
Retratos de Família: a representação da mulher na Coleção Francisco Rodrigues¹

Elisa Cristine Ezídio CAVALCANTI²
Filipe Costa de Souza CAVALCANTI³
Kerolayne Correia de OLIVEIRA⁴
Eduardo QUEIROGA⁵

Faculdades Integradas Barros Melo – FIBAM, Olinda, PE

RESUMO

Este artigo busca discutir a representação da mulher nas fotografias de família na sociedade açucareira. Serão analisadas duas imagens que fazem parte da Coleção Francisco Rodrigues, cujo acervo remonta aos séculos XIX e XX. O texto discute a construção da imagem dos sujeitos no processo de origem e desenvolvimento das técnicas fotográficas no Brasil, focando — principalmente na etapa de análise dos retratos — nos papéis desempenhados pelas famílias tradicionais no contexto da sociedade patriarcal. Apontando algumas características da Coleção, serão introduzidas questões acerca de sua contribuição para o entendimento da sociedade brasileira, da família nuclear, entre outros pontos relevantes no que dizem respeito à formação cultural do país. Assim, a função dos sujeitos dentro de seu espaço de atuação social será debatida, focalizando-se a persona desenvolvida por eles na era do patriarcalismo. Para a análise das fotografias, serão apontados aspectos acerca de indumentárias, poses, cenários e acessórios, comparando-se esses e outros elementos à relação da família com a sua representatividade no meio social. Trouxemos, ao longo do nosso percurso, nomes como Maria Eliza Linhares Borges, Miriam Moreira Leite, Fátima Quintas e Georgia Quintas.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Coleção Francisco Rodrigues; representação; mulher; família.

INTRODUÇÃO

A popularização da fotografia ampliou, ao longo do tempo, as possibilidades de representação da sociedade. A fotografia de família, na sua prática cotidiana, é muitas vezes encarada de modo ingênuo, tratada como algo corriqueiro, cuja importância não ultrapassa o sentido de recordação. No entanto, ela é recoberta por camadas de discurso que agem diretamente na construção das identidades sociais, incorporando preconceitos, contribuindo

¹ Trabalho apresentado no Intercom Júnior IJ04 - Comunicação Audiovisual XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 5 a 7 de julho de 2018. Esta pesquisa foi desenvolvida no Programa de Iniciação Científica das FIBAM.

² Estudante de graduação do 7º período do curso de Comunicação Social - habilitação em Fotografia das Faculdades Integradas Barros Melo. E-mail: lisacristine@hotmail.com.

³ Estudante de graduação do 5º período do curso de Bacharelado em Artes Visuais das Faculdades Integradas Barros Melo. E-mail: filipeartesvisuais@gmail.com.

⁴ Estudante de graduação do 7º período do curso de Comunicação Social - habilitação em Fotografia das Faculdades Integradas Barros Melo. E-mail: correiakrol@hotmail.com.

⁵ Professor Doutor das Faculdades Integradas Barros Melo. Orientador do trabalho. E-mail: queiroga.eduardo@gmail.com.

com a manutenção de estereótipos e reforçando desigualdades. No decorrer da pesquisa, percebemos a importância que tiveram o formato *carte de visite* e o *carte cabinet* na incorporação desses discursos na fotografia de família, uma vez que suas características técnicas trouxeram alterações nas dinâmicas de produção e circulação de imagens.

Neste artigo, nos debruçamos sobre duas fotografias de família da Coleção Francisco Rodrigues, examinando aspectos relativos à construção do imaginário público e privado dos sujeitos integrantes da sociedade oitocentista. Nos interessa perceber como se dá a representação dos papéis da mulher nessas imagens, enfatizando a submissão imposta a ela por meio dos cânones sociais, além de sua relação com o homem e os filhos e suas funções na sociedade. Para isso, foi levado em conta como o cenário, vestuário, acessórios e demais elementos que compõem a imagem contribuem com a idealização dos sujeitos. Consideramos relevante, também, resgatar a gênese do *carte de visite* e contextualizar o período no qual se constrói a Coleção Francisco Rodrigues. Nosso intuito, dentro desse recorte proposto, é lançar questões sobre a atuação da fotografia na construção de identidades, sabendo da impossibilidade de esgotar uma discussão tão ampla.

A FOTOGRAFIA E O RECIFE NOS OITOCENTOS

O descobrimento da fotografia foi um fenômeno cujo mérito não pode ser dado a um único criador. A câmera escura vem despertando o interesse do homem há centenas de anos, sendo encontrados relatos do fenômeno físico — proporcionado pela articulação de um espaço escuro e a presença de um pequeno orifício — por gregos e chineses. Tal construção auxiliou grandes mestres das artes plásticas, a exemplo de Johannes Vermeer (1632–1675), na percepção da natureza e no desenvolvimento de suas produções. Mais tarde, o ato de fixar quimicamente a imagem advinda da câmera escura em um suporte foi resultado direto de uma série de estudos realizados pelos mais diversos pesquisadores, datado, convencionalmente, em 1826 — ano em que, após oito horas de exposição, Niépce (1765–1833) fixa uma imagem utilizando-se de estanho e derivados do petróleo, batizando o processo de heliografia. Posteriormente, Daguerre (1787–1851) deu continuidade às pesquisas e patenteou o que chamou de daguerreotípia — processo o qual se utilizava, geralmente, de placas de cobre e prata —, trazido ao público em 1839. Caros e frágeis, necessitavam de um longo tempo de exposição, além de não haver a possibilidade de reprodução da imagem final. Dessa forma, era necessário uma série de apetrechos que dificultavam o acesso à população. Foi nesse contexto que Eugène Disdéri (1819–1889) inova ao criar um aparelho que permitiria a

tomada de múltiplos clichês simultâneos, iguais ou diferentes, em uma única chapa (BORGES, 2011, p. 50). Em 1854

uma inovação técnica não apenas popularizaria o retrato fotográfico, retirando o monopólio dos membros da aristocracia e da alta burguesia, como também criaria condições para a implementação da fotografia comercial e industrial (BORGES, 2011, p. 50).

O carte de visite possibilitou a inserção da fotografia na sociedade barateando, conseqüentemente, sua produção. Contribuiu com, além da movimentação do mercado fotográfico — incluindo a venda de materiais, papéis, câmeras, filmes e objetos como portarretratos —, maior liberdade criativa aos fotógrafos que, apesar das limitações técnicas quando comparadas aos dias atuais, acabaram ganhando maior poder de mobilidade. Por último, o formato gerou a capacitação de novos profissionais — composto em grande parte por estrangeiros —, para atender tanto a demanda do mercado em ascensão quanto fotógrafos que aspiravam à abertura de filiais. A popularização e difusão do carte de visite deu continuidade e consolidou um processo que já acontecia, contribuindo para que as fotografias produzidas em estúdios fotográficos ganhassem ainda mais força. Visando atender sonhos, aspirações e desejos próprios dos dilemas resultantes da interação entre a vida pública e privada, os estúdios funcionavam como depósitos de fantasias, possuindo uma vasta quantidade de indumentárias, acessórios e apetrechos utilizados na construção de cenas que seriam, posteriormente, fotografadas. Num processo de construção mútua, os fotógrafos se empenhavam em materializar e perpetuar o desejo de autorrepresentação dos fotografados. Tais imagens serviam, também, como prevenção contra a passagem do tempo, sendo empregadas na construção dos retiros fantasiosos, um complexo esquema de aproveitamento da luz natural, através de vidraças, claraboias, cortinas, espelhos e rebatedores. Famílias completas, pequenos grupos ou sujeitos individualmente posavam em meio ao cenário fazendo uso de

réplicas de tapetes persas, cortinas de veludo e brocado, almofadas decoradas, panos de fundo pintados com cenas rurais e/ou urbanas, roupas de gala, instrumentos musicais, bengalas, sombrinhas de seda, etc. (BORGES, 2011, p. 51).

Muitas vezes eram inseridos elementos simbólicos que remetiam à ideia de nacionalidade (KOSSOY, 2009, p. 77). Numa espécie de movimento antropofágico precoce, eram deglutidos elementos culturais americanos e/ou europeus e adaptados a nossas cores, formas, pessoas etc., enfim, à nossa realidade.

A incorporação de profissionais estrangeiros ao mercado fotográfico brasileiro

contribuiu para a absorção de uma diversidade de modismos próprios da estética tradicional perspectivista. Resultado direto da tentativa consequente de elevação da fotografia aos padrões artísticos e de uma reprodução já conhecida e reconhecida, para atender aos desejos gananciosos de uma classe social que testemunhava uma abertura a uma possível ascensão estamental possibilitada pela carreira profissional: a burguesia. As representações ostentatórias possuíam medidas em torno de 6,0 x 9,5 cm, eram assinadas pelo fotografado e por vezes compartilhadas com dedicatórias no verso, a fim de demonstrar todo progresso material e demais conquistas, tanto da esfera pública quanto da esfera privada, para amigos e parentes próximos ou distantes.

O aprimoramento das técnicas utilizadas para a tomada e reprodução do carte de visite; o fascínio que causou a descoberta da fotografia em plena revolução industrial com a possibilidade de reproduzir através de uma máquina, com fidelidade, a natureza; o barateamento da fotografia, facilitando seu acesso à população; a inserção de materiais, profissionais e seus estúdios no mercado para atender demandas; sua difusão pelo país, contribuindo tanto com a disseminação da linguagem fotográfica e suas possibilidades, quanto com a estimulação do desejo de autorrepresentação das famílias; a prevenção contra a passagem do tempo; a reafirmação de conquistas tanto da esfera pública quanto da esfera privada, constituíram o cenário propício para a construção e reforço às identidades. Esta questão, comum quando tratamos da linguagem fotográfica, acabou sendo potencializada dentro do cenário posto, como coloca Miriam Moreira Leite:

a fotografia é utilizada para reforçar a integração do grupo familiar, reafirmando o sentimento que tem de si e de sua unidade, tanto tirar as fotografias, como conservá-las ou contemplá-las emprestam à fotografia de família o teor de ritual de culto doméstico (2001, p. 87).

O fotografar transformou discursos, ideologias e comportamentos sutis ou não em visualidades, fazendo-se necessária a interpretação — indissociável do contexto social no qual foram idealizadas e executadas — dos recursos técnicos, dos significados dos objetos escolhidos para compor a imagem, além do suporte, tamanho, enquadramento e planos. Também é passível de reflexão a própria imagem como escolha, na medida em que é avaliado o que foi suscetível de ser fotografado e em contrapartida o que não foi, constituindo os silêncios.

Na primeira metade do século XIX, o Recife era um dos principais centros de desenvolvimento urbanos e econômicos do Brasil, tal como Rio de Janeiro, Salvador e São

Luís do Maranhão (ARAÚJO, 2014a). Nesse contexto, a cidade exercia um papel relevante na economia tanto local, quanto regional e no exterior. Sobre esse destaque no cenário comercial, Bruna Iglesias Motta Dourado enfatiza que

o comércio marítimo foi a principal atividade econômica da província de Pernambuco, que contava com esse vigoroso ramo do comércio para escoar suas produções da terra, assim como nele se amparava a fim de obter produtos para os quais havia demanda e necessidade interna da população. Tal atividade mercantil também evidenciou a importância experimentada pelo porto do Recife diante da sua função de principal entreposto de distribuição regional para o comércio exterior e interprovincial. Diversos gêneros, lícitos ou ilícitos, exportados e importados, regionalmente ou internacionalmente, movimentaram a província e sua economia. Nela, diversos agentes do comércio, alguns anônimos, outros de importância reconhecida localmente, atuavam nas trocas de mercadorias e assim, movimentavam a economia da região (DOURADO, 2015, p. 70).

Nesse período de ascensão do porto recifense, a atividade portuária tornou, conseqüentemente, a cidade mais convidativa para profissionais em busca de um crescente e variado mercado. Em vista disso, “novos serviços públicos e privados, setores do comércio e novas ocupações surgiam a cada dia, do que nos dão exemplo estabelecimentos fotográficos e os profissionais afins: fotógrafos, químicos, pintores, desenhistas” (ARAÚJO, 2014a, p. 29).

Assim, fotógrafos como Alberto Henschell (1827–1882), proprietário do Fotografia Alemã; Augusto Stahl (1828-1877), com a Stahl & Companhia; e o Instituto Fotográfico, responsável pela introdução do carte de visite em Pernambuco, desempenharam papéis cruciais no que diz respeito à difusão da fotografia pelo Brasil. Modelos estéticos europeus e americanos eram levados do centro ao interior do país — como era o caso de Stahl, que desenvolvia parceria com pintores responsáveis pelos retoques, realces e acabamentos — contribuindo com a popularização de diversos signos fotográficos (BORGES, 2011).

Ocorreu, então, uma mudança na forma como as pessoas passaram a perceber e valorizar as imagens e, com isso, transformou-se a maneira como elas enxergavam a si e a seus semelhantes a partir do contato cada vez maior com as fotografias. Começava a se constituir, com a chegada do daguerreótipo, a história de uma sociedade extremamente ligada às imagens imediatistas, ao fetiche por obtê-las e, ao mesmo tempo, ao desejo de disseminá-las. Com a divulgação cada vez maior da fotografia, os álbuns de família se multiplicaram, ganhando fundamental importância no registro histórico da sociedade patriarcal escravocrata do século XIX. É nesse cenário que se forma o principal acervo fotográfico público hoje no Brasil, preservando a memória histórica do país através de suas imagens. Esse valioso arquivo supera os séculos e revela seus detalhes para as novas gerações, contribuindo assim para a

preservação da história do país.

A FAMÍLIA NA COLEÇÃO

A Coleção Francisco Rodrigues leva o nome do cirurgião dentista que deu continuidade ao trabalho de colecionismo fotográfico do pai, Augusto Rodrigues, na organização e aquisição de um acervo que chega aos dias atuais com aproximadamente 17 mil peças (ERMAKOFF, 2014). São imagens que ajudam a contar a história da sociedade brasileira e, em especial, da região Nordeste. Em relação ao contexto histórico das fotografias, Rita de Cássia Barbosa de Araújo explica que

no seu conjunto e arco social e temporal, 1840-1920, a COLEÇÃO FRANCISCO RODRIGUES documenta o processo histórico de decadência da sociedade patriarcal escravocrata e açucareira — e da classe dos plantadores e a ela associada —, e de ascensão de uma economia capitalista de base industrial-financeira (ARAÚJO, 2014a, p. 59).

Esse conjunto documental, depois de passar pelo Museu do Açúcar, extinto em 6 de outubro de 1977, está sob os cuidados da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife, por intermédio do Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira Rodrigo Mello Franco de Andrade (Cehibra). Tal ação dá continuidade ao trabalho colecionista de Francisco Rodrigues e empenha-se na preservação de sua obra (ARAÚJO, 2014b). Além disso, dentro de sua diversidade iconográfica, a Coleção se destaca por seus múltiplos formatos, materiais e técnicas, que vão do daguerreótipo, ferrótipo ou ambrótipo até o carte cabinet, carte de visite e foto postal. Acerca dos formatos difundidos no século XIX, José da Silva Jr. (2017) explica que o auge do carte de visite se entende até a metade dos anos 1870 — sendo, então, superada pelo carte cabinet —, mas que ela ainda continuou sendo utilizada até o final do século XIX. O autor ressalta, também, que essa época de transição de um formato para o outro diz respeito ao contexto histórico da passagem do regime monárquico para a república e da introdução do trabalho assalariado em substituição do sistema escravista.

Sobre a utilização do papel como suporte fotográfico, foram utilizados diversos tipos de impressão, como a albumina, bastante recorrente no século XIX. De modo que, a partir da análise dessas imagens, é possível perceber como a sociedade brasileira se modificou através do contato com a fotografia e como isso se refletiu no acervo da Coleção Francisco Rodrigues. Dentro de toda a diversidade de personagens e histórias, vestimentas, cenários e de poses representadas em múltiplos formatos e suportes estão as pistas para uma melhor compreensão de elementos referentes à miscigenação, ao papel do homem e da mulher na

coletividade, entre outras questões próprias da formação sociocultural do Brasil e outras nuances da vida privada. Entretanto, nos voltamos para as representações da família nuclear conjugal que, no período em questão, era

numerosa, composta não só do núcleo conjugal e de seus filhos, mas incluindo um grande número de criados, parentes, aderentes, agregados e escravos, submetidos todos ao poder absoluto do chefe de clã, que era, ao mesmo tempo, marido, pai, patriarca (ALMEIDA, 1987, p. 53-66).

Fruto direto do sistema social patriarcal, esse grupo era chefiado pelo homem que tinha autoridade máxima política, social, moral e econômica. As famílias com posses para pagar os serviços fotográficos presentes na capital pernambucana contratavam oficinas ou ateliês os quais garantissem a representação do poder e da dignidade do homem junto a seu grupo, resultando em retratos de uma fatia da sociedade pertencente à cultura açucareira e do monopólio da cana; famílias que foram regidas por um sistema violento, conservador, permeados pela economia predatória e pelas relações escravocratas.

Os filhos e filhas também desempenhavam um papel fundamental neste sistema, visto que se tornariam, num futuro próximo, chefes de família e herdeiros, no caso dos homens; e esposas e mães, no caso das mulheres. Os filhos eram apresentados nas fotografias como uma das conquistas familiares, apontados como símbolos de sucesso. Além deles, outras figuras presentes eram os avôs, avós e as mulheres solteiras. Os primeiros, geralmente representados como figuras centrais, sentados, dotados de sabedoria e respeito, enquanto a segunda, em pé, se posicionava às margens das fotografias.

Sabe-se que à mulher cabia a organização da casa e os cuidados com a família, onde o útero significou, no período patriarcal, o grande emblema feminino. Os seus papéis como “mulher-mãe, mulher-esposa, mulher-pilar da conservação da família, mulher-educadora, mulher-enfermeira, foram algumas das principais representações da figura feminina” (BORGES, 2011, p. 50). Através das fotografias que compõem a Coleção, é possível analisar seu discurso, mergulhando além das camadas do visível, atentando para o uso de diversos símbolos utilizados pelos fotógrafos em seus estúdios de fantasias, para materializar desejos e aspirações de uma classe que gostava de contar, recontar e criar imagens de si. Percebe-se que todo indivíduo constrói e pretende preservar a sua autoimagem pública. Oferecer, portanto, uma boa imagem da família é oferecer uma boa imagem de si próprio. A persona desenvolvida, buscando criar a “face pública” — a qual se constrói tendo em vista o estar diante do outro —, é consequência das expectativas que a sociedade (e atrelada a ela a própria

família) lhe impõe. Isso é percebido nos papéis sociais humanos, no tipo de roupa escolhido, no estilo de expressão, na postura, nos acessórios e cenários que serão observados e comentados na análise das imagens adiante. Por fim,

nas fotografias de família - fossem elas produzidas em estúdios ou não - o que interessava era a representação dos papéis sociais. É com eles que se cria a identidade do grupo e se institui a memória de seus membros. Segundo Bourdieu, “o álbum de família exprime a verdade social” (BORGES, 2011, p. 54).

Essas foram as famílias com as quais nos deparamos, eternizadas em seus papéis por meio de poses numa tentativa de satisfazer as expectativas do seu imaginário. Portanto, assim como as imagens não podem ser dissociadas do contexto em que foram construídas, as reflexões sobre a família também não. Como comenta Fátima Quintas, ela “é uma construção ideológica, plena de símbolos, e jamais poderá se afastar do contorno de representações culturais e sociais” (QUINTAS, 2005, p. 37) da qual faz parte. Em seu ensaio, o doutor em história, Marco Antonio Stancik (2011) comenta sobre a relação do fotógrafo e aquele que o contratava ao realizarem, em conjunto, uma espécie de teatralização de um determinado papel social, registrando não necessariamente uma “realidade social”, mas sim “ilusões” ou “fantasias sociais”. Suas identidades, portanto, eram menos expressas e muito mais representadas. Analisando a representação feminina em nove retratos fotográficos produzidos entre o final do século XIX e início do XX, ele aponta convenções adotadas pela pose em cenários artificialmente construídos, onde as mulheres trajavam seus melhores vestidos, dando uma especial atenção aos seus penteados e acessórios como: chapéus, sombrinhas, luvas e leques destacando, desse modo, a função de emprestarem à modelo signos de delicadeza e feminilidade para constituírem, posteriormente, a imagem fotográfica — fator que nos deparamos recorrentemente nos retratos que analisaremos.

Para interpretar tais representações, as fotografias são exploradas em busca de formas de comunicação não verbal, registradas através de gestos, poses, olhares, expressões faciais, orientações do corpo, postura, organização e disposição dos objetos (STANCIK, 2011, p. 11).

Nos deteremos com mais atenção em duas fotografias pernambucanas, do final do século XIX, as quais integram a Coleção, para discutirmos aspectos como idealização, construção de identidade e papéis através dos elementos compositivos da imagem. Encontramos durante o caminhar da nossa pesquisa muitos outros exemplares os quais poderiam ilustrar as questões que foram postas, mas consideramos que as escolhidas trazem suficientes subsídios para a análise, ou seja, sintetizam as questões que foram apontadas e

permitem apontar outras as quais julgamos importantes quando buscamos empreender sobre a fotografia de família.

Figura 1: Manoel Tavares Fiúza e Maria Adelaide Saboya de Albuquerque com as filhas Maria do Carmo Saboya Fiúza, Maria Carolina Saboya Fiúza e Maria Dulce Saboya Fiúza. Pernambuco, gelatina, carte cabinet, c. 1890. Louis Piereck,



Fonte: Coleção Francisco Rodrigues.

Na fotografia de Louis Piereck (figura 1), vemos uma família típica da aristocracia, formada por homem, mulher e três crianças que posam em um estúdio. A imagem, em gelatina, tem como suporte o carte cabinet — formato inglês que surgiu em 1866 como evolução do carte de visite tendo, portanto, o mesmo tipo de apresentação, mas em maior tamanho — possuindo 9,5 cm x 14 cm e montado em cartão de 11 cm x 16,5 cm (KUSMA, 2016). Geralmente a imagem era revelada através da técnica de impressão em albumina. O cenário é composto majoritariamente de motivos clássicos, onde as cenas eram pintadas e erguidas ao fundo — característica facilmente identificável na figura 1. Eram bastante detalhadas tanto em sua ornamentação quanto nos elementos cênicos — artifícios comuns à época. O uso de parapeitos deslocados de seu lugar usual, cortinas, janelas e colunas busca criar uma ambientação que demonstra padrões de intelectualidade elevados, remetendo às principais características do neoclassicismo. Como movimento revivalista, tinha como principal fonte de inspiração a sobriedade e racionalidade das formas e produções greco-romanas, atingindo construções arquitetônicas ou inspirando temática e, formalmente, pinturas e esculturas. Ao mesmo tempo, possuem uma ligação nacionalista, identificável através da estampa de motivos vegetais remetendo ao país tipicamente tropical. Os

brinquedos presentes na cena — neste caso, o animal de pelúcia — são os únicos signos que remetem ao universo infantil (BORGES, 2011).

É notória a formalidade nos vestidos longos e paletós — estilo que traz características à moda europeia. Com adereços e roupas suntuosas, verdadeiros prolongamentos do corpo, os sujeitos mostram-se para a câmera com seus melhores trajes que, na maioria dos casos, não eram cotidianamente utilizados. Tal fator acentua a importância e o caráter solene do momento de ida ao estúdio. Na realidade, tratava-se de uma ocasião especial; era um espetáculo construído para poucos.

Na foto em questão, apenas o homem veste tons escuros, enquanto a mulher e as crianças são apresentadas em tons mais claros. A mulher, neste caso, ganha destaque em virtude das cores claras de sua vestimenta, bem como também no espaço físico que ocupa na composição. Entretanto, o destaque que a ela é dado constitui-se através do ponto de atenção o qual ela toma na imagem. Também é válido salientar que todos os retratados trajam adornos para a cabeça, os quais variam da sisudez do homem, chefe de família, à delicadeza decorativa da mulher e de suas três filhas. Neste caso (figura 1) à mulher cabe o papel de adereço — como pode ser observado no suntuoso chapéu por ela equilibrado — e, aos homens, cabiam vestimentas sóbrias e de tons neutros — como no contido chapéu vestido pelo mesmo. Esse fator, quando transposto para as questões que envolviam as principais características do classicismo, tornavam a mulher ainda mais distante da sobriedade racional e mais próxima de um modelo artístico o qual, além de não ser o vigente na época significava, aos olhos do momento, um excesso movido pela irracionalidade e por impulsos pouco reflexivos. Em contrapartida, os valores em voga transparecem nas sóbrias vestimentas masculinas o que reforça, conseqüentemente, o papel masculino de patriarca e chefe do lar, capacitado por, acima de tudo, ser o detentor da razão. A mulher nessa imagem, portanto, assume quase a posição de um objeto decorativo. Outro ponto que reforça sua posição de destaque nessa imagem é a cor clara de suas roupas, também responsável por carregar signos referentes à pureza, tornando-a, conseqüentemente, infantilizada — mais um aspecto que a afastava da vida pública e reforçava sua submissão ao marido, chefe do lar.

Observamos nessa imagem (figura 1) que o casal se posiciona em segundo plano, cabendo às crianças assumir o primeiro. Os filhos são aqueles que representam o futuro da família agrária aristocrática açucareira e se tornam mais uma das conquistas apresentada aos outros parentes e amigos; serão os responsáveis por dar, futuramente, continuidade ao que foi iniciado pela geração anterior sendo, por conseguinte, anunciados através da fotografia. A

mulher como elemento decorativo é objetificada, resultado de um processo historicamente construído, comentado por Fátima Quintas:

com a identidade aviltada por uma socialização distorcida, que prepara a mulher para seguir as regras da submissão, torna-se difícil potencializar as suas capacidades pessoais. Ao perder a condição de sujeito desejante, ela assume a trepidez de objeto desejado (2005, p. 47).

Figura 2: Domingos Ramos de Andrade Lima [negociante de açúcar no Recife], Júlio Ramos de Andrade Lima, Feliciano de Andrade Lima, Alice Ramos de Andrade Lima [casada com Adolpho Pinto] e Luiz Ramos de Andrade Lima. Pernambuco, albumina, carte cabinet, c. 1890–1899. João José de Oliveira.



Fonte: Coleção Francisco Rodrigues.

Neste segundo carte cabinet (figura 2), está representada a família Andrade Lima, reconhecida pelas negociações no ramo açucareiro recifense. Fora o cenário ricamente adornado assim como na figura 1, essa imagem conta com uma mesa de canto que serve de suporte para um jarro de flores, sendo esse mais um signo que remete a um ambiente interno com características típicas do interior de casas aristocráticas. É possível perceber também a presença de uma base retangular, provavelmente de madeira, a qual serviu como plataforma para elevação do menino localizado no centro da imagem. Essa superfície, onde se encontra o garoto, gerou uma equivalência entre as alturas dele e de sua irmã, Alice Ramos de Andrade Lima, à esquerda. É sabido que aos filhos homens era atribuída a incumbência de assumir heranças, recebendo maior destaque desde jovens na sociedade. Assim, a partir da imagem aqui analisada, é possível visualizar tal papel de relevância social através da tentativa de elevação da estatura do garoto, a fim de torná-lo hierarquicamente superior. Logo,

torna-se bem claro o processo de construção social da inferioridade. O processo correlato é o da construção social da superioridade. Da mesma forma como não há ricos sem pobres, não há superiores sem inferiores. Logo, a construção social da

supremacia masculina exige a construção social da subordinação feminina. Mulher dócil é contrapartida de homem macho. Mulher frágil é a contraparte de macho forte. Mulher emotiva é a outra metade de homem racional. Mulher inferior é a outra face da moeda do macho superior (SAFFIOTI apud QUINTAS, 2005, p.44).

Ademais, outro acessório vinculado à questão do status e do legado deixado pelos chefes de família são as bengalas utilizadas pelos meninos da família Andrade Lima; à menina cabe o uso do leque, instrumento símbolo da feminilidade e delicadeza, frequentemente adotado pelos estúdios fotográficos. Por conseguinte, observando-se a soma dos elementos composicionais, tais como as indumentárias, a ornamentação, o uso de penteados impecáveis e os acessórios ostentados pelas crianças, percebe-se um grande contraste em relação ao clima tropical do Brasil, o que revela, no fim das contas, a busca da sociedade patriarcal por um ideal europeu em sua representação imagética.

Também é importante frisar que, não apenas o enquadramento dos indivíduos na foto, mas também sua pose e seu ar de seriedade denunciam esse desejo pela representação de um “papel social” ou, em outras palavras, a construção de uma autoimagem a qual projetasse uma boa reputação, uma imagem de prestígio perante a sociedade. A foto, pois, era uma ferramenta utilizada como um modo de pertencimento a um grupo social distinto a partir de uma representação, e, nesse contexto, o sorriso era algo muitas vezes suprimido. Além disso, preocupado em projetar sua imagem idealizada, muitas vezes o cliente se deslocava até o estúdio e, então,

Aquele era um momento importante, uma parada necessária entre a agitação da rua e a entrada no salão de pose, quando ele, folheando os álbuns e olhando as fotos, começava mais concretamente a pensar na sua própria pose e a se preparar para o processo que viria logo a seguir (KOUTSOUKOS, 2007, p. 2-3).

Ao observar a mulher na figura 2, verifica-se um esforço para identificá-la com o mundo privado, com o ambiente familiar. A mulher-mãe agora se apresenta em pé por trás de dois dos seus filhos, onde pousa sua mão direita sobre o ombro do menino como um sinal de ligação entre sujeitos, cabendo a pose apenas o uso de expressões sérias, gestos rígidos, imóveis (QUINTAS, 2007). Ao seu lado está o patriarca da família que, diferente da figura 1, se apresenta sentado, cercado pelos seus filhos homens. Vemos então, a construção visual com base na manutenção de uma ordem social das famílias aristocráticas do açúcar.

Paralelamente, é curioso observar como, no ambiente onde foi feita essa construção visual (o estúdio), a ligação daquele que produziu a foto com as pessoas as quais se puseram em frente à câmera vai além de uma simples transação comercial. Essa relação revela um

contato muito mais íntimo entre aquele que pretende produzir uma boa imagem e os que desejam preservar sua memória e elevar o nome de sua família perante a sociedade. Assim, sobre os papéis de retratista e retratado nos oitocentos, Ana Maria Mauad afirma:

Do lado do fotógrafo, observa-se a sujeição às normas do bom gosto e da harmonia para a composição estética perfeita de um ‘bom retrato’; e do sujeito-fotografado a imposição de normas de distinção social quer seja de classe, de gênero ou de geração. Assim, o modelo ao negociar a sua pose com o fotógrafo, coloca em jogo a sua autoimagem, desse modo, como ele projeta no seu corpo as expectativas do mundo do qual é parte integrante (MAUAD, 2015, p. 3).

CONCLUSÃO

Evidenciando a história da fotografia desde os primeiros anos de seu surgimento, passando por evoluções técnicas através de descobertas com experimentos químicos, a contribuição das imagens fotográficas para o modo como o sujeito percebe o meio social e a si mesmo foi abordada aqui, principalmente, sob um viés histórico. Durante esta pesquisa, grande importância foi dada a formatos como o *carte de visite* e o *carte cabinet*, haja vista terem sido amplamente difundidos ao longo do período de supremacia do patriarcado no Brasil, difusão essa que contribuiu para a formação de uma sociedade essencialmente atrelada à concepção e divulgação de imagens.

Durante a pesquisa, também foram discutidas informações históricas e técnicas acerca da Coleção Francisco Rodrigues, mostrando que a importância da fotografia vai muito além da representação, atuando também na construção de identidades. Sobre a análise das duas imagens da Coleção, destacou-se a relevância da *mise-en-scène* fotográfica por intermédio de diversos elementos — tais como cortinas, pinturas no fundo dos estúdios, colunas e parapeitos em estilo clássico — que ajudaram a criar um ambiente propício para o desenvolvimento da teatralidade dos sujeitos fotografados dentro de um ideal de representação europeizado. Nesse contexto, a pose e a seriedade no ato fotográfico eram igualmente importantes, pois reafirmava os papéis dos fotografados — preocupados com a postura que a sociedade exigia deles. Esses padrões imagéticos reproduzidos vastamente ao longo dos anos 1800 representavam, para aqueles que se colocavam perante à câmera, o desejo de resguardar a própria memória, uma forma de se precaver contra a inevitável passagem do tempo. Tais constatações foram ratificadas durante a análise das duas imagens da Coleção Francisco Rodrigues, nas quais a figura da mulher foi enfatizada em suas múltiplas funções num contexto em que se almejava a construção de uma representação familiar condizente com a moral e os bons costumes vigentes no século XIX.

Por outro lado, a supremacia masculina do chefe de família, bem como a atuação das crianças em meio formação de suas identidades, presente nos exemplos das figuras 1 e 2, também ajudaram a compreender melhor o ideal de representação imagética da família no contexto histórico patriarcal. Além disso, as características comportamentais exigidas à mulher foram reafirmadas pelas avaliações críticas baseadas, principalmente, nos estudos de Fátima Quintas acerca dos papéis sociais, destacando-se as injustas contrapartidas na relação entre mulher e homem. Tal avaliação foi corroborada através da observação dos objetos cênicos presentes nas imagens analisadas, como, por exemplo, a bengala dos meninos e o leque da menina na figura 2, o que reforçou as considerações a respeito das diferenças de gênero.

Assim, o artigo apresentou um pouco da história da fotografia, na tentativa de proporcionar, com a interpretação das duas figuras da Coleção Francisco Rodrigues, uma pequena contribuição para o campo científico das imagens fotográficas. Certamente, muito há de ser feito no sentido de elucidar o que há por trás da aparência dos registros familiares do século XIX, até porque, como ressalta José da Silva Jr. (2017), a fotografia primeira é aquela cujo registro não é feito, que fica fora do enquadramento e do tempo da imagem captada. Em outras palavras, é a parte que fica guardada — como uma foto esquecida no fundo da gaveta — nos desejos e sentimentos dos envolvidos em sua concepção. Vale salientar, uma vez mais, a importância de se refletir sobre os estereótipos comportamentais difundidos durante o período patriarcal, pensando que a relação desigual entre os sujeitos ainda ecoa na sociedade atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Ângela (1987) “Notas sobre a Família no Brasil”. In: ALMEIDA, A.M.et al (orgs.) Pensando a Família no Brasil. Rio: Espaço e Tempo/UFRRJ, p. 53- 66.

ALMEIDA, Ângela. Pensando a Família no Brasil. Rio: Espaço e Tempo/UFRRJ, 1987.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. Retratos de um tempo perdido: para não esquecer o velho Norte agrário, 1840–1920. In: ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa; MOTTA, Tereza Alexandrina (Orgs). O retrato e o tempo: Coleção Francisco Rodrigues – 1840–1920. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2014a.

_____. Retratos multifacetados. In: ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa; MOTTA, Tereza Alexandrina (Orgs). O retrato e o tempo: Coleção Francisco Rodrigues – 1840–1920. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2014b.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. 3º Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

DOURADO, Bruna Iglezias Motta. *Comércio de grosso trato e interesses mercantis no Recife, Pernambuco (c.1840 - c.1870): a trajetória de João Pinto de Lemos*. 2015. 160 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – PPGHS, UFF, Niterói, 2015. Disponível em: <www.historia.uff.br/stricto/td/1888.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2017.

ERMAKOFF, George. *Coleção Francisco Rodrigues: a fotografia e o mundo dos colecionadores*. In: ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa; MOTTA, Tereza Alexandrina (Orgs). *O retrato e o tempo: Coleção Francisco Rodrigues – 1840–1920*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2014.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4º Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do photographo, o rito da pose*. Brasil, segunda metade do século XIX. *Revista Ágora*, Vitória, n. 5, p. 1-25, 2007. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/agora/article/view/1904>>. Acesso em: 16 dez. 2017.

KUSMA, Vinícius Silveira. “A fotografia, a tinta, a fotopintura, e a (re) significação dos sonhos”: uma etnobiografia de mestre Julio Santos. 2016. 181 f. Dissertação de Mestrado – PPGA, UFPel, Pelotas, 2016. Disponível em: <<http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/3188>>. Acesso em: 16 dez. 2017.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. 3º Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MAUAD, Ana Maria. *Quadros de uma exposição: um retrato do Brasil oitocentista na coleção Francisco Rodrigues (1840-1920)*. *Artelogie* [Online], 7 | 2015. URL: <<http://journals.openedition.org/artelogie/1119>>. Disponível em: <<http://artelogie.revues.org/1119>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

QUINTAS, Fátima. *A Mulher e a Família no Final do Século XX*. 2º Ed. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2005.

QUINTAS, Georgia. *Os álbuns de família em Pernambuco: relíquia da memória visual e filtro da cultura*. 2007.

SILVA JR., José da. *O retrato da tristeza: a representação do sujeito público na carte-de-visite oitocentista na Coleção Francisco Rodrigues*. *Revista Famecos*, Porto Alegre, vol. 24, n.º 2, maio, junho, julho e agosto de 2017. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/25468>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

STANCIK, Marco Antonio. *De corpo quase inteiro: retratos fotográficos e representação feminina no Brasil (1890-1910)*. *Ibereoamericana*, XI, 44, 2011.