

Marco Antonio Stancik\*

## ⇒ De corpo quase inteiro: retratos fotográficos e representação feminina no Brasil (1890-1910)

**Resumo:** O ensaio analisa a representação feminina em nove retratos fotográficos produzidos entre o final do século XIX e início do XX. Demonstra-se que convenções internacionalmente adotadas, tais como a pose em busca da representação de dignidade, nem sempre foram observadas no Brasil, devido às singularidades socioculturais da sua história.

**Palavras-chave:** Representações; Retratos fotográficos; Mulheres; Brasil; Séculos XIX-XX.

**Abstract:** The essay analyzes the representations of women in nine photographic portraits made in the late 19th and early 20th. It is proposed that internationally adopted conventions such as the pose as representing dignity, not been used in some circumstances because of the social and cultural peculiarities of Brazilian history.

**Keywords:** Representations; Photographic Portraits; Women; Brazil; 19th-20th Century.

A foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte.

(Roland Barthes 1984: 27).

### 1. Introdução

Em pé, de perfil, o rosto ligeiramente inclinado, como se apreciasse algo interessadamente, a mão direita apoiada no encosto de uma cadeira, o que pretendeu nos dizer a

---

\* Marco Antonio Stancik é doutor em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e professor adjunto do Departamento de História da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Tem desenvolvido estudos sobre história e fotografia, história da medicina e história das doenças. Correio: marcostancik@hotmail.com.

<sup>1</sup> Trata-se do irmão do também fotógrafo Virgílio Calegari, apontado por Kossoy como um dos mais afamados fotógrafos do Rio Grande do Sul e do Brasil, na passagem do século XIX para o XX, ganhador de prêmios no Brasil e exterior (Kossoy 2002: 95-96).



**RETRATO 1** - Louise Gamet, década de 1880,  
Estúdio F. Berthault, Angers, França.  
*Carte-de-visite*, 5,5 × 9,0 cm.



**RETRATO 2** - Não identificada, década de 1900,  
Estúdio Júlio Calegari, Porto Alegre, Brasil.  
*Cabinet portrait*, 8,0 × 12,0 cm.

francesa Louise Gamet, no final da década de 1880, ao se fazer retratar no estúdio mantido por F. Berthault (Retrato 1)? Aproximadamente duas décadas após, Júlio Calegari, fotógrafo italiano que imigrara para o Brasil, estabelecendo-se no Rio Grande do Sul,<sup>1</sup> produziu um retrato de outra jovem, em pose bastante semelhante à da fotografia anterior (Retrato 2). Também por aquela época, M. Santos, da Photographia Brazil, instalada em Juiz de Fora, no estado de Minas Gerais, realizou o retrato de outra jovem, em condições bastante similares (Retrato 3).

Pela quantidade de retratos em que alguém figura em pé e com uma ou ambas as mãos apoiadas no encosto de uma cadeira, pode-se propor ser esta uma das poses mais adotadas até as décadas iniciais do século XX. Contudo, apesar das semelhanças na pose observadas nas três fotografias, e em tantas outras produzidas mundo afora, reveladoras de alguns modismos trazidos ao Brasil pelos europeus, o ritual da pose pode indicar o estabelecimento de relações mais complexas, que, sob algumas circunstâncias, singularizam o gesto de se fazer retratar.

Desta forma, o presente estudo se fundamenta no intuito de perceber a dialética que se estabeleceu no Brasil entre o “copiar” modismos europeus e, não menos, criar a partir das distintas possibilidades e necessidades locais. Para tanto, são analisados retratos



**RETRATO 3** - Não identificada, década de 1900-1910, Estúdio M. Santos, Juiz de Fora, Brasil. *Cabinet portrait*, 9,0 × 13,5 cm.

fotográficos nos quais figuram personagens femininos, produzidos no final do século XIX e início do XX,<sup>2</sup> nos formatos *carte-de-visite* e *cabinet portrait*<sup>3</sup>.

O trabalho divide-se em três momentos. Inicialmente, são apresentados argumentos de caráter teórico-metodológico que embasam o estudo. Em seguida é abordado o hábito

<sup>2</sup> Estes retratos, que têm origens distintas, foram adquiridos de forma avulsa e fazem parte de coleção particular mantida pelo autor.

<sup>3</sup> O formato *carte-de-visite* é apontado como um dos grandes modismos da fotografia, no correr do século XIX. Era de pequeno formato, com aproximadamente 6,0 × 9,5 cm, sendo afixado sobre um cartão ligeiramente maior, o qual geralmente trazia estampado o nome do estúdio fotográfico. O *cabinet portrait*, também afixado sobre um cartão, era maior, medindo aproximadamente 10,0 × 15 cm.

da pose e da encenação, em particular tendo por motivo a produção de retratos femininos. Finalmente, é apresentado um último retrato, que destoa dos demais em tais aspectos, ou antes, evidencia usos singulares dos recursos habitualmente empregados para a obtenção de retratos, segundo os modismos da época.

## 2. História e fotografia

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.

[...] uma imagem – minha imagem – vai nascer: vão me fazer nascer um indivíduo antipático ou um “sujeito distinto”?

(Roland Barthes 1984: 22-23).

No Brasil, no correr do século XIX, à semelhança do que se verificava na Europa e nos Estados Unidos, a fotografia ganhou espaço e se popularizou, alcançando, inclusive, extratos sociais menos privilegiados.<sup>4</sup> Situação esta que deve ser relativizada em determinadas circunstâncias, conforme discutido ao final do ensaio.

Fosse no formato *carte-de-visite*, ou como *cabinet portraits*, tais retratos prestavam-se para registrar poses que tendiam a expressar dignidade, respeitabilidade, status social. Representações através das quais o retratado mostrava-se não conforme ele “realmente” era, mas tentando satisfazer expectativas não apenas suas, mas dos possíveis destinatários de cópias daquele souvenir cuja troca entre parentes e amigos tornara-se habitual.

Neste sentido, há que se considerar que, “na medida em que a fotografia é (ou deveria ser) sobre o mundo, o fotógrafo conta pouco, mas na medida em que é o instrumento de uma subjetividade questionadora e intrépida, o fotógrafo é tudo”. Afinal, a câmara não é, como pensavam os primeiros fotógrafos, uma máquina copiadora, pois não é ela que vê, que dá o foco (Sontag 2004: 104, 138).

O fotógrafo “compõe a fotografia com a realidade e desta se apropria, a fim de melhor mostrar a si próprio”. Ele seleciona ou exacerba as “modalidades de ser dos atores sociais ou das situações fotografadas” (Canabarro 2005: 32). Através da fotografia ele se comunica, expressando ideias, emoções, sentimentos, valores, preconceitos, por vezes de forma involuntária, falando a respeito de si e do mundo que é o seu.

O mesmo é feito pelo fotografado: este, ao fazer pose, não apenas fixa uma determinada postura, mas seleciona previamente os elementos que irão compor o seu retrato. Assim sendo, os registros fotográficos foram tomados não apenas como uma imagem com a qual se procurou captar a realidade, mas como sua construção e/ou leitura, como meio de comunicação através de mensagens de caráter não-verbal e forma de mostrar-se para si e para os outros.

O fotógrafo e aquele que faz pose realizam, desta forma, um trabalho social de produção de sentido (Barthes 1984). Trata-se de formas de expressão produzidas tendo em

<sup>4</sup> São muitos os autores que defendem uma popularização do retrato fotográfico, possibilitada pelo desenvolvimento e barateamento das técnicas fotográficas. Sobre o assunto, consultar, entre outros: Freund (1976), Moura (1983), Leite (2001), Kossoy (2001, 2002), Muaze (2006).

vista determinados usos, individuais e/ou coletivos, que podem nos revelar pistas sobre diferentes maneiras de pensar, sentir e agir, características de outros tempos.

Sendo assim, toma-se o retrato fotográfico como um produto social e cultural, concebido como documento e como monumento.<sup>5</sup> Como registro, um fragmento que chega até nós, oriundo de outros tempos, e como recurso apto a comunicar representações, ou seja, modos pelos quais indivíduos e grupos sociais representam a si e ao mundo. Representações elaboradas cultural, estética e tecnicamente (Samain 2004).

Para interpretar tais representações, as fotografias são exploradas em busca de formas de comunicação não-verbal, registradas através de gestos, poses, olhares, expressões faciais, orientações do corpo, posturas, organização e disposição dos objetos. Nos poucos casos em que há mais de um indivíduo retratado, considera-se ainda a distância e a distribuição espacial observada entre eles. Essas poses são analisadas em suas interações com três recursos expressivos nelas presentes: as vestimentas (verdadeiros prolongamentos do corpo), os objetos simbólicos e a ambientação, característicos das fotografias de estúdio.

Compreendendo-se que tais formas de comunicação não-verbal empregadas para transmitir mensagens apresentam diferentes significados em diferentes sociedades e culturas, contextos e/ou períodos, circunstâncias e situações, são elas analisadas através do método iconográfico/iconológico proposto por Kossoy (2001, 2002). Ou seja, a partir de sua inserção e em contraponto com o contexto histórico em que foram produzidas; mediante o confronto entre o global e os pormenores (Leite 2001: 158), entre aqueles fragmentos e seu contexto mais amplo, entre o privado (o retrato de família) e a esfera pública. Procedimento a partir do qual pretende-se torná-las historicamente significativas.

### 3. Retratos femininos: pose e teatralização segundo referências europeias

... tanto o documento escrito quanto as imagens iconográficas ou fotográficas são representações que aguardam um leitor que as decifre.

(Mirian Moreira Leite 2001: 23).

No Brasil, a passagem do século XIX para o XX é marcada por relevantes acontecimentos de ordem social, política e econômica, correspondendo ao período em que se deu a transição do trabalho escravo para o assalariado e do regime monárquico para o republicano.

Para além das dimensões econômica e política, também em termos intelectuais e culturais aquele foi um contexto de forte influência europeia. Segundo Eric Hobsbawm, as três últimas décadas do século XIX correspondem ao estabelecimento da hegemonia europeia sobre o planeta. O Velho Mundo estende seus modos de vida às mais diferentes partes do globo, em conformidade com os padrões burgueses europeus. Esse processo, segundo o historiador britânico, teve peso importante na América Latina (Hobsbawm 1974).

---

<sup>5</sup> Mais detalhes sobre a problemática documento/monumento, consultar Le Goff (1984).

Naquele contexto, teorias evolucionistas, científicas e racistas<sup>6</sup> proliferavam na Europa, encontrando acolhida no Brasil, país que, embora colonizado por europeus, era profundamente marcado pela presença maciça do negro africano escravizado. Presença esta que tentava-se encobrir, particularmente no último quartel do noventa, e à qual parcelas da intelectualidade atribuíam as mazelas, o “atraso” e a falta de “civilização” do país, quando comparado àquilo que elas podiam observar no continente europeu.

Fazendo eco ao pensamento de autores racistas, como foi o caso do francês Arthur de Gobineau, difundiu-se a crença segundo a qual o Brasil necessitava apagar os traços deixados pelo elemento negro, desejando-se, ao mesmo tempo, integrá-lo na civilização americano-europeia do futuro (Leite 1969: 183-185, Skidmore 1989).

Entretanto, não se tratava de transpor para o Brasil meras cópias daquilo que a intelectualidade europeia produzia no terreno das ideias. O que aqui se observou foi seu emprego original, em meio a um esforço visando sua adaptação à realidade nacional, modificando e/ou excluindo aquilo que não se enquadrava (Schwarcz 1993).

Um dos exemplos de tais adaptações/distorções foi a tese do branqueamento, que teve seguidores como Silvio Romero e Oliveira Vianna. Seus defensores pregavam a necessidade de intensificação da imigração europeia ao Brasil, o que possibilitaria, sempre no seu entendimento, o prosseguimento da miscigenação racial, só que desta feita com representantes da dita “raça ariana”. Isso faria reverter o processo de amulamento, decorrente da mistura com o sangue negro. Semelhante tendência para adaptar/modificar, arriscamos propor, se observou em outros domínios. Por exemplo, ao se adotar, abraçaleirando, modismos e procedimentos na elaboração de retratos fotográficos.

É nesse contexto que foram produzidos os retratos aqui analisados, importando assim perceber a dialética que se estabeleceu entre “copiar” modelos europeus e inovar, ou seja, esboçar respostas à brasileira na sua realização.

Retornemos aos primeiros exemplos (Retratos 1, 2 e 3). Tanto no retrato francês, quanto naqueles produzidos no Brasil, constata-se a evidente intenção de reproduzir o modismo da teatralização, tão característico do século XIX, especialmente a partir da década de 1860, com a popularização do formato *carte-de-visite*. Então, aquele que desejava se fazer retratar dirigia-se a um estúdio fotográfico, onde estavam disponíveis móveis, cortinados, painéis e objetos os mais variados, com os quais eram criadas ambientações artísticas e ricas que auxiliavam na construção da representação visual, sempre no intuito de valorizar o retratado. Com o auxílio de tais recursos, o fotógrafo e aquele que contratava seus serviços realizavam a teatralização de um determinado papel social, registrando não necessariamente uma “realidade social”, mas sim, “ilusões” ou “fantasias sociais”. Em tal cenário e fazendo pose – isto é, preparando sua imagem para ser apreciada no futuro – o retrato era realizado (Machado Junior 2008, Silva 2008).

Segundo Ana Maria Mauad:

A pose é o ponto alto da *mise-en-scène* fotográfica no século XIX, pois através dela combinam-se a competência do fotógrafo em controlar a tecnologia fotográfica, a ideia de performance, ligada ao fato de o cliente assumir uma máscara social que, muitas vezes, não lhe

<sup>6</sup> Compreende-se que os argumentos raciais, amplamente empregados no período em análise, não se sustentam, entre outras razões, pelos simples fato de existir apenas uma única raça humana, cuja diversidade deve-se a fatores de ordem histórica e cultural.

competia e à possibilidade de uma nova forma de expressão adequada aos tempos do telégrafo, trem a vapor, enfim, um tempo que tinha como diversão imaginar o futuro (Mauad 2008: 113-114).

Exemplificando tal tendência, os retratos 1, 2 e 3, todos eles constituídos por imagens em formato triangular, se caracterizam pelo cenário artificialmente construído, com a presença de um painel pintado ao fundo do primeiro e do terceiro, pela pose estudada, pelo olhar dirigido a um ponto qualquer, sem fixar a objetiva. Tudo destinado a dar a impressão de que a cena teria sido registrada sem que o fotografado se desse conta, como se ele fosse capturado em toda sua espontaneidade. O que sabemos todos, hoje, como no período em que as fotografias foram realizadas, tratar-se de inegável simulação.

Os três retratos apresentam jovens que esmeraram no figurino. Provavelmente, trajavam seus melhores vestidos e deram especial atenção ao penteado. Entre elas, aquela que aparentou estar menos à vontade ao fazer pose é a do retrato 3, que porta um ramallete de flores em sua mão esquerda. Esta, ao compor seu visual, além de trajar vestes menos elaboradas que aquelas exibidas nos retratos anteriores, talvez tenha se servido de calçados emprestados, aparentemente um pouco desproporcionais.

É, portanto, aquela que figurou com aparência mais modesta, sem exibir joias, como é o caso dos brincos, pulseira e anel, presentes no retrato 2, e dos brincos e pingentes exibidos no retrato 1. A presença do pequeno buquê de flores no retrato 3 serviu para emprestar à modelo um ar delicado e feminino, condizente com o bucólico painel ao fundo, cenário no qual observa-se a presença de flores ao redor do tronco de uma árvore.

Por sua vez, o cenário mais sóbrio dos retratos 1 e 2 possibilita que o olhar e a atenção fiquem centrados diretamente nas modelos. Contribuiu para a obtenção de tal resultado a vestimenta escura de Louise Gamet (Retrato 1), em contraste com o fundo claro do bucólico painel diante do qual fez pose, assim como os tons claros do vestido exibido no retrato 2, o qual é realçado pelo fundo escuro.

Observados em conjunto, os três primeiros retratos aqui abordados evidenciam claramente a intenção de valorizar as jovens que fizeram pose. Mesmo que tal encenação, meticulosamente construída em comum acordo pelos retratistas e suas modelos, não obtivesse pleno êxito em convencer quanto à fidalguia de alguma das jovens, cuja performance pareceu denunciar uma posição social de menor prestígio, ou certa estranheza em relação aos hábitos citadinos (Retrato 3).

O mesmo empenho em favor de uma simulação é observado no retrato de número 4, obra realizada no salão de pose de Guilherme Neuhaus.<sup>7</sup> Trata-se de um *carte-de-visite* de uma jovem não identificada, com seu longo vestido que lhe cobre os pés e um pequeno chapéu elegantemente equilibrado na cabeça. Em sua mão direita, porta uma sombrinha, e na esquerda, um par de luvas. Ao fundo, novamente uma tela pintada, que, à esquerda da modelo, permite vislumbrar uma área ligeiramente mais escura, com a presença de vegetação. Esta, assim como a sombrinha, mais escura que o vestido, possibilita um melhor contraste entre os tons claros de suas vestes e o cenário. Efeito semelhante ao obtido com os cabelos negros e o laço escuro que adorna seu chapéu.

<sup>7</sup> Estabelecido na cidade de São Paulo em 1897, Kossoy (2002: 235) registra a atuação de Neuhaus até por volta do ano de 1901.

**Retrato 4** - Não identificada, década de 1900, Estúdio G. Neuhaus, São Paulo, Brasil. *Carte-de-visite*, 5,5 × 9,0 cm.



Apesar disso, devido ao fato de a imagem encontrar-se atualmente um tanto quanto desbotada, é reduzido o contraste com o fundo claro, o que faz com que a retratada quase se confunda com o mesmo. De qualquer forma, ainda pode ser observada uma imagem de formato triangular, na qual a tríade constituída pelas luvas, sombrinha e chapéu emprestam um ar aristocrático à jovem senhora retratada. Por isso, além de embelezar e dotar a imagem de contrastes entre claros e escuros, tais elementos cumprem importante papel na teatralização da modelo que, assim como aquelas presentes nos retratos 1, 2 e 3, esboça um olhar sereno, de quem aparenta ter uma existência confortável e despreocupada.

Também datado da passagem do século XIX para o XX, o retrato de número 5, mais uma imagem com formato triangular, traz uma novidade em relação aos demais até aqui apresentados. Trata-se de uma presença masculina, em meio a duas mulheres. À sua esquerda, figura uma senhora com um longo vestido claro, provavelmente sua esposa. À direita, comparece uma jovem com um longo vestido escuro, talvez sua filha. Ambas são amparadas e conduzidas pelo elemento masculino e todos estão absortos na simulação de um passeio – embora fizessem pose no interior do estúdio dos irmãos Hees<sup>8</sup> –,

<sup>8</sup> Trata-se de Numa e Otto Hess, filhos do também fotógrafo Otto Friedrich Wilhelm Karl Hees. Foram todos fotógrafos de prestígio, cujo ateliê funcionou na cidade de Petrópolis, tendo atendido inúmeros clientes ilustres da burguesia carioca, além dos muitos retratos que fizeram da família imperial (Kossoy 2002: 171-173).





**Retrato 5** - Não identificados, década de 1900, Estúdio Hess, Petrópolis, Brasil. *Cabinet portrait*, 10,0 × 14,0 cm.

em elegantes trajes, protegidos por um chapéu, que, no caso da senhora, é guarnecido por plumas.

Observe-se que ambas são conduzidas pelo elemento masculino. Situação esta perfeitamente compatível com o fato de pertencerem a uma sociedade centrada na figura do homem, como era o Brasil no período em que o retrato foi realizado.

Assim como no retrato anterior, as mulheres portam sombrinhas, objeto destinado a protegê-las do sol tropical e capaz de emprestar-lhes, ao mesmo tempo, um ar mais delicado e requintado. Sombrinhas e chapéus elegantes revelavam que, neste e no retrato anterior, as personagens femininas podiam dar-se ao luxo de abrigar-se dos raios solares, o que as distinguiu das mulheres trabalhadoras, às quais tal regalia nem sempre seria acessível. Ao menos não com o mesmo requinte. Tratava-se, portanto, de acessórios que, assim como nas situações anteriores, eram empregados não apenas para embelezar a cena e/ou oferecer-lhe atrativos contrastes (observe-se, no retrato 5, a alternância entre vestido escuro/sombrinha clara, e vice-versa), mas que eram utilizados no intuito de reafirmar determinados aspectos considerados positivos e desejáveis, tanto pelos retratados, quanto pelos retratistas.

Foram abordados, até aqui, cinco retratos em que recatadas senhoras compareceram de corpo inteiro, revelando, na verdade, quase nada de seus corpos. Apenas nos retratos 2 e 3, mais recentes, a manga dos vestidos não alcança os punhos e somente nesta última pode-se visualizar a existência dos pés, embora estes não apareçam, ocultados pelos

calçados da jovem, que não parece totalmente à vontade no papel que lhe coube. Diferente é o caso daquelas que figuram nos retratos 1, 2 e 5, as quais aparentemente estavam mais familiarizadas com a pose para fotografia.

Trata-se de senhoras e/ou jovens não apenas muito bem vestidas, pois sua elegância é decorrente não apenas da riqueza de suas vestes, mas, não menos, de sua postura e do saber bem vestir-se (Lemos em Moura 1983: 58), posando de forma aparentemente despojada, sem maior esforço, denunciando o *habitus* de classe do qual nos fala o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1987; 1996).<sup>9</sup> O contraste se revela ao observarmos, no retrato 3, a ligeira tensão dos ombros da jovem, assim como de suas sobranceiras. Estes detalhes de sua postura corporal parecem denunciar que a jovem desejava livrar-se rapidamente de uma tarefa que a incomodava, permitindo entrever uma possível sensação de desconforto e, em certa medida, comprometendo sua representação, o que não é perceptível nos demais retratos.

Embora a teatralização destinada a valorizar o retratado fosse favorecida nos retratos de corpo inteiro, também eram muito comuns aqueles que o focavam apenas parcialmente, geralmente do busto para cima.

Foi esta a opção das irmãs Francisca e Júlia Sampaio, quando, por volta da década de 1890, elegeram o estúdio de Pacheco e Filho,<sup>10</sup> um dos mais prestigiados do período (Retratos 6 e 7). Mesmo sem fazer uso dos recursos cenográficos das imagens anteriores, são plenos de dignidade os retratos das irmãs, em cujos versos ainda hoje pode-se ler as dedicatórias ao irmão Joaquim, ou Quincas. Isto porque ambas não apenas optaram por se fazer fotografar por um profissional dos mais afamados, cujo estúdio funcionava em um dos mais elegantes endereços da cidade do Rio de Janeiro, a Rua do Ouvidor, como trajaram requintadas vestes de volumosas mangas bufantes, cheias de detalhes e rendas, demonstrando ainda certa desenvoltura no momento solene da pose.

Novamente, observa-se o contraste entre o traje de cor clara e o fundo escuro, onde não existe qualquer elemento destinado a criar uma ambientação, como é característico dos retratos de busto. Os óculos apresentados no retrato 6, portados por Francisca Sampaio, cujo olhar desvia ligeiramente da câmara fotográfica, parecem denotar que ela não apenas era letrada, o que é indicado pela dedicatória, mas ainda parece querer situá-la entre uma minoria adepta da leitura, em um país repleto de indivíduos analfabetos, como era o Brasil do final do século XIX.

Ao posarem para a posteridade, as irmãs se renderam à regra primeira do cerimonial fotográfico de então, que lhes cobrava ares de fidalguia, afinal, ali ficaria – como efetivamente ficou – registrada a sua imagem, ou, pelo menos, a imagem a mais próxima do ideal por elas almejado.

<sup>9</sup> Noção que aparece praticamente em toda a obra de Pierre Bourdieu, o *habitus* é, nas suas palavras, um ter que se torna o ser. É uma forma de disposição à determinada prática de grupo ou classe, decorrente da interiorização de estruturas objetivas das suas condições de classe ou de grupo social, gerando assim estratégias e respostas às situações a que os atores sociais são expostos. Isso lhes confere a aparente “naturalidade” nos seus modos de agir, característicos de suas pertenças sociais.

<sup>10</sup> Tendo exercido o ofício de fotógrafo por quase cinquenta anos, Pacheco obteve prestígio e projeção, sendo-lhe concedido o título de fotógrafo da Casa Imperial. Em tal condição, foi também responsável por realizar vários retratos dos seus integrantes, a começar pelo imperador D. Pedro II (Kossov 2002: 247-251).



**RETRATO 6** - Francisca Sampaio, década de 1890, Estúdio Pacheco & Filho, Rio de Janeiro, Brasil. *Cabinet portrait*, 10,0 × 13,5 cm.



**RETRATO 7** - Julia Sampaio, década de 1890, Estúdio Pacheco & Filho, Rio de Janeiro, Brasil. *Cabinet portrait*, 10,0 × 13,5 cm.

Transpondo uma vez mais a fronteira temporal em direção ao começo do século XX, retornemos ao já referido estúdio fotográfico de M. Santos, em Juiz de Fora (MG). Também é de lá o retrato de número 8, no qual figura uma jovem de longos cabelos. A fotografia foi presenteada aos seus padrinhos no ano de 1917, conforme pode-se ler na dedicatória presente em seu verso.

Sentada diante de uma escrivaninha, a jovem apoia sobre a mesma o seu braço esquerdo, enquanto sua mão direita exhibe um anel no dedo médio e sustenta-lhe o queixo com leveza. Voltado diretamente à câmara fotográfica, encarando-a lânguido e com altivez, seu olhar destoa da atitude adotada na quase totalidade dos retratos aqui abordados.

Aliás, o único excesso perceptível no retrato da jovem é sua cabeleira um tanto quanto desproporcional e de formato triangular. Seus cabelos produzem um geometrismo também ele triangular e de interessante efeito, embora sob o preceito de tirar o foco da face da jovem. De resto, a pose, o cenário, a expressão facial, o gestual, as vestes em tudo contribuem para emprestar-lhe um ar suficientemente digno de registro, segundo os padrões vigentes no período: o teatro de quem se faz retratar não necessariamente “como é”, mas conforme gostaria que os demais a percebessem e dela recordassem.

**RETRATO 8 -**  
 Não identificada,  
 década de 1910,  
 Estúdio M. Santos,  
 Juiz de Fora, Brasil.  
*Cabinet portrait,*  
 8,0 × 11,5 cm.



Assim continuariam procedendo quase todos aqueles que se postaram perante a objetiva do salão de pose de algum estúdio, no Brasil, ou em diferentes regiões do mundo ocidental. Regras estas seguidas por mulheres jovens ou de idade mais avançada, casadas ou solteiras, de condição social privilegiada, ou humilde. Ser fotografado tendia a ser momento solene para todo e qualquer ator social e, por isso, também os homens mostravam-se ciosos de expressar o melhor de si, mesmo que de maneira não correspondente aos papéis sociais efetivamente desempenhados.

Essa atitude continuaria a ser observada pelo menos até a primeira metade do século XX, constituindo-se o ato de se fotografar em um dos símbolos de reafirmação de prestígio e distinção social (Santos 2009: 152).

Contudo, é pertinente questionar até que ponto seria esta uma regra seguida com todo o rigor, assim como se, de fato, o hábito de se fazer retratar teria realmente experimentado uma verdadeira democratização, conforme indicam diversos estudos. Algumas respostas provisórias podem ser aventadas a partir da análise de outro retrato produzido no Rio de Janeiro no final do século XIX, conforme a seguir.

#### 4. Retratos femininos: a pose como resposta ao dilema racial

O vestígio da vida cristalizado na imagem fotográfica passa a ter sentido no momento em que se tenha conhecimento e se compreendam os elos da cadeia de fatos ausentes da imagem. Além da verdade iconográfica.

(Boris Kossoy 2001: 117-118).

O retrato de número 9 nos põe em contato com uma maneira não usual de explorar a pose de uma personagem feminina, qual seja, uma ama-de-leite que segura um bebê. A ama provavelmente era uma mulata e teve sua face intencionalmente apagada<sup>11</sup> pelo autor do retrato, o fotógrafo José Monteiro. Este manteve seu estúdio, a *Photographia Modesto*, na Rua dos Ourives, cidade do Rio de Janeiro (Kossoy 2002: 129-130, 272-273).<sup>12</sup>

Como ama-de-leite, a missão da personagem feminina presente no retrato 9 consistia em não apenas cuidar da criança, mas também amamentá-la, até o momento em que seu organismo estivesse em condições de receber outros tipos de alimentos. Esses serviços eram procurados por mães que não desejavam ou não estavam em condições de amamentar.

Até a abolição da escravatura, decretada no Brasil no ano de 1888, era comum negras escravizadas, pertencentes à família, ou alugadas, servirem naquela função. Para que o leite e a atenção da ama fossem dedicados exclusivamente à criança pela qual ela se tornava responsável, costumava-se afastá-la de seus filhos naturais.

Além disso, segundo relatos de viajantes europeus do século XIX, o emprego de amas-de-leite representava uma forma legítima de distinção social usual entre as classes abastadas brasileiras. Isso explica o fato de muitas delas figurarem em fotografias exibindo trajes requintados, provavelmente cedidos por suas proprietárias.<sup>13</sup>

Embora o seu emprego tendesse a escassear ao final do período oitocentista, ainda nas primeiras décadas do século seguinte era comum encontrar anúncios em jornais, através dos quais tais serviços eram oferecidos. Quando já estavam mais crescidas e finda a necessidade da amamentação, não raras vezes as crianças continuavam sob os cuidados da ama, agora na condição de “ama-seca”.

No entanto, conforme se aproximava o final do século XIX, e no seio do processo através do qual alguns segmentos letrados lutavam em prol do apagamento de hábitos e costumes ditos “atrasados”, teses médicas contrárias à amamentação “mercenária” tenderam a ganhar espaço e aceitação. Segundo tais teses, o leite fornecido pelas amas poderia funcionar como um foco transmissor de doenças ao bebê. Outra suposição que se difundiu foi a da possibilidade de transmissão de “doenças morais”, tais como a preguiça, desonestidade, entre outras que por vezes eram atribuídas aos negros (Koutsoukos 2006).

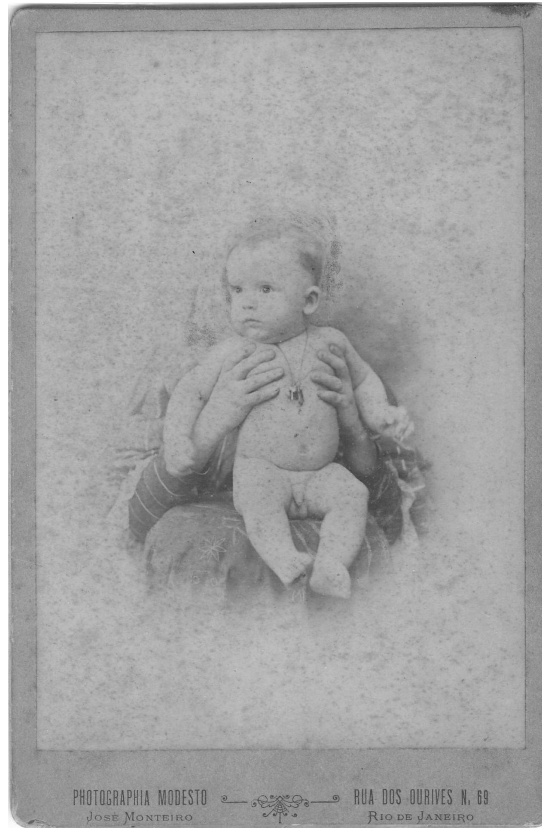
Conforme já referido, foi aquele um período em que teorias de caráter evolucionista, científicista e racista obtiveram ampla difusão também no Brasil, dando sustentação a tais argumentos médicos contrários ao papel exercido pelas amas. Se até então algumas

<sup>11</sup> O ocultamento da face foi obtido através do efeito *fou*, através do qual o ambiente ao redor do fotografado era suavemente esvanecido. Esse efeito era habitualmente empregado para valorizar a imagem do fotografado (neste caso, o bebê). Outros exemplos do seu uso aparecem nos retratos 2, 6 e 7.

<sup>12</sup> As proposições relativas ao retrato 9 tem por base Stancik (2009).

<sup>13</sup> Sobre o assunto, consultar Koutsoukos (2006, 2007).

**RETRATO 9** - Amade-leite e bebê não identificados, década de 1890, Estúdio Modesto, Rio de Janeiro, Brasil. *Cabinet portrait*, 9,5 × 14,0 cm.



vezes lhes era concedido se fazer presentes no espaço de figuração de retratos fotográficos, a partir daí até mesmo isso foi, em determinados casos, negado a elas.

No contexto em que se deu a produção do retrato 9, a ama era ainda percebida como necessária no exercício do seu papel social – o que se confirma por seu emprego século XX adentro –, mas passava por um processo de perda de legitimidade, ou seja, deixava de ser socialmente aceita. E assim, no retrato em questão, não se deixou espaço para a ama, exceto nos detalhes que não foi possível ou, talvez, esteticamente conveniente ocultar. É o caso da presença marcante de suas mãos, sustentando o bebê à sua frente.

A intensidade da presença da ama é atestada por suas mãos. Elas não apenas seguram firmemente o bebê, como teimam em denunciar sua existência, seu papel e, é bastante provável, a força do vínculo que já havia se estabelecido entre ambos.

E essas mãos revelam, ao que parece, outro truque muito em voga para a obtenção de bons retratos fotográficos: o retoque, destinado a eliminar ou corrigir detalhes considerados indesejáveis. No caso da ama, isso se deu no sentido de clarear a cor da pele de suas mãos, o que é denunciado por sua lisura, que em nada corresponde às mãos calejadas e marcadas pelo trabalho duro.

Isso fez com que, no retrato, o bebê fosse amparado por uma ama que figurou sem a face e, mediante o retoque realizado em suas mãos, atendendo ao ideal de branqueamento, com o qual se desejava “civilizar” o país. Por isso, pode-se propor que, ao sustentar o

pequeno menino para a realização do seu retrato, é como se, simbólica e paradoxalmente, a ama nos contasse sua história. Uma história que remete às contradições, dilemas e conflitos que permearam as relações sociais tecidas entre homens brancos e livres, de um lado, e negros, mulatos, escravos e ex-escravos, de outro.

O seu retrato remete, portanto, a distintos pertencimentos sociais – o da ama e o do bebê – e suas íntimas e profundas relações, as quais por vezes podiam conduzir ao afeto, mas que assim mesmo incluíam uma carga muito grande de violência, explícita e simbólica. O retrato, ocultando sem conseguir suprimir, faz uma metáfora de tal situação.

Mesmo sendo-lhe negado mostrar-se, a imagem fotográfica da ama, expressa com intensidade por suas mãos, é, nos termos de Annateresa Fabris (1998), o seu “atestado de existência”, a expressão do seu ser social. Assim sendo, podemos propor que a democratização do acesso à fotografia, ocorrida no Brasil, à exemplo da Europa e dos Estados Unidos, apresenta nuances que se revelam, por exemplo, através de retratos como o da ama, realizado na Photographia Modesto.

Se a fotografia era empregada como um recurso para se obter a própria imagem, um “retrato fiel” de si, e, mais que isso, uma representação de si e do mundo, o apagamento da face evidencia a violência cometida contra a ama. E, por extensão, contra os segmentos da sociedade que ela representava e aos quais pertencia. Violência explícita inclusive durante o já corriqueiro gesto de se fazer fotografar. Por mais valiosos que fossem os serviços por eles prestados, como bem evidencia o exemplo da ama, cujo leite garantia a sobrevivência e o bem-estar de uma criança com a qual ela não possuía qualquer vínculo de sangue.

O retrato da ama-de-leite sem face é, portanto, um artefato no qual figuram as contradições da sociedade que o produziu. Ambiguidade presente na proximidade física e afetiva e na distância sócio-econômica entre a ama e o bebê. Dois seres unidos por uma relação nascida não pelo afeto, ou pelo parentesco, mas produto de relações sociais desiguais que determinaram, no caso da produção do retrato fotográfico em questão, que se deixasse de lado padrões imagéticos internacionalmente adotados que faziam dele o “espelho complacente”, destinado a fixar a imagem mais próxima da perfeição, conforme referido por Fabris (1998: 21).

Assim, constata-se ainda que, se o bebê não fez pose, seu retrato no colo da ama-de-leite cuja face foi ocultada pode expor muito da sociedade que se construiu no Brasil ao longo de sua história. Por isso, um retrato aparentemente inocente como este pode dar lugar a infindáveis especulações sobre os homens e a sociedade que eles produziram. Sobre relações sociais e culturais historicamente construídas no país onde o leite materno das negras garantiu a existência dos filhos brancos e mulatos de seus senhores.

## 5. Considerações finais

Você não fotografa com a sua máquina. É a coisa mais subjetiva que existe. Você fotografa com toda a sua cultura, com os condicionamentos ideológicos. Você aumenta, diminui, deforma, deixa de mostrar.

(Sebastião Salgado em Moraes 1998: 136).

No correr do século XIX e nas décadas iniciais do século XX, por ocasião da produção de retratos fotográficos, a regra era optar pelos cenários requintados e pelas poses e

encenação com muita pompa, marcadas por trajes finos e acessórios indicativos de nobreza, distinção, erudição. O produto de tal empreendimento era uma representação por vezes muito distante do personagem “real”, que poderia ser um simples trabalhador, ou uma ama-de-leite, por exemplo, que pagavam por tais serviços. Tanto que, diante de tais excessos, Gisele Freund (1976: 61) denuncia o desaparecimento da personalidade, do individual, em favor da exposição de uma máscara social. Máscara essa adotada por ser socialmente aprovada e intensamente desejada, mesmo por indivíduos que social e culturalmente situavam-se muito distantes daquela condição.

A pose, a teatralização, os cenários artificialmente produzidos foram, por isso mesmo, marcas das fotografias do período. Naquele contexto, os retratos de número 1 a 8 servem de exemplo de como isso poderia ser posto em prática em diversas regiões do mundo ocidental, mediante a negociação estabelecida entre um fotógrafo e alguém que se dispusesse a fazer pose. Diferente é a situação que se observa no retrato 9, onde também figurou um personagem do sexo feminino, contudo sem que lhe fosse possível expressar a dignidade, a altivez e o prazer de se fazer retratar para o futuro em conformidade com as convenções vigentes.

Fixando uma imagem que hoje se destaca pelo grotesco, o retrato da ama é uma singular resposta brasileira ao problema da pose, desenvolvida de forma concomitante à massificação da fotografia e ao desaparecimento da individualidade, conforme sugerido por Gisele Freund. Mas, não menos, serviu de resposta à problemática da raça, na forma como foi compreendida e enfrentada no Brasil daqueles tempos. Foi uma solução original, possível e realizável como uma resposta de caráter excludente e racista à ênfase na máscara social do indivíduo.

Por tudo isso, o retrato da ama é uma metáfora das relações socioculturais estabelecidas entre europeus que se pretendiam de requintada civilização e negros que tiveram que lutar contra as cruéis formas de existência a que foram submetidos no Brasil, na condição de escravizados. É ainda uma metáfora da forma artística através da qual a fotografia se relacionou com essa situação. Ou seja, a representação de um papel social dos mais exacerbadamente femininos, o de ama-de-leite, absolutamente inacessível ao homem, funcionou como uma metáfora do social e do cultural, e das contradições que o permeavam na sociedade brasileira de então.

Assim como a teoria do branqueamento foi a saída original, a resposta brasileira ao problema racial nos círculos intelectualizados da academia, o efeito *fou*, empregado para ocultar a face da ama, e o retoque, destinado a clarear a cor da pele de suas mãos, constituíram recursos que poderiam ser empregados pelos artistas dos estúdios fotográficos, visando corrigir e/ou apagar possíveis “defeitos” de caráter racial.

Duas respostas originais que documentam e monumentalizam as relações raciais estabelecidas no território brasileiro entre negros, europeus e seus descendentes. País este onde nem sempre foi possível e/ou conveniente reproduzir a pose de jovens e senhoras com ares burgueses e europeizados, conforme desejos e modismos então em voga em amplas parcelas do mundo ocidental.

## Referências

- Barthes, Roland (1984): *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.  
Bourdieu, Pierre (1987): *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.



- (1996): *Razões Práticas*: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus.
- Burke, Peter (2001): “Como confiar em fotografias”. Em: *Folha de São Paulo – Caderno Mais!* (04.02.2001), p. 13.
- Canabarro, Ivo (2005): “Fotografia e cultura fotográfica”. Em: *Estudos Ibero-Americanos* (Porto Alegre), 31, 2, pp. 23-39.
- Cardoso, Ciro F./Mauad, Ana Maria (1997): “História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema”. Em: Cardoso, Ciro F.; Vainfas, Ronaldo: *Dominios da história*: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, pp.401-417.
- Dubois, Philippe (1992): *O acto fotográfico*. Lisboa: Veja.
- Fabris, Annateresa (Org.) (1998): *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2. ed.
- Freund, Gisele (1976): *La fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hobsbawm, Eric (1974): *A era do capital*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Kossov, Boris (2001): *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2. ed. rev.
- (2002): *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Sales.
- (2005): “O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens” Em: *Revista Brasileira de História* (São Paulo), 25, 49, pp. 35-42.
- Koutsoukos, Sandra Sofia M. (2006): *No estúdio do fotógrafo*: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. Campinas. Tese (Doutorado em Multimeios) – Inst. Artes, Universidade Estadual de Campinas. 2 vol.
- (2007): “Amas na fotografia brasileira da segunda metade do século XIX”. *Studium – Representação imagética das africanidades no Brasil*. Em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades.html>> (18.12.2008).
- Le Goff, Jacques (1984): “Documento/Monumento”. Em: Romano, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi. V. 1 – Memória, História*. Lisboa: Impr. Nacional/Casa da Moeda, pp. 95-106.
- Leite, Dante Moreira (1969): *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo: Pioneira, 2. ed. rev.
- Leite, Miriam Moreira (2001): *Retratos de família*: leitura da fotografia histórica. São Paulo: Edit. Universidade de São Paulo, 3. ed.
- Machado Júnior, Cláudio de Sá (2008): “Escrevendo a História com imagens fotográficas: historiografia das principais tendências no Brasil”. Em: Associação Nacional de História. *IX Encontro Estadual de História – ANPUH/Rio Grande do Sul*. En: <<http://www.eeh2008.anpuhrs.org.br>> (13.12.2008).
- Mauad, Ana Maria (1996): “Através da imagem: fotografia e história – interfaces”. Em: *Tempo* (Rio de Janeiro), 1, 2, pp. 73-98.
- (2008): *Poses e flagrantes*: ensaios sobre história e fotografia. Niterói: UFF.
- Morais, Frederico (1998): *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema de arte*. Rio de Janeiro: Record.
- Moura, Carlos Eugênio M. de (Org.) (1983): *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel.
- Muaze, Mariana de Aguiar F. (2006): “Os guardados da viscondessa: fotografia e memória na coleção Ribeiro de Avellar”. Em: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, 14, 2, pp. 73-105.
- Samain, Etienne (Org.) (2004): *O fotográfico*. São Paulo: Senac.
- Santos, Francieli Lunelli (2009): “A mulher na fotografia de grupos familiares na cidade de Ponta Grossa, 1910-1940”. Em: *Revista de História Regional* (Ponta Grossa), 14, 1, pp. 146-167.
- Schwarz, Lilia Moritz (1993): *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Silva, Armando (2008): *Álbum de família*: a imagem de nós mesmos. São Paulo: SENAC/SESC.
- Skidmore, Thomas E. (1989): *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2. ed.

Sontag, Susan (2004): *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Stancik, Marco Antonio (2009): “A ama-de-leite e o bebê: reflexões em torno do apagamento de uma face”. Em: *História, Franca*, 28, 2, pp. 659-682.

Turazzi, Maria Inês (1995): *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco.