

## REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM UMA COLEÇÃO DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS DO MUSEU DA BARONESA, PELOTAS, RS (1880-1950): INTERPRETAÇÃO E CATALOGAÇÃO

Annelise Costa Montone<sup>1</sup>  
Fábio Vergara Cerqueira<sup>2</sup>

**Resumo:** este artigo apresenta uma parte do estudo realizado sobre uma coleção de reproduções reprográficas de fotografias armazenadas no Museu da Baronesa, em Pelotas, RS, que foi objeto de dissertação do Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural/ICH/UFPel (MONTONE, 2011). Nosso foco, após problematizar a relação entre a memória, a fotografia e o museu, foi analisar, no conteúdo iconográfico, representações sobre a mulher na sociedade pelotense, entre os anos 1880 e 1950. Para fundamentar o estudo foi necessário, de um lado, recorrer à historiografia internacional, nacional e local sobre a história da mulher e, de outro, articular a interpretação com outras tipologias documentais (como as cartas privadas). A análise iconográfica das fotografias se sustenta em um catálogo sistemático, parcialmente apresentado neste artigo, para ilustrar algumas interpretações sobre aspectos da vida da mulher no contexto local.

**Palavras-chave:** acervos museológicos; fotografia; retrato; memória; representações.

**Abstract:** this paper presents a study on the part of a collection of reprographic copies of photographs stored in the Museu da Baronesa, in Pelotas city, RS, Brazil, which was the subject of the dissertation Masters in Social Memory and Cultural Heritage / ICH / UFPel (MONTONE, 2011). Our focus, after questioning the relationship between memory, photography and museum, was to analyze the content iconographic representations of women in local society, between the years 1880 and 1950. To support the study, it was necessary, on one side, turn to historiography international, national and local levels about the history of women, and on the other, the joint interpretation documentary with other types (such as private letters). The iconographic analysis of photographs is based on a systematic catalog, partially presented in this article to illustrate some interpretations of aspects of women's lives in the local context.

**Key words:** museum collections; photography; portrait; memory; representations.

### Introdução: o Museu da Baronesa, as mulheres e a imagem fotográfica

A pesquisa relacionada ao presente artigo<sup>3</sup> utilizou, como *corpus documental*, um conjunto de reproduções fotográficas arquivado no Museu Municipal Parque da

<sup>1</sup> Administradora; Arquiteta e Urbanista; Especialista em Preservação do Patrimônio Arquitetônico e Urbano/UFPel; Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural/UFPel. Diretora do Museu Municipal Parque da Baronesa, Pelotas, RS.

<sup>2</sup> Doutor em Antropologia Social, com concentração em Arqueologia Clássica, pela Universidade de São Paulo (2001). Bolsista Produtividade CNPq em Arqueologia. Professor Associado do Departamento de História da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e professor dos Programas de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural e em História da mesma instituição.

Baronesa (MMPB)<sup>4</sup>, 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 xerográfica 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 esse 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. A propriedade foi doada ao município de Pelotas, em 1978, pelos bisnetos dos Barões de Três Cerros, com a condição de se tornar um espaço público.

Ao se conhecer a história do lugar e de seus primeiros proprietários, logo se depara 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 suas relações sociais.

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”<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Este artigo é resultado de alguns apontamentos extraídos de dissertação desenvolvida no Programa de Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural, do Instituto de Ciências Humanas, da Universidade Federal de Pelotas, na linha de gestão de acervos e patrimônio (MONTONE, 2011).

<sup>4</sup> Ao longo do trabalho também uso a denominação Museu da Baronesa e a abreviação MMPB.

<sup>5</sup> 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 recorte temporal, delimitado entre 1880 e 1950, conforme o apontado nas duas exposições, aproxima-se do 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 catálogo<sup>6</sup> para as reproduções, identificar e interpretar suas representações e significados, relativamente às narrativas propostas pelo museu e pelo conjunto de seu acervo. O estabelecimento de um catálogo sistemático, do repertório de documentos visuais analisados, é um procedimento necessário para possibilitar um estudo temático fundamentado, que propicia observar várias problemáticas a partir dos itens classificados nas fichas de catalogação, permitindo assim o uso da fotografia para estudo de diversos aspectos da vida e da sociedade de diferentes épocas.

Uma das justificativas para este estudo se refere ao risco de sua perda, pois as cópias não recebem os mesmos cuidados direcionados ao acervo e seu suporte é frágil<sup>7</sup>. Outra razão decorre do fato de que o conjunto apresenta um conteúdo que deve ser explorado e agregado ao que o museu pretende comunicar. O fato de se tratar de uma coleção de cópias xerográficas de fotografias cujos originais, na sua maior parte, não pertencem ao acervo do museu, não as destitui de sua relevância, considerando-se que seu conteúdo iconográfico nos reporta à mesma época e sociedade a que remonta o acervo da instituição. Podemos dizer que essas cópias conformaram uma coleção, dado que a curadoria, adotada na década de 1990, seguiu como critério para seleção das fotografias a representação do feminino, traduzindo, de certo modo, um anseio contemporâneo – qual seja o interesse pelo tema da mulher nos estudos humanísticos, como impacto do movimento feminista.

---

<sup>6</sup> 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”.

<sup>7</sup> Cópia em papel sulfite comum, fixado com cola em uma moldura de papel texturizado, mais encorpado.

## Fotografia, museu e memória

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<sup>8</sup>, 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.

Segundo Nora (1993, p. 09 e 21), “a memória se enraíza 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”. Dessa forma, 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.

Nas leituras que precederam a produção deste trabalho, que tratam de acervos em museus e coleções de fotografias, sob domínio público ou privado, percebeu-se 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”.

---

<sup>8</sup> O empréstimo das fotografias aconteceu através de contatos com pessoas das relações sociais das duas gestoras.

Também se transitou pelo “território” da História Cultural que, segundo Chartier (2006, p. 39), “visa a 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 as diferentes formas de exibição de identidade social, de comportamentos e práticas captadas nas imagens fotográficas, é reconhecer formas de representação.

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)

Sobre a leitura das mensagens visuais, da “utilização da fotografia como fonte histórica”, buscou-se orientação nos textos de Mauad (2008) e Leite (2001, p. 19), que diz ser a “noção de espaço” aquela “que domina as imagens fotográficas explícitas”, considerando a fotografia “uma redução e um arranjo cultural e ideológico do espaço geográfico, num determinado instante”.

### **Representação da mulher e da vida privada na virada do século**

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 (chamada burguesa), nasceram ou viveram no recorte temporal escolhido: de 1880 a 1950. Neste período, tanto na Europa quanto no Brasil, o lugar da mulher na sociedade era determinado pela lógica do patriarcalismo: 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). Ao longo das primeiras décadas do século XX, contudo, verificam-se sinais de mudança nesses padrões de comportamento (MONTONE, 2011).

### **Catálogo de cópias de fotografias do Museu da Baronesa**

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. Conforme Mauad (2008) e Leite (2001), a própria leitura da fotografia apresenta caminhos que devem ser refletidos e escolhidos pelo pesquisador.

O primeiro critério de exclusão foi a ausência de figura humana, uma vez que o objetivo da pesquisa era analisar a presença feminina nas fotografias. Desse modo, o conjunto passou de 165 para 160 objetos.

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

Também se quantificou as imagens emprestadas por cada família, daí deduzindo as cópias dos originais pertencentes à Família Antunes Maciel, o que limitou o número de reproduções em 63 (correspondendo, então, às coleções das doze famílias com maior número de doações), conforme se pode visualizar na tabela 1.

**Tabela 1 – Coleções representativas nas exposições após seleção**

<b>Família/Cedentes</b>	<b>Coleção completa</b>	<b>C/ figura feminina</b>
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
<b>TOTAL</b>	<b>77</b>	<b>63</b>

A partir da observação das coleções, procurou-se 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.

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

Em algumas das coleções selecionadas encontrou-se 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.

A construção do catálogo<sup>9</sup> foi permeada pelas cinco dimensões espaciais de análise definidas por Mauad (2008), em que se buscou definir principalmente o “espaço da vivência”. Conforme o esquema da Tabela 2, classificou-se esse tempo de vida em quatro etapas: infância, mocidade, vida adulta e velhice, nomeando-as “cronologia da vida”. A segunda categoria 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 divide os espaços segundo diferentes representações temáticas evocadas pelas imagens estudadas, mas não se repete para todos eles.

As categorias foram representadas por 30 imagens, compondo fichas descritivas de mesma quantidade. Nas comparações aparecem fotografias que totalizam as 63 reproduções selecionadas.

---

<sup>9</sup> Segundo Bittencourt (1996, p.10), o catálogo surgiu a partir da mania humana de colecionar e classificar. Trata-se de “um documento, um suporte de informação”, através do qual posso organizar os objetos pesquisados indicando-os como exemplares de categorias representativas.

Tabela 2 – Níveis de classificação para organização do catálogo

Níveis de classificação/catálogo		
Cronologia da vida	Espaço da vivência	Temas
<b>1 - Infância</b>	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
<b>2 - Mocidade</b>	1 - Retratos da Mocidade	
	2 - Vida familiar	
	3 - Eventos e lazer	1 - Footing 2 - Festa e lazer 3 - Viagem 4 - Outros
<b>3 - Vida adulta</b>	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
<b>4 - Velhice</b>	1 - Retratos da velhice	
	2 - Vida familiar	
	3 - Eventos e lazer	1 - Footing 2 - Festa e lazer 3 - Viagem 4 - Outros

A seguir serão apresentadas quatro fichas representativas do conjunto principal:

**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:** 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:** 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:** 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 semicírculo. 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

**Análise das imagens fotográficas e sua relação com a narrativa do MMPB: aspectos da vida da mulher na sociedade pelotense**

As reproduções das figuras 1 e 2 mostram dois casais retratados em estúdio. A primeira, referente à prancha XX, apresenta 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 (MUAZE, 2008). O vestuário condiz com a época, mas, segundo Lipovetsky (2009), 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.

A segunda (fig. 2), da família Araujo Renck, foi produzida 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 da época. 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 da moda dos “Anos Loucos”, os anos 1920.



Figura 1- família Leite - acervo MMPB



Figura 2 – família Araujo Renck – acervo MMPB

Quanto 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)



Figura 3 – retrato de Amélia Hartley Antunes Maciel, Dona Sinhá, filha dos Barões de Três Cerros. *Carte de visite*. Fonte: acervo MMPB nº 1823.



Figura 4 – retrato de Lourival Antunes Maciel. *Carte de visite*. Fonte: acervo MMPB nº1824.

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 (fig. 3) que se casou, em 1890, com o primo irmão Lourival Antunes Maciel (doze anos mais velho), aos 21 anos (fig. 4). 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”.

Com relação aos *carte de visite* apresentados nas figuras 3 e 4, também apontou-se que, 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 Sinhá<sup>10</sup> existem outras informações importantes, como a identificação do estúdio, a data e um nome a quem seria presenteado. Através delas pode-se supor que, aos 19 anos, ela procurou um renomado estúdio da corte, Carneiro & 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. No verso desse retrato está escrito com tinta preta, no local apropriado para dedicatória, “Corte, outubro 1888. Lourival.”

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”. As autoras mostram como as revistas femininas, manuais e obras literárias, das primeiras décadas do século passado, dividiam-se 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.

Na figura 5, 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).

---

<sup>10</sup> Este retrato de Sinhá foi reproduzido para ser exposto na mostra “Eles e elas vestiam assim”.



Figura 5 – família Leite – acervo

Sobre o significado da maternidade<sup>11</sup>, as questões recorrentes nos textos que tratam do século XIX eram o medo do parto, a amamentação e perda dos filhos pequenos. 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 medicalização e da segurança.” (PERROT, 2008, p. 74)

Esse assunto também preocupava a baronesa Amélia e foi objeto de suas cartas, estudadas pela historiadora Débora Clasen de Paula (2008), que, por meio da análise da documentação epistolar, avança sobre a história da mulher e da vida privada na sociedade local na virada do século XX.

A autora pontua, através de trechos destas missivas, situações semelhantes aquelas estudadas por Michelle Perrot para a França da mesma época. Por exemplo, em 1899, a baronesa escreve que 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). Já em 1916 retoma o tema da insegurança com relação à gravidez e nascimento. Ela ganha mais um neto

<sup>11</sup> O ato de ser mãe envolveu, e envolve até os dias de hoje, outros aspectos referentes à mulher e ao seu corpo, que não foram aprofundados na pesquisa, como aborto, anticoncepção e esterilização.

e comenta com sua filha Sinhá: “Graças ao bom Deus Alzira já está livre e eu mais tranquilla”.

Em 1887, ao ficar viúva, conforme Paula (2008), a baronesa viria a cumprir seu papel de mãe, tutora e testamenteira. 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 leilou 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)

### **Considerações finais: diálogos entre o patrimônio museal e a pesquisa histórica sobre a representação da mulher nas fotografias antigas**

Foram apresentadas breves reflexões referentes ao estudo proposto. Para relacionar as reproduções à narrativa do museu foi necessário proceder a uma organização que possibilitasse a leitura das imagens. Para isso procurou-se exemplos de análise que se aproximassem do tipo de fotografias deste trabalho, 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, entre outros.

Cada detalhe da imagem fotográfica pode ser um indício para sua leitura, além das informações escritas (quando existem): objetos, cenário, expressões faciais, postura do sujeito, vestuário, ou mesmo acessórios como chapéus, luvas, bengala, jóias, leques, sombrinhas.

As observações sobre o acervo, o testemunho das cartas, a literatura histórica referente à mulher e à vida privada na sociedade do final do século XIX e início do século XX (seja na sociedade local, nacional ou europeia) convergiram, neste estudo, com a compreensão dos conteúdos iconográficos destas cópias de fotografias conservadas no Museu da Baronesa. Deste modo, realizou-se uma articulação entre várias tipologias documentais preservadas no acervo, a historiografia e a representação fotográfica da mulher na sociedade pelotense,

propiciando um diálogo que não somente traz questões relevantes para os estudos históricos, como enriquece as possibilidades de interpretação e extroversão dos objetos do museu, ocorrendo uma simbiose entre a pesquisa histórica e a patrimonialização.

## BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Mônica Carneiro. *Manual para Indexação de documentos fotográficos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento de Processos Técnicos, 1998.
- BITTENCOURT, José Neves. Gabinetes de curiosidades e museus. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/IPHAN, 1996, v. 28, p. 7-19.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e Imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- 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.
- Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *Enciclopédia Einaudi*. v. I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997. p. 95-106.
- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família: Leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- 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*, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 367-421.
- MAUAD, Ana Maria. Fotografia e história, possibilidades de análise. In: CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda (orgs.). *A Leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Memória e Cultura: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, 1998. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2067>>. Acesso em: 01 jul. 2010.
- MONTONE, Annelise Costa. *Representações da vida feminina em um acervo de imagens fotográficas do Museu da Baronesa, Pelotas/RS: 1880 a 1950*. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação. Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas, 2011.
- 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 Khoury. *Projeto História*, São Paulo, (10), dez. 1993.

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.

PERROT, Michelle. *Os Excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

\_\_\_\_\_. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. v. I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997. p. 51-86.

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.

**Artigo recebido em 20 de novembro de 2012. Aprovado em 16 de janeiro de 2013.**