

# Espaço urbano e gênero no trabalho de Hildegard Rosenthal e Sonia Madrigal

*Urban space and gender in the work of Hildegard  
Rosenthal and Sonia Madrigal*

Cecilia Salles (PUC-SP)

Wilson Renato Negrão (PUC-SP)

**Resumo:** Este estudo analisa os processos de criação de Hildegard Rosenthal e Sonia Madrigal para discutir relações entre gênero, fotografia e espaço urbano. A partir da crítica de processo, identifica procedimentos comuns que evidenciam a construção de narrativas visuais nas quais mulheres ocupam a cidade como protagonistas, reafirmando sua autonomia na produção e representação de suas próprias imagens.

**Palavras-chave:** espaço urbano; gênero; processo de criação; documentário ficcional; visibilidade da mulher.

**Abstract:** *This study analyzes the creative processes of Hildegard Rosenthal and Sonia Madrigal to discuss the relationships between gender, photography, and urban space. Drawing on process criticism, it identifies common procedures that highlight the construction of visual narratives in which women inhabit the city as protagonists, reaffirming their autonomy in the production and representation of their own images.*

**Keywords:** *urban space; gender; creative process; fictional documentary; visibility of women.*

DOI: 10.47456/rf.rf.2234.53333

Este artigo se insere no âmbito das pesquisas sobre a experimentação artística contemporânea, desenvolvidas no Grupo de Estudos em Processos de Criação, vinculado aos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e em Literatura e Crítica Literária na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo desde o início dos de 1990. Trata-se de um estudo com o foco nos processos criativos em fotografia.

O objeto de estudo é a produção de duas artistas com atuação na América Latina: Hildegard Rosenthal, no Brasil, e Sonia Madrigal, no México, cujos processos serão discutidos a partir de questões sobre a visibilidade da mulher e a autonomia em narrar suas próprias histórias, estabelecendo relações com o espaço urbano e a perspectiva de gênero.

Serão apontados alguns procedimentos que se cruzam no trabalho das duas fotógrafas, embora suas produções tenham acontecido em espaço e tempo bastante diversos: a de Rosenthal foram feitas nos anos de 1940, no Brasil, e Madrigal produz suas fotografias desde 2009 no México. Será proposta uma aproximação de suas práticas artísticas, que trazem à tona imagens produzidas por mulheres, figuras femininas circulando por duas grandes cidades, a São Paulo da primeira metade do século XX e a Cidade do México na contemporaneidade. Tomar o processo de criação de modo transversal a partir de procedimentos similares viabiliza o estabelecimento de uma relação entre duas fotógrafas em diferentes tempos. Em ambos os casos, são construídas narrativas visuais em que a mulher ocupa o território urbano a partir de imagens produzidas, que nos levam a refletir sobre o seu lugar social na cidade. Essas relações foram estabelecidas a partir do nosso olhar como pesquisadores.

As fotógrafas constroem o que Joan Fontcuberta chama de documentário ficcional (2010), em que é possível construir uma narrativa tendo como princípio uma ação dirigida. Na produção de Rosenthal, a mulher vaga pela cidade em situações de protagonismo, em uma época na qual os homens ocupavam as cenas urbanas, possibilitando, assim, uma reflexão sobre a construção das imagens, nas quais a mulher se sente confortável no ambiente em que transita. Já para Madrigal, a figura feminina é observada em suas andanças pela cidade, principalmente na dura tarefa diária de se locomover e está relacionada à violência contra a mulher, tão grande no México. Em ambos os casos, a mulher em questão é vista por outra mulher, que conhece os seus dilemas históricos, que fotografa considerando a própria presença no mundo.

Importante informar que a visibilidade desses trabalhos está inserida dentro de um contexto de afirmação das narrativas das mulheres e feitas por mulheres, que se tornam mais evidentes e ganham força a partir dos anos 1970, como aponta a pesquisadora Gabriela de Laurentiis: “Essa prática, situada nos anos 1970, é analisada aqui como estratégia política de embate contra o apagamento das mulheres da história” (Laurentiis, 2013, p. 25). Os casos analisados fazem parte

de dois grandes fenômenos da contemporaneidade, a criação de plataforma digitais e a publicação de livros, artigos e discussões sobre o papel da mulher na construção de narrativas.

Quanto à questão digital, as fotografias ganham espaço em sites, contas no instagram ou eventos *on-line* para divulgação exclusiva do trabalho de mulheres produtoras de imagens, como por exemplo: “Mulheres Luz” (@mulheresluz\_ fotografia), coordenada pela brasileira Mônica Maia; Foto Féminas (@fotofeminas), pela Venezuelana Veronica Sanchis Bencomo, e Wopha – Woman Photographers International Archive (@wophafoundation), pela cubana que vive em Miami, EUA, Aldeide Delgado. Quanto às publicações, visam cobrir um desfalque na produção de mulheres, com seminários organizados para discutir o assunto e a crescente publicação de livros e artigos sobre o tema. Como exemplo, podemos citar o *I Seminário Internacional Histórias da Fotografia: Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas. Fotografia e gênero na América Latina*, realizado no MAC USP, entre setembro e outubro de 2017, que deu origem a um livro com o mesmo nome, publicado em 2020 pela editora Intermeios, com organização das pesquisadoras Erika Zermes e Helouise Costa. Em ambos os meios, sejam eles digitais ou impressos, é observada a busca para se firmar o protagonismo feminino na história da arte e da fotografia, sendo isso um mecanismo contra a invisibilidade.

Outra plataforma digital com grande atuação no Instagram, o *Vist Projects*, tem como foco a divulgação de trabalhos de artistas sul-americanos, onde é possível encontrar vários artistas que tratam de questões comuns ao continente, pois estão localizados em uma geopolítica que atua sobre os corpos dos sujeitos de maneiras similares. Essa plataforma não publica apenas artistas mulheres, como as já mencionadas, mas dá uma atenção grande ao trabalho de mulheres de todo o continente e é sensível a temas que promovam um debate sobre gênero. Foi nessa plataforma que o pesquisador tomou conhecimento sobre a prática de Sonia Madrigal.

O trabalho das duas artistas será discutido sob a perspectiva da crítica de processos, que é sustentada pelo conceito de criação como rede de uma grande diversidade de práticas entrelaçadas (Salles, 2021), em diálogo com Vicent Colapietro, em seu artigo “Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas” (2016), de modo mais específico, em que o autor fala sobre os locais da criatividade, “[...] onde diversas forças podem se cruzar e transformar uma à outra juntamente com o lugar de suas interseções” (p.45). Sob o ponto de vista das redes da criação, estamos falando das interações, cujo modo de ação pode ser descrito como “[...] influência mútua, algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado por outros elementos.” (Salles, 2006, p. 24)

Colapietro enfatiza os agentes somáticos que somos, o que, certamente, é de grande relevância para nos aproximarmos dos projetos fotográficos em questão.

Assim, concretamente, a intersubjetividade acaba sendo a *intercorporeidade*. A presença palpável de agentes somáticos engajados em trocas complexas uns com os outros e com todos, nada mais é do que o pilar de nossa existência. Contudo, tocamos ou manuseamos, mais frequentemente, não esses outros encarnados, mas o que eles fabricam e transformaram (2016, p. 3).

O autor se aproxima dos estudos de arquivos da criação, ou seja, documentos ou registros, usando o termo vestígios como os locais plurais da criatividade. Ele diz que “Os vestígios difusos de atores encarnados precisam ser arranjados (esses rastros precisam ser reunidos); e as trajetórias, hiatos e oposições discerníveis nesses vestígios nos convidam a aceitá-los – esses vestígios perceptíveis de agentes palpáveis – como os locais da criatividade” (Colapietro, 2016, p. 45)

O que age sobre o trabalho das artistas não é uma relação direta, pois elas estão em tempos separados, porém, as interações acontecem a partir da necessidade de, uma vez que o lugar da mulher na cidade e no próprio protagonismo no contar das histórias é negado, as artistas mulheres, como forma de resistência e de necessidade de fazer seus corpos existirem, se unem e se inspiram mutualmente. Dessa forma, a produção de uma artista segue inspirando outra, num cruzamento de interação que pode ser visto como um dos nós da rede de criação. E, nessa busca de entender o artista como um ser complexo, podemos olhar para o que Morin nos fala sobre a dificuldade que temos diante da complexidade. E ele nos aponta uma direção: “[...] porque nossa educação nos ensinou a separar e isolar as coisas. Separamos seus objetivos de seus contextos, separamos a realidade em disciplinas compartimentadas umas das outras. A realidade, no entanto, é feita de laços e interações, e nosso conhecimento é incapaz de perceber o *complexus* — aquilo que é tecido em conjunto” (Morin, 2002a, p. 11).

### **Hildegard Rosenthal (1913 – 1990)**

Nascida na Suíça, filha de pais alemães, logo volta para a Alemanha, onde ficará até 1933; depois passa um período em Paris e, devido à ascensão do nazismo na Europa, imigra para o Brasil, onde se firmará e viverá o resto de sua vida. Desde muito jovem, Hildegard, que só receberia o sobrenome Rosenthal após o casamento, demonstra interesse pela fotografia, tendo, em 1931, ganhado um concurso em Viena (Dines, 2020). “Aos 18 anos, Hildegard Baum matricula-se em um curso de fotografia oferecido por Paul Wolff, com um ano e meio de duração. Este fotógrafo foi o primeiro a utilizar a Leica para diversos trabalhos de fotografia” (Dines, 2020, p. 29). Ela chega no Brasil já tendo uma boa experiência com a profissão, o que a ajuda a encontrar rapidamente um trabalho. Primeiro é orientadora de laboratório, onde fica alguns meses, e é contratada pela agência de fotografia Press Information como fotojornalista, onde passa a

criar imagens sobre o Brasil para abastecer periódicos nacionais e internacionais (Dines, 2020). Vale lembrar que esse modelo de agência de fotografia crescia na época, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, tendo tido também uma grande importância no Brasil e em alguns países da América Latina. A fotógrafa é pioneira no fotojornalismo no Brasil. “Hildegard Rosenthal chegou ao Brasil em 1937 já com formação na área e se tornou famosa por suas imagens da metrópole na década de 1940. A fotografia encontrava-se em franca expansão no período, embora com pequena participação feminina” (Corrêa, 2020, p. 249). Cabe, aqui, uma reflexão sobre as dificuldades enfrentadas por ela em um ambiente formalmente masculino, pois, mesmo hoje, em pleno século XXI, as fotógrafas ainda reclamam da falta de equiparidade na profissão, como podemos observar na declaração que a fotógrafa brasileira Gabriela Biló fez em sua conta no Instagram, ao anunciar que tinha sido escolhida para o prêmio do World Press Photo de 2024: “Também quero agradecer a todas as mulheres que fazem parte do meu caminho. Sem elas não sou nada. Convivemos com um fotojornalismo majoritariamente masculino e machista. Minha vitória é de vocês e encaro a de vocês como minha” (Biló, 2024, n.p.).

Graças à experiência que tinha com a fotografia, conseguida em sua formação europeia, Hildegard, ao se estabelecer no Brasil, consegue um trabalho como orientadora de laboratório na empresa de serviços fotográficos Kosmos (Dines, 2020) e, na sequência, é contratada pela Press Information, onde faz reportagens sobre São Paulo, mas também viaja para o interior e para o litoral, Rio de Janeiro, interior de Minas e para cidades no sul do Brasil. Como fotojornalista, faz retratos de personalidades da época, como Lasar Segall (1891-1957) e Guilherme de Almeida (1890-1969). Em 1948, nasce a sua primeira filha e ela interrompe sua carreira. Só nos anos 1970 e 1980 ela é redescoberta e passa a participar de exposições (DINES, 2020). Importante lembrar, aqui, que o protagonismo de Hildegard, assim como de outra fotógrafa com trajetória parecida com a sua, Alice Brio, mostra que elas se destacam no ofício de fotojornalismo e documentarismo, mas outras mulheres já marcavam presença na história da fotografia em São Paulo, principalmente na direção de estúdio fotográficos, como é o caso de Gioconda Rizzo (1897-2004). Uma lista dessas mulheres pode ser acessada por meio da pesquisa de Helouise Costa, “No limite da invisibilidade: mulheres fotógrafas no Brasil na primeira metade do século XX” (2020).

## Sonia Madrigal

Nascida em Nezahualcóyotl, uma das cidades em torno da capital, a Cidade do México, em 1978, Neza, como é chamada por seus moradores, abastece a capital com mão de obra de trabalhadores e é um local de muita violência, principalmente a violência contra a mulher. Estudou informática na universidade pública Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e, em 2016, estudou

no Centro de la Imagem, um importante espaço para formação sobre a imagem, na Cidade do México, e desde então tem se dedicado a uma série de projetos onde usa a imagem para tratar de suas questões, como veremos com mais detalhes na sequência. Sonia é cofundadora da galeria Mal d3 ojo e do projeto *on-line* de fotografia vernacular *Everyday Neza*, dedicado a recuperar a memória visual da sua cidade. Recentemente, apresentou seu primeiro livro fotográfico *Te*, editado em 2023 por Miau ediciones, nohacernada. Org e Gato Negro (Navarro, 2024). Trabalhou em projetos em Los Angeles e Nova York, nos Estados Unidos, em 2023, e no Equador, em 2019. Segundo a biografia que apresenta em seu website, “[...] seu trabalho tem sido incluído em bienais e exposições na Europa, América Latina e América do Norte e tem sido publicado em livros, jornais e revistas como *Harper’s Magazine*, *Aperture Magazine*, *Consejo Académico del Sistema de las Naciones Unidas* (ACUNS) e *Jornal The Guardian*. Sobre o trabalho de Sonia, a plataforma Vist Projects<sup>1</sup>, uma fundação da América Latina, sem fins lucrativos, a apresenta como “[...] fotógrafa e ativista, nascida em Neza, Estado do México, Sonia Madrigal tem centrado seu trabalho ao redor do corpo feminino e do espaço público como territórios sobre os quais se exercem a violência. Em 2018, faz a série *El Abance*, em que, com sua câmera em punho, acompanha o deslocamento das pessoas que usam o transporte público para ir de Neza até seu local de trabalho ou estudo, na Cidade do México. Também em 2018, dedica-se a uma intervenção urbana, quando convida as mulheres de sua cidade a interferir nos muros com propostas artísticas, criando, assim, *Mujeres desde la periferia*.”

Madrigal tem uma forte presença em eventos *on-line*, como, por exemplo, o programa “Jueves Fotográfico”, da INAH TV, que a entrevistou em 2021. Sua conta no Instagram, com 18.100 seguidores, é também um local onde mostra seu trabalho e estabelece diálogo com o público.

As obras das artistas vão ser olhadas pela perspectiva do processo, como já falamos, dando destaque às seguintes questões: autonomia para narrar suas histórias, ficções documentais, a mulher moderna nos anos 1940, alter ego, zonas periféricas, a fotógrafa que se faz presente e o feminicídio.

## Autonomia para narrar suas histórias

Em *Minha História das mulheres* (2006), a pesquisadora francesa Michelle Perrot conta sua própria história sobre as mulheres e observa sobre a invisibilidade destinada a elas como autoras de suas próprias narrativas e que, ao longo do tempo, ficaram reféns da versão masculina sobre sua imagem. “O mesmo ocorre com as imagens. Produzidas pelos homens, elas nos dizem mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre as mulheres reais. As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas” (Perrot, 2006, p. 17).

1 Disponível em: <https://vistprojects.com/>. Acesso em: 30 ago. 2024.

Quando é negada à mulher a autonomia em narrar suas próprias histórias, o que tem acontecido na história da arte e da própria história da fotografia, em que a mulher é descrita pelo olhar masculino, ela fica à mercê de suas interpretações. Esse fato pode ser observado em alguns movimentos artísticos, como o impressionismo, por exemplo, em que

[...] o feminino surge ao lado do mobiliário, em casas burguesas, tocando piano para agradar os maridos ou velando o sono dos filhos; são delicadas bailarinas ou formosas jovens, como nas obras de Renoir e Degas; estão em cabarés, dançando e seduzindo os homens; são criaturas do submundo, prostitutas como em Toulouse-Lautrec (Laurentiis, 2013, p. 26).

Graças às pesquisas mais recentes é que está havendo um movimento para recolocar as mulheres no lugar onde sempre estiveram. O discurso contemporâneo abre caminho para corrigir esse fato e novas histórias estão tendo a oportunidade de surgir e reescrever os acontecimentos. Um caso típico que ilustra essa ideia é o casal Talbot, da Inglaterra. A narrativa em torno da invenção da fotografia sempre trouxe o nome de Fox Talbot, principalmente pelos estudos de processos de negativo/positivo, que possibilita a reprodução por meio do negativo, base da fotografia moderna. Estudos recentes, como o feito pela americana Naomi Rosenblum, em seu livro *A History of Women Photographers* (1994), apontam que a mulher de Talbot, Constance Fox Talbot, teve um papel de importância nas pesquisas que até então são creditadas ao marido. Esse, entre tantos outros casos, em que o papel da mulher foi ofuscado pela figura masculina, estão sendo trazidos ao público em novas publicações. O século XXI tem se mostrado um lugar em que a mulher pode ressignificar sua participação como agente ativa dos acontecimentos.

### Ficções documentais

As duas fotografias estudadas apresentam processos semelhantes na busca de construir imagens que possam carregar os signos do feminino no espaço público. Essa intervenção proposital, em que é forjada uma situação e apresentada como um acontecimento flagrado pelo fotógrafo, é tão antiga como a própria história da fotografia. O pesquisador espanhol Joan Fontcuberta chama isso de Ficções Documentais. No livro *La Cámara de Pandora*, de 2010, ele relata que, em uma das primeiras fotografias a que temos acesso, a imagem feita por Louis Daguerre, em 1838, “Vistas del Boulevard du Temple”, o famoso fotógrafo cria uma situação, com a atuação de atores, e a única presença humana na fotografia é a de dois homens, um deles está parado em pé com um dos pés sobre uma caixa, onde o outro (que pela distância mal se pode ver) engraxa o seu sapato. “Sus pies estaban obligados, desde luego, a quedar estacionarios durante um rato: uno sobre la caja del limpiabotas, el outro sobre el suelo” (Fontcuberta,

2010, p. 106). A explicação é simples, nos princípios da fotografia, uma das grandes dificuldades era conseguir congelar a cena. O equipamento de captura da imagem era muito grande e precisava ficar em cima de um tripé e a objetiva deveria permanecer aberta durante bastante tempo. Dessa forma, qualquer coisa em movimento para onde a câmera estava apontada iria desaparecer, devido ao grande tempo de exposição. Diante de tamanho desafio, Daguerre, que também foi cenógrafo e trabalhou no teatro Ambigu-Comique em 1827 (Fontcuberta, 2010), no Boulevard du Temple, mobilizou seus colegas do teatro para o ajudar a construir uma fotografia onde ele pudesse capturar dois homens parados. A cena foi forjada, criada, dirigida por um fotógrafo, a fim de simular um acontecimento que poderia normalmente ter acontecido naquele mesmo espaço urbano, porém, devido a uma dificuldade técnica, a cena precisou ser construída e o fotógrafo deu instruções aos dois homens que ficassem parados, com o mínimo de movimento possível durante determinado período de tempo. A imagem que vemos é a de uma esquina do Boulevard que dá nome a fotografia; ela mostra a grande avenida em diagonal com o canto esquerdo indo ao lado superior da imagem, e podemos observar que a fotografia foi feita do alto. Daguerre colocou a câmera na janela de seu estúdio e apontou para a cena que imortalizou nessa fotografia. Cabe à imaginação prever como foram dadas as instruções, do alto do seu apartamento para os homens que simulavam a narrativa.

Daguerre restituye también com la estratagema de la puesta em escena una cierta dimensión o escala, pero sobre todo me gusta pensar que se trata de una primera celebración del coup d'effect, del golpe de efecto del ilusionista que com su truco logra vencer las leyes de la lógica y engañar com ello a nuestros sentidos" (Fontcuberta, 2010, p. 107).

## A mulher moderna nos anos 1940

A fotógrafa Hildegarde Rosenthal, na busca de construir uma série de fotografias de uma mulher andando pelo centro de São Paulo nos anos 1940, recorre a essa prática e convida uma amiga (Dines, 2020) para percorrer alguns endereços na cidade, que na época se verticalizava. Ela cria situações e guia a movimentação da modelo pela cidade. A pesquisadora Yara Schreiber Dines chama essa série de "Alter ego" (Dines, 2020, p. 89) e, segundo ela, existe, aqui, a presença de uma fotógrafa com formação europeia que constrói representações a assume um protagonismo, ao mostrar uma mulher segura de si andando pelo centro de uma grande cidade. Uma série como essa só poderia ter sido feita por uma mulher, que assume a narrativa, que tira das mãos dos homens esse poder:

É importante salientar que, na história da arte, na maior parte dos casos, a imagem feminina foi construída por meio da visão masculina, pois os homens detinham as formas de produção e de circulação dos artefatos das artes. Assim, geralmente as mulheres estão presentes nas obras artísticas

como o objeto do olhar e não como o sujeito que olha. No trabalho aqui apresentado, vamos analisar os ensaios imagéticos de uma fotografia que olha, encena e constrói representações (Dines, 2020, p. 91).

As fotos nos mostram que Hildegard usa muito bem a capacidade que tem de construir uma história, pois o que vemos é uma mulher que ocupa os espaços urbanos com desenvoltura. São observados dois momentos neste ensaio, que provavelmente foram feitos em dias diferentes. Em um deles, a mulher aparece de blusa branca e percorre lugares mais comuns, como os destinados às mulheres donas de casa da época, como é o caso de uma feira de flores. Em uma das fotos, ela aparece com um buquê de margarida nas mãos e está, alegremente, conversando com o vendedor da banca. Ao fundo, observa-se outras mulheres, que não faziam parte da encenação, comprando flores e negociando com os vendedores, em um típico dia de feira (Figura 1). Nessa imagem, a mulher é colocada em uma cena doméstica, onde a dona de casa compra flores para sua residência ou, quem sabe, para receber alguns convidados em sua casa. Aqui, ela experimenta a cidade ao lado de outras senhoras que estão visitando o mercado naquele dia. Na sequência do ensaio, ela aparecerá sempre com o arranjo de flores nas mãos, o que sugere que a foto na feira foi a primeira fotografia a ser feita. Nas outras imagens, vemos a mulher em algumas ações que também poderiam associar a cena a uma atividade doméstica. Como exemplo, depois da feira de flores, ela visita uma feira livre, que até hoje são montadas pelas ruas da cidade de São Paulo, e aparece ao lado de uma banca de frutas segurando um abacaxi, signo de tropicalidade (Dines, 2020). Mais adiante, ela está em frente a uma loja de tecidos, observando e tocando em um tecido exposto. Já em outro momento, a mulher aparece com um vestido preto e não mais segura o arranjo de flores e, sim, uma pasta preta e é conduzida pela fotógrafa para algumas situações em que a imagem construída cria uma narrativa de empoderamento da mulher por ela vagar pela cidade sozinha em lugares frequentados por homens. A pesquisadora Amélia Siegel Corrêa, em seu artigo “A nova mulher sob as lentes de Hildegard Rosenthal” (2020), observa:

É interessante como estas experiências corriqueiras do cotidiano da cidade, foram ressignificadas nesta série. Elas foram tiradas no início da década de 1940, auge do Estado Novo, período em que os debates sobre qual seria o papel das mulheres na sociedade fervilhava, assim como a preocupação com possíveis consequências da liberação dos costumes e do aumento da presença feminina na esfera pública. (Rosenthal, 2020, p. 257).

Em uma das fotografias da série, a mulher aparece de pé, segurando um jornal aberto, e a pose, dirigida pela fotógrafa, sugere que a mulher está concentrada no que lê e alheia ao que acontece à sua volta. A fotografia foi tirada da rua ou do outro lado da calçada; em primeiro plano, vemos a mulher com o jornal aberto,



Figura 1. Sem título. Fonte: <https://ims.com.br/titular-colecao/hildegard-rosenthal/>.

ela está fora da calçada, logo após o meio-fio. No seu entorno, observamos a movimentação corriqueira de um dia de semana no centro de São Paulo, transeuntes passando pelas calçadas, pessoas em frente aos estabelecimentos comerciais. (Figura 2). É pertinente observar que as revistas femininas eram bastante populares na época e colocar a modelo lendo um jornal ao lado de uma banca, em meio à agitação da cidade foi um ato que questiona o papel imposto à mulher na época.

Em outra fotografia emblemática, ela está em frente ao teatro municipal, segura um programa em uma das mãos e, ao fundo, podemos observar, em um cartaz, que a programação apresenta um concerto sinfônico, nos trazendo a informação de que ela se interessa pela vida cultural da cidade. Já em outra situação, ela foi fotografada em uma ação corriqueira, a de pegar um ônibus público em São Paulo, coisa que a Hildegard Rosenthal deveria conhecer bem. Ela aparece subindo em um ônibus, seu pé esquerdo no primeiro degrau e a perna direita aparece erguida, nos mostrando que ela entra no veículo. Atrás dela um senhor de terno, gravata e chapéu olha para suas pernas (Figura 3).

Imagens como essa nos ajudam a pensar em questões sobre o gênero e as cidades. Como são as experiências vividas pelas mulheres em um espaço urbano e como são as dos homens. A fotógrafa mexicana, como será visto mais à frente, também constrói fotografias que nos levam a observar como a cidade pode ser mais cruel para uma mulher. Já em outra imagem, a modelo está atravessando



Figura 2. Sem título. Fonte: <https://ims.com.br/titular-colecao/hildegard-roenthal/>.

a rua cercada por homens de terno e gravata. Novamente a modelo é inserida em uma cena corriqueira do dia a dia da cidade, ou seja, o processo de criação da fotógrafa, para esses ensaios, foi o de colocar uma mulher andando pela cidade que seguia o fluxo do seu dinamismo cotidiano.

### Alter ego

É importante observar que não houve interferência da fotógrafa nas ações da metrópole, a montagem da cena acontece quando ela cria uma ação e conduz a modelo a se posicionar em determinado lugar, cercada pelas pessoas que transitavam, normalmente, pela cidade. É importante observar, aqui, a dinâmica do ensaio. Não estamos falando de uma superprodução, onde há um controle da fotógrafa sobre todos os aspectos do que mostra a fotografia. O que podemos perceber pelas imagens é que a cidade seguia seu ritmo cotidiano, as feiras livres, o trânsito, o movimento dos pedestres nas ruas. O que a fotógrafa faz, na verdade, é pedir para amiga que interaja com esse cenário, que compre flores, pare diante de uma vitrine para observar o que está exposto, que leia um jornal em pé, parada na calçada e que compre um ingresso de um concerto musical, no teatro municipal. A partir dessa observação, podemos concluir que, ao produzir tais fotografias, Hildegard estava compartilhando sua própria experiência de mulher ao andar pela cidade, uma vez que ela imagina as cenas e introduz sua amiga no cenário urbano. Ela elege a amiga como o seu alter ego, uma forma de se colocar na cena e compartilhar a sua experiência de cidade, lembrando



Figura 3. Sem título: Fonte: <https://ims.com.br/titular-colecao/hildegard-rosenthal/>.

que ela já havia morado em grandes centros europeus, como Paris e Frankfurt. Podemos pensar também que, ao realizar esses ensaios, a fotógrafa estava criando imagens e possibilidades para gerar um debate sobre o papel da mulher, que também deveria ocupar os centros urbanos e não se limitar ao interior de suas casas ou a eventos sociais. As fotografias são carregadas de mensagens da própria fotógrafa sobre o lugar da mulher. Para nossa pesquisa, como processo de criação da fotografia, é salutar perceber que ela usa a fotografia para construir uma realidade. Ela não saiu com uma câmera nas mãos rodando pelo centro antigo de São Paulo a procura de uma mulher, bem-vestida, circulando segura de sua existência pela cidade, e também não podemos afirmar que essa mulher não existia na época. Ela apenas abre mão do documentarismo tradicional e coloca todas as suas intenções na série que constrói, e usa uma outra mulher como modelo, como forma de conseguir seus objetivos. A fim de entendermos o que move o processo da fotógrafa com essa prática processual, apresentaremos, aqui, uma observação sobre a figura do alter ego comentada pela pesquisadora Yara Schreiber Dines:

Entende-se a figura do alter ego, de acordo com a psicanálise, como “o outro do vínculo dual, imaginário, o outro da imagem do espelho” (Laplanche; Pontalis, 2001). No sentido coloquial, alter ego pode ser entendido como o representante de uma pessoa, um parceiro ou alguém bem próximo em que se coloca total confiança... No que se refere aos alter egos de Hildegard

Rosenthal, pela explicação apresentada até aqui, percebemos que a apropriação do sentido psicanalista do termo enriquece essa reflexão. A ideia de semelhança é um atributo marcante na figura do alter ego em relação à pessoa original, pois possibilita manifestar facetas únicas do indivíduo na diversidade do sujeito (Dines, 2020, p. 108).

Dessa forma, podemos pensar que, ao construir os ensaios, ela deposita na amiga suas vontades em ver a mulher, segura de si, andando pela maior cidade da América do Sul. Para isso, Hildegard usa a fotografia, tirando dela a sua capacidade de registrar uma realidade, ou seja, o que se apresenta diante da câmera, de fato existiu. Roland Barthes, em sua celebre obra *A Câmara Clara* (1984), ao analisar a foto de um escravo feita por Avedon, fica espantado que algo tão terrível como a escravidão tenha acontecido, e a fotografia e sua capacidade de confirmar a existência de algo era a razão do seu espanto:

Digo bem: uma fotografia – e não uma gravura; pois meu horror e meu fascínio de criança provinham disso: era certo que isso existira: não se tratava de exatidão, mas de realidade: o historiador não era mais o mediador, a escravidão estava dada sem mediação, o fato estava estabelecido, sem método (Barthes, 1984, p. 120).

Essa capacidade de atestar que aquilo que a fotografia mostra, esteve lá e de fato aconteceu que tanto impressionou o filósofo francês, era conhecida por Hildegard, e talvez por isso ela escapa do documentarismo observativo e constrói esse ensaio. Não seria esse fato, por si só, uma demonstração de poder da mulher? Uma forma de controlar a sua própria visão sobre o mundo? Uma coisa é possível afirmar, diante dos *modus operandis* da fotógrafa: entender por que suas imagens são tão intrigantes e atravessam o tempo. Elas permitem pensar nos movimentos das mulheres e sua representatividade nos espaços urbanos. Do mesmo modo como Barthes se surpreende com a existência nefasta da escravidão, as fotos de Hildegard nos ajudam a pensar, ainda hoje, que o simples caminhar por uma grande cidade é sentido de forma diferente por uma mulher, como veremos na sequência, por meio da observação do processo criativo de Sonia Madrigal.

## Zonas periféricas

Se, no trabalho de Hildegard, a metrópole moderna estava em formação, para Sonia, as cidades já cresceram o suficiente, espalharam-se para as periferias, jogaram as pessoas com menos dinheiro para longe dos centros, distante dos lugares onde trabalham. Essas cidades apresentam uma problemática em que o trabalhador, que abastece a metrópole com sua mão de obra, gasta muitas horas para se locomover. Nessa nova realidade, em que o trabalhador foi jogado para as periferias, ele precisa pegar vários transportes, atravessar barreiras de concretos instaladas nas vias e dispende boa parte do seu dia no ir e vir do trabalho. É justamente a partir desse local que a obra de Sonia

Madrigal é construída. A fotógrafa vivencia, desde pequena, essa realidade, pois é moradora de uma cidade que está situada no entorno da capital mexicana. Os potentes ensaios construídos por Madrigal são um testemunho do cenário contemporâneo das metrópoles. Nesse cenário que impacta a vida de todo mundo, Sonia faz um recorte na situação da mulher e mostra que o deslocamento das mulheres pelo espaço urbano é atravessado pela violência da classe social, que elas sofrem mais do que os homens e que, em alguns casos, elas são vítimas dos próprios homens, como é o caso do ensaio no qual trata do feminicídio.

É justamente sobre o que conhece de perto que a fotógrafa Sonia Madrigal vai dedicar a sua trajetória como fotógrafa. O trânsito das mulheres por essa cidade que se esparramou para a periferia, onde os moradores precisam enfrentar barreiras diárias para chegar ao trabalho, como transportes lotados, grande tempo parados no trânsito e a violência que as periferias das grandes cidades encontram, tudo isso é matéria-prima para a fotógrafa usar em seu trabalho. Quando perguntada sobre o que a motiva a fotografar, Madrigal responde que, quando fez seus primeiros cursos de fotografia, um professor a ensinou a observar tudo o que está à sua volta. Ela seguiu à risca esse conselho. Em um dos seus primeiros ensaios, “Tiempos Muertos” (2009-2019), ela produziu uma série de fotografias sobre as longas horas que os moradores de Neza gastam para ir e voltar de seus trabalhos e estudos. Ela própria experimentou isso: quando estudava na UNAM, na Cidade do México, ela fazia, diariamente, o trajeto de duas horas de ida e mais duas horas de volta. Nascia ali um projeto fotográfico em que ela não precisa sair de seu território para buscar a fonte de inspiração, seu entorno e sua realidade fomentam sua obra. O nome *tempo morto* vem daí, desse hiato que passam se locomovendo. A pergunta que permeia o projeto é: O que as pessoas fazem durante o tempo que atravessam a cidade? Com uma câmera, ela passou a construir imagens sobre essa realidade e responde, com fotografias, a essa questão. Madrigal, assim como Rosenthal, vivem a cidade e sua existência é fundamental para entender seu trabalho. Para a mexicana, a experiência de trafegar, durante horas pela cidade, não é mostrando-a somente pelo ponto de vista da mulher, suas fotografias revelam que a própria condição de ser mulher e fotógrafa a coloca em risco. “Nasci em Ciudad Neza, uma das entidades federativas do país com maior índice de feminicídios, onde o território e o fato de ser mulher me colocavam em risco, e ainda mais portando uma câmera fotográfica. A certa hora da noite, já não podia andar sozinha trabalhando na rua”, diz em entrevista ao Vist Projects (2024, n.p.). Dessa forma ela escolhe esse lugar tão conhecido por ela como território de investigação e cria um trabalho de documentação e denúncia.

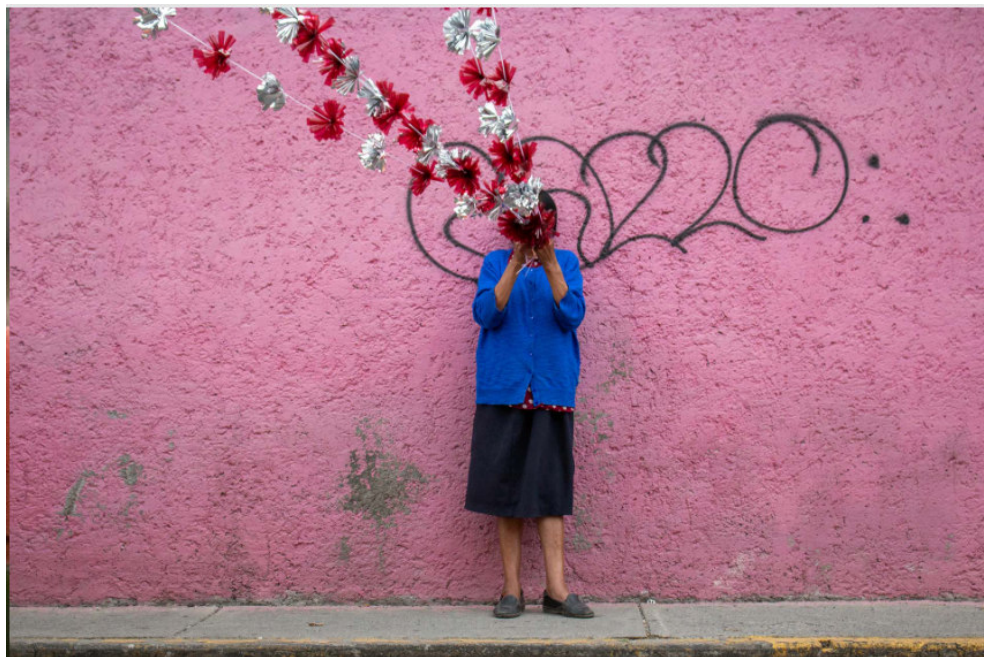


Figura 4. Sem título. Fonte: <http://soniamadrigal.com>.

### A fotógrafa que se faz presente

A observação de seu processo de trabalho nos leva a diferentes procedimentos, em que ela atua de formas diferentes. Em algumas imagens, podemos ver a construção da fotografia sem a interferência da fotógrafa, ela está inserida na cidade, nessas longas horas que passa se locomovendo, usando os mais diversos tipos de transportes, como vans, ônibus e trens, ela carrega a sua câmera e produz a fotografia a partir do que observa, fazendo o que chamei anteriormente de documentário observativo. Porém, em outras práticas processuais, como observado em vídeos de *making of*, enquanto ela fotografa e pela própria observação da imagem apresentada, ela interfere na cena, dirige a pessoa que está diante de sua câmera, sugere movimentação ou constrói uma imagem. Ao ser perguntada sobre isso, Madrigal responde:

Não me interessa ser a fotógrafa que passa despercebida, como acontecia na fotografia antigamente, porque neste momento atual em que vivemos, em uma sociedade como a mexicana ou como a da minha cidade, é preciso entender que as pessoas estão em defensiva e que, muitas vezes, desconfiam, com razão. Então, geralmente, tento interagir com as pessoas e, às vezes, acontece a foto, e outras vezes não, muitas outras vezes não há foto. Uso a empatia para entender que a câmera é uma espécie de arma ou assim é vista”<sup>2</sup> (2024, n.p.).

---

<sup>2</sup> Entrevista concedida ao autor, pelo WhatsApp, em 20/06/2024.

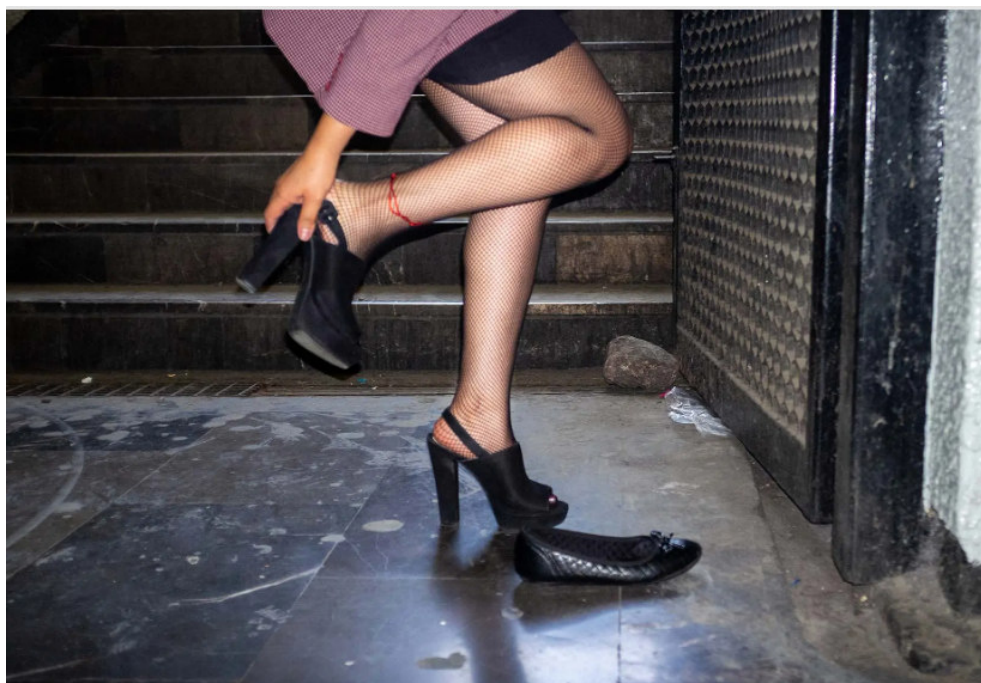


Figura 5. Sem título. Fonte: <http://soniamadrigal.com>.

Suas imagens nascem do encontro da fotógrafa com mulheres que chamam a sua atenção em suas caminhadas pela cidade, como é o caso da fotografia em que uma mulher aparece segurando um galho de flores (Figura 4). A mulher está na calçada, diante de uma parede rosa, veste uma blusa azul (aqui, a fotógrafa se beneficia dos efeitos das cores opostas) e segura um arranjo com três galhos de flores artificiais, nas cores branco e vermelha. As flores estão na frente do rosto da mulher. Madrigal faz um breve relato sobre como fez a foto: “Não a conheço, ela estava decorando a rua para uma festividade e ela segurava o galho assim”<sup>3</sup> (2024, n.p.). O galho parece substituir o rosto da mulher e isso ajuda no poder impactante que a fotografia tem.

Em uma outra fotografia, vemos apenas as pernas de uma mulher que, de acordo com o apelo narrativo da imagem, nos dizem que ela acabou de passar o dia usando um calçado desconfortável, andando grandes trajetos pela cidade e, finalmente, pode trocar o sapato por outro mais confortável. A fotografia nos mostra os degraus de uma escada ao fundo da imagem e, do lado direito, uma grade. Uma mulher vestida com uma saia preta e um blazer rosa – apenas uma parte desta roupa está visível. Ela usa uma meia longa, também preta e, em seu tornozelo direito, uma fita vermelha. Sua perna direita está dobrada e a fotografia

<sup>3</sup> Entrevista concedida ao autor, pelo WhatsApp, em 20/06/2024.

foi feita no momento em que ela tira um dos sapatos de salto alto e, em baixo, se observa uma sapatilha, que sugere ser mais confortável (Figura 5). Quando questionada sobre seu processo para criar essa imagem Madrigal diz:

É no metrô da Cidade do México. No metrô não se pode tirar fotos por ser uma zona federal. Naquele dia, eu olhei para aquela garota porque estava trocando de sapatos, pois voltava do trabalho (nós mulheres trocamos de sapatos por conforto e segurança para correr e poder apressar o passo) e quis tirar fotos dela. Eu avisei rapidamente se ela me permitia, e ela concordou, mas um policial chegou ao meu lado para proibir que eu tirasse fotos. Eu precisei distraí-lo, contando sobre o fato e, no final, tirei várias fotos e depois fui embora. O metrô e a rua te dão velocidade de reação diante do que acontece, mas também é necessário ter vivido certas coisas que apenas as mulheres entendemos para poder capturar esses momentos” (Madrigal, 2024, n.p.)<sup>4</sup>.

Assim como a fotografia feita por Hildegard de uma outra mulher subindo no ônibus, aqui, Sonia fotografa uma outra mulher trocando de sapatos para poder ter mais agilidade no superpopuloso metrô da Cidade do México. Em ambos os casos, as fotógrafas constroem imagens a partir de suas próprias experiências com a cidade.

O espaço urbano e tudo o que acontece nele é matéria-prima para Madrigal, assim como para Hildegard, a própria experiência da fotógrafa dita as regras e a ajuda a construir imagens a partir do ponto de vista de quem entende a situação que é posta.

Susan Sontag escreveu um livro que pode ser entendido como um tratado de fotografia e comenta sobre a importância dessa prática para sociedade moderna: “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder” (Sontag, 2004, p. 14). Dessa forma, podemos pensar que cada fotografia feita por Madrigal é um pedaço do seu mundo, “miniaturas da realidade” (Sontag, 2004, p. 15), que ela compartilha a partir de sua experiência em ser mulher, fotógrafa e em viver em um dos mais populosos centros urbanos do mundo.

## Feminicídio

A violência contra a mulher é outro tema que Madrigal trata em sua obra. Em 2014, inicia um potente projeto para falar sobre a violência de gênero: *La muerte sale por el Oriente*. Nesse trabalho, ela assume o controle na história que vai contar, ela cria o enredo e constrói objetos artísticos que a ajudarão a passar sua ideia e suas intenções. Sendo dona da narrativa, ela expande sua atuação e denuncia o feminicídio tão forte na sociedade que vive. Seu processo de trabalho,

---

<sup>4</sup> Entrevista concedida ao autor, pelo WhatsApp, em 20/06/2024.

nesse caso, passa longe da fotógrafa que, com uma câmera nas mãos, sai a procura de mulheres que foram agredidas ou de famílias vítimas do feminicídio, ela abre mão da fotografia documental e cria uma intervenção no território e mapeamento digital de feminicídios no México. De acordo com entrevista concedida à plataforma VIST, para a jornalista Elena Navarro, nesse trabalho, Madrigal abre mão de apenas observar o outro e atua diretamente na construção da imagem, prática processual que se cruza com o da fotógrafa Hildegard Rosenthal, como visto anteriormente. Mas, aqui, a fotógrafa não pede que uma outra mulher a ajude a construir a narrativa, ela cria um objeto e espalha esse objeto pela cidade. Ela constrói uma silhueta feminina de espelho e a instala em pontos distintos da paisagem urbana. O alter ego foi, assim, transferido para uma forma de mulher, algo que interrompe a paisagem urbana e causa estranhamento a quem a encontra pelo caminho. O espelho pode ser entendido com a força do retorno da imagem e, diante de tal objeto, o espectador entra na narrativa, a tragédia do feminicídio poderia ser com qualquer um de nós.

Sobre o seu processo de não abordar o assunto de forma tradicional, ela responde. Em uma entrevista, afirma: “Trabajo más com mesclar en la parte documental con la parte de la intervención, con la cartografía, era lo mismo, se estaba hablando de lo mismo, solo que tenían distintos medios para hacerlo” (Entrevista YouTube, 2021, n.p.). Ao ser perguntada o porquê de representar o corpo feminino violentado e desaparecido com um espelho, ela responde:

Parecia-me uma grande responsabilidade gerar uma imagem, tratando-se de temas tão sensíveis. Não queria revitimizar os corpos femininos, como ocorre nas notícias sensacionalistas, mas, sim, queria criar uma imagem que evocasse e convidasse os espectadores a se aproximarem do meu trabalho, assim como ao fato de que o símbolo da mulher é representado pelo espelho de Vênus. Ao empregar esse elemento em minhas fotografias, as pessoas se veriam refletidas na silhueta de uma mulher e saberiam que fazem parte da situação (Vist Projects, 2024, n.p.).

## Conclusão

Encaminhando para a finalização dessas anotações, destaca-se a importância do estudo das fotógrafas Hildegard Rosenthal e Sonia Madrigal no contexto da representação feminina urbana a partir de uma perspectiva semiótica e dos estudos de processo de criação. Este artigo se soma às vozes contra o apagamento da mulher na história da fotografia. Ao analisar a obra dessas artistas à luz dos conceitos da teoria de processo de criação, que investiga a criação como uma rede de práticas interligadas (Salles, 2006), podemos observar como suas preocupações com o espaço da mulher na cidade se entrelaçam com questões de gênero, representação e narrativa visual, mostrando, assim, que, ao aproximar as práticas artísticas das duas fotógrafas, entramos em contato com imagens produzidas por mulheres de figuras femininas circulando por duas grandes

idades sul-americanas. Ambos os trabalhos nos mostram como é pungente abrir espaço para que as fotógrafas construam suas próprias narrativas, a partir de suas necessidades e enfrentamento com práticas que sugerem o apagamento de mulheres autoras, ao longo do tempo. Por meio de exemplos, mostramos, aqui, como pode ser perigoso quando a representação da mulher na história da arte é feita apenas pelo olhar dos homens, como no caso relatado dos pintores impressionistas. A observação dos processos das duas fotógrafas nos aproxima de uma reflexão sobre a autonomia na construção das narrativas e sobre o protagonismo da mulher na fotografia.

Hildegard Rosenthal e Sonia Madrigal exploram, cada uma à sua maneira, a relação entre a presença feminina nos espaços urbanos, cada uma no seu tempo e espaço, e as formas como essas mulheres são representadas e se narram. A partir de uma análise semiótica, percebemos que as fotografias de Rosenthal, com seus ensaios encenados, e as intervenções urbanas de Madrigal funcionam como signos que evocam significados complexos sobre a experiência feminina na cidade.

A análise dos processos criativos nos ajuda a compreender como Rosenthal e Madrigal constroem suas narrativas visuais a partir de interações complexas entre sujeito, espaço e a própria prática fotográfica. Elas não apenas registram a realidade, mas dão um significado a ela, pois elas fazem parte daquilo que é mostrado nas suas imagens. Em suas produções, elas desafiam estereótipos, narrativas dominantes e se posicionam por meio das fotografias que criam.

Portanto, ao combinar a perspectiva semiótica com os estudos de processo, podemos enxergar as obras de Rosenthal e Madrigal como manifestações artísticas que transcendem a mera representação visual. Essas fotógrafas não se limitam a capturar momentos, mas criam narrativas visuais que exploram a complexidade das relações de gênero, poder e representação no espaço urbano. A observação de seus processos de trabalho nos convida a refletir sobre o papel das mulheres na história da arte, na sociedade e na construção de significados nos contextos urbanos em que vivem.

## Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

COLAPIETRO, Vincent. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. In: PINHEIRO, Amálio; SALLES, Cecilia Almeida (org.). **Jornalismo expandido**. Tradução de Cecilia Almeida Salles. São Paulo: Intermeios, 2016.

COSTA, Helouise; ZERWES, Erika (org.). **Mulheres fotógrafas / mulheres fotografas**: fotografia e gênero na América Latina. São Paulo: Intermeios, 2020.

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

Fontcuberta, Joan. **La cámara de Pandora**: la fotografía después de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

INAH TV. Jueves Fotográfico: Sonia Madrigal. **YouTube**, 25 mar. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=A58Ue\\_Vr0yY](https://www.youtube.com/watch?v=A58Ue_Vr0yY) . Acesso em: 30 ago. 2024.

MADRIGAL, Sonia. **Sonia Madrigal**. Disponível em: <http://soniamadrigal.com/>. Acesso em: 3 set. 2024.

Navarro, Elena. Un juego de espejos: entrevista a Sonia Madrigal. **VIST Projects**. Disponível em: <https://vistprojects.com/un-juego-de-espejos/> . Acesso em: 30 ago. 2024.

Perrot, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2019.

Rago, Margareth; Murgel, Ana Carolina Arruda de Toledo (org.). **Paisagens e tramas**: gênero entre a história e a arte. São Paulo: Intermeios, 2013.

Rosenthal, Hildegard. Hildegard Rosenthal. São Paulo: **Instituto Moreira Sales**. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/hildegard-rosenthal/> . Acesso em: 3 set. 2024.

Rosenthal, Hildegard. **Metrópole**. Textos de Maria Luiza Ferreira de Oliveira e Beatriz Bracher. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010.

Salles, Cecília Almeida. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. Vinhedo: Horizonte, 2010.

Salles, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

Salles, Cecília Almeida. **Redes de criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecilia Almeida. Processos de criação como práticas geradas por complexas redes em construção. **Scriptorium**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/scriptorium/article/view/42169> . Acesso em: 30 ago. 2024.

SALLES, Cecilia Almeida. **Processos de criação em grupo: diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

### Cecilia Salles

Professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, dos Programas de Comunicação e Semiótica e de Literatura e Crítica Literária. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação desde 1993. Autora dos livros *Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artístico* (São Paulo, Educ, 2008); *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística* (São Paulo, Intermeios, 2011); *Redes da Criação: construção da obra de arte* (Vinhedo, Editora Horizonte, 2006); *Arquivos da Criação: crítica e curadoria* (Vinhedo, Editora Horizonte, 2010) e *Processos de criação em Grupo: diálogos* (São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2017)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6112940247306533>.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3826-0142>.

### Wilson Renato Negrão

Doutorando em Comunicação e Semiótica, pela PUC-SP. Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná (1997) e mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2017) e pós-Graduação em Fotografia pelo Senac-SP (2004).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7323737573112270>.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9451-4357>.