

A MULHER QUE EU SOU: IDENTIDADE FEMININA NO FOTO BIANCHI EM PONTA GROSSA (1910 A 1940)

Carina Mirelli da Silva ¹
Marco Antonio Stancik ¹

INTRODUÇÃO

Foi num momento de urbanização e modernização de Ponta Grossa, que Luis e Maria Bianchi chegaram em Ponta Grossa. Ele, nascido na Itália no dia 1º de novembro de 1876 foi registrado em Buenos Aires na Argentina. Segundo Santos (2009), não existem muitos registros sobre o processo de imigração dos Bianchi, mas sabe-se que chegaram à América após deixarem sua terra natal devido a conflitos familiares na região. Bianchi aprendeu o ofício de fotógrafo com seu pai, quando veio para o Brasil, atuou registrando inicialmente, cenas da construção da Estrada de Ferro Brazil Railway Company na cidade da Lapa, onde conheceu Maria, sua esposa. Foi, entretanto em Ponta Grossa que o casal passou a viver e constituiu família, ainda na primeira década do século XX.

Antes de se destacarem no ramo da fotografia, o casal abriu a Casa de Armarinhos e Modas Thómmem & Bianchi na Rua XV de novembro, posteriormente, mudou a licença para o funcionamento de um Athelier Photographic. Nesse momento, Ponta Grossa não passou apenas por mudanças estruturais, mas sua modernização também se referiu aos seus hábitos culturais, “a cidade encontrava-se no caminho de centros culturais e artísticos como o Rio de Janeiro e a Argentina e por ela, passavam muitos artistas de teatro e cantores que se apresentavam nos cines-teatro locais.” (SANTOS, 2009, p. 66).

Mesmo não sendo o único fotógrafo da cidade, Bianchi, aproveitou o contexto de modernização para fazer sua clientela. Seu trabalho estava além da simples prestação de serviço, a fotografia era considerada uma prática artística. Bianchi foi considerado “exímio artesão de uma técnica considerada ainda rudimentar, Bianchi se destacava pela qualidade de seus trabalhos, uma arte dificílima, requerendo acima de tudo paciência e habilidade”. (SANTOS, 2009, p. 73).

O ofício permaneceu na família Bianchi por três gerações. Com o falecimento de Luís Bianchi em 1943, seu filho Rauly deu continuidade, assim como também fez seu filho e neto de Luis, Raul, quando em 2002 faleceu sem deixar descendentes. (SANTOS, 2009).

1 Mestre em História, Cultura e Identidades, na linha de pesquisa Discurso e Representação: produção de sentido, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, graduada em Licenciatura em História (UEPG).

2 É doutor em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e professor adjunto do Departamento de História e do Mestrado em História, Cultura e Identidades. Integrante da Mesa Editorial da Revista de História Regional e Editor da revista discente Ateliê de História UEPG da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Tem desenvolvido estudos sobre história e fotografia, história da medicina e história das doenças.

Parte dos negativos produzidos durante a atuação do Foto Bianchi em Ponta Grossa, bem como alguns materiais do estúdio fotográfico, os cadernos de registros de clientes e serviços e alguns materiais, tais como: caixas de filmes, papéis e vidros, hoje encontram-se na Casa da Memória Paraná, após serem adquiridos pela Prefeitura Municipal de Ponta Grossa no ano de 2001, em negociação feita com Raul Bianchi³.

O Acervo Foto Bianchi, conta com aproximadamente 45.000 negativos de gelatina de prata em suporte de vidro e suporte flexível, portanto, é inquestionável o seu valor histórico e cultural para a cidade. Possui desde imagens feitas em estúdio, de famílias tradicionais, casamentos, militares, entre outros. Bianchi também fotografou espaços abertos, tais como: construções, como por exemplo, a colocação da pedra fundamental da Santa Casa de Misericórdia em 1907, a Construção da Estrada de Ferro, as atividades das Madeireiras, a extração da erva-mate, hospitais como o 26 de outubro, e cidades circunvizinhas.

O interesse em pesquisar tal acervo, surgiu durante a participação em um curso realizado na Casa da Memória⁴. A pesquisa nos cadernos de registros, e a leitura das inúmeras legendas dos negativos, despertou o interesse em realizar uma pesquisa que abordasse a História das mulheres e os estudos de Gênero.

O objetivo desse artigo é, através da leitura de imagens fotográficas e da análise de suas legendas, compreender a maneira como as mulheres foram representadas pelo fotógrafo, dessa forma, relacionando-as ao conceito de identidade.

O fotógrafo Bianchi identificava suas fotografias não apenas por um código numérico, mas também com uma legenda descritiva, que caracteriza o fotografado e, portanto, o distingua diante dos inúmeros clientes. A identificação das mulheres diz muito sobre a maneira como elas tendiam a ser tratadas, bem como suas atribuições em meio à sociedade patriarcal da primeira metade do século XX. Isso faz referência a um discurso que segundo Sayão, amparada na perspectiva do sociólogo Pierre Bourdieu, definia e ainda define muitas mulheres em nossa sociedade.

As mulheres, [...], são tratadas como objetos ou como símbolos cujo sentido lhes está alheio e cuja função é manter o capital simbólico – especialmente a honra – em poder dos homens. Dessa forma, elas circulam como mercadorias de ínfimo valor no mercado de bens simbólicos; precisam estar sempre belas e magras, acompanhando a moda internacional, cumprindo também suas obrigações de mães e donas-de-casa paralelamente ao trabalho extra doméstico que executam para melhorar o orçamento familiar ou para se sustentarem quando vivem sozinhas ou na companhia de seus/has filhos/as pelos/as quais, geralmente, são as maiores ou únicas responsáveis.” (SAYÃO, 2003, p. 25).

A preocupação em dar visibilidade à história das mulheres surge a partir da década de 1970 com o movimento feminista e posteriormente através do Gênero como uma categoria de análise, que se estabelece, como uma possibilidade de compreender as relações entre os sexos e as características “pertencentes” a cada um, de forma a desconstruir padrões constituídos cultural, histórica e socialmente ao longo do tempo.

Com a influência da psicanálise através de Freud e Lacan e também da linguística, da gramática, bem como da sociologia, gênero como uma categoria de análise, passou a considerar as diferenças entre os sexos, no que tange seus papéis na sociedade, como uma construção social, cultural e histórica e não simplesmente biológica. (GONÇALVES, 2015, p. 73).

A partir de então, renovou-se também as fontes e os problemas para a compreensão da história das mulheres. A tentativa de preencher uma imensa lacuna na história, permitiu que as vozes femininas fossem ouvidas e assim, contribuíssem também para a história, agora no papel de protagonistas.

Com a categoria gênero, estaria consumada a superação de noções universais, fossem de homens, fossem de mulheres. A introdução da categoria gênero, relacionada ao contexto social, portanto, levou à consideração da “diferença na diferença”. Não cabia assim a utilização do termo mulher sem adjetivá-lo: mulheres mestiças, negras, judias, trabalhadoras, camponesas, operárias, homossexuais. (GONÇALVES, 2015, p. 75).

Através da análise de fotografias produzidas por Bianchi, entre os anos de 1910 a 1940, busca-se,

3 Neto de Luis Bianchi.

4 O Projeto de extensão teve início na Casa da Memória Paraná em 2014, “Organização, Diagnóstico e Pesquisa dos Negativos em Chapa de Vidro do Acervo Foto Bianchi” sob coordenação da Profa. Dra. Patrícia Camera, do Departamento de Artes Visuais da UEPG e Alan de Almeida (Fundação Cultural – Casa da Memória Paraná) com supervisão da professora Dra. Solange de Lima da USP. O projeto tinha como objetivo diagnosticar os negativos, e dessa forma, fazer um levantamento das condições de preservação do acervo, observar e catalogar os danos sofridos no ligante (gelatina de prata) e no suporte (vídeo).

como sugere Andréa Lisly Gonçalves destacar a “diferença na diferença”, ou seja, compreender as especificidades das legendas dessas imagens, com base numa interpretação iconológica das mesmas, e dessa forma, contribuir para a discussão de gênero e da história das mulheres no contexto pontagrossense. Essa análise foi realizada tendo como pressuposto que o fotógrafo e sua produção representam o olhar masculino sobre essas mulheres, portanto, sua perspectiva está relacionada a um discurso de gênero.

AS LEGENDAS E A IDENTIDADE FEMININA

A descrição de cada imagem recebe o nome de legenda comentário, a partir das legendas, é possível localizar algumas imagens no acervo, associando a legenda ao possível tema fotografado. O que podemos destacar nesse momento são as inusitadas formas como Bianchi intitulava seus negativos. Na grande maioria dos casos as legendas se resumem aos nomes e sobrenomes dos indivíduos fotografados, em outros casos a temática é reforçada, tais como: “Militar”, “Criança”, “Noivado”, “Moça”. Em outros momentos, a intimidade peculiar com que Bianchi se referia aos clientes é destacada, e é a partir de tais registros que o interesse por realizar essa pesquisa surgiu.

Em muitos casos, Bianchi utiliza expressões pejorativas ao se referir ao cliente, tais como: “menino ruim”, “negrinha”, “criança morta”, “sujeitinha”, “criança doente”, ainda, em outros casos faz referência à etnia do indivíduo, tais como: “três turcos”, “Grupo Sírio”, “Casal argentino”, “Moço alemão”, “homem preto”. Em relação às mulheres o fato de elas, na maioria dos casos, estarem relacionadas ao nome do pai ou do esposo, por exemplo, “Moça filha Capeletti”, “Nora do Sr. Hoffmann”, “Filhas de João Inis”, “Viúva Sr. Michaeli”, “Filha do açougueiro vizinho”, “Mulher e menina Basilio”, entre outras. Em pouquíssimos casos, as mulheres estão associadas as suas atividades, profissões, características pessoais ou simplesmente por seu nome.

Num primeiro momento, as imagens foram selecionadas a partir dos cadernos de registros, as legendas que faziam menção às mulheres e suas características individuais, ou simplesmente, de forma que destoasse do padrão estabelecido por Bianchi, de relacioná-las à figura masculina. Foram

identificados em média cem negativos, entretanto, devido ao fato do acervo ainda não estar completamente catalogado e organizado, apenas nove negativos foram encontrados.

Para Michael Pollack “a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros.” (POLLACK, 1992, p. 5).

Com base nessa breve definição de Pollack, comprehende-se que a identidade está completamente relacionada a sociedade, com o outro, dessa forma ela está em constante mudança, além do que, os indivíduos têm a habilidade de aglomerar uma infinidade de identidades em si mesmos, que segundo Hall,

é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 1999, p.13).

A identidade se relaciona a esse artigo no que se refere à maneira como as mulheres retratadas nas fontes foram identificadas nas legendas elo fotógrafo em contraponto a sua aparência e o que intencionavam representar. A representação das mulheres com base em suas identidades é exceção nas legendas elaboradas por Bianchi, a regra, era associá-las a figura de poder: o homem, pai, marido ou sogro. Dessa forma, acredita-se ser a identidade um fator importante para a análise da construção simbólica em relação a posição das mulheres na sociedade. “A identidade do ser não seja outra coisa senão a aparência da representação, isto é, que a coisa não exista a não ser no signo que a exibe”. (CHARTIER, 1990, p. 21).

O ato de fotografar em si, contribuiu nesse processo de representação. Phillippe Dubois (1992) propõe ao analisar uma imagem fotográfica, duas críticas: interpretar a fotografia como transformação do real, e como vestígio do real. A fotografia não consegue reproduzir completamente o real, é incapaz de englobar todos os aspectos do ambiente, os sentidos, as dimensões. Na imagem fotografada, as cores, a luz, a sombra, a distância, o foco, e várias outras questões interferem na transformação do real.

Ana Maria Mauad (1996) apresenta três as-

pectos relacionados a interpretação fotográfica como transformação do real: compara a imagem fotográfica ao objeto concreto, ressalta os efeitos ideológicos, ou seja, uma determinada visão de representar o mundo através da fotografia, e o terceiro aspecto está relacionado à recepção e a compreensão da fotografia, a partir da interpretação cultural de códigos de leitura próprios. A intenção, segundo a autora, é que o historiador consiga vencer o desafio, “como chegar ao que não foi imediatamente revelado pelo olhar fotográfico? Como ultrapassar a superfície da mensagem fotográfica e, do mesmo modo que Alice nos espelhos, ver através da imagem?” (MAUAD, 1996, p. 5).

A fotografia precisa ser interpretada com base nos seus elementos simbólicos e ideológicos, ou seja, essa linguagem não pode ser compreendida como meramente estética, mas sim como uma produtora de interação social. Para que isso aconteça. Ana Maria Mauad ressalta a importância de o pesquisador abrir-se para a interdisciplinaridade.

Exigiu-se do historiador que ele fosse também antropólogo, sociólogo, semiólogo e um excelente detetive, para aprender a relativizar, desvendar redes sociais, compreender linguagens, decodificar sistemas de signos e decifrar vestígios, sem perder, jamais, a visão do conjunto. (MAUAD, 1996, p. 6).

Dessa forma, o processo crítico pelo qual o historiador precisa transitar ao analisar a fotografia como fonte, independe do objetivo pelo qual a fotografia foi produzida, o que é importante considerar é o que Jacques Le Goff denomina como imagem/documento e imagem/monumento, ou seja, pensar a fotografia seja como uma informante de características do passado ou como uma produção simbólica de um princípio que se quis perpetuar através do tempo, seja ela de um discurso ou de um padrão estabelecido. (MAUAD, 1996, p. 8).

Bianchi fotografava e buscava transformar o real com base em padrões socioculturais vigentes no início do século XX, portanto, sua produção deve ser entendida “como o resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente” (MAUAD, 1996, p. 7). Boris Kossoy (2001), defende a ideia de que a fotografia é uma expressão cultural e, dessa forma, o fotógrafo tem papel essencial, afinal, é através de seu contexto, de sua história, de suas influências e experiências que ele

produzirá. O autor ainda sugere para a análise das fotografias, a iconografia e a iconologia, ou seja, identificar nas imagens, elementos explícitos assim como, o que não é apresentado visualmente, ou seja, o que desafia o pesquisador a decifrar códigos dentro da imagem.

Através de uma análise iconológica, nesse artigo, busca-se reconhecer características que existiam para além do momento da fotografia, algo que a antecedeu,

[...] situa-se no nível da imagem, a interpretação iconológica tem aí seu ponto de partida e estende-se além do documento visível, além da chamada evidência documental. Trata-se da recuperação de diferentes camadas de significação. A interpretação iconológica se desenvolve na esfera das ideias, das mentalidades. (KOSSOY, 2007, p. 55-56).

As fotografias que seguem representam claramente esse princípio. Nas figuras 1, 2, 3, 4 e 5, os significados que Bianchi atribui à essas mulheres expressam-se nas legendas, sua impressão sobre elas, e, portanto, as características que as identificam são evidenciadas pelo fotógrafo.

Figura 1 - nº 385 Caboclinha ?. 03.1910



Fonte: Casa da Memória Paraná - Acervo Foto Bianchi.

Na Figura 1, “A Caboclinha”, aparece sozinha, em pé, apoiada em uma cadeira de madeira em pose de corpo inteiro. A fotografia foi realizada no estúdio Foto Bianchi. Ela veste uma longa saia preta e uma blusa branca com mangas até os cotovelos que se destaca pelo babado que vai da gola até a cintura, quando se encontra com a saia. Usa sapatos fechados de amarrar e como enfeites, percebe-se o uso de anel na mão direita no dedo do meio, brincos pequenos e um volumoso broche de flor colocado na blusa. Seu penteado prende todo o cabelo num arranjo volumoso e bem alinhado, na mão direita segura o que parece ser um leque, objeto comum às mulheres mais sofisticadas, ao fundo uma tela simula um espaço de natureza.

Seu olhar pouco à vontade demonstra que, posar para uma fotografia não era algo comum para ela. Por ser uma “caboclinha” a jovem não possuía condições financeiras que a permitissem ter uma vida luxuosa, também não demonstra ser casada, pois não é perceptível a utilização de aliança. Sua identificação se dá pela sua etnia e consequentemente, pelo seu papel na sociedade, como uma mulher simples, solteira e cabocla.

Bianchi deixa essa informação bem clara ao chamá-la de, não apenas cabocla, mas caboclinha. A expressão é utilizada para se referir a indivíduos descendentes da miscigenação entre o branco e o índio, muitas vezes utilizada de forma pejorativa e inferiorizada, o que se intensifica quando usada no diminutivo.

No retrato fotográfico, a pose o cenário, compõem uma realidade idealizada pelo fotografado ou pelo fotógrafo que intenciona transmitir uma outra imagem de si. Assim como escreve Anateresa Fabris,

ao criar uma imagem ficcional, isto é, ao referir-se à pessoa, a pose permite analisar o retrato fotográfico pelo prisma do artifício, não apenas em termos técnicos, mas também pelo fato de possibilitar a construção de inúmeras máscaras que escamoteiam de vez a existência do sujeito original. (FABRIS, 2004, p. 57).

Percebe-se, portanto, a tentativa de valorização e a teatralização de uma realidade social que não pertence à modelo. Sua vestimenta, penteado, adornos e a pose demonstram tal representação. Entretanto, a legenda criada pelo fotógrafo para identificar a cliente, revelam sua realidade e, portanto, a forma pela qual era identificada na sociedade.

Figura 2 - nº 2942 Duas Borboletas 24.04.1935.



Fonte: Casa da Memória Paraná - Acervo Foto Bianchi.

Na figura 2, as “Duas Borboletas”, vê-se em pose de corpo inteiro, duas mulheres. A fotografia chama a atenção primeiramente por suas expressões faciais, um leve sorriso nos lábios destoa da pose comum presente na maioria das fotografias, onde a seriedade era comum. Usam vestidos e chapéus muito elaborados e sofisticados, segundo Stanck (2011), os chapéus poderiam representar um ar aristocrático destoando das mulheres mais simples que não poderiam usufruir de tal luxo e serviam, assim como as sombrinhas para protegê-las dos raios solares.

A utilização da carteira que a moça da direita segura na mão esquerda, é um elemento que demonstra a ideia de liberdade. Ao andarem sozinhas pela cidade, precisavam estar prevenidas e prontas para comprar ou pagar por algo, isso pode caracterizar até mesmo uma independência financeira. Mesmo possuindo um anel no dedo anelar, o que pode caracterizar uma aliança na mão esquerda, sua postura e a segurança que transmite é de uma mulher livre.

A moça mais baixa, de vestido branco, veste na mão esquerda uma luva também branca, enquanto na mão esquerda ela está sem luvas, apenas segurando-as, elas também ajudam a compor uma realidade aristocrática. Os sapatos usados por ambas, com saltos mais altos que o comum também demonstram uma característica moderna.

Posando em estúdio, diante do painel mais sofisticado utilizado por Bianchi, não há a necessidade de uma composição mais elaborada do cenário, ambas as moças se destacam por si, além disso a legenda sugestiva contribui para tal destaque. As moças são, portanto, identificadas a partir de suas posturas, da liberdade que elas representam.

A expressão “Borboletas”, aparece repetidas vezes nos livros de registros do acervo. As Borboletas se destacam por uma beleza ímpar e acima de tudo, por inovarem em suas poses, posturas e vestimentas.

Figura 3 - nº 4651 Duas borboletas (duas moças).



Fonte: Casa da Memória Paraná - Acervo Foto Bianchi.

Na figura 3, “Duas Borboletas (duas moças)”, Bianchi teve a preocupação em especificar que as borboletas eram moças, diferente da imagem anterior onde ele as chama apenas de borboletas. O

destaque nessa fotografia, está nas roupas e adornos. Primeiramente, elas vestem roupas muito parecidas, como se fossem até mesmo uniformes. Uma blusa com listras verticais, longa e ajustada na cintura, com mangas curtas e um decote mais alargado, deixando parte do busto a mostra. Os cabelos curtos e modernos dão ainda maior destaque ao pescoço e busto. Saias escuras, também com linhas horizontais mais finas, pouco abaixo do joelho, deixariam as canelas à mostra se não fosse o uso de meias pretas seguindo o padrão dos sapatos de salto também pretos.

Percebe-se o mesmo cenário da figura 2, bem como a mesma banqueta com arranjo de folhas da figura 6 que serve de apoio às moças. A mais alta apoia o antebraço enquanto entrelaça suas mãos e olha distraidamente para frente, a moça da direita, segura a banqueta com a mão esquerda enquanto apoia o cotovelo direito segurando delicadamente o queixo, seu olhar é confortável e direto para o fotógrafo. Ambas usam colares, pulseiras, muitos anéis e relógios. Da mesma forma que na imagem anterior, elas posam livremente e os elementos que compõem a fotografia, assim como a legenda representam liberdade e modernidade.

Figura 4 - nº 12969 Borboleta (moça) 04.08.1931.



Fonte: Casa da Memória Paraná - Acervo Foto Bianchi.

Figura 5 - nº 12968 Borboleta (moça) 04.08.1931.



Fonte: Casa da Memória Paraná - Acervo Foto Bianchi.

Já a “Borboleta (moça) ” representada nas duas figuras acima, 4 e 5, é um caso à parte. A fotografia apenas do busto chama atenção pelo excesso de pele à mostra. Em duas poses, de perfil direito na figura 4 ela aparece séria olhando para o fotógrafo, já na figura 5 sua expressão é de completa descontração, olhando para o horizonte, ela sorri mostrando os dentes, o que contrasta com o batom escuro dos lábios. A leveza da imagem é ainda maior pela flor que foi acrescentada e que puxa seus cabelos curtos para trás. Vestindo uma espécie de xale xadrez, preso por um broche, todo seu colo e ombros ficam expostos, destacando o longo colar no seu pescoço.

A utilização da expressão “mariposa” pode ser aplicada para caracterizar “mulheres de vida fácil”. Portanto, o que pode-se supor, é que a utilização da identificação “Borboleta”, tornou-se um padrão para Bianchi, ao relacionar mulheres que se destacavam das demais. Para os padrões sociais, essas mulheres de atitudes mais modernas caracterizando inclusive uma postura libertina não eram um bom exemplo, se pensarmos nos padrões estabelecidos como ideais para as mulheres. Essa subjetividade não pode ser respondida, apenas especulada, afinal o artista, como produtor de tais obras, as constituíram e as

identificaram, a partir de seu olhar, de suas opiniões e consequentemente de seus preconceitos.

PONTA GROSSA , SÉCULO XX E O IDEAL DE MULHER

Ponta Grossa do século XX vivenciou um período de grandes mudanças em sua estrutura, em sua população, mas principalmente em seu pensamento. Caracterizava-se desde a sua formação ao ritmo de uma cidade rural, devido a intensa movimentação tropeira, que a partir do século XVIII, estava incluída no trajeto das tropas que viajavam de Viamão no Rio Grande do Sul, até Sorocaba em São Paulo, para as grandes feiras de gado.

A cidade começou a transformar-se em centro urbano devido as atividades econômicas de produção de erva mate, de madeira e de criação do gado, bem como, a movimentação intensa de imigrantes. Consequentemente houve o aumento da população e das atividades agrícolas, comerciais e industriais. “Em 1894, com a construção da estrada de ferro ligando-a a Curitiba/Paranaguá, e, em 1907, a São Paulo e ao Rio Grande do Sul, a cidade tornou-se o principal entroncamento ferroviário do interior do Paraná”. (VIEIRA, 2014, p. 69).

Segundo o que escreve Stancik, ao citar Hobsbawm,

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). (STANCIK, 2011, p. 12).

A partir de 1912, Ponta Grossa já contava com energia elétrica, água encanada e rede de esgoto. Segundo viajantes, a cidade se caracterizava por avanços. Tal como nas grandes cidades europeias. Para o escritor paranaense Nestor Victor, Ponta Grossa estava “crescendo materialmente e incorporando hábitos de uma sociedade burguesa, “deixando de lado” a “rudez camponesa” que a havia defini-

do desde sua fundação, em 1823". (VIEIRA, 2014, p. 72). O relato do escritor pode ser percebido como uma prática discursiva que reforça e incentiva uma ideia de modernidade e sofisticação, embora, em comparação com outros grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo, as diferenças nesse sentido ainda fossem grandes. Deve-se, portanto, levar em conta que tal modernidade é relativa, já que Ponta Grossa era uma cidade ainda jovem. "No final do século XIX, a cidade apresentava-se como um vilarejo "rústico", algo que se contrapôs ao crescimento urbano das primeiras décadas do século XX." (VIEIRA, 2014, p. 73).

Ponta Grossa, entre outros fatores, recebeu grande influência do discurso religioso católico da época. Através de colégios católicos, como os colégios Sant'Ana e Sagrada Família, a educação religiosa se intensificou, inicialmente com o objetivo de evangelizar os imigrantes, recém-chegados e que muitas vezes estavam distantes da Igreja Católica, posteriormente, abriu o acesso aos demais membros da população pontagrossense.

Em 1930, Antônio Mazzarotto, assume como primeiro bispo da Diocese de Ponta Grossa onde comandou um intenso projeto evangelizador. A publicação de cartas pastorais como "O Reino de Christo" (1930), "Doutrina Christã" (1931) e "Males Gravíssimos" (1941), orientavam os fiéis e visavam condicionar a postura da população nos mais diversos assuntos, tais como: família, casamento, sexualidade e inclusive sobre a figura feminina perante a Igreja e a sociedade. A Igreja baseava-se nos escritos de Santo Agostinho e de Paulo nas Escrituras Sagradas para justificar o patriarcalismo e a submissão feminina com o objetivo de manter a ordem social e religiosa. (VIEIRA, 2014).

No Brasil, entretanto, não apenas o discurso religioso era norteador dos padrões sociais, o Estado também assumiu tal função. Por exemplo, em 1941, o presidente Getúlio Vargas "insistia em que a educação feminina deveria formar mulheres "afeiçoadas ao casamento, desejosas da maternidade, competentes para a criação dos filhos e capazes na administração da casa". (DEL PRIORE, 2014, p. 66).

A constituição de um modelo, ou ideal a ser seguido, segundo Pierre Bourdieu (1998), nos permite identificar um poder simbólico existente nessas relações, ou seja, através de um padrão estabelecido, o poder simbólico age como um sistema que possui a força de constituir algo e de determinar padrões.

A mulher redimida pela maternidade, devota-

da à vida doméstica e à família, se constitui enquanto um ideal, isso ganha intensidade no século XIX, quando a Igreja Católica constitui o dogma de Maria como a Imaculada Conceição, enfatizando a concepção santificada da Virgem Maria. (VIEIRA, 2014).

Entretanto, considerava-se de natureza feminina os desejos calorosos e pecaminosos que poderiam coloca-la em situações concebidas como imorais e para sempre manchá-la perante a sociedade, portanto, o controle social, exercido por códigos de conduta, manuais de boas maneiras e até mesmo nas páginas de revistas e de jornais com colunas destinadas às mulheres, ensinavam-nas como se portar nas diversas situações. Orientavam as moças e mulheres a desempenharem suas "funções femininas" a fim de não ficarem solteironas ou mal faladas na cidade. Viver de aparências e seguir as normas e bons costumes era fundamental para manter sua dignidade e reputação.

Portanto, o ideal de mulher brasileira, propagado pela sociedade era, segundo Mary Del Priore,

A que não criticava, que evitava comentários desfavoráveis, a que se vestisse sobriamente, a que limitasse passeios quando o marido estivesse ausente, a que não fosse muito vaidosa nem provocasse ciúmes no marido. Era fundamental que ela cuidasse em manter boa aparência, pois se embelezar era uma obrigação. (DEL PRIORE, 2014, p. 69).

Além das inúmeras orientações, as mulheres também tinham as responsabilidades de manter o equilíbrio e a harmonia do lar, ensinar e orientar as crianças em suas posturas sociais e nas práticas religiosas, estar disponível para seu esposo e poupar-lo das tarefas cotidianas, afinal, sob tal perspectiva, o trabalho exigiria o tempo integral do pai de família.

MULHER E TRABALHO

"É pelo trabalho que a mulher vem diminuindo a distância que a separava do homem, somente o trabalho poderá garantir-lhe uma independência concreta". (Simone de Beauvoir)

A história das mulheres, desde quando começou a ser contada, mudou em relação as suas fontes, objetos e pontos de vista, assim como Michelle Perrot escreve,

partiu de uma história do corpo e dos papéis desempenhados na vida privada para chegar a uma história das mulheres no espaço público da cidade, do trabalho, da política, da guerra, da criação. Partiu de uma

história das mulheres vítimas para chegar a uma história das mulheres ativas, nas múltiplas interações que provocam a mudança. (PERROT, 2015, p. 15-16).

Dessa forma, analisar a história das mulheres no viés do trabalho, da sua movimentação em espaços públicos é legitimar seu papel como sujeitos de sua história, atuantes da vida em sociedade e participantes de assuntos que não diziam respeito, apenas ao universo da maternidade e da vida doméstica.

Atualmente, relaciona-se com certa naturalidade as palavras mulher e trabalho, afinal, a grande maioria das mulheres desempenham duas ou três jornadas diárias de trabalho, sejam elas nas atividades domésticas, com a maternidade, nos trabalhos assalariados ou nos estudos. A industrialização e a inserção das mulheres nas fábricas, gerou a preocupação de uma possível diminuição no trabalho para os homens, além do que, a ausência das mulheres nos lares faria com que as atividades domésticas ficassem acumuladas ou por fazer. Segundo Perrot, “num congresso operário de 1867, um congressista declarou: “Para o homem, a madeira e o metal. Para a mulher, a família e os tecidos”. (PERROT, 2015, p. 119).

Além das fábricas, profissões do setor terciário receberam muitas mulheres, funções como as de vendedora, secretária, enfermeiras e professoras permitiram que as mulheres desempenhassem funções já familiares a elas, cuidar, ensinar, servir. “A maioria dos empregos que elas ocupam são marcados pela persistência de um caráter doméstico e feminino, dentre as quais, as mais importantes, são o devotamento, a prestimosidade, o sorriso, etc.” (PERROT, 2015, p. 123).

No início do século XX, nos Estados Unidos e na Europa, o movimento feminista tendeu a conquistar aos poucos, alguns espaços, antes fechados às mulheres. O Sufrágio Universal já era uma realidade, inclusive no Brasil através do decreto nº 21.076 do Código Eleitoral promulgado por Vargas em 1932.

O chão das fábricas começou a receber as mulheres para o trabalho, principalmente, devido a 1^ª Guerra Mundial (1914-1918), a 2^º Guerra Mundial (1939-1945), e a consequente falta de mão de obra, as mulheres assumiram funções na indústria e em outras diversas áreas de atuação. (VIEIRA, 2014).

As figuras 6 e 7 foram selecionadas a partir de suas legendas, pois nelas, o trabalho aparece como

elemento identificador de tais mulheres, o que caracteriza uma excepcionalidade diante das legendas da maioria dos negativos listados nos cadernos de registros, que, como já mencionado, relacionam a mulher à uma figura masculina.

Figura 6 - nº 1701 Moça (do leite) 07.02.1916.



Fonte: Casa da Memória Paraná - Acervo Foto Bianchi.

Em estúdio, posando de corpo inteiro, em pé, ao lado de objetos muito utilizados pelo fotógrafo em outras produções, a expressão da jovem moça não é nada serena. Séria e fitando diretamente o fotógrafo, seu olhar é temeroso, está claramente desconfortável ao posar, o que demonstra ser essa, uma prática pouco comum. Usa um vestido claro de algodão, longo e sem muitos detalhes, seus sapatos já bem gastos quase se escondem na sombra de seu vestido. Os cabelos estão presos e bem alinhados, não usa nenhum enfeite, sem brincos ou anéis, nem colares ou adornos no cabelo.

Percebe-se apenas os elementos do estúdio, tais como: o cortinado ao fundo, o móvel em que se apoia com o braço esquerdo com dois arranjos de flores, além de outro suporte com dois arranjos a sua direita. Em inúmeros negativos, a legenda “Moça” é utilizada, porém, nesse caso, Bianchi ressalta o fato

dela não ser uma moça qualquer, ela possivelmente é a entregadora do leite e esse é o seu diferencial. Não há na imagem, nenhum elemento que a caracterize como tal, entretanto, também não há o uso de nenhum objeto que pudesse representá-la como uma mulher moderna ou de uma condição social mais elevada.

Figura 7 - nº 5792 Frait (Fray) Costureira
23.11.1922.



Fonte: Casa da Memória Paraná - Acervo Foto Bianchi.

Assim como na figura 6, a mulher da figura 7 é identificada, a partir de sua legenda, pela função que desempenha, ela é uma costureira. O que se percebe na imagem é a figura de uma mulher de corpo inteiro. Sentada com as pernas cruzadas, apoia-se com as mãos nos braços de um banco branco. Muito sofisticada, seu vestido com detalhes na gola e nas mangas, sapatos de salto e chapéu apresentam uma proposta moderna se comparado aos outros modelos da época. Nota-se também a utilização de um relógio de pulso. Os cabelos curtos prendem-se em um penteado bagunçado e volumoso. Em seu colo, um maço de flores descansa e ajuda a quebrar o traje todo preto.

No início do século XX, Ponta Grossa recebeu muita influência da cultura e sobretudo, da moda europeia, dessa forma, o que se pode destacar é o papel que a costureira tinha nesse contexto, uma mulher atenta às novidades e consequentemente difusora de novos padrões de vestimenta e estilo.

Em Ponta Grossa, as profissões que incluíam números mais significativos de mulheres eram, segundo censo de 1920": Vestuário e Toucador com 455 mulheres, ultrapassando os 251 homens, em seguida, aparece os Serviços Domésticos com 273 e o Magistério com 59. Nessas profissões, as mulheres representavam maioria, na Agricultura o número também é relevante, apesar de não ultrapassar a atividade masculina, 109 mulheres no total. O número de mulheres que se encaixavam na categoria "Não declarada, sem profissão" é de 9027, enquanto que o número de homens é de 4130. Dentre todas as categorias profissionais, 20171 pessoas foram registradas, divididos em 10076 homens e 10095 mulheres. (PINTO, 1983, p. 69).

O princípio de relacionar as mulheres aos espaços domésticos imperou por muitos anos, segundo Perrot,

As formas de confinamento, de enclausuramento das mulheres, são muitos: o giniceu, o harém, o quarto das mulheres do castelo feudal retratado por Jeanne Bourin num romance recente, o convento, a casa de estilo vitoriano, o bordel. É preciso proteger as mulheres, ocultar sua sedução. Cobri-las de véus. "Uma mulher em público está sempre fora de lugar", diz Pitágoras. "Toda mulher que se mostra se desonra", escreve Rousseau a D'Alembert. O que se teme: as mulheres em público, as mulheres em movimento. (PERROT, 2015, p. 136).

Ao analisar tais imagens, conclui-se que não há nelas, nada que as relate as suas funções, em ambos os casos, apenas as legendas é o que as identificam, moça do leite e costureira. Portanto, para o fotógrafo, o que possibilitou a identificação dessas clientes foi a identidade delas a partir de suas atividades profissionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Repensar a forma como as mulheres foram representadas e identificadas ao longo da história é essencial para a compreensão de seu papel na sociedade de hoje. Nesse artigo buscou-se analisar a representação da identidade feminina, a partir de fotografias e suas legendas.

O Acervo Foto Bianchi se caracteriza enquanto um material para pesquisa histórica, rico, variado e complexo. Seria impossível nesse curto espaço, evidenciar sua grandeza e valor inestimável para a cidade de Ponta Grossa. Nesse pequeno ensaio, foi possível identificar o papel da mulher pontagrossense no começo do século XX, a forma como o fotógrafo, a partir de suas experiências e percepções as identificou caracterizando-as nas fotografias e nas legendas, bem como, as relações da mulher com o trabalho.

Foi possível reforçar a importância de se pensar, analisar e discutir a história as mulheres como sujeitos de suas próprias histórias, e ainda, como indivíduos únicos e dotados de particularidades, de identidades mesmo acima dos padrões sociais, que padronizam e calam suas especificidades.

Nas fotografias analisadas nesse artigo, a ideia de imagem/monumento é identificada no momento em que se estabelece uma comparação entre o que a fotografia intencionou transmitir, um discurso que condicionou uma postura, os trajes, as poses, os cenários e os objetos utilizados como composição. E em contrapartida, como ela foi representada por Bianchi através de sua legenda. Tal legenda, serviria simplesmente para a organização do fotógrafo no cotidiano do Ateliê Fotográfico. Quando tais informações são pensadas e contrastadas às fotografias, fica evidente o desejo do fotografado em ser o que não é, ou ainda, ser aquilo que é, mas que socialmente não “deveria” ser, como é o caso das “borboletas”.

Pesquisadores da história das mulheres e dos estudos de gênero, reforçam a ideia de que é preciso compreender as relações estruturais sobre gênero no passado para que se possa também compreendê-las nas sociedades atuais. Joan Scott, sugere

“que inscrever as mulheres na história implica necessariamente na redefinição e no alargamento das noções tradicionais do que é historicamente importante, para incluir tanto a experiência pessoal e subjetiva, quanto as atividades públicas e políticas. Não é exagerado dizer que, por mais hesitante que sejam os passos iniciais, esta metodologia implica não apenas em uma nova história das mulheres, mas em uma nova história”. A maneira como esta nova história iria simultaneamente incluir e apresentar a experiência das mulheres dependeria da maneira como o gênero poderia ser desenvolvido enquanto categoria de análise. (SCOTT, 1990, p. 2).

Nesse sentido, esse artigo procurou compreender o fato de que em pouquíssimos casos, os negativos que retratam mulheres aparecem com

legendas que referenciam somente a elas ou as suas características identitárias. Na grande maioria das fotografias, elas estão diretamente relacionadas aos maridos ou pais. Isso ignora, ou melhor, silencia seu papel como sujeito histórico.

Portanto, seguindo o princípio da análise daquilo que está além do exposto nas imagens e nas legendas, percebe-se que seja a mulher uma operária, dona de casa, mãe, esposa, solteira, prostituta, viúva, costureira ou “borboleta” sua identidade precisa ser o que a caracteriza, as mulheres que elas são e não apenas o que elas precisam ser, ou ainda, aquilo que são por associação da figura masculina. Mesmo sendo comum para a época tal identificação, percebe-se que as mulheres, através de suas atitudes, e nesse caso, através daquilo que vestiam, de como posavam, olhavam e sorriam contestavam e se colocabam acima dos padrões estabelecidos.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomáz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CAMERA, Patricia. Foto Bianchi: o caderno de controle de serviços como indicador do circuito de sociabilidades. *Anais Eletrônicos do II Encontro História, Imagem e Cultura Visual*. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo Lisboa. Difel, 1990. Coleção Memória e Sociedade.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias e conversas de mulher**. 2^a ed. - São Paulo: Planeta, 2014.

DUBOIS, Phillip. **O ato fotográfico**. Lisboa, Veja, 1992, P. 23.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

GONÇALVES, Andréa Lisly. **História & Gênero**. I Ed.; I reimpr. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Stuart Hall; Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopez Louro – 11. Ed., 1. Reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo. São Paulo: **Ateliê Editorial**, 2007.

LE GOFF, Jacques (1984): “Documento/Monumento”. Em: Romano, Ruggiero (Dir.). Encyclopédia Einaudi. V. I – **Memória, História**. Lisboa: Impr. Nacional/Casa da Moeda, p. 95-106.

MAUAD, Ana Maria (1996): “Através da imagem: fotografia e história – interfaces”. Em: **Tempo** (Rio de Janeiro), 1, 2, pp. 73-98.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. [Tradução Angela M. S. Côrrea]. 2. Ed.; 2^a reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015.

PINTO, Elisabete Alves. **Ponta Grossa – um século de vida (1823-1923)**. por Elisabete Alves Pinto e Maria Aparecida Cezar Gonçalves. Ponta Grossa, Kluger Artes Gráficas Ltda. 1983.

POLLACK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

SANTOS, Francieli Lunelli. **Arranjos fotográficos, arranjos familiares: representações sociais em retratos de família do Foto Bianchi (Ponta Grossa 1910 -1940)**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Estadual de Ponta Grossa. 2009.

SAYÃO, Déborah Thomé. Corpo, poder e dominação: um diálogo com Michelle Perrot e Pierre Bourdieu. **Perspectiva**. Florianópolis, v.21, n.01, p. 121-149, jan/jun. 2003.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. **Educação e realidade**. Porto Alegre, v. 16, n. 2, jul.-dez. 1990.

STANCIK, Marco Antonio. De corpo quase inteiro: retratos fotográficos e representação feminina no Brasil (1890-1910). **Iberoamericana**, XI, 44, (2011), 7-24.

VIEIRA, Matheus Machado. **“Viciadas e perversas ou honestas e respeitosas?” a representação do matrimônio, da mulher e da família no discurso religioso e judiciário: Ponta Grossa (1930-1945)**. Dissertação (mestrado) Mestrado em História da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.