

ANNELISE COSTA MONTONE

**REPRESENTAÇÕES DA VIDA FEMININA EM UM ACERVO DE
IMAGENS FOTOGRÁFICAS DO MUSEU DA BARONESA,
PELOTAS/RS: 1880 A 1950**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural.

Orientador: Prof^o Dr. Fábio Vergara Cerqueira

Pelotas, agosto de 2011.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação:
Bibliotecária Daiane Schramm – CRB-10/1881**

M757r Montone, Annelise Costa
Representações da vida feminina em um acervo de
imagens fotográficas do Museu da Baronesa,
Pelotas/RS: 1880 a 1950/ Annelise Costa Montone;
Orientador : Fábio Vergara Cerqueira. – Pelotas, 2011.
197f.

Dissertação (Mestrado em Memória Social e
Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação.
Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de
Pelotas.

1. Acervos. 2. Fotografia. 3. Retrato. 4. Memória. 5.
Representações. I. Cerqueira, Fábio Vergara, orient.
II. Título.

CDD 306

Banca Examinadora:

Prof^o Dr. Fábio Vergara Cerqueira

Prof^a Dra. Carla Rodrigues Gastaud

Prof^a Dra. Lorena Almeida Gill

Minha dedicatória é dirigida às mulheres
que se deixaram retratar, tão lindas, ...

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Professor Fábio Vergara Cerqueira, por apontar caminhos, pelo apoio e compreensão.

À Professora Maria Letícia Ferreira, pelo apoio, pelas maravilhosas aulas, que saudade!

À Professora Carla Gastaud, por me apresentar o Museu da Baronesa, pelas conversas divididas com cafezinhos, pelo apoio, amizade, por participar de minha banca e por sua pesquisa tão inspiradora.

À Professora Lorena Gill, agradeço a disponibilidade para a banca de qualificação e, agora, para a defesa da dissertação.

Aos Professores do mestrado, em especial à Professora Francisca Michelin, por me apresentar às fotografias, entre conversas e aulas, por ter participado de minha banca de qualificação.

Ao Professor Diego Lemos Ribeiro, pelo incentivo, pelas conversas e textos de museologia.

A Felipe Gertum, do Museu Helena Assumpção de Assumpção, a disponibilidade em me atender e identificar pessoas e fotografias e, também à Professora Luciana Araujo Renck Reis, por me receber, conversar e identificar nas fotografias as pessoas de sua família.

À Débora, agradeço por nunca perder o contato, pelas longas conversas, pela amizade, carinho e por trazer Amélia e Sinhá para mais perto de nós.

À amiga Jezuína, por dividir a trajetória de museu e de mestrado, pelas conversas, sugestões, carinho e pelos textos, muitos textos.

Aos colegas de mestrado, por dividirem a jornada e expectativas.

Aos funcionários, estagiários novos e “velhos” e colaboradores do museu, agradeço a compreensão e o carinho de todos.

À Ana Luiza Schwonke, pelo carinho, por me ouvir e aconselhar.

Aos meus pais, irmãos, padrinhos e à nona, agradeço pelo amor e carinho e por sempre estarem por perto.

Aos meus amores, Alfonso, Luciano e Maurício, agradeço por preencherem minhas memórias, meu presente e meu futuro. Obrigada pela paciência!

[...], a própria pátina do tempo valoriza a fotografia, que se torna mais preciosa com o passar dos anos, no registro de um tempo passado, fixado. Não vemos estes retratos, que agora aprecio curiosa como uma intrusa em meios familiares, ou em círculos de amizade a que não pertenci nem no espaço nem no tempo, tais como saíram das mãos do fotógrafo para seus clientes, mas, através de outra coloração, o negro-branco transformado em sépia, como uma névoa a registrar o tempo que se interpõe entre a impressão fotográfica e este momento em que o colecionador amoroso classifica as peças reunidas pacientemente.

Aracy Amaral (1983, p.119-120)

MONTONE, Annelise Costa. **Representações da vida feminina em um acervo de imagens fotográficas do Museu da Baronesa, Pelotas/RS: 1880 a 1950.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar um conjunto de reproduções eletrostáticas de fotografias armazenadas no Museu Municipal Parque da Baronesa, em Pelotas, RS. Em especial os retratos femininos, na medida em que dialogam com a narrativa deste espaço museal, concernente ao período de 1880 a 1950. As imagens foram expostas, na década de 1990, em duas exposições de curta duração, que versaram sobre moda e infância. O museu, pertencente ao município de Pelotas, manteve a tipologia de residência, da época em que pertencia à família Antunes Maciel, existindo um forte vínculo à figura feminina, criado pela presença de três gerações de mulheres que habitaram a casa. Seu acervo é formado pelo prédio, por objetos pessoais e decorativos, mobiliário, têxteis, documentação privada, livros e fotografias, que trazem representações do espaço privado e dos costumes da sociedade pelotense, entre o final do século XIX e meados da década de 30 do século XX. A interpretação se deu no âmbito do estudo da história cultural das mulheres, de acervos, representações, memória e fotografias, bem como de documentação privada da família Antunes Maciel, dialogando com outras pesquisas sobre o museu, já desenvolvidas em âmbito de Pós-Graduação.

PALAVRAS-CHAVE: acervos, fotografia, retrato, memória, representações, Museu da Baronesa.

ABSTRACT

This research aims to analyze a set of electrostatic copies of photographs stored in the Museu Municipal Parque da Baronesa, in Pelotas city, RS. We pay special attention to female portraits, insofar as they dialogue with the narratives of this museal space designed to the period between 1880 and 1950. In the nineties these images were part of two short duration exhibits dealing with fashion and childhood. This municipal museum maintains the type of a historic house museum from the times it belonged to Antunes Maciel family. It holds therefore a strong link with female figures for the sake of three female generations that inhabited the house. The collections are formed by the building itself, personal and decorative objects, furniture, textile, private documents, books and original photographs, which bring representations of private space and uses of local society. We interpreted the material in the scope of cultural history of women, collections, representations, memory and photographs, as well as private documents and academic monographs concerning Antunes Maciel family.

Keywords: collections, photographs, portrait, memory, representations, Museu da Baronesa

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fachada atual do Museu da Baronesa.....	26
Figura 2 – Banheira da Casa de Banho.	27
Figura 3 – Casa de Banho na forma original. Fonte: acervo administrativo do MMPB.	27
Figura 4 – Annibal Antunes Maciel, Barão dos Três Cerros. Fonte: acervo MMPB nº 1821.	28
Figura 5 – Amélia Hartley Antunes Maciel, Baronesa dos Três Cerros. Fonte: acervo MMPB nº 1901.	28
Figura 6 – Estátua localizada na platibanda do prédio. Fonte: acervo administrativo do MMPB.....	29
Figura 7 – Gruta – estrutura em alvenaria de tijolos, revestida com argamassa que imita pedra, originalmente cravejada de pedras de quartzo bruto. Fonte: acervo administrativo do MMPB.....	29
Figura 8 – “Baronesa”, uma viagem ao passado – reportagem do jornal Diário Popular, de 07/07/1968. Fonte: acervo MMPB nº 2164.	30
Figura 9 – Reportagem do jornal Diário Popular, de 25/11/1970. Fonte: acervo MMPB nº 2163.	31
Figura 10 – Álbum da Família Antunes Maciel. Fonte: acervo Museu da Baronesa MMPB nº 0255.	38
Figura 11 – Reprodução fotográfica. Fonte: material de apoio MMPB.....	42
Figura 12 – Reprodução fotográfica. Fonte: material de apoio MMPB.....	42
Figura 13 – Mostruário de rendas e tecidos da exposição “Eles e elas vestiam assim”. Fonte: arquivo administrativo MMPB.	73
Figura 14 – Painel de fotografias da exposição “Eles e elas vestiam assim”. Fonte: arquivo administrativo MMPB.....	73
Figura 15 – Fotografia da exposição “Repensando a Infância”. Fonte: arquivo administrativo MMPB.	74
Figura 16 – Fotografia da exposição “Repensando a Infância”. Fonte: arquivo administrativo MMPB.	74
Figura 17 – Gráfico: Uso das reproduções fotográficas	75

Figura 18 – Gráfico: Quantidade de fotos por década.....	77
Figura 19 – Gráfico: Local da fotografia	78
Figura 20 – Gráfico: Percentual de fotos com identificação do produtor	79
Figura 21 – Gráfico: Figuração quanto ao sexo	80
Figura 22 – Judith Montarroyos e Zeli Osório. Fonte: Acervo Museu Helena Assumpção de Assumpção.....	84
Figura 23 – Reprodução fotográfica. Fonte: Mat. de apoio MMPB – 27 (MA 344)....	84
Figura 24 – Fotografia de Déa Antunes Maciel aos 6 anos. Fonte: Acervo MMPB nº 1925.	128
Figura 25 – Fotografia de Dona Sinhá, aos 12 anos, 1881. Fonte: Acervo MMPB nº 1792.	129
Figura 26 – Coluna de moda publicada no Jornal do Brasil, em 1915. Fonte: Modas e Elegâncias, 1982 (Mat. de apoio MMPB).	129
Figura 27 – Reprodução fotográfica de Neusa Maria Alves Rodrigues, 1957. Fonte: Mat. de apoio MMPB – 01 (MA 264).	130
Figura 28 – Reprodução fotográfica de Carmem Lúcia Araujo, 1966. Fonte: Mat. de apoio MMPB – 05 (MA 268).	131
Figura 29 – Reprodução fotográfica da Turma de 1936, Escola Bibiano de Almeida. Fonte: Mat. de apoio MMPB – 10 (MA 367).	132
Figura 30 – Reprodução fotográfica. Fonte: Mat. de apoio MMPB - 28 (MA 345)...	136
Figura 31 – Reprodução de retrato de Delfina Oliveira Pires Reis (nome de casada). Fonte: Mat. de apoio MMPB - 73 (08/15)	142
Figura 32 – Retrato de Lourival Antunes Maciel. <i>Carte de visite</i> . Fonte: Acervo MMPB nº 1824	142
Figura 33 – Retrato de Amélia Hartley Antunes Maciel, Dona Sinhá, filha da Baronesa de Três Cerros. <i>Carte de visite</i> . Fonte: Acervo MMPB nº 1823	144
Figura 34 – Verso do retrato de Amélia Hartley Antunes Maciel, Dona Sinhá, filha da Baronesa de Três Cerros.Fonte: Acervo MMPB nº 1823 - verso	145
Figura 35 – Da direita p/ esquerda, Delmar e Rubens (sentados), Mozart e Sinhá (de pé), Zilda, à frente, Lourival, Lourival (filho) e Déa (sentados). Fonte: Acervo MMPB nº 1932.....	149
Figura 36 – Sentados: Déa, Sinhá, Lourival e Zilda. De pé: Rubens, Lourival (filho) Delmar e Mozart. Fonte: Acervo MMPB nº 1975.....	149

Figura 37 – Recorte do jornal A Opinião Pública, de 10 de fevereiro de 1917. Zilda aparece ao centro. Fonte: Acervo MMPB nº 2060	154
Figura 38 – Recorte do jornal A Opinião Pública, de 11 de fevereiro de 1928. Déa aparece ao centro. Fonte: Acervo MMPB nº 2056	154
Figura 39 – Déa (ao centro) e duas amigas. Década de 1920. Fonte: Acervo MMPB nº 1818.....	155
Figura 40 – Reprodução fotográfica. Grupo em aniversário de bodas de prata. Década de 1950. Coleção Echenique. Fonte: Mat. apoio MMPB - 98 (MA 374)....	163
Figura 41 – Reprodução fotográfica. Grupo em festa/almoço. Década de 1950. Coleção Echenique. Fonte: Mat. apoio MMPB - 87 (24/73).	163
Figura 42 – Dona Sinhá e Lourival sentados em um banco, na calçada da casa da chácara. Data aprox. 1940/1950. Coleção Família Antunes Maciel. Fonte: Acervo MMPB nº 1817.	169
Figura 43 – Dona Sinhá, já viúva, entre os filhos, genros e noras. Data: 1950/1960. Coleção Família Antunes Maciel. Fonte: Acervo MMPB nº 1820.....	170
Figura 44 – Lourival, Amélia e Sinhá. Data: Década de 1910. Coleção Família Antunes Maciel. Fonte: Acervo MMPB nº 1882.....	170
Figura 45 – Família Antunes Maciel. Rio de Janeiro. Data: metade da década de 1910. Fonte: Acervo particular de Oswaldo Antunes Maciel.	172

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Forma de utilização das reproduções preto e branco	75
Tabela 2 - Fotografias classificadas quanto à década de produção	76
Tabela 3 - Estúdios fotográficos identificados	78
Tabela 4 - Feminino e masculino representado nas fotografias	80
Tabela 5 - Principais famílias cedentes/quantidades de fotos	82
Tabela 6 - Sistematização e digitalização das reproduções	85
Tabela 7 - Coleções representativas nas exposições após seleção	87
Tabela 8 - Níveis de classificação para organização do catálogo	88

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

COMPHC - Conselho do Patrimônio Histórico de Pelotas

FAM - Família Antunes Maciel

INBRAJA - Instituto Nacional Brasileiro Senador Joaquim Augusto Assumpção

MHAA - Museu Helena Assumpção de Assumpção

MMPB - Museu Municipal Parque da Baronesa

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 Museu Municipal Parque da Baronesa: criação do museu e as coleções - do privado ao público	26
1.1 A Chácara da Baronesa	26
1.2 Formação das coleções: fotografias e reproduções	37
1.3 Sistematização do Acervo Fotográfico e Reproduções	40
CAPÍTULO 2 Entre o Museu, Fotografias e Figuras Femininas.....	43
2.1 Acervos museológicos, memória e fotografias	43
2.2 Fotografias e Retratos Fotográficos	53
2.3 Retratos Femininos	60
CAPÍTULO 3 Catálogo de Representações Fotográficas	66
3.1 Critérios para descrição, classificação e interpretação das imagens	66
3.1.1 Leitura de imagens fotográficas – uma metodologia	66
3.1.2 Exposições e reproduções fotográficas.....	72
3.2 Critérios de seleção para o catálogo	86
3.3 Catálogo	90
CAPÍTULO 4 Retratos do feminino no Museu da Baronesa	122
4.1 Infância: cronologias da vida/espacos da vivência.....	124
4.1.1 Retratos da infância	124
4.1.2 Vida familiar/Infância	133
4.1.3 Eventos e lazer/Infância	133
4.2 Mocidade: cronologias da vida/espacos da vivência	136
4.2.1 Retratos da mocidade	137
4.2.2 Vida Familiar/Mocidade	147
4.2.3 Eventos e lazer/Mocidade	151
4.3 Vida adulta: cronologias da vida/espaco da vivência	156
4.3.1 Retratos da vida adulta.....	157
4.3.2 Vida familiar/Vida adulta.....	157
4.3.3 Eventos e lazer/Vida adulta.....	161
4.4 Velhice: cronologias da vida/espaco da vivência	166
4.4.1 Retratos da velhice.....	166

4.4.2 Vida familiar/Velhice	167
4.4.3 Eventos e lazer/Velhice	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
REFERÊNCIAS	179
APÊNDICE	187

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa foi desenvolvida tendo como *corpus documental* um conjunto de reproduções fotográficas arquivado no Museu Municipal Parque da Baronesa (MMPB) ¹, desde os anos 1990. A série, reunida para compor duas exposições de curta duração, suscitou a análise do tratamento documental conferido às mesmas, da utilização expográfica das fotografias reproduzidas por cópia eletrostática² em preto e branco e do seu conteúdo. Este último relacionado ao seu valor memorial, de representação social, centrado na figura feminina no período que compreende o final do século XIX até a metade do século XX. Qual a relação que o conjunto de cópias pode ter com o acervo do Museu da Baronesa?

Desde 1982, a antiga chácara do século XIX é conhecida como Museu da Baronesa, atualmente um marco turístico da cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul. Ao conhecermos a história do lugar e de seus primeiros proprietários, logo nos deparamos com vestígios da presença de três mulheres, representantes de três gerações da família Antunes Maciel (FAM), que habitaram o solar. A tipologia de residência, ou museu casa, foi mantida na transição entre o privado e o público, transformação de um espaço habitado, vivido, para outro que expõe o que outrora estava circunscrito aos seus moradores, sua intimidade e relações sociais.

A escolha do objeto e do tema da pesquisa, contextualizados especificamente no Museu da Baronesa, foi motivada pela afinidade que tenho com o trabalho desenvolvido neste espaço de memória, onde atuo profissionalmente desde 2004, no cargo de administradora³. Num primeiro momento, naquele janeiro, há oito anos, me senti perdida em um enorme casarão do século XIX, um museu, como a mais nova integrante de uma equipe formada por estudantes de história, historiadores e servidores municipais.

No papel de administradora e recém formada em Arquitetura e Urbanismo, o ambiente encontrado no museu estimulou, ainda mais, meu interesse pelo

¹ Ao longo do trabalho também uso a denominação Museu da Baronesa, reduzida e mais usual, e a abreviação MMPB.

² Segundo o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, p. 58 é uma “cópia obtida por processo eletrostático. Também chamada cópia xerográfica ou Xerox”.

³ Cargo: Administradora; lotada na Secretaria Municipal de Cultura; exercendo a função de Diretora do Museu Municipal Parque da Baronesa desde julho de 2005.

patrimônio cultural de Pelotas⁴. O envolvimento com as questões museais aconteceu através das muitas conversas com colegas do museu, professores e alunos do curso de História da UFPel, assim como de leituras, da participação em oficinas, fóruns de museus e seminários. Mais recentemente, com a criação dos cursos de Museologia e Conservação e Restauro, do Instituto de Ciências Humanas da UFPel, e a continuidade da parceria entre a Prefeitura e a Universidade, a troca de conhecimento vem se ampliando.

O conjunto de reproduções fotográficas, em preto e branco, despertou meu interesse durante o desenvolvimento do Projeto de Qualificação da Documentação Museológica e Reserva Técnica do Museu da Baronesa, selecionado e patrocinado pelo Programa Caixa de Adoção de Entidades Culturais, em 2006. Este projeto contemplou o desenvolvimento de um sistema documental⁵ com aplicação de novos procedimentos que permitiram recuperar as informações sobre o acervo, com objetivo de oportunizar a produção de conhecimento e acesso ao mesmo. Também houve a reorganização do espaço da Reserva Técnica⁶.

A sistematização foi direcionada aos artefatos, entre eles os fotográficos, registrados como doações ao Museu da Baronesa e, por consequência, listados no novo Livro de Inventário, digitalizados, catalogados, higienizados, acondicionados na Reserva Técnica ou expostos à visita. Durante a execução do projeto as reproduções fotográficas, assim como outros objetos arquivados no museu⁷, não receberam o mesmo tratamento, o que ficou para uma etapa posterior. Informações

⁴ Em 2005 concluí a especialização em Preservação do Patrimônio Arquitetônico e Urbano, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/UFPel, com a monografia A Chácara da Baronesa: Casa de Banho.

⁵ O museu já possuía um sistema de documentação do acervo, com Livro Tombo, que apresentava diversas falhas nas informações. Segundo Bellotto, "Arquivos, bibliotecas, centros de documentação e museus têm co-responsabilidade no processo de recuperação da informação, em benefício da divulgação científica, tecnológica, cultural e social, bem como do testemunho jurídico e histórico." Esse processo é obtido através da aplicação de procedimentos técnicos dirigidos a distintos materiais de diversas fontes (BELLOTTO, 2004, p.35).

⁶ Reserva Técnica é o espaço físico utilizado para o armazenamento das peças do acervo de um museu, quando estas peças não estão em exposição. A guarda de um acervo demanda uma reserva técnica com condições físicas adequadas, condições climáticas estáveis e condições de segurança apropriadas à conservação dos objetos (Caderno de Diretrizes Museológicas, 2006, p.151).

⁷ Esses materiais são chamados de "material de apoio". Esta é uma denominação utilizada internamente pela instituição, para designar materiais (objetos, imagens ou documentos/pesquisas escritas), que foram reunidos para complementar a narrativa do museu ou, especificamente, para compor exposições de curta duração.

detalhadas relativas à sistematização do acervo fotográfico e às imagens reproduzidas serão apresentadas no primeiro capítulo.

Assim como outros alunos de programas de pós-graduação, encontrei no âmbito do acervo sob a guarda do Museu da Baronesa um território fértil para a investigação, uma vez que a pesquisa se impõe como prioridade para o aprimoramento do conhecimento que o museu pretende comunicar. Conforme comentam Julião (2006) e Meneses (1998), o espaço museal, cuja razão de existência (em sua maioria) é o acervo físico, material, pressupõe preservação e investigação, com o objetivo de comunicá-lo ao seu público, significá-lo, ou seja, apresentar a imaterialidade do objeto.

Nos últimos anos, o Museu da Baronesa foi alvo de diversas pesquisas⁸, em nível de especialização, mestrado e doutorado: Clarissa Pereira sistematizou o acervo fotográfico preto e branco, tombado pelo museu; Noris Leal analisou as administrações do museu no período de 1982 a 2004; Débora Clasen de Paula e Carla Gastaud desenvolveram pesquisas individuais sobre as escritas epistolares utilizando cartas da família Antunes Maciel; Denise Marroni dos Santos dissertou sobre a moda com apoio no acervo têxtil do museu; Olga Maria Almeida Silva investigou uma metodologia para ampliar as informações sobre o mobiliário com base no acervo do museu; e Jezuína Schwanz, dissertou sobre as representações criadas na comunidade em torno da Chácara da Baronesa.

⁸ PEREIRA, Clarissa Hernandez. **Sistematização do Acervo Fotográfico do Museu Municipal Parque da Baronesa/Pelotas/RS**. Monografia de conclusão do curso de especialização em Patrimônio Cultural – Conservação de Artefatos, do Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Pelotas, 2008. LEAL, Noris Mara Pacheco Martins. **Museu da Baronesa: acordos e conflitos na construção da narrativa de um museu municipal – 1982 a 2004**. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007. PAULA, Débora Clasen de. **Da mãe e amiga Amélia: cartas de uma Baronesa para sua filha (Rio de Janeiro – Pelotas, na virada do século XX)**. Dissertação (Mestrado) Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2008. GASTAUD, Carla Rodrigues. **De correspondências e correspondentes: cultura escrita e práticas epistolares no Brasil entre 1880 e 1950**. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. SILVA, Olga Maria Almeida da. **Proposta de ampliação da informação em acervos mobiliários de museus aplicada no Museu Municipal Parque da Baronesa**. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas, 2009. SANTOS, Denise Ondina Marroni dos. **Estudo sobre vestuário e sociedade a partir do acervo têxtil do Museu da Baronesa (Pelotas/RS)**. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas, 2009. SCHWANZ, Jezuína Kohls. **A Chácara da Baronesa e o imaginário social pelotense**. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas, 2011.

Além do que já foi exposto, outro fator que influenciou a definição mais criteriosa do objeto de estudo, o recorte propriamente dito, foi minha participação na disciplina de Fotografia e Memória⁹, ministrada pela Prof^a. Francisca Ferreira Michelin. Essa experiência oportunizou o contato com a história da fotografia, seu conteúdo memorial e diversos conceitos que a interpretam.

A série em estudo é formada por 165 imagens, que foram reunidas para montagem de duas exposições de curta duração: “Eles e elas vestiam assim” (1996 - gestão de Luciana Araujo Renck Reis) e “Revendo a Infância” (1998 - gestão de Jacira de Souza Soares). A primeira exposição teve como tema os modos de vestir desde o final do século XIX até os anos 50 do século XX e apresentou as fotos por década. A segunda abordou o tema da infância e utilizou o mesmo período da anterior. Nas duas situações, as temáticas encontradas nas imagens são diversas, mas o foco principal está na figura humana, como por exemplo, fotos de viagem, comemorações/eventos, individuais, em grupos, em família ou instantâneos de rua, em sua maioria do gênero “retrato fotográfico”¹⁰.

O recorte temporal, delimitado entre 1880 e 1950, conforme o apontado nas duas exposições, aproxima-se ao período representado pelo acervo do Museu da Baronesa, que vai de 1860 aos anos 30 do século XX, com algumas peças que avançam os anos 1940 e 1950.

A pesquisa desenvolvida atende aos objetivos de elaborar um catálogo¹¹ para as reproduções, identificar e interpretar suas representações e significados, relativamente às narrativas propostas pelo museu e o conjunto de seu acervo.

Podem ser apontadas três justificativas para a escolha destas imagens: uma se refere ao risco de sua perda, pois não recebem os mesmos cuidados

⁹ Disciplina optativa oferecida no curso de Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural/ICH/UFPel, no segundo semestre de 2009.

¹⁰ Segundo o Manual para Indexação de Documentos Fotográficos, da Biblioteca Nacional (1998, p. 37): “O termo “Retrato fotográfico” se aplica apenas a imagens verdadeiramente fotográficas, ou seja, retratos feitos diretamente de pessoas ou animais com uma câmera fotográfica.” O manual informa, ainda, que a indexação de gêneros separa as fotografias em categorias distintas, quanto ao método de projeção ou ponto de vista, propósito do trabalho, características da época em que a imagem foi criada, ocasião da publicação, métodos de representação ou temas.

¹¹ Segundo o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (2005, p. 45): catálogo é “um instrumento de pesquisa organizado segundo critérios temáticos, cronológicos, onomásticos ou toponímicos, reunindo a descrição individualizada de documentos pertencentes a um ou mais fundos, de forma sumária ou analítica”.

direcionados ao acervo e seu suporte é frágil (cópia reprográfica em papel sulfite comum, fixado com cola em uma moldura de papel texturizado, mais encorpado).

Outra razão decorre do fato de que, para além da condição física, o conjunto apresenta um conteúdo que deve ser explorado e agregado ao que o museu pretende comunicar; ou seja, o seu suporte físico e o questionamento de sua autenticidade não interferem na imaterialidade que carregam.

Por fim, a escolha também foi motivada pelo diálogo que existe entre as temáticas destas duas exposições de curta duração e o que o museu e seu acervo se propõem narrar, seja do ponto de vista temporal, das representações sociais, familiares e das mulheres, assim como a forma de curadoria adotada, que acabou por formar uma coleção.

O processo de curadoria, neste caso, foi desempenhado pelas administradoras do museu na época de cada exposição. Segundo Lima e Carvalho (1997, p. 205), a curadoria tradicionalmente está associada a procedimentos administrativos e técnicos. O curador seria o profissional “que detém um conhecimento técnico especializado sobre o segmento documental por ele tratado”. Atualmente a função se estendeu à organização de exposições.

No momento de organização das referidas exposições, através dos critérios de seleção adotados pelas curadoras, o museu assume o papel de colecionador. A recepção temporária de fotografias de famílias da comunidade pelotense, para serem reproduzidas e expostas ao público, criou um banco de imagens com significativo valor, enquanto objetos pertencentes à categoria cognitiva, documento histórico, suporte físico de informação histórica (MENESES, 1998).

O colecionismo, ato de criar uma coleção, é a constituição de

qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público (POMIAN, 1997, p.53).

Esse “local fechado”, que expõe coleções privadas ou não, pode ser um museu, um arquivo, uma biblioteca, um memorial, um lugar para lembrar, um *lugar de memória*¹².

Segundo Nora (1993, p. 09 e 21), “a memória se enraiza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto”. Para o autor a palavra “lugar” deve ser tratada em três sentidos: “material, simbólico e funcional”, ao mesmo tempo, mas em diversos graus. “Mesmo um lugar de aparência puramente material, [...], só é um lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica”.

Esse *lugar de memória* seriam os museus e monumentos criados no intuito de expressar o desejo de retorno a ritos que definem os grupos, o movimento que faz retornar o sentimento de pertencimento grupal, uma vez que vivenciamos uma ruptura provocada pelas perdas, pelos grupos desfeitos, a memória desfeita (NORA, 1993).

Seguindo o raciocínio de Nora, a série de fotografias reunidas no museu, deve ocupar, além de um espaço físico, um lugar dentro dele, ou seja, ser investida de um significado, de um sentido social, de uma memória.

A memória representada nos museus é um vasto campo de reflexões e disputas. Seleccionada por um grupo ou sociedade, produzida entre o individual e o coletivo, passada de geração em geração por sócio-transmissores, ou seja, pelas famílias, pelos grupos religiosos, partidos políticos, pelas obras de arte, monumentos ou museus (CANDAU, 2002).

Nas leituras que precederam a produção deste trabalho, que tratam de acervos em museus e coleções de fotografias, sob domínio público ou privado, percebi o cuidado em definir o *status* destes objetos, enquanto testemunhos do passado, documentos da história. Para tal, Le Goff (1997, p. 95) é invariavelmente citado através dos conceitos de monumento (heranças do passado) e documento (escolha do historiador), aos quais se refere como “materiais da memória coletiva e da história”.

Segundo o mesmo autor,

o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí

¹² O conceito de *lugar de memória* é de Pierre Nora, estabelecido na coleção sob sua coordenação *Les lieux de mémoire – publicada entre 1984 e 1993*.

detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (LE GOFF, 1997, p.102).

Comentando a “revolução documental” ocorrida no século XX, que abandonou o documento como prova histórica, fundamento da escola positivista (fim do século XIX e início do século XX), Michel Foucault (2008, p. 08) define que

[...] em nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos.

Neste sentido torna-se importante introduzir, na análise teórica, conceitos da História Cultural, que, segundo Chartier (2006, p. 39), “visa reconhecer a maneira pela qual os atores sociais dão sentido às suas práticas e aos seus enunciados”. Isto significa dizer que os historiadores da cultura buscam compreender como os indivíduos representam a si mesmos e aos outros, numa relação direta às suas posições e relações sociais.

Assim, desvendar a linguagem, representações e práticas captadas nas imagens fotográficas, é reconhecer essas representações como suporte das “diferentes modalidades de exibição de identidade social ou de força política, tal como os signos, os comportamentos e os ritos os dão a ver e crer” (CHARTIER, 2006, p. 39).

A discussão sobre “a fotografia” parte das noções propostas por Benjamin (1994), para quem o fenômeno da fotografia se impõe como “uma grande e misteriosa experiência” promovida por aparelho capaz de “rapidamente gerar uma imagem do mundo visível, com um aspecto tão vivo e tão verídico como a própria natureza” e que causou estrondosa “revolução” no mundo das imagens. As reflexões do autor apresentam seus conceitos de aura e valor de culto, num contraponto com a reprodutibilidade da fotografia e a conseqüente diluição da aura.

Segundo Séren (2002), a imagem pode não nos fornecer todos os significados, como a língua e a escrita, “mas, desde que exista uma comunidade que

lhe empreste ou reconheça força simbólica e representatividade, a imagem pode ser mais poderosa e mais contagiante do que uma narrativa escrita”.

A fotografia, documento visual que congela o passado, no espaço e no tempo, tanto nos revela informações quanto detona emoções. “Desaparecidos os cenários, personagens e monumentos, sobrevivem, por vezes, os documentos” (KOSSOY, 2001, p.28).

Diversas convenções nortearam a era do retrato em estúdios fotográficos, principalmente a partir do final do século XIX, época em que classes sociais menos abastadas já podiam ter acesso às fotografias. Nesses locais era possível ao fotógrafo oferecer “a seus clientes o que foi chamado de ‘imunidade temporária em relação à realidade’. [...] os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas *performances* especiais” (BURKE, 2004, p. 34-35).

Quanto à proposta metodológica procurei, através da revisão bibliográfica, referências em pesquisas que utilizaram como objeto um “*corpus documental fotográfico*” semelhante ao encontrado no Museu da Baronesa, ou seja, aquele que se encontra ao abrigo de museus, arquivos ou acervos particulares representado por álbuns de família, provenientes da mesma classe social e época.

Em Pelotas, uma publicação do Conservatório de Música da UFPel trabalhou com as imagens de seus artistas, professores e alunos. Essa pesquisa resultou em um estudo iconográfico da história da instituição e na criação de um catálogo fotográfico, que classificou e serializou esse acervo, segundo critérios temáticos e cronológicos. Os temas foram organizados quanto ao espaço físico, às pessoas retratadas e aos acontecimentos ou eventos (CERQUEIRA; OLIVEIRA, 2005).

Outro trabalho desenvolvido na Biblioteca Pública Pelotense criou o Catálogo Fotográfico - Séc. XIX/1930 – Imagens da Cidade, que inventariou, catalogou e digitalizou 300 fotografias do acervo da instituição. Aqui o critério utilizado também foi cronológico e temático, este último nas categorias retratos, eventos, Revolução de 1923, paisagem urbana, paisagem rural e doações de 1998 (MICHELON; ESPIRITO SANTO, 2000).

Para dar um direcionamento à análise das reproduções e apontar uma metodologia para organização do catálogo desenvolvido no terceiro capítulo,

busquei apoio na pesquisa desenvolvida por Mauad (2008, p. 28), no âmbito da fotografia e da história, uma vez que sua proposta revela a imagem fotográfica “na sua função comunicativa”, para a compreensão de seu sentido social. Segundo a autora, “a fotografia comunica por meio de mensagens não-verbais, cujo signo constitutivo é a imagem”, para tal, estruturou sua metodologia de leitura da mensagem fotográfica, através de “uma abordagem histórico-semiótica”.

A historiadora trabalhou sobre dois planos de análise: pela forma de expressão, que compreende as opções técnicas e estéticas de construção da fotografia, o que pode ser captado visualmente (tamanho, formato e suporte, o tipo de foto e a nitidez); e pela forma de conteúdo, compreendendo as opções de contexto das imagens (local, pessoas, objetos, atributos das pessoas, atributos dos lugares e o tempo retratado) (MAUAD, 2008, p. 31 a 33).

A interpretação das imagens pressupõe a busca de outros textos culturais que se inter-relacionem (intertextualidade), assim como o contexto de sua produção, formando uma “trama cultural”. Assim, Mauad (2008, p. 33-34) estruturou sua análise da “mensagem fotográfica” em cinco dimensões espaciais, que se comunicam nas formas de “expressão e conteúdo”, conforme segue: Espaço fotográfico (recorte espacial processado pela fotografia); Espaço geográfico (espaço físico representado na fotografia); Espaço de objeto (objetos fotografados tomados como atributos da imagem fotográfica); Espaço de figuração (pessoas e animais retratados, natureza do espaço, hierarquia das figuras e seus atributos); Espaço de vivência (atividades, vivências e eventos fotografados).

A escolha da noção de espaço como chave da leitura de mensagens visuais deve-se à natureza deste tipo de texto, uma unanimidade entre autores que refletem “sobre a utilização da fotografia como fonte histórica” (MAUAD, 2008, p.35).

O trabalho desenvolvido por Leite (2001, p.19) também apresenta formas de análise semelhantes, utilizando categorias espaciais e as relações entre expressão e conteúdo:

Chegou-se à conclusão de que a noção de espaço é a que domina as imagens fotográficas explícitas. Não apenas as duas dimensões em que a imagem representa as três dimensões do que comunica. Mas toda a captação da mensagem manifesta se dá através de arranjos espaciais. A fotografia é uma redução e um arranjo cultural e ideológico do espaço geográfico, num determinado instante.

A autora propõe, através de seus ensaios, um método de abordagem crítica da fotografia histórica, por meio da apreensão dos “sinais de vida latente” nela congelados, “índices do mundo do passado que se busca compreender e podem se transformar em testemunho e representação de uma realidade a ser reconstruída” (LEITE, 2001, p. 11).

Dentre as reproduções estudadas a grande maioria retrata mulheres de diferentes faixas etárias. As imagens foram escolhidas e emprestadas por suas proprietárias, que naquele momento eram guardiãs da memória de sua família. Da mesma forma, no Museu da Baronesa, a presença da figura feminina é percebida desde o nome escolhido para o museu, na configuração de seu acervo, nas referências à antiga residência e ao parque em seu entorno, às cartas, às fotografias, aos documentos, aos livros de despesa, às memórias que evocam as mulheres que habitaram a casa: Amélia Hartley Antunes Maciel, a baronesa; Amélia Antunes Maciel, filha da baronesa, a Dona Sinhá; e Déa Antunes Maciel, a neta.

Estas mulheres, tanto as representadas no museu quanto as fotografadas nas imagens escolhidas, além de pertencerem à mesma classe social, nasceram ou viveram no recorte temporal escolhido: de 1880 a 1950. Neste período, tanto na Europa quanto no Brasil, a função da mulher era determinada pelo mundo masculino (dando sinais de mudança ao adiantar-se o século XX): para a mulher a vida privada, para o homem a vida pública. Padrões masculinos determinavam o que era ser mulher. Elas eram representadas pelo olhar masculino, fotografadas por homens, observadas por seus pais ou maridos. Era responsabilidade de suas mães ensiná-las a comportar-se, vestir-se, apresentar-se: falar na hora certa, sorrir e gesticular adequadamente, estudar o necessário, executar com perfeição as tarefas domésticas, ser boa esposa e boa mãe (PERROT, 1988).

Em detrimento da *mulher real*,

a mulher enfeita a cidade, como enfeita a casa (retratos de mulheres, quadros de mulheres, fotos de mulheres), as igrejas (cultos de Virgem Maria). Visualmente, a mulher está tanto mais presente quanto existe a tendência de limitar seu papel e sua presença por outras vias. [...] Na cidade do século XIX, a mulher é o espetáculo do homem (PERROT, 1988, p. 219).

Para a interpretação do conteúdo representado nas imagens estudadas (com foco no gênero fotográfico “retrato”), assim como sua interação com o

conteúdo narrado pelo acervo do museu, procurei embasamento em textos da história da vida privada no Brasil e na Europa, com Perrot (1988; 2008; 2009), em sua análise sobre mulheres e poder no século XIX; e nas obras organizadas por Alencastro (1997), Sevcenko (1998) e Del Priore (2006).

Além das reproduções, para compor o contexto que as insere, utilizei como fonte de pesquisa vários documentos que formam o arquivo administrativo (ou institucional) do museu e, também, as fotografias, recortes de jornais, cartas e certidões que fazem parte de seu acervo.

A dissertação está estruturada em quatro capítulos: o primeiro intitulado “Museu Municipal Parque da Baronesa: criação do museu e as coleções – do privado ao público”, apresenta o contexto do acervo pesquisado, a partir da criação do Museu da Baronesa, a formação de suas coleções e o processo de sistematização de seu acervo, com ênfase às fotografias; o segundo capítulo, sob o título “Entre o museu, fotografias e figuras femininas”, tem como enfoque a apresentação da base teórico-metodológica que versa sobre acervos museológicos, fotografias, a história das mulheres e suas representações; o terceiro expõe a metodologia utilizada para descrição, classificação e análise das reproduções, e apresenta o catálogo, intitulando-se “Catálogo de Reproduções Fotográficas”; no quarto capítulo, “Retratos do feminino no Museu da Baronesa” é interpretado o conteúdo do conjunto fotográfico apontando o potencial do mesmo em interagir com as narrativas do museu.

CAPÍTULO 1 Museu Municipal Parque da Baronesa: criação do museu e as coleções - do privado ao público

Neste capítulo será apresentado o local que abriga a coleção de reproduções fotográficas em estudo e de que forma ele foi constituído: Museu Municipal Parque da Baronesa, localizado em Pelotas, RS, instituição cultural vinculada à Secretaria Municipal de Cultura.

1.1 A Chácara da Baronesa

Em 1978, a antiga residência (fig. 01), datada de 1863, pertencente à família Antunes Maciel, e o Parque em seu entorno foram doados ao município de Pelotas¹³.



Figura 1 – Fachada atual do Museu da Baronesa.
Fonte: acervo administrativo do MMPB.

No Parque, idealizado por seu primeiro proprietário na segunda metade do século XIX, convivem um jardim francês com chafariz e canteiros simétricos, um jardim inglês com extenso gramado, gruta com pedras de quartzo, canaletes, ponte, ilha, um local para criação de coelhos na forma de um pequeno castelo e um bosque

¹³ O documento de doação identifica a área como “Chácara da Baronesa” ou, ainda, Parque Anibal. Fonte: documentação administrativa do MMPB.

de eucaliptos¹⁴ com dois pequenos lagos. Da década de 1930 há um sobrado ao estilo “bangalô americano”, chamado de Vila Stela¹⁵. Atrás do prédio do museu também existe uma torre chamada Casa de Banho¹⁶ (fig. 02 e 03).



Figura 3 – Banheira da Casa de Banho.
Fonte: acervo administrativo do MMPB.



Figura 2 – Casa de Banho na forma original.
Fonte: acervo administrativo do MMPB.

Em 10 de junho de 1863, o Coronel Annibal Antunes Maciel, pai do barão, comprou uma propriedade de 10 hectares, em um lugar chamado “da-luz”, de Vicente Aurélio Prates e sua esposa¹⁷, a qual foi presenteada ao seu filho Annibal Antunes Maciel. Neste local existia uma pequena casa, mas não há registro iconográfico ou descrição detalhando sua constituição¹⁸. O prédio principal foi reformado e ampliado.

¹⁴ Os eucaliptos foram plantados nas primeiras décadas do século XX.

¹⁵ A casa foi construída para um dos filhos de Dona Sinhá, Delmar Antunes Maciel, e sua esposa Stella Farias Antunes Maciel. Informações retiradas da cópia da planta arquitetônica, localizada nos arquivos da documentação administrativa do MMPB.

¹⁶ A Casa de Banho se divide em três níveis: na parte superior há um reservatório de água desativado; no nível intermediário há um espaço aberto, onde se encontra uma banheira, com fundo de mármore branco e laterais revestidas com azulejos brancos e azuis; na parte inferior, hoje fechada, havia uma cisterna.

¹⁷ Escritura de compra da chácara pelo Coronel Annibal Antunes Maciel, em 10/07/1863. Fonte: acervo MMPB nº 1337.

¹⁸ Ao longo desses 29 anos de existência do museu foram sendo reunidas informações relativas à FAM, através de documentos, publicações, informações verbais de descendentes e trabalhos de pesquisa em jornais e arquivos públicos. Muitas destas fontes compõem o acervo do MMPB: como é o caso dos livros, registrados sob o nº MMPB 1728, de CARVALHO, Mario Teixeira. Nobiliário Sul-Riograndense. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1937; e MMPB nº 1456, SANTOS, J. F. Assumpção. Uma linhagem Sul Rio-Grandense – Os Antunes Maciel. Instituto Genealógico Brasileiro: Rio de Janeiro, 1957.

Ali, em 1864, mesmo ano de seu casamento, fixaram residência Annibal Antunes Maciel e Amélia Hartley de Brito Antunes Maciel (fig. 04 e 05). Ele era pecuarista de família influente na economia e política pelotenses e ela carioca de ascendência inglesa, filha de sócios do Banco de Londres. O casal foi agraciado com o título de Barões dos Três Cerros em 1884, por ocasião da libertação antecipada de seus escravos.

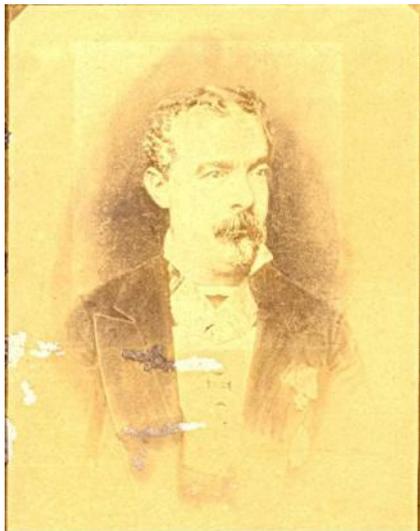


Figura 4 – Annibal Antunes Maciel, Barão dos Três Cerros. Fonte: acervo MMPB nº 1821.



Figura 5 – Amélia Hartley Antunes Maciel, Baronesa dos Três Cerros. Fonte: acervo MMPB nº 1901.

Com relação à cidade de Pelotas, não pode deixar de ser mencionado o advento das charqueadas¹⁹ e seus reflexos na economia, cultura, infra-estrutura urbana e arquitetura. Gutierrez (2004, p. 391) caracteriza o final do século XIX, com as seguintes palavras:

O tempo foi passando e o gado engordando. As graxas, os sebos, as banhas, os couros e as carnes salgadas foram enriquecendo estancieiros, charqueadores e o patrimônio urbano desses senhores. No fim do regime servil, em Pelotas, com “*bom gosto*”, nenhum constrangimento, muita ostentação e fausto, a arquitetura enfeitou-se.

¹⁹ Mais informações sobre as charqueadas podem ser encontradas, entre outras obras, em duas pesquisas recentes: OGNIBENI, Denise. *Charqueadas pelotenses no século XIX: cotidiano, estabilidade e movimento*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Pontifícia Universidade Católica RS Porto Alegre: PUC RS, 2005; AGUIAR, Marilise Sanhotene de. *Um olhar sobre o palimpsesto urbano: processo de formação e diferentes construções no tempo de um patrimônio arquitetônico às margens do Canal São Gonçalo (Pelotas/RS)*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Pontifícia Universidade Católica RS Porto Alegre: PUC RS, 2009.

No final do século XIX, a arquitetura dos edifícios públicos e residências particulares da elite pelotense preocupava-se em manter as regras e as analogias com a arquitetura clássica, através de adornos excessivos e introdução de elementos da Antigüidade.

Não foi diferente com a Chácara da Baronesa, que também apresenta estes elementos na forma de estátuas greco-romanas (fig. 06) colocadas nas platibandas e nas características do Parque Anibal (como era conhecido na época), que é um exemplo do gosto romântico primitivo, representado especialmente pela gruta (fig. 07), entre outros ornamentos paisagísticos citados anteriormente (GUTIERREZ, 2004, p. 390).



Figura 6 – Estátua localizada na platibanda do prédio. Fonte: acervo administrativo do MMPB.



Figura 7 – Gruta – estrutura em alvenaria de tijolos, revestida com argamassa que imita pedra, originalmente cravejada de pedras de quartzo bruto. Fonte: acervo administrativo do MMPB.

Alguns aspectos do processo de doação

Discussões sobre o destino da propriedade aparecem no jornal *Diário Popular*, após o falecimento, em 1966, de Dona Sinhá Amélia, filha dos barões, que habitou a casa a partir de 1890, juntamente com o marido, Lourival, e seus sete filhos²⁰.

Nos anos 60 do século XX, os descendentes dos barões haviam fixado residência no Rio de Janeiro, cidade de origem da baronesa. Este distanciamento provocou rumores de que o Parque poderia ser vendido e transformado em

²⁰ Segundo levantamento dos descendentes dos Barões de Três Cerros encontrados no MMPB e conforme Paula (2008).

loteamento, com a conseqüente demolição do prédio. Déa Antunes Maciel, a filha mais nova de D. Sinhá, é citada em reportagem do *Diário Popular*, de 07 de julho de 1968 (fig. 08): “Dona Déa acha que ele não será demolido, embora os herdeiros e família não tenham ponto de vista firmado sobre o futuro do sítio”. No texto ela também afirmava o valor sentimental e histórico do local.



Figura 8 – “Baronesa”, uma viagem ao passado – reportagem do jornal *Diário Popular*, de 07/07/1968.
Fonte: acervo MMPB nº 2164.

Quanto ao papel da Prefeitura, ainda segundo a mesma reportagem, o “*Castelo da Baronesa*” foi enquadrado “como equipamento social dentro de seu Plano Diretor”, mencionando a seguinte resolução: “Recomenda-se o estabelecimento de convênio entre a Administração Municipal e seus proprietários, no sentido de proporcionar aos estudantes e população em geral, a possibilidade de visitação a este patrimônio artístico da cidade”.

Em 1970, retorna a questão da venda, no mesmo jornal (fig. 09), sob o título “*Qual será o fim do Castelo da Baronesa?*”, que demonstra a preocupação do Conselho Municipal de Turismo da época com o prédio e o parque, sugerindo “a conveniência de naquele local ser instalado o Museu de Pelotas. Quanto ao sítio, através de cuidados especiais, poderia ser transformado num magnífico parque, que seria incluído no guia turístico da cidade”.



Figura 9 – Reportagem do jornal Diário Popular, de 25/11/1970. Fonte: acervo MMPB nº 2163.

Nesse período os herdeiros buscavam um consenso sobre a venda ou não da chácara, conforme carta²¹ escrita por Déa A. Maciel ao seu irmão mais velho, Rubens A. Maciel.

De acordo com documento do Registro de Imóveis, de 21 de dezembro de 1976²², os filhos de D. Sinhá e Lourival A. Maciel formalizaram a venda da propriedade com a finalidade de incorporação de capital para formação da empresa Chácara da Baroneza Empreendimentos Imobiliários Ltda.

Por fim, em 1978, essa empresa, representando os interesses da família Antunes Maciel, acordou a doação de parte da chácara ao município de Pelotas²³. De um total aproximado de dez hectares, foram doados sete. Uma das cláusulas existentes na escritura²⁴ que lavrou este ato, referente às condições, diz que “a área [...] destina-se a ser utilizada exclusivamente como PARQUE PÚBLICO, a ser urbanizado pelo Município de Pelotas”. Também ficou determinada a denominação do local: “Parque da Baroneza de Três Serros”²⁵.

²¹ Acervo MMPB nº 1343 – Carta de Déa A. Maciel, em 05 de maio de 1971. Nesta carta Déa expressa seu desejo em renunciar sua parte na Chácara em favor dos irmãos Rubens e Mozart Antunes Maciel.

²² Cópia deste documento se encontra no arquivo administrativo do MMPB.

²³ O Prefeito Irajá Andara Rodrigues foi autorizado a receber a doação através das Leis 2.386 e 2.391, ambas de dezembro de 1977.

²⁴ Cópia autenticada do Registro de Imóveis, de 19/03/1982, faz referência à Escritura Pública de Doação, lavrada em 03/07/1978 – documentação administrativa do MMPB.

²⁵ Grafia utilizada no documento de doação: “Cerros” era originalmente escrito com “S”.

Aspectos da formação do Museu da Baronesa

O museu foi inaugurado em 1982, após quatro anos de reformas promovidas pela Prefeitura. Criado pelo Decreto Municipal nº 3069, de 15 de abril de 1992²⁶, seu artigo terceiro assim o definiu: “a entidade terá como objetivo a criação de um espaço cultural destinado a coletar, preservar e expor os bens que constituem o acervo do museu, promovendo atividades com vistas a sua difusão, caracterizando-o como um espaço didático e como atração turística”. O documento não esclareceu qual seria a tipologia do museu, nem as características e época dos objetos que formariam seu acervo, ou seja, não ficou registrado no decreto qual seria a missão do museu.

O nome do museu faz alusão à sua primeira moradora, a Baronesa dos Três Cerros, Amélia Hartley de Brito Antunes Maciel. O antigo solar acolheu três gerações da família Antunes Maciel, desde 1864: a primeira representada pelo casal Aníbal Antunes Maciel e Amélia, que receberam o título de barões pela emancipação de seus escravos em 1884, a segunda por Amélia Aníbal Hartley Maciel – Dona Sinhá, filha mais velha – e seu marido Lourival Antunes Maciel e a terceira pela neta Déa Antunes Maciel – filha mais moça de Dona Sinhá, solteira.

O prédio do museu manteve a tipologia de residência, abrigando peças doadas pela família juntamente com a casa e recebidas ao longo dos vinte e nove anos de existência da instituição, as quais trazem representações de modos de vida, hábitos e relacionamentos do grupo social que se configurava como a elite pelotense entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

Conforme aponta o sistema de catalogação e inventário do Museu da Baronesa, o acervo da instituição é composto, além do prédio, por peças de mobiliário, têxteis, indumentárias, acessórios como chapéus, leques, objetos de uso pessoal, documentos, livros e fotografias, organizados em três coleções principais: uma que reúne as doações recebidas da família Antunes Maciel e da comunidade, num total de 2614 peças tombadas pelo museu, e outras duas sob regime de

²⁶ A criação do museu foi formalizada dez anos após sua inauguração, através do Decreto nº 3.069, de 15/04/1992, assinado pelo Prefeito José Anselmo Rodrigues.

empréstimo, que são as coleções Adail Bento Costa²⁷ (329 peças) e Antonia de Oliveira Sampaio²⁸ (310 peças).

Patrimônio Cultural do município de Pelotas

No ano de 1985, o prédio e o parque foram tombados como patrimônio histórico e cultural do município, pelo Conselho do Patrimônio Histórico de Pelotas - COMPHIC²⁹.

O tombamento se deu em um momento no qual tanto o estado quanto o município elaboravam instrumentos jurídicos de proteção ao patrimônio cultural. Em Pelotas foi criada a Lei nº 2.708, de 10 de maio de 1982, que dispôs sobre a proteção histórica e cultural a nível municipal. Esta lei criou o COMPHIC cuja principal função era executar as ações necessárias ao processo de tombamento (DIAS, 2009). Após uma série de alterações na legislação, ao longo dos anos 80 e 90, o COMPHIC foi extinto.

Segundo Fonseca (2005, p. 36), no Brasil as políticas de preservação tiveram sua origem em forma de lei pela Constituição de 1934, que impedia que obras de valor artístico fossem retiradas do território brasileiro. Nessa época as políticas públicas se restringiam a proteção de bens de natureza material e que representavam a elite. Essa mentalidade foi modificada gradativamente, primeiro com a criação do SPHAN, em 1936/7, e depois com a mudança para IPHAN. Mas foi somente em 1988, com a Constituição Federal, que se ampliaram os conceitos de patrimônio e de salvaguarda do mesmo.

A partir dos anos 1980, no Rio Grande do Sul, especialmente em Porto Alegre, a cultura começa a ser tratada de maneira profissional e organizada. Até então o trabalho na área cultural era considerado um apêndice da educação. Nesse período a cultura passa a institucionalizar-se, adquirindo autonomia jurídica,

²⁷ Artista plástico e colecionador pelotense que participou da reforma do museu e atuou na preservação do patrimônio arquitetônico da cidade de Pelotas, já falecido. Doou parte de sua coleção à Prefeitura de Pelotas, em 1982.

²⁸ Empresária do ramo da pecuária, pelotense, presidente de honra da Associação de Amigos do Museu da Baronesa – AMBAR, desde a sua fundação em 1995.

²⁹ O órgão era formado por um representante das seguintes instituições: Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação Geral; Escritório Técnico do Plano Diretor; Conselho Municipal de Controle do Patrimônio Ambiental – COMPAM; Fundação Cultural de Pelotas; Procuradoria do Município; Instituto de Letras e Artes da UFPEL; Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPEL; Associação de Engenheiros e Arquitetos de Pelotas e um representante de livre escolha do Prefeito Municipal.

administrativa, financeira e recursos humanos para que pudesse cumprir seu papel (FRAGA, 2004, p. 60).

Nas décadas de 70 e 80 do século XX, no RS, houve a criação de vários museus, ligados aos governos estadual, municipal e a diversas instituições ou empresas, como forma de guardar sua memória e torná-la pública, muitas vezes memórias esquecidas ou escondidas por gerações. Alguns mantinham atividades preservacionistas e contemplativas, com a exaltação de grandes vultos e datas comemorativas, espaços destinados à cultura das classes dominantes (LEAL, 2007).

No Brasil, nesse período, repercutiam tendências internacionais relativas ao movimento de renovação dos museus que promoveu “a reformulação de espaços físicos e de exposições, adoção de critérios e procedimentos adequados de conservação e segurança dos acervos, e, sobretudo, a implantação de serviços educativos, referenciados no princípio da participação do público na construção de relações culturais” (JULIÃO, 2006, p. 28).

A Mesa Redonda de Santiago do Chile promovida pela UNESCO, em 1972, tornou-se um marco na renovação das práticas museológicas. A partir daí os museus tendem a abandonar a concepção tradicional, de um simples local de contemplação, ou depositário de objetos raros, curiosos ou representativos de uma classe, que “elege o acervo como um valor em si mesmo e administra o patrimônio na perspectiva de uma conservação que se processa independente do seu uso social” (JULIÃO, 2006, p. 27). O público passa a ser o centro das atenções, mas não apenas o público tradicional. O museu deve ser usufruído e acessível a todos.

Essa transformação se deu em torno dos conceitos de patrimônio, identidade e memória e teve sua origem nos debates e críticas advindas de novas configurações políticas, sociais e culturais a nível mundial, como a descolonização na África, os movimentos étnicos, a luta pelos direitos das minorias e o desejo de democratização da cultura.

Anico (2005, p. 75) refere-se a investigadores, entre eles David Lowenthal, que debatem as questões da patrimonialização através de um processo que chamaram de *boom* da memória. Isto aconteceu entre as décadas de 80 e 90 do século XX, em função de um contexto social, político e econômico propício “para uma representação do passado como um tempo perdido ou uma época de ouro”.

Desta forma, “os museus e outros sítios patrimoniais não se limitam a conservar vestígios do passado, também os apresentam ao público”, produzindo uma “evocação nostálgica de um passado saneado, redimido de quaisquer vestígios de conflito, ficcionado e oferecido ao público como verdadeiro e autêntico”. Essa valorização se dá como “resposta às pressões das forças da globalização, ao desconforto do presente e às incertezas do futuro” (ANICO, 2005, p. 75).

A idéia de exaltação de um passado glorioso já podia ser observada em Pelotas, no final da década de 60 do século passado. Conforme vimos anteriormente, diversos setores da sociedade preocupavam-se com o destino da chácara e seus prédios, considerados “uma das grandes atrações da Pelotas dos tempos do Império e do início do século XX”, ou ainda “marcos na histórica viagem aos tempos imperiais”³⁰. E este também era o panorama que se apresentava quando da inauguração do Museu da Baronesa, em 25 de abril de 1982.

Com relação ao museu, Leal (2007) aponta que a instituição mostra-se praticamente alheia às novas práticas museológicas até os anos 2000³¹, visto que em seus primeiros anos de existência apresentava um acervo composto exclusivamente pelas peças e informações de documentos da família Antunes Maciel, além da coleção de antiguidades organizada e doada por Adail Bento Costa.

Segundo a pesquisadora, a exposição, com objetos de uma mesma procedência social, enaltecendo a aristocracia pelotense isoladamente, não revelava, por exemplo, as relações de poder existentes entre os vários setores da sociedade, no passado e no presente.

Ao longo dos anos esta característica foi reforçada pelo tipo de acervo recebido em doação e pela forma de exposição, que tem a forma de “gabinete de curiosidades” ou local de deleite e celebração da elite em Pelotas. “Seu acervo [...] não tem a diversidade como perspectiva geral, que é uma das características do processo de informação e conhecimento” (LEAL, 2007, p. 13).

Ao refletir-se sobre o acervo exposto no museu, assim como a forma de expô-lo, não há como ignorar a estreita e inquestionável ligação do prédio que abriga o

³⁰ “Baronesa”, uma viagem ao passado – reportagem do jornal *Diário Popular*, de 07/07/1968. Fonte: acervo Museu da Baronesa – nº MMPB 2164.

³¹ Todo esse processo e a cronologia administrativa do Museu da Baronesa podem ser conhecidos em LEAL, Noris Mara Pacheco Martins. *Museu da Baronesa: acordos e conflitos na construção da narrativa de um museu municipal – 1982 a 2004*. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

museu, bem como o seu conteúdo, com os antigos proprietários e a época em que viveram. Seu nome remete à primeira moradora da casa. Seus espaços e objetos, preservados pelo poder municipal quando da transição residência-museu, representam a maneira de viver dos antigos donos e seus pares. Pode-se reconhecê-lo como um museu-casa, pois o visitante percorre as salas, os quartos, cozinha, os ambientes da residência de antigamente.

A casa evoluiu ao longo do tempo, foi modernizada e “vívda” por três gerações durante quase cem anos (mesmo que, depois dos anos 1940³², praticamente só durante o verão).

Quando o museu foi criado, a Prefeitura não deixou clara a sua linha de atuação, sua missão: museu da cidade ou outra tipologia. Dessa forma a denominação de museu-casa não é utilizada. Como bem observa Leal (2007), quando da inauguração do museu, em 1982, parece ter havido a intenção de que ele fosse portador da história da cidade. Em placa de bronze, ainda fixada na fachada da entrada do prédio, o Prefeito Irajá Andara Rodrigues inscreveu as seguintes palavras: “Aqui a poesia se encontra com a história, para compor um hino à eterna Pelotas”.

Numa referência à Casa de Rui Barbosa, o primeiro museu-casa do país, Rangel (2007, p. 82) diz que “a residência que outrora abrigava [...] sua família, suas relações afetivas, seus problemas domésticos e cotidianos, passou a ser um espaço de exposição pública da vida privada”, e chama atenção para a complexidade existente neste processo de transformação privado/público, uma “nova disposição simbólica do espaço”. Embora o “cenário” seja o mesmo, a história será outra. “Fisicamente a família não está mais lá, mas é impossível apagar sua presença”.

Em sua análise do Museu Imperial, no Rio de Janeiro, Santos (2006, p.112) comenta “a capacidade que possuem a casa e os objetos lá mantidos de fazer evocar e refazer épocas perdidas”. Na casa da Baronesa também foram vivenciados os áureos tempos do Segundo Império. O *status* político e econômico da família, assim como a origem carioca de Amélia Antunes Maciel, fez com que houvesse constante ligação com a Corte e, posteriormente, com a capital da República.

³² Segundo informação verbal do Sr. Rubens Antunes Maciel, bisneto da baronesa, a partir desse período, D. Sinhá e seu marido Lourival Antunes Maciel passavam longas temporadas no Rio de Janeiro, hospedados no Hotel Paysandú, juntamente com a filha mais nova, Déa Antunes Maciel.

Muitos visitantes, segundo registros no Livro de Sugestões do MMPB e também relatos verbais, se sentem transportados no tempo. Alguns rememoram a casa dos avôs, dos pais, mesmo aqueles de outras cidades do Rio Grande do Sul.

Há pelo menos dez anos o Museu da Baronesa tem recebido, anualmente, uma média de 13.000 visitantes, contabilizados em seus Livros de Visitação.

1.2 Formação das coleções: fotografias e reproduções

O núcleo inicial do acervo foi constituído pelo mobiliário, objetos de decoração e retratos a óleo remanescentes na casa da família Antunes Maciel, antiga proprietária do local, e pela Coleção Adail Bento Costa, doada à municipalidade em 1982, com obras de estatuária sacra, móveis e significativa coleção de leques. A Sra. Antonia de Oliveira Sampaio também disponibiliza peças de vestuário e têxteis, mobiliário e vários objetos decorativos, sob a forma de empréstimo. Além disso, o acervo é constantemente aumentado por doações individuais.

Entre as 2.614 peças tombadas pelo museu, registradas no Livro de Inventário, existem 241 fotografias recebidas em doação em diferentes datas, na sua maioria retratos. As imagens são de diferentes procedências e épocas: das últimas décadas do século XIX até a década de 1960; muitas sem identificação ou data e sem registro de entrada no museu. Entre elas, pode-se reconhecer o vínculo com a família Antunes Maciel em cerca de 90 fotos, seja pela existência de inscrições sobre as mesmas ou pela identificação visual das pessoas retratadas, mas não há registro de que tenham sido reunidas em álbum³³ (fig. 10).

³³ No acervo do museu existe um álbum registrado sob o nº MMPB 0255, doado por Zilda Maciel de Abreu e Silva, filha de Dona Sinhá, em 1996. Sua capa apresenta as iniciais "L.A.M", provavelmente Lourival Antunes Maciel. Segundo o Termo de Doação da peça, não havia fotografias em seu interior.



Figura 10 – Álbum da Família Antunes Maciel. Fonte: acervo Museu da Baronesa MMPB nº 0255.

As fotos desta família, em particular, vinculam-se diretamente à história da casa que hoje abriga o Museu da Baronesa. Em algum momento de suas vidas, provavelmente Dona Sinhá ou Déa, foram investidas do papel de guardiãs da memória familiar, criando um “álbum de família” ou uma caixa com “guardados”, reunindo fotografias, cartas, poemas, receitas, cartões, conforme Barros (1989, p. 39), testemunhos da existência de pessoas e lugares, que nos fazem voltar ao passado, e que comprovam a “veracidade da memória”.

Apesar de que a análise da presente pesquisa não se concentre no acervo fotográfico do museu, haverá aproximações necessárias entre o mesmo e as reproduções estudadas, na forma de selecioná-las, reuni-las e significá-las. O empréstimo das fotos, para serem copiadas e utilizadas pelo museu, foi feito em sua maioria por mulheres em nome de suas famílias, conforme veremos adiante. Além disso, do total de reproduções identificadas, dezessete se referem a fotografias inventariadas pelo museu, ou seja, um original sob a forma de uma cópia em papel fotográfico.

Ainda em fase de implantação formal, a política de aquisição de acervos do museu tem buscado identificar nas doações oferecidas, tanto relações de temporalidade e contexto quanto de produção de conhecimento, afins com o perfil da instituição. Em diversos períodos, o museu recebeu objetos cumprindo um papel de “depositário de coisas velhas”, sem valor informacional, aleatórios ou, como

apontam Lima e Carvalho (1997, p. 207), “selecionados para legitimar o prestígio político ou econômico de figuras com destaque na sociedade”.

Segundo as autoras citadas, nas áreas da exposição de museus históricos, o uso da pesquisa não pode significar um simples acréscimo sem maiores implicações. Também refletem sobre a atividade curatorial no sentido de desenvolver o caráter democrático do museu, tendo “como base não a legitimação dos valores deste ou daquele segmento social, mas a construção (e desconstrução) de processos históricos pertinentes ao conjunto da sociedade”. O desenvolvimento do processo de curadoria deve reunir “políticas de aquisição e tratamento de acervos, formação de biblioteca, produções pedagógica, cultural e acadêmica” (LIMA; CARVALHO, 1997, p. 207).

As curadoras de duas exposições da década de 1990, “Eles e elas vestiam assim” (1996, gestão de Luciana Araújo Renck Reis) e “Reverendo a Infância” (1998, gestão de Jacira de Souza Soares), escolheram trabalhar com objetos pertencentes ao acervo do museu e outros emprestados, agregando maior representatividade aos temas propostos, num período entre as duas últimas décadas do século XIX e a década de 50 do século XX. Além de terem sido reunidos com um objetivo definido, estes artefatos geraram uma coleção de conteúdo muito significativo para a instituição, embora em suporte frágil. A proposta das exposições sobre a moda e a infância acabou, também, promovendo algumas doações de fotografias.

Segundo o servidor municipal João Guimarães Vasques³⁴, as temáticas escolhidas eram relacionadas ao acervo do MMPB. Após a seleção do tema, partia-se para a busca entre os objetos do museu e pesquisa. O complemento da exposição acontecia com peças emprestadas. Nas duas exposições esses empréstimos foram obtidos através de contatos pessoais das administradoras da instituição.

Os retratos puderam ser relacionados aos dois eventos devido à preservação dos “dossiês” de cada uma, com indicações de propriedade, local, data exata ou década, identidade das pessoas fotografadas e autoria. Nem todos os itens citados estavam contemplados, mas na época foi colhido o maior número de informações junto aos cedentes das imagens. Estes dados também foram anotados a lápis no

³⁴ Informação verbal do servidor, que participou das duas exposições citadas.

verso das cópias. O registro da pesquisa, planejamento, impressos e fotografias das exposições faziam parte do material encontrado.

1.3 Sistematização do Acervo Fotográfico e Reproduções

Entre 2006 e 2007, foi desenvolvido no museu o Projeto de Qualificação da Documentação Museológica e Reserva Técnica com o intuito de aprimorar o sistema informacional do acervo tombado, melhorar as formas de acesso ao mesmo, bem como o seu acondicionamento. Isto incluiu todas as peças já inventariadas pelo museu: acervo têxtil, em papel, em madeira, em metal, louças, entre outros.

A etapa de sistematização, digitalização e catalogação do acervo fotográfico preto e branco foi realizada pela pesquisadora Clarissa Hernandes Pereira e deu origem à sua monografia de conclusão do curso de especialização³⁵. Paralelamente ao trabalho realizado com o restante dos objetos sob a guarda do museu, Clarissa dedicou-se às fotografias procedendo a sua marcação, medição, higienização, descrição, digitalização, inserção dos dados nas fichas catalográficas (em papel), acondicionamento, arquivamento inicial e transferência das informações para o banco de dados digital DOC MUSA³⁶.

A equipe de estagiários que atuou no projeto efetuou o arquivamento definitivo, em envelopes especiais (jaquetas de poliéster identificadas), colocando-os em pastas suspensas em arquivo de aço localizado na Reserva Técnica.

Após esse registro foi possível qualificar e quantificar o acervo fotográfico preto e branco inventariado. Segundo critérios utilizados pela pesquisadora citada, até o momento da conclusão de seu trabalho, o conjunto era composto por 220 fotos tombadas. Além destas, foram digitalizadas 57 fotos da Coleção Adail Bento Costa e 330 reproduções (grupo identificado como material de apoio), num total de 607 imagens fotográficas.

³⁵ Monografia do Curso de especialização em Patrimônio Cultural – Conservação de Artefatos, do Instituto de Artes e Design, UFPEL, sob o título “Sistematização do Acervo Fotográfico do Museu Municipal Parque da Baronesa/Pelotas/RS”, concluída no ano de 2008.

³⁶ DOC MUSA BR – base de dados versão Beta, aplicativo Microsoft Office Acess, desenvolvido através de convênio existente entre o Ministério da Cultura e a Universidade Lusófona de Portugal. O Museu da Baronesa possui uma versão não definitiva.

Entre as reproduções citadas encontravam-se as 165 selecionadas para a presente pesquisa. Destas, 136 já estavam no formato de arquivo digital³⁷ e o restante (reproduções ampliadas³⁸) foi fotografado posteriormente para compor o conjunto atual. As imagens estão reunidas em pastas polionda, nos arquivos do museu, e referem-se na maioria a duas exposições de curta duração organizadas nos anos 1990, conforme citei anteriormente. Quatorze fotos da primeira exposição foram utilizadas na segunda, devido à identificação com o tema. Do total analisado, 120 fizeram parte das duas mostras.

Durante a sistematização, elaborada por Pereira, o conjunto visual em estudo foi separado em quinze pastas virtuais, nomeadas segundo os temas: 1ª comunhão, instantâneo de rua, instantâneo de rua (homens), instantâneo de rua (mulheres), retrato de casal, retrato mãe e filhos, retrato pai e filhos, retrato crianças, retrato de família, retrato grupos, retrato grupos mulheres, retratos mulheres (individual), retratos homens (individual), outros e elementos do parque. As duas últimas pastas são as únicas onde não aparece a figura humana, totalizando cinco imagens. Nas outras treze pastas constam 160 reproduções do gênero “retratos fotográficos”.

- Ex: Pasta Retrato Grupos - cópia eletrostática de fotografia com as seguintes características: nº 84 (identificação preliminar); ano 1926; lembrança do Corcovado, Rio de Janeiro; propriedade da família Brusque de Moraes; os retratados são o Dr. Luiz Moraes, com relógio de corrente, e a Sra. Ema Brusque de Moraes; demais pessoas não identificadas (fig. 11).

³⁷ Pereira (2008, p.37) escaneou as 136 reproduções em dois formatos: 75 jpg e 300 tiff, possibilitando diferentes usos para as imagens.

³⁸ As fotografias originais emprestadas foram ampliadas, através de xerox, nos formatos A5, A4 e A3.



Figura 11 – Reprodução fotográfica. Fonte: material de apoio MMPB.

- Ex: Pasta Retrato Grupos Mulheres - cópia eletrostática de fotografia com as seguintes características: nº 80 - MA 349 (identificação preliminar); ano 1930; retratadas Linda Gomes Soares, Alice Azevedo Moreira e Helen Azevedo Moreira (fig. 12).



Figura 12 – Reprodução fotográfica. Fonte: material de apoio MMPB.

Um dado preliminar bastante significativo para a análise das reproduções diz respeito ao sexo dos retratados: entre adultos, jovens e crianças foram somados 324 representantes do sexo feminino e 179 do sexo masculino. Das 160 fotografias onde aparece a figura humana, 103 foram produzidas em estúdio e 100% foram posadas. A análise quantitativa está detalhada no terceiro capítulo.

CAPÍTULO 2 Entre o Museu, Fotografias e Figuras Femininas

2.1 Acervos museológicos, memória e fotografias

Num primeiro momento, pareceu-me lógico iniciar o trânsito pelas definições e reflexões que embasam minha pesquisa a partir da instituição “museu”. Do geral para o específico, ou seja, do museu para o objeto. Afinal, conforme Giraudy e Bouilhet (1990, p. 14), “o museu é a casa dos objetos dos homens, fabricados ontem, hoje, aqui ou alhures”.

Mas percebi não estar encontrando o encadeamento necessário, devendo, então, partir dos objetos, do acervo³⁹ museológico abrigado e exposto nas casas que chamamos de “museus”.

Assim como a preposição “entre”, que está no título do capítulo, deparei-me “entre” a definição de patrimônio, das coleções, do objeto/documento e do espaço museológico. E, se o objeto em estudo, ou artefato⁴⁰, pode configurar-se como patrimônio cultural, formar uma coleção, ser suporte de informação (MENESES, 1998), musealizado⁴¹, e a partir dele se desenvolverem quase todas as atividades de um museu (PEARCE, 2005), então deveria iniciar relacionando o sentido de patrimônio com a formação das coleções no mundo ocidental.

Além disso, “a ‘posse’ de coleções, de objetos reais e espécimes é o que, nos aspectos fundamentais, distingue o Museu de outras instituições” (PEARCE, 2005,

³⁹ Acervo - bens culturais de caráter material ou imaterial, móvel ou imóvel, que compõem o campo documental de determinado museu, podendo estar ou não cadastrados na instituição. É o conjunto de objetos/documentos que corresponde ao interesse e objetivo de preservação, pesquisa e comunicação de um museu. (Caderno de Diretrizes Museológicas, 2006, p.147)

⁴⁰ Os artefatos são os “objetos feitos pelo homem através da aplicação de processos tecnológicos” (PEARCE, 2005, p.13); ou ainda “uma categoria que abrange objetos, textos e imagens” (LIMA; CARVALHO, 2005, p. 86).

⁴¹ A expressão “musealização” define uma das formas de preservação do patrimônio cultural realizada pelo museu. Constitui a ação, orientada por determinados critérios e valores, de recolhimento, conservação e difusão de objetos como testemunhos do homem e do seu meio. Processo que pressupõe a atribuição de significado aos artefatos, capaz de conferir-lhes um valor documental ou representacional (Caderno de Diretrizes Museológicas, 2006, p.149).

p. 13). Ou seja, a razão da existência dos museus, ou da grande maioria deles, é o seu acervo – um conjunto de bens culturais a ser preservado.

O sentido das palavras posse e bem remete ao patrimônio. Segundo Choay (2001, p. 11), “esta bela e antiga palavra estava, na origem, ligada às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo”. Atualmente, foi requalificada pelos mais variados adjetivos.

Gonçalves (2003, p. 21-22) também chama a atenção para os diversos usos da palavra “patrimônio” nos dias atuais e em nosso cotidiano, relacionado-a às mais diferentes situações. Pode-se falar em

patrimônios econômicos e financeiros, dos patrimônios imobiliários; referimo-nos ao patrimônio econômico e financeiro de uma empresa, de um país, de uma família, de um indivíduo; usamos também a noção de patrimônios culturais, arquitetônicos, históricos, artísticos, etnográficos, ecológicos, genéticos; sem falar nos chamados patrimônios intangíveis, de recente e oportuna formulação no Brasil.

A expressão patrimônio histórico “designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias”, originado pelo acúmulo de uma grande variedade de objetos cuja correspondência é um passado em comum, representados por obras arquitetônicas, obras-primas das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos dos saberes e fazeres da humanidade (CHOAY, 2001, p. 11).

Procurei, então, entender melhor o processo de acúmulo desses inúmeros artefatos, uma vez que, como apontado por Giraudy e Bouilhet (1990, p. 19), é tido como o principal motivo do surgimento dos museus da forma como os conhecemos atualmente. Desde a Pré-História o homem manifesta seu “desejo” de colecionar, de reunir “ao redor de si objetos agrupados em determinada ordem”, sejam religiosos ou profanos.

O tema “coleccionismo” está presente em todos os textos que abordam os museus e seus objetos. As fotografias são consideradas objetos com “vocaçãõ” para serem colecionadas, seja em álbuns de família, arquivos públicos ou privados, como veremos adiante.

Pomian⁴² (1997, p. 53) apresenta uma análise da formação das coleções, privadas ou públicas, e suas transformações ao longo do tempo. Segundo ele, a "coleção" deve atender algumas condições especiais, como ser mantida "temporária ou definitivamente fora do circuito" econômico, contar com uma "proteção especial num local fechado preparado para esse fim", e ser "exposta ao olhar do público".

O autor ressalta a questão referente ao "valor" dessas peças, enquanto "submetidas a uma proteção especial", sendo assim consideradas "objetos preciosos". Possuem "um valor de troca sem ter valor de uso". Colecionar "confere prestígio". Os objetos "testemunham o gosto" de quem os adquiriu, seu conhecimento histórico ou científico, sua riqueza. Por eles são gastas fortunas ou empreendidos os maiores esforços para ter o "direito de olhá-los". Essas condições geram procura, atribuem valor e criam um mercado (POMIAN, 1997, p. 54).

O "prestígio" e o "poder" de acumular, colecionar, ser proprietário, também é observado por Chagas (2005, p. 117):

Apenas aqueles que se consideram possuidores ou que exercem a ação de possuir, do ponto de vista tanto individual quanto coletivo, é que estão em condições de instituir o patrimônio, de deflagar (ou não) os dispositivos necessários para sua preservação, de acionar (ou não) os mecanismos de transferência de posse entre tempos, sociedades e indivíduos diferentes.

A última parte da definição de Pomian (1997, p. 67) diz que a coleção é "um conjunto de objetos *expostos ao olhar*". "Todos, sem exceção, desempenham a função de intermediários entre os espectadores e um mundo invisível de que falam os mitos, os contos e as histórias".

De um lado encontramos os objetos úteis, aqueles que estão no "circuito das atividades econômicas", que podem ser manipulados e "exercem ou sofrem modificações físicas, visíveis: consomem-se." No outro estão os "*semióforos, objetos que não têm utilidade, (...) mas que representam o invisível, são dotados de um significado*", como não são utilizados ou manipulados, não se desgastam, preservados, não morrem. Quanto mais significado um artefato carrega, menos utilidade lhe é atribuída, assim como o contrário também é verdadeiro (POMIAN, 1997, p.71- 72).

⁴² As citações de Pomian dentro do texto seguiram a grafia do português utilizado no Brasil.

Entre os séculos XV e XVI, propagada pelo interesse dos humanistas pelos textos gregos e romanos, difundiu-se na Europa a moda de colecionar antiguidades. Objetos, antes considerados *desperdícios* se comparados aos tesouros das igrejas e dos príncipes, “tornam-se objetos de estudo; adquirem um significado preciso” (POMIAN, 1997, p.76).

O autor também aponta outra inclusão na categoria das peças colecionáveis, com a chegada ao continente europeu de inúmeros objetos, “os novos semióforos”, como tecidos, ourivesarias, porcelanas, conchas, pedras, etc., que não possuíam o mesmo estatuto das antiguidades, mas que aportaram nos gabinetes de sábios e príncipes. Eram recolhidos por seu significado, “como representantes do invisível: países exóticos, sociedades diferentes, outros climas” (POMIAN, 1997, p.77).

Essas coleções profanas foram, pela primeira vez, organizadas em “pequenos espaços privados”, os chamados *gabinetes de curiosidades*, e destinavam-se “ao estudo, meditação ou contemplação” (GIRAUDY; BOUILHET, 1990, p. 23).

Nos séculos XVII e XVIII, a maior parte da população não tinha acesso às coleções particulares. As únicas coleções “abertas ao público” eram as das igrejas. Desta forma,

[...] toda a arte profana moderna, antiguidades, curiosidades exóticas e naturais são expostas apenas ao olhar dos privilegiados, daqueles que ocupam os lugares mais elevados nas hierarquias respectivas do poder, da riqueza, do gosto e do saber (POMIAN, 1997, p.82).

É nesse período, conforme o mesmo autor, que representantes dos “estratos médios” da sociedade, intelectuais e artistas, que não frequentavam os poderosos ou os ricos, reivindicam acesso aos “diversos semióforos”: livros, manuscritos, fontes históricas e objetos. Assim, a partir do século XVII, por iniciativa dos mesmos “poderosos e ricos”, são fundadas as primeiras bibliotecas públicas e, mais adiante, os museus.

Uma das principais diferenças apontadas, entre os museus e as coleções particulares, seria o caráter permanente dos primeiros, sobrevivendo aos seus fundadores. As coleções privadas estariam sujeitas a “desaparecerem” juntamente com seus proprietários. Além disso, independente de seu estatuto legal, os museus são instituições públicas (POMIAN, 1997, p.82).

Segundo Chagas e Godoy (1995, p. 33), museus são “casas de memória e poder”. O templo dedicado ao culto das musas, *mouseion*, originou para nós ocidentais o termo museu. Na mitologia grega, as nove musas, filhas de Mnemósine e Zeus, ordenavam as diversas formas de expressão do pensamento. Os museus “vinculados às musas por via materna são *lugares de memória* (Mnemósine, a memória, é a mãe das musas); mas, por outro lado, pela via paterna estão vinculados a Zeus, são estruturas e lugares de poder”.

É nesse local de embate entre a “memória e o poder” que se encontram os objetos musealizados, selecionados para serem lembrados (em detrimento de outros, que serão esquecidos). Chagas (2005, p. 56) também lembra o senso comum, quando diz que o museu é “um lugar onde estão guardadas algumas coisas velhas que alguém vai ver”. Mas não são coisas quaisquer, elas possuem algum diferencial ou qualidade que as distingue. “Nos museus que guardam coisas, as coisas são adjetivadas”.

A musealidade das “coisas”, no entendimento do mesmo autor, só pode existir através de uma “codificação social compartilhada, quando faz parte de uma experiência comum”. Seria uma “participação museal”, que se origina na “imaginação museal”, “a capacidade humana de trabalhar com a linguagem dos objetos, das imagens, das formas e das coisas” (CHAGAS, 2005, p. 57)

Nesse sentido também aponta Pearce (2005, p.13), uma vez que

os objetos incorporam informações únicas sobre a natureza do homem na sociedade: nossa tarefa é a elucidação de abordagens através das quais isso possa ser recuperado, uma contribuição única que as coleções museológicas podem dar para a compreensão de nós mesmos.

Meneses (1998, p. 3) também analisa a percepção dos objetos materiais, enquanto agentes nos “processos de rememoração” e questiona se eles podem ser suporte de informação ou “que tipo de informação intrínseca podem os artefatos conter, especialmente de conteúdo histórico?”.

Segundo ele o artefato traz em si marcas da memória. Normalmente possui uma vida mais longa que a de seus “produtores e usuários originais”. Este fato “já o torna apto a expressar o passado de forma profunda e sensorialmente convincente” (MENESES, 1998, p. 2).

Ao considerar o “objeto histórico” como uma categoria sociológica, objeto retirado da circulação, sem qualquer uso prático, numa referência a Pomian, Meneses (1998, p. 7) aponta que enquanto

reíquias, semióforos, objetos históricos: seus compromissos são essencialmente com o presente, pois é no presente que eles são produzidos ou reproduzidos como categoria de objeto e é às necessidades do presente que eles respondem.

Condição comumente observada em museus, essa categoria de objeto histórico privilegia as classes dominantes, como artefato “de ordem ideológica e não cognitiva”. Por outro lado, também são produtores de conhecimento, fontes para compreensão “da sociedade que os produziu ou reproduziu enquanto, precisamente, objetos históricos” (MENESES, 1998, p. 8).

Se tratado como suporte de informação, temos o artefato como “documento histórico”. Não há uma informação pronta para ser extraída. “O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala” (MENESES, 1998, p. 9).

Nas primeiras décadas do século XX, os pensadores da “nova história”⁴³ propuseram a ampliação da noção de documento. A partir desse momento passa-se a fazer história não só com “documentos escritos”, mas também com todas as representações dos saberes e fazeres do homem, que apontam sua presença, suas formas de expressão, seus gostos (LE GOFF, 1997).

Le Goff (1997, p. 95) cunha a expressão “documento/monumento”. O *monumento*, segundo ele, “é tudo aquilo que pode evocar o passado”, que faz perpetuar a recordação, como, por exemplo, os “atos escritos” ou ilustrados, os sons, as imagens, as palavras. Já o *documento* é uma “escolha do historiador”, tem o sentido de “prova”.

Posso, com esses argumentos, tomar os artefatos de minha pesquisa, reproduções de fotografias, como esses “materiais da memória coletiva e da

⁴³ Para conhecer os “domínios e conceitos” propostos pela nova história, ver LE GOFF, Jacques. A História Nova. São Paulo: Martins Fontes, 1990; BURKE, Peter (org.). A Escrita da História: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

história”, “um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (LE GOFF, 1997, p. 102).

O autor aponta dois fenômenos como importantes manifestações da memória coletiva. O primeiro ocorreu logo após a Primeira Grande Guerra Mundial, com a construção de monumentos aos mortos, quando em vários países ergueu-se o Túmulo ao Soldado Desconhecido. “O segundo é a fotografia, que revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica” (LE GOFF, 1994, p. 466).

Objetos capazes de evocar o passado no presente, lembranças e afetos para uns, fonte de conhecimento das formas de relacionamento social para outros (GONDAR, 2005). As fotografias trazem ao presente o instante captado num tempo/espço que não mais existe. São “coisas” guardadas em um museu, por que não são “quaisquer coisas”, foram reunidas com um motivo definido para significarem algo a quem as contempla (CHAGAS, 2005), “monumento/documento” (LE GOFF, 1997), “lugar de memória” (NORA, 1993).

Para Nora (1993, p. 7), o mundo moderno precisou criar “lugares de memória”, arquivos, museus, monumentos, por que houve uma ruptura com o passado, com a forma natural de rememorar, transmitida pelos grupos. “Há locais de memória porque não há mais meios de memória”, diz ele.

Não há mais a “memória espontânea”, aquela “carregada por grupos vivos”, que conservavam e transmitiam os valores, ou seja, a igreja, a escola, a família ou o Estado. Impôs-se, assim, a “necessidade de historiadores” para reconstruir, mediante “documentos” por eles escolhidos, excluídos e interpretados, uma memória que não existe mais (NORA, 1993, p. 8 - 9).

Para o autor, a memória “é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente”, que “emerge de um grupo que ela une” e “é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada”. A história, por outro lado, requer distância e mediação, “é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais”, [...] “pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal” (NORA, 1993, p. 9).

Ao se referir às memórias dos grupos, Nora nos remete à “memória coletiva”, teorizada por Halbwachs. Segundo este último, a memória é um fenômeno social,

com um conjunto de lembranças reconhecidas, representações do passado compartilhadas de forma coletiva por um grupo no presente, socializada. Essa memória coletiva é formada por um conjunto de memórias individuais, comum à maioria das pessoas de um determinado grupo, e selecionadas por ele mesmo. Para a formação dessa memória os indivíduos utilizam o que ele chamou de “marcos sociais” – espaço, linguagem, tempo, família, religião, classe social.

Por outro lado, em sua obra de publicação póstuma, Halbwachs (2006, p.69) enfatiza o papel do indivíduo na seleção das lembranças ou esquecimentos e nos explica como funciona essa memória que perpassa o individual e o coletivo:

[...] se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Desta massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. [...] uma combinação de influências que são todas de natureza social.

Candau (2002, p. 63) chama a atenção para o fato de que não é a sociedade que lembra, que compartilha recordações, são os indivíduos. Ele afirma que existem memórias características de cada sociedade humana, mas que dentro destas características cada um impõe seu próprio estilo, uma questão estreitamente ligada a sua história e à organização de seu próprio cérebro que é sempre única.

Essa memória, entre o individual e o coletivo, pode se materializar e ser transmitida por objetos, imagens, fotografias, palavras ou documentos, pelos saberes e modos de fazer. Ao evocarem uma lembrança e serem investidos de um sentido social, simbolizam e representam o “lugar de memória” descrito por Nora (1993, p. 21). Esse lugar pode ser um museu ou o próprio artefato.

Até este momento percebo que transitei “entre” os significados para a palavra patrimônio e o impulso para guardar “coisas”, para mostrá-las e significá-las ao futuro, tendo como pano de fundo um desejo memorial que permeia as sociedades desde os tempos mais remotos.

Posso entender que este desejo de memória esteve presente no ato de doação da propriedade e de objetos pertencentes à família Antunes Maciel, na criação do Museu da Baronesa e nas doações que se sucederam por parte da

sociedade pelotense. Ele também existiu quando foram selecionadas as fotografias que participaram das exposições no museu, trazendo para o presente, segundo o olhar das respectivas curadorias, a memória da moda e da infância. Sem esquecer que pode ter motivado representantes de algumas famílias pelotenses a cederem suas fotografias para serem expostas no Museu da Baronesa.

Ao abrigarem artefatos dos mais diferentes tipos, as instituições museais “tornaram-se poderosos colecionadores”. Para Lima e Carvalho (2005, p. 87),

a coleção alimenta e molda formas de identidade as mais diversas, desde aquelas de estatura nacional, até outras, de natureza individual e afetiva. O colecionismo é, por isso, uma plataforma estratégica quando se trata de entender aspectos da reprodução das relações sociais.

Os museus são assim utilizados como forma de “romper os limites da vida doméstica – cotidiana, perecível e estritamente privada – e atingir a vida pública”. O ato de doar é pleno de significado social, “é uma forma de apropriação física do espaço público e de ressignificação dos sentidos que essa instituição propaga” (LIMA; CARVALHO, 2005, p. 87 - 88).

Esta doação pode ser espontânea, ligada a figuras de destaque na história da cidade ou a pessoas comuns. Ainda assim, no caso em estudo há predominância de representações das classes abastadas da sociedade pelotense, tanto culturais (CHARTIER, 2006, 2009), quanto no sentido do que os retratos fotográficos se propõem a mostrar.

Por outro lado, existem “as doações ou aquisições que são alvo do curador no processo de mapeamento de campo e formação induzida de coleções sistemáticas” (LIMA; CARVALHO, 2005, p. 89). Para o conjunto de reproduções em análise, podem ser apontadas as intenções tanto da parte do doador quanto do curador.

Com relação às doações espontâneas, as autoras apontam que

prevalecem aquelas motivadas por razões que pouco ou nada têm a ver com demandas institucionais específicas, mas sim com os objetivos mais essenciais que definem os museus – a possibilidade de perenizar vestígios materiais transferidos do universo privado para a dimensão pública da vida social. Assim, o museu permite às memórias individuais e familiares encerrar um ciclo oferecendo-se como o lugar de memórias coletivas (LIMA; CARVALHO, 2005, p. 91).

Existem diversas concepções “clássicas” de memória, dentre as quais mencionei algumas pertinentes à minha pesquisa. Fazemos as nossas escolhas, não há perspectivas neutras; pensamos “o passado em função do futuro que se almeja” (GONDAR; DODEBEI, 2005, p.7).

É no presente que a memória se revela, entre “lembranças e esquecimentos”. Gondar (2005, p. 17) diz que nenhum documento ou lembrança é inofensivo:

eles resultam de uma montagem não só da sociedade que os produziu, como também das sociedades onde continuaram a viver, chegando até a nossa. Essa montagem é intencional e se destina ao porvir. [...] Ao desmontar essa montagem que é a lembrança/documento, não revelaremos nenhuma verdade escondida sob uma aparência enganadora, mas sim a perspectiva, a vontade e a aposta a partir da qual nós a conservamos, escolhemos e interrogamos.

A memória, como a concebemos hoje, é uma construção dos homens, “a partir de suas relações e seus valores”, um processo. Este produz as representações que os “indivíduos sociais” fazem de si próprios, relacionando seu presente e seu passado. Conforme Gondar (2005, p. 23-24), “as representações são apenas o referente estático do que se encontra em constante movimento”. A memória é bem mais que isso; é formada por aspectos que não podem ser representados, como “modos de sentir, modos de querer, pequenos gestos, práticas de si, ações políticas inovadoras”.

Nesse ponto são necessárias algumas aproximações entre o campo da “memória social” e da “história cultural”, que centra sua atenção “sobre as linguagens, as representações e as práticas” como uma nova maneira “de compreender as relações entre as formas simbólicas e o mundo social” (CHARTIER, 2006, p. 29). Essas noções, que vêm auxiliar a leitura das imagens fotográficas, são apoiadas em outros campos do saber, como a antropologia, a sociologia, a psicologia e a economia, por exemplo.

Segundo Chartier (2009, p.49) – lembrando a contribuição de autores clássicos como Durkheim e Mauss – o conceito de representação praticamente define por si só o que ele designa como “a nova história cultural”, permitindo “vincular estreitamente as posições e as relações sociais com a maneira como os indivíduos e os grupos se percebem e percebem os demais”.

As representações “coletivas e simbólicas” são transmissoras das “diferentes modalidades de exibição da identidade social” e “encontram, na existência de representantes individuais ou coletivos, concretos ou abstratos, as garantias de sua estabilidade e de sua continuidade” (CHARTIER, 2009, p. 50).

As representações, esse apresentar de novo, “possuem uma energia própria que leva a crer que o mundo ou o passado é, efetivamente, o que dizem que é”, assim incorporando-se à sociedade e aos indivíduos. Estão além do verdadeiro ou falso (CHARTIER, 2009, p. 52).

Sobre o historiador da cultura, Pesavento (2004, p. 98) chama atenção para a diversidade de fontes ou documentos, de origem pública ou privada, que se configuram como objetos de sua pesquisa, além das fontes textuais:

das imagens às materialidades do mundo dos objetos, [ele] se dispõe a fazer as coisas falarem. Casas, prédios, monumentos, traçados das ruas, brinquedos apontam no sentido de que as coisas materiais são detentoras de significados e se prestam à leitura.

Essas noções dão suporte para a análise das fontes escolhidas: cópias de fotografias produzidas entre o final do século XIX e a metade do século XX, como uma das formas de representação e identidade social desse período.

2.2 Fotografias e Retratos Fotográficos

Entre as inúmeras invenções da Revolução Industrial, a fotografia desencadeou inovações artísticas, de informação, conhecimento e apoio à pesquisa. O invento causou por si só uma revolução na relação da sociedade ocidental com as imagens. Teve influência sobre a pintura, a investigação policial e médica, sobre as formas de recordar. Para a história surgiu um novo “documento” (KOSSOY, 2001).

No intuito de aprimorar a imagem fotográfica, foram descobertas novas tecnologias, que a tornaram um processo mais rápido e acessível. Sua enorme aceitação criou verdadeiros impérios industriais e comerciais. Isto ocorreu a partir de

1839, quando, em Paris, Daguerre apresentou a técnica da “daguerreotipia”⁴⁴ (KOSSOY, 2001).

A câmara passou a registrar “costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos”. Os retratos de estúdio representaram o “gênero que provocou a mais expressiva demanda que a fotografia conheceu desde o seu aparecimento e ao longo de toda a segunda metade do século XIX” (KOSSOY, 2001, p. 26).

Segundo Gomes (2000, p. 93), nos 70 primeiros anos de existência da fotografia, sua principal função foi “de ser prova, testemunho material e neutro (na medida em que obtido sem a intervenção direta do homem) de uma determinada realidade”. Isto foi reforçado pelo fato de que o ideal artístico do período era buscar uma “forma de retratar com perfeição a natureza que se colocava a sua frente”. A arte associava-se à *mimesis*, imitação da realidade, mas a imagem obtida com as projeções da câmara obscura não satisfazia esse anseio.

A autora traz uma observação de Maria Inês Turazzi, dizendo que

em seu trabalho sobre as exposições do século XIX, não nos devemos surpreender com a visão da fotografia enquanto verdade, cópia da realidade, à medida que “a escola histórica filiada ao positivismo, ao transformar os suportes da memória coletiva em documentos com valor de *prova* do tempo passado da história das sociedades, converteu a fotografia [...] em *testemunho* por excelência da evolução do tempo” (GOMES, 2000, 94).

Com o novo advento iniciou-se um embate entre pintores e fotógrafos, sobre o qual não vou me aprofundar (pelo menos diretamente). Segundo Benjamin (1994, p. 97), a nova técnica se impôs sobre a pintura de forma pontual, pois

no momento em que Daguerre conseguiu fixar as imagens da *câmera obscura*, os técnicos substituíram, nesse ponto, os pintores. Mas a verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, e sim o retrato em miniatura. A evolução foi tão rápida que por volta de 1840 a maioria dos pintores de miniaturas se transformou em fotógrafos, a princípio de forma esporádica e pouco depois exclusivamente.

⁴⁴ Conforme explica Vasquez (2002,p.55), a daguerreotipia é a imagem produzida pelo processo positivo criada pelo francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). No daguerreótipo, a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo. Era apresentado em luxuosos estojos decorados com *passe-partout* de metal dourado em torno da imagem e a outra face interna dotada de elegante forro de veludo.

Em sua discussão sobre a “reprodutibilidade técnica”, o autor apresentou o processo de reprodução da fotografia como aquele que liberou as responsabilidades das mãos do artista e as transferiu para “o olho do fotógrafo”, a “primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária”. Ainda mais importante são seu conceito de “aura”, o valor de culto e o valor de exposição.

A reprodutibilidade fez se perder a “autenticidade”, cujo conteúdo é constituído pelo “aqui e agora do original”. Nessa existência única “se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (BENJAMIN, 1994, p. 167).

Essa tradição, testemunho histórico que vem da origem da obra de arte é a sua “aura”. Esse conceito se perde na medida em que a técnica da reprodução se multiplica, substituindo “a existência única da obra por uma existência serial” (BENJAMIN, 1994, p.168).

As obras originais a que o autor se refere expressavam seu “modo de ser aurático” no culto e no ritual, de cunho religioso. “Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual”. Dessa forma,

a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido (BENJAMIN, 1994, p. 171).

O recuo do valor de culto dá espaço ao valor de exposição. Quanto mais as imagens forem reproduzidas e expostas, mais disponíveis para as massas estarão, aumentando o acesso a essa forma de arte (BENJAMIN, 1994, pg. 174).

Ainda me referindo às “cópias”, segundo Dubois (2003, p. 103), a fotografia vem a ser uma fatia de espaço-tempo, que apreendida no negativo pode ser reproduzida incontável número de vezes. Ela aconteceu uma única vez, num instante registrado para sempre, como Barthes (1984, p. 13) nos esclarece - “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”.

Nesse sentido também aponta Séren (2002, p. 23), quando diz que “tudo se conjuga no instante único em que se aperta o obturador: a imagem fica retida para

sempre, num *continuum* memorial, que vai testemunhar o envelhecimento do seu suporte e do sujeito que a olha”.

Com relação ao objeto fotografado, Barthes (1984, p. 114) comenta que “o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação”. Ele chama de “referente fotográfico”,

não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. [...] Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado.

Diz que a referência é a ordem fundadora da fotografia, não a arte nem a comunicação e apresenta o noema⁴⁵ da fotografia como sendo “*isso foi*” (ou devido à tradução do francês “isso esteve” ou “isso existiu”). O referente da imagem realmente existiu (BARTHES, 1984, p. 115).

Por outro lado, Séren (2002, p. 50-51) comenta que a imagem fotográfica “é um ato de narrativa, de palavra”. Sua “referencialidade está no significado, nos olhos de quem vê, no observador e não no real”. Como um rastro de memória, “nela não está o mundo, mas a suspensão de um acontecer. Por isso funciona como escrita, guarda consigo certa intencionalidade de dizer, que tentamos decodificar”.

O Brasil conheceu a invenção de Daguerre em 1840, pouco tempo depois da divulgação de sua criação, através do abade francês Louis Compte, que tirou os primeiros daguerreótipos em território brasileiro, na região central do Rio de Janeiro. Meses depois Dom Pedro II, ainda rapazote, foi o primeiro brasileiro a adquirir o equipamento e dedicar-se à prática amadora da fotografia (VASQUEZ, 2002, p. 8).

Esta fase inicial “da fotografia na Corte se prolongou de 1840 até o início da década de 1860”, quando se passou à utilização do negativo de “colódio úmido”⁴⁶ e

⁴⁵ Noema: unidade mínima de significado; na fenomenologia, aquilo que se pensa. Fonte: <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa-ao/noema>. Acessado em: 17/04/2011.

⁴⁶ Colódio úmido: foi inventado em 1848 pelo inglês Frederick Scott Archer (1813-1857), mas difundido somente a partir de 1851. Empregava o colódio (composto por partes iguais de éter e álcool numa solução de nitrato de celulose) como substância ligante para fazer aderir o nitrato de prata fotossensível à chapa de vidro que constituía a base do negativo. A exposição devia ser realizada com o negativo ainda úmido – donde a denominação – e a revelação devia ser efetuada logo após a tomada da fotografia (VASQUEZ, 2002, p. 55).

às cópias sobre “papel albuminado”⁴⁷. O antigo processo, além do alto custo, gerava somente uma imagem (VASQUEZ, 2002, p. 8 e 9).

Mesmo assim, o sucesso da técnica pioneira, segundo Fabris (2008, p. 13), deu-se devido a proporcionar

uma representação precisa e fiel da realidade, retirando da imagem a hipoteca da subjetividade; a imagem, além de ser nítida e detalhada, formava-se rapidamente; o procedimento é simples, acessível a todos, permitindo uma ampla difusão.

Mas o acessível não diz respeito a todas as camadas sociais, como a mesma autora afirma. A comparação é feita em relação aos retratos feitos a mão, estes sim só continuariam a ser solicitados pelos ricos e poderosos (FABRIS, 2008, p.14).

A fotografia realmente se disseminou quando André Disdéri inventou, em 1854, um novo processo, de baixo custo, que chamou de *carte de visite photographique* (cartão de visita fotográfico). As imagens menores, 6 x 9cm, eram obtidas com a utilização de câmera com lentes múltiplas, o que permitia a tomada de oito clichês (negativos) em uma mesma chapa (FABRIS, 2008, p. 20). As reproduções eram feitas em uma única folha de papel fotográfico, tratado com albúmen. “As fotos eram, em seguida, recortadas e montadas. O processo importava em redução de tempo, material e, conseqüentemente, os custos baixavam” (MOURA, 1983, p. 11).

O momento seguinte, em torno de 1880, marca a fase da massificação da fotografia. Segundo Sontag (1986, p.17), “a industrialização, ao estabelecer utilidades sociais para as atividades do fotógrafo, provocou reações que reforçaram a autoconsciência da fotografia como arte”.

Em 1895, a invenção da primeira câmara portátil⁴⁸ e dos primeiros negativos em película transforma definitivamente a relação da sociedade do século XIX com a fotografia (FABRIS, 2008, p.17).

⁴⁷ Papel albuminado: foi inventado pelo francês Louis Désiré Blanquart-Evrard (1812-1872) em 1850, sendo assim denominado porque empregava o albúmen (extraído da clara dos ovos de galinha) como camada adesiva transparente destinada a fazer aderirem os sais de prata fotossensíveis à base de papel. Foi o papel mais popular para a execução de cópias fotográficas até meados da década de 1890, quando foi definitivamente desbancado pelos papéis de prata gelatina (VASQUEZ, 2002, p. 57).

⁴⁸ Segundo SCHAPOCHNIK (1998, p. 470), “o maior aliado para a prática do fotoamadorismo foi o lançamento, em 1888, da máquina denominada Kodak, criada pelo americano George Eastman”. Não foi possível precisar a referência de Fabris (2008).

O desenvolvimento e a propagação da fotografia, em território brasileiro, deram-se pelas mãos de profissionais estrangeiros, por vezes itinerantes. No centro do Rio de Janeiro concentravam-se diversos estúdios fotográficos, muitos deles consagrados com o título de “Photographos da Casa Imperial” (VASQUEZ, 2002, p. 9). Os estúdios também estavam no Vale do Paraíba paulista (MOURA, 1983; MUAZE, 2008), em São Paulo (LIMA; CARVALHO, 2000), em Porto Alegre (POSSAMAI, 2006), em Pelotas (SOARES, 2009; MICHELON; TAVARES, 2008), em Rio Grande (LENZI, 2010) e em muitas outras cidades do país.

A partir do *carte de visite* e do *cabinet portrait*⁴⁹, novo formato surgido no final dos anos 1860, foram explorados cada vez mais os acessórios, os telões, as ambientações e cenários em estúdios fotográficos.

Moura (1983, p. 12) caracteriza este espaço como o camarim e o palco onde

o retratado é convidado a transformar-se em personagem, a exprimir seus sentimentos (ou passá-los através de atitudes convencionais), enlevando-se, em seguida, com a duplicação de sua imagem. No processo se perde a inocência – haverá algo mais construído e equívoco do que uma pose? – ganha-se um documento. E que documento!

Foi Disdéri, com seus *cartes de visite*, que supriam “a ausência de retrato nas classes menos favorecidas”, quem estabeleceu critérios que atendessem sua clientela em termos de gosto e economia. Passa a retratar “o cliente de corpo inteiro e o cerca de artifícios teatrais que definem seu status”, além de utilizar a técnica do retoque, que embelezava o cliente, mantendo afastada a exatidão da fotografia. Os aparatos dos ateliês fotográficos eram formados por colunas, mesas, cadeiras, poltronas, tapetes, telas com decorações exóticas, organizados de forma a “criar imagens de opulência e de dignidade” (FABRIS, 2008, p. 20-21).

Ainda segundo Fabris (2008, p. 21),

o truque, porém, não consegue disfarçar as diferenças sociais. O pobre travestido de rico não se caracteriza apenas por uma pose demasiado

⁴⁹ Formato de apresentação de fotografias sobre papel que surgiu na Inglaterra em 1866, como uma evolução do formato *carte de visite*, tendo, portanto, o mesmo tipo de apresentação, mas num tamanho maior, razão pela qual era dito *cabinet*, de gabinete. Muito utilizado até fins do século XIX, esse formato apresentava fotografias de cerca de 9,5 x 14cm montadas sobre cartões-suporte rígidos de cerca de 11 x 16,5 cm (VASQUEZ, 2002, p. 54).

rígida. Trai seu acanhamento na timidez com que se localiza num ambiente estranho e nas roupas que não lhes servem, muito justas ou muito largas [...].

O estudo do retrato justifica-se, visto que a totalidade do conjunto de reproduções pesquisadas apresenta a figura humana posando para a fotografia, ou seja, as imagens são do gênero “retrato fotográfico” (a exceção acontece naquelas onde não aparece a figura humana).

Nas fotos posadas, “as personagens estão ali para serem vistas, da maneira como gostariam de ser vistas, e até a expressão facial e corporal lhes são tradicionalmente impostas ou lhes são aconselhadas pelos fotógrafos” (LEITE, 2001, pg. 179).

Sobre os retratos também se manifesta Sontag (1986, p. 16), quando fala que “os fotógrafos impõem sempre normas aos temas que fotografam”, e Barthes (1984, p. 117), quando aponta que “a natureza da Fotografia é a pose” dizendo

ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho. Reporto a imobilidade da foto presente à tomada passada, e é essa interrupção que constitui a pose.

Moura (1983, p. 27) apresenta o retrato como “um jogo” em três tempos: o primeiro acontece no estúdio fotográfico; do segundo fazem parte “os retoques e acréscimos pictóricos”; no terceiro organizam-se os álbuns de família, “complemento indispensável à decoração das salas de visita das residências burguesas”.

Com o grande número de *cartes de visite* e *cabinet portraits* impõe-se a necessidade de um novo tipo de acondicionamento. As fotos, antes em pequeno formato, deixadas pelos visitantes, eram colocadas numa bandeja ou cesta. Surgem, então, os álbuns de fotografias procedentes da Europa ou Estados Unidos, com janelas próprias para o encaixe das imagens, produzidos com os mais diversos materiais, tanto para capas, páginas, tipos de ornamentação e fechos ricamente desenhados: madeira, prata, cobre, madrepérola, douramentos, porcelana e até caixas de música (MOURA, 1983, p. 26).

O uso popular da fotografia nasceu para registrar os ritos de passagem, as comemorações, casamentos, aniversários, batizados, formaturas e enterros. Pelo menos um membro das famílias mais abastadas possuía uma câmara fotográfica.

Não fotografar as crianças pequenas, por exemplo, seria um sinal de descaso com os filhos. Assim, Sontag (1986, p. 18) nos fala que “cada família constrói, através da fotografia, uma crônica de si mesma, uma série portátil de imagens que testemunha a sua coesão”.

As fotografias podem

ser reduzidas, ampliadas, cortadas, retocadas, adulteradas e trocadas. Envelhecem quando atacadas pelas doenças habituais dos objetos de papel; desaparecem; tornam-se valiosas, compram-se e vendem-se; são reproduzidas. As fotografias, que armazenam o mundo, parecem incitar ao armazenamento. São guardadas em álbuns, emolduradas e colocadas sobre as mesas, postas nas paredes, projetadas sob a forma de diapositivos. São exibidas em jornais e revistas; classificadas pela polícia; expostas em museus e coligidas pelos editores (SONTAG, 1986, p.14-15).

Estes artefatos disseminaram-se socialmente. Boa parte de sua produção foi preservada graças à sua característica de “item colecionável”, o que tornou fácil sua “inserção em acervos públicos”⁵⁰: fotografias estereoscópicas⁵¹, *cartes de visite*, *cabinet portrait* e cartões-postais⁵² (LIMA; CARVALHO, 2000, p. 20).

2.3 Retratos Femininos

O que acontecia em torno dessas mulheres que se deixaram fotografar? Essas fotografias aconteceram em que momento de suas vidas? Qual era o papel destas mulheres que viveram na mesma época das proprietárias da Chácara da Baronesa? Essa história pode ser contada no contexto existente no Museu da

⁵⁰ A Coleção Tereza Cristina, depositada na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro/RJ; a Coleção Gilberto Ferrez, no Instituto Moreira Salles, também no Rio de Janeiro/RJ; Coleções de retratos de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, no Museu Paulista da USP, São Paulo/SP; Coleção Francisco Rodrigues, na Fundação Joaquim Nabuco, Recife/PE. Estes são exemplos dados pelas autoras, referentes a acervos privados, organizados segundo regras de seus proprietários, que se tornaram públicos ao ser incorporados por instituições museais ou arquivísticas (LIMA; CARVALHO, 2000, p. 20).

⁵¹ A fotografia estereoscópica foi desenvolvida pelo inglês Sir David Brewster (1781-1868) e comercializada a partir de 1851. Consistia em pares de fotografias de uma mesma cena que, vista simultaneamente num visor binocular apropriado, produziam a ilusão da tridimensionalidade. Esse efeito era obtido porque as fotografias eram tiradas ao mesmo tempo com uma câmara de objetivas gêmeas, cujos centros ópticos eram separados entre si por cerca de 6,3cm – a distância média que separa os olhos humanos (VASQUEZ, 2002, p. 56).

⁵² Os cartões-postais surgiram no final do século XIX. Ao incorporar a fotografia e técnicas de reprodução fotomecânica esse artefato tiveram a sua circulação ampliada. Acabaram por dar um novo formato à fotografia: 9x14cm ou 14x9cm. No Brasil, a partir de 1904, também passa a figurar nas revistas ilustradas (VELLOSO, 2000, p. 114).

Baronesa? Qual a relação que o conjunto de cópias fotográficas estudadas pode ter com seu acervo?

O feminino está presente no Museu da Baronesa, assim como em 75,62% das imagens escolhidas para as exposições sobre moda e infância, ocorridas na década de 1990. Nesses dois momentos, pode-se dizer, houve uma exposição pública da vida privada, assim como na antiga residência transformada em museu.

Conforme comentado anteriormente, a “nova história” causou uma grande reviravolta ao debruçar-se sobre temáticas e grupos sociais antes excluídos de seu interesse, entre eles as mulheres. Nesse ponto manifesta-se

a história cultural, preocupada com as identidades coletivas de uma ampla variedade de grupos sociais: os operários, os camponeses, os escravos, as pessoas comuns. Pluralizam-se os objetos da investigação histórica, e, nesse bojo, as mulheres são alçadas à condição de sujeito e objeto da história (SOIHET, 1997, p. 399).

O surgimento do objeto “mulher”, segundo Perrot (2008, p. 19-20), como sujeito de sua própria história, “deu-se na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos nos anos 1960 e na França uma década depois”. Para o início da escrita da “história das mulheres” concorreram três fatores: os *científicos* tiveram origem, por exemplo, na aliança da história com a antropologia. As investigações de Georges Duby e Philippe Ariès⁵³, por esta via, redescobrem a família, seus personagens e “a dimensão da vida privada”. Como *fator sociológico* aparece a “presença das mulheres na universidade”: estudantes e docentes. Espaço que só foi conquistado após a Segunda Grande Guerra Mundial. Para a pesquisadora, os *fatores políticos* foram decisivos, através do “movimento de liberação das mulheres”, que tomou fôlego nos anos 1970, apresentando, pelo menos, duas consequências no saber: uma com a busca de ancestrais, legitimidade, vestígios, “um trabalho de memória”; e outra mais teórica que “pretendia criticar os saberes constituídos, que se davam como universais a despeito de seu caráter predominantemente masculino”.

A história das mulheres vem sendo escrita com base em “fontes abundantes e lacunares, eloquentes e mudas, fechadas sobre os segredos da intimidade”

⁵³ Os autores dirigiram a coleção História da Vida Privada nos anos 1980.

(PERROT, 2009, p. 9-10). A autora comenta sobre as fontes de origem privada, cuja existência pressupõe algumas condições que lhes são peculiares, como que

é necessário que haja um abrigo estável, uma devoção filial interessada em preservar a memória, uma notoriedade que transforme papéis em relíquias, ou a curiosidade de descendentes que gostem de história ou genealogia. A conjuntura atual tende a revalorizar esses restos.

As mulheres eram pouco vistas no espaço público, confinadas em casa, cuidando da família, silenciosas e *invisíveis*. Também são poucos os “vestígios diretos, escritos ou materiais”. As fontes ao seu respeito são *silenciosas*. Elas mesmas destruíam suas “produções domésticas” e “papéis pessoais”, como se sua vida não tivesse importância, uma vergonha que alcançava suas memórias (PERROT, 2008, p. 17).

Dos textos que abordam a história da vida privada, tanto na Europa quanto no Brasil, me apropriei dos comentários referentes às representações da vida privada burguesa e das mulheres burguesas, de forma a traçar um paralelo àquelas representadas no Museu da Baronesa. Além disso, conforme veremos a seguir, para essa camada social existia “um muro”, atrás do qual coincidiam a vida privada e a família.

Prost (2009, p. 15) apontou as fronteiras entre o privado e o público, salientando que a vida privada constituía um domínio claramente delimitado para a burguesia da *Belle Époque*. Este limite não existia em outros meios sociais ou sociedades com tradições culturais diversas, como, por exemplo, na cultura mediterrânea da Itália ou da França, onde poderiam ser encontradas vilas ou cidades onde

praticamente não permitiam que seus habitantes erguessem uma parede entre sua vida privada e os olhares dos vizinhos; toda a existência deles transcorria de forma mais ou menos aberta para a coletividade. Num certo sentido, ter uma vida privada era um privilégio de classe: o de uma burguesia folgada que, em muitos casos, vivia de rendas. Por forças das circunstâncias, as classes trabalhadoras conheciam formas variadas de interpenetração de sua vida privada e de sua vida pública; as duas não se diferenciavam de todo (PROST, 2009, p.16).

A realidade da vida privada foi construída historicamente por diferentes sociedades em relação a diferentes sentidos dados à vida pública. Seus limites

estão em constante evolução, por isso seu estudo se dá em relação a um recorte relativo ao tempo e ao espaço. A organização da vida em dois domínios distintos, privado e público, só se generaliza na segunda metade do século XX, mas regida por novas normas (PROST, 2009, p. 14-16).

Até o período citado, para a grande maioria da população, os pobres e camponeses, não havia a noção de intimidade. O espaço privado, geralmente de um cômodo, era o “espaço público do grupo doméstico”. Para a burguesia era diferente: ela tinha “sua cama, seu quarto, sua penteadeira, e logo seu vestiário”. Também havia os confidentes como o tabelião, o padre, criados, médico, parentes, amigos, além de mais tempo livre para estabelecer suas relações sociais. Nesses dois tipos de espaços circulavam as mulheres (PROST, 2009, p. 59-62).

Segundo Burke (2004, p. 133), diante da falta de documentos escritos, os historiadores de mulheres utilizaram, como fonte, imagens produzidas no passado, que ilustram informações a respeito de atividades às quais mulheres se dedicaram em diferentes períodos e lugares, nas culturas orientais e ocidentais. Nas cenas de rua encontramos mulheres? Que tipo de mulheres? Ricas, pobres, prostitutas, atrizes, trabalhadoras, mascates? A disseminação da leitura na França, no século XVIII, pode ser observada em inúmeras pinturas em que aparecem mulheres lendo ou segurando livros. O autor lembra que devem ser tomadas “as precauções usuais” pelos historiadores, ou seja, a crítica da fonte, conhecer o contexto em que as imagens foram produzidas.

Para Perrot (2008, p. 22), não há uma falta de fontes sobre a mulher ou mulheres, “mas sobre a sua existência concreta e sua história singular”. Por outro lado, há uma quantidade enorme de discursos, imagens, “literárias ou plásticas”, na maioria obras dos homens, das quais não se sabe “o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam”.

Em relação ao uso de imagens, a autora questiona

o que fazer dessas imagens que nos trazem principalmente o imaginário dos homens? Pode-se fazer o inventário das representações da feminilidade. Procurar saber o que era a beleza para uma determinada época. Ou estudar a maneira pela qual os pintores percebiam a feminilidade. [...] Sem dúvida é necessário abandonar a idéia de que a imagem traz um painel da vida das mulheres. Mas não abandonar a idéia do poder, da influência das mulheres sobre a imagem pela maneira como a usam, pelo peso de seu próprio olhar (PERROT, 2008, p. 25).

Para a compreensão do universo feminino, referente ao período entre 1880 e 1950, os autores estudados associam à leitura dos retratos, “formas simbólicas” por excelência, uma série de outras fontes, tais como revistas femininas, manuais de comportamento, jornais, propagandas, sátiras e legislação, sem esquecer aquelas que revelam a intimidade, a vida privada (ou parte dela): cartas, álbuns de fotografias, livros de despesa, diários e objetos.

Durante o século XIX, a sociedade brasileira vivenciou diversas transformações: de ordem econômica, com a “consolidação do capitalismo”; de ordem social, com “o incremento da vida urbana”; e “a ascensão da burguesia”, com o surgimento da mentalidade *burguesa*, que veio reorganizar as relações e “vivências familiares e domésticas, do tempo e das atividades femininas” (D’INCAO, 1997, p. 223).

O retrato “irretocável” desta nova mentalidade poderia ser descrito como

o nascimento de uma nova mulher nas relações da chamada família burguesa, agora marcada pela valorização da intimidade e da maternidade. Um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo representavam o ideal de retidão e probidade, um tesouro social imprescindível. Verdadeiros emblemas desse mundo relativamente fechado, a boa reputação financeira e a articulação com a parentela como forma de proteção ao mundo externo também marcaram o processo de urbanização do país (D’INCAO, 1997, p. 223).

Essa representação foi amplamente registrada pelos fotógrafos do século XIX, numa associação entre a competência do fotógrafo, tecnologia e performance. Ao cliente cabia assumir “uma máscara social” com “expressão adequada aos tempos do telégrafo e do trem a vapor” (MAUAD, 1997, p. 191). A autora analisou o uso da imagem e, principalmente, da fotografia, como instrumento de auto-representação no Brasil do Segundo Império.

Maluf e Mott (1998, p. 373) expõem as tênues alterações nos “recônditos” femininos do início da República até a década de 1920, apontando para a cristalização dos mesmos comportamentos do século XIX, apesar das modernidades em outras áreas, ou seja, “sustentada pelo tripé mãe-esposa-dona de casa”. A legislação, os manuais, as revistas femininas, a sociedade, enfim, deram

sustentação à continuidade do modelo que determinava o papel feminino e masculino, nos âmbitos privado e público, respectivamente.

No limite do recorte temporal proposto, os anos 1950, conhecidos como os Anos Dourados, quando o Brasil viveu um período de ascensão da classe média, o discurso sobre o papel da mulher na sociedade mudou muito pouco. O acesso ao mercado de trabalho aumentou, no setor de serviços, escritórios, comércio ou serviço público, mas o preconceito era nítido. A prática mais comum era o abandono do trabalho “fora de casa” após o casamento ou o nascimento do primeiro filho. Bassanezi (1997) demonstra, também, através de revistas e jornais femininos do período, o que era esperado do comportamento feminino quanto ao estudo, trabalho, namoro, casamento e maternidade.

Os autores apontam que, entre o final do século XIX e início do século XX, ocorreram conquistas e reivindicações femininas de igualdade entre os sexos: pelo direito à gestão de seus bens, ao divórcio, à manutenção do nome e sobrenome, ao trabalho e ao salário, ao ingresso nos sindicatos, ao voto e a ser votada, à instrução, pelo direito de usar calças compridas em qualquer lugar. Somente a partir da década de 1970, na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil, é possível falar em mudanças.

O feminismo contemporâneo reivindica a liberdade de contracepção e o direito ao aborto. A partir dos anos 1980, “em quase todo o mundo ocidental, desenvolvem-se as lutas pela penalização do estupro, do assédio sexual no trabalho, do incesto, imprescritível, das lutas pela proteção das mulheres submetidas a maus-tratos físicos” (PERROT, 2008, p. 161).

Ao apresentar a análise das fotografias, no capítulo quatro, retornarei pontualmente a aspectos do universo feminino, envolvendo os autores anteriormente citados.

CAPÍTULO 3 Catálogo de Representações Fotográficas

3.1 Critérios para descrição, classificação e interpretação das imagens

Ao Iniciar este capítulo apresento o embasamento metodológico para análise e interpretação das reproduções fotográficas estudadas, apontando em seguida para os critérios de elaboração do catálogo.

3.1.1 Leitura de imagens fotográficas – uma metodologia

Panofsky (2007, p. 53) é um autor bastante abordado na maioria dos textos que tratam da leitura de fotografias, através de sua concepção de iconografia e iconologia. A primeira como um método tido como a “descrição e classificação das imagens”, auxiliando no “estabelecimento de datas, origens [...] fornece as bases necessárias” para a interpretação de seus significados.

A segunda expressão, iconologia, foi concebida, pelo autor, como um método que interpreta as informações colhidas pela iconografia, ou, em suas palavras, a iconologia é uma “iconografia que se torna interpretativa” (PANOFSKY, 2007, p. 54).

Conforme mostra Burke (2004, p. 43-44), “as imagens são feitas para comunicar” e, noutro sentido, podem revelar-se “irremediavelmente mudas”. As obras de arte ou as fotografias “não foram criadas, pelo menos em sua grande maioria, tendo em mente os futuros historiadores. Seus criadores tinham suas próprias preocupações, suas próprias mensagens”. Esse é o desafio da iconografia e da iconologia: ler a mensagem de outro tempo e lugar. O autor aponta que algumas vezes os dois termos são utilizados como sinônimos. E reforça dizendo algo que também se aplica às imagens fotográficas: “para os iconografistas, pinturas não são feitas simplesmente para serem observadas, mas também para serem *lidas*”.

Entre os autores já citados neste trabalho, Leite (2001, p. 15), em sua análise de coleções de fotografias em álbuns de família, considera alguns caminhos para a leitura de artefatos fotográficos, tratando

como fotografia histórica toda aquela que nos chega às mãos pronta, tendo sido produzida há algum tempo, com relação ao momento em que é analisada pelo observador. Como outras formas de documentação, a fotográfica exige uma crítica externa das condições de produção, e interna, relativa ao conteúdo.

Para a autora, na “leitura da documentação fotográfica importam menos a composição, a focalização e a exposição que os elementos revelados pelo conteúdo”. Quanto à seriação, para cada grupo de fotos, pode se tornar arbitrária, pois depende da “utilização pretendida para as fotografias. Retratos podem passar de séries de tipos humanos a outras”, diferenciando “grupos de família ou participantes de movimentos sociais” (LEITE, 2001, p. 37).

A seguir, transcrevo o que Leite (2001, p. 45) comenta sobre os níveis de leitura:

As fotografias podem ser usadas de maneira dirigida, tanto pelo fotógrafo quanto pelo leitor. É o que acontece quando estes criam deliberadamente as cenas fotografadas. É o que acontece, também, quando as pessoas posam conscientemente ou não para reconstruir uma cena, usando para isso tanto a postura corporal, a expressão facial, quanto a indumentária, a posição, os planos e o enquadramento. A menos que o observador da cena (que pode ou não ser fotógrafo) esteja inteiramente oculto, toda observação afeta o observado. [...] As fotografias podem ser reunidas, para permitir comparações de conteúdo expresso em momentos, locais e situações diferentes. Podem ser reproduzidas e ampliadas com facilidade.

As reproduções de fotos do Museu da Baronesa apresentam retratos e instantâneos, pertencentes a coleções particulares, emprestados a um local de exposição pública, que foram ampliados com o objetivo de serem expostos. Essas características já apontam alguns níveis de leitura possíveis, a serem discutidos mais adiante.

A leitura de imagens fotográficas é limitada por barreiras espaço-temporais. Suas informações até podem nos trazer algum sentimento, “mas mal permitem a transmissão da construção social de significados culturais”. Ela não revela o nome

do retratado, sua atividade, nem a data ou local. Dá indícios, que somente podem ser confirmados “através de uma identificação verbal” (LEITE, 2001, p. 46).

A linguagem verbal “responde a questões antes que lhe sejam propostas”, já a linguagem fotográfica “apresenta-se como uma resposta provisória, parcial e fragmentada” de perguntas já feitas. A mensagem, desta última, é composta pelas circunstâncias e condições de produção, assim como pelo resultado obtido, sua seriação ou correlação com outras imagens (LEITE, 2001, p. 47).

A partir daí a mesma autora aponta quatro caminhos para percepção das fotografias: “do observador à imagem, da imagem ao observador, de uma imagem para outra e dos retratados para o observador”. Uma de suas conclusões indica que a leitura só acontece, de forma adequada, quando a mensagem refere-se a áreas do conhecimento já familiares ao observador, uma vez que não existe um código para tal. Por outro lado, imagens de um mesmo tipo e conteúdo podem deixar o leitor “insensível à mensagem completa” que as imagens fotográficas carregam (LEITE, 2001, p. 50).

Mauad (2008, p. 27) utiliza um método voltado para a análise histórico-semiótica⁵⁴, que vem aperfeiçoando desde 1990 e que revela a fotografia em sua “forma comunicativa”. Em sua tese de doutorado⁵⁵, investigou, através de três séries de fotografias, o caráter burguês das representações sociais e dos comportamentos da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX.

Vou referenciar a leitura de “minhas” imagens em aspectos apresentados pela autora, os quais foram estruturados em cinco dimensões espaciais (apresentadas adiante), obtidas pelas relações entre os planos da forma do

⁵⁴ Mesmo utilizando como referência o modelo de análise proposto por Mauad, para melhor compreendê-lo, revisei alguns conceitos da semiótica, através das reflexões de Eco (2007, p.9-10-11): o primeiro teórico dos processos de significação foi o francês Saussure, que concebeu a *semiologia* como “uma ciência que estuda a vida dos signos no quadro da vida social”; para ele “a língua é um sistema de signos que exprimem idéias, e, por isso, é confrontável com a escrita, o alfabeto dos surdos-mudos, os ritos simbólicos,[...], etc.” Entendeu o signo como uma entidade formada por um *significante* e um *significado*. Já para o americano Peirce, o processo de significação acontece através da interação de um *signo*, de seu *objeto* (ou referente) e de seu *interpretante*. Signo, conforme Eco, é definido como “tudo quanto, à base de uma convenção social previamente aceita, possa ser entendido como *algo que está no lugar de outra coisa*” (p. 11).

⁵⁵ MAUAD, Ana Maria. **Sob o Signo da Imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX.** (Tese de Doutorado em História) Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, da Universidade Federal Fluminense, 1990. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/labhoi/files/dssam.pdf>. Acessado em: 30/05/2010.

conteúdo e da forma da expressão⁵⁶; lembrando o que foi dito anteriormente, sobre a opção de autores da área, como Leite, em utilizar a “noção de espaço como chave de leitura das mensagens visuais” (MAUAD, 2008, p. 33).

A historiadora aponta, em primeiro plano, a importância da organização de séries fotográficas que obedeçam a uma “certa cronologia”. Para tal, essas séries

devem ser extensas, capazes de dar conta de um universo significativo de imagens, e homogêneas, posto que numa mesma série fotográfica deve se observar um critério de seleção, evitando-se misturar diferentes tipos de fotografia (MAUAD, 2008, p. 27).

Mauad (2008, p. 27-28) propõe a análise das imagens em três passos: o primeiro diz respeito a entender que cada sociedade possui um “universo cultural” próprio, cujo significado é dado pela coexistência e articulação de “múltiplos códigos e níveis de codificação”. Os códigos são resultado da prática social, por ela elaborados.

O segundo passo é reconhecer “a fotografia como resultado de um processo de construção de sentido”. O que não está aparente num primeiro olhar pode ser revelado “por meio do estudo da produção da imagem”.

A comunicação da fotografia se dá através da imagem. Sua produção é um “trabalho humano de comunicação”, pautado “em códigos convencionalizados socialmente”.

Como terceiro passo, é necessário reconhecer que essas relações não são automáticas, “visto que entre o sujeito que olha e a imagem que elabora existe todo um processo de investimento de sentido que deve ser avaliado”. Para a fotografia não ser concebida como “mero *analogon* da realidade”, conforme aponta Mauad (2008, p 28), a análise semiótica não faz distinção entre signo e imagem. Sendo o signo uma “representação simbólica”, “no contexto da mensagem veiculada, a imagem – ao assumir o lugar de um objeto, de um acontecimento ou ainda de um sentimento – incorpora funções sógnicas”. A imagem fotográfica é uma mensagem

⁵⁶ Segundo Eco (2007, p. 39), existe “função sógnica quando uma expressão se correlaciona a um conteúdo, tornando-se ambos os elementos correlatos *funtivos* da correlação”, ou seja, são entidades capazes de desempenhar uma função linguística. “Um signo é sempre constituído por um (ou mais) elementos de um *plano da expressão* convencionalmente correlatos a um (ou mais) elementos de um *plano do conteúdo*. Sempre que ocorre uma correlação desse tipo, reconhecida por uma sociedade humana, existe signo.”

que remete à escolha realizada e aquelas que foram descartadas, “deve-se compreender a fotografia como uma escolha efetuada em um conjunto de escolhas então possíveis”.

Finalizando o terceiro passo da análise tem-se que essa mensagem se organiza em dois segmentos: conteúdo e expressão. Pode-se dizer que

enquanto o primeiro leva em consideração a relação dos elementos da fotografia com o contexto no qual se insere, remetendo-se ao corte temático e temporal feitos, o segundo pressupõe a compreensão das opções técnicas e estéticas, as quais por sua vez, envolvem um aprendizado historicamente determinado que, como toda a pedagogia, é pleno de sentido social. Sendo assim, a fotografia deve ser concebida como mensagem significativa estruturada, segundo a sua substância visual, em um plano da forma da expressão e um plano da forma do conteúdo. Cada um destes planos é organizado por unidades culturais (MAUAD, 2008, p. 28-29).

No plano da forma de expressão, as escolhas técnicas e estilísticas “definidoras do espaço fotográfico” só podem ser interpretadas “no marco de sua historicidade e por meio da relação que as fotografias estabelecem com outros textos culturais” (MAUAD, 2008, p. 32-33).

Para este plano foram estabelecidos os seguintes campos:

- *Tamanho*: varia de acordo do tipo de câmera e do suporte;
- *Formato e Suporte*: dependem do tipo de câmera, do suporte e das finalidades sociais da fotografia;
- *Enquadramento I – sentido da foto*: se refere à posição do visor da câmera na composição da foto, horizontal e vertical – opções de estilo;
- *Enquadramento II – direção da foto*: estabelece o caminho proposto para a leitura da fotografia – a disposição dos elementos no arranjo fotográfico;
- *Enquadramento III – distribuição de planos*: quanto mais planos em foco, maior o número de informações incluídas na foto;
- *Enquadramento IV – objeto central, arranjo e equilíbrio*: vinculado à noção de composição fotográfica;
- *Nitidez – foco, impressão visual e iluminação*: associa-se às condições de inteligibilidade visual.

Para o plano da forma do conteúdo, Mauad (2008, p. 33) considera os seguintes campos: “local, pessoas, objetos, atributo das pessoas (pose e disposição

dos planos); atributo dos lugares (paisagem, ambiência); tempo retratado (dia e noite).”

Ao desenvolver sua análise em torno “da expressão e do conteúdo”, a autora utilizou o conceito de espaço para dar significado, aglutinar, mesclar os elementos de cada plano, as “unidades culturais”.

Conforme Eco (2007, 56-57), “o significado de um termo (isto é, o objeto que o termo ‘denota’) é uma *unidade cultural*”. Diz, ainda, citando Schneider (1968, p. 2), que

em qualquer cultura, uma unidade cultural é simplesmente algo que aquela cultura definiu como unidade distinta, diversa de outras, podendo ser assim uma pessoa, uma localidade geográfica, uma coisa, um sentimento, uma idéia, uma alucinação.

Dessa forma, Mauad (2008, p. 33) estruturou a mensagem fotográfica em cinco dimensões espaciais, a saber:

- o *espaço fotográfico* “compreende o recorte espacial processado pela fotografia”; aqui se considera informações referentes à história da técnica fotográfica e itens como tamanho, enquadramento, nitidez e produtor;

- o *espaço geográfico* “compreende o espaço físico representado na fotografia, caracterizado pelos lugares fotografados e a trajetória de mudanças ao longo do período que a série cobre”; aqui se inclui os itens relativos ao “ano, local retratado, atributos da paisagem, objetos, tamanho, enquadramento, nitidez e produtor”;

- o *espaço do objeto* é formado por “todos os objetos fotografados tomados como atributos da imagem fotográfica”; nesta categoria a análise volta-se para “a lógica existente na representação dos objetos, sua relação com a experiência vivida e com o espaço construído”; podem ser objetos interiores, objetos exteriores e objetos pessoais; compõe este espaço os itens tema, objetos, atributos das pessoas, atributo da paisagem, tamanho e enquadramento;

- o *espaço da figuração* “é composto pelas pessoas e animais retratados, pela natureza do espaço (feminino/masculino, infantil/adulto), a hierarquia das figuras e seus atributos”; os itens aqui analisados são as pessoas retratadas, os atributos da figuração, tamanho, enquadramento e nitidez;

- o *espaço da vivência (ou evento)* circunscreve “as atividades, vivências e eventos que se tornam objeto do ato fotográfico”; inclui “todos os espaços anteriores” e é estruturado “a partir de todas as unidades culturais”.

Esta categoria, para a autora, é

a própria síntese do ato fotográfico, superando em muito o tema, à medida que, ao incorporar a idéia de performance, ressalta a importância do movimento, mesmo em imagens fixas. Ou, para utilizar-se a terminologia de Cartier-Bresson, trata-se do movimento de quem monta a cena ou capta o “momento decisivo” (MAUAD, 2008, p. 34).

Podemos notar que as “unidades culturais” propostas estão presentes nos diferentes campos espaciais, que, por sua vez, interseccionam-se na “medida que representam reconstruções de realidades sociais”, permitindo “o restabelecimento dos códigos de representação social de comportamento” de outras épocas e outros lugares (MAUAD, 2008, p. 35).

3.1.2 Exposições e reproduções fotográficas

Retomando o assunto comentado no primeiro capítulo, as fotografias reproduzidas para as exposições “Eles e elas vestiam assim”, de 1996, e “Revendo a Infância”, de 1998, foram identificadas em função da existência dos respectivos relatórios, os quais permaneceram arquivados no Museu da Baronesa até a presente data. Esta prática de registro, utilizada pelas duas gestoras⁵⁷, possibilitou o levantamento de informações sobre a procedência das 165 cópias xerográficas estudadas.

O dossiê da exposição “Eles e elas vestiam assim” apresenta um pequeno histórico sobre a evolução da moda, uma relação das fotografias utilizadas (num total de 78 imagens⁵⁸), separadas por décadas, a partir do final do século XIX até os anos 1950. As reproduções receberam uma numeração, foram identificadas quanto às pessoas retratadas, ao local, à propriedade e data. Também fazem parte do relatório, fotografias que mostram os painéis criados para a exposição (fig. 13 e 14).

⁵⁷ Luciana Araujo Renck Reis, de 1993 a 1996, e Jacira de Souza Soares, de 1998 a 2000.

⁵⁸ Uma fotografia não foi encontrada: retratava Vanda Medeiros Marques e sua babá Eugênia, em 1903 e pertencia a Sra. Leda Echenique. Assim, essa série conta com 77 itens.



Figura 13 – Mostruário de rendas e tecidos da exposição “Eles e elas vestiam assim”. Fonte: arquivo administrativo MMPB.



Figura 14 – Painel de fotografias da exposição “Eles e elas vestiam assim”. Fonte: arquivo administrativo MMPB.

A exposição “Repensando a Infância”, que aconteceu de 02 a 31 de outubro de 1998, envolveu, além de fotografias, outros tipos de acervo, do próprio museu e emprestados, ocupando vários ambientes: mobiliário, brinquedos, vestuário, livros, material escolar e utensílios diversos. Segundo o relatório foram montados onze

painéis com reproduções fotográficas, organizadas por décadas - do final do século XIX à década de 1960, num total de 57 imagens⁵⁹ identificadas quanto ao proprietário, ao retratado e à data. Também foram relacionados os objetos expostos nas salas e vitrines, e destacados temas, como batizado, primeira comunhão, idade escolar, carrinhos e casinha de bonecas (fig. 15 e 16).



Figura 15 – Fotografia da exposição “Repensando a Infância”. Fonte: arquivo administrativo MMPB.



Figura 16 – Fotografia da exposição “Repensando a Infância”. Fonte: arquivo administrativo MMPB.

Além de diversas fotografias do ambiente expositivo, encontram-se arquivados o convite e um pequeno livreto que foi distribuído aos visitantes. Nele foram apresentadas curiosidades a respeito da primeira idade, brinquedos e divertimentos, casa de bonecas, ensino, leituras infantis e fotografias, assim como agradecimento aos apoiadores, prestadores de serviço e pessoas que participaram com doações ou empréstimos.

O conjunto estudado conta com 165 imagens fotográficas. Este é o total de artefatos armazenados, com anotações que apontavam para as referidas exposições. O tipo de reprodução, o papel e o acabamento formando uma moldura em papel texturizado em tom bege claro, também contribuíram para que fossem analisados como uma série (LEITE, 2001; MAUAD, 2008), reunidos com o mesmo objetivo, sendo que 45 não foram expostas nas mostras em questão.

Os temas das duas mostras são diferentes (moda e infância), mas posso dizer, a partir da observação das fotos, o quanto há em comum em seu conteúdo, devido a sua cronologia, ao espaço e às pessoas retratadas. Há moda de adultos e de crianças e, também, a presença de adultos, dos pais, familiares e educadores na temática da infância.

⁵⁹ Deste total, quatro não apresentam a figura humana.

O ato de reunir as imagens de diferentes procedências (neste caso, dos “guardados” de famílias pelotenses), através de empréstimos, para um uso específico, proporcionou a obtenção de diversas informações sobre as mesmas. Assim, cumprindo uma das atribuições das curadoras, ou gestoras, que, segundo Lima e Carvalho (2000, p. 19), devem legitimar a coleção formada e o seu potencial de conhecimento para a sociedade, buscando reconstituir a biografia, o circuito percorrido pelo objeto e seu contexto.

Todas as 120 fotografias escolhidas, para as duas exposições, apresentam seus figurantes identificados e pertencem ao gênero retrato, como foi apresentado no capítulo anterior com Barthes (1984), Burke (2004), Fabris (2008), Leite (2001) e Moura (1983).

Na tabela 1 apresento os dados quantitativos gerais, referentes à utilização das imagens:

Tabela 1 – Forma de utilização das reproduções preto e branco

Total de reproduções	Exposição “moda”	Exposição “infância”	Uso comum nas 2 exposições	Não utilizadas nas exposições
165	63	43	14	45
100%	38,18%	26,06%	8,49%	27,27%

O gráfico da figura 17 representa o percentual de participação das fotografias nas situações analisadas:

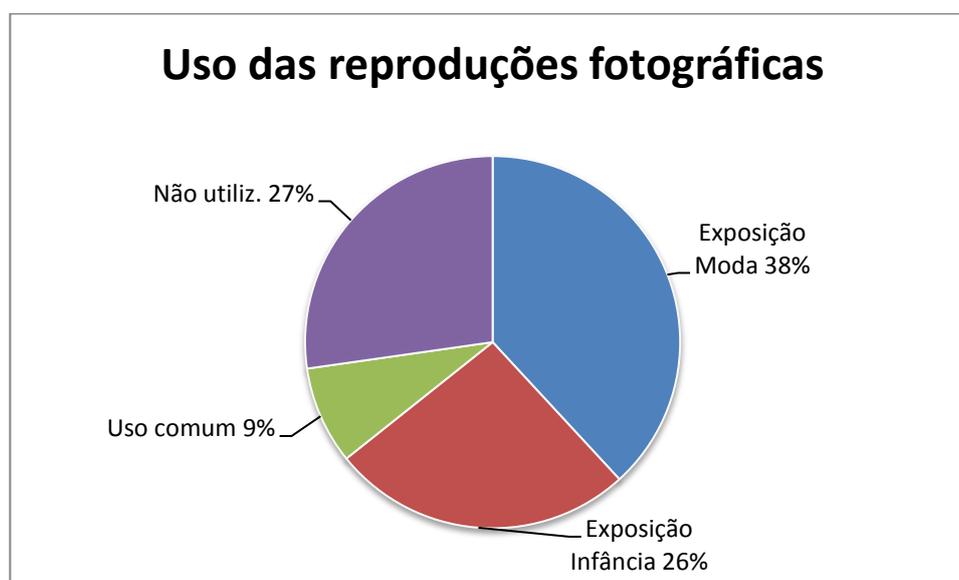


Figura 17 – Gráfico: Uso das reproduções fotográficas

Entre aquelas que fizeram parte das duas exposições, onze foram reproduzidas de fotografias pertencentes ao acervo do museu, mas não foi possível relacionar a data de doação com a data dos eventos: sete pertencem à coleção Família Antunes Maciel e quatro não possuem a data de doação, somente o nome dos doadores⁶⁰.

Após identificar as reproduções listadas nos relatórios, passei a observar as relações existentes no total do conjunto, buscando aproximá-las às dimensões espaciais de análise propostas por Mauad (2008), em informações como cronologia (data), identificação (propriedade, identificação do retratado, local, identificação do produtor), ambientação interna ou externa, estúdio, figuração (masculina ou feminina), objetos e o espaço da vivência, das representações e relações sociais.

Para tanto, optei por excluir as cinco fotografias onde não está presente a figura humana, passando a trabalhar com 160 objetos: 116 que participaram das exposições e 44 que completam a série. Deste total, o museu possui dezessete originais.

Na tabela 2 os objetos foram classificados quanto ao período em que foram produzidos:

Tabela 2 – Fotografias classificadas quanto à década de produção

Década	Moda	Infância	Uso comum	Sub-total	% Sub-total	Uso geral	Total	% Total
Final séc. XIX	03	01	03	07	6,03	02	09	5,63
Início séc. XX	09	01	01	11	9,48	12	23	14,38
1910	12	05	06	23	19,83	02	25	15,63
1920	11	08	02	20	18,10	10	30	19,38
1930	13	12	02	25	23,28	06	31	20,63
1940	08	06	0	17	12,07	08	25	13,75
1950	07	05	0	12	10,34	04	16	10,00
1960	0	01	0	01	0,86	0	01	0,63
TOTAL	63	39	14	116	100,00	44	160	100,00

⁶⁰ Uma doada por Laura Peixoto Amaral Echenique, uma por Mariza Aranalde e duas por Breno Corrêa Filho. Estas pessoas estavam entre os cedentes de objetos e fotografias para as exposições.

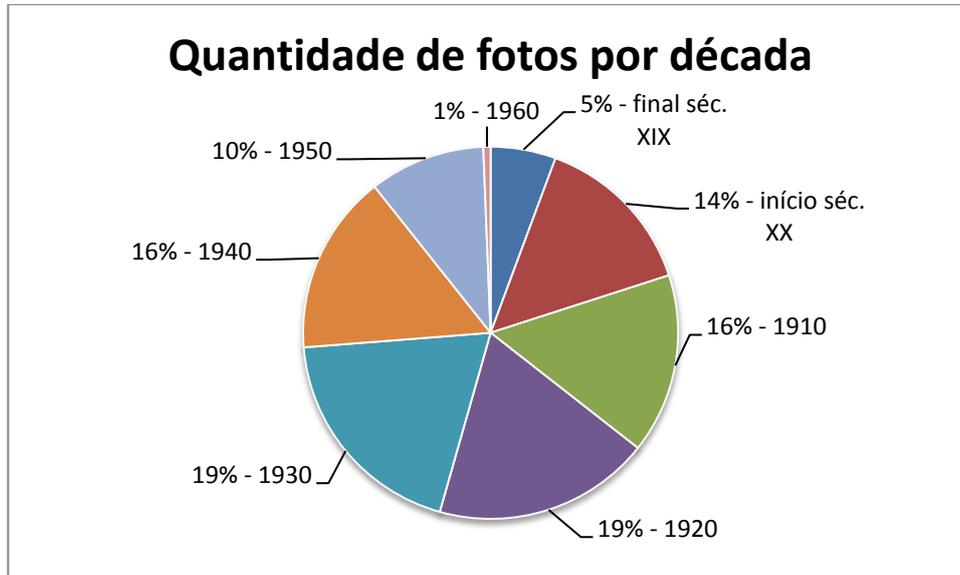


Figura 18 – Gráfico: Quantidade de fotos por década

O gráfico da figura 18, acima, mostra a divisão cronológica da série. O período de produção da fotografia fornece dados referentes às formas de representação social de diferentes épocas, a imagem que os retratados esperavam de si mesmos e, também, a que se propunham os fotógrafos.

Como cópias eletrostáticas em preto e branco, o método pelo qual as fotos estudadas foram produzidas não pode ser analisado diretamente, mas sabe-se que durante a segunda metade do século XIX a revelação acontecia sobre o papel albuminado e, posteriormente, em papéis de prata gelatina. Nesse caso, também se perdeu a característica relativa ao formato e tamanho das fotografias, como os *cartes de visite* e os *cabinet portraits* (VASQUEZ, 2002; FABRIS, 2008). Ficou preservado o que a própria imagem pode nos transmitir: os modos de vestir, de se apresentar, de posar, os gestos, os ambientes, os objetos, além das informações escritas agregadas às mesmas. Percebemos que o século XX, até os anos 1940, é o período de 84% das fotos.

A análise quantitativa quanto ao local da fotografia revela a forte presença dos estúdios fotográficos em sua produção, conforme a figura 19:

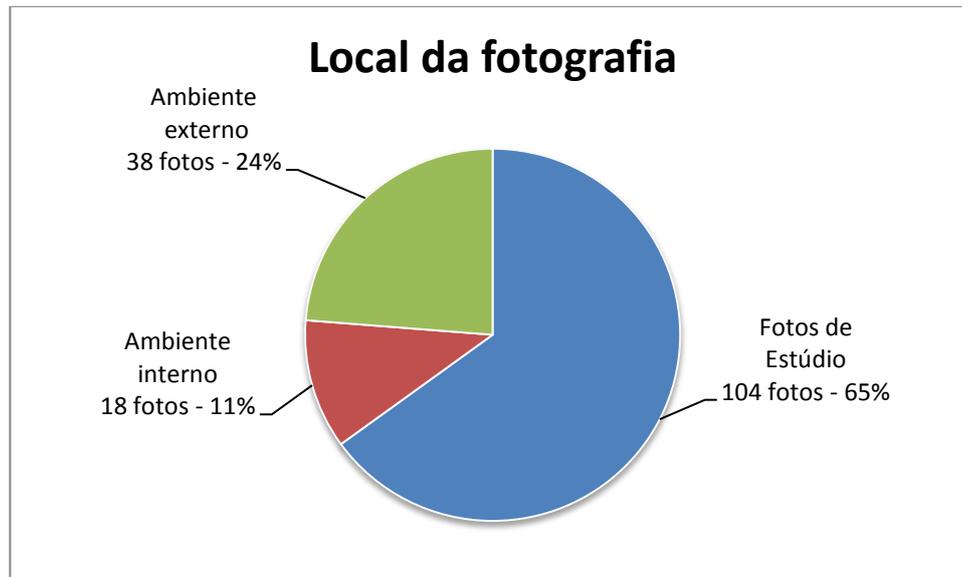


Figura 19 – Gráfico: Local da fotografia

Tabela 3 – Estúdios fotográficos identificados

ESTÚDIOS	DATA	LOCAL
Amoretty	1894	Pelotas
Atelier de Foto Juliene Cia.	1914	25 de mayo, 300
Batista Lhullier	Início séc. XX, 1915, 1917	Pelotas
C.Santos Lopes Photographo	1926	
Carlos Serres ⁶¹	1910	
Carneiro & Tavares	1888	Rio de Janeiro
Carte Postalle Societe Lumiere	1905	
Daniel	1957	
Del Fiol	Aprox. 1930	
Foto Artística	Aprox. 1940	Rua Gen.Osório,770 - Pelotas
Foto Brasil	1955	
Fotografia Americana	1910	Salto – Uruguai
Huberti	1918	Rio de Janeiro
Photographia Americana Walter Sutton Bradley	Início século XX	
Photographia Ferrari	1911	Porto Alegre
Rabello Studio	Aprox. 1920	
Studio	1934	

⁶¹ Futuramente é necessário verificar a informação relativa à data, pois segundo Soares (2009, p. 57), o fotógrafo Carlos Serres permaneceu em Pelotas até sua morte em 1890.

Na tabela 3, anterior, podem-se verificar os dezessete estúdios identificados, referentes a dezenove fotos.

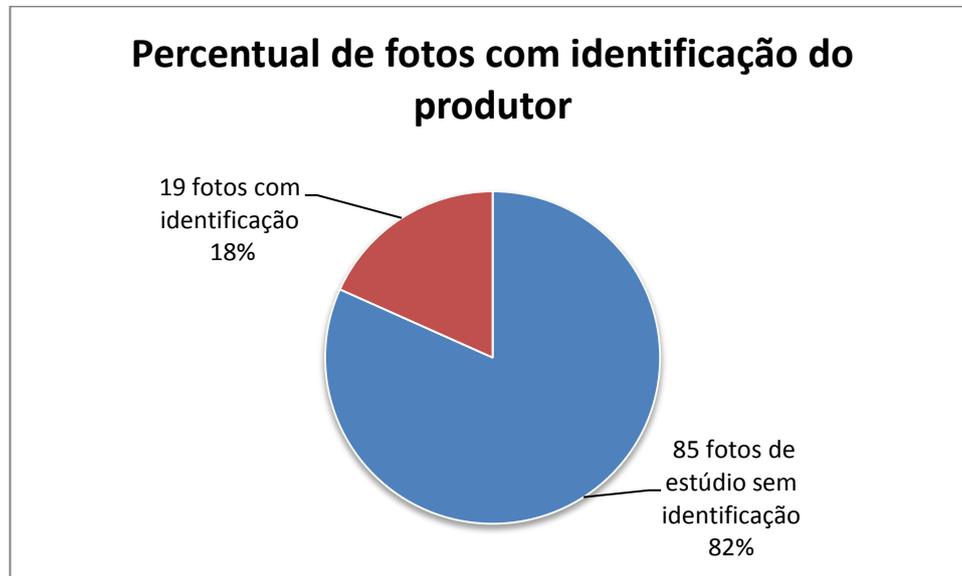


Figura 20 – Gráfico: Percentual de fotos com identificação do produtor

O gráfico da figura 20 ilustra o percentual de imagens com fotógrafos identificados. Entre estes havia aqueles com estúdio estabelecido e os profissionais itinerantes. Essa informação fica prejudicada pelo fato de estar trabalhando com reproduções comuns. A presença do verso, ou da moldura das fotografias datadas até as primeiras décadas do século XX, com frequência revela sua autoria e local geográfico.

Ao considerar a presença da figura humana, a foto posada e os atributos de representação social, conferi o *status* de retrato à totalidade do conjunto de imagens pesquisado. Conforme visto no capítulo dois, com apoio de autores como Moura, Sontag, Barthes e Fabris, para esse gênero fotográfico a aparência do figurante, ou figurantes, era fundamental.

Encontramos retratos que enquadram somente o rosto, o busto, o corpo inteiro, meio corpo, sempre de pessoas bem vestidas, com boa postura, com ou sem cenário, com ou sem retoques.

Após o advento do *carte de visite*, em 1854, seu inventor, Disdéri, estabeleceu alguns critérios para uma fotografia de boa qualidade, que vinham a ser “fisionomia agradável, nitidez geral, sombras, meios tons e claros acentuados,

proporções naturais, detalhes em preto, beleza” (FABRIS, 2008, p. 20). Para tal eram válidos os “artifícios teatrais”, que transformavam os estúdios em “camarin e palco” de representações sociais, segundo Moura (1983).

Mauad (1997, p. 223) comenta como o ato fotográfico “estava ligado ao estúdio, à pose e à auto-representação da sociedade” burguesa do final do século XIX, chegando ao extremo de simular paisagens da natureza. A autora lembra que nessa época era perfeitamente possível fotografar-se ao ar livre.

A partir da década de 1880 os *carte de visite* passam a apresentar versos decorados com a inscrição do nome do estabelecimento fotográfico, conforme aponta Amaral (1983, p. 129). Medalhas e distinções recebidas aumentavam o prestígio dos fotógrafos. Essa identificação também podia ser encontrada ao pé do retrato, sobre uma moldura, ou como marca d’água em relevo no canto inferior direito, por exemplo.

Tabela 4 - Feminino e masculino representado nas fotografias

Repres. dos sexos	Homens	Mulheres	TOTAL
Idade adulta	111	224	-----
Infância	68	100	-----
TOTAL	179	324	503

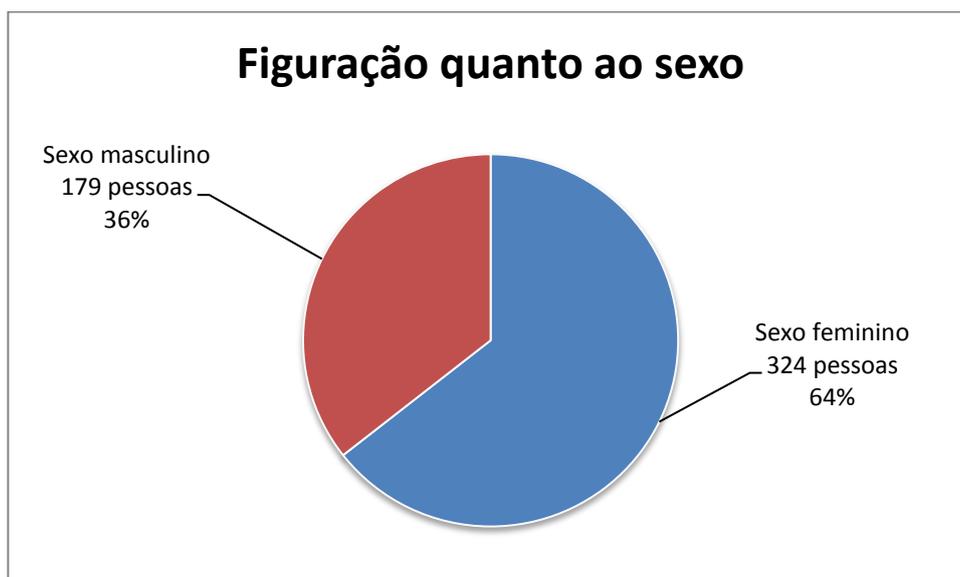


Figura 21 – Gráfico: Figuração quanto ao sexo

Na figura 21 e tabela 4, acima, pode-se visualizar a distribuição dos 503 figurantes encontrados nas fotos reproduzidas. Não foi possível precisar o motivo da maior representatividade feminina nessa série de imagens, mas pude atribuir algumas razões referentes às temáticas das duas exposições de curta duração, que motivaram sua reunião.

A moda foi uma delas, visto que a indumentária masculina, a partir do século XIX, vai perdendo seus adornos para “enquadrar-se na sobriedade de um burguês abastado”. É de se pensar que babados, rendas, bordados, tecidos, chapéus, luvas, leques, o volume do trajar feminino e as mudanças nele ocorridas, entre 1910 e 1930, compunham uma visão mais direcionada ao entendimento do tema proposto, em detrimento do “terno escuro, acompanhado de gravata-borboleta fina, colete preto, camisa branca e a corrente do relógio de bolso” (MAUAD, 1997, p. 228).

Aqui não posso dizer, como Mauad (1997, p. 225), que há predominância da “figuração masculina, pois é ela que garante a reprodução do sistema”. Sim, este era o papel masculino no período estudado, mas talvez, como o Museu da Baronesa vem a ser um espaço ligado ao mundo privado, que foi ocupado e gerido por três gerações de mulheres, isto tenha contribuído para a questão observada. Afinal, nesse tempo o espaço doméstico e familiar era responsabilidade feminina, não só na camada social aqui evidenciada.

Outro detalhe revelado pela autora é que o retrato masculino ao centralizar-se no busto, enfatizava a “representação de poder própria às estátuas”. Também era importante salientar outros atributos da masculinidade, como “variações de barba, bigodes, costeletas, cavanhaques, penteados com brilhantina, etc.”. Para as mulheres era valorizada a fotografia de corpo inteiro para valorizar o vestuário. “As roupas e a pose escolhidas para a composição de sua imagem relacionam-na ao usufruto da riqueza gerada e gerenciada pelo marido” (MAUAD, 1997, p. 226-228).

Tabela 5 – Principais famílias cedentes/quantidades de fotos

Família/Cedentes	Moda	Infância	Não utilizadas	TOTAL
1 - Helena A. de Assumpção	14	04	02	20
2 - Luciana Renck Reis	04	0	----	04
3 - Luis Pires Reis	10	0	----	10
4 - Maria Helena Renck Mello	01	0	----	01
5 - Maria Célia Reis Bordini	03	0	----	03
6 - Laura P. Echenique	06	0	03	09
7 - Leda Echenique	01	0	----	01
8 - Cely Terra Leite	04	0	01	05
9 - Hermínia Brusque de Moraes	06	0	----	06
10 - Marta Fernandes Costa	05	0	----	05
11 - Breno Corrêa Filho	0	07	----	07
12 - Família Souza Soares	0	06	----	06
13 - Família Antunes Maciel	07	01	----	08
				85

A tabela 5 mostra as treze famílias que apresentaram maior representatividade nos empréstimos, 53% deles: nove presentes somente na exposição sobre moda, duas na exposição sobre a infância e duas com participação em comum. No total participaram em torno de 50 famílias. Um dado por aproximação, uma vez que, devido a casamentos e parentescos, não foi possível determinar com exatidão a propriedade de cada fotografia, quando não havia a inscrição do nome do doador no seu verso ou nos relatórios.

A participação dos doadores na exposição “Repensando a Infância” foi mais fragmentada, não se concentrou em poucas pessoas. Houve uma presença significativa da família Souza Soares, à qual pertencia a gestora do museu, Jacira Gomes de Souza Soares, e, também, apoio expressivo do Prof^o Breno Corrêa Filho⁶².

⁶² Informação verbal obtida em setembro de 2010, com o servidor municipal João Guimarães Vasques, que participou da organização das duas exposições. Segundo ele, Breno Corrêa Filho era

A maior incidência do sexo feminino no conjunto completo, não sofreu influência das famílias representadas nas exposições, através de seus empréstimos ou doações. Conforme João Guimarães Vasques, após a escolha de um tema relacionado ao acervo do museu e sua pesquisa, buscava-se complementar a mostra com objetos emprestados. Nos dois casos isto aconteceu por meio de contatos pessoais das gestoras da instituição.

Com intuito de investigar a existência, ou não, dos originais⁶³, selecionei duas famílias com maior presença nas exposições, cujos responsáveis pelos empréstimos foram a Prof^a Luciana Renck Reis e seu marido, Luis Pires Reis, e Helena Assumpção de Assumpção. O original sempre pode revelar outras informações, inscrições no verso, identificação do autor, data, etc.

Gestora do museu no período da exposição “Eles e elas vestiam assim”, a Prof^a Luciana Renck Reis⁶⁴ relatou que as fotografias foram emprestadas por amigos e parentes. Foi possível definir que, além das quatorze fotos cedidas em seu nome e de seu marido, já falecido, mais duas pessoas próximas colaboraram com outros quatro exemplares: Maria Helena Renck de Mello, sua irmã, e Maria Célia Reis Bordini, sua cunhada. As famílias Echenique, Terra Leite e Brusque de Moraes também faziam parte de seu círculo social.

A maioria de seus conhecidos ou familiares, que participaram do evento, já faleceram. A professora apontou alguns herdeiros que poderiam ter guardado as antigas fotografias, mas ela própria não possui as de sua família organizadas e acessíveis (pelo menos as antigas). Pelas imagens digitalizadas identificou os parentes: o sogro, a sogra, a mãe e a irmã, ainda bebê.

A outra família foi representada por Helena Assumpção de Assumpção, cujas fotos, após seu falecimento, passaram a compor o acervo do museu que leva seu nome, pertencente ao Instituto Nacional Brasileiro Senador Joaquim Augusto Assumpção – INBRAJA⁶⁵, sediado em Pelotas. Durante visita ao referido museu e

professor do Colégio Municipal Pelotense e teve uma participação significativa na montagem da exposição. A gestora também era professora.

⁶³ O original aqui é considerado como a revelação do negativo em papel fotográfico, uma vez que pode ter sido feita mais de uma cópia.

⁶⁴ Informação verbal obtida em novembro de 2010.

⁶⁵ O Museu Histórico Helena Assumpção de Assumpção tem sede na Granja Santa Helena, na praia do Laranjal, Pelotas, RS.

através das informações fornecidas por Felipe Gertum⁶⁶, presidente do INBRAJA, pude observar o que relato nos próximos parágrafos.

As fotografias do museu estão organizadas em caixas, a maioria fixada em papel tipo cartão e identificadas por etiquetas na parte inferior⁶⁷. Ainda não passaram pelo processo de escaneamento. A busca aconteceu com base nas imagens digitalizadas pelo Museu da Baronesa. Das vinte fotos emprestadas por Helena A. de Assumpção, foram encontradas dezessete. Com auxílio do presidente do Instituto e de inscrições nas fotografias e etiquetas, foi possível corrigir algumas informações referentes à identificação do retratado ou datação.

Várias fotografias estão em pior estado do que há catorze anos: foram recortadas, perderam pedaços ou apresentam manchas (fig. 22 e 23). A primeira percepção, na comparação entre a reprodução xerográfica e a foto original (em suporte de papel fotográfico) fica por conta do tamanho e da diferença na cor. A dimensão da reprodução atendeu aos requisitos da exposição e o tom sépia só teria se mantido caso as cópias fossem coloridas. Entre as originais existe uma fotografia de 1930, que foi colorizada.

No caso da figura 23, a ampliação focou o objeto retratado em primeiro plano, recortando o plano de fundo. Isso também ocorreu com outras fotografias.



Figura 22 – Judith Montarroyos e Zeli Osório. Fonte: Acervo Museu Helena Assumpção de Assumpção.



Figura 23 – Reprodução fotográfica. Fonte: Mat. de apoio MMPB – 27 (MA 344).

⁶⁶ Informação verbal obtida em outubro de 2010.

⁶⁷ As etiquetas foram organizadas por Heloísa Assumpção, segundo informação de Felipe Gertum.

As três imagens faltantes estavam identificadas no relatório como pertencentes à família Assumpção e foram reconhecidas pelo presidente, por isso foram encaminhadas ao INBRAJA para complementarem seu acervo, na forma de arquivo digital.

Por solicitação do Museu da Baronesa, o Instituto autorizou e encaminhou as dezessete fotos para escaneamento⁶⁸. Dessa forma, hoje o museu possui as digitalizações dos originais e das cópias produzidas em papel, que na década de 1990 foram emprestadas pela família Assumpção.

Tabela 6 – Sistematização e digitalização das reproduções

Classificação criada por Clarissa Pereira	Quant. em 2008	Quant. atual
COMUNHÃO	09	10
INSTANTÂNEO DE RUA	01	01
INSTANTÂNEO DE RUA (HOMENS)	02	02
INSTANTÂNEO DE RUA (MULHERES)	06	07
RETRATO DE CASAL	01	04
RETRATOS DE FAMÍLIA	05	06
RETRATO MÃE E FILHOS	06	06
RETRATO PAI E FILHOS	04	04
RETRATOS CRIANÇAS	56	54
RETRATOS GRUPOS	11	21
RETRATOS GRUPOS MULHERES	03	07
RETRATOS HOMENS (INDIVIDUAL)	10	11
RETRATOS MULHERES (INDIVIDUAL)	18	27
OUTROS	04	04
ELEMENTOS DO PARQUE	0	01
TOTAL DE IMAGENS DIGITALIZADAS	136	165

A tabela 6 apresenta as pastas virtuais organizadas por Clarissa Pereira, em 2008, e os acréscimos atuais⁶⁹. Como já mencionado no capítulo um, item 1.3, a

⁶⁸ As fotografias foram encaminhadas à empresa Graphos, em Pelotas, que executou a digitalização em formato jpg, com resolução de 300 dpi.

⁶⁹ Na tabela 6, as duas últimas pastas referem-se àquelas fotografias que não apresentam a figura humana, por isso o total são 165 reproduções.

sistematização das reproduções em preto e branco aconteceu em decorrência do Projeto de Qualificação da Documentação Museológica e Reserva Técnica do Museu da Baronesa desenvolvido entre 2006 e 2007.

Através do que observei durante a execução do seu trabalho, a pesquisadora utilizou critérios visuais relativos aos retratos, seus figurantes e a forma de organização dos mesmos, além das informações escritas no verso das imagens. Estabeleceu, assim, pastas com temas em comum, como a religiosidade representada pela primeira comunhão, os instantâneos de rua, os grupos mistos e femininos, os grupos familiares, as crianças e as fotos individuais, masculinas e femininas.

3.2 Critérios de seleção para o catálogo

Critérios de seleção pressupõem exclusões e inclusões, assim como o que é lembrado e o que é esquecido, o que vai estar no quadro da fotografia ou ficar fora dele. Como dizem Mauad (2008) e Leite (2001), a própria leitura da fotografia apresenta caminhos que devem ser refletidos e escolhidos pelo pesquisador.

A primeira exclusão, anunciada anteriormente, foi em relação à ausência da figura humana nas imagens, justificada pela intenção de analisar-se a presença feminina nas mesmas. Essas reproduções referiam-se a um elemento do Parque da Baronesa, três casas de boneca e uma cena com manequins simulando uma sala de aula (provavelmente o interior de um museu). Sendo assim, o conjunto passou de 165 para 160 objetos.

Com a mesma justificativa, ou seja, de evidenciar a representação das mulheres nas fotografias estudadas, foram excluídas aquelas onde homens, adultos ou meninos, foram retratados sem a presença de uma, ou mais mulheres. Por este critério o conjunto foi reduzido para 122 fotos.

Como outro critério para seleção das fotografias no catálogo proposto, utilizei a participação das famílias⁷⁰ nas exposições retirando as cópias dos originais

⁷⁰ A partir de agora farei referência às famílias pelo último sobrenome ou suas coleções, como por exemplo, família Assumpção ou Coleção Helena Assumpção de Assumpção. Dessas doze famílias, oito fizeram doações ao acervo do MMPB, em diferentes períodos.

pertencentes à Família Antunes Maciel, o que limitou o número de reproduções em 63 (correspondendo, então, a doze coleções), conforme a tabela 7.

Tabela 7 – Coleções representativas nas exposições após seleção

Família/Cedentes	Coleção completa	C/ figura feminina
1 - Helena A. de Assumpção	20	16
2 - Luciana Renck Reis	04	04
3 - Luis Pires Reis	10	06
4 - Maria Helena Renck Mello	01	01
5 - Maria Célia Reis Bordini	03	03
6 - Laura P. Echenique	09	09
7 - Leda Echenique	01	01
8 - Cely Terra Leite	05	05
9 - Hermínia Brusque de Moraes	06	04
10 - Marta Fernandes Costa	05	05
11 - Breno Corrêa Filho	07	06
12 - Família Souza Soares	06	03
TOTAL	77	63

A partir da observação das coleções, com embasamento nas metodologias comentadas anteriormente, procurei uma aproximação com os campos e itens propostos por Mauad (2008), na intenção de reconstruir as realidades sociais e comportamentos, entre 1880 e 1950, no limite do que essas imagens fotográficas podem significar e reconhecendo lacunas que, na maioria das vezes, não serão preenchidas.

Desde o início do trabalho tenho procurado relações entre as mulheres retratadas nas reproduções, levadas ao espaço público, museológico, por suas famílias, e aquelas que viveram boa parte sua vida na propriedade, que, por um ato de doação, tornou-se pública.

Em algumas das coleções selecionadas encontrei o mesmo personagem em diferentes datas, situações de vida, locais e eventos. A cronologia, nesses casos,

transformou-se em recortes no tempo de suas vidas. Segundo, Leite (2001, p. 147), faz-se

uma ordenação cronológica e espacial para atingir a possibilidade de uma leitura de conteúdo. Depois da identificação do foco, é preciso preencher mentalmente o que não se vê ou o que cerca aquilo que se vê. As mudanças no tema focalizado, que ocorrem com o tempo, precisam ser registradas e relacionadas.

Tabela 8 – Níveis de classificação para organização do catálogo

Níveis de classificação/catálogo		
Cronologia da vida	Espaço da vivência	Temas
1- Infância	1- Retratos da Infância	1 - Primeira infância 2 - Infância 3 - Primeira comunhão 4 - Idade escolar
	2 - Vida familiar	
	3 - Eventos e lazer	1 - Footing 2 - Festa e lazer 3 - Viagem 4 – Outros
2 - Mocidade	1 - Retratos da Mocidade	
	2 - Vida familiar	
	3 - Eventos e lazer	1 - Footing 2 - Festa e lazer 3 - Viagem 4 – Outros
3 - Vida adulta	1 - Retratos da vida adulta	
	2 - Vida familiar	1 - Esposa 2 – Mãe
	3 - Eventos e lazer	1 - Footing 2 - Festa e lazer 3 - Viagem 4 – Outros
4 - Velhice	1 - Retratos da velhice	
	2 - Vida familiar	
	3 - Eventos e lazer	1 - Footing 2 - Festa e lazer 3 - Viagem 4 – Outros

A construção do catálogo foi permeada pelas cinco dimensões espaciais de análise definidas por Mauad (2008), buscando definir principalmente o “espaço da vivência”. Classifiquei esse tempo de vida em quatro etapas: infância, mocidade, vida adulta e velhice. Para cada etapa as fotografias atendem a diferentes representações temáticas, conforme o esquema da tabela 8.

Segundo Bittencourt (1996, p.10), o catálogo surgiu a partir da mania humana de colecionar e classificar, com uma publicação alemã do século XVI, de curiosidades naturais. O autor lembra a ordenação científica aplicada aos gabinetes de curiosidades, precursores dos museus, sendo os catálogos “as descrições sistemáticas”, que ordenadas incorporam “algum tipo de informação em torno do objeto considerado”, ou ainda, a “sistematização da realidade perceptível por meio da arrumação de itens representativos”. Trata-se de “um documento, um suporte de informação”, através do qual posso organizar os objetos pesquisados indicando-os como exemplares de categorias representativas.

Conforme podemos observar na tabela 8, estabeleci três níveis de classificação: o primeiro, cronologia da vida, subdivide-se nas fases da infância, da mocidade, da vida adulta e da velhice; o segundo, espaço da vivência, propõe três espaços de representação a cada uma das fases anteriores, referentes ao retrato, à vida familiar e aos eventos e formas de lazer; o terceiro nível, temas, divide os espaços segundo temas evocados pelas imagens estudadas, mas não se repete para todos eles. Os mesmos temas são encontrados no espaço *eventos e lazer*, com *footing*, *festa e lazer*, *viagem* e *outros*; há subdivisão em *retratos da infância* e na fase *vida adulta/vida familiar*, para mostrar o papel de esposa e mãe.

Para as cronologias da vida considerei o seguinte: infância, de zero a quatorze anos; mocidade, entre quinze e vinte e poucos anos, ou antes disso, com a mudança do estado civil; vida adulta, aquela de esposa, mãe, ou “entre a adolescência e a velhice” (MUAZE, 2008, p. 162); para a velhice, foi mais difícil determinar o limite de idade inicial, assim me detive na condição de avó e naquilo que as imagens me ofereceram em termos de aparência física e indumentária.

O catálogo, a seguir, apresenta 30 pranchas com o mesmo número de fotografias representando cada tema, relacionando-as aos outros exemplares selecionados na tabela 7, totalizando 63 imagens. Não houve um critério específico

em relação às imagens em destaque, mas procurei, quando possível, aquelas que mostravam o mesmo figurante em diferentes fases de sua vida.

Cada uma das 30 reproduções recebeu uma numeração que a identifica com os níveis de classificação estabelecidos na tab. 8. Por exemplo, a foto da primeira prancha possui o nº 01.01.01/01. Isto significa que ela pertence à fase *infância*, ao espaço de vivência *retratos da infância* e ao tema *primeira infância*. O número que vem após a barra indica que é o primeiro exemplar, referente ao nº 01.01.01. Quando aparece o nº 2 após a barra, quer dizer que é o segundo exemplar com as mesmas características.

Esclareço, também, que no campo *nº do objeto*, o primeiro refere-se à identificação própria desta pesquisa; o segundo, entre parênteses, quando precedido das letras MA, diz respeito à numeração estabelecida pelo trabalho de sistematização das reproduções. As imagens, que não haviam sido escaneadas, foram fotografadas e identificadas pela numeração que constava nos relatórios das exposições.

3.3 Catálogo



**RETRATOS DO FEMININO NO MUSEU DA BARONESA
(1880 – 1950)**

CATEGORIA: INFÂNCIA

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Retratos da infância/Primeira Infância

Nº 01.01.01/01

PRANCHA:

I
XXX

Nº objeto: 134 (MA 304)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: MHAA/INBRAJA

Ficha Técnica:

Coleção Helena A. de Assumpção

Data/Década: 1914/15

Local: indeterminado

Identificação da retratada:

Helena Assumpção de Assumpção
(1914-2000)

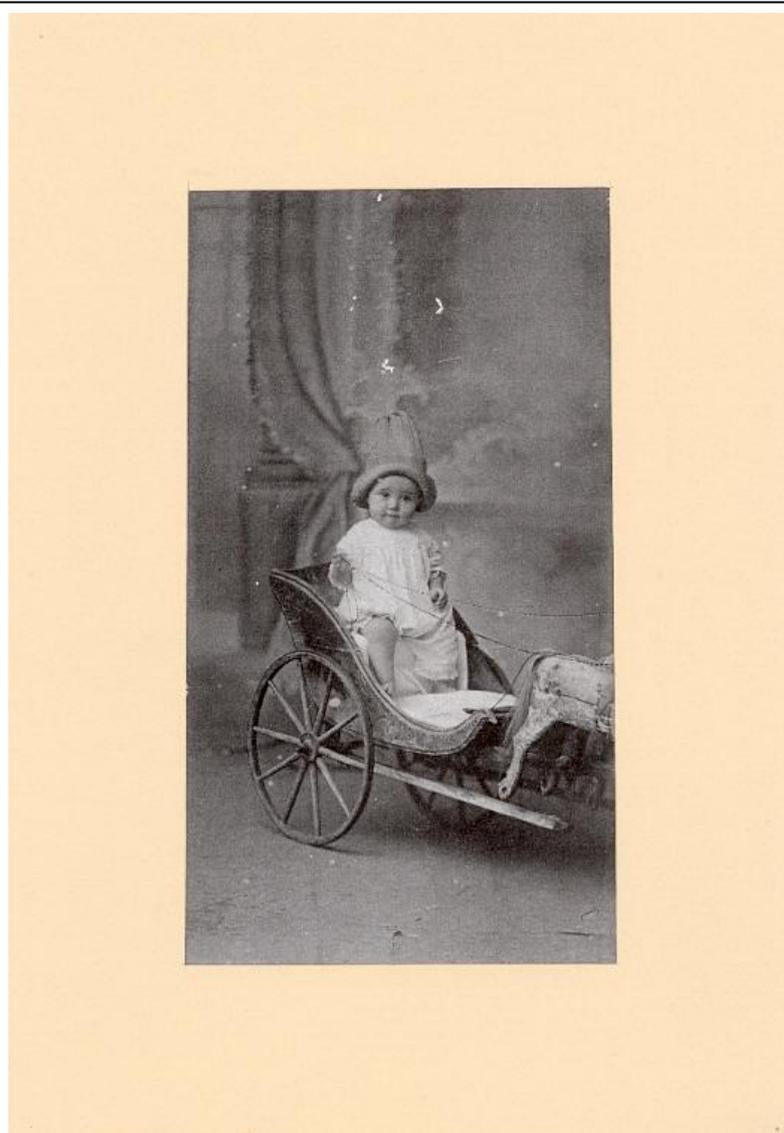
Gênero: Retrato

Ambiente: estúdio fotográfico

Sentido: vertical

Descrição:

Retrato de um bebê, aparentando um a dois anos de idade. Em primeiro plano está o bebê, objeto central da foto, sentado em um feito de brinquedo, com cavalos de madeira. Como pano de fundo existe uma pintura, um interior com cortinado. O bebê veste uma roupa longa e clara, arranjada de forma a deixar a perna direita descoberta, e um chapéu alto. Está sem sapatos. Na reprodução o quadro da foto foi reduzido, forçando o sentido vertical. No original aparecem os cavalos completos. Sua fisionomia é séria e olha direto para a câmera. Segundo informação escrita é uma menina.

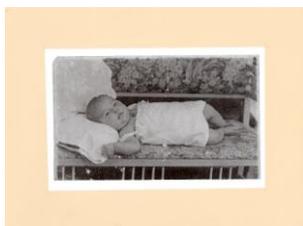


Inscrições/Observações:

Verso: nome da retratada, data e propriedade de Helena Assumpção de Assumpção.

Exposta na exposição "Repensando a Infância".

Comparações:



139 (MA 309)



156 (MA 327)



Original: MHAA

CATEGORIA: INFÂNCIA

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Retratos da infância/Primeira infância

Nº 01.01.01/02

PRANCHA:

II

XXX

Nº objeto: 124 (MA 293)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: MHAA/INBRAJA

Ficha Técnica:

Coleção Helena A. de Assumpção

Data/Década: 1894

Local: indeterminado

Identificação da retratada:

Judith Assumpção de Assumpção
(1893-?)

Gênero: Retrato

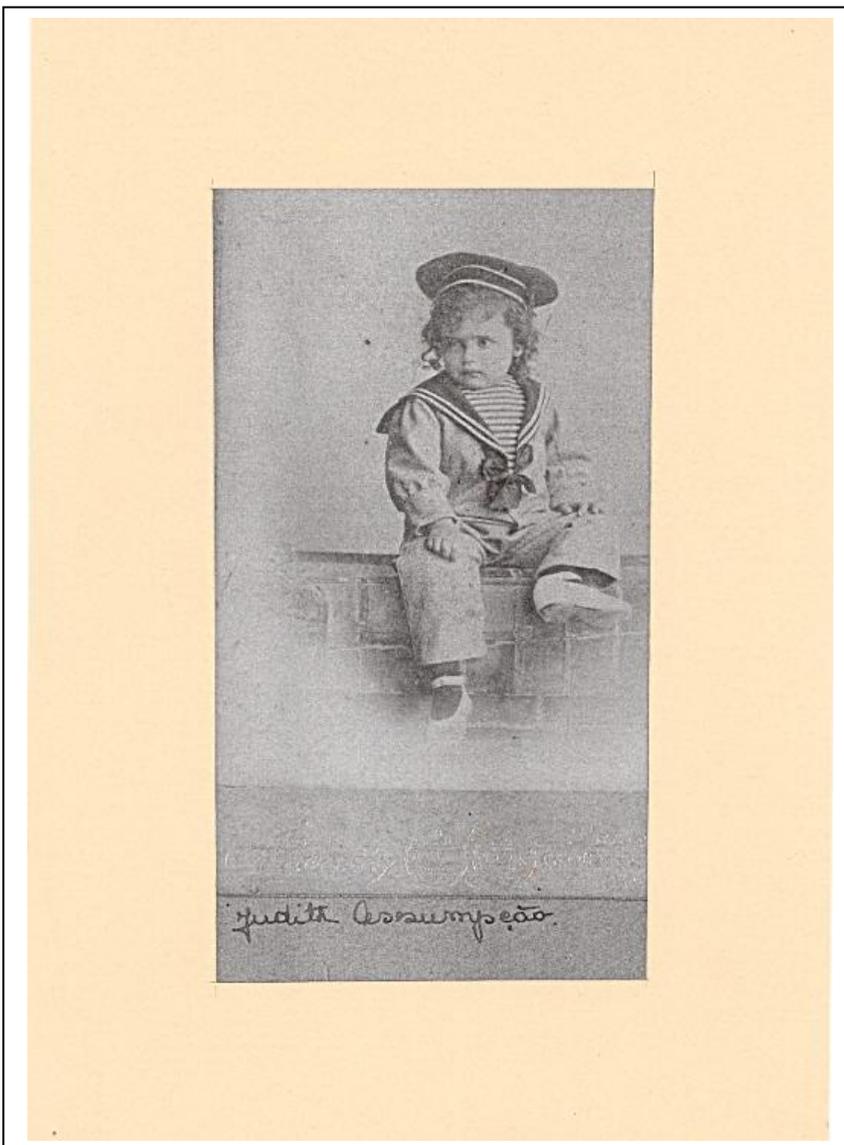
Ambiente: estúdio fotográfico Amoretty

Sentido: vertical

Descrição:

Retrato de uma criança, sentada em um apoio não identificado, com um tipo de estampa. Em primeiro plano está o objeto central da foto, a criança. O pano de fundo é liso.

Está vestida à moda “marinheiro”, com chapéu, blusa e calça; sapatos brancos com fivela no tornozelo e meias escuras. A informação escrita diz que a criança é uma menina. A fisionomia é séria e o olhar dirigido a um ponto indeterminado.



Inscrições/Observações:

Frente: identificação do estúdio Amoretty, Pelotas e inscrição a caneta sobre papel na parte inferior “Judith Assumpção”.

Verso: nome da menina, idade 3 anos e propriedade (Inf. Idade 2 anos, segundo original)

Exposta na exposição “Repensando a Infância”.

Comparações:



145 (MA 315)



130 (MA 300)



Original: MHAA

CATEGORIA: INFÂNCIA

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Retratos da infância/Infância

Nº 01.01.02/01

PRANCHA:

III

XXX

Nº objeto: 127 (MA 296)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: MHAA/INBRAJA

Ficha Técnica:

Coleção Helena A. de Assumpção

Data/Década: início anos 1920

Local: indeterminado

Identificação das retratadas:

Helena (1914), Maria de Lourdes (1914)

e Heloisa Assumpção (1915) (esq. p/ dir)

Gênero: Retrato

Ambiente: prov. estúdio fotográfico

Sentido: horizontal



Descrição:

Retrato de três crianças, provavelmente sentadas em um banco. Em primeiro plano estão o objeto central da foto, as crianças. O pano de fundo é indeterminado.

Estão vestidas com roupas claras com toucas iguais. Estão abraçadas, com os rostos próximos e com fisionomia séria. Duas olham diretamente para a câmera e a terceira (esq.) para um ponto distinto. A informação escrita diz que são três meninas.

Inscrições/Observações:

Verso: informação corrigida na ficha técnica, por Felipe Gertum. Está escrito que são Heloisa, Maria de Lourdes e Maria Leocádia, em 1940. Propriedade: Helena Assumpção de Assumpção.

Exposta na exposição "Repensando a Infância".

Comparações:



107 (MA 278a)



109 (MA 278c)



135 (MA 305)



141 (MA 311)



129 (MA 298)



Original: MHAA

CATEGORIA: INFÂNCIA

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Retratos da infância/Infância

Nº 01.01.02/02

PRANCHA:

IV
XXX

Nº objeto: 136 (MA 306)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: MMPB 1920

Ficha Técnica:

Coleção Breno Corrêa Filho

Data/Década: 13 de junho de 1926

Local: indeterminado

Identificação dos retratados: Delcira, Ademar e Alcides Fonseca (esq. p/ dir)

Gênero: Retrato

Ambiente: estúdio fotográfico C. Santos Lopes Photographo

Sentido: vertical

Descrição:

Retrato de três crianças, em cenário de estúdio, elevado por um estrado, ou caixa, coberto por tapete. A menor está sentada em um banco com almofada e as duas maiores estão em pé, à direita e à esquerda da mesma. Em primeiro plano estão o objeto central da foto, as três crianças e o cenário. O pano de fundo é uma pintura indeterminada.

Estão vestidas com roupas escuras, com mantas, touca e chapéus. A menina com saia acima dos joelhos, segurando uma pequena bolsa. O menino, à direita, veste calças curtas. As meias vão até a metade da canela. A fisionomia de todos é séria; olham para a câmera.



Inscrições/Observações:

Verso: data, nome dos retratados, autor e propriedade de Breno Corrêa Filho.

Exposta na exposição "Repensando a Infância".

Comparações:



137 (MA 307)



110 (MA 279)



Original: MMPB

CATEGORIA: INFÂNCIA

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Retratos da Infância/Comunhão

Nº 01.01.03/01

PRANCHA:

V
XXX

Nº objeto: 03 (MA 266)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: não

Ficha Técnica:

Coleção Família Souza Soares

Data/Década: 1930

Local: indeterminado

Identificação da retratada:

Leda Almeida de Souza Soares

Gênero: Retrato

Ambiente: estúdio fotográfico ou no local da cerimônia

Sentido: vertical

Descrição:

Retrato de uma menina vestindo trajes de Primeira Comunhão, com mangas compridas. A cabeça está coberta com véu branco que, pela foto, desce além dos ombros, preso por uma tiara adornada com pequenas flores brancas.

Ela está posando com as duas mãos ao lado do rosto, a fisionomia é séria e o olhar distante.



Inscrições/Observações:

Verso: Leda Almeida de Souza Soares, 1930.

Exposta na exposição "Repensando a Infância".

Comparações:



08 (MA 271)

CATEGORIA: INFÂNCIA

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Retratos da infância/Idade escolar

Nº 01.01.04/01

PRANCHA:

VI
XXX

Nº objeto: 142 (MA 312)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: MMPB 1917

Ficha Técnica:

Coleção Breno Corrêa Filho

Data/Década:1915

Local: indeterminado

Identificação das retratadas:

Lita e Bebê

Gênero: Retrato

Ambiente: estúdio fotográfico ou escola

Sentido: vertical

Descrição:

Retrato de duas meninas com uniforme escolar: avental branco, acima dos joelhos, com grande laço escuro na gola e laço de fita de cor clara na cabeça. Sapatos com fivela lateral abertos na ponta, usados com meias curtas brancas. Uma menina está sentada em um banco, com pés torneados, e segura um caderno. A outra está em pé ao seu lado. As duas sorriem e dirigem o olhar a um ponto indefinido. Em segundo plano vê-se um tecido, talvez uma cortina. O piso é ladrilho hidráulico.



Inscrições/Observações:

Verso: Lita e Bebê. Prop.: Breno Corrêa da Silva. Alunas da prof. Clotilde Sant'Ana Barboza. Esc. Est. Cerrito Alegre.

Exposta na exposição "Repensando a Infância".

Comparações:



152 (MA 323) – Carmem Santos, 1949 (Exp. "Repensando a Infância")



Original: MMPB

CATEGORIA: INFÂNCIA
ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Vida familiar
Nº 01.02/01

PRANCHA:
VII
XXX

Nº objeto: 34 (MA 354)
Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático
Original: não

Ficha Técnica:

Coleção Leda Echenique

Data/Década: 1908

Local: indeterminado

Identificação dos retratados:

Cel. Guilherme Echenique e os filhos
Sylvio, Guilherme, Isabelita e Oscar

Gênero: Retrato

Ambiente: estúdio fotográfico

Sentido: horizontal



Descrição:

Retrato de família: três meninos, uma menina e o pai; são objeto central da foto. Pano de fundo com decoração indefinida. Todos apresentam fisionomias sérias e compenetradas.

Os meninos estão vestidos à marinheira e a menina com vestido de babados, luvas, bolsa com flores e um chapéu amplo. O homem, de bigode, veste roupa escura. As fisionomias são sérias e todos olham diretamente para a câmera.

Inscrições/Observações: Verso: nome dos retratados, data e propriedade de Leda Echenique. Frente: aparece o número 42, a lápis, no canto inferior direito.

Exposta na exposição “Eles e elas vestiam assim” e “Repensando a Infância”. A fotografia é comentada em Santos (2009, p. 104).

Comparações:



37 (MA 331)



38 (MA 332)



27 (MA 344)



29 (MA 346)



31 (MA 351)

CATEGORIA: INFÂNCIA

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Eventos e lazer/Footing

Nº 01.03.01/01

PRANCHA:

VIII

XXX

Nº objeto: 19 (MA 341)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: não

Ficha Técnica:

Coleção Luis Pires Reis

Data/Década: 1942

Local: indeterminado

Identificação das retratadas: Delfina Oliveira Pires Reis, Luzia Souza Soares Reis e Carmem Souza Soares Reis

Gênero: Retrato/Instantâneo de rua

Ambiente: externo

Sentido: vertical

Descrição:

Fotografia de duas mulheres e uma menina pequena, tomada quando caminhavam por uma calçada. Objeto central: as três figurantes. Como pano de fundo distingue-se a entrada de um estabelecimento comercial, paredes de fachada e a calçada com ladrilho hidráulico. As mulheres vestem chapéus e seus trajes cobrem os joelhos; calçam sapatos, tipo "scarpin" com meias transparentes. A menina usa laço de fita na cabeça e o vestido é curto, acima dos joelhos; mangas curtas, meias $\frac{3}{4}$ brancas e sapatos pretos com fivela no tornozelo.



Inscrições/Observações:

Verso: nome das retratadas, data e propriedade de Luis Pires Reis. Frente: número 48 no canto inferior esquerdo. Exposta na exposição "Eles e elas vestiam assim".

Datas nasc.: Luzia Souza Soares Reis (1911- 1988) e Carmem Souza Soares Reis (1940 -)

Comparações: não há

CATEGORIA: INFÂNCIA

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Eventos e lazer/Festa e lazer

Nº 01.03.02/01

PRANCHA:

IX

XXX

Nº objeto: 131 (MA 301)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: MHAA/INBRAJA

Ficha Técnica:

Coleção Helena A. de Assumpção

Data/Década: 1921

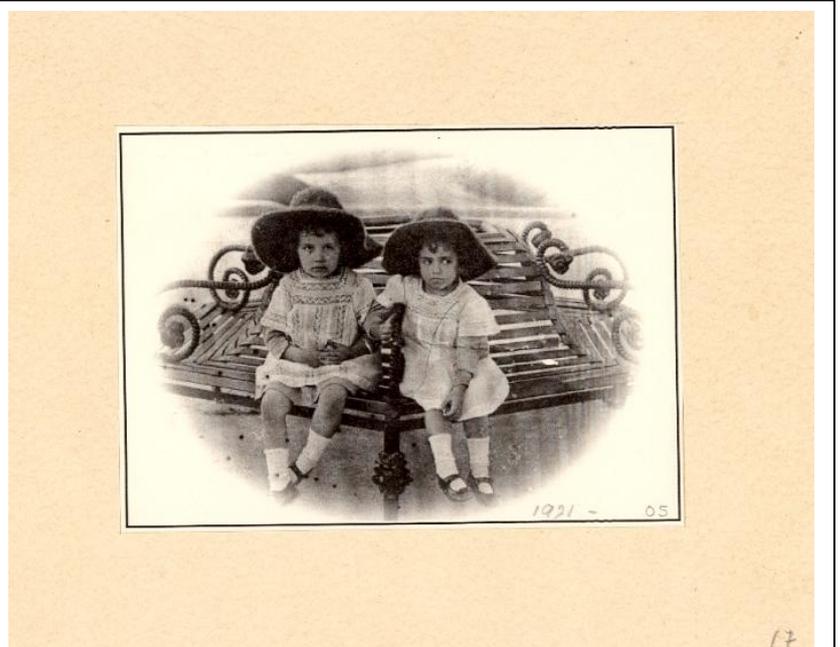
Local: Praça Cel. Pedro Osório, Pelotas

Identificação das retratadas: Helena Assumpção de Assumpção(dir) e Heloisa Assumpção (Nascimento)(esq)

Gênero: Retrato

Ambiente: externo

Sentido: vertical



Descrição:

Retrato de duas meninas sentadas em um banco de praça, sextavado e com braços em ferro ornamentado. Ambas vestem vestidos curtos de cor clara, leves e rendados; chapéus de aba larga escuros; meias brancas e sapatos escuros tipo “boneca”. Elas estão com a expressão séria e “desconfiada”.

A reprodução apresenta o efeito “flou”, dando destaque ao objeto central da foto.

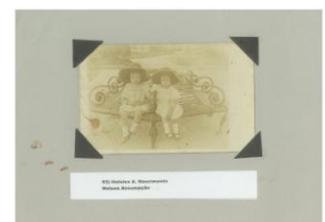
Inscrições/Observações:

Verso: nome das retratadas, data, local e propriedade de Helena Assumpção de Assumpção.

Frente: aparecem o ano 1921 e os números 05 e 17, a lápis, no canto inferior direito.

Utilizada no convite da exposição “Repensando a Infância”.

Comparações: não há



Original:MHAA

CATEGORIA: INFÂNCIA

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Eventos e lazer/Viagem

Nº 01.03.03/01

PRANCHA:

X

XXX

Nº objeto: 33 (MA 353)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: não

Ficha Técnica:

Coleção Hermínia Brusque de Moraes

Data/Década: 1913

Local: Paris, França

Identificação dos retratados: Heraclito Brusque e Alzira Zurrilla Brusque

Gênero: Retrato

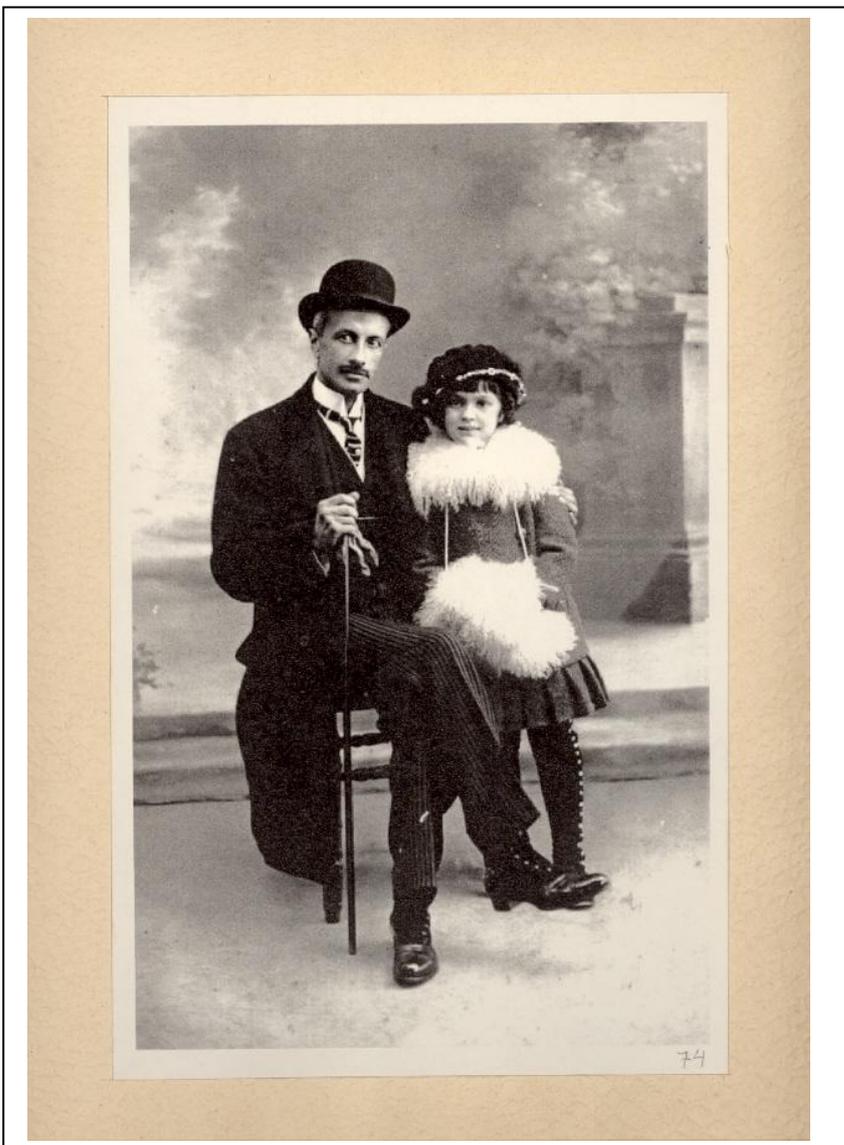
Ambiente: estúdio fotográfico

Sentido: vertical

Descrição:

Retrato de um homem e uma menina, ambos objeto central da fotografia, com pano de fundo apresentando pintura de uma cena externa. O primeiro sentado em uma cadeira, sério, e ela, em pé ao seu lado, exibe leve sorriso. Os olhares de ambos dirigiram-se à câmera.

Os dois figurantes estão finamente trajados: o homem com chapéu côco, sobretudo, colarinho de ponta virada, gravata de ponta, luvas, bengala e polainas. A menina veste chapéu, polainas, boá e regalo em pele branca (SANTOS, 2009).



Inscrições/Observações: Verso: nome dos retratados, data, local e propriedade de Hermínia Brusque de Moraes.

Frente: número 74, a lápis, no canto inferior direito.

Exposta nas exposições “Eles e las vestiam assim” e “Repensando a Infância”. A fotografia é comentada em Santos (2009, p. 91).

Comparações: não há

CATEGORIA: MOCIDADE

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Retratos da mocidade

Nº 02.01/01

PRANCHA:

XI

XXX

Nº objeto: 81 (MA 350)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: não

Ficha Técnica:

Coleção Maria Célia Reis Bordini

Data/Década: final séc. XIX/início séc.XX

Local: Salto, Uruguay

Identificação das retratadas: Rusalia Varese e Delfina Oliveira Pires Reis

Gênero: Retrato

Ambiente: estúdio Photographia Americana – Walter Sutton Bradley

Sentido: vertical

Descrição:

Retrato de duas mulheres jovens, objeto central da foto, com pano de fundo indefinido. Ambas estão ricamente trajadas, usando chapéus iguais, jóias e pequenas bolsas. Nota-se que os vestidos, enfeitados, são utilizados com espartilhos e anquinhas. As fisionomias são sérias e a pose rígida. O olhar de ambas está dirigido à lente da câmera. O enquadramento utilizado é chamado “plano americano”; um recorte acima dos joelhos (também pode ser nos quadris).



Inscrições/Observações: Verso: nome das retratadas, data (início século XX), local, autor e propriedade de Maria Célia Reis Bordini. Exposta na exposição “Eles e elas vestiam assim”. Segundo Lenzi (2010), Walter Sutton Bradley faleceu em 1891 e atuou em Rio Grande até o final da década de 1870. Sendo assim, mesmo tendo sido feita em Salto e pelo vestuário das retratadas, tudo indica que a fotografia foi produzida no final do séc. XIX.

Comparações:



104 (MA 277a)



105 (MA 277b)



106 (MA 277c)

CATEGORIA: MOCIDADE

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Retratos da mocidade

Nº 02.01/02

PRANCHA:

XII

XXX

Nº objeto: 68 (MA 390)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: não

Ficha Técnica:

Coleção Luiz Pires Reis

Data/Década: 1903

Local: indeterminado

Identificação da retratada:

Delfina Oliveira Pires Reis (1882-1958)

Gênero: Retrato

Ambiente: estúdio fotográfico

Sentido: vertical

Descrição:

Retrato de uma jovem de corpo inteiro, objeto central da foto. Tem como pano de fundo uma pintura da natureza. Ela está apoiada, com as duas mãos, no espaldar de uma cadeira de estrutura leve. Está ricamente trajada. O vestido longo apresenta detalhes e bordados na parte superior e nas mangas e, pela sua cintura “de vespa”, o espartilho deve fazer parte da roupa interior. Os quadris são menos volumosos, em relação à imagem da prancha XI. O cabelo, preso, é trabalhado em dois volumes nas laterais da cabeça. Brincos e jóias compõem a representação. A fisionomia é séria, mas parece leve.



Inscrições/Observações:

Verso: nome da retratada, data e propriedade de Luis Pires Reis, filho de Delfina. Frente: número 50, a lápis, no canto inferior direito.

Exposta na exposição “Eles e elas vestiam assim”. A fotografia é comentada em Santos (2009, p. 98).

Comparações: o exemplo é outro retrato de Delfina Oliveira Pires Reis, do mesmo período.



nº 73 (8/15) (Prop.: Luis Pires Reis)

CATEGORIA: MOCIDADE
ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Vida Familiar
Nº 02.02/01

PRANCHA:
XIII
XXX

Nº objeto: 79 (MA 348)
Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático
Original: não

Ficha Técnica:
Coleção Maria Célia Reis Bordini
Data/Década: início século XX
Local: indeterminado
Identificação das retratadas:
Irmãs Amaral
Gênero: Retrato
Ambiente: estúdio fotográfico
Sentido: horizontal

Descrição:
Retrato de oito mulheres de corpo inteiro, objeto central da foto. Tem como pano de fundo a pintura de um jardim. Sob os pés um assoalho com tábuas de madeira. Cinco estão em pé e três sentadas à frente. A figura sentada, ao centro, está vestida de preto. As outras mulheres apresentam-se em vestidos longos de cores claras, ricos em babados e detalhes. Pela silueta das moças, o espartilho deve fazer parte da roupa interior. Cabelos presos no alto da cabeça e jóias compõem a representação. A fisionomia de todas é séria, com olhar dirigido à câmera.



Inscrições/Observações:

Verso: nome das retratadas (Ignácia, Maria José, Albertina, Othilia, Mathilde, Noemia, Alice e Maria Delfina) data e propriedade de Maria Célia Reis Bordini.
Exposta na exposição “Eles e elas vestiam assim”. A fotografia é comentada em Santos (2009, p. 108).

Comparações: não há

CATEGORIA: MOCIDADE

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Eventos e lazer/Footing

Nº 02.03.01/01

PRANCHA:

XIV

XXX

Nº objeto: 17 (MA 339)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: não

Ficha Técnica:

Coleção Maria Célia Reis Bordini

Data/Década: 1930

Local: indeterminado

Identificação das retratadas:

Maria Célia Pires Reis, Cecília Mendonça de Sousa e Maria Eugenia Farias

Gênero: Retrato/Instantâneo de rua

Ambiente: externo

Sentido: vertical

Descrição:

Fotografia de três jovens tomada enquanto caminhavam numa calçada. Todas usam bolsas pequenas e chapéus de abas largas; vestem vestidos de tecido leve, com cintura marcada e com comprimento abaixo dos joelhos. Notam-se detalhes em bordados e rendas nas golas e punhos. Os sapatos são baixos, sem salto, usados com meias transparentes. Parecem estar distraídas e conversando.

Junto à calçada vê-se uma porta de madeira, com duas folhas, fechada.



Inscrições/Observações: Verso: nome das retratadas, data e propriedade de Maria Célia Reis Bordini. Entre parênteses aparece o sobrenome de casada de cada retratada: Maria Célia (Bordini) (1917-2006), Cecília (Fernandes) (1915 - ?) e Maria Eugenia (Souza Soares). Frente: no canto inferior direito aparece o nº 35, a lápis. Exposta na exposição "Eles e elas vestiam assim".

Comparações:



16 (MA 338)

CATEGORIA: MOCIDADE

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Eventos e lazer/Festa e lazer

Nº 02.03.02/01

PRANCHA:

XV

XXX

Nº objeto: 147 (MA 317)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: MHAA/INBRAJA

Ficha Técnica:

Coleção Helena A. de Assumpção

Data/Década: década de 1930

Local: indeterminado

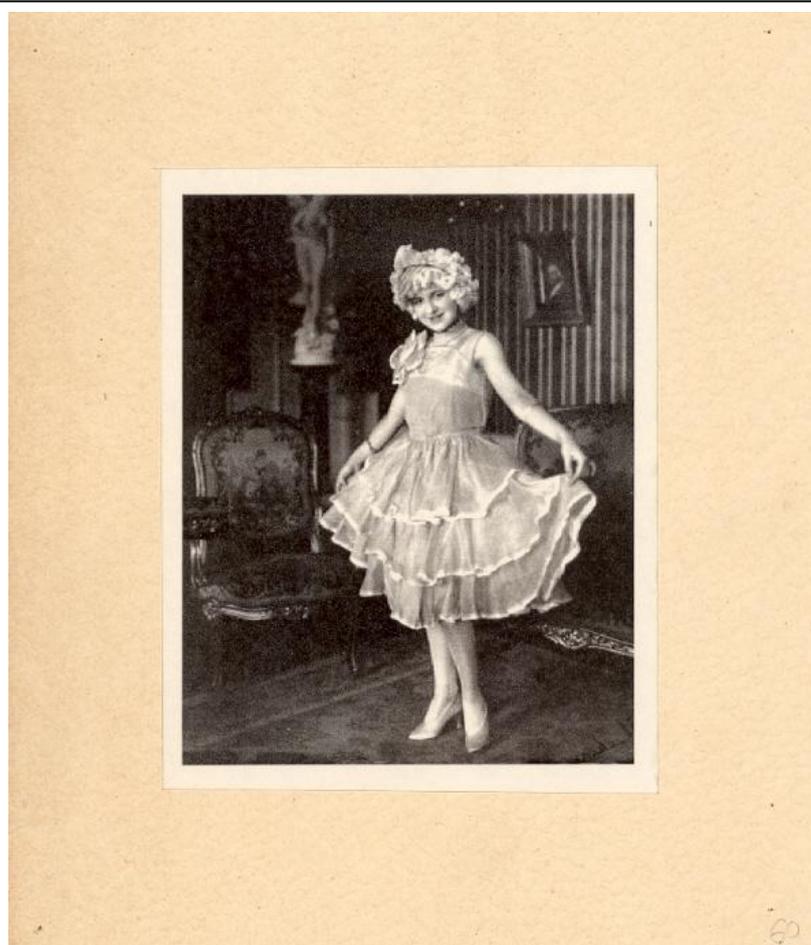
Identificação da retratada:

Zely Assumpção (Osório) (1914-2002)

Gênero: Retrato

Ambiente: interno

Sentido: vertical



Descrição:

Retrato de uma jovem de corpo inteiro, posando sorridente, segurando a saia de seu vestido (fantasia). Veste peruca estilizada clara com um enfeite lateral. O vestido (claro) é de tecido leve e transparente: o corpo sem mangas apresenta uma aplicação do lado direito (uma flor ou borboleta); a saia rodada possui três babados arrematados com debrum do mesmo tecido da parte superior do corpo. Os sapatos são forrados de tecido e usados com meias transparentes e claras. O ambiente é rico em mobiliário, uma estátua neoclássica num pedestal e um quadro na parede forrada ou pintada em listras verticais.

Inscrições/Observações: Verso: nome da retratada, data (1943) e propriedade de Helena Assumpção de Assumpção. Informação da data alterada, segundo informação do original: Carnaval de 1930. Frente: inscrição do nº 60 no canto inferior direito da moldura (lápis). Dedicatória: "A querida tia Judith com um beijo da Zely". Exposta na exposição "Eles e elas vestiam assim".

Comparações:



89 (69/29)



Original: MHAA

CATEGORIA: MOCIDADE

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Eventos e lazer/Festa e lazer

Nº 02.03.02/02

PRANCHA:

XVI

XXX

Nº objeto: 85 (46/67)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: MHAA/INBRAJA

Ficha Técnica:

Coleção Helena A. de Assumpção

Data/Década: década de 1930

Local: indeterminado/cena rural

Identificação dos retratados: diversos, nomeados nas Inscrições

Gênero: Retrato

Ambiente: externo

Sentido: horizontal



Descrição:

Retrato de um grupo de pessoas junto a um carro de bois carregado de feno (ou palha). Aparecem três homens e nove mulheres. Todos usam chapéus de diferentes modelos. Percebe-se que os vestidos são leves com comprimento no meio da canela, alguns com mangas curtas ou três quartos. Os sapatos das mulheres são de salto médio. Nas mãos têm suas bolsas ou flores. Os homens estão com traje completo em meio-tom. Acima da palha vêem-se duas pessoas. As expressões dos rostos são descontraídas.

Inscrições/Observações: Verso: nome dos retratados (Dr. Fernando Osório, Maria Francisca Osório, Inah Assumpção, Franklin Olivé Leite, Helena Assumpção, Zeli Assumpção, Noemi Osório, Miss Iolanda Pereira (1910-2001), Dirce Mendonça Carneiro, Marília Mendonça, Carlos Carneiro) data e propriedade de Helena Assumpção de Assumpção. Exposta na exposição "Eles e elas vestiam assim". O original é levemente colorizado.

Comparações: não há



Original: MHAA

CATEGORIA: MOCIDADE

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Eventos e lazer/Viagem

Nº 02.03.03/01

PRANCHA:

XVII

XXX

Nº objeto: 93 (MA 369)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: não

Ficha Técnica:

Coleção Marta Fernandes Costa

Data/Década: década de 1930

Local: Veneza (Praça São Marcos), Itália

Identificação dos retratados: diversos, nomeados nas inscrições

Gênero: Retrato

Ambiente: externo

Sentido: vertical

Descrição:

O objeto central da fotografia são quatro mulheres e um homem, postados a frente de um elemento vertical ornamentado, no centro de uma praça. Em primeiro plano, mas desfocados, aparecem diversos pombos. As expressões das três mulheres mais jovens são sorridentes. Todos vestem chapéus e casacos de tecidos grossos. As quatro mulheres estão de saias na altura dos joelhos. Quatro pessoas estão com pombos pousados nos seus braços. Ao fundo vê-se uma fachada neoclássica com três arcos e pilares circulares.



Inscrições/Observações: Verso: nome dos retratados (Eda Mendonça de Souza, Lourival Mascarenhas de Souza, Cecília Mendonça de Souza (Fernandes) (1915-?), NI, Maria Mendonça de Souza (Vianna), local, data e propriedade de Maria Fernandes Costa. Frente: inscrição do nº 31 no canto inferior direito, a lápis. Exposta na exposição "Eles e elas vestiam assim".

Comparações: não há

CATEGORIA: VIDA ADULTA

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Retratos da vida adulta

Nº 03.01/01

PRANCHA:

XVIII

XXX

Nº objeto: 56 (MA 378)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: não

Ficha Técnica:

Coleção Luciana Araujo Renck Reis

Data/Década: década de 1950

Local: indeterminado

Identificação da retratada: Luciana Araujo Renck Reis

Gênero: Retrato

Ambiente: interno

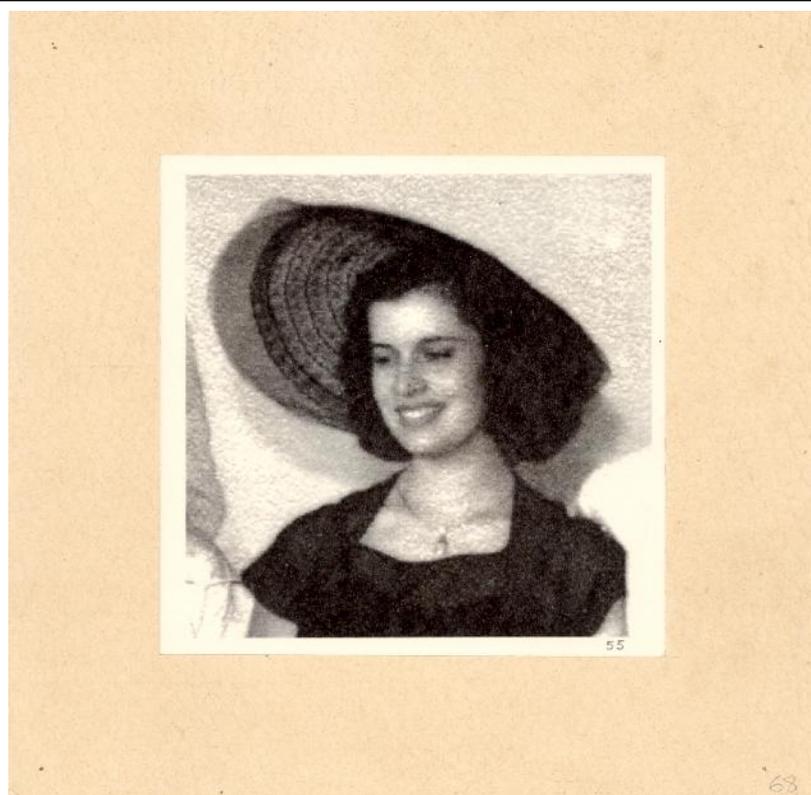
Sentido: indeterminado, reprodução parece ter sido reduzida

Descrição:

Fotografia do busto de uma mulher, vestindo uma blusa escura com decote quadrado e mangas curtas; usa, no pescoço, uma corrente curta com pingente e, na cabeça, um chapéu leve de aba larga, de cor escura. Os cabelos, um pouco abaixo da altura do queixo, estão soltos.

A mulher ocupa todo o quadro da foto, está sorrindo com o olhar baixo.

Na reprodução houve um recorte do plano original da fotografia.



Inscrições/Observações:

Verso: nome da retratada, data e propriedade de Luciana Araujo Renck Reis.

Frente: apresenta os nºs 55 e 68, no canto inferior direito da cópia e da moldura.

Exposta na exposição "Eles e elas vestiam assim".

Comparações:



59 (MA 381)

CATEGORIA: VIDA ADULTA
ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Vida familiar/Esposa
Nº 03.02.01/01

PRANCHA:
XIX
XXX

Nº objeto: 21 (MA 334)
Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático
Original: não

Ficha Técnica:
Coleção Maria Helena Renck de Mello
Data/Década: 1925
Local: indeterminado
Identificação dos retratados: Mario Augusto Etchegaray Renck e Josina Xavier Araujo Renck
Gênero: Retrato
Ambiente: estúdio fotográfico
Sentido: horizontal

Descrição:
Retrato de meio corpo de um casal, objeto central da foto. Como pano de fundo há uma pintura indeterminada, parecendo nuvens. Estão encostados um no outro, ela com o braço direito a frente do braço esquerdo dele. Ele está vestindo casaco e colete escuros, camisa de colarinho branco e gravata. No colete há uma corrente de relógio e no bolso do casaco um lenço branco. Ela está com uma roupa em tecido leve, de aparência sedosa, com bordados; decote quadrado e mangas curtas. O cabelo é cortado na altura da nuca. A expressão de ambos é séria e o olhar está direcionado a um ponto indefinido.



Inscrições/Observações:
Verso: nome dos retratados, data e propriedade de Maria Helena Renck de Mello.
Frente: inscrição do nº 14, a lápis, no canto inferior direito da foto.
Exposta na exposição “Eles e elas vestiam assim”. Os retratados são os pais da Profª Luciana Renck Reis.

Comparações: não há

CATEGORIA: VIDA ADULTA
ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Vida Familiar/Esposa
Nº 03.02.01/02

PRANCHA:
XX
XXX

Nº objeto: 23 (18/12)
Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático
Original: não

Ficha Técnica:
Coleção Cely Terra Leite
Data/Década: 1912
Local: indeterminado
Identificação dos retratados:
Hyppolito Leite e Antonieta Terra Leite
Gênero: Retrato
Ambiente: estúdio fotográfico
Sentido: vertical

Descrição:
Retrato de um casal de corpo inteiro, objeto central da foto. Como pano de fundo há uma pintura indeterminada. Ambos apóiam suas mãos e antebraço em uma coluna de madeira. Sobre a mesma repousam um guardanapo com a barra bordada e um buquê de flores. Ele está de casaca e calças pretas, colarinho branco e gravata. Ela está com vestido longo, com detalhes na saia, no corpo e nas mangas, exibindo jóias e o cabelo preso atrás da cabeça, marcado por ondas. A fisionomia de ambos esboça um leve sorriso. Estão um pouco inclinados um para o outro, com o rosto e o olhar direcionado para a câmera.



Inscrições/Observações:
Verso: nome dos retratados, data, evento (noivado) e propriedade de Cely Terra Leite.
Exposta na exposição “Eles e elas vestiam assim”.

Comparações: não há

CATEGORIA: VIDA ADULTA
ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Vida familiar/Mãe
Nº 03.02.02/01

PRANCHA:
XXI
XXX

Nº objeto: 30 (MA 347)
Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático
Original: não

Ficha Técnica:

Coleção Cely Terra Leite
Data/Década: 1917
Local: indeterminado
Identificação dos retratados:
Antonieta Terra Leite e filhos
Marisa e Carlos
Gênero: Retrato
Ambiente: estúdio fotográfico
Sentido: vertical

Descrição:

Retrato de uma mulher e duas crianças em estúdio fotográfico. Em primeiro plano estão os três figurantes apoiados em uma balaustrada. Como pano de fundo existe uma pintura, talvez de uma fachada clássica. Não é possível determinar se o quadro da foto foi reduzido, nem os detalhes das roupas, devido a pouca nitidez da cópia.. Percebe-se o chapéu da mãe e o laço no cabelo da menina. As crianças parecem estar vestidas a rigor, a menina com botas pretas curtas amarradas com cadarço.

A fisionomia dos três é séria e olham diretamente para a câmera.



Inscrições/Observações:

Verso: nome dos retratados, data e propriedade de Cely Terra Leite.

Frente: inscrição do nº 13 no canto inferior direito da foto.

Exposta nas exposições "Eles e elas vestem assim" e "Repensando a Infância".

Comparações:



28 (MA 345)

CATEGORIA: VIDA ADULTA

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Eventos e lazer/Footing

Nº 03.03.01/01

PRANCHA:

XXII

XXX

Nº objeto: 18 (MA 340)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: não há original no MHAA

Ficha Técnica:

Coleção Helena A. de Assumpção

Data/Década: 1940

Local: indeterminado

Identificação da retratada:

Helena Assumpção de Assumpção

Gênero: Retrato/Instantâneo de rua

Ambiente: externo

Sentido: vertical

Descrição: Fotografia de corpo inteiro, de uma mulher, tomada enquanto ela caminhava numa calçada. Ela está em primeiro plano e é o objeto central da foto. Em segundo plano um homem caminha no sentido contrário. Com exceção da camisa, toda a sua indumentária é escura. Ela usa um chapéu, que parece ser de material firme, com adereço na lateral. A parte superior da roupa possui abotoamento frontal, parecendo ser casaco e saia. A bolsa de alça curta é carregada na mão direita. Os sapatos, tipo "scarpin", escuros têm salto médio e são usados com meias transparentes. Olha diretamente para a câmera.



Inscrições/Observações:

Verso: nome da retratada, data e propriedade de Helena Assumpção de Assumpção.

Frente: inscrição do nº 20, a lápis, no canto inferior direito.

Exposta na exposição "Eles e elas vestem assim".

Comparações:



20 (59/23)

CATEGORIA: VIDA ADULTA

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Eventos e lazer/Festa e lazer

Nº 03.03.02/01

PRANCHA:

XXIII

XXX

Nº objeto: 77 (22/07)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: MMPB 1872

Ficha Técnica:

Coleção Laura P. Echenique

Data/Década: 1914

Local: quadra de tênis

Identificação das retratadas: Dora e Lisa (irmãs de Leopoldo Gotuzzo e Sinha Hirsch), outros não identificados

Gênero: Retrato

Ambiente: externo

Sentido: horizontal



Descrição: Fotografia de 12 mulheres (9 em pé e 3 agachadas), em primeiro plano, e um homem, em segundo plano, numa quadra de tênis. As que estão de roupa clara, saia (até o tornozelo) e camisa de mangas compridas, seguram raquetes de tênis. Duas estão de roupa escura. Vestem variados modelos de chapéus, assim como camisas e saias; diferentes tecidos, golas e adereços. Exceto duas, conforme detalhe(1). Os sapatos das tenistas são um modelo esportivo, baixo, na cor branca. As expressões são diversas e todas olham para a câmera. Detalhe(2,3) ao lado: da segunda da esq. p/ a dir. e da terceira da dir. p/ esquerda (da foto original).



Det. 1



Det. 2



Det. 3

Inscrições/Observações:

Verso: nome de parte das retratadas, data e propriedade de Laura P. Echenique.
Exposta na exposição "Eles e elas vestem assim".

Comparações: Não há



Original: MMPB 1872

CATEGORIA: VIDA ADULTA

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Eventos e lazer/Festa e lazer

Nº 03.03.02/02

PRANCHA:

XXIV

XXX

Nº objeto: 94 (MA 370)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: não

Ficha Técnica:

Coleção Luis Pires Reis

Data/Década: 1950

Local: indeterminado

Identificação dos retratados: Em pé, ao centro, Luciana Renck Reis e Luis Pires Reis (1919-2010)

Gênero: Retrato

Ambiente: interno

Sentido: horizontal



Descrição:

Fotografia de um grupo de 11 pessoas: 6 mulheres (5 sentadas e uma em pé) e 5 homens, todos em pé. A figura humana é o objeto central da foto. As fisionomias são sorridentes, descontraídas. Estão trajados a rigor. Todos os homens com trajes iguais: veem-se os casacos brancos, camisas brancas, gravata borboleta preta e lenço preto no bolso do casaco. As mulheres com vestidos de festa. Não há indicação escrita sobre o evento.

Inscrições/Observações:

Verso: nome de parte dos retratados, data e propriedade de Luis Pires Reis.
Exposta na exposição "Eles e elas vestem assim".

Comparações:



78 (71/06)



83 (76/19)



87 (24/73)



82 (72)



98 (MA 374)

CATEGORIA: VIDA ADULTA

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Eventos e lazer/Viagem

Nº 03.03.03/01

PRANCHA:

XXV

XXX

Nº objeto: 91 (MA 366)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: MHAA/INBRAJA

Ficha Técnica:

Coleção Helena A. de Assumpção

Data/Década: 1915

Local: Cascatina Nova Friburgo/RJ

Identificação dos retratados: Judith e Arthur Assumpção, Maria Francisca e Fernando Osório, Dirce Mendonça.

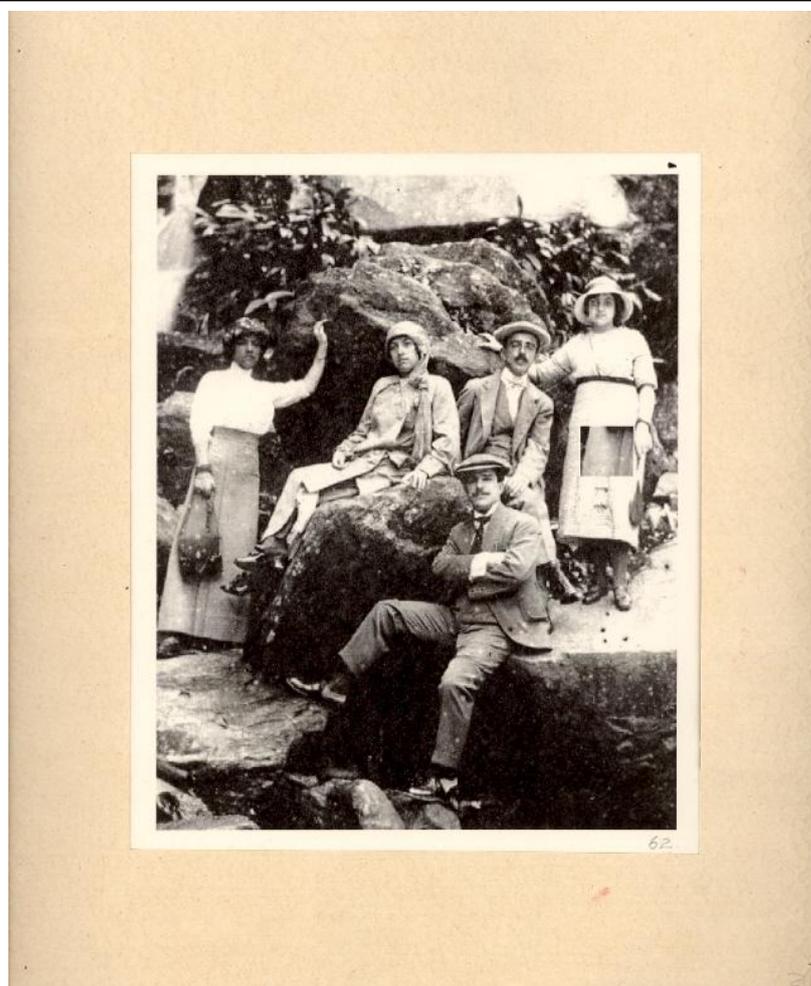
Gênero: Retrato

Ambiente: externo

Sentido: vertical

Descrição:

Retrato de três mulheres e dois homens, de corpo inteiro. Estão apoiados em algumas pedras. O foco principal é a figura humana. Estão posando e olham diretamente para a câmera. Quatro vestem chapéus e a mulher sentada usa uma espécie de lenço, que cobre a cabeça e cai ao lado do corpo. Os homens usam o mesmo modelo de chapéu. Há uma falha gráfica na reprodução, sobre o vestido da mulher à direita. Detalhes do vestuário se prestam a minuciosa descrição.



Inscrições:

Verso: nome dos retratados, data, local e propriedade de Helena Assumpção de Assumpção.

Frente: inscrição, a lápis, do nº 62, no canto inferior direito da fotografia.

Exposta na exposição "Eles e elas vestem assim".

Comparações:



92 (MA 368)



96 (MA 372)



Original: MHAA

CATEGORIA: VELHICE

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Retratos da velhice

Nº 04.01/01

PRANCHA:

XXVI

XXX

Nº objeto: 70 (MA 392)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: não

Ficha Técnica:

Coleção Cely Terra Leite

Data/Década: década de 1920

Local: indeterminado

Identificação da retratada: Família
Terra Leite

Gênero: Retrato

Ambiente: estúdio fotográfico

Sentido: vertical

Descrição:

Retrato de uma senhora. Não aparece todo o corpo. Ela está com as mãos (uma sobre a outra) apoiadas em uma mesa ou balcão com laterais trabalhadas (aparece parte do móvel). Veste um casaco comprido de aparência pesada, chapéu escuro com ornamentos na lateral e brincos.

Sua fisionomia é séria e olha diretamente para a câmera.



Inscrições/Observações:

Verso: data provável e propriedade de Cely Terra Leite.

Frente: inscrição na parte inferior, a lápis, "década de 20" e o nº 11.

Não foi exposta.

Comparações: não há

CATEGORIA: VELHICE
ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Vida familiar
Nº 04.02/01

PRANCHA:
XXVII
XXX

Nº objeto: 86 (40/10)
Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático
Original: não

Ficha Técnica:

Coleção Cely Terra Leite
Data/Década: 1925
Local: indeterminado
Identificação dos retratados: Família Terra Leite
Gênero: Retrato
Ambiente: externo
Sentido: horizontal

Descrição:

Retrato de um grupo organizado em forma de semi-círculo. Todos aparecem de corpo inteiro. São 6 mulheres, uma menina, um menino e um homem. Junto a um pequeno poste com bebedor está uma senhora idosa. Pela inscrição são todos da mesma família. Estão num local gradeado com uma vista ao fundo (sugerindo que seja uma lembrança de viagem). Somente a menina e o homem não vestem chapéus. Ele está com o acessório na mão. Todos estão bem vestidos; atrás do menino está uma mulher com roupas mais simples, ela também veste um chapéu com ornamento floral.



Inscrições/Observações:

Verso: data e propriedade de Cely Terra Leite.
Frente: inscrição, a lápis, no nº 10.
Exposta na exposição "Eles e elas vestem assim".

Comparações: não há

CATEGORIA: VELHICE

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Eventos e lazer/Footing

Nº 04.03.01/01

PRANCHA:

XXVIII

XXX

Nº objeto: 15 (MA 337)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: não

Ficha Técnica:

Coleção Luis Pires Reis

Data/Década: 1932

Local: indeterminado

Identificação das retratadas: Delfina Oliveira Pires Reis e Maria Célia Reis Bordini

Gênero: Retrato/instantâneo de rua

Ambiente: externo

Sentido: vertical

Descrição:

Fotografia de duas mulheres, tomada enquanto caminhavam numa calçada. As duas caminham próximas. Ambas vestem saias, casacos pesados e chapéus. A mulher da esquerda veste um casaco de pele, com gola e punhos em cor mais escura que o corpo do mesmo. Usam meias transparentes e sapatos tipo "scarpin". Carregam suas bolsas e pacotes. Suas expressões são descontraídas. A Sra. Delfina aparece em fotografias do final do século XIX e início do século XX.



Inscrições/Observações:

Verso: nome das retratadas, data e propriedade de Luis Pires Reis.

Frente: inscrições, a lápis, dos nºs 51 e 54, no canto inferior direito, da foto e da moldura.

Exposta na exposição "Eles e elas vestem assim".

Comparações: não há

CATEGORIA: VELHICE

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Eventos e lazer/ Viagem

Nº 04.03.03/01

PRANCHA:

XXIX

XXX

Nº objeto: 84 (32/70)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: não

Ficha Técnica:

Coleção Hermínia Brusque de Moraes

Data/Década: 1926

Local: Lembrança do Corcovado/RJ

Identificação dos retratados: Ema Brusque de Moraes (a frente), Dr. Luiz Moraes (corrente relógio)

Gênero: Retrato

Ambiente: externo

Sentido: horizontal



Descrição:

Retrato de um grande grupo de pessoas que visitam o Corcovado (inf. escrita). À direita o casal identificado. Há adultos e crianças. Todos trajados nos moldes da década de 1920: chapéus, bolsas e bengalas aparecem entre os acessórios visualizados. A fotografia foi tirada mais afastada, incluindo o grupo e o bonde, ao fundo.

Inscrições/Observações:

Verso: identificação dos retratados, data, local e propriedade de Hermínia Brusque de Moraes.

Frente: inscrição, a lápis, do nº 70, no canto inferior direito da foto.

Não foi exposta.

Comparações: não há

CATEGORIA: VELHICE

ESPAÇO DA VIVÊNCIA: Eventos e lazer/Outros

Nº 04.03.04/01

PRANCHA:

XXX

XXX

Nº objeto: 97 (MA 373)

Ident.do objeto: reprodução P&B de fotografia por processo eletrostático

Original: não

Ficha Técnica:

Coleção Laura P. Echenique

Data/Década: década de 1930/1940

Local: indeterminado

Identificação dos retratados: não identificados

Gênero: Retrato

Ambiente: externo

Sentido: horizontal



Descrição:

Retrato de um grupo de pessoas junto a um monumento não identificado. À frente está uma cadeira de madeira vazia. Aparenta ser uma cerimônia de enterro ou uma homenagem póstuma. Uma senhora de idade está apoiada na cadeira, ao centro. Está com luvas pretas. As mulheres estão de preto, todas vestindo chapéus e algum tipo de jóia. A mulher postada à direita da cadeira segura uma bolsa e veste luvas brancas. A esquerda uma pessoa está com um lenço no rosto. Os homens seguram seus chapéus nas mãos.

Inscrições/Observações:

Verso: sem identificação e sem data. Propriedade de Laura P. Echenique.

Não foi exposta.

Comparações: não há

CAPÍTULO 4 Retratos do feminino no Museu da Baronesa

Este capítulo é dedicado à leitura, propriamente dita, das representações apreendidas pelo conjunto de fotografias que gerou este trabalho. A classificação e organização do catálogo, em torno dos espaços de vivência das mulheres, tanto privados quanto públicos, mostrou-se fundamental para direcionar a interpretação das imagens e sua relação com o espaço museal, por meio de seu acervo.

Não pretendo tecer a história de vida de uma ou outra mulher, de determinada família, mas sim captar o que podem representar essas fotos no âmbito da história das mulheres, de modelos do ideal feminino, nas diferentes idades de suas vidas e dentro do período escolhido.

Ao mesmo tempo, existe a intenção de que esses objetos dialoguem com o local onde estão abrigados, cujo nome remete ao feminino, “*da Baronesa*”, que antes de ser um museu era um espaço doméstico, no qual viveram três gerações de uma mesma família.

Lembro que as reproduções analisadas foram retiradas de seu contexto original, onde eram vistas por pessoas pertencentes a um grupo restrito de familiares e amigos, que as reconheciam. Isto altera o seu significado: “podem perder alguma parcela de seu valor de culto, mas ganham outros significados que lhes são acrescentados ao valor de exibição” (BENJAMIN, 1994; LEITE, 2001, p. 178).

Em outras palavras, após se desligarem da tomada inicial que as originou, essas fotografias passaram a viver uma vida própria, podendo ser

reinterpretadas de acordo com as vicissitudes de sua sobrevivência física – do negativo à revelação, às reproduções, ampliações e alterações do público que as examinará. Deixam de ter um valor estimativo, como as fotos de família para aquela família, para assumir um valor sentimental, quando presenteadas aos sujeitos da pesquisa, ou instrumental, como material de pesquisa, quando formam painéis de exposições, sequências para análise [...] (LEITE, 2001, p. 147).

Dessa forma, busquei nessas imagens seu valor de exibição, enquanto objetos de museu. Em cada categoria, conforme demonstrado no catálogo, encontrei

traços em comum, como as formas de retratar, a pose, a expressão do rosto, os objetos recorrentes, cenários, o vestuário e seus acessórios (bolsas, sapatos, luvas e chapéus, muitos chapéus). Esses itens são, realmente, aqueles que compõem a “*performance*”, à qual Burke (2004) se refere ao tratar dos retratos, essa “forma simbólica”, “evidências da cultura material do passado”, que nos possibilitam

perceber como os ricos se vestiam, sua postura e comportamento, os constrangimentos dos códigos de vestimenta femininos da época, o materialismo elaborado de uma cultura que acreditava que riqueza, *status* e propriedade deviam ser “publicamente ostentados” (BURKE, 2004, p.29).

Por outro lado, o valor de culto não deixa de existir totalmente. Muitas delas nos encantam e emocionam, mesmo sem que haja quaisquer laços afetivos. Isto, também, me lembra Barthes (1984, p. 45-46), ao apontar dois elementos para distinguir seu interesse pelas fotografias. Fala de um *afeto médio*, uma “espécie de interesse humano”, que ele denomina “*studium*”, ou seja, a apreensão de tudo o que se encontra na foto, que pode agradar ou não agradar. O segundo elemento foi denominado “*punctum*”, o que chama atenção na foto. Barthes o descreve como a “idéia de pontuação”, de marca, como “uma flecha” que vem da imagem ao observador e não o contrário. Em suas palavras: “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”.

Mas o que acontecia no mundo ao redor dessas mulheres? O mundo doméstico, familiar? E o espaço público? Como era ser menina, adolescente, esposa, mãe e idosa? Pela rede social existente entre as famílias aqui representadas, mantive o foco nas reflexões sobre a história das mulheres, relativas à sua classe social.

Para responder essas questões, utilizando-me da fotografia como suporte de interpretação, procurei, também, atender o princípio da intertextualidade indicado por Mauad (2008, p. 20), no sentido de buscar textos com os quais seja possível tramar a “textualidade de uma época”, sua “cultura histórica”, seus “códigos de representação” social.

4.1 Infância: cronologias da vida/espços da vivência

As pranchas I a X referem-se à fase da mocidade através de 27 fotografias, as quais foram selecionadas entre 63 imagens trabalhadas no catálogo: dez foram descritas e dezessete utilizadas para comparações.

4.1.1 Retratos da infância

Neste item são referenciadas as fotografias do catálogo, relativas às pranchas I a VI, correspondendo aos retratos da infância.

O conjunto das representações da infância retratada na pintura e nas fotografias, juntamente com fontes de origem privada, utilizadas por historiadores, “tem objetivado acima de tudo documentar a história da infância, em outras palavras, as mudanças na visão que os adultos têm das crianças”. Devemos ter em mente que essas imagens não existiam em número considerável, mas é perceptível a intenção de “separação entre os mundos sociais da criança e do adulto”, a partir dos séculos XVI e XVII. Não se deve perder de vista o contexto, no sentido de não esquecer “de levar em conta o fato de que nem crianças nem adultos vestiam suas roupas do cotidiano quando posavam para retratos” (BURKE, 2004, p. 129 e 131).

Na segunda metade do século XIX, as crianças começaram a conviver mais com o grupo familiar e são mencionadas nas documentações íntimas, como as pesquisadas por Mauad e Muaze (2004, p. 213). São apontados dois motivos para tal fato: mudanças econômicas, sociais e políticas ligadas à consolidação do Estado imperial, preocupado com a formação dos cidadãos, e a importância dada à instrução das mulheres (futuras mães), como responsáveis pela educação dos filhos.

Sendo assim, foi através de registros escritos (intensificados na segunda metade do século XIX) em cartas, diários, álbuns e livros de despesas, que se percebeu a preocupação de mães e pais com a saúde, educação e formação das crianças. Os cuidados com os menores, também se fazem presentes nas cartas trocadas entre a Baronesa dos Três Cerros e sua filha Amélia Antunes Maciel (Dona Sinhá), entre os anos de 1889 e 1918, quando a primeira passou a residir na cidade do Rio de Janeiro, sua terra natal (GASTAUD, 2009; PAULA, 2008).

Uma dessas cartas demonstra que as crianças fazem parte do cotidiano dos adultos, mesmo daqueles que estão distantes. Nela a baronesa Amélia comenta sobre presentes que está enviando aos filhos de Sinhá⁷¹:

A roupinha que mandei ao Delmar é mtº comum, mas...o arame não dá para as que são realmente bonitas. Elle porem, mesmo com essa, há de ficar bem bonitinho, e se lembrará da Vovó. Tenho uma roupinha também para o meu velho e uma outra lembrança para o Mozart, mas não posso mandar agora [...].⁷²

Com relação às meninas, Perrot (2008, p. 42-43) inicia suas reflexões, como ela mesma diz, “do começo”, com o nascimento. Desde há muito tempo, a chegada de uma menina é menos desejada, menos festejada. Um homem dá continuidade à prole, mantém o sobrenome. Nas culturas antigas, como na China e na Índia, e até o final do século XX, ainda existia a prática do infanticídio das meninas. Em culturas mais fechadas, provavelmente, até hoje, este crime seja um ato normal.

Além disso, a autora considera que “a menina é uma desconhecida” até o início do século XX, pois há pouquíssimos relatos sobre a infância de meninas. Relata a literatura do século XIX e a pintura, como representações de suas vidas, mas não da vida real.

Primeira infância

As pranchas I e II mostram fotografias da primeira infância. Esta é uma fase, até três ou quatro anos, em que não há muita distinção entre meninos e meninas, assexuada: suas roupas, cabelos e brincadeiras são os mesmos e “vivem agarrados às saias das mulheres”. Perrot (2008, p. 43) chama a fase de zero a seis anos como “pequena infância”. Após essa idade se iniciaria “um longo processo de sexuação”.

Como podemos observar, nas pranchas acima citadas, ao olhar as fotografias não temos como identificar se as crianças são menino ou menina, seja pela fisionomia, pelo cabelo ou pela roupa que vestem, mas somente pela informação escrita. Pelo que se pode notar a moda marinheiro servia para os dois sexos, nessa idade, e a túnica ou vestido comprido, também cumpria o mesmo papel.

⁷¹ O levantamento feito por Paula (2008) confirma os nomes e datas de nascimento dos filhos de Sinhá e Lourival: Rubens (1895), Dalva (1896), Zilda (1899), Lourival (1901), Mozart (1904), Delmar (1906) e Déa (1909).

⁷² Transcrição de trecho da Carta da Baronesa, MMPB nº 1247, Rio de Janeiro, 05 de outubro de 1909. Nesta data, segundo Paula (2008) a idade dos filhos de Sinhá, aos quais a Baronesa se refere, era a seguinte: Delmar, três anos; Mozart, com cinco anos; “Velho” (Lourival), oito anos.

As duas fotos que complementam a prancha I são da década de 1920 e retratam duas meninas com poucos meses; na prancha II, a foto nº 145 é de 1932 e a de nº 130 é de 1943. Nessas duas já se pode reconhecer no vestuário uma distinção de sexo, pelos vestidos e estampas.

Para Muaze (2008, p. 157), na sociedade oitocentista a primeira infância era compreendida entre zero e três anos de vida, uma fase em que a criança era “biologicamente dependente de amamentação e carente de cuidados específicos, que deveriam ser supridos no ambiente doméstico com a supervisão dos pais”.

No final do século XIX, a taxa de mortalidade infantil era muito elevada, entre todas as classes sociais, tratada quase como um fenômeno natural. Diversos fatores são apontados, entre eles a falta de eficiência das parteiras, o despreparo de mães muito novas, alimentação e vestuário inapropriados, doenças infantis, falta de higiene e condições de habitação. “As crianças, quando não morriam ao nascer, dificilmente chegavam aos cinco anos de vida” (SAMARA, 1983, p. 28).

Tem-se conhecimento, por meio das cartas, por informações verbais da família Antunes Maciel e pesquisas em arquivos públicos, de que essa foi uma das realidades vivenciadas pelas primeiras moradoras da chácara, a perda de filhos⁷³ pequenos (GASTAUD, 2009; PAULA, 2008).

Nesse período havia, também, o hábito de utilizar amas-de-leite⁷⁴ para amamentar os recém-nascidos. Sistema herdado da Europa, praticado principalmente entre as classes abastadas, consistia em utilizar escravas que haviam recém parido, ou alugar os serviços de negras ou brancas, para substituir o aleitamento materno. Em sua origem esta prática já vinha sendo combatida, através de manuais de puericultura e higiene da infância, aplicados pelos médicos, que enalteciam a importância dos cuidados e da alimentação através do leite materno (ALENCASTRO, 1997; MAUAD; MUAZE, 2004; SAMARA, 1983).

⁷³ Segundo informações existentes no museu, não confirmadas em registros oficiais, a Baronesa Amélia e sua filha Dona Sinhá tiveram catorze filhos, sendo que, da primeira, oito filhos completaram a primeira infância (quando o Barão faleceu, em 1887, deixou oito filhos), segundo testamento verificado por Paula (2008); e, da filha, sete completaram a primeira infância e seis chegaram à vida adulta (informações apontadas também por Paula e em documentos existentes no museu). Ver também Schwanz (2011).

⁷⁴ Igualmente este hábito era corrente entre a família Antunes Maciel. Preocupações com essas questões são expostas nas cartas da família (PAULA, 2008; GASTAUD, 2009, SCHWANZ, 2011). A família oitocentista pesquisada por Muaze (2008), também recorria às amas-de-leite.

No Brasil, no início do século XX, “condenava-se qualquer alimento que não o leite materno tanto pelos nutrientes como porque, por meio do aleitamento, a mãe transmitia sua herança moral e o amor materno”. As amas-de-leite eram vistas como “agentes de contaminação”, trazendo doenças para dentro de casa e causando outros danos ao bebê (MALUF; MOTT, 1998, p. 387).

Infância

A segunda infância iniciava após os três anos e se estendia até os sete anos. Nesta fase iniciavam-se os estudos, em casa ou em colégios, mas as crianças continuam dependentes dos adultos (MUAZE, 2008).

Nos retratos das pranchas III e IV, das décadas de 1910, 1920 e 1930, notamos que as representações para meninos e meninas estão bem diferenciadas, através do vestuário, cabelo e acessórios. Para representar essa idade, em datas anteriores e posteriores as mesmas características estão presentes nas fotografias. Em duas aparecem brinquedos ou até mesmo acessórios de adultos, como uma bengala.

Toda a composição evidenciava a construção do retrato, os objetos, o cenário, a pose, as melhores roupas, mesmo para os ricos. Podia ser no estúdio, em casa ou na rua.

Muaze (2008, p. 172) descreve os preparativos para o retrato de uma menina, filha da aristocracia cafeicultora do vale do Paraíba, durante o segundo império:

Elisa foi vestida com sua melhor roupa. Assim, como com os outros irmãos, foram tomados todos os cuidados com a representação. Enfeitaram-na com colar, brincos de argola, e laços de fita nos punhos. Seu vestido mais curto, conforme era requisitado para a idade, deixava aparente o aparelho de pose que servia como aparador para o corpo e a cabeça, evitando movimentos repentinos que pudessem tremer a imagem.

Estas fotos, em formato *carte de visite*, ou outros formatos posteriores, circulavam entre parentes e amigos, compunham os álbuns de família. Entre as fotografias da família Antunes Maciel, no acervo do museu, encontra-se uma foto, emoldurada por um cartão, com dedicatória de Déa Antunes Maciel à sua avó, a baronesa Amélia (fig. 24), que diz “A querida vovó com muitos beijos da sua Déa”. Outra inscrição diz “aos 6 anos de idade”, portanto seria o ano de 1915⁷⁵. A menina

⁷⁵ De acordo com os registros do museu Déa Antunes Maciel nasceu em 1909.

traja um tipo de fantasia de “anjo”, ou veste relacionada a alguma cerimônia religiosa.



Figura 24 – Fotografia de Déa Antunes Maciel aos 6 anos. Fonte: Acervo MMPB nº 1925.

Dos sete aos catorze anos, entre a infância e a adolescência, era a fase da puerícia. Alguns autores apontam esta idade como sendo propícia aos castigos e afastamento dos pais, mas, pelos relatos escritos⁷⁶, a convivência familiar era próxima e afetiva, havendo grande preocupação com a educação. Os novos hábitos incentivados pelo Segundo Reinado, publicados em jornais e manuais de educação, condenavam esta prática no interior dos lares. Mesmo assim, como lembra Muaze (2008, p. 160), não sabemos se as cartas silenciavam “os atos de violência que permeavam o cotidiano educacional e familiar”.

Até os catorze anos havia uma vestimenta apropriada para as meninas e meninos: para elas os vestidos curtos, abaixo dos joelhos, com ceroulas rendadas e botinhas, como Dona Sinhá, aos doze anos (fig. 25); para eles, casacos e calças curtas. A figura 26 mostra a “moda” para os pequenos em 1915. Com exceção da indumentária para a primeira comunhão, as meninas nessa idade sempre aparecem com vestidos curtos.

⁷⁶ Traço aqui, e em outros momentos do texto, um paralelo entre o que informa a documentação íntima pesquisada por Muaze (2008), na segunda metade do século XIX, e o mesmo tipo de documentação da família Antunes Maciel, na virada do século XIX.



Figura 25 – Fotografia de Dona Sinhá, aos 12 anos, 1881. Fonte: Acervo nº MMPB 1792.

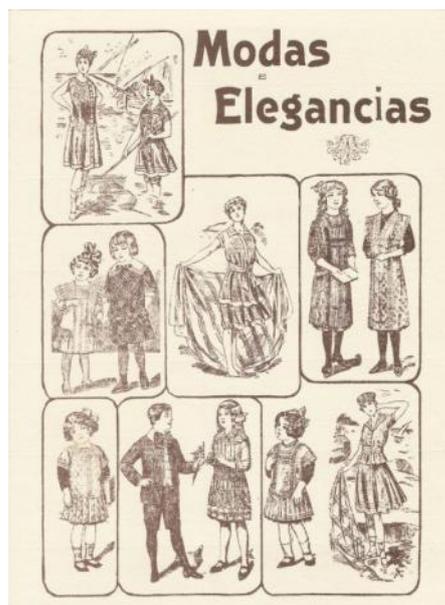


Figura 26 – Coluna de moda publicada no Jornal do Brasil, em 1915. Fonte: Modas e Elegâncias, 1982 (Mat. de apoio MMPB).

Assim que atingiam os catorze anos, ou até antes disso, as meninas adotavam trajes próprios para senhoras, como o de suas mães, e os meninos a vestir o conjunto de calça, paletó, colete e gravata. “As poses escolhidas terminavam por dar o tom de seriedade. A indumentária e as escolhas para a representação individual na fotografia pareciam querer antecipar a vida adulta” (MUAZE, 2008, p. 160).

Comunhão

A prancha V representa uma festa religiosa, que até poucas décadas atrás era considerada um “rito de passagem de uma idade para outra”, da infância para a adolescência: a primeira comunhão (MARTIN-FUGIER, 2009, p. 237).

Essa cerimônia acontecia em torno dos doze anos de idade e ficou mais importante no final do século XIX, representando o ingresso consciente na comunidade católica. Nesta fase a criança já fazia distinção entre o bem e o mal, conforme valores católicos, havendo um período de aprendizado da doutrina religiosa, que seria partilhada entre o jovem e sua família. Esses votos, no futuro, seriam renovados por ocasião do casamento. E, em termos de cerimonial, não deixava de competir com o mesmo. Martin-Fugier (2009, p. 232) revela que “o espetáculo é orquestrado de forma a suscitar a emoção simultânea dos atores, dos comungantes e dos espectadores”.

As meninas se vestiam ao modo de pequenas noivas, vestidos brancos, véus e grinaldas, e os meninos vestiam um traje negro. Uma vez que a tecnologia não permitia fotografar nos espaços internos das igrejas, era usual ir ao estúdio e posar com a roupa da primeira comunhão. Os *cartes de visite* eram distribuídos como recordação (MUAZE, 2008, p. 183).

Vê-se, através dos exemplos estudados, que esse ritual continuou com a mesma representação, pelo menos até a década de 1960. Na foto 8, da prancha V, de 1950, vê-se o casal de irmãos vestidos nos mesmos moldes do início do século XX. Duas reproduções, que não foram selecionadas para o catálogo, mostram meninas trajadas para a primeira comunhão em 1957 e 1966 (fig. 27 e 28).

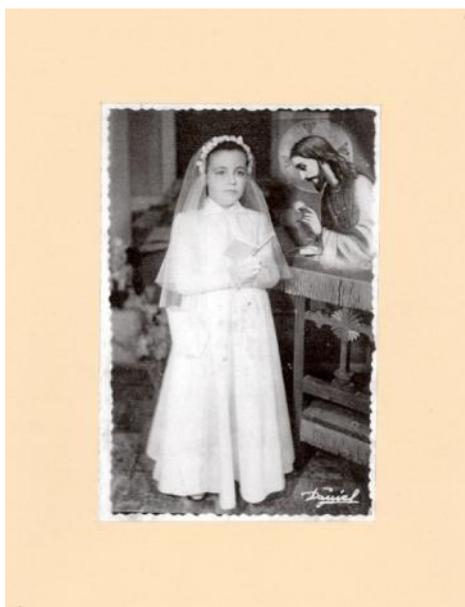


Figura 27 – Reprodução fotográfica de Neusa Maria Alves Rodrigues, 1957. Fonte: Mat. de apoio MMPB – 01 (MA 264).

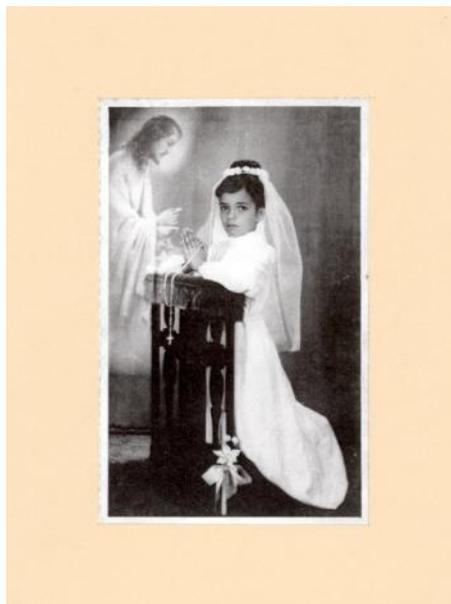


Figura 28 – Reprodução fotográfica de Carmem Lúcia Araujo, 1966. Fonte: Mat. de apoio MMPB – 05 (MA 268).

Outra foto que não está no catálogo se refere à turma de 1936, da Escola Bibiano de Almeida⁷⁷ (fig. 29), através da qual se deduz que fosse um grupo de estudantes no dia da Primeira Comunhão, uma vez que a informação escrita reduz-se à identificação da escola e do ano. Foram retratadas 28 meninas e oito meninos, a professora e o padre, em ambiente externo.

Os figurantes estão arranjados em linha reta e em quatro níveis; provavelmente exista algum degrau para os dois últimos níveis. Na primeira fila as meninas estão ajoelhadas sobre um tipo de colcha. O posicionamento e o gesto (as mãos postas em oração) foram organizados especialmente para o retrato que captou esse dia especial. Todos olham diretamente para a câmera, sérios. As exceções são a professora, que sorri, e o padre, cuja direção do olhar é indefinida.

Nota-se que as meninas estão com roupas semelhantes, mas que os meninos estão, cada qual, com sua melhor roupa e calçados, um vestuário simples, se comparado a outros registros fotográficos do mesmo período. Por meio desta

⁷⁷ O nome atual é Escola Municipal de Ensino Fundamental Bibiano de Almeida, localizada no bairro Areal, em Pelotas, próxima ao Museu da Baronesa. A fotografia pode ser mais bem analisada à luz da história do bairro e de seus moradores, o que não é meu objetivo no momento. No início do século XX, esta área foi denominada de 2º distrito de Pelotas. Ao longo da Estrada Domingos de Almeida havia 83 edificações (Fonte: NEAB/FAUrb/UFPel).

observação posso concluir serem crianças de famílias de classes trabalhadoras, menos favorecidas.

Outra observação relevante é o grande número de meninas em detrimento dos meninos, registrando hábitos de outras camadas sociais, nas quais desde muito cedo os filhos homens já estavam trabalhando com seus pais. Quanto às meninas, o ensino elementar preparava para o lar, para conseguir um bom marido, de preferência de uma classe superior à sua (MARTIN-FUGIER; PERROT, 2009).



Figura 29 – Reprodução fotográfica da Turma de 1936, Escola Bibiano de Almeida. Fonte: Mat. de apoio MMPB – 10 (MA 367).

Idade escolar

Este tema aparece na prancha VI. Foi apresentado separadamente para referenciar duas fotografias de meninas estudantes. A foto nº 142, de 1915, mostra duas meninas uniformizadas, conforme descrição. É uma rara imagem, do início do século XX, em que as crianças aparecem num descontraído sorriso. Como a informação escrita identifica uma escola em Cerrito Alegre, localidade próxima a Pelotas, provavelmente a fotografia foi feita na escola, com fotógrafo amador, itinerante.

Na reprodução de nº 152, de 1949, a menina está sentada, simulando um momento de leitura, cujo livro ou caderno está apoiado em uma classe de madeira.

Até hoje é costume fotografar-se alunos em ambientes (cenários) escolares. Essas fotografias se transformam em recordação para a família.

4.1.2 Vida familiar/Infância

A vida familiar na infância foi comentada no item anterior, onde privilegiei os retratos que só incluíam crianças. Na prancha VII, além da fotografia principal de nº 34, apresento outras cinco reproduções com crianças em diversas representações familiares.

Quanto à foto principal, transcrevo a seguir as observações de Santos (2009, p. 104), quanto ao vestuário infantil com detalhes que remetem ao mundo adulto:

[...] dos três meninos vestidos à marinheira, dois trazem distintivo na lateral do braço esquerdo. O menor, porém, apresenta um vivo branco no lugar onde os demais trazem o distintivo. Uma figura fitomorfa se destaca logo abaixo da gola da blusa. Dos dois meninos à direita, percebe-se o cordão enfiado no bolso esquerdo, que faz referência ao cordão dos relógios de algibeira, os cebolões, utilizados por homens. Pode-se, também, verificar o excesso do laço no traje marinheiro do menino que se encontra em pé, assim como a ampla envergadura do chapéu de pala da menina. As longas luvas mitene em renda, exibidas pela menina, reproduzem, junto à bolsa de mão, as peças indispensáveis no guarda-roupa das mulheres elegantes.

Nota-se, em quase todos os retratos analisados, as fisionomias sérias e compenetradas, o alinhamento, a postura, o olhar direcionado à lente da máquina fotográfica. Geralmente os mais velhos figuram atrás dos mais moços, em pé.

4.1.3 Eventos e lazer/Infância

Este é o espaço de vivência que se relaciona com a sociabilidade fora dos muros protegidos do lar. Na infância isso sempre acontece em companhia da família ou de um adulto: pais, tios, irmãos ou primos mais velhos, parentes.

As pranchas VIII, IX e X, apresentam, respectivamente, os temas *footing*, festa e lazer e viagem. Na primeira uma menina pequena caminha com sua avó e sua mãe. Mesmo no instantâneo de rua, percebe-se uma representação que se reflete no modo de vestir. Sair para o espaço da rua, nos anos 1940, requeria uma

apresentação à “altura”, digamos assim. Acompanhada da família, a criança deve estar vestindo uma de suas melhores roupas. O laço de fita, o vestido curto e rodado, os sapatos e as meias brancas, completam seu trajar. O fenômeno do *footing* será tratado mais adiante.

Na prancha IX, a reprodução mostra duas meninas retratadas sentadas em um banco de praça. O vestuário é semelhante ao anterior com acréscimo dos chapéus de aba larga. Para este tema, festa e lazer, o ideal seria exemplificar com fotografias de crianças brincando espontaneamente⁷⁸, mas no conjunto trabalhado, ou mesmo no acervo do museu, não existem imagens desse tipo. Quando aparecem brinquedos, são para posar junto e o ambiente é o estúdio fotográfico.

Perrot (2009, p. 140) comenta que no final do século XIX, nas cidades, os brinquedos já haviam se transformado em objetos de consumo corrente, industrializados e com lugar próprio nas prateleiras dos grandes magazines. As bonecas eram mais “simulacros sujeitos à destruição” do que objetos de carinho.

A prancha X apresenta um retrato de pai e filha, em Paris, no ano de 1913. Não parece ser o tema viagem. Mauad (1997, p. 223) comenta uma fotografia semelhante, do final do século XIX, em que uma família em férias na França registra sua viagem dentro de um estúdio, que simula um passeio de barco. Era moda na Europa. A autora chama atenção para o fato de que já existia tecnologia disponível para fazer a foto ao ar livre. Voltamos mais uma vez à questão de quanto o ato fotográfico, relacionado “à construção da memória familiar [...] estava ligado ao estúdio, à pose” e à representação. O mesmo comportamento parece ter influenciado a produção do retrato analisado.

Quanto ao vestuário, ainda na foto de Paris, Santos (2009, p. 91) descreve a indumentária dos dois figurantes:

[...] pai e filha utilizam polainas pretas – respectivamente curtas e longas – com abotoamento lateral e botões de meia esfera [...]. Note-se que, tanto o cavalheiro, quanto a graciosa menina empenham-se em exibir todos os itens obrigatórios da vestidura elegante: o pai veste chapéu côco, sobretudo, colarinho de ponta virada, gravata de ponta, luvas, polaina e bengala. A criança exhibe chapéu, polainas e a mesma pele branca, que

⁷⁸ O conjunto de imagens possui algumas limitações, referentes ao período de sua produção, ao motivo por que foram escolhidas, à tecnologia disponível e sua acessibilidade às diferentes camadas sociais. Não há como precisar essa questão.

compõe o regalo, é utilizada no boá (outros dois itens requeridos no vestuário feminino).

Esta também é uma fotografia familiar. Podemos perceber uma atmosfera de afeto entre pai e filha. Ela está com o corpo inclinado e apoiado no do pai, com a expressão tranqüila que esboça um leve sorriso.

Na última fase da infância os pais começam a participar da educação dos filhos homens, como “preceptores, nos meios burgueses, de mestres de aprendizagem ou chefes de equipe nas famílias operárias”. A atenção dispensada às filhas, em geral, é menor, mas é interessante o comentário de Perrot (2009, p. 142) sobre famílias em que são os pais que zelam pela educação de suas filhas, ou em que, tanto meninos quanto meninas, são encaminhados para o mesmo nível de estudos, escrevendo que:

É, talvez, com as filhas que o sentimento paterno pode desabrochar de fato, sem a rivalidade com outro macho destruidor. [...] Existem também casos de terna amizade, mais moderna, principalmente entre pais liberados e filhas inteligentes [...]. Certas jovens, ansiosas por se emancipar, escolhem o modelo masculino, contra a mãe e tudo o que ela representa.

Para ilustrar outra cena de viagem registrada em estúdio, a fig. 30, que exemplifica a prancha XXI, é bem interessante. De propriedade da família Brusque de Moraes, a informação escrita diz que é um retrato feito em Zurich, Suíça, em 1908. A mulher foi identificada como Dodô e a criança não foi nomeada. Ao fundo existe uma tela com a paisagem de uma cidade, com um lago, como se elas estivessem em um barco. Na bóia está escrito Zurich. Vale ressaltar que as viagens eram longas, feitas em família, com os menores, e muitas vezes com amigos (MUAZE, 2008; SCHAPOCHNIK, 1998).

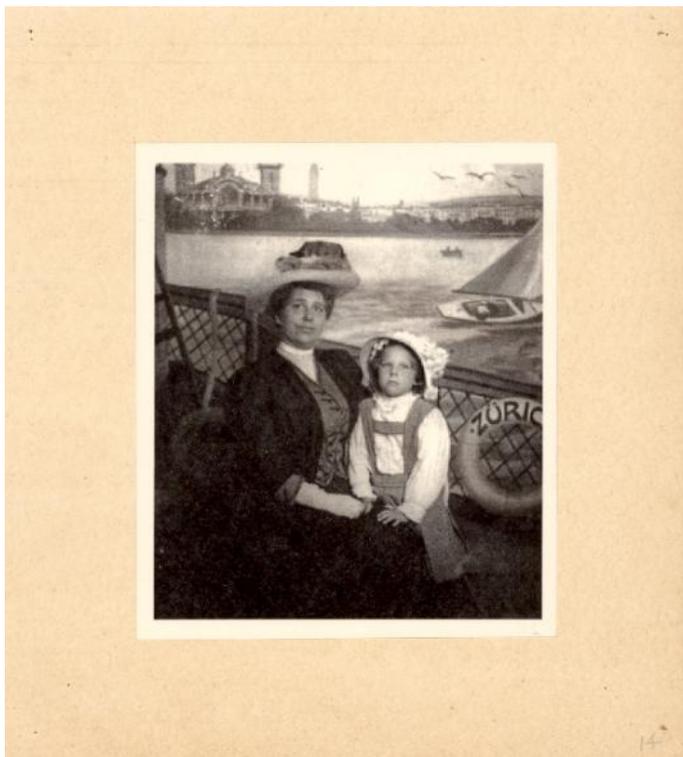


Figura 30 – Reprodução fotográfica. Fonte: Mat. de apoio MMPB - 28 (MA 345)

4.2 Mocidade: cronologias da vida/espacos da vivência

As pranchas XI a XVII referem-se à fase da mocidade através de treze fotografias, as quais foram selecionadas entre 63 imagens trabalhadas no catálogo: sete foram descritas e seis utilizadas para comparações.

Retornando a Chartier (2006, 2009), nas imagens analisadas assistimos seus atores dando “sentido às suas práticas e aos seus enunciados”, como uma das “modalidades de exibição de identidade social”, uma “maneira de se perceber e perceber os demais”, nos levando a crer que esse mundo ou o passado, aprisionado em um *click*, é, efetivamente, o que querem fazer transparecer.

Dentro desse sistema de representações, notei, mesmo antes de iniciar o catálogo, o quanto a forma de vestir se destaca, apreende nosso olhar, nos obriga a descrevê-la. Chama atenção o quanto a mulher alterou (ou se deixou alterar), as formas de cobrir seu corpo, sua cabeça, seus pés, o que mostrou e o que escondeu, entre 1880 e 1950, num eterno jogo de sedução e, também, de emancipação. Por

isso, não pude deixar de incluir mais um “fio” na “trama” que estou tecendo, a moda⁷⁹.

Lipovetsky (2009, p. 42-43) me auxiliou a situar esse fenômeno da aparência e do gosto, uma “representação-apresentação” dizendo que

a moda não foi somente um palco de apreciação do espetáculo dos outros; desencadeou, ao mesmo tempo, um investimento em si, uma auto-observação estética sem nenhum precedente. A moda tem ligação com o prazer de ver, mas também com o prazer de ser visto, de exhibir-se ao olhar do outro.

Ao longo da cronologia da vida da mulher, encontrei ligações entre aquelas fotografadas e procedentes de diferentes famílias pelotenses, e as mulheres “contadas” no Museu da Baronesa. Por meio de um acervo com muitas brechas, mas que foi guardado e conservado por obra da memória ou do esquecimento de membros da família Antunes Maciel, registrei esse diálogo ao longo das categorias e temas.

A vida familiar que se desenrolou no espaço privado, e mesmo no público (feminino por assim dizer), perpassou toda a trajetória dessas mulheres. Ao longo da interpretação vou apontando alguns ritos cumpridos por essas famílias e suas transformações. Ao se aproximar o final do século XIX tínhamos essa vivência “pública e privada” como objeto “de uma execução com regras mais ou menos precisas. Numa burguesia assediada pelas lembranças da corte, essas regras são levadas ao extremo” (PERROT, 2009, p. 173).

4.2.1 Retratos da mocidade

Os retratos da mocidade estão representados nas pranchas XI e XII, com jovens do final do século XIX e início do XX.

A partir da adolescência, juventude ou mocidade, fase em que o desenvolvimento físico do ser humano se completa, é que se iniciam os preparativos para a vida adulta.

⁷⁹ O acervo têxtil do Museu da Baronesa foi pesquisado por Santos (2009), conforme comentado no início deste trabalho. Minhas observações ficaram restritas à indumentária dos figurantes dos retratos reproduzidos ou de fotos originais do acervo da instituição.

Esta iniciação se dava através da educação, diferenciada para moças e rapazes, até as primeiras décadas do século XX. Aconteciam, também, os primeiros contatos familiares para os acordos de casamento, sob regras que evoluíram e se adaptaram às novas dinâmicas da sociedade. Na rede de relacionamentos das famílias burguesas, tornou-se comum a circulação dos retratos, os *cartes de visite*, entre parentes e amigos, que eram encaminhados junto às correspondências.

A educação, até então orientada por preceptores em casa, passa para pensionatos, internatos e externatos. Até as primeiras décadas do século XX é gritante a diferença na formação entre os sexos: ao jovem burguês o ensino completo (elementar, secundário e superior), com a preparação para o mundo do trabalho; às moças, como o destino é o casamento, não há necessidade de ensino superior (somente o elementar e, quando muito, o secundário): estuda para aprender a desempenhar seu papel de mulher do lar, como “cuidar de uma casa, dirigir empregados, ser a interlocutora do marido e a educadora dos filhos” (MARTIN-FUGIER, 2009, p. 218). O mundo do trabalho era um espaço público, não permitido às mulheres. A maioria delas, nessa época, não se rebelava contra isso.

É o que Martin-Fugier (2009, p. 218) expõe quando fala que a adolescente burguesa só precisava de “um verniz de cultura geral”, com conhecimentos de música, desenho, cozinha, higiene e puericultura, refinamentos e boas maneiras, por meio de cursos, em pensionatos, sempre sob orientação de sua mãe. Sem esquecer que para a mulher também havia a opção religiosa, conforme consta numa observação de Perrot (2008, p. 84): “Os conventos eram lugares de abandono e de confinamento, mas também refúgios contra o poder masculino e familiar. Lugares de apropriação do saber, e mesmo de criação”.

Em relação à educação das meninas, as mudanças que se operaram na Europa, até a década de 1950, foram enormes. Cada degrau galgado um a um, com muita luta. É dessa forma que Perrot (2008, p. 94-95) comenta os passos e as influências políticas necessárias para que uma francesa, em 1861, prestasse o exame final do curso secundário, chamado bacharelado. Esta prova só era prestada pelos homens, “futuros chefes e trabalhadores”. Na Europa a evolução na escolarização das jovens se deu assim: ingresso no nível primário nos anos 1880; no nível secundário em torno de 1900; o acesso à “universidade aconteceu entre as

duas guerras, e maciçamente a partir de 1950. Atualmente as jovens universitárias são mais numerosas que os rapazes”.

Vários fatores políticos e sociais concorreram para isso, juntamente com o “desejo do saber” feminino, reivindicando os mesmos programas de ensino e espaço para garantir “certa igualdade”. “Muitas vezes a intervenção do poder e da lei foi necessária, quando era preciso modificar o direito” (PERROT, 2008, p. 96).

Sobre a educação na adolescência, a autora expõe a preocupação das mães com filhos homens que, nesta idade, tinham que estudar em internatos de colégios ou liceus, os quais gozavam de má reputação. Ali se preparavam para o bacharelado, em meio a brigas, tédio e “maus hábitos” sexuais. Na medida do possível as famílias burguesas recorriam ao externato (PERROT, 2009, p. 150).

A baronesa Amélia, no Rio de Janeiro, também se envolveu na escolha de colégios para seus netos, tendo que administrar sua educação. Em 1909 o neto Edgar, filho de Isabel (Talú), com 15 anos⁸⁰, foi morar com a avó no Rio de Janeiro para estudar, e em 1910 foi a vez de Rubens, filho mais velho de Sinhá, com 14 anos. O primeiro preocupou a avó, pois não gostava do colégio em que estava matriculado, conforme relata em uma de suas cartas à Dona Sinhá:

[...] Edgard creou um tal aborrecimento a este Collegio, que não quer estudar. Diz elle, quando eu lhe faço ver, o papel triste, que vai fazer, e as culpas que vai acarretar sobre mim, por que dizem logo: são cousas d'avó, com o espiritismo, porq. o Collegio é de padres – elle me responde: a Snr^a tem razão, Vovó; mas eu não posso! Bóte-me em outro collegio, e eu lhe mostrarei si estudo ou não!⁸¹

A transferência se efetivou, após a avó ter escrito para o pai do rapaz, que formalizou matrícula em outro colégio. Esse era um papel que cabia ao pai. Em 1918, ela escreve com alegria sobre a formatura em Direito de Rubens e, em breve, de Edgar (PAULA, 2008, p. 100-101).

Em relação às meninas, há elogio ao estudo das netas, em carta de 1917⁸², quando a filha Isabel estava em sua companhia no Rio de Janeiro, juntamente com os seis filhos, entre eles uma jovem de dezesseis anos e duas meninas, de dez e

⁸⁰ Cf. Paula (2008, p. 73).

⁸¹ Transcrição de trecho da Carta da Baronesa, MMPB nº 1181, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1909.

⁸² Referência à Carta da Baronesa, MMPB nº 1688, Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1917. Cf. Paula (2008, p. 100).

sete anos: “Marina terminou o anno no Collegio com distincção em todas as matérias. Nair, fez a mesma cousa, merecendo elogios, da professora. Iwanoska, com toda sua calma tambem tirou bôas notas”.

Por meio da entrevista⁸³ realizada com Zilda Antunes Maciel e seu filho Anibal, sabemos que ela estudou no Rio de Janeiro, nas temporadas em que a família se transferia para aquela cidade. Fez o primário e o ginásio no Colégio Sion⁸⁴, mas não completou o último devido ao retorno a Pelotas, para o verão. No acervo do museu existe um certificado de 1911, onde consta a aplicação da aluna, de doze anos, em todas as matérias. Seus irmãos estudaram no Colégio Gonzaga, em Pelotas, e concluíram os estudos no Rio de Janeiro. A conclusão do curso superior só foi alcançada pelos rapazes, conforme o esperado para a época.

A preparação para o casamento, ou para a escolha do noivo, passava por uma ampla rede de relações. O noivo, ou a noiva, podia estar entre irmãos e irmãs dos melhores amigos ou amigas, primos e primas distantes. Os encontros aconteciam em festas familiares, casamentos, batismos ou comunhões. Para a sociedade burguesa havia também os saraus, as atividades esportivas, como o tênis. Martin-Fugier (2009, p. 218) lembra a tradição do baile de debutantes, quando as moças, todas de branco (símbolo da inocência e da virgindade), eram apresentadas aos “rapazes casadouros”, de “bom partido”.

O amor no casamento ficava em segundo plano, atrás dos interesses em formar uma boa “aliança”. Ao longo do século XIX aconteceu uma longa e lenta expansão na valorização do primeiro: “sinal claro da individualização das mulheres, e, também dos homens, o casamento por amor anuncia a modernidade do casal, que triunfa no século XX” (PERROT, 2008, p. 47).

Essas relações passavam pela troca de fotografias como forma de “expressar reciprocidade nas amizades e consolidar os laços afetivos entre os membros da boa

⁸³ Este relato encontra-se em depoimento dado por Zilda Antunes Maciel, filha de Dona Sinhá, ao Profº Fábio Vergara Cerqueira, em 2002, no Rio de Janeiro. Seu nome de casada era Zilda Maciel de Abreu Vicente. Em Schwanz (2011, p. 117) também há referências sobre este fato. A pesquisadora procedeu à nova transcrição da entrevista em 2010. O material faz parte do acervo de história oral do MMPB.

⁸⁴ Instituição educacional feminina, freqüentada pelas filhas da antiga elite econômica do país, donos de fortunas longevas, segundo Schwanz (2011, p. 117). Conforme consulta na página <http://www.notredamedesion.org/pt/page.php?id=39>, em julho de 2011, o nome completo da escola é Colégio Notre Dame de Sion e, no início do século XX, era dirigido pela congregação Irmãs de Nossa Senhora de Sion. No certificado de Zilda o nome do colégio é precedido da palavra “externato”.

sociedade” e entre “aqueles que ainda não se conheciam, mas, em breve iriam se tornar membros de uma só família”. Geralmente eram imagens individuais, em conjunto ou não, remetidas juntamente com as cartas. Conforme a pesquisa de Muaze (2008, p. 181),

ir ao estúdio fotográfico antes e depois do casamento foi sendo, cada vez mais, um *habitus* de classe. A fotografia cumpria sua função simbólica de representação individual e familiar e, na década de 1880, já estava totalmente popularizada entre as práticas familiares do cotidiano dos mais abastados.

As fotos das pranchas XI e XII representam bem os comentários anteriores. Na primeira, as duas jovens com chapéus idênticos fazem presumir uma formatura, e na segunda a foto de solteira, de apresentação ao noivo ou à sua família. Há uma terceira fotografia (fig. 31), também datada de 1903, no exemplo da prancha XII. Podem ser ocasiões especiais: aniversário, noivado ou após a cerimônia de casamento. O vestuário poderia sugerir um período um pouco anterior, como abordo mais adiante. De qualquer forma, nos dois casos, essas são possíveis interpretações. Para uma conclusão mais acertada seriam necessárias outras informações, não disponíveis no momento. A imagem, por si só, não me forneceu subsídios para isso (LEITE, 2001; MAUAD, 2008).



Figura 31 – Reprodução de retrato de Delfina Oliveira Pires Reis (nome de casada). Fonte: Mat. de apoio MMPB - 73 (08/15)

Tenho dúvida semelhante em relação a duas fotografias individuais do acervo do museu, que retratam Lourival Antunes Maciel e Dona Sinhá, nas figuras 32 e 33, a seguir.



Figura 32 – Retrato de Lourival Antunes Maciel. *Carte de visite*. Fonte: Acervo MMPB nº 1824

Pelos trajes, cabelo e bigodes trabalhados, além da aparência jovem, provavelmente Lourival “foi ao estúdio”, antes de se casar com Dona Sinhá. O retrato de busto era próprio para a representação masculina, no final do século XIX, como estátuas, mania da época, significavam poder, de acordo com Mauad (1997, p. 228).

No retrato de Sinhá⁸⁵ existem outras informações importantes, como a identificação do estúdio, a data e um nome a quem seria presenteado. Através delas atrevo-me a dizer que, aos 19 anos, ela procurou um renomado estúdio da corte, Carneiro e Tavares, colocou seu melhor vestido (ou o mais novo), rico em rendas e drapeados, o cabelo preso em detalhado trabalho no alto da cabeça, com brincos, pulseira e anéis. A postura é impecável, imposta, também, pelo espartilho, saias de armação e anquinhas. Os braços estão apoiados no espaldar de uma cadeira e o olhar está fixo em ponto indistinto. Não existem outros aparatos de cenário, além da cadeira. O objeto central é a figura humana, com enquadramento $\frac{3}{4}$, e a representação, seus adereços. O destinatário da lembrança seria seu futuro marido, talvez noivo, Lourival.

⁸⁵ Este retrato de Sinhá foi reproduzido para ser exposto na mostra “Eles e elas vestiam assim”.



Figura 33 – Retrato de Amélia Hartley Antunes Maciel, Dona Sinhá, filha da Baronesa de Três Cerros. *Carte de visite*. Fonte: Acervo MMPB nº 1823

No verso (fig. 34) está escrito com tinta preta, no local apropriado para dedicatória, “Corte, outubro 1888. Lourival.” Com caneta azul existe a indicação “Vovó Sinhá” e, a lápis, o nome completo da retratada, quase ilegível. Outro detalhe é a decoração impressa pelo fotógrafo, que se tornou usual a partir dos anos 1880⁸⁶.

⁸⁶ Segundo Amaral (1983, p. 130), “Carneiro & Tavares”, do Rio de Janeiro, incluiu “no verso de seus trabalhos, pleno de medalhas que registram suas premiações, com as armas da Casa Imperial, uma máquina fotográfica da qual saem **cartes-de-visite**, encimando o nome do estabelecimento, em meio a ornatos lineares. Sobre todas estas informações visualmente veiculadas o profissional, imitando um cartão de visitas impresso, com uma das pontas dobradas, deixa um espaço à necessária dedicatória para o oferecimento da foto”.

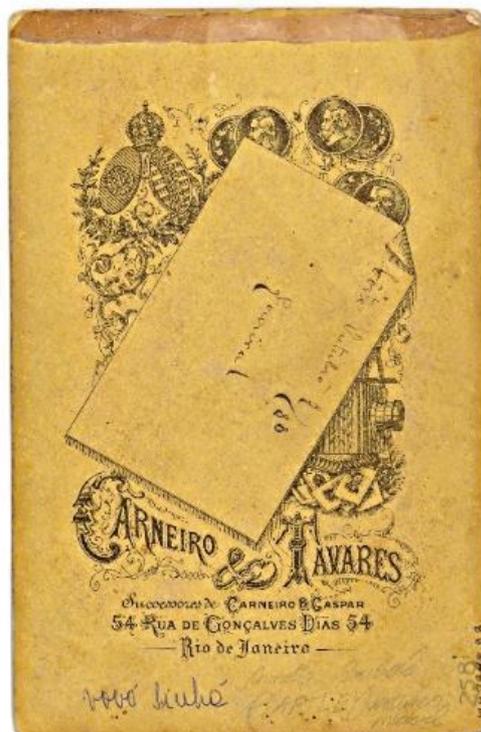


Figura 34 – Verso do retrato de Amélia Hartley Antunes Maciel, Dona Sinhá, filha da Baronesa dos Três Cerros.
Fonte: Acervo MMPB nº 1823 - verso

Nas imagens das pranchas “retratos da mocidade”, onde figuram Rusalia Varese e Delfina Oliveira Pires (Reis), e se situam no período conhecido como *Belle Époque*⁸⁷, me chamaram atenção a “cintura de vespa” e os cabelos. A silueta era resultado do uso de espartilhos apertadíssimos, que só foram abolidos com o estilista Poiret, 1909-10, o que foi considerado uma verdadeira revolução na aparência feminina (LIPOVETSKY, 2009, p.86).

A fotografia principal da prancha XII, também comentada em Santos (2009, p. 98), aproxima-se da descrição de Laver (1989, p. 213 e 216), para a moda proposta para as mulheres no início do século XX:

com o busto pesado, cujo efeito era mais enfatizado pelos chamados espartilhos “saudáveis” que, num esforço louvável para evitar a pressão sobre o abdômen, tornava o corpo rigidamente ereto na frente, levantando o busto e jogando os quadris para trás. Isso produzia a postura peculiar em forma de S tão característica da época. A saia, lisa sobre os quadris, se abria em direção ao chão em forma de sino. Cascatas de renda desciam do

⁸⁷ Segundo Laver (1989, p. 213), é o período que vai do início do século XX ao princípio da Primeira Guerra Mundial, chamado, na Inglaterra, de era eduardiana. “Na França, com uma pequena extensão retroativa à década de 1890, chamou-se *la belle époque*. [...] Foi uma época de grande ostentação e extravagância”.

decote [...] em todas as partes do vestido. [...] Os cabelos eram presos no alto da cabeça [...].

Na figura 31, mostrada anteriormente, Delfina usa um vestido (pode ser saia e jaqueta), com um corpete externo terminando em ponta na frente, fazendo as vezes de espartilho, o que deixava a cintura mais apertada ainda. Segundo Laver (1989, p. 198), essa moda surgiu no início da década de 1880. A cauda e a altura da gola, alta e rente ao pescoço, faziam parte do vestuário feminino dessa época, principalmente para o dia.

Vários componentes do vestuário feminino cerceavam seus movimentos, como subir escadas, sentar e respirar adequadamente. Deformavam seu corpo sob a desculpa de que sustentavam o “frágil” corpo da mulher. Espartilhos, barbatanas e camadas excessivas de roupas só começam a sair de cena quando as mulheres passaram a ter “uma vida mais ativa e os espartilhos rígidos saíram da moda” (LAVÉR, 1989, p. 202).

Penteados e chapéus também faziam parte das composições retratadas. Sobre a aparência dos cabelos, Perrot (2008, p. 49) inicia dizendo que

a mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências. E isso se acentua mais porque, na cultura judaico-cristã, ela é constrangida ao silêncio em público. Ela deve ora se ocultar, ora se mostrar. Códigos bastante precisos regem suas aparições assim como as de tal ou qual parte de seu corpo. Os cabelos, por exemplo, condensam sua sedução.

Os cabelos, “exibição e símbolo de feminilidade”, são extremamente erotizados no século XIX, “grande século do esconder/mostrar”. Havia códigos sociais e de moda para cobrir, enfeitar, colorir e cortar os cabelos. Mulheres da “boa sociedade” cobriam a cabeça, usando chapéu para sair à rua, mulheres do povo não. Os penteados são variados. Cabelos soltos só eram permitidos na intimidade do lar. O uso dos chapéus também se impôs aos homens, mas por uma questão de modismo.

Tanto chapéus como penteados apareceram em profusão nas fotografias⁸⁸ analisadas. Por isso, ao longo da interpretação das reproduções fotográficas eles são temas recorrentes.

Esses enfeites tornam os cabelos “peça de vestuário, objeto de arte e de moda. Passam a fazer parte da *mise-en-scène* da sedução, da elegância”. Perrot (2008, p. 49) explora diversas nuances das representações em torno dos cabelos, que se prestam também para castigos e rebeldias, sobre as quais não me detive neste trabalho.

4.2.2 Vida Familiar/Mocidade

Aqui inicio citando Perrot (2009, p. 169), que define a família como “um ‘ser moral’ que se diz, se pensa e se representa como um todo. Percorrem-na fluxos que conservam sua unidade: o sangue, o dinheiro, os sentimentos, os segredos, a memória”. Outros aspectos da vida familiar na mocidade foram comentados no item anterior, pois é um espaço da vivência que se relaciona com todos os outros.

Na prancha XIII, apresentei uma fotografia com oito mulheres de uma mesma família, as irmãs Amaral. Todas possuem fisionomias parecidas, como se deve esperar de pessoas da mesma família. Percebe-se a montagem para o retrato de todo o grupo, em relação às poses e vestuário. Os vestidos seguem fielmente a moda *belle époque*, conforme descrito no item anterior. A mulher sentada ao centro é a única trajando preto, deduzindo-se que esteja de luto. As outras usam vestidos de cor clara com alguns detalhes que as diferenciam como faixas da cintura, jóias, casaco e estola. Os cabelos estão arrumados em coques no alto da cabeça e são, arrisco-me a dizer, absolutamente iguais.

Neste caso suponho que haja mulheres casadas e solteiras entre as retratadas. Provavelmente foi uma foto que circulou entre a rede familiar e de amigos.

Quantos às relações fraternas, Perrot (2009, p. 153) lembra, além das disputas entre primogênitos e caçulas, duas situações em relação aos irmãos: a irmã mais velha, no caso de falecimento da mãe, corria o risco de ser responsável pelos

⁸⁸ Na dissertação de Soares (2009, p. 101), também aparecem observações sobre os penteados das retratadas nos estúdios fotográficos de Lhullier e Amoretty, em Pelotas.

irmãos menores, ou auxiliar na sua educação; a irmã caçula poderia ficar com a incumbência de cuidar dos pais idosos. Dessa forma, a ordem do nascimento interferia, dependendo dos acontecimentos familiares, na determinação de dependências e deveres.

No acervo do museu existem duas fotografias onde estão representantes da segunda e terceira gerações dos Antunes Maciel, antigos proprietários da chácara. Na época em que as fotos foram produzidas, todos os filhos de Sinhá e Lourival estavam solteiros, assim representando jovens e vida familiar.

Como comentado anteriormente, era comum o retrato antes do casamento, como que para registrar o “antes e o depois” deste rito de passagem. As fotografias das figuras 35 e 36 são datadas de 31 de março de 1923, quinze dias antes do casamento de Zilda Antunes Maciel⁸⁹. Posso observar que o cenário escolhido foi a própria residência, no ambiente que hoje chamamos de sala azul. Parte do mobiliário, como cadeiras e um pedestal de madeira, hoje compõem o acervo do museu. O fotógrafo L. Lanzettas foi identificado através de marcação em relevo sobre o canto inferior da moldura da figura 36. Os retratados são o objeto central da composição e estão alinhados em leve semicírculo.

Quanto à apresentação dos figurantes, todos os homens vestem calça, casaco, colete e gravatas de diferentes modelos. As jovens usam vestidos de cor clara, de acordo com a moda dos anos 1920, soltos e marcados nos quadris. Dona Sinhá usa modelo semelhante em cor escura e seus cabelos estão presos num coque atrás da cabeça⁹⁰, assim como os de Zilda. A menina, Déa, usa cabelos curtos, como era moda naquela década. Entre os acessórios percebe-se que a mãe segura um leque aberto (fig. 36).

⁸⁹ Zilda Antunes Maciel casou-se no dia 14 de abril de 1923, aos 24 anos de idade.

⁹⁰ O *Chignon* era um penteado feito ao se enrolarem na nuca cabelos compridos, no formato de uma broa, com aspecto frouxo, mas cuidadosamente presos. Foi comum do século XIX à década de 1920, sendo frequentemente adornado (O'HARA, 1992, p. 80).



Figura 35 – Da direita p/ esquerda, Delmar e Rubens (sentados), Mozart e Sinhá (de pé), Zilda, à frente, Lourival, Lourival (filho) e Déa (sentados). Fonte: Acervo MMPB nº 1932



Figura 36 – Sentados: Déa, Sinhá, Lourival e Zilda. De pé: Rubens, Lourival (filho) Delmar e Mozart. Fonte: Acervo MMPB nº 1975

As imagens foram captadas em dois momentos: um informal (fig. 35) e outro formal (fig. 36). Ficou, assim, cristalizada a lembrança desse período que sinalizou uma mudança, uma nova fase para todos os membros da família.

Os vestidos usados por Déa e Zilda estavam no rigor da moda dos anos 1920. A partir da primeira década do século XX o espartilho cai em desuso. Lipovetsky (2009, p. 86) considera este acontecimento “a primeira revolução a instituir a aparência feminina moderna”, liberando os movimentos da mulher.

Após a Primeira Guerra Mundial, em 1919, as saias tomaram o formato de barril, como um tubo, mas ainda compridas. A forma dos vestidos fez as mulheres usarem “achatadores”, pois o busto era de menino. A cintura, por sua vez, segundo Laver (1989, p. 230 e 232) “desapareceu por completo, e já havia muitos exemplos da cintura em torno dos quadris, que seria um traço característico do meio do decênio”, “o novo ideal erótico era andrógino”, com “todas as curvas” femininas abandonadas. Esse período, até o final dos anos 1920, ficou conhecido como “Anos Loucos”.

Essa reivindicação de liberação do corpo vinha se delineando desde o início do século XX, na Europa e nos Estados Unidos, com tendências da modernidade, emancipação de modas de outros tempos. Surgiram novos tipos de mulheres, transparecendo a homossexualidade feminina. Para Perrot (2008, p. 60), era hora de buscar novos papéis: fotógrafas, livreiras, escritoras e pintoras; de entrar para a universidade; “de fumar, dirigir automóvel, ler jornal em público, frequentar cafés”.

O escândalo na moda aconteceu em 1925, com as saias curtas, condenadas por muitos, que apenas cobriam os joelhos, acompanhadas, logo depois, com o corte de cabelo muito curto e liso, a *la garçonne*, como um menino. Somente com esse corte era possível usar o chapéu *cloche*⁹¹ (LAVÉ, 1989, p. 233).

Perrot (2008, p. 61) aponta que “o corte dos cabelos, nesse momento brilhante dos ‘Anos Loucos’, significa nova mulher, nova feminilidade”.

⁹¹ Chapéu feminino usado desde aproximadamente 1915 até meados da década de 1930, atingindo maior popularidade nos anos 1920. O *cloche* é um chapéu justo que cobre a cabeça a partir da nuca, sendo puxado sobre a testa. Pode ter aba ou não (O’HARA, 1992, p. 83). A palavra *cloche* em francês significa sino, o que relaciona ao seu formato.

Já antevendo uma nova silhueta de mulher moderna, a *Revista Feminina*, de dezembro de 1924, publicada em São Paulo, apresentava um artigo chamado “Cabellos curtos”, onde indagava “se o cabelo curto não seria ‘um sintoma de emancipação do belo sexo’. Devia ser, já que a própria revista identificava, pelo corte dos cabelos, a escultora, a literata, a estudante, a datilógrafa, a *sportswoman*” (MALUF; MOTT, 1998, p. 370).

4.2.3 Eventos e lazer/Mocidade

Retornamos à sociabilidade que acontece fora do espaço doméstico, representada pelas pranchas XIV a XVII.

A reprodução referente ao tema *footing* (prancha XIV) retrata três amigas caminhando de braços dados, em conversa animada, por uma calçada. Pela informação escrita isto aconteceu na década de 1930.

O *footing* era um dos novos hábitos de lazer das classes mais favorecidas, num período em que, nas cidades, se configuravam novos espaços urbanos: “a área central destinava-se às práticas que se coadunavam com o novo ideário de modernidade”, onde os “cafés, confeitarias, restaurantes, teatro e cinema” eram o palco em que se encenavam “os gestos, as caras e as bocas da burguesia urbana” (POSSAMAI, 2006, p. 271).

Em outro artigo a mesma autora observou fotografias de pessoas circulando pelos espaços urbanos modernizados de Porto Alegre, nas décadas de 20 e 30 do século XX, e comenta não haver mulheres realizando o *footing*, pois elas ainda estariam “restritas ao espaço privado de suas residências” (POSSAMAI, 2007, p. 73).

No conjunto de 160 fotografias reproduzidas existem sete instantâneos de rua com mulheres: em duas imagens elas estão sozinhas (1910 e 1940), em quatro estão em dupla e numa em trio, entre as décadas de 1930 e 1940. Conforme visto até o momento, nessas décadas as mulheres já começavam a assumir outros papéis. Poderiam ir ao centro para trabalhar, se divertir no cinema ou para comprar, por exemplo. O mais comum de se ver, entre os instantâneos aqui trabalhados, são mulheres em grupo.

Em artigo sobre acervos fotográficos privados Mendes (2009, p. 14) coloca uma informação sobre os instantâneos de rua, em Pelotas, em torno da década de 1940:

Um fotógrafo e outros dos narradores consultados lembraram-se de um homem que tirava instantâneos na Rua Andrade Neves na cidade de Pelotas. Ele tirava as fotografias e dava um cartão a quem quisesse comprar as imagens, também as expunha de modo que as pessoas pudessem reconhecer-se ao passar por ali.

As três amigas retratadas trajavam vestidos e chapéus, conforme ditava a moda dos anos 1930. Após os “Anos loucos”, as saias voltavam a ser compridas e a cintura ao seu lugar. O chapéu *cloche*, “que fora um tirano da moda por quase dez anos”, foi deixado de lado e as mulheres voltaram a ter cabelos mais compridos (LAVÉR, 1989, p. 238).

No tema festas e lazer, comentarei primeiramente a fotografia da prancha XVI, também datada de 1930. Provavelmente refere-se a uma festa que foi realizada na zona rural. Apresenta um grupo de parentes e amigos, na sua maioria mulheres (nove), perfilados ao lado de um carro de bois.

Os trajes são compatíveis com a descrição da fotografia da prancha XIV. Os chapéus bem variados, nove modelos diferentes. Alguns ainda lembravam o modelo *cloche*. Aparentemente as mulheres usavam cabelos curtos e não havia a opção “sem chapéu”, como mandava a moda. E isto também vale para os homens, que trajavam calça, paletó e gravata.

As festas faziam parte da sociabilidade das famílias burguesas. Podiam ser restritas ao grupo familiar e aos amigos, casamentos, batismos, primeira comunhão, aniversários, além do calendário anual de festas cristãs como o Natal, Finados, Páscoa. Manuais de conduta e boas maneiras e revistas femininas orientavam a mulher em como se portar, ou, se fosse o caso, organizar as reuniões sociais sob a sua responsabilidade (MARTIN-FUGIER, 2009), que aconteciam em casa, nas paróquias das igrejas e nos clubes sociais.

Na foto da prancha XV, a jovem Zely Assumpção posou vestindo uma fantasia de carnaval, num ambiente residencial. O fotógrafo, amador ou profissional, desde o final do século XIX, já dispunha de equipamentos que dispensavam o cliente de ir ao estúdio. Pela dedicatória, notamos que na década de 1930 seguia o hábito da circulação de fotografias entre a parentela.

Na coleção Família Antunes Maciel, do acervo do museu, encontram-se diversos registros que remetem à participação de Zilda e Déa nos carnavais de Pelotas. Entre eles existem fotografias, recortes de jornal, correspondências dos clubes, as cartas da baronesa e a entrevista de Zilda. Essas passagens foram bem analisadas por Schwanz (2011). A pesquisadora também ressaltou várias ocasiões em que personagens da família foram mencionados em jornais e colunas sociais das primeiras décadas do século XX, demonstrando seu prestígio.

Paula (2008, p. 60) sustenta, com base na correspondência da família, que

não somente a Baronesa, mas sua filha Sinhá e as netas Zilda e, posteriormente Déa, foram responsáveis por dar sequência à trajetória familiar na manutenção das redes de relações adentrando com maior ênfase o espaço público.

Em trechos das cartas trocadas entre a baronesa e sua filha Sinhá, encontramos referências à vida social agitada da segunda, tanto em Pelotas, quanto no Rio de Janeiro, com almoços, jantares, festas, *theatro* e outras tantas atividades sociais, cumprindo o papel que lhe cabia na família e na sociedade. Para registrar o período em que Zilda, aos 18 anos, foi eleita rainha do Carnaval, uso as palavras de Paula (2008, p. 61):

Seguindo a mãe Sinhá, Zilda também adentrou o espaço público e foi escolhida rainha do pomposo Clube Diamantinos a fim de representá-lo no carnaval de 1917. Este fato provocou enorme alvoroço no cotidiano da família, de tal forma que, durante o período em que Amélia estava em Pelotas, ano de 1916, as cartas demoram-se no relato dos concursos e preparativos para a chegada da rainha que se encontrava com a mãe na capital da República. Durante seu reinado, Zilda organizou chás e festas de caridade [...].

Um dia antes da coroação, no Theatro Sete de Abril, em Pelotas, foi publicada uma fotografia de Zilda no *Jornal Opinião Pública*, conforme a figura 37. Não existem fotografias no acervo do museu referentes a esse período.



Figura 37 – Recorte do jornal *A Opinião Pública*, de 10 de fevereiro de 1917. Zilda aparece ao centro. Fonte: Acervo MMPB nº 2060

Em 1928 foi a vez de Déa, então com 19 anos, ser rainha do Carnaval do mesmo clube. Entre os recortes de jornal guardados no museu, existem três que registram o evento: o *Diário Popular*, o *Libertador* e *A Opinião Pública* (fig. 38).



Figura 38 – Recorte do jornal *A Opinião Pública*, de 11 de fevereiro de 1928. Déa aparece ao centro. Fonte: Acervo MMPB nº 2056

Existem algumas fotografias que retrataram Déa em carnavais de outros períodos, sempre em grupos. Na figura 39 ela estava acompanhada de duas amigas. A imagem não está datada, mas provavelmente foi feita no mesmo ano da coroação, ou no seguinte. O nome da sua fantasia era “Chuva”.



Figura 39 – Déa (ao centro) e duas amigas. Década de 1920. Fonte: Acervo MMPB nº 1818

Na prancha XVII, o tema é a viagem, ato que proporciona momentos de lazer e nos leva a registrá-los com muitas fotografias. As jovens, que aparecem nessa reprodução, viajavam acompanhadas de seus pais. A imagem mostra a família na Praça São Marcos, em Veneza, Itália, na década de 1930 (conforme informação escrita). É uma típica foto deste local em particular, que poderia ser reconhecido mesmo que não houvesse informação adicional à foto. Pelas roupas pesadas nota-se que fazia frio, mas pelas regras da indumentária da época mulheres não vestiam calças. Isso só bem mais tarde. O comprimento das saias e os chapéus das duas moças à direita revelam a moda da segunda metade dos anos 1920.

No início do século XIX na Europa, a “vilegiatura às férias” somente era praticada pelos aristocratas ou pelos muitos ricos, que no verão podiam se afastar de seus negócios e passar temporadas no campo, praticamente seis meses. Mais adiante a burguesia começou a imitar esse modelo. A estada podia acontecer em propriedades próprias ou alugadas. A noção de férias instaurou-se “como uma

mudança necessária das atividades e do gênero de vida”. Afastar-se da cidade durante o calor, para o campo ou praia, aos poucos foi se tornando um hábito para outras classes, proporcionado pelas “férias remuneradas”, pelo período de recesso escolar e outros feriados (MARTIN-FUGIER, 2009, p. 208-212).

Para os Antunes Maciel isso significava passar os invernos no Rio de Janeiro e no final do ano fugir de seu verão escaldante, retornando a Pelotas. Nesse período do ano as cidades se esvaziavam (não muito diferente de agora). Na capital da República a burguesia se transferia para a cidade de Petrópolis, herança dos tempos do império (MAUAD, 1997).

Somente Rubens e Mozart, filhos de Dona Sinhá e Lourival, viajaram sozinhos pela Europa. O primeiro em 1914, com dezenove anos, e o segundo entre 1927 e 1928, com 23 anos. Este testemunho revelou-se somente através das cartas⁹² escritas pelos viajantes aos seus pais, as quais permaneceram na chácara após a doação. No acervo do museu não existem fotografias destas viagens. Seriam muito reveladoras. Mas, no período estudado, essa mesma oportunidade não seria dada às filhas mulheres. Esse espaço público não lhes pertencia, estava reservado aos homens.

4.3 Vida adulta: cronologias da vida/espço da vivência

As pranchas XVIII a XXV referem-se à fase da vida adulta através de dezoito fotografias, as quais foram selecionadas entre 63 imagens trabalhadas no catálogo: oito foram descritas e dez utilizadas para comparações.

Somente através das imagens é difícil dizer a idade dos retratados. A partir da adolescência conseguimos somente uma aproximação, uma faixa etária. No final do século XIX, a pose, a sisudez das expressões, a forma de vestir e os arranjos das “cabeleiras”, bigodes e costeletas pregam peças no observador do século XXI. Dependendo do que o pesquisador pretende determinar, informações adicionais se tornam indispensáveis.

Em algumas fotografias da mocidade havia jovens e adultos, como é de se esperar desse artefato que revolucionou as formas de lembrar, de guardar as

⁹² Os dois conjuntos de cartas foram explorados por Gastaud (2009, p. 130 e 138) em sua tese de doutoramento.

lembranças, tão familiar. Assim, até esse momento, para a interpretação dessas imagens, fui mostrando alguns aspectos do tempo da vida das figuras femininas fotografadas, em relação à época em que viveram, aos sujeitos que faziam parte de seu círculo social, sem buscar detalhes da vida de cada uma, pois esse não foi o objetivo pretendido.

Elas possuem, em comum, sua procedência social e familiar. Dessa forma, também pude criar um contexto de análise, buscando na história que o museu conta, nos seus “guardados”, e na literatura da história das mulheres, exemplos de hábitos e costumes que balizavam comportamentos adequados para aquele tempo.

4.3.1 Retratos da vida adulta

Na cronologia da vida adulta avanço mais uma etapa. Para esta fase reservei algumas linhas para o casamento, os filhos, o trabalho, as modernidades. Ao longo do período estudado muitos foram os avanços no sentido da emancipação feminina, que, como Perrot comenta em seus textos, foram muito lentos e intrincados, sempre causando escândalos, rompimentos. Em seus exemplos franceses e europeus, percebe-se, sem espanto, que mudanças “sem volta” só aconteceram a partir do final da década de 60, do século passado.

A prancha XVIII traz uma reprodução da década de 1950, retratando uma mulher sorrindo, com o plano recortado na altura do busto. A fotografia participou da exposição sobre moda. Realmente o que mais chama atenção é o chapéu, ainda complementando o trajar feminino, amplo e de renda preta transparente. Sabemos um pouco mais sobre essa mulher. Luciana Araujo Renck Reis, que foi diretora do Museu da Baronesa, nos anos 1990. No período da fotografia era professora da Escola de Belas Artes em Pelotas. Já ocupava seu espaço no mundo do trabalho.

Mas antes de chegar aos anos 50 do século XX, sobre os quais Bassanezi (1997) apresenta algumas questões, passo às duas pranchas seguintes.

4.3.2 Vida familiar/Vida adulta

As fotografias das pranchas XIX e XX mostram dois casais retratados em estúdio. O primeiro, da família Araujo Renck, foi produzido em 1925. Não há como

afirmar se aconteceu antes ou depois do casamento. Josina e Mario prepararam-se para a ocasião. O trajar masculino segue o padrão de descrições anteriores. Desde o século XIX a moda masculina passou a ser discreta, sóbria, sem cores ou ornamentações. A “moda e seus artifícios” se transformaram numa “prerrogativa feminina” (LIPOVETSKY, 2009, p. 40). O vestido, bordado, solto na parte superior, sugere a cintura baixa. Aliado ao arranjo do cabelo curto, bem se enquadra aos ditames dos “Anos Loucos”.

Na prancha XX está o retrato de noivado de Hyppolito e Antonieta Leite, que, conforme as inscrições no verso, aconteceu em 1912. Como era usual, o casal deve ter ido ao estúdio registrar o importante momento. O vestuário condiz com a época, mas o uso do espartilho já começaria a entrar em desuso. A composição foi cuidadosamente arranjada com o pedestal, as flores e a posição das mãos. Ao ampliar-se a imagem digitalizada, é possível perceber dois anéis na mão da noiva, ainda assim fogem os detalhes, devido à má qualidade da reprodução em papel.

Voltando às alianças de casamento, o costume aristocrático oitocentista, depois assumido pela burguesia, ditava que “a boa escolha dos casamentos para os herdeiros e herdeiras significava na prática, a perpetuação do nome e da honra de uma determinada casa familiar no tempo”. Os acordos, mediante contratos efetuados em cartório, eram determinados pelos chefes de família, mas aos poucos o “ideal romântico” abre espaço para que os pretendentes pudessem opinar sobre a escolha, se não por amor, mas por simpatia. (MUAZE, 2008, p. 199).

A idade do casamento variava e podia acontecer muito cedo: a baronesa Amélia casou-se antes de completar dezesseis anos, em 1864, com Anibal Antunes Maciel, dez anos mais velho. O mesmo não aconteceu com a filha Sinhá, que se casou, em 1890, com o primo irmão Lourival Antunes Maciel (doze anos mais velho), aos 21 anos. Em sua pesquisa, Muaze (2008, p. 161) notou preocupação em relação à idade dos noivos: as moças contraíam matrimônio entre dezessete e vinte anos. “Os noivos garimpados entre as famílias de prestígio e fortuna do Império eram todos bacharéis, moravam na cidade e possuíam, no máximo, 15 anos a mais que as futuras esposas”.

Passando para as primeiras décadas do século XX, Maluf e Mott (1998, p. 374-375) mostram que pouca coisa mudou em termos de legislação e costumes: “o lugar da mulher é o lar, e sua função consiste em casar, gerar filhos para a pátria e

plasmar o caráter dos cidadãos de amanhã”. Conforme preceitos do *Código Civil* de 1916⁹³, cabia ao homem, chefe da sociedade conjugal,

a representação legal da família, a administração dos bens comuns do casal e dos particulares da esposa segundo o regime matrimonial adotado, o direito de fixar e mudar o local de domicílio da família. Ou seja, a nova ordem jurídica incorporava e legalizava o modelo que concebia a mulher como dependente e subordinada ao homem, e este como senhor de ação. A esposa foi, ainda, declarada relativamente inabilitada para o exercício de determinados atos civis, limitações só comparáveis às que eram impostas aos pródigos, aos menores de idade e aos índios⁹⁴.

A mulher dependia da autorização do marido para trabalhar fora de casa, ou até de um juiz. Os costumes abrangiam questões bem mais amplas, no interior do núcleo familiar, relativas ao papel masculino, com decisões sobre os recursos materiais, escolha no tipo de educação e profissão dos filhos, além da violência, tida como “legítima”. As autoras apontam casos de divórcio, em famílias ricas, em que o motivo era a agressão física.

Revistas femininas, manuais e obras literárias, das primeiras décadas do século passado, se dividiam em traçar regras e normas para ambos os sexos (mais para o feminino) dentro do casamento, na esfera privada, a fim de manter a ordem instituída. Assim, abordavam como a dona de casa deveria gerir seu tempo com os afazeres domésticos, não sobrecarregar o marido, ser boa esposa, tornar o lar agradável, economizar, cuidar da saúde de todos e da educação dos filhos (MALUF; MOTT, 1998).

Esse “receituário” era direcionado para um ideal familiar, na grande maioria das vezes, reforçando ainda mais as representações que chegam até nós. Escapamos a “mulher real”. Perrot (2008, p. 117), quando fala nas mulheres burguesas, diz que reinavam sobre seus filhos, mas “mais sobre as filhas, e sobre a criadagem.” Deviam se realizar com seus filhos, seus trabalhos de mão, as pequenas coisas do

⁹³ Em nota, as autoras Maluf e Mott (1998) escrevem que o “Código foi aprovado em 1916 e entrou em vigor em 1º de janeiro de 1917”; e que consultaram os artigos na “edição anotada de João Luiz Alves. *Código Civil da República dos Estados Unidos do Brasil* promulgado pela Lei 3071, de 1º de janeiro de 1916, Rio de Janeiro, 1926.

⁹⁴ Quanto a essa situação, as mesmas autoras comentam que foi “parcialmente corrigida no Estatuto da Mulher Casada em 1962”, conforme S. PIMENTEL, *Evolução dos Direitos da Mulher - norma, fato, valor*. São Paulo: Ed. Revistas dos Tribunais, 1978, p. 46.

cotidiano. Era esperado que ajudassem os pobres, “exercendo atividades de caridade e filantropia”.

Na prancha XXI a imagem mostra uma mãe e seus dois filhos pequenos, em típico retrato de estúdio. A mãe é Antonieta Terra Leite, em 1917, cinco anos após o seu noivado. Uma pequena trajetória da mesma personagem. Para as mulheres ser mãe “é uma fonte de identidade”, “um momento, um estado” que dura toda sua vida (PERROT, 2008, p. 68-69).

Sobre o significado da maternidade, as questões recorrentes nos textos que tratam do século XIX eram o medo do parto, a amamentação e perda dos filhos pequenos. Comentei sobre a amamentação e a alta mortalidade infantil no item 4.1.1. O ato de ser mãe envolveu, e envolve até os dias de hoje, outros aspectos referentes à mulher e ao seu corpo, que não serão aprofundados neste trabalho, como aborto, anticoncepção e esterilização.

O parto era a primeira causa de morte entre as mulheres, evidenciando sua baixa longevidade. Este ato privado era praticado em casa, longe dos olhos dos homens, assistido por parteiras muitas vezes despreparadas e com pouca higiene. A partir do uso da cesariana, ainda com poucos recursos, quando era preciso fazer uma escolha, essa recaía sobre a criança. Nesse tempo o hospital era para os pobres. A inversão só começou a se consolidar no período entre guerras, quando “o hospital tornou-se o lugar privilegiado da medicinização e da segurança” (PERROT, 2008, p. 74).

Esse assunto também preocupava a baronesa Amélia e foi objeto de suas cartas. Em 1916 ela ganha mais um neto e comenta com Sinhá: “Graças ao bom Deus Alzira já está livre e eu mais tranquilla”. Em 1899 havia perdido a filha Dulce, por complicações de saúde, devido à gravidez. Sobre este fato, há o comentário sobre o acompanhamento de um médico (PAULA, 2008, p. 88 e 96).

Anos antes, ao ficar viúva, viria a cumprir seu papel de mãe, tutora e testamenteira. Fazendo um paralelo com as memórias contadas no museu, através da pesquisa de Paula (2008), podemos conhecer uma parte de sua vida real.

Aos 38 anos Amélia ficou responsável por oito herdeiros: a mais velha, Sinhá, com dezoito anos, e o mais novo, Edmundo, com um ano e dez meses. Atendendo ao pedido do marido, em testamento, não contraiu novo matrimônio. Logo após a viuvez arrendou algumas propriedades e leiloou os semoventes, para prover o

sustento dos filhos. Com o casamento de Sinhá, passa a administração do patrimônio para o genro e sobrinho Lourival, mas tanto ele quanto a filha “tinham obrigação de prestar contas e manter Amélia informada sobre as finanças da família” (PAULA, 2008, p. 110).

Samara (1983, p. 60) comenta a posição da mulher viúva perante a legislação, que, para manter a tutela dos filhos, “necessitava comprovar que era cristamente casada e que se encontrava ainda viúva, honrando a memória do marido”. Sendo assim, a imposição do testamento para Amélia se manter viúva tinha algum fundamento jurídico.

4.3.3 Eventos e lazer/Vida adulta

As reproduções das pranchas XXII e XXV apresentam os temas *footing* e viagem, respectivamente, que foram comentados no item 4.2. Nas duas imagens nota-se o quanto a indumentária é importante no espaço público, como representação social. Nas palavras de Perrot (1988, p. 219), como “demarcação social e sexual”. Para ir ao “centro”, nas cidades, ou em viagem, todos se apresentavam muito elegantes, mesmo junto à natureza, em locais mais rústicos.

Corbin (2009, p. 417) caracteriza bem a preparação para sair ao espaço público:

Dentro do espaço privado desenvolve-se o toailete que prepara a aparição na cena pública. O ritual desse labor inútil, por muito tempo confinado à elite, difunde-se brutalmente entre 1880 e 1910. [...] é um claríssimo dimorfismo sexual que resulta em salientar a diferenciação dos papéis. A mulher tem o monopólio do perfume, da pintura, da cor, da sedosidade, da renda e sobretudo de uma torturante *body sculpture* que a coloca desde o início acima de qualquer suspeita de trabalho. Tem a função de ser a insígnia do homem condenado à atividade, ou seja, à vestimenta negra ou cinzenta [...].

A prancha XXIII, com foto de 1914, mostra a prática do tênis, por doze mulheres. Com sapatos esportivos, saias na altura do tornozelo com abotoamento lateral, todas de chapéu como ditam as regras do espaço público. Nos detalhes mostrados na prancha nota-se a gola ampla bordada com raquetes de tênis. Estas eram mulheres em total sintonia com seu tempo.

Nas primeiras décadas do século passado as noções de saúde se modificam, principalmente após a Primeira Guerra Mundial. As prescrições médicas em voga no final do século XIX, já recomendavam “a brisa marinha, os banhos e as caminhadas pela orla” (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 487). A valorização das atividades esportivas trouxe a necessidade de criação de trajes adequados.

Alguns anos mais tarde, segundo Lipovetsky (2009, p. 88), em 1921, uma esportista causou “sensação” como a primeira a jogar tênis “com saia plissada que terminava abaixo do joelho e com cardigã sem mangas”. Andar de bicicleta, tomar banhos de mar, dirigir automóvel, tudo isso revolucionou e, também, difundiu o parecer feminino entre outras camadas sociais.

A prancha XXIV traz reproduções relativas a eventos festivos, aniversários ou bailes, dos anos 1950. Do conjunto estudado, as fotografias desta década e da anterior, 1940, apresentam características diferentes: são instantâneos de rua ou fotos de festas, almoços e jantares em grupo, mas descontraídas. O ato de deixar-se fotografar passou a ser mais espontâneo. O ato de fotografar, com novas tecnologias e mais barato, se tornou acessível para mais pessoas, através do uso de câmeras e “flashes” portáteis. O retrato de estúdio, assim, perdeu a função que apresentava entre o final do século XIX e o início do século XX.

De qualquer forma, no caso de eventos, sempre veremos os retratados muito bem vestidos, como nas imagens selecionadas para o catálogo. Os momentos especiais continuam a ser motivo para “bater fotos”. Nas figuras 40 e 41 percebe-se mais espontaneidade, como as poses de hoje em dia. A primeira é de um aniversário de casamento, 25 anos, segundo a informação no verso. A segunda não está identificada. Parece um almoço. Existe uma longa mesa, com pratos de papel. Os retratados se divertem numa brincadeira com chapéus. O foco está nas duas moças que projetam o corpo sobre a mesa. Ao fundo existe uma estrutura que lembra um galpão com telhado arredondado.



Figura 40 – Reprodução fotográfica. Grupo em aniversário de bodas de prata. Década de 1950. Coleção Echenique. Fonte: Mat. apoio MMPB - 98 (MA 374).



Figura 41 – Reprodução fotográfica. Grupo em festa/almoço. Década de 1950. Coleção Echenique. Fonte: Mat. apoio MMPB - 87 (24/73).

A partir das primeiras décadas do século XX se intensificaram as reivindicações femininas por maior acesso à escolaridade, ao nível superior, ao trabalho, ao espaço público. O desenvolvimento industrial e urbano, principalmente após a Primeira Grande Guerra, abriu oportunidades de trabalho, com novas profissões. Mas essas atividades eram aquelas consideradas “adequadas” ao perfil feminino da época.

Como visto anteriormente, a legislação colocava vários empecilhos para o trabalho da mulher fora do lar. Além de precisar de autorização do marido, a “atividade só era considerada legítima quando necessária para o sustento da família, raramente para realização pessoal”. Elas poderiam ser secretárias, enfermeiras, telefonistas, professoras, operárias do setor têxtil, de confecções ou alimentício. De qualquer forma, em primeiro lugar deveria estar sua dedicação ao lar. A imprensa debochava, mostrando o ridículo que seria o homem cuidando dos afazeres domésticos e a mulher saindo para trabalhar fora. E, realmente, não conseguir suprir o sustento de sua família, segundo a ideologia da época, era uma grande humilhação para o homem (MALUF; MOTT, 1998, p. 402).

A dependência econômica da mulher era total, mas não lhe faltava nada! O marido não lhe dá tudo? Para ter um dinheiro seu, recorria, em casos extremos, a trabalhar escondido, tomar empréstimos ou roubar do próprio marido.

Nesses tempos turbulentos da modernidade, com intuito de disciplinar a ordem familiar, o “dever ser” da mulher brasileira foi traçado através de “um preciso e vigoroso discurso ideológico [...] que acabou por desumanizá-las como sujeitos históricos, ao mesmo tempo que cristalizava determinados tipos de comportamento convertendo-os em rígidos papéis sociais”, a “rainha do lar” (MALUF; MOTT, 1998, p. 373).

O que mudou na década de 1950? Nos chamados “anos dourados”? Não muito. Segundo Bassanezi (1997, p. 607-637), as mulheres da classe média brasileira continuavam sendo criadas para serem “donas-de-casa, esposas e mães”, sabiam o significado de um bom casamento. E, assim, através de revistas femininas da época, a autora apresenta como continuavam distintos os papéis femininos e masculinos.

O casamento já não era “arranjado”, havia o namoro, mas com aprovação da família. As boas moças não eram ousadas, casavam virgens, com rapazes

respeitadores, bons partidos. Se solteiras até os 25 anos, podiam correr o risco de ficarem *solteironas*.

A manutenção do “bom casamento” era ditada nas revistas femininas, através da importância dada às prendas domésticas, à boa reputação, à aparência, à boa companheira, que sempre procurava agradar ao marido. O homem era o chefe da casa. Ela a “rainha do lar”. A família e o marido eram o centro de suas preocupações. As aventuras extraconjugais do marido deviam ser compreendidas, mas as da mulher não tinham perdão. No caso de separação, o desquite não “dissolvia os vínculos conjugais e não permitia novos casamentos”. O preconceito rondava as desquitadas ou aquelas que se “amigassem” com um homem separado.

O acesso ao ensino superior ampliou-se, mas o magistério, por ser considerado o mais próximo da função de “mãe”, era o mais procurado. O comum era a mulher deixar o trabalho e o estudo em função do casamento ou dos filhos. Investir na carreira fazia parte do papel masculino.

A participação no mercado de trabalho aumentou, mas continuaram os mesmos preconceitos e ressalvas, além de não se diversificar o campo de atividades. De qualquer forma, isto provocou a necessidade de maior escolaridade. A não ser por necessidade econômica, trabalhar fora poderia envergonhar o marido, como no início do século.

Tanto Bassanezi quanto Maluf e Mott (1998, p. 421) apontam o quanto, da vida real, deixou de ser mencionado nessas publicações

escamoteando-se, assim, o drama da história, os conflitos, as diferenças e as relações de poder que se dão no seu interior, e atribuindo-se às mulheres, sobretudo às casadas, uma importância social como forma de indenização, já que as portas de acesso à igualdade de direitos com os homens foram cuidadosamente fechadas.

Os aspectos valorizados em manuais e revistas femininas não passavam de formas de idealizar a família, de perpetuar costumes antigos, através de representações.

4.4 Velhice: cronologias da vida/espço da vivência

As pranchas XXVI a XXX referem-se à fase da velhice através de cinco fotografias, as quais foram selecionadas entre 63 imagens trabalhadas no catálogo. Não foi possível apontar comparações, devido ao baixo número de artefatos representativos.

4.4.1 Retratos da velhice

Assim como Muaze (2008), tive dificuldade em identificar idosos nas fotografias. A autora considerou esta procura uma tarefa abstrata, por diversos motivos: não há diferenciação na forma de vestir, falta de identificação e data. Esse reconhecimento acaba acontecendo pela observação do indivíduo, principalmente seu rosto.

No caso das reproduções a busca também ocorreu por comparação com figurantes da mesma composição. Na seleção dividida entre doze doadores, havia somente um retrato individual representando esta fase.

Na prancha XXVI está o retrato de uma senhora da família Terra Leite, sem identificação, com a inscrição “década de 1920”. Esta reprodução não participou das exposições, assim como não há registro do motivo da exclusão.

É possível que a retratada estivesse enlutada, pois veste casaco e chapéu de cor escura. Nas fotos preto e branco as cores ficam subentendidas entre tons de cinza claro e escuro.

Dentro do contexto que venho mostrando, das cronologias da vida, não me parece haver muito a dizer sobre o retrato individual de uma pessoa de idade. A não ser inserindo-o no modo oitocentista de distribuição da auto-representação entre a parentela, por meio dos *carte de visite* e *post card*, tão comentada por Muaze (2008) e Mauad (1997).

Por isso, é no espaço de vivência da família que o idoso melhor se insere.

4.4.2 Vida familiar/Velhice

A velhice, para as mulheres, significa o fim da vida fértil, a perda da feminilidade, a viuvez. Também é o tempo da avó, de reavivar a memória familiar, de transmitir a história do grupo para que se renove no presente, como Halbwachs (2006) observou. Essa memória “não representa muita coisa no espaço público. Mas no coração dos descendentes, é quase sempre a avó, que sobrevive por mais tempo, que é lembrada. Como a testemunha mais antiga, a ternura mais persistente” (PERROT, 2008, p. 49).

Além da oralidade, essa memória também transita através da correspondência, dos álbuns de fotografia e dos diários íntimos, formas de sociabilidade e de expressão feminina. Saber dos netos, vivenciar seu crescimento, estar perto no dia a dia, demonstrar preocupação, faz parte do “ser avó” (BARROS, 1989, p. 36).

Chegar à velhice, até as primeiras décadas do século XX, significava ter vencido as diferentes etapas da vida com saúde e enfrentado as perdas de filhos, netos e cônjuge, assim como presenciar casamentos e nascimentos. No acervo do Museu da Baronesa podemos encontrar esses momentos transcritos nas cartas de Amélia, conforme comentário de Paula (2008, p. 85):

Desde a morte do marido, Amélia já havia perdido os filhos Edmundo, Anibal e Zulmira. O período compreendido entre a morte do Barão e o começo das cartas escritas à Sinhá transcorre em meio a alternâncias de casamentos, mortes e o nascimento dos primeiros netos. É certo que, concomitantemente, Amélia vivia as modificações físicas próprias do período da menopausa, apesar de não mencionar isto em suas cartas.

Na prancha XXVII, a reprodução mostra uma cena em família, provavelmente em viagem, na qual uma senhora idosa está em primeiro plano. Pode ser a avó ou uma tia, mas isso fica no campo da especulação. As viagens eram feitas em grupos, com parentes e amigos.

A inscrição informa que a foto pertence à família Terra Leite e foi produzida em 1925. Os retratados estão posicionados (alinhados) para a foto numa espécie de terraço, como um mirante gradeado. São seis mulheres, uma menina, um menino e um homem. Chama atenção a representação da indumentária. Além do descrito na

prancha, posso acrescentar que as mulheres mais jovens vestem-se de acordo com a moda preconizada pelos “Anos Loucos”. A senhora mais idosa usa um vestido mais comprido, até o tornozelo e acinturado.

Esta é uma imagem com figurantes de três gerações. Por isso, podemos associá-la a outras fases da vida.

4.4.3 Eventos e lazer/Velhice

A prancha XXVIII apresenta duas mulheres durante o *footing*, em 1932. Delfina de Oliveira Pires Reis é figurante em três fotos no item “Retratos da mocidade”, e agora aparece caminhando com sua filha Maria Célia Reis Bordini, aproximadamente 30 anos depois. Dois momentos distintos de sua vida. Sair às compras, ir ao centro comercial das cidades e passear por suas calçadas era um hábito difundido no período retratado. Isto também acontecia em família, como os instantâneos de rua atestam.

Qualquer intenção de determinar a idade aproximada pela aparência fica prejudicada pela indumentária. Olhando rapidamente poderia dizer que são duas senhoras. O parentesco só fica determinado pelo nome das pessoas retratadas.

Na prancha XXIX o tema é viagem, mostrado num passeio ao Corcovado no Rio de Janeiro, em 1926. Ao descer do bonde o grupo de turistas foi fotografado, a uma boa distância. Segundo a inscrição no verso, a senhora, à frente, é Ema Brusque de Moraes e o senhor, à direita, com a corrente de relógio, é Dr. Moraes, seu marido. Percebe-se pelo porte e pela fisionomia que possuem mais idade. Isso numa comparação com os outros sujeitos da foto.

Na prancha XXX está retratado um grupo de pessoas, entre elas três senhoras de idade mais avançada. Não há identificação, somente da propriedade: coleção de Laura P. Echenique. Parece uma cerimônia fúnebre, uma missa, ou homenagem póstuma, pois existe uma cadeira vazia bem ao centro. A fisionomia de todos é fechada e os homens estão com o chapéu na mão, como sinal de respeito.

Conforme Mauad (1997, p. 478), com exemplos do início do século XX, a fotografia também era utilizada para o culto aos mortos. Poderia ser através da imagem do túmulo ou do velório, da família enlutada (com vestuário lúgubre, tarjas pretas, expressões pesadas) ou, ainda, com a foto do falecido(a) entre os

familiares. No acervo do museu não encontramos fotografias deste tipo. Mas esse tema aparece registrado em outros suportes, como livro de assinaturas de velório, recortes de jornais de convites para enterro e missa.

A dificuldade em encontrar fotografias com idosos entre o conjunto estudado, provavelmente seja consequência do motivo por que estas reproduções foram expostas no espaço museal, uma vez que foi dada ênfase aos temas moda e infância.

No acervo fotográfico do museu, pertencente à coleção Família Antunes Maciel, por outro lado, encontramos mais fotografias deste tipo, com os figurantes, já na velhice, entre filhos e netos. Mas suas características, conforme se observa nas figuras. 42 e 43, remetem aos álbuns de família.



Figura 42 – Dona Sinhá e Lourival sentados em um banco, na calçada da casa da chácara. Data aprox. 1940/1950. Coleção Família Antunes Maciel. Fonte: Acervo MMPB nº 1817.



Figura 43 – Dona Sinhá, já viúva, entre os filhos, genros e noras. Data: 1950/1960. Coleção Família Antunes Maciel. Fonte: Acervo MMPB nº 1820.

Entre as fotografias dos Antunes Maciel, procurei alguma em que Amélia fizesse o papel de mãe e avó, mas foi uma tarefa em vão. Como disse Leite (2001, p.45), as fotos se prestam para serem olhadas, lidas e relidas sem pressa: “têm condições de ser demoradamente examinadas e tantas vezes quantas forem necessárias para permitir a sua análise ou a correção de sua leitura”. No papel de mãe e sogra podemos observá-la na fotografia da figura 44, onde aparece entre a filha Sinhá e o genro Lourival, provavelmente na década de 1910:



Figura 44 – Lourival, Amélia e Sinhá. Data: Década de 1910. Coleção Família Antunes Maciel. Fonte: Acervo MMPB nº 1882.

Grata surpresa aconteceu quando um de seus bisnetos, Oswaldo Antunes Maciel⁹⁵, através do e-mail do museu, questionou se havia interesse numa fotografia da família Antunes Maciel. Dessa forma, encaminhou o arquivo digital para avaliação e, em seguida, identificou alguns dos fotografados. A figura 45 é a imagem que eu pensava existir (ou mesmo perdida, que em algum momento do passado tivesse existido).

Nela aparecem diversos personagens que fizeram parte da cronologia de vida de Amélia, que preencheram seus espaços de vivência, os netos, a filha e o genro. Nos trechos de suas cartas soubemos dos netos que ela acompanhou nos estudos, dos que nasceram enquanto ela já estava definitivamente no Rio de Janeiro, de suas preocupações, alegrias e tristezas.

Segundo informações de Oswaldo, podemos identificar alguns dos figurantes, até a maioria deles. Acomodados na frente de uma casa, da qual vemos uma porta e uma janela emolduradas por granito, está ao centro, sentada, a avó e mãe Amélia; da esquerda para a direita, em pé está o neto Edgar Maciel de Sá; a menina com cabelos em cachos é Zilda, filha de Sinhá; Rubens, filho mais velho de Sinhá e pai de Oswaldo; a menina ao seu lado não foi identificada. Na segunda fila, também da esquerda para a direita está Delmar em pé, ao lado de seu pai Lourival, sentado, e do outro lado está Dona Sinhá, sentada, de mãos dadas com o filho Mozart. Na terceira fila, à frente de Amélia está um menino não identificado, após aparece Déa, apoiada no espaldar de uma cadeira baixa, e Lourival, seu irmão, também filhos de Sinhá e Lourival.

A fotografia foi produzida na metade da década de 1910, visto que Déa nasceu em 1909. Observando o vestuário de Amélia, Sinhá e Lourival, podemos fazer um vínculo com a foto da figura 44, que provavelmente aconteceu no mesmo dia. Pelo período e fachada da casa, todos estavam no Rio de Janeiro.

De que fase da vida seria esta foto que mostra o espaço da vida familiar? Da infância, dos adultos ou dos velhos? Poderia enquadrá-la em todas elas, mas prefiro encerrar esta análise apresentando um belo “retrato da velhice”.

⁹⁵ Oswaldo Antunes Maciel encaminhou e-mail sobre este assunto no início do mês de julho de 2011.



Figura 45 – Família Antunes Maciel. Rio de Janeiro. Data: metade da década de 1910. Fonte: Acervo particular de Oswaldo Antunes Maciel.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre variadas tipologias de acervo guardadas no Museu da Baronesa, escolhi investigar um conjunto que não tem esse *status*. Em princípio, tecnicamente não é acervo, mas estava organizado e digitalizado. As 165 imagens fotográficas, reproduzidas em papel comum por método de reprografia, chamaram minha atenção pela variedade de retratos e, também, pelo risco de perda. Relacionavam-se, em sua maioria, a duas exposições de curta duração com temas sobre moda e infância, do século XIX à década de 1950. Em seus relatórios houve o cuidado de listar todas as fotografias expostas, as pessoas retratadas e seus proprietários, bem como separá-las por década.

O conteúdo das imagens me pareceu muito significativo, de sorte que poderia explorá-las dirigindo esse significado à narrativa do museu. Que tipo de relação essas fotografias poderiam ter com o acervo do Museu da Baronesa?

Era importante começar pensando, por assim dizer, a contextualização dessa coleção. Reproduções de fotografias antigas reunidas em um museu. Não estavam ali só para ficarem guardadas, amontoadas em pastas, ou esquecidas nos arquivos do computador.

Esse contexto é o próprio Museu da Baronesa, hoje um marco turístico de Pelotas, espaço que representa, por meio de seu acervo e prédio, os costumes, os hábitos de viver, as sociabilidades privadas e públicas das famílias abastadas do século XIX, enfim, os modos de vida que se estenderam até as primeiras décadas do século XX.

A antiga residência dos Antunes Maciel transformou-se em museu após ser doada ao município. Um ambiente íntimo, privado, que agora expõe aos visitantes vestígios de três gerações da família, representados, principalmente, por suas mulheres. Essas marcas, esses restos, chegam até nós através dos ambientes da casa, objetos, vestuário, mobiliário, pinturas, cartas, fotografias, livros, recortes de jornais, entre outros tantos documentos.

Para continuar o trabalho me detive em entender um pouco a origem dos museus, como surgiram as coleções, essa mania do homem de guardar coisas de

todos os tipos. Para organizá-las surgiu um método de sistematização que resultou nos primeiros catálogos, alguns séculos atrás.

Cada objeto possui sua história, pode invocar memórias, comprovar ou desmentir atos e fatos do passado. No museu ele é “promovido” a acervo, é preservado, pesquisado e tem a responsabilidade de comunicar, de provocar, de ensinar, de significar algo ao outro. Se evocar o passado o torna um *monumento*, servir de prova faz dele um *documento*.

Artefatos fotográficos captam instantes do passado, escolhas do profissional, num acordo silencioso ou não, com o retratado. O que mostrar? Como mostrar? Através da história da cultura, ao buscar compreender como são construídas as representações, é possível entender como a fotografia foi usada na formação de identidades sociais e comportamentos, através da imagem idealizada.

A invenção da fotografia criou um marco, a partir dele nossa sociedade não seria mais a mesma. Do retrato pintado ao retrato fotográfico, identificando, registrando todos os momentos, as idades, montando álbuns de família, enviando e recebendo *cartes de visite*, no jornalismo, no registro do trabalho, o circuito social percorrido pela fotografia alcançou o mundo virtual e os museus.

Assim, os objetos fotográficos se prestaram, também, para serem colecionados, catalogados. Entregues a arquivos, bibliotecas e museus, aos poucos foram recebendo a importância devida.

As mulheres tiveram parte ativa na circulação das imagens fotográficas. Na segunda metade do século XIX aquelas que podiam pagar, compareciam ao estúdio para a *mise-en-scène* do retrato, assim como seus maridos, filhos e filhas. Dessa forma, a fotografia se transformou em documentação privada, compondo uma das facetas do que se pode contar da história das mulheres.

Por meio dos arquivos privados, retorno ao Museu da Baronesa. Seu nome, alusivo à primeira moradora da casa, reforçou as referências femininas desse espaço. A residência, o ambiente doméstico, objetos e documentos permaneceram no mesmo local, mas com atributos diferentes. O privado foi transformado em público.

As fotografias analisadas tiveram destino semelhante, mas com motivo diverso. Ao serem reproduzidas, e expostas no museu, deixaram o espaço privado circunscrito às famílias proprietárias, para formarem um conjunto temático, uma

coleção. No espaço público, assim como qualquer outro objeto do museu, passaram a ter valor de exposição.

As duas exposições de curta duração tiveram uma etapa em comum, apesar de terem contado com curadorias diferentes: a coleta de fotografias e objetos entre pessoas do círculo de relacionamentos das organizadoras. Devido a isso, houve certa homogeneidade, no que respeita à procedência e ao tema das imagens.

Para relacioná-las à narrativa do museu foi necessário proceder a uma organização que possibilitasse a leitura das imagens. Para isso procurei exemplos de análise que se aproximassem do tipo de fotografias de minha pesquisa, retratos individuais e de família produzidos entre o final do século XIX e primeira metade do século XX, encontrando-os nos textos de Leite, Mauad e Muaze.

As reproduções digitalizadas estavam organizadas em relação ao número de figurantes, idade e sexo. Após incluir algumas imagens faltantes nas pastas virtuais, parti para a associação dos objetos com as respectivas exposições, apontando as que tiveram participação em comum. Ao mesmo tempo, o levantamento da participação feminina e masculina, nas fotografias, corroborou a decisão de trabalhar os retratos que tivessem mulheres entre os figurantes, observando-se todas as idades.

Para criar um catálogo que fosse representativo do conjunto, procurei critérios de seleção que trouxessem maior coesão ao conjunto: primeiro retirei as imagens que não apresentavam a figura humana, depois aquelas que não retratavam mulheres e, por fim, reuni 63 reproduções emprestadas por doze famílias.

O caminho para leitura das fotografias aproximou-se dos campos traçados por Mauad nos planos de expressão e conteúdo: o primeiro percebido em todas as “coisas” que se tornam alvo do ato fotográfico, o segundo relativo aos espaços fotográfico, geográfico, de objeto, de figuração e de vivência.

Cada detalhe da imagem fotográfica pode ser um indício para sua leitura: objetos, cenário, expressões faciais, postura do sujeito, vestuário, ou mesmo acessórios como chapéus, luvas, bengala, jóias, leques, sombrinhas. Na falta de data, por exemplo, a indumentária pode ser de grande ajuda.

Os retratos de mulheres representadas em várias idades sugeriram uma classificação que partisse da cronologia de suas vidas. Os espaços de vivência, por

sua vez, criaram uma subdivisão entre suas atuações no espaço privado e no espaço público.

Trabalhei, a princípio, com as reproduções e as informações existentes em seus versos, relativas à propriedade, retratados, data e local, sendo que nem sempre todos esses quesitos estavam atendidos. Também as confrontei com os dados fornecidos pelos relatórios das exposições, podendo afirmar que entre as 63 fotografias referidas no catálogo todas possuíam pelo menos a procedência.

Não houve a intenção de verificar a existência dos originais, mas numa forma de amostragem procurei maiores informações sobre duas famílias cedentes, Assumpção e Renck Reis, por serem as que mais contribuíram para a formação do conjunto. Confirmei a existência dos originais junto ao Museu Helena Assumpção de Assumpção, sendo que, neste caso, forneci o arquivo digital de três cópias para suprir a falta dos originais. Na outra família não havia uma organização em relação às fotografias antigas, talvez não existissem mais ou estivessem dispersas entre os herdeiros. Foi interessante atestar que as reproduções do Museu da Baronesa podem ser, em alguns casos, a única prova de que a imagem um dia existiu. Seriam dessa forma documentos? Creio que sim.

Pleno de sentido social, o retrato era testemunho de como as sociedades do período estudado representavam a si mesmas. Primeiramente para a aristocracia e a burguesia, depois, ao tornar-se mais acessível, esta prática se disseminou.

Somando-se ao ato fotográfico em si, as informações obtidas junto às famílias Assumpção e Renck Reis comprovaram a mesma procedência social da maioria das retratadas, o que indica mais um ponto em comum à família Antunes Maciel. Isto também trouxe homogeneidade à série, uma vez que as imagens compunham distintos “álbuns de fotografia”, não formavam uma coleção em si.

No conjunto dessas representações havia o papel preponderante do vestuário, determinando mensagens visuais, por isso na análise das fotografias inclui comentários sobre a moda.

O papel da mulher esposa-mãe-dona-de-casa foi mencionado em toda a literatura consultada sobre a história das mulheres. Essa idealização, auto-representação, era fortemente marcada pela divisão de papéis. À mulher o espaço privado e ao homem o espaço público. O homem era o provedor da família, o chefe, e a mulher deveria ser a “rainha do lar”.

Na cronologia de sua vida assistimos a mulher assumindo os diversos comportamentos dela esperados. O espaço da vivência propiciava, em algumas ocasiões, uma forma de acesso ao espaço público. Mas não deixava de ser o que era permitido, consentido, apropriado.

No levantamento dessas questões, muitos documentos pesquisados provêm da produção feminina, seja em montar álbuns, escrever cartas, guardar e recortar jornais e revistas. A partir disso pude estabelecer relações entre o conjunto de reproduções e a história que o museu conta.

Ao longo de toda a trajetória, da infância à velhice, foi possível fazer comparações. Além disso, muitas imagens poderiam se encaixar em mais de uma categoria, ou mesmo espaços de vivência.

A mulher adulta, ou idosa, estava presente em todos os retratos, representando seu papel de mãe. Podia não estar presente no quadro da fotografia, mas estava ali de diferentes formas: direcionando o olhar do retratado ou no preparo de suas vestes antes de ir ao estúdio, por exemplo.

Em todas as fases da vida apresentadas no catálogo a mulher-mãe aparece cumprindo o que era esperado de si. A única representação que, em minha opinião, não deixa muito a dizer é o retrato individual da velhice. Ao chegar à “quarta idade”, tendo cumprido todos os papéis para ela idealizados, filha, mãe, esposa, avó, como a guardiã da memória familiar, o “esperado” é que não fosse retratada sozinha, mas sim como Amélia, entre os seus. Parece claro, com esse comentário, que estou “enxergando” o que as imagens fotográficas “querem mostrar”, entrando no jogo do “parecer ser”, com o olhar ingênuo do século XXI. Será?

Através do contexto social que circunscrevia estas mulheres, pude determinar algumas tendências, como a aceitação a novas formas de vestir, novos cortes de cabelo, novas formas de ir à rua, até a prática de esportes. Detalhes que se insinuaram muito lentamente, assim como as conquistas ainda hoje almejadas pelo sexo feminino.

A história das mulheres brasileiras mostra, do Brasil Império aos anos 1950, o jogo de forças e poder que se desencadeava ao menor sinal de mudança. Para manter costumes retrógrados, arraigados e preconceituosos, valia usar a medicina, a legislação, a religião, a imprensa. E se vão 50 anos desde o “abaixo os sutiãs”!

Sem esquecer, é lógico, que não se pode falar de mulheres sem falar em homens. A relação, a distinção, sempre se dá em comparação ao outro. E, afinal, quem representa quem? Aquele que produz a imagem ou aquela que se apresenta à imagem? Essa pode ser outra interrogação a investigar.

Explorar os aspectos pelos quais os objetos fotográficos poderiam dialogar com o museu aconteceu quase “naturalmente”. As representações existentes no Museu da Baronesa acabaram servindo para dar uma “amarração” à série imagética, assim delineando o diálogo proposto pela pesquisa.

Ao pensar no ato de fotografar de nossos dias, dou-me conta do quanto nossa imagem continua “representando”. Se tivermos conhecimento do momento, nos preparamos para ele, todos querem “sair bem na foto”, senão “deleta”. Outros fogem, nem querem aparecer.

Falar no hoje me retira “virtualmente” do passado. Feitiço de século XIX, de século XX, museu, “coisa velha”, feitiço bom! Na caixa de guardados do Museu da Baronesa as reproduções analisadas esperam outros questionamentos, outras investigações, outros curiosos. Assim, termino sem coragem de fechar a velha “caixa”, mas ao colocar sua tampa no lugar com certeza não vou “passar a chave”!

REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, Luis Felipe de (org.). **História da Vida Privada no Brasil: Império**. São Paulo: Companhia das Letras, v.2, 1997.

_____. **Vida privada e ordem privada no Império**. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe (org.). *História da vida privada no Brasil: Império*, vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p 11-93.

ALVES, Mônica Carneiro. **Manual para Indexação de documentos fotográficos**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento de Processos Técnicos, 1998.

AMARAL, Aracy A. **Aspectos da comunicação visual numa coleção de retratos**. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes (org). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 115-131.

ANICO, Marta. **A Pós-modernização da cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade**. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p.71-86, jan/jun 2005.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. **Memória e Família**. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 29, 42.

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

BASSANEZI, Carla. **Mulheres dos anos dourados**. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 607-639.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica e política – ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BITTENCOURT, José Neves. **Gabinetes de curiosidades e museus**. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ IPHAN, 1996, vol. 28, p. 7-19.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e Imagem**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CANDAU, Joël. **Antropologia de la memória**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

CERQUEIRA, Fábio Vergara; OLIVEIRA, Maria Augusta Martiarena de. **A Imagem como testemunha da história: a memória do Conservatório de Música na**

coleção de fotografias em preto-e-branco (1918-1969). In: NOGUEIRA, Isabel (org.). História do Conservatório de Música da UFPel. Porto Alegre: Palotti, 2005, p. 43-69.

CHAGAS, Mário. **Casas e portas da memória e do patrimônio.** In: O que é memória social? Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005, p. 115-132.

_____. **Pesquisa Museológica.** In: Museu Instituição de Pesquisa. GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos. Rio de Janeiro: MAST, 2005, p.51-63.

_____; GODOY, Solange de Sampaio. **Tradição e ruptura no Museu Histórico Nacional.** In: Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ IPHAN, 1995, vol. 27, p. 31-59.

CHARTIER, Roger. **A “nova” história cultural existe?** In: LOPES, Herculano; VELLOSO, Monica; PESAVENTO, Sandra. (orgs.). História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 29-43.

_____. **A história ou a leitura do tempo.** Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2001.

CORBIN, Alain. **Bastidores.** In: PERROT, Michelle (org.). História da Vida Privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

D'INCAO, Maria Ângela. **Mulher e família burguesa.** In: PRIORE, Mary Del (org.). História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2006, p. 223-240.

DIAS, Renato Duro. **Um olhar jurídico multidisciplinar sobre a preservação do patrimônio cultural edificado na cidade de Pelotas.** Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural). Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas, 2009.

Dicionário brasileiro de terminologia arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O Ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Editora Papyrus, 2003.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX.** São Paulo: EdUSP, 2008.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/21571914/FOUCAULT-Michel-Arqueologia-do-Saber-7%C2%AA-Ed-Digitalizado>. Acessado em: 04/09/2010.

FRAGA, Thais Gomes. **Os subterrâneos emergem: a institucionalização da cultura e a temporada de museus no Rio Grande do Sul (1987-1991)**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2004. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/11392>. Acessado em: 11/01/2010.

GASTAUD, Carla Rodrigues. **De correspondências e correspondentes: cultura escrita e práticas epistolares no Brasil entre 1880 e 1950**. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

GIRAUDY, Danièle; BOUILHET, Henri. **O museu e a vida**. Rio de Janeiro: FNPM, Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, Belo Horizonte: Universidade Estadual de Minas Gerais, 1990.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu Gomes. **Guardar não é lembrar**. In: MAUAD, Ana Maria (org.). Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ IPHAN, 2000, vol. 32, p. 92-113.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **O patrimônio como categoria do pensamento**. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GONDAR, Jô. **Quatro proposições sobre memória social**. In: O que é memória social? Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005, p. 11-26.

_____; DODEBEI, Vera. **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

GUTIERREZ, Ester J. B. **Barro e Sangue: mão-de-obra, arquitetura e urbanismo em Pelotas. (1777-1888)**. Universitária, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a história do museu**. In: Caderno de Diretrizes Museológicas I. Brasília: Ministério da Cultura/IPHAN/DEMU, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006, p. 19-32.

- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LAVÉ, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LE GOFF, Jacques. **Documento/Monumento**. In: Enciclopédia Einaudi. v. I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997, p. 95-106.
- _____. **História e Memória**. Campinas: UNICAMP, 1994.
- LEAL, Noris Mara Pacheco Martins. **Museu da Baronesa: acordos e conflitos na construção da narrativa de um museu municipal – 1982 a 2004**. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.
- LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família: Leitura da fotografia histórica**. São Paulo: EDUSP, 2001.
- LENZI, Teresa. **Pioneiros da fotografia em Rio Grande**. Rio Grande: FURG, 2010.
- LIMA, Aline Mendes. **A construção de outro olhar: fotografias em acervos privados de famílias negras (1930-1960)**. IV Encontro Escravidão e Liberdade, Curitiba, 2009. Disponível em:
<http://www.labhstc.ufsc.br/ivencontro/pdfs/comunicacoes/AlineMendesLima.pdf>.
Acessado em: 30/07/2011.
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia no Museu: o projeto de curadoria da Coleção Militão Augusto de Azevedo**. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo. N.Sér. v.5, pg. 205-245 – jan/dez 1997.
- _____; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografias como objeto de coleção e conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental**. In: MAUAD, Ana Maria (org.). Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ IPHAN, 2000, vol. 32, p. 15-34.
- _____; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Cultura material e coleção em um museu de história: as formas espontâneas de transcendência do privado**. In: FIGUEIREDO, Betânia; VIDAL, Diana (orgs.) Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna. Belo Horizonte: Argumentum, 2005, p. 85-110.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MALUF, Mariana; MOTT, Maria Lúcia. **Recônditos do mundo feminino**. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). História da vida privada no Brasil: República, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 367-421.

MARTIN-FUGIER, Anne. **Os ritos da vida privada burguesa**. In: PERROT, Michelle (org.). História da Vida Privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MAUAD, Ana Maria. **Sob o Signo da Imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX**. Tese do curso de Mestrado em História, do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, da Universidade Federal Fluminense, 1990. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/labhoi/files/dssam.pdf>. Acessado em: 06/08/2010.

_____. **Imagem e auto-imagem do segundo reinado**. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). História da vida privada no Brasil: Império, vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 181-231.

_____; MUAZE, Mariana. **A escrita da intimidade: história e memória no diário da viscondessa do Arcozelo**. In: GOMES, Angela de Castro (org.). Escrita de si, escrita da história. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 197-228.

_____. **Fotografia e história, possibilidades de análise**. In: CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda (orgs.). A Leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. **Memória e Cultura: documentos pessoais no espaço público**. In: Revista Estudos Históricos, v.11, nº 21, CPDOC/FGV, 1998. Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2067> Acessado em: 01/07/2010.

MICHELON, Francisca; ESPÍRITO SANTO, Anaizi Cruz. **Catálogo Fotográfico – Século XIX/1930 – Imagens da Cidade: Acervo do Museu Histórico da Biblioteca Pública Pelotense**. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária/UFPel, 2000.

_____; TAVARES, Francine Silveira (orgs.). **Fotografia e memória**. Pelotas: Gráfica UFPel, 2008.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes (org). **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983.

MUAZE, Mariana. **As memórias da viscondessa: família e poder no Brasil Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

NORA, Pierre. **Entre memória e história – a problemática dos lugares**. Trad. Yara Aun Houry. In: Projeto História, São Paulo, (10), dez. 1993.

O'HARA, Georgina. **Enciclopédia da moda: De 1840 à década de 80**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAULA, Débora Clasen de. **Da mãe e amiga Amélia: cartas de uma Baronesa para sua filha (Rio de Janeiro – Pelotas, na virada do século XX)**. Dissertação (Mestrado) Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2008.

PEARCE, Susan M. **Pensando sobre os objetos**. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos (orgs.). *Museus Instituições de Pesquisa*. Rio de Janeiro: MAST: 2005, p. 11-21.

PEREIRA, Clarissa Hernandez. **Sistematização do Acervo Fotográfico do Museu Municipal Parque da Baronesa/Pelotas/RS**. Monografia de conclusão do curso de especialização em Patrimônio Cultural – Conservação de Artefatos, do Instituto de Artes e Design, UFPEL, 2008.

PERROT, Michelle. **Os Excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. (org.) **História da Vida Privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

POMIAN, Krzysztof. **Colecção**. In: *Enciclopédia Einaudi*. v. I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997, p.51-86.

POSSAMAI, Zita. **O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935)**. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. Vol. 14, p.263-289, jan.-jun. 2006.

PROST, Antoine. **Fronteiras e espaço do privado**. In: PROST, Antoine; Gérard Vincent (orgs.). *História da vida privada, 5: da primeira guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 13-136.

RANGEL, Aparecida M.S. **Vida e Morte no museu-casa**. In: MUSAS – *Revista Brasileira de Museus e Museologia*, nº 3. Rio e Janeiro: IPHAN, DEMU, 2007.

SAMARA, Eni de Mesquita. **A família brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, Denise Ondina Marroni dos. **Estudo sobre vestuário e sociedade a partir do acervo têxtil do Museu da Baronesa (Pelotas/RS)**. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas, 2009.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **A escrita do passado em museus históricos**. Rio de Janeiro: Garamond, MINC, IPHAN, DEMU, 2006.

SCHAPOCHNIK, Nelson. **Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade**. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). História da vida privada no Brasil: República, vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 423-512.

SCHWANZ, Jezuína Kohls. **A Chácara da Baronesa e o imaginário social pelotense**. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas, 2011.

SÉREN, Maria do Carmo. **Metáforas do sentir fotográfico**. Porto: CPF, 2002.

SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil: República**. São Paulo: Companhia das Letras, v. 3, 1998.

SILVA, Olga Maria Almeida da. **Proposta de ampliação da informação em acervos mobiliários de museus aplicada no Museu Municipal Parque da Baronesa**. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas, 2009.

SOARES, Thaís. **Memória da fotografia em Pelotas/RS na produção dos ateliês de Lhullier e Amoretty (1876-1906)**. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas, 2009.

SOIHET, Rachek. **História das Mulheres**. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Lisboa: D. Quixote, Col. Arte e Sociedade, n. 5, 1986.

VASQUEZ, Pedro. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

VELLOSO, Verônica Pimenta. **Cartões-postais: a família como consumidora-receptora (1905-1912)**. In: MAUAD, Ana Maria (org.). Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ IPHAN, 2000, vol. 32, p. 114-134.

DOCUMENTOS

- Acervo fotográfico do MMPB.
- Cartas da Família Antunes Maciel: acervo MMPB.
- Conjunto de 165 reproduções eletrostáticas em preto e branco: material de apoio do MMPB.
- Documentos administrativos do MMPB.
- Entrevista com Zilda Maciel de Abreu e Silva, realizada pelo Profº Dr. Fábio Vergara Cerqueira, em 2001, no Rio de Janeiro.

- Entrevistas com Felipe Gertum, João Guimarães Vasques, Luciana Araujo Renck Reis e Oswaldo Antunes Maciel, realizadas pela pesquisadora, em 2010, em Pelotas.
- Recortes de jornais da Coleção Família Antunes Maciel: acervo MMPB.

APÊNDICE

PLANILHA DE TRABALHO - LEVANTAMENTO DE INFORMAÇÕES REFERENTES ÀS REPRODUÇÕES FOTOGRÁFICAS															
TEMA	Nº	Nº existente	IDENTIFICAÇÃO	DATA	LOCAL/OBS	MODA	INF	Ñ utiliz	ADULTO		CRIANÇA		FOTÓGRAFO	EXT/INT	ESTÚDIO
									MASC	FEM	MASC	FEM			
Pastas Pereira															
Comunhão (religiosidade)	1	MA 264	Neusa Maria Alves Rodrigues	1957			1				1		Daniel	I	1
	2	MA 265	Julieta Madail Souza e Loecy Madail Souza	1937			1				2			I	1
	3	MA 266	Leda Almeida de Souza Soares	1930			1				1			I	1
	4	MA 267	Sergio Almeida de Souza Soares	1959			1				1			I	1
	5	MA 268	Carmem Lúcia Araujo	1966			1				1			I	1
	6	MA 269	Sergio e Ruy Almeida de Souza Soares	1959			1				2			I	1
	7	MA 270	Luci Dias	1944			1				1			I	1
	8	MA 271	(prop. Luciana Reis - filhos)	1950					1		1	1		I	1
	9	MA 272	Luis Pires Reis	1920			1	1			1			I	1
	10	MA 367	Turma de 1936	1936	Escola Bibiano de Almeida			1			1	1	8	28	E
Instantâneo de rua	11	MA 335	Sra. Dodô Lobo Ribas/Dr. Isaac Ribas	1927	Vichy - França			1	1	1				E	
Instantâneo de rua (homens)	12	MA 376	Carlos Assumpção e Luiz Assumpção	1942			1			2				E	
	13	MA 377	Pedro Chaves de Souza Costa/ outro NI	1942			1			2				E	
Instantâneo de rua (mulheres)	14	MA 336	anônimo MMPB 1873	1910/20	Post Card			1		1				E	
	15	MA 337	Delfina Oliveira Pires Maria Célia Pires Reis (Bordini)	1932			1			1	1			E	
	16	MA 338	Judith A. Assumpção e sua filha Hilda Assumpção	1940	Rio de Janeiro 1938		1			1	1			E	
	17	MA 339	Maria Célia Pires Reis (Bordini) Cecília Mendonça de Sousa (Fernandes) Maria Eugenia Farias (Souza Soares)	1930			1			1	1			E	
	18	MA 340	Helena Assumpção	1940			1			1				E	

	33	MA 353	Heraclito Brusque Alzira Zurrilla Brusque	1913	Paris - França	1	1		1			1		I	1
	34	MA 354	Cel. Guilherme Echenique Sylvio, Guilherme, Isabelita e Oscar Prop: Leda Echenique	1908		1	1		1		3	1		I	1
Retratos de família	35	MA 329	Pedro Souza Costa Elsa Chaves Sousa Costa Pedro e Henrique - mais alto (filhos)	1924	28/set/1924	1			1	1		2		E	
	36	MA 330	Moises Socolowsky Ines Socolowsky Adolfo e Sofia	1920		1			1	1	1	1		I	1
	37	MA 331	Dr. Pedro Luiz Osório e esposa Noemia Marina Assumpção Osório (filha)	1928	Praça da República	1			1	1			1	E	
	38	MA 332	Antônio Candido Barboza Ida Santana Barboza Bebê	1908			1		1	1	3	1		E	
	39	MA 333	Manuel Fernandes Cassal Maria Amalia Fernandes Cassal Mercedes, Delcia (filhas) Pedro (filho)	1898		1			1	1		1	2	I	1
Retratos homens (individual) (10/83)	40	S/N	Paulo do Amaral Favalli	1928				1	1					I	1
	41	MA 355	Henrique Patacão (avô de Henrique Carlos de Moraes)	1864	Pelotas	1			1					I	1
	42	MA 356	José Francisco Mello	1940	Oficial da NPOE			1	1					E	
	43	MA 357	(Prop. Marisa Aranalde) NI	1870				1	1					I	1
	44	MA 358	NI	XIX				1	1					I	1
	45	MA 359	José Teixeira Reis	1910	início séc XX	1			1					I	1
	46	MA 360	Dr. Pedro Luis Osório	1916					1					I	1

		Médico - Prop. Helena Assumpção						1							
	47	MA 361 (Prop. Henrique Pires) NI	1920					1	1					I	1
	48	MA 362 NI	1910	início séc XX				1	1					I	1
	49	MA 363 (estancieiro em São Lourenço) NI	1920	MMPB 1863				1	1					E	
	50	MA 364 Dr. Fernando Osório	1908			1			1					I	1
Retratos mulheres (individual)	51	4773 Mariza Aranalde	1910	início séc XX MMPB 0684						1			Photographia Americana Walter Sutton Bradley	I	1
	52	4774 Sem identificação	1910	início séc XX				1		1				I	1
	53	4775 Sem identificação	1910	início séc XX				1		1				I	1
	54	4776 Sem identificação	1910	início séc XX				1		1				I	1
	55	4777 Noiva (sem identificação)	1920					1		1				I	1
	56	MA 378 Luciana Araujo Renck Reis	1950			1				1				I	
	57	MA 379 Mercedes Moreira	1940			1				1				I	
	58	MA 380 Alice Nunes Vieira (di Luca)	1950			1				1				I	
	59	MA 381 Josina Araujo Renck	1925			1				1				I	1
	60	MA 382 Alice Soares Fernandes	1910	início séc XX					1		1			I	1
	61	MA 383 Sylvia M. Lannes (avó de Regina Branco de Araujo Santos)	1905								1		Carte Postalle Societe Lumiere	I	1
	62	MA 384 Hilda Rodrigues da Costa	1939						1		1			I	1
	63	MA 385 Noemi Osório Caringi (Mimi)	1940			1					1			I	
	64	MA 386 Rep. Escaneada(não encontrada)	1930						1		1			I	1
	65	MA 387 Coleção Marisa Aranalde (NI)	1920	MMPB 0707					1		1		Rabello Studio	I	1
	66	MA 388 Antonia de Oliveira Sampaio	1940						1		1			I	
	67	MA 389 Cecília Fernandes	1930						1		1			I	1
	68	MA 390 Delfina Oliveira Pires Reis	1903			1					1			I	1
	69	MA 391 Auzendia Pombo Cirne	1930	MMPB 1830					1		1			I	1
	70	MA 392 Família Terra Leite	1920						1		1			I	1

	71	MA 393	Amélia Tavares Xavier	1930					1					I	1
	72	MA 394	Lavínia Souza Ribeiro Guimarães	1930					1					I	1
	73	(8/15)	Delfina Oliveira Pires Reis	1903					1					I	1
	74	(55/32)	Helena Antunes Maciel	1939					1					I	1
	75	(03/91)	Amélia Anibal Antunes Maciel	1888	RJ - MMPB 1823				1				Carneiro & Tavares	I	1
	76	(02/92)	Amélia Anibal Antunes Maciel	1881	MMPB 1792	1	1					1		I	1
Retratos grupos de mulheres	77	(22/07)	Tenistas	1914	MMPB 1872	1			1	12				E	
	78	(71/06)	Laura do Amaral Peixoto Echenique e grupo	1950		1				9				I	
	79	MA 348	Irmãs Amaral	1910	início séc XX	1				8				I	1
	80	MA 349	Linda Gomes Soares Alice Azevedo Moreira Helen Azevedo Moreira	1930		1					3			I	1
	81	MA 350	Rusalía Varese Delfina Oliveira Pires Reis	1910?	início século XX Salto - Uruguay	1					2		Fotografia Americana	I	1
	82	S/N	Grupo em evento Laura Echenique	1950		1					6			I	
	Fotografias de grupos	83	(76/19)	Laura Echenique e grupo	1950	Rio de Janeiro			1	4	4				I
84		(32/70)	Ema Brusque de Moraes Dr. Luiz Moraes (corrente relógio) Grupo anônimo	1926	Rio de Janeiro	1			1	1				E	
85		(48/67)	Dr. Fernando Osório, Maria Francisca Osório Inah Assumpção, Franklin Olivé Leite, Helena Assumpção, Zeli Assumpção, Noemi Osório, Miss Iolanda Pereira, Dirce Mendonça Carneiro, Marília Mendonça, Carlos Carneiro (Prop: Helena Assumpção)	1930	Cena rural	1			3	9				E	
86		(40/10)	Família Terra Leite	1925	Mirante?	1			1	6	1	1		E	
87		(24)(73)	Emp: Laura Echenique	1940/50	Grupo em evidência			1	2	5			Amador?	I	

		Bebete Osório Magalhães Dr. Fernando Osório Norma Syela Honório A. Peixoto Dr. Orlandino Magalhães	1950	Nayr e Oscar	1			3	3					I			
99	MA 375	Grupo de senhoras e senhores	1910		1			5	6					E			
100	25/LISTA	Casamento de Zilda Antunes Maciel e Carlos Abreu e Silva (MMPB 1938)	1914	Pelotas 14/04/23 14/abr/14	1			5	6			1		I			
101	S/N	Grupo de pessoas NI Prop: Magali A.M (filha Mozart)	50/60	Pelotas Parque Baronesa				1	2	6				E			
102	S/N	Família Antunes Maciel Bodas de Ouro D. Sinhá e Lourival	1940					1	8	8		4	5	I			
103	S/N	Bodas de Ouro D. Sinhá e Lourival 06 filhos, esposas, marido Zilda, neta	1940					1	6	7			1	I			
Retratos crianças	104	MA 277a	1919	Iolanda S. Fernandes	1								1	I	1		
	105	MA 277b	1919	Aida Soares Fernandes (Mello)	1								1	I	1		
	106	MA 277c	1919	Judith Soares Fernandes (Magalhães)	1								1	I	1		
	107	MA 278a	1918	Maria Francisca A. Osório (Bertaso)	1								1				
	108	MA 278b	1918	Fernando A. Osório	1						1						
	109	MA 278c	1918	Noemi Osório(Mimi Caringi) Prop: Helena Assumpção de Assumpção	1								1		Huberti		
	110	MA 279	1920	Maria Terra Leite (laço) Cely Terra Leite (touca) Carlos Terra Leite	1	1						1			I	1	
	111	MA 280	1940?	Rosa Maria Lopes Rodrigues									1		Foto Artística		
								1							R.G.Osório,770,Pel	I	1
	112	MA 281	1910	NI				1					1			I	1
	113	MA 282		NI				1					1		Batista Lhullier	I	1

	114	MA 283	Leopoldo de Souza Soares Rassier	1940			1				1			I	1
	115	MA 284	Anônimo	1920?				1			1			I	1
	116	MA 285	Solon Scalante	1929			1				1			I	1
	117	MA 286	Lair Lanhos	1934			1				1		Studio	I	1
	118	MA 287	José Fernandes	1920			1				1			I	1
REPETIDAS	119	MA 288	Paulo do Amaral Favalli	1914											
		MA 318	Prop: Carmem Regina Favalli Gularte				1				1			I	1
REPETIDAS	120	MA 289	José Teixeira Reis	1880							1			I	1
		MA 299	Prop: Luis Pires Reis				1	1							
	121	MA 290	Anônimo	1940?					1		5			I	1
	122	MA 291	Chelita Torres Medeiros	1914			1	1					Atelier de Foto Juliene Cia. 25 mayo, 300	I	1
	123	MA 292	Mario Lannes Cunha Marisa Lannes Cunha	1917			1				1	1	Batista Lhullier	I	1
	124	MA 293	Judith Assumpção de Assumpção(3 anos) Prop: Helena Assumpção de Assumpção	1894	(2 anos)		1					1	Pelotas Amoretty	I	1
	125	MA 294	(Cide)	1929			1				1			I	1
	126	MA 295	Luis Fernando Lessa Freitas	1932			1				1			I	1
	127	MA 296	Heloisa Assumpção Maria de Lourdes Assumpção Maria Leocádia Prop: Helena Assumpção de Assumpção	1940	Helena Maria de Lourdes Heloisa início década 20		1					3		I	1
	128	MA 297	Elodina de Souza Guedes (13 anos)	1915			1					1		I	1
	129	MA 298	Maria Luiza Assumpção (Vianna)	1936			1	1				1		I	1
	130	MA 300	Leonor Almeida de Souza Soares	1943			1					1		I	1
	131	MA 301	Helena Assumpção de Assumpção Heloisa Assumpção (Nascimento)	1921	Pelotas - Praça Cel.Pedro Osório		1					1		E	
	132	MA 302	Bernardo Olavo de Souza	1949			1				1			I/E	1

