. São Paulo: IMS, 2008, p. 48-51.
- VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. "Studio studies e fotografias de atelier de pintores brasileiros". *Aura – Revista de Historia y Teoría del Arte*, n. 3, 2015, p. 38-49.
- VASSALLO, Jaqueline. Género y documentación: nuevos desafíos teórico metodológicos. Conferência. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS, MULHERES E MEMÓRIAS, 1., São Paulo, Centro de Pesquisa e Formação Sesc, 28 mar. 2017.
- ZARATTINI, Mônica. Livro reúne material inédito sobre Hildegard Rosenthal. *Folha de S. Paulo*, 6/5/2015.