

Famílias de vidro: representações de gênero e papéis sociais em retratos de família em negativos de vidro (1910-1940)

Glass family: gender representations and social roles in family portraits on glass negatives (1910-1940)

Francieli Lunelli Santos

Doutoranda em Ciências Sociais Aplicadas
Universidade Estadual de Ponta Grossa
francieli.lunelli@gmail.com

Recebido em: 03/06/2015
Aprovado em: 16/07/2015

RESUMO: Esse artigo é parte da pesquisa de mestrado, que versou sobre as representações sociais em retratos de família produzidos entre 1910 a 1940 em Ponta Grossa-Pr. O recorte aqui apresentado incidiu sobre aspectos que pudessem responder aos seguintes questionamentos: O que se pode entender como retrato de família? Quais os papéis sociais evidenciados através das representações de gênero? Nesses casos, os gêneros não se destacam por disputas, mas sim pelo apoio que um dá ao outro na representação. É possível dizer que, nesses retratos, se excluem elementos de desacordo e conflito. Percebeu-se que todos colaboram com um objetivo comum: destacar a harmonia da família. Torna-se apropriado verificar o que cada uma das representações de gênero transparece na imagem, separadamente.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero, Papéis sociais, Retratos de Família.

ABSTRACT: This article is part of the master's research, which was concerned about the social representations of family portraits produced between 1910 to 1940 in Ponta Grossa-PR. The outline presented here focused on aspects that could answer the following questions: What can understand to be a family portrait? What social roles are evidenced by gender representations? In such cases, the genders did not stand out for disputes, but for the support they give one another in representation. You can tell that in these portraits are excluded areas of disagreement and conflict. It was noticed that all work with a common goal: to highlight the family harmony. It is appropriate to check what each gender representations transpires in the picture separately.

KEY-WORDS: Gender, Social roles, Family portraits.

Introdução

Nos diversos espaços e momentos em que se faz presente, a fotografia de estúdio remete sempre a uma premissa: a referência latente a uma ausência. A uma ocasião que já se

findou. Uma situação representada pelas lentes do fotógrafo, que recorta um fragmento do vivido pelo instantâneo e o reproduz com destino à eternidade. Entre eles, foi incorporada a vários rituais como nascimentos, batizados, casamentos, mortes, registrando etapas da vida. Utilizou-se a perspectiva de Boris Kossoy¹ acerca dos métodos de tratamento da fotografia para a História a partir das modalidades de leitura iconográfica e iconológica. Segundo ele, a primeira seria mais superficial, pois trata do aspecto de descrição de elementos, enquanto a segunda é caracterizada pela interpretação e compreensão de significados da imagem. Já Moreira Leite² indica que, na pesquisa com imagens, é necessário estabelecer dois tipos de relação com o documento, incorporadas nesta análise. A crítica externa (referente às condições de produção) e a crítica interna (que diz respeito ao seu conteúdo). Sobre esses processos de leitura e análise das imagens, entende-se que a fotografia apresenta fragmentos do ocorrido e é permeada de discursos derivados da circunstância em que foi confeccionada.

A partir disso, foram selecionados negativos de vidro, parte do *Acervo de Negativos do Foto Bianchi* (Casa da Memória Paraná, em Ponta Grossa-PR). O acervo é fruto de quase um século de trabalho do *Foto Bianchi*, que passou por três gerações de fotógrafos (pai, filho e neto). As imagens analisadas foram fotografadas pelo pai e fundador do estúdio, Luis Bianchi, que iniciou as atividades a partir de 1913, no centro da cidade de Ponta Grossa. Para confecção desses retratos, os grupos familiares se dirigiam até o estúdio do fotógrafo, no qual um cenário já estava previamente arranjado com elementos que correspondiam aos de um interior doméstico, como cadeiras, almofadas, cortinas, arranjos florais, entre outros - cenário esse bastante comum entre estúdios que atuavam no mesmo período³. Alguns dos objetivos da pesquisa eram identificar papéis sociais destacados na imagem fotográfica e reconstruir os significados e práticas nas representações, ligadas ao ato de fotografar famílias.

A metodologia utilizada para o desenvolvimento dessa pesquisa constituiu-se em leitura, análise, interpretação e comparação dos diversos tipos de arranjos fotográficos pertinentes à temática família, produzidas pelo ateliê, bem como o diálogo com a bibliografia referenciada. Desse modo, a análise ocorreu desde o momento de seleção dos negativos com o manuseio e observação das imagens mediante. Teoricamente, foram de grande valia as

¹ KOSSOY, B. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê, 2001.

² LEITE, M. L. M. *Retratos de família: Leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp, 2001.

³ _____. *Retratos de família*, 2001.

abordagens proporcionadas pelo exame de livros e artigos pertinentes aos eixos da investigação: família, representações sociais e papéis sociais.

Feminino e masculino: diversidades de gênero no retrato de família

Gênero aqui é percebido como uma categoria que abrange uma construção social acerca de identidades sexuais. Dessa forma, entende que seria necessário desnaturalizar e desconstruir papéis até então consolidados como femininos e masculinos. Sobre isso, Carvalho indica que a categoria ‘gênero’ substituiu ‘sexo’ “com objetivo de sublinhar o caráter social, econômico e especialmente político das diferenças entre homens e mulheres”⁴ e assim pensar a mulher a partir dos seus espaços de circulação e práticas sociais, como a maternidade e a domesticidade, aspectos de especial importância neste texto, que analisa os papéis de gênero no interior das fotografias de família. Dessa forma, concorda-se com Carvalho ao afirmar que

os estudos de gênero procuraram demonstrar que não se tratava de divisões simétricas, autônomas ou equivalentes, mas de polos articulados numa rígida construção hierárquica que ignorava a existência do trabalho doméstico e desqualificava as atribuições públicas e o poder informal das funções femininas exercidas no âmbito doméstico.⁵

Um esclarecimento necessário é que, entendem-se relações de gênero a partir do aspecto relacional (feminino em relação a existência/ausência de um masculino). Apontam-se aqui, algumas desigualdades de gênero, no sentido de perceber essas relações como complementares no contexto em que as imagens estavam inseridas – primeira metade do século XX. Para além de toda discussão (necessária e pertinente) sobre dominação, subserviência, exploração e violência a que as mulheres foram submetidas ao longo de séculos e que já são densamente exploradas pela historiografia, de certa forma, caminha-se aqui, num sentido contrário. O intuito é perceber como as mulheres, na representação imagética, são incumbidas ou elas próprias se incumbem de ressaltar a coesão familiar. Mesmo que esta implique na sensação imediata de subserviência, aos olhos do observador das fotografias de família.

⁴ CARVALHO, V. C. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008, p. 19.

⁵ _____. *Gênero e artefato* p. 19.

Assim, as imagens fotográficas do conjunto constituído como grupo familiar tinha a presença dos atores sociais a que se atribuem os papéis sociais de mãe, pai e filhos, entre outros integrantes que, juntos, caracterizam a composição desse tipo de retrato. Na concepção de John Mraz, a fotografia de família, portanto,

é idealizadora, vez que as imagens retratam sorrisos e abraços em lugar dos pratos de sobremesa, dos ressentimentos latentes, das rivalidades entre irmãos e das incompreensões das distintas gerações que são também parte das reuniões familiares. Os praticantes da fotografia familiar aderem inconsciente e insistentemente aos códigos de posar estabelecidos há muito, nos quais somente o bom comportamento que tem a aprovação social pode ser fotografado, mais tarde se fará outro processo de seleção ao escolher entre as várias imagens possíveis para inclusão no álbum familiar. Estas convenções, longe de tentar abrir portas à realidade da família, estão, de fato, designadas para guardar seus segredos e protegê-los do escrutínio público.⁶

As imagens Fotografia 1 – Família Jacob Berger e Fotografia 2 – Família Berger demonstram, apesar da grande similaridade, dois grupos bem distintos, que têm em comum o sobrenome. As famílias foram retratadas em períodos diferentes, mas o que intriga o olhar mais atento do observador é a grande semelhança entre os dois retratos. A disposição dos integrantes nas duas imagens leva a crer que tal semelhança suscita uma uniformização da ideia de família, visto que até a pose das mulheres, sentadas à direita do marido, com um dos filhos em pé e atrás do casal, reforça a similitude. De acordo com Moreira Leite, todos os arranjos feitos em retratos de família possuem “(...) extrema homogeneidade na relação entre expressão e conteúdo”⁷.

⁶ MRAZ, J. *Família e fotografia*. O Olho da História. Edição n. 7. Captado em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/artigos/familias-e-fotografia-john-mraz.pdf>>. Acesso em 22 nov. 2005.

⁷ LEITE, M. M. *Retratos de família*, p. 136.



Fotografia 1 - Família Jacob Berger (1941)

Acervo: Casa da Memória Paraná – Ponta Grossa-PR.



Fotografia 2 - Família Berger (1942)

Acervo: Casa da Memória Paraná – Ponta Grossa-Pr.

As fotos induzem a uma qualificação de situação estereotipada, nas quais todas as vivências são equiparadas; além do mais, expostas a condições semelhantes entre si. A primeira impressão que se tem ao olhar uma fotografia de família é que já se conhece, pois

Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG.
v. 7 n. 2 (mai./ago. 2015) – Belo Horizonte: Departamento de História, FAFICH/UFMG, 2015.
ISSN: 1984-6150 - www.fafich.ufmg.br/temporalidades

ela desperta lembranças, um arsenal de recordações que tem como referência a própria existência do observador, as suas imagens contidas na memória. “Quando vemos uma fotografia não é ela que vemos, mas sim outras que se desencadeiam na memória, despertadas por aquela que se tem diante dos olhos.”⁸ Moreira Leite explica com tal afirmação que esse fenômeno ocorre devido à identificação do leitor da imagem com os momentos vividos. Ao olhar uma fotografia de família, ela impulsiona as recordações sobre alguma referência acerca desse assunto para o observador. Assim,

a semelhança entre os retratos de família de proveniência diferente e a incorporação precoce do ritual de ‘tirar retrato’ aos ritos de passagem das famílias, ao mesmo tempo que padronizam os retratos, levando a supor que quem viu os de uma família viu os de todas, admite uma interpretação intersubjetiva, através da identificação do observador com as imagens examinadas.⁹

As similaridades que compõem diversas imagens estudadas por Moreira Leite também existem nas retratações produzidas pelo *Foto Bianchi*. Até mesmo as representações de gênero muitas vezes não contrastam entre si; elas se complementam. As figuras deixam de ter destaque individualmente para privilegiar o conjunto. Nesse caso, nem homem, nem mulher adquire mais destaque que o outro. É o que se percebe na Fotografia 3 – Família Capeletti. O posicionamento dos integrantes é dirigido de modo a equilibrar a imagem. Os pais em pé, seguram de maneira oposta os filhos: a mãe amparando o menino e o pai amparando a menina. Nesta cena específica não aparece nenhum móvel, (diferentemente de outros retratos analisados) o que sinaliza o grupo se reafirmando pela coesão, pela unidade. Os trajes das crianças reforçam também essa integração do grupo. O menino segura uma pequena bengala, enquanto a menina coloca a mão sobre o arranjo de flores. A imagem expressa simetria e equilíbrio.

⁸ LEITE, M. M. *Retratos de família*, p. 145.

⁹ LEITE, M. M. *Retratos de família*, p. 136.



Fotografia 3 - Família Capeletti (1939)

Acervo: Casa da Memória Paraná – Ponta Grossa-Pr.



Fotografia 4 – Família Sem Nome (1919)

Acervo: Casa da Memória Paraná – Ponta Grossa-Pr.

Em outro caso de família nuclear, o destaque às representações de gênero também é evidente. Na Fotografia 4 – Família Sem Nome (1919), chama a atenção um grupo anônimo composto pelo casal e presumivelmente três filhos, já em idade adulta. Os três são dispostos no fundo da imagem de maneira a cercar o casal. Ao centro, está a única filha. As duas mulheres compõem seus trajés por cores claras, em oposição aos homens, todos vestidos de terno de tonalidades escuras, o que dá a ideia de oposição entre os gêneros, mas que por outro lado, reforça a simetria e complementaridade entre eles. Os descendentes depositam as mãos sobre os pais; o filho está com o braço direito no ombro esquerdo do pai e a filha, no ombro da mãe, sendo esta última, outra personagem que revela simetria e estabilização dos elementos.

Sobre o homem

Algumas imagens sugerem representações dos homens como figuras sérias e introspectivas, dando ênfase à expressão facial e ao posicionamento do corpo. Os retratos de família indicam significados de um grupo que pretendia transmitir uma ideia a partir da qual gostaria de ser visto. Desse modo, verificou-se que a imagem do homem, no contexto de produção das fotos, em que se divulgava um ideal de progresso, era também fruto de uma construção e, assim, esse homem construía imagem de si, idealizada. Por isso, a manutenção dos valores e comportamentos sociais indicados ao “pai de família” de tal época ficava evidente na imagem como se aquelas representações não só existissem no estúdio, mas fossem correntes na vida cotidiana dos retratados.

Na Fotografia 5 – Família Rigter, o pai está sentado no centro da imagem e os outros personagens se aglutinam ao seu redor, desde a esposa, ao fundo em pé, no patamar mais elevado da imagem, demonstrando altivez, até o único menino representado na cena, no patamar inferior, sentado numa banquetta, aos pés do patriarca. Em volta do pai estão cinco meninas, apresentando-se bastante próximas ao progenitor. Duas depositam as mãos sobre ele, além da mulher. O grupo está direcionado para a câmera, mas o que se destaca é a proximidade entre seus integrantes.



Fotografia 5 – Família Rigter (1917)

Acervo: Casa da Memória Paraná – Ponta Grossa-Pr.

Em fotografias analisadas por Miriam L. Moreira Leite, acerca de famílias cariocas no século XIX, os modelos de representação dos gêneros não são constantes. De acordo com a historiadora: “não há sempre o marido sentado e a mulher de pé, atrás, com a mão no ombro. O inverso é tão comum quanto este”¹⁰. Constatou-se que essas possibilidades de arranjos das figuras presentes também existem nos retratos considerados para esta pesquisa. Entretanto, os homens, estejam sentados ou em pé, sempre remetem a uma postura que represente altivez e respeito. Na imagem seguinte, Fotografia 6 – Cordeiro Soldado Grupo Familiar, pode-se perceber que o homem, nesse caso, está ocupando-se em segurar a criança.

¹⁰ LEITE. M. M. *Retratos de família*, p. 74.



Fotografia 6 – Cordeiro Soldado Grupo Familiar (1923)
Acervo: Casa da Memória Paraná – Ponta Grossa-Pr.

Ele senta-se na única cadeira da imagem, que pode ser justificada pela individualização. Carvalho esclarece que no contexto do lar “o privilégio do isolamento do corpo em um invólucro macio e personalizado tinha o efeito de valorizar o dono da casa perante a coletividade familiar”¹¹. Se comparado ao universo feminino, poucos são os utensílios que o homem pode utilizar nessas ocasiões, sendo distintivos de domínio e autoridade. Lipovetsky confirma esse argumento. “As sociedades modernas cindiram radicalmente o império da moda: a apoteose da moda feminina teve como contrapartida o recalque ou a denegação da moda masculina, simbolizada pelo uso do traje preto e mais tarde pelo terno-gravata.”¹²

¹¹ CARVALHO, V. C. *Gênero e artefato*.

¹² LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 90.

Entretanto, o homem na Fotografia 6 está vestido com uniforme militar. Ele é o único entre as imagens analisadas que não está utilizando terno. Isso reforça a ideia de poder, pois além de desempenhar o papel de pai, também está representando um papel de autoridade, que extrapola o domínio da família. Em outra imagem (Fotografia 28 – Família Correio), o patriarca, também sentado, com a esposa ao seu lado e em pé, é o único que faz uso da bengala, objeto de utilização basicamente masculina, como explica Carvalho.

Ao contrário das mulheres, que usam as mãos como ornamento do corpo, os homens aparecem sempre portando objetos voltados para seu uso pessoal – segurando cigarro, a bengala, o jornal, a xícara de café. A mão que não está ocupada recolhe-se para um dos bolsos, ou, quando isso não acontece, expõe-se apenas o dorso, e os dedos ficam recolhidos.¹³

Por mais que as configurações de família se alterassem no decorrer do século XX, os papéis permaneciam consideravelmente os mesmos. A representação na imagem do homem como provedor no início do século continuava sendo a representação como principal provedor quarenta anos mais tarde. Por isso, a presença do homem é imprescindível. Esse personagem é dotado de características únicas que, em conjunto com outros elementos na hora da retratação, transmitem a representação coletiva de família.

Por isso, a representação masculina não poderia destoar da tão arranjada arrumação da mulher; o que se percebe pela preocupação estética com a aparência. “Os rostos masculinos exibem cortes de cabelo, tipos de barba, bigodes, cavanhaques e costeletas marcados por grande diversidade e exuberância, que serão ainda mais valorizados nas imagens.”¹⁴ Os homens não possuem tantos recursos quanto as mulheres para apresentação pessoal e individual na imagem, portanto, devem estar bem vestidos com terno alinhado, cabelos penteados, barba feita, bigode aparado, sapatos engraxados. “Comparada à moda [Alta] Costura, a moda masculina é lenta, moderada, sem impacto, ‘igualitária’.”¹⁵ As alterações na moda eram muito mais perceptíveis no universo feminino do que no masculino. Pois, às mulheres se destinavam mais arranjos e acessórios. Para o homem também havia moda, no entanto, os anúncios publicitários se limitavam a alguns itens indispensáveis de vestuário masculino, como o terno, o sapato, o chapéu, por exemplo. Assim, “fotografar-se

¹³ CARVALHO, V. C. *Gênero e artefato*, p. 234.

¹⁴ _____. *Gênero e artefato*, p. 225.

¹⁵ _____. *Gênero e artefato*, p. 71.

era um gesto socialmente significativo e, portanto, sexualmente ativo”.¹⁶ Por isso, evidencia-se o destaque dado aos papéis sociais exercidos nas cenas fotográficas.

Gênero e papéis sociais

As imagens transmitem a impressão ao observador de uma realidade em que a família ocupa uma centralidade significativa. Tal representação se sustenta por uma vivência cotidiana, rotineira. Ao mesmo tempo, as fotografias são composições de momentos em que a realidade era idealizada e nem sempre correspondia à realidade vivida, visto que as representações muitas vezes ficam contidas no papel fotográfico, diferentemente do dia-a-dia levado por aquelas famílias. Neste caso, o que precede o personagem é o lugar social de que ele faz parte, que aparece na narração fotográfica, seguindo a lógica de arranjo(s) coordenado(s) pelo autor da imagem, o fotógrafo. Algo que corresponde aos padrões socioculturais a que todos estão submetidos.

Nas fotos, desaparecem os conflitos e as particularidades das famílias e ressaltam seus papéis sociais. Segundo afirma Goffman¹⁷, o ator, nesse caso cada personagem da cena fotográfica, faz uso de mecanismos de representação que lhe permite acreditar no que está representando, como se fosse real. Assim, ele é o primeiro a compor sua própria plateia e transmite isso aos demais do grupo, que acabam por agir da mesma forma. Cada um se veste de seus papéis sociais. Ressalta entre eles a noção de cumplicidade, necessária para a manutenção das aparências. O grupo faz uso daquilo que Sennett denomina código de credibilidade¹⁸, o que permite aos integrantes a atuação e aos observadores a compreensão desse ato, por meio da leitura desses papéis socialmente construídos. Essa construção, em torno das vivências cotidianas, é posta em evidência de modo tão significativo que ela possibilita não ser necessário conhecer pessoalmente os personagens que estão na imagem. Todavia, imediatamente os papéis sociais contidos nas fotos são identificados, pois antecedem até mesmo o sobrenome da família.

Quanto aos papéis de gênero, salvo todas particularidades existentes na oposição masculino/feminino, entende-se que a figura feminina nos retratos reforça a ideia da

¹⁶ CARVALHO, V. C. *Gênero e artefato*, p. 225.

¹⁷ GOFFMAN, E. *Representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1989.

¹⁸ SENNET, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 88.

masculinidade. Também é um dos encargos do homem poder mostrar sua família, sua mulher e a prole numerosa. Com respaldo sobre o que diz Carvalho acerca da concepção da representação da esposa em imagens feitas nos séculos XIX e XX, pensa-se que esta adquire o papel de mulher-ornamento¹⁹, o que pode denotar uma perspectiva de sujeição. Articulando a moda e a fotografia na cidade de Curitiba-PR, no final do século XIX e início do XX, DeNipoti destaca que “no que se refere particularmente ao traje feminino, podemos perceber uma íntima associação, por parte dos cronistas em geral, entre a mulher caracteristicamente esposa, dona de casa, mãe e o que essa mulher devia vestir.”²⁰ A imagem da mulher estava relacionada à representação de discrição e cautela no vestir, o que poderia indicar submissão. Contudo, essa imagem de submissão poderia ser apenas aparente, já que as mulheres possuíam artimanhas que lhe conferiam poderes²¹, a partir dos quais elas adquiriam, pela relativa subordinação, maneiras de se impor à autoridade masculina, fora desses espaços de representação. Como sugere D’Incao, quando diz que,

num certo sentido, os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai ou do marido.²²

Denota-se que, num determinado sentido, essa dependência extrapolava os limites da representação dos retratos. O homem esperava que as mulheres que o cercavam “(...) o ajudassem a manter sua posição social”²³. E o mesmo ocorria em relação à mulher. Nesse

¹⁹ CARVALHO, V. C. *Gênero e artefato*, p. 255. Sobre isso, a autora destaca que: “Nesses retratos é possível identificar os mesmos atributos presentes na noção de mulher-ornamento difundida nos manuais de economia doméstica e etiqueta dos séculos XIX e XX, nas imagens publicitárias divulgadas em revistas e jornais ou nos livros comemorativos que apresentam a elite paulistana.”

²⁰ DENIPOTI, C. A cidade e as roupas moda e vestuário em imagens fotográficas. In: FUNARI, P. P. A. (Org.) *Coleção Idéias Cultura material e arqueologia histórica*. Campinas: UNICAMP, 1998, p. 83.

²¹ Os poderes exercidos pelas mulheres são entendidos por meio de atitudes rotineiras e que pareciam até mesmo banais. A mulher era dotada de artifícios como o próprio domínio do espaço doméstico e o poder sobre os filhos, já que o marido não estava em tempo integral com a família e, dessa forma, delegava poderes à mulher, o que lhe possibilitava fugir dessa imagem de submissão e dominação masculina. Por vezes, era necessário e conveniente que a mulher se mascarasse diante de alguma situação para assim fazer suas vontades com a concordância plena do esposo. Outras vezes, era cabível interiorizar a imagem de respeito e subserviência o que representava aderir aos valores predominantes e com uma postura que, caso não fosse seguida, poderia construir a aura da mulher que não era vista com “bons olhos”. Assim, enquanto sujeito que se veste desses papéis sociais, a mulher se mimetiza, representa e se metamorfoseia.

²² D’ INCAO, M. A. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, M. (Org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 229.

²³ D’ INCAO, M. A. Mulher e família burguesa, p. 230.

aspecto, as relações entre homens e mulheres, num casamento, eram de dependência mútua, já que a mulher precisava do marido, para o sustento da casa, além da segurança e prestígio social, que supostamente só o casamento transmitia e, em contrapartida, contava com ela para coordenação da vida domiciliar dele e de seus filhos.

Nesse aspecto, Roger Chartier²⁴ aborda a questão da *dominação simbólica* como uma prática em que a dominação ocorre por consentimento e legitimação e não por coerção ou imposição. Nesta reflexão, os dominados podem adquirir benefícios, privilégios, exercendo poderes de maneira indireta. Esse aspecto da dominação simbólica também pode ser visto como uma tentativa de apreensão do comportamento da mulher, vista como “ser múltiplo”²⁵ e que se transforma conforme os espaços e pessoas a que se apresenta. As mulheres dessas imagens em questão se mostram muito mais como companheiras do marido, ao se posicionar ao seu lado, no mesmo nível – como nas famílias Kluppel (Fotografia 7), Hoffmann (Fotografia 8²⁶), Borsato (Fotografia 9) e Berger (Fotografia 2).

²⁴ CHARTIER, R. A história das mulheres, séculos XVI-XVII: diferenças entre os sexos e violências simbólica. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Orgs.) *As mulheres e a história*. Lisboa: Dom Quixote, 1993. p. 37-44.

²⁵ Contudo, é necessário destacar que multiplicidade de papéis não é característica exclusiva das mulheres e que a dominação de gênero é latente, pois corresponde a uma realidade econômica, concreta e historicamente verificável. As representações de harmonia e nivelamento dos atores correspondem ao momento de retratação da imagem. Não é objetivo desta discussão pensar essas relações fora do estúdio ou no ambiente doméstico.

²⁶ A Fotografia 8 não apresenta datação precisa. Sabe-se que o grupo foi retratado durante a década de 1940.



Fotografia 7 – Família Kluppel (década de 1940)
Acervo: Casa da Memória Paraná – Ponta Grossa-Pr.



Fotografia 8 – Família A. Hoffman (1941)
Acervo: Casa da Memória Paraná – Ponta Grossa-Pr.



Fotografia 9 – Família Borsato (1927)

Acervo: Casa da Memória Paraná – Ponta Grossa-Pr.

Portanto, em relação a estas imagens pode-se interpretar que as representações de gênero foram construídas para atribuir aspectos de compartilhamento entre os integrantes. Em algumas das imagens, as representações reforçam a noção de que homens e mulheres não contrastam nos seus propósitos intrafamiliares, pelo contrário, eles partilham de um ideal em comum. A mulher, no seu papel de mãe e esposa, representa a companheira no interior do grupo familiar. Sua imagem é construída de forma que o observador perceba que ela pertence àquele grupo e com ele partilha de certas condutas. Com o homem ocorre o mesmo. A família se configura como um grupo fechado, que só admite a interferência, nesse momento (da retratação), do fotógrafo que tem um poder legitimado pelo grupo para alterar posturas desde que essas reforcem ainda mais o ideal de família.

Contudo, destaca-se outro papel, que também foi encontrado em algumas das imagens: a avó. Ela também representa e contribui, na cena, para consolidação do grupo familiar. Por outro lado, pode-se pensar também nas intenções do fotógrafo e do grupo em transmitir a noção de hierarquia familiar. Se o parentesco biológico com a avó for por parte

do pai, tal configuração é ainda mais forte, já que ela destaca a continuidade daquele sobrenome masculino. Assim, a avó reforça ainda mais o poder da família em questão. Carvalho aponta que, nessas situações, podem ocorrer, entre os gêneros, inversões de papéis, posto que com o passar do tempo, a idade e a experiência dessas mulheres que se tornaram avós aumentam e, em alguns casos, isso pode significar um crescimento de poder sobre a geração posterior. Por vezes, quando a avó fica viúva, ela toma a posição do avô-patriarca no grupo. A historiadora analisa que “sua aceitação depende do sucesso feminino em demonstrar atitudes e características consideradas masculinas (...)”²⁷. Isso no caso das mulheres idosas é semelhante, já não são mais as principais responsáveis pelas crianças e pela casa e “cuidam” dos negócios da família. Aqui ocorre a inversão de papéis, já que suas funções se assemelham às dos homens, assumindo o papel do patriarca da família.

Pelas imagens de famílias paulistanas, Carvalho observou que ocorre uma “(...) masculinização dos atributos femininos, com a presença de óculos, das gorduras, dos cabelos brancos, a ausência dos decotes, a visibilidade das rugas e a expressão severa”²⁸. Geralmente usando roupas escuras, fica em evidência o rosto e mãos, numa postura solene, mas que mesmo assim, mostra o corpo levemente voltado para frente, devido ao declínio de sua postura já curvada.



Fotografia 10 – Família Judekowich (1945)

Acervo: Casa da Memória Paraná – Ponta Grossa-PR.

²⁷ CARVALHO. *Gênero e artefato*, p. 188.

²⁸ _____. *Gênero e artefato*, p. 188.

Mas essas avós não eram mostradas apenas como pessoas idosas. Havia nos retratos do Bianchi uma preocupação, por parte delas, com a vaidade. Na Fotografia 10 - Família Judekowich, mesmo apresentando alguns dos atributos indicados por Carvalho, a matriarca aparece segurando sua bolsa e usando brincos, distintivos de feminilidade, ainda que as marcas do tempo tenham apagado alguns traços físicos dessa feminilidade. Pela bolsa também se percebe tais traços, já que é considerada uma peça obrigatoriamente feminina. A bolsa adquire destaque pelo fato de não ser deixada de fora da cena. Nesse caso, confirma que a fragilidade da idade avançada foi substituída pela firmeza e convicção expressadas no ato de segurar o objeto.



Fotografia 11 – Família Mansani (1939)

Acervo: Casa da Memória Paraná – Ponta Grossa-PR.

Essas fotografias podem legitimar a existência desse membro ascendente do grupo, para que quando ele não mais existir – nesse caso a avó –, se recorra a suportes materiais que amenizem, de certa forma, sua perda. Há, portanto, uma ligação entre essas gerações retratadas, representadas pelo contato entre passado (marcado pela presença da avó) e futuro (simbolizado pelas crianças). Na Fotografia 11 - Família Mansani, esta afirmativa fica ainda mais evidente pela posição de destaque que ocupa a matriarca no centro da imagem, com a criança mais nova em seu colo.

Nesta ocasião, se pode perceber a demonstração de afetividade intergeracional. No caso das avós, pode-se pensar que por vezes elas são as colaboradoras da mãe na criação dos filhos e cuidados com o lar. Representam papel importante na vida da família, mesmo que as esposas não trabalhem fora. O valor simbólico desse arranjo, que se configura na retratação, é atribuído ao grupo familiar mediante orientações do fotógrafo, que procura centralizar a imagem a partir da avó. Ainda na Fotografia 11 – Família Mansani, ela está simetricamente no centro da cena com o filho mais novo nos braços, transmitindo a noção de prosseguimento. Entretanto, a figura da avó poderia adquirir outras representações. Pode-se pensar também na avó como parte integrante do contexto familiar, como um elemento com o qual a mãe e o pai dividiam – mesmo que de forma muito distinta – as tarefas domésticas e responsabilidade sobre os membros mais jovens. A avó poderia ser também auxiliar da mãe nas atividades do lar, ou mesmo, em alguns casos, considera-se a possibilidade de que era ela quem determinava o ritmo dessas atividades; não era apenas um elemento qualquer na família, mas uma integrante fundamental. Esse reconhecimento fica evidente quando se consideram as imagens em que a avó aparece segurando uma das crianças no colo, o que pode ser também entendido como uma demonstração de superioridade no âmbito familiar, superando até mesmo a força e o poder da mãe.

Considerações finais

O ritual a que se conferiu destaque nesta pesquisa foi a retratação das famílias em estúdio. A inquietação sobre um entendimento conceitual a respeito de família demonstrou que ao tentar estabelecer uma tipologia num contexto espaço-tempo tão diversificado como o referido, corre-se perigo em demarcar família como agrupamento de modo superficial, sem considerar esferas psicológicas e simbólicas. A concepção de família era reforçada pelas representações e pelos papéis sociais de cada um dos personagens nas imagens em questão. Pautada pelas considerações de Goffman, percebeu-se o ato da retratação como a construção do grupo como um todo, expressada pela representação da imagem de si, pertinente ao momento do registro fotográfico. Essa representação derivava de uma concepção imagética formulada sobre o ideal de família, pelo qual o grupo gostaria de ser visto. Dentro do recorte temporal estudado, fotografar-se era impregnado de solenidade, uma vez que ocorria num ambiente próprio e que exigia a preparação dos sujeitos para que o ato (ou atuação) ocorresse com sucesso.

Ao estudar os retratos de grupos familiares, produzidos pelo ateliê Foto Bianchi, em Ponta Grossa, entre 1913 e 1943, destacam-se algumas observações. Em primeiro lugar, uma das motivações iniciais para pesquisa sobre tais imagens era a similaridade contida em um conjunto de retratos que abrangiam a temática família. A cada retrato, um elemento era centralizado ou evidenciado, como a criança, a mãe, a avó, o casal. Os retratos realizam a mediação entre gerações como transmissoras da importância social atribuída à célula família, como grupo social e aos personagens individuais nas suas representações dos papéis sociais de gênero. Tais representações propiciaram o entendimento de complementaridade desses papéis – segundo a mensagem imagética veiculada –, não de disputa ou conflito entre eles, como no caso dos cônjuges. Ao se repensar os papéis sociais dos membros da família percebe-se que valores e modelos eram transmitidos, apropriados e praticados na cena fotográfica. Muito embora com as alterações sociais transcorridas nesse mesmo período, no que diz respeito à estrutura familiar, não deixam transparecer um único modelo de família, os arranjos predominantes traziam constantemente as figuras de pai, mãe e filhos(as), marcados por grande complexidade e plasticidade.

Um dos aspectos de maior destaque, percebido no período mencionado, é a quantidade de integrantes nos retratos. Nas primeiras décadas do século XX, as famílias eram retratadas em arranjos entendidos como de agrupamentos nucleares e estas representações são maioria expressiva das imagens encontradas. Esses agrupamentos nucleares são compostos apenas pelos integrantes: pai, mãe e filho(s). Mais tarde, já nas décadas de 1930 e 1940, nota-se que muitas famílias passaram a ser representadas pelo modelo extenso, ou seja, aos membros do grupo conjugal composto por pai, mãe e filho(s) unem-se ascendentes ou descendentes e/ou colaterais presentes na retratação²⁹.

Outro aspecto foi o fato do retrato de família conter inúmeras variações, sobretudo quanto à forma como seus personagens estão distribuídos na cena e quanto aos símbolos que tais imagens contém. Mesmo que por mínimos detalhes – além do fato de se tratarem de famílias distintas –, as imagens não se tornam repetitivas no que tange a sua composição. Assim, entendeu-se a encenação fotográfica como uma construção intencional e sem caráter

²⁹ Uma das hipóteses da pesquisa era que, as famílias da primeira metade do século eram, em sua maioria, nucleares. Contudo, ao analisar as imagens percebeu-se uma grande ocorrência de fotografias de famílias extensas, com membros outros, que não apenas os da configuração nuclear, pai, mãe e filhos(as).

ingênuo, isto é, ela foi pensada e realizada para transmitir a credibilidade do grupo. As representações, incluindo nisso os papéis sociais dos diversos e diferentes sujeitos dos grupos familiares, eram pautadas a partir de intenções comuns que acabavam conferindo um sentido de harmonia ao conjunto desses grupos, independentemente das suas diferenças, disputas e conflitos cotidianos.