

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PROGRAMA DE MESTRADO EM HISTÓRIA**

HENRIQUE PINTO COELHO

**“É FAVOR ME OLHAR COM CUIDADO”:
MULHERES E SUAS
REPRESENTAÇÕES NAS FOTOGRAFIAS DE LUIZ PUCCI
EM GOIÂNIA**

**GOIÂNIA GO
JUNHO DE 2013**

HENRIQUE PINTO COELHO

**“É FAVOR ME OLHAR COM CUIDADO”: MULHERES E SUAS
REPRESENTAÇÕES NAS FOTOGRAFIAS DE LUIZ PUCCI
EM GOIÂNIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História, na área de concentração em História, Cultura e Poder. Orientação: Professora Dra. Maria do Espírito Santo Rosa Cavalcante Ribeiro.

**GOIÂNIA
JUNHO DE 2013**

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

C672e Coelho, Henrique Pinto.
"É favor me olhar com cuidado" [manuscrito] : mulheres e suas representações nas fotografias de Luiz Pucci em Goiânia / Henrique Pinto Coelho.-- 2013.
143 f.; il.; 30 cm.

Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de mestrado em História, Goiânia, 2013.

“Orientadora: Profa. Dra. Maria do Espírito Santo Rosa Cavalcante”.

1. Fotografia. 2. Representações sociais. 3. Mulheres. I. Cavalcante, Maria do Espírito Santo Rosa. II. Título.

CDU 77(043)



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Av. Universitária, 1069 • Setor Universitário
Caixa Postal 86 • CEP 74605-010
Goiânia • Goiás • Brasil
Fone: (62) 3946.1070 • Fax: (62) 3946.1070
www.pucgoias.edu.br • prope@pucgoias.edu.br

DISSERTAÇÃO DO Mestrado em História defendida em
27 (VINTE E SETE) DE JUNHO DE 2013 (DOIS MIL E TREZE) E
_____ PELA BANCA EXAMINADORA.

1) Dra. Maria do Espírito Santo Rosa Cavalcante / (Presidente) PUC
Goiás



2) Dr. Eduardo José Reinato / (Membro) PUC Goiás



3) Dra. Alcilene Cavalcante de Oliveira / (Membro) IFG



AGRADECIMENTOS

Agradeço todas as pessoas que, de uma forma ou de outra, me ajudaram na construção deste trabalho, especialmente:

- Profa. Dra. Maria do Espírito Santo pela orientação clara e segura;
- Prof. Dr. Eduardo José Renato, por acreditar e ajudar na concretização de muitos sonhos;
- Maria Lúcia Pucci Lourenço, que contribuiu com informações relativas a seu pai e abriu seu acervo fotográfico para minha pesquisa;
- Ao amigo e colega Aurican Pucci, seria muito difícil construir esse trabalho sem seu apoio;
- Ao pessoal do Museu da Imagem e do Som de Goiás, em especial a Débora Correa por me apresentar à Coleção de Fotos Luiz Pucci e por me ajudar sempre que foi preciso;
- Ao pessoal do Arquivo Histórico de Goiás, por terem me acolhido, mostrado e aberto o acervo;
- A todos meus familiares;
- À minha irmã Marilda, meus sobrinhos Tiago e Pedro Henrique pelo apoio e incentivo;
- À minha mãe e ao meu pai, agradeço pelas oportunidades de estudos concedidas a mim, mas agradeço muito mais pelo exemplo dado e por me ensinarem a “ser” humano;
- Ao Vitor e Tatiane, pérolas da minha vida, agradeço por serem incentivo para continuar e por ocuparem um espaço tão grande no meu coração;
- à Suely, minha companheira de sonhos e de caminhada, carinho especial pela cumplicidade. Para você todo o meu amor.

RESUMO

A presente dissertação tece considerações sobre um conjunto de fotografias de mulheres, em branco e preto e coloridas à mão, produzidas por Luiz Pucci em Goiânia-GO, no período de 1945 a 1955. Estas fotografias estão depositadas no Museu da Imagem e do Som de Goiás. Analisa, em especial, as representações de gênero nessas fotografias para constatar se nestas imagens as mulheres revelam novos hábitos e modos de ser, reproduzindo e fortalecendo as relações de gênero dominantes, suas desigualdades e suas representações. As fotografias de mulheres são fontes importantes para o estudo dessas representações de gênero.

Palavras-chave: Fotografias, representações sociais, mulheres, gênero, relações de poder.

ABSTRACT

This dissertation reflects and comments on a set of black and white and hand colored photographs of women, produced by Luiz Pucci in Goiânia-GO, in the period of 1945 to 1955. These photographs are kept in the Goiás Museum of Image and Sound. The dissertation especially analyzes gender representations in these photographs to see if the women in these images reveal new habits and ways of being, reproducing and reinforcing dominant gender relations, their inequalities and their representations. The photographs of women are important sources for the study of these gender representations.

Keywords: Photographs, social representations, women, gender power relations.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

IMAGEM 1 – Contracapa de álbum da Coleção.....	15
IMAGEM 2: Luiz Pucci em seu estúdio fotográfico. Acervo MIS-GO.....	17
IMAGEM 3 - Carimbo em fotografia de mostruário.....	18
IMAGEM 4 - Dois homens.....	19
IMAGEM 5 – Menina.....	19
IMAGEM 6 – Rosa Felici.....	20
IMAGEM 7 – Noivos.....	21
IMAGEM 8 – Montagem Fotográfica: Maria Lúcia Pucci e Luiz Pucci Filho.....	22
IMAGEM 9 – Telma Berberian.....	40
IMAGEM 10 - Getúlio Vargas, com alunos do Lyceu de Goiânia.....	42
IMAGEM 11 - Dona Gercina e Pedro Ludovico.....	43
IMAGEM 12- Ivone Martins Camargo.....	45
IMAGEM 13 – Walmir, Walquíria e Goianira Martins de Lima.....	47
IMAGEM 14 – Ranchos Construídos às margens do córrego Botafogo.....	48
IMAGEM 15 – Deuzuíta Hermano.....	49
IMAGEM 16 – Ruth e Sebastião Martins com os padrinhos.....	50
IMAGEM 17- Partida de vôlei no Jóquei Clube.....	68
IMAGEM 18 – Mulher com colar de pérolas.....	76
IMAGEM 19 – Hilda Pucci, Luiz Pucci.....	78
IMAGEM 20 – Mulher.....	80
IMAGEM 21 – Mulher.....	82
IMAGEM 22 – Mulher.....	84
IMAGEM 23 – Mulher.....	86
IMAGEM 24 – Mulher posa com diploma nas mãos.....	87
IMAGEM 25 – Mulher.....	89
IMAGEM 26 – Três irmãs.....	90
IMAGEM 27 – Duas mulheres.....	92
IMAGEM 28 – Duas mulheres.....	95
IMAGEM 29 – Mulher.....	97
IMAGEM 30 – Mulher.....	98

IMAGEM 31 – Mulher.....	100
IMAGEM 32 – Mulher.....	101
IMAGEM 33 – Mulher.....	103
IMAGEM 34 – Duas mulheres.....	104
IMAGEM 35 – Alaíde Vaz	106
IMAGEM 36 – Mulher.....	108
IMAGEM 37 – Mulher.....	109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO 1 - O OLHAR DO FOTÓGRAFO LUIZ PUCCI EM GOIÂNIA.....	15
1.1- Luiz Pucci: O Fotógrafo e Suas Imagens.....	22
1.2 - O álbum fotográfico de Luiz Pucci.....	24
1.3 - “Goiânia não é coisa para ser vista; é coisa para ser compreendida” ...	26
1.4 - “Goiânia vai modificar o curso da história”.....	28
1.5 - Caminhos dos fotógrafos em Goiânia.....	38
CAPÍTULO 2 - “AS LEIS QUE ME DOMINAM NÃO PERMITTEM ISTO”.....	54
2.1 – “Quem melhor que a mulher para defender a mulher”?.....	56
2.2 – “Contraditórios papéis, <i>bibelot</i> de luxo dos salões e <i>bonne a tout faire</i> no recesso do lar”.....	67
CAPÍTULO 3 - A POSE, A FOTOGRAFIA, A REPRESENTAÇÃO NO ESTÚDIO PUCCI.....	72
3.1 - o que revelam as fotografias de mulheres produzidas por Luiz Pucci?..	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
FONTES.....	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	117
APÊNDICE.....	126
ANEXO A.....	129
ANEXO B.....	139

INTRODUÇÃO

As historiadoras e historiadores lidam em suas pesquisas com fontes, que podem ser imagéticas¹ e, em especial, fotografias, que estão conectadas à exterioridade das pessoas, a representação, a vida e a imaginação. Segundo Kossoy (2003:117), “o significado mais profundo da imagem não se encontra necessariamente explícito”, é preciso “aprender a esmiuçar as fotografias criticamente, interrogativamente e especulativamente”.

Essas imagens levaram pessoas a imaginar e a sonhar possibilidades de “perpetuação de sua própria imagem” (KOSSOY, 2003:109) e a se perguntarem: “por que não ‘congelar’ sua imagem de forma nobre? Por que não representar através da aparência exterior?” (KOSSOY, 2003:109).

Essas perguntas retornam a minha mente sempre que olho as fotografias produzidas por Luiz Pucci em seu estúdio fotográfico e que estão conservadas em um álbum depositado no Museu da Imagem e do Som de Goiás². Nas imagens das pessoas produzidas pela câmera fotográfica de Luiz Pucci, “uma nova realidade era criada” (KOSSOY, 2003:111).

Entretanto, essas mesmas imagens também levam nossa imaginação a esse tempo. Conceber o momento em que Luiz Pucci fotografou em seu estúdio no bairro de Campinas no período de 1945 a 1955, como era a sociedade goianiense, a vida das mulheres daquele tempo e através das fontes, historicizar sobre esse passado.

Por recomendação do prof. Dr. Eduardo José Reinato, no meu trabalho de conclusão do curso de História, fui ao MIS-GO e tomei conhecimento das fotografias de Luiz Pucci e posteriormente, por sugestão da minha orientadora, profa. Dra. Maria do Espírito Santo Rosa Cavalcante, optei por trabalhar com as fotografias de mulheres da coleção Luiz Pucci, no meu trabalho de pesquisa para o mestrado.

Necessário se faz compreender quais representações das fotos de mulheres feitas por Luiz Pucci revelam diante do desejo de serem fotografadas e de ligar sua imagem com o imaginário do momento vivido por elas, procurando também observar

¹ Que é relativo a imagens.

² Museu da Imagem e do Som de Goiás, doravante será denominado MIS-GO

a vinculação dessas representações com as ideias de progresso e civilidade, bem como o lugar das mulheres na sociedade daquele momento.

Propõe-se a análise das fotografias de mulheres feitas Luiz Pucci, feitas em Goiânia durante os anos de 1945 e 1955 na busca por representações de gênero. Lauretis reflete que “se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais” (LAURETIS, 1994:212). Procuraremos esclarecer as seguintes questões:

- É possível perceber representações de gênero nessas fotografias analisadas?
- De que maneira essas representações informam, reproduzem, confirmam ou ressignificam as relações de gênero do período estudado?
- Que ideias estão associadas em tais representações de gênero?

As imagens pesquisadas podem ser entendidas como portadoras de representações dos desejos e anseios das mulheres que iam até o estúdio Pucci para serem fotografadas. Essas representações, entremeadas por aspectos culturais e das relações de gênero, também estavam relacionadas com a pessoa que iria ser fotografada, dos seus anseios e desejos, do olhar do fotógrafo Luiz Pucci e posteriormente, dos observadores dessa fotografia. É preciso também perceber os significados e práticas das pessoas em Goiânia. Para isso é fundamental entender o período anterior, o momento e o lugar de produção das imagens fotográficas produzidas por Pucci em Goiânia.

Para a escolha das fotografias estudadas, foi elaborada uma visualização dos grupos com maior número de fotos, destacando-se aí: retratos de mulheres, retratos coloridos à mão, retratos de meninas e meninos e retratos de crianças sozinhas. No grupo das 246 fotografias analisadas temos 64 fotos de mulheres em diferentes poses, roupas, acessórios etc. Outro aspecto que influenciou na escolha foi a visualização das questões técnicas, tais como: enquadramento, luz, cenários, dentre outros. Foram selecionadas 20 fotografias para essa análise, levando-se em consideração a ordenação das fotografias dentro das subdivisões propostas e da representatividade delas.

Além do grupo de fotografias, para se fazer essa análise, buscou-se fontes bibliográficas, e outras fontes como: a 'Revista Oeste', o jornal 'O Popular', o jornal 'Folha de Goiás', o jornal 'Correio Oficial' (jornais foram consultados no Arquivo Histórico Estadual de Goiás), o *Almanak Laemmert* e o jornal 'Momento Feminino', pois esses "impressos dirigidos ao público feminino já continham anúncios publicitários que instigavam a mulher a se portar de acordo com certas condutas" (SANTOS, 2009:164).

Foi usada, também, como fonte uma entrevista realizada com Hilda Pucci, produzida e transcrita pelo pessoal do MIS-GO. Tivemos acesso, ainda, a fotografias do acervo particular de Maria Lúcia Pucci Lourenço, filha de Luiz Pucci.

A ação da historiadora e do historiador, dentro da história cultural, é ver, perceber e apreender pormenores de uma pessoa, de um grupo e/ou de uma sociedade e nesses pequenos detalhes, entender os sentidos de arranjos e composições e de como as pessoas e grupos agem no mundo, bem como as representações e práticas de que fazem uso.

Para Roger Chartier (2002a:16-17), "a História Cultural, tal como entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler".

Dentro do nosso trabalho, tendo como referencial teórico e metodológico a História Cultural, divisamos duas categorias que são basais: representações e gênero. É preciso evidenciar "a noção de que a articulação dos estudos de gênero com aqueles das representações necessariamente se inserem no âmbito da História Cultural"³.

É relevante destacar "a importância das representações e dos sistemas simbólicos na análise e na compreensão da construção do gênero e das relações sociais que os sustentam" (VARIKAS,1994:70), pois "o gênero se multifaceta em uma trama de redes simbólicas que operam em muitos domínios do humano e do social (GONÇALVES, 1998:51).

Quando Scott (1995:91) fala de gênero como "uma forma primária de dar significado às relações de poder", ela propõe, desse modo, trabalhar com a ideia de

³ O eixo Cultura e Gênero do NUPEHC - Núcleo de Pesquisas em História Cultural está vinculado ao Departamento de História da Universidade Federal Fluminense. http://www.historia.uff.br/nupehc/cultura_genero.php Acesso 31/01/2013

diferença, buscando a desconstrução de paradigmas tradicionais e compreensões reputadas como universais e generalizantes. Assim, é necessário historicizar essas relações e entender como elas se constroem e se entremeam nos símbolos, representações e no imaginário, amoldando condutas e entendimentos.

Scott, a respeito da construção das hierarquias de gênero, alerta que é preciso “um estudo de processos, não de origens, de causas múltiplas, ao invés de causas únicas [...]. Não se abandona a atenção às estruturas e instituições, mas se insiste em que precisamos entender o que essas organizações significam para poder entender como elas funcionam” (Scott, 1994:16).

Para Pesavento (2004:43), o imaginário é compreendido como um conjunto de ideias e imagens que as pessoas, seja em que período histórico for, elaboraram para elas para dar significação ao mundo delas. Assim, usamos Imaginário como uma categoria que se conecta com as pessoas que estavam em Goiânia, em seu início, e se relacionavam com as idéias de progresso e modernidade.

Entendida como documento, a fotografia ativa e se liga à memória. Uma memória que opera como um itinerário e nos leva à vinculação com o passado ligado à fotografia. Mas também uma memória visual que, a partir dos muitos olhares de diferentes observadores, simboliza, representa, atribui novo sentido a essa experiência do apreciar. Fazemos uma reflexão sobre a memória, a partir de Halbwachs e de memória visual com as professoras Miriam Moreira Leite e Ana Maria Mauad.

A professora Ana Maria Mauad (2008: 41), falando sobre as imagens, pensa que as fotografias não se comunicam por si só; por isso, precisamos fazer questionamentos corretos para que respostas comecem a surgir. Na análise das fotografias, buscamos incluir, direta ou indiretamente, as contribuições e reflexões de todos os autores citados anteriormente, especialmente de Miriam Moreira Leite e Ana Maria Mauad, Boris Kossoy, Carla Bassanezi, Daniela Queiróz Campos, Denise Sant’Anna, dentre outros.

O primeiro capítulo intitula-se: **O OLHAR DO FOTÓGRAFO LUIZ PUCCI EM GOIÂNIA** e logo de início destacamos a frase: **“É Favor me olhar com cuidado”**, é um convite para não somente ver rapidamente as fotos, mas olhar com cuidado a construção fotográfica realizada por Pucci. A ida ao estúdio e os trabalhos que destacavam Luiz Pucci como fotógrafo, também são mostrados. Discorreremos sobre

Pucci e mostramos o homem e o fotógrafo, falamos de sua origem e por onde passou, suas influências e suas opções.

A seguir tecemos alguns comentários a respeito do álbum fotográfico Luiz Pucci do MIS-GO e sua constituição. Explicamos sobre o projeto 'Pioneiros da Fotografia em Goiânia', no qual Luiz Pucci está incluso.

Pucci começou a fotografar em Goiânia, a partir de 1945, logo após sua inauguração⁴. Importante perceber que as pessoas imaginavam desde o início da construção, que "Goiânia seria o símbolo maior da modernidade" (CHAUL 1997:154).

Para a jovem capital acorriam muitas pessoas, inclusive outros fotógrafos e fotógrafas. Expomos alguns dos fotógrafos e uma fotógrafa que vieram trabalhar em Goiânia e que tiveram um olhar diferenciado para captar com suas lentes as feições da cidade e de seus habitantes.

No segundo capítulo, intitulado: **AS LEIS QUE ME DOMINAM NÃO PERMITTEM ISTO**, apontamos a importância dos estudos de gênero, principalmente quando Scott (1995:91) imbrica gênero com as relações de poder. O caminho buscado pela categoria gênero se afasta do determinismo biológico e da visão separada dos sexos e se aproxima das relações de poder entre mulheres e homens na composição não só das diferenças sexuais, mas também de normas sociais.

Na continuidade do capítulo, destacamos as apreciações de Rachel Soihet, Carla Bassanezi e Denise Sant'Anna, principalmente, para analisar as lutas das mulheres brasileiras pelo voto, a discussão sobre a questão da incapacidade jurídica das mulheres casadas e o ajustamento do trabalho das mulheres na indústria e no comércio, com o conseqüente aumento da presença delas no espaço público. As mulheres alcançaram mais terreno na esfera pública, mas ainda estava presente uma representação tradicional de mãe, esposa, tendo a esfera privada como lugar de suas vivências.

São analisadas ainda nesse capítulo, as situações contraditórias, entre os dois locais de presença das mulheres (privado e público), mas que refletiam as continuidades e alterações daquele momento histórico.

Quando falamos em esferas pública e privada, usamos os termos para facilitar o entendimento dos espaços de pertença e ocupação de homens e

⁴ Goiânia foi inaugurada oficialmente em 1942, com as solenidades de seu Batismo Cultural.

mulheres, mas concordamos com Lauretis quando ela reflete sobre este assunto, afirmando que não existe uma separação, mas um imbricamento. O que há, segundo Lauretis (1994:215),

são conjuntos inter-relacionados de relações sociais – relações de trabalho, classe, raça e sexo-gênero: O que vemos não são duas esferas da realidade social, e sim dois (ou três) conjuntos de relações sociais [...] Os homens e as mulheres não só se posicionam diferentemente nessas relações, mas – e esse é um ponto importante – as mulheres são diferentemente afetadas nos diferentes conjuntos.

No terceiro capítulo, cujo título é: **A POSE, A FOTOGRAFIA, A REPRESENTAÇÃO NO ESTÚDIO PUCCI**, o desvelar da construção fictícia das imagens fotográficas na busca pelas representações de gênero, parte central do trabalho, é buscado. Na observação das fotografias escolhidas para pesquisa, buscamos também ver se as imagens captadas por Pucci estão inseridas no imaginário de progresso que era atribuído à jovem capital de Goiás. Luiz Pucci buscava dar importância à pessoa retratada, oferecendo uma imagem que servia tanto para se ver, quanto para se mostrar às outras pessoas. Assim, também é importante prestar atenção nas mulheres retratadas e analisar sua encenação, suas roupas, seus acessórios, ou seja, ver nas entrelinhas do retrato, as representações.

As mulheres que iam ao estúdio para serem fotografadas, buscavam reconhecimento e consideração do grupo, bem como nas relações familiares e sociais. Reconhecimento que era assegurado pelo imaginário das representações vindas através das roupas, poses, acessórios, cosméticos, dentre outras coisas.

A investigação histórica utilizando a fotografia como fonte ainda está se expandindo. Muitas historiadoras e historiadores buscam o lugar preciso e devido das fotografias nos estudos historiográficos. Assim, o Assunto “Fotografia e História” ainda é uma área fecunda para estudos e o presente trabalho busca contribuir para o crescimento de novos horizontes para a História e também para o desenvolvimento do saber científico. As fotografias feitas por Luiz Pucci, entre 1945 e 1955 em Goiânia, ainda podem ser estudadas, visto não ser grande, no momento, a produção historiográfica que trata desse assunto.

CAPÍTULO 1

O OLHAR DO FOTÓGRAFO LUIZ PUCCI EM GOIÂNIA

Passeando pelas ruas do Bairro de Campinas, em Goiânia, por volta de 1950, as pessoas olhavam as vitrines do estúdio fotográfico de Luiz Pucci “com as fotografias mais artísticas” (FIGUEIREDO et al. 2007:283) e se deixavam cativar pelas fotos expostas. Uma família entrava no estúdio e seus membros, provavelmente, olhavam as fotos nos álbuns organizados por Luiz Pucci e por sua esposa, Hilda Pucci. Os álbuns serviam como mostruários de poses, de expressões faciais, de cenários e de acessórios para auxiliar na construção da imagem e de como as pessoas queriam ser vistas (ANEXO A). “Um mundo de objetos presentes para atribuir à imagem significados específicos” (MAUAD, 1990:68).

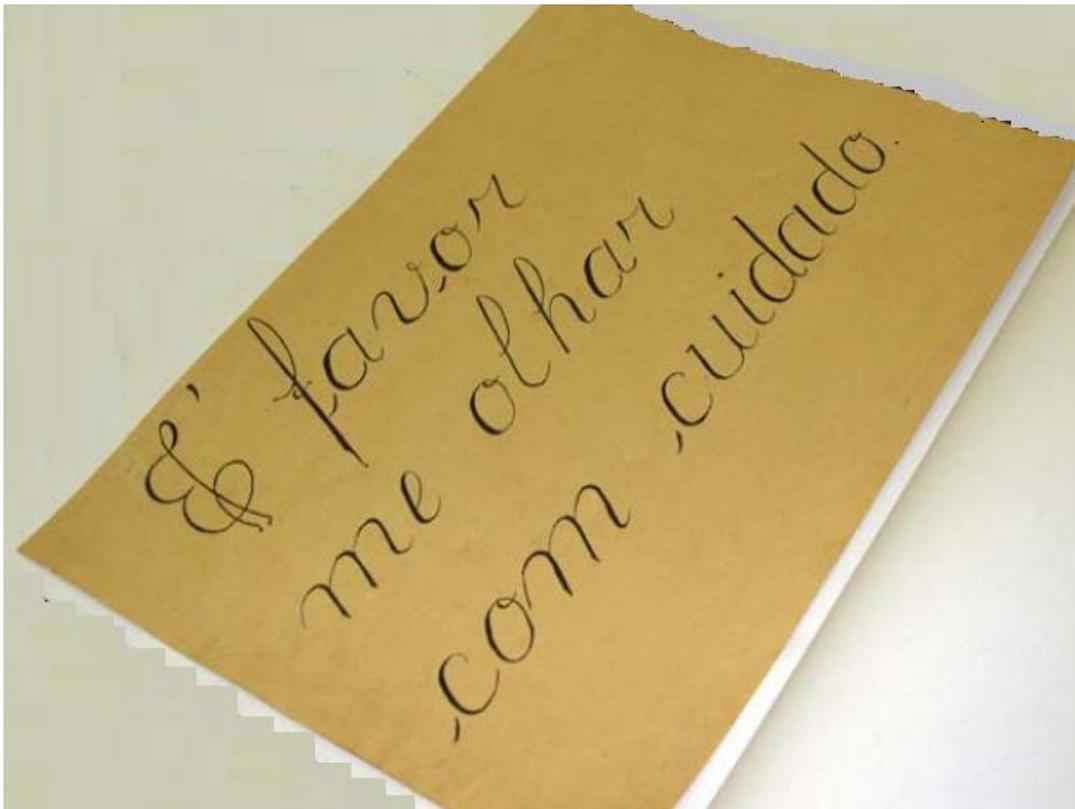


IMAGEM 1 – Contracapa de álbum da Coleção Luiz Pucci.
Foto: Richam Samir, 2005. Acervo MIS-GO

Na contracapa desses álbuns de poses, Luiz Pucci escreveu a seguinte frase (Imagem 1): “**É Favor me olhar com cuidado**” (FIGUEIREDO et al. 2007:283), pois tinha receio do manuseio inadequado dos mesmos e que por isso as fotografias se estragassem rapidamente. Podemos também pensar que olhar o álbum com o

cuidado devido era, para a pessoa que seria fotografada, um ato precioso, pois criava uma pausa oportuna entre o sair do movimento da cidade e a passagem para o salão de pose onde seria tirada a fotografia, afinal a pessoa deveria entrar no estúdio livre das preocupações do dia a dia e “se entregar àquele ato singular” (MUAZE, 2006:279).

A pessoa podia perceber nesse ato de folhear e olhar com atenção o álbum, o controle que Luiz Pucci tinha da luz e os efeitos de claro e escuro nas fotografias, pois nelas a luz adicionava, sobrepunha e ajudava a tornar plausível o imaginado e o sonhado. Contemplando os retratos, ela começava a idealizar sua própria pose e cogitar que poderia também ser retratada de forma distinta, como as pessoas que serviam de modelo nos álbuns. As imagens exprimiam modos de proceder, virtudes, propósitos, anseios e sensibilidades, a partir do olhar do fotógrafo Luiz Pucci.

Buscando um ajuste satisfatório entre iluminação, traje, expressão facial, objetos de estúdio e a pose proposta pelo fotógrafo e consentida pela pessoa que seria fotografada, Luiz Pucci engendrava uma nova representação de seu cliente. Ao ocupar seu lugar atrás da máquina e manuseá-la, Pucci perpetuava aquele instante, originando “uma imagem capaz de criar uma representação ideal para ser lembrada no futuro” (MAUAD, 2008:78).

Representação, para Sandra Pesavento, é fundamentalmente, “estar no lugar de, é presentificação de um ausente: é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A idéia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença” (PESAVENTO 2004:40). Roger Chartier diz que, por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação de uma presença, a exposição pública de uma coisa ou de uma pessoa (CHARTIER, 2002:74).

A imagem fotográfica está ligada ao sentimento, à subjetividade e é carregada de símbolos, informações e representações. Por isso ela está envolta por um mistério que a compreende fazendo-a transcender, levando-nos a ter uma visão particular, onde deixamos de simplesmente ver e passamos a experimentar as emoções que brotam da superfície fotográfica.

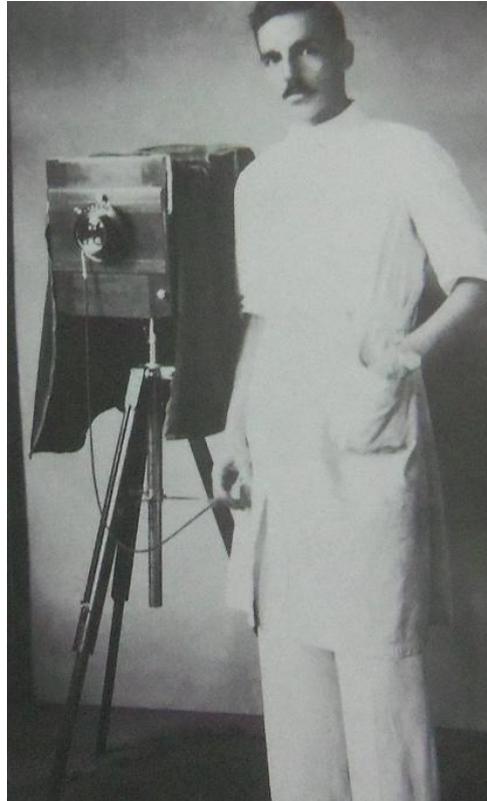
Segundo Kossoy (1999:43)

a representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível [...] O assunto uma vez representado na imagem é um

novo real [...] A primeira realidade do fato passado em sua ocorrência espacial e temporal vê-se substituída, tornada signo da presença imaginária de uma ausência definitiva.

A construção das imagens fotográficas produzidas por Pucci tem início a partir de seus anseios, influenciadas também pelas expectativas e aspirações do fotografado, em um vínculo marcado pela cumplicidade entre as duas partes: fotógrafo e pessoa fotografada. Miriam Moreira Leite (1993:97) esclarece que “o retrato é uma representação de alguém que sabe que está sendo fotografado”, ou seja, as pessoas fotografadas percebem que estão sendo vistas e contribuem na elaboração da fotografia.

“As imagens fotográficas, por sua natureza polissêmica⁵, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as apreciam” (KOSSOY, 1999:44). Assim sendo, o observador vê a fotografia e a compreende a partir de sua realidade, do seu tempo, da sua cultura, a partir de significados do momento em que vive. Essa compreensão não é estática e nem única, embora seja influenciada por vários fatores temos sempre que estar atentos às representações que cada observador consegue perceber.



**IMAGEM 2: Luiz Pucci em seu estúdio fotográfico.
Acervo MIS-GO**

⁵ A imagem fotográfica é polissêmica, pois pode ter inúmeros significados e diversas possibilidades de interpretação.

Na imagem 2, vemos Luiz Pucci em seu estúdio. Nesse espaço fechado, Luiz Pucci tinha as opções de cenários, podia escolher os melhores ângulos para desenvolver seu ofício e trabalhar, da melhor forma possível, a iluminação, além do uso de artefatos⁶ que decoravam o espaço e eram complementares à fotografia. A opção inicial pelo estúdio, segundo dona Hilda Pucci, se deu também pela falta de uma máquina fotográfica “para fazer reportagem” (ANEXO A), ou seja, uma máquina fotográfica com tamanho e tecnologia adequada para se fazer fotografias de eventos externos.

Nas fotos produzidas por Pucci, pode-se perceber um discernimento para conseguir o melhor momento fotográfico, um bom enquadramento da foto e a busca pelo uso adequado da luz, “criando efeitos de sombras que conferiam uma sensação agradável e inovadora aos retratos” (GOIÁS, 2001:59). A busca pelo melhor ajuste pode ser visualizado nas fotografias tipo busto, de corpo inteiro e meio-corpo. Focalizam a pessoa de frente e semi perfil com um conjunto de temas variados como: crianças de colo, primeira-comunhão, nubentes, aniversários, pessoas fantasiadas para o carnaval, jovens fardados, grupos familiares, mulheres, homens, dentre outros. Ressalta-se que Luiz Pucci, mesmo com a máquina fotográfica inadequada, também produziu algumas fotografias de exteriores. Podemos observar fotos de prédios públicos e das casas na jovem capital. Posteriormente ele comprou uma “máquina de reportagem” (ANEXO A) onde pôde fotografar fora do estúdio.



IMAGEM 3 - Carimbo em fotografia de mostruário. Autor Luiz Pucci. Acervo particular de Maria Lúcia Pucci Lourenço

No verso das fotografias, Luiz Pucci carimbava a seguinte inscrição: “Esta fotografia foi roubada do mostruário de Pucci Fotógrafo” (Imagem 3), com o objetivo

⁶ Segundo dona Hilda Pucci, havia no estúdio quadros, uma mesinha, um cavalinho para as crianças, cortinas e pinturas na parede. Tudo para compor a pose/encenação (ANEXO A)

de intimidar pessoas que quisessem retirar alguma imagem como lembrança e assim reduzir a quantidade de fotografias do álbum fotográfico.

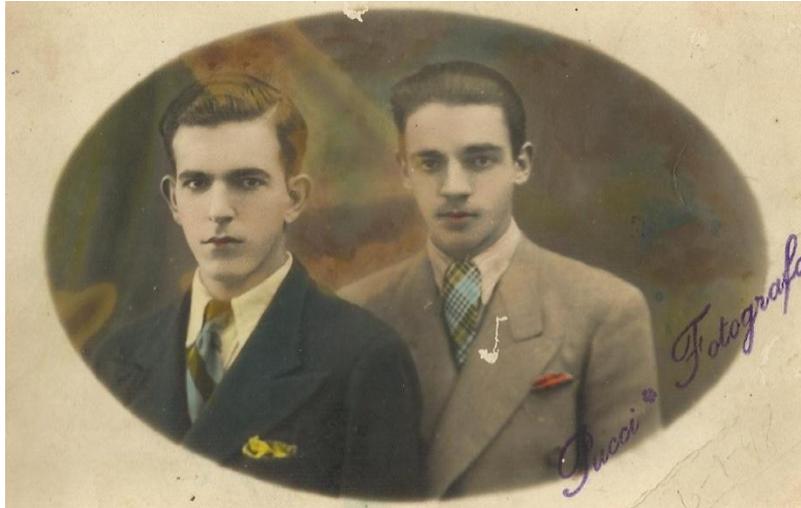


IMAGEM 4 - Dois homens. Luiz Pucci. Acervo pessoal de Maria Lúcia Pucci Lourenço

Uma prática muito comum entre os pioneiros da fotografia em Goiânia era deixar a marca do estúdio que produziu uma fotografia. No caso de Pucci, ele punha seu carimbo “Pucci Fotógrafo” (imagem 4) em algumas fotografias como forma de se distinguir dos outros fotógrafos, ligando a qualidade da foto produzida com a autoria do fotógrafo, valorizando o estúdio Pucci em relação aos concorrentes.



**IMAGEM 5 – Menina, década de 1950, Luiz Pucci.
Fotografia colorida à mão. Acervo MIS-GO**

“As imagens imortalizadas em pequenos retângulos de papel recebem, por parte dos fotógrafos, ‘embelezamentos’, correções e acréscimos” (MOURA,

1983:25). Pucci buscou técnicas para melhorar a qualidade de suas fotografias, tais como o retoque dos negativos⁷ (às vezes até do positivo) com um lápis especial com a ponta grande e fina. O Foto Pucci também oferecia a opção de fotos coloridas à mão para os clientes (Imagem 5), que eram feitas por dona Hilda, esposa de Luiz Pucci (ANEXO A).



**IMAGEM 6 – Rosa Felici. 1947. Luiz Pucci.
Acervo pessoal de Maria Lúcia Pucci Lourenço.**

Fotografias com uma dedicatória (imagem 6), na maioria das vezes com uma saudação, faziam parte de costumes e tinham a finalidade de asseverar as relações

⁷ Princípio do negativo-positivo: a chapa de vidro ou filme são expostos à luz transformando-se em negativos. A partir desses negativos, podem-se obter quantas impressões fotográficas positivas que se desejar.

afetivas entre amigos e parentes e reafirmar as redes de sociabilidades⁸ da pessoa fotografada.

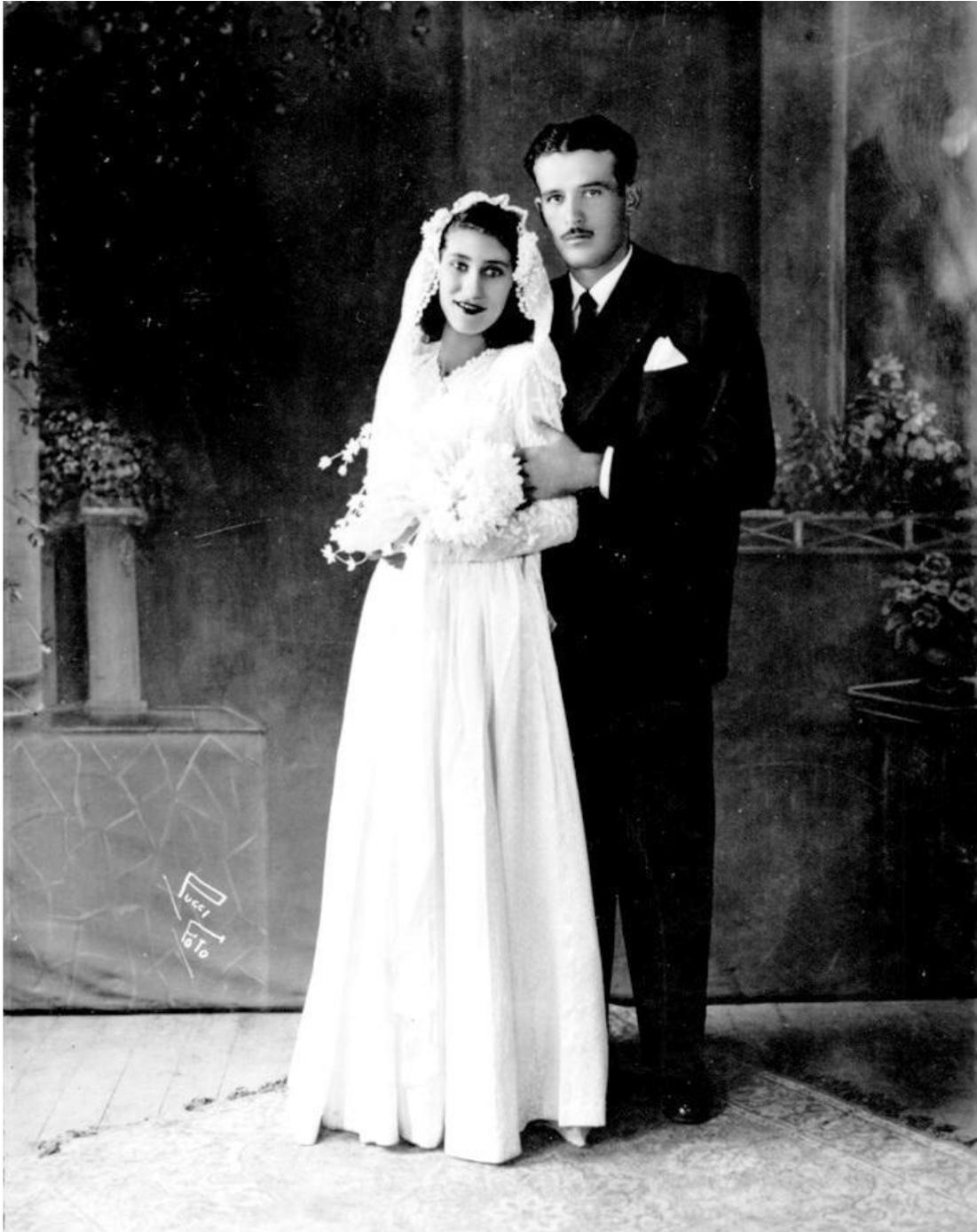


IMAGEM 7: Noivos, década de 1950, Luiz Pucci. Goiânia – GO. Acervo MIS-GO

Em outras fotografias, por vezes, a marca do estúdio Pucci aparecia “escrita” na superfície da imagem também como modo de identificar o fotógrafo e o local de

⁸ Redes de sociabilidades entendidas como redes de reciprocidades e ativadas por indivíduos e/ou por grupos sociais e que são significadas nas relações sociais, delas emanando e/ou gerando ligações e combinações, que se esboçariam sobre o tecido social.

produção da fotografia (Imagem 7). Essa assinatura, provavelmente feita nos negativos, poderia estar ligada ao entendimento que Pucci tinha do seu trabalho, além de apontar para prováveis modos e usos dessas fotografias naquele momento.



**IMAGEM 8: Montagem Fotográfica: Maria Lúcia Pucci e Luiz Pucci Filho. 1951
Foto Luiz Pucci. Acervo pessoal de Maria Lúcia Pucci Lourenço**

Além de retoques e coloração das fotos, Pucci desenvolvia também um trabalho de montagem fotográfica (Imagem 8), que era apresentado aos clientes. Segundo dona Hilda Pucci (ANEXO A), esse trabalho, no início era oferecido só pelo Foto Pucci. Essa técnica consistia em pegar várias fotos de uma mesma pessoa, geralmente crianças, em momentos e poses distintas e dispor essas diferentes fotos juntas em outra foto maior, na maioria das vezes, montada em um quadro.

1.1- LUIZ PUCCI: O FOTÓGRAFO E SUAS IMAGENS

Nascido na cidade de Goiás, em 17 de janeiro de 1919, Luiz Pucci era filho de imigrantes italianos. Cresceu e estudou na cidade de Goiás. Começou seu aprendizado sobre a fotografia na Cidade de Goiás. Por volta dos 20 anos de idade foi para a cidade Franca-SP, onde tinha parentes, aprofundando ali seu aprendizado fotográfico (GOIÁS, 2001:58).

Entre a última década do século XIX e as quatro primeiras décadas do século XX, a cidade de Franca sofreu grandes mudanças urbanísticas “que, a exemplo daquelas vivenciadas pelas grandes capitais, e guardadas as devidas proporções, assumiram características tipicamente modernas” (FOLLIS, 2004:138-139).

Luiz Pucci, depois da experiência passada em Franca-SP, ainda solteiro, mudou-se para Uberlândia, no início dos anos 1940, onde foi morar com a irmã (GOIÁS 2001:58). A partir da década de 1940, a paisagem urbana de Uberlândia

começa a se modificar, e juntamente a isso, a população também adquire novos costumes que acompanham o novo modo de vida urbano. Nas décadas de 1940 e 1950 as maiores inovações observadas na cidade foram as construções de prédios, com mais pavimentos, levando ao início de uma verticalização urbana (RAMIRES e LOPES, 2010:06).

Uberlândia, em 1940, era uma cidade com cerca de 42.000 habitantes⁹ e que experimentava um forte crescimento econômico, demandando novas necessidades urbanas para uma população que pedia novos avanços e melhorias. Foi em Uberlândia que Pucci montou seu primeiro estúdio fotográfico, unindo o crescimento econômico experimentado pela região com a modernidade¹⁰ sugerida pela fotografia (GOIÁS, 2001:58-59).

Tendo certa experiência profissional, Pucci mudou-se, em 1945, para Goiânia, onde foi morar com seus pais no bairro de Campinas. Chegando à nova capital de Goiás, ele foi trabalhar com Sílvio Berto e posteriormente montou o Pucci Foto, na Avenida 24 de Outubro. Em 1947 casou-se com Hilda Carvalho e teve um filho e uma filha: Luiz Pucci Filho e Maria Lúcia Pucci Lourenço (GOIÁS, 2001:58-59).

Luiz Pucci chegou a Goiânia no ano de 1945, três anos depois das comemorações do Batismo Cultural de Goiânia. Apesar de algumas dificuldades, a capital goiana representava a imagem da modernidade. Pucci, vivendo o seu tempo, buscou alternativas que distinguíssem seus clientes desejosos de estar em sintonia com o progresso.

Pucci ia regularmente à cidade de São Paulo, onde comprava material fotográfico para consumo próprio e também para vender para fotógrafos do interior. Ele comprava a caixa fechada de um material, usava o necessário e vendia para outros fotógrafos de Itaberaí, Inhumas, e de outras cidades próximas (ANEXO A).

⁹ Fonte: Censo Demográfico de MG - 1940 . Disponível em: www.observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Geografiasocioeconomica/Geografiaindustrial/26.pdf

¹⁰ Modernidade, segundo Marshal Berman, é o encadeamento de conhecimentos e vivências comuns de homens e mulheres, a partir de imensuráveis e seguidas alterações do mundo capitalista. Berman diz que essa prática é conflitante e que “ser moderno é viver em paradoxo e contradição”, já que junto com o êxtase e atração que o moderno causa vem o medo das modificações geradas por ele (BERMAN, 1986:15-17).

Nessas idas a São Paulo, ele possivelmente se relacionava com as novidades relativas à sua área profissional, mas o mais importante é que tinha contato com uma grande metrópole, que crescia e que sempre tinha algo de novo a mostrar, seja na tecnologia fotográfica ou também nos hábitos das pessoas. Dessa maneira, ele certamente tinha contato com um imaginário de progresso e de mudança ainda mais intenso que o proporcionado por Goiânia (ANEXO A).

Roupas, penteados, modos de se portar, novas palavras, novas tecnologias, tudo, possivelmente, era incorporado por Pucci, conscientemente ou não. Ele ia comprar materiais fotográficos e, provavelmente, via também nos estúdios muitas novidades, tais como: novas poses, novas possibilidades de exposição do material fotográfico, novas máquinas fotográficas, novos cenários e novas técnicas para agradar aos clientes. Essas experiências, com certeza, foram marcantes para o homem e para o fotógrafo Luiz Pucci, bem como repercutiram na sua produção fotográfica (ANEXO A).

Pucci mudou-se com a família para Inhumas em 1955, onde continuou com a atividade fotográfica. Faleceu em 20 de outubro de 1978.

1.2 - O ÁLBUM FOTOGRÁFICO DE LUIZ PUCCI

O álbum de fotos de Luiz Pucci, com fotos em preto e branco e coloridas à mão, juntamente com negativos flexíveis foi doado em 2002 por Hilda Pucci, esposa de Luiz Pucci, ao MIS-GO, quando o museu moldava e colocava em prática o projeto Pioneiros da Fotografia em Goiânia. O álbum é composto por 246 fotografias. A maioria dessas fotografias foi produzida em estúdio com poses de homens, mulheres, noivas e noivos, jovens, casais com filhos e crianças (FIGUEIREDO et al., 2007:283).

Constituição do álbum de Fotografias de Luiz Pucci¹¹	
Coloridos “à mão”	41 fotografias
Noivos (casal)	20 fotografias
Casamento	10 fotografias
Grupo familiar	09 fotografias
Mulheres	66 fotografias

¹¹ Uma mesma fotografia pode estar em dois grupos (ex. Fotografia de crianças e fotografias coloridas).

Homens	25 fotografias
Crianças	25 fotografias
Meninas e meninos	63 fotografias
Aniversários	05 fotografias
Casal e filhos	04 fotografias
Casal	07 fotografias

Fonte: MIS-GO

Todas as fotografias da coleção 'Pioneiros da Fotografia' tiveram seus negativos digitalizados ¹² e também foram inseridas no banco de dados informatizado, não sendo possível aos pesquisadores, portanto, o acesso às fotografias originais.

Ao olharmos para a coleção Luiz Pucci, dentre os grupos citados acima, se destaca a predominância de fotografias de mulheres no álbum, sendo o grupo com maior número de fotografias. São cerca de 66 fotografias de mulheres, enquanto que se tem 25 fotografias de homens.

O MIS-GO tem um significativo acervo fotográfico com grande valor histórico. Esse acervo é constituído por cerca de vinte e dois mil registros, entre fotografias, *slides* e negativos. O Projeto 'Pioneiros da Fotografia em Goiânia' foi um dos resultados das doações de materiais fotográficos ao MIS-GO. As imagens desse projeto foram produzidas por onze pioneiros e uma pioneira da fotografia em Goiânia, no período de 1933 a 1950 (GOIÁS, 2001:06).

O projeto 'Pioneiros da Fotografia em Goiânia'

foi desenvolvido de janeiro de 2001 a agosto de 2002, pela equipe do MIS-GO, com o objetivo de constituir um acervo da vida e da obra dos primeiros fotógrafos da cidade. A publicação dos volumes dois e três da série Cadernos de Fotografia do MIS, a realização de uma exposição fotográfica, 16 entrevistas transcritas e digitalizadas, incorporadas à documentação do acervo e 1260 documentos fotográficos doados por familiares e amigos dos fotógrafos constituíram alguns dos resultados do projeto (FIGUEIREDO, 2007:282).

Acrescentamos ainda que as fotografias “apresentam a mesma estrutura física: suporte de papel, tendo gelatina como camada emulsionante e prata como substância formadora da imagem” (FIGUEIREDO et al., 2007:282). A maioria dos

¹² Para conservação e preservação dos originais negativos e positivos.

fotógrafos pioneiros trabalhava, em geral, em estúdios adaptados, com laboratórios precários, geralmente improvisados em cômodos de suas residências.

Dentre os desafios dados pela Fotografia, a maior provocação está em descobrir as representações das mulheres captadas/produzidas pelo olhar de Luiz Pucci no final dos anos 1940 e começo dos anos 1950. Pucci traduziu os anseios de como essas mulheres que iam ao seu estúdio queriam ser vistas, mas produziu muito mais, pois

o fotógrafo através do ato fotográfico inscrevia a paisagem e seus habitantes na imagem, transformando-a em duplo de uma realidade cuja reelaboração tem a marca de sua autoria. Na condição de duplo, de representação, a imagem da cidade e seus habitantes integram o estoque de bens colocados à disposição para o consumo e intercâmbio simbólico (MAUAD, 2008:114).

Mauad (2008:116) diz que “existem fotógrafos que estão investidos de uma competência que os distingue dos demais fotógrafos como aqueles que produzem sentido social”. Assim, as imagens produzidas por Luiz Pucci colaboraram para reforçar o imaginário de modernidade própria daquele tempo, produzindo representações.

1.3 - “GOIÂNIA NÃO É COISA PARA SER VISTA; É COISA PARA SER COMPREENDIDA”¹³

“Imagens comunicam mensagens, narram histórias a partir de um lugar” (MOLINA, 2010:103). Sentimos um encantamento ao olharmos para fotografias e somos seduzidos pelo que elas informam diretamente ou não. As fotografias acalentam nossa imaginação e impulsionam nossa memória, nos fazendo pensar no passado, nas pessoas que posaram, para que e para quem posaram, para tentarmos compreender as demandas do mundo em que viveram.

Por esse motivo, para trabalharmos com fontes visuais necessitamos buscar os detalhes, para compreendermos como as pessoas viveram e procederam, seus atributos, desejos, relações, visões de vida e sonhos. Precisamos saber, também, do mundo dos fotógrafos, das pessoas fotografadas e das pessoas que apreciaram essas imagens, com suas particularidades e influências.

¹³ (REVISTA OESTE, ANO II NÚM. 6 — JULHO DE 1943:02). “Variações em torno de Goiânia”

Não podemos também excluir “os fenômenos de circulação, de negociação, de apropriação” (REVEL, 1998:29-30), pois são fenômenos onde somos capazes de avistar os atores sociais e perceber se eles estavam ou não alheios ou se “historicamente se submeteram” (REVEL, 1998:29) ou não às forças que os englobavam.

Refletindo sobre imagens, Ana Maria Mauad (2010:111) diz:

a imagem decalca-se em nosso pensamento como sombras, duplos, projeções, representações, mensagens para sempre ou por um instante na memória, imediatamente ou em longo prazo, como se pensar fosse ver e ver fosse também pensar, numa circularidade difícil de interromper. Há que se operar sobre a natureza histórica das imagens, buscando a sociedade que a produziu através do sujeito que a consumiu. Reside aí a possibilidade de se conhecer através das imagens.

A fotografia traz indícios daquilo que foi fotografado, como se fosse um rastro do que foi captado pela máquina fotográfica. Por isso, para a historiadora e para o historiador, as fotografias têm uma grande importância, pois são documentos e, portanto:

historiadores delas se apropriam em busca de constatar a presença ou ausência de determinados prédios, o estado das ruas, o trajar dos habitantes, os sinais da modernização urbana — ou a sua falta, captando a vida presente em um momento do tempo, congelado para sempre na imagem que se grava no papel pelo efeito técnico de captação da luz (PESAVENTO, 2007:22).

As imagens produzidas pelos diversos fotógrafos e fotógrafas no passado em Goiânia foram fruto de uma intervenção onde ocorreu um recorte, uma escolha que, consciente ou não, respondeu aos interesses de quem operava a máquina fotográfica, das pessoas que posavam para as fotos e de quem observava o retrato, todos dentro de uma realidade que tinha suas especificidades, interesses e influências e que se transformava dinamicamente.

Desse modo, as fotografias comunicavam um imaginário e ao mesmo tempo auxiliavam na ressignificação desse imaginário das pessoas em Goiânia, nos primeiros anos.

Segundo Pesavento (2004:43), o imaginário é entendido como um “sistema de idéias e imagens que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo. [...] O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide,

aponta semelhanças e diferenças no social”. Para Le Goff, o imaginário é uma “forma de realidade¹⁴, como um regime de representações, tradução mental não-produtora do real, que induz e pauta as ações” (LE GOFF Apud PESAVENTO, 2004:44-45). Maffesoli (2001:76), diz que “o imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo”.

É inerente ao imaginário ir além do que existe e delinear outra realidade não efetiva, que é inventada dentro dessa primeira realidade. Necessário se faz, então, interpretar as implicações do imaginário na “realidade” e as interações deste com a vida de mulheres e homens. Desse modo, podemos conjecturar a possibilidade de múltiplas realidades na gênese de uma prática social.

Se o que as pessoas pensavam que era a realidade estivesse, na verdade, fortemente influenciada pelo imaginário, então poderíamos dizer que essa seria uma das realidades possíveis e que foi esboçada, inventada dentro do imaginário que se queria para aquele momento.

Precisamos estar atentos às práticas das pessoas em Goiânia e que ajudaram no fortalecimento dessa idéia de progresso, que permitiu uma conexão entre os arranjos sociais e a maneira como elas se imaginavam, imaginavam as outras pessoas e imaginavam a cidade. Ao mesmo tempo em que recebiam influências, as pessoas, no início de Goiânia, influenciavam também esse momento.

1.4 - “GOIÂNIA VAI MODIFICAR O CURSO DA HISTÓRIA”¹⁵

Goiânia, uma cidade que recebeu, mesmo antes do início da sua construção, uma significação na qual sua criação levaria a uma interrupção com o atraso do passado e a uma conexão com o civilizado e com a esperança de progresso, desenvolvimento e pertença à nação. Goiânia seria testemunha e símbolo. A jovem capital simbolizaria a coesão do Brasil buscada pelo Estado Novo e seria também testemunha da ação diligente do grupo que ascendeu ao poder em 1930.

A “invenção” da nova capital construiu um desenho inédito que ajudou a criar, para grande parte da população goiana, um imaginário onde o novo superaria o

¹⁴ A ciência histórica define-se em relação a uma realidade que não é nem construída nem observada como na matemática, nas ciências da natureza e nas ciências da vida, mas sobre a qual se “indaga”, “se testemunha” (LE GOFF, 1990:09).

¹⁵ REVISTA OESTE, ANO II NÚM. 6 — JULHO DE 1943:03) “Variações em torno de Goiânia”

atraso. Um tempo de esperanças e expectativas, motivado pelo clima de mudanças que em Goiás se abria. “Goiânia seria o símbolo maior da modernidade” (CHAUL 1997:154).

Era necessário afirmar e reafirmar a cidade imaginada como rompimento com um passado de decadência, retrocesso, isolamento e desamparo. “O imaginário reconstrói ou transforma o real, não se trata, contudo, da modificação da realidade” (LAPLANTINE e TRINDADE, 2003:27). Podemos então dizer que o imaginário não nega o real em sua totalidade, porém o modifica e o reposiciona, criando novos encadeamentos nesse fictício real.

Na construção de Goiânia era preciso fixar uma inclinação arquitetônica para as edificações da nova cidade. Buscou-se uma tendência distinta para diferenciar daquela da arquitetura colonial portuguesa, que marcava a Cidade de Goiás. Assim, o *Art Déco* veio de encontro a estes anseios, sendo uma das principais referências desse imaginário de progresso.

“O *Art Déco*, com suas linhas retas, fachadas limpas e sóbrias, provoca uma sensação de monumentalidade, independente das grandes dimensões e volumes exagerados, empregados na arquitetura oficial de outros períodos” (COELHO, 2002:106-107).

Dessa maneira, as primeiras construções públicas em Goiânia, nas décadas de 1930 e 1940, seguiram a orientação *Déco*. Nessa época igualmente,

algumas famílias que possuíam recursos financeiros também optaram pelo estilo *Déco*. A residência mais representativa dessa época é a do Interventor Pedro Ludovico, próxima à Praça Cívica, construída na década de 1930, que possuía uma biblioteca com um rico acervo de livros. Hoje, sede do Museu Pedro Ludovico Teixeira (MELO, 2002:55-56).

Ao adotar o estilo *Art Déco*, de acordo com a professora Rubia-mar Pinto (2009:204), “tentava-se forjar, na população goiana, um sentimento de orgulho e também de pertencimento que se vinculava, simultaneamente, ao nacional e ao moderno”.

Galli (2007:63) fala sobre os primeiros tempos de Goiânia e aponta:

era um tempo de mudança! Mudança da capital, mudança de mentalidade. Inúmeras famílias de outros estados, ou até de outros países traziam sua contribuição cultural, recebendo reflexos de nossos hábitos e costumes. As largas avenidas margeadas por construções modernas e confortáveis, algo até então inusitado no interior. As residências ostentavam jardins bem

cuidados, com gradis artísticos demarcando o limite das calçadas. Cidade planejada adotara o estilo *art deco* em seus principais edifícios públicos e monumentos, sobre o qual a maioria nunca ouvira falar, mas aplaudira ao constatar o resultado. Goiânia constituía-se em um acervo arquitetônico de expressivo significado.

“Goiânia é agora a sedutora realização dos tempos modernos” (O POPULAR, 29 de outubro de 1939:01). Essa frase nos mostra uma cidade com um rosto que deveria encantar, reforçando o ideal de modernidade e progresso. A Revista Oeste (julho, 1942:05), trouxe a seguinte frase: “Goiânia é a filha mais moça e bonita do Brasil”. Publicada às vésperas do Batismo Cultural de Goiânia, veio também fortalecer a imagem da beleza (da cidade) ligada ao novo.

De acordo com a professora Candice Vidal e Souza (2002:71),

a cerimônia de inauguração de uma cidade é um evento ritual de surpreendente valor etnográfico, por ser pleno de conteúdos culturais. O acontecimento único em que se celebra coletivamente o surgimento de um centro urbano é oportunidade para acionar representações de uma dada cultura, acompanhadas pelas ideologias do momento histórico em que atuam os grupos sociais protagonistas do ato cerimonial e participantes da construção da cidade.

A mudança da Capital aconteceu em 1937 e a inauguração oficial em 1942, numa vasta programação de comemorações reconhecida como “Batismo Cultural de Goiânia”. Essa celebração teve grande simbologia, pois foi a ocasião oportuna para se construir sentidos e representações de uma modernidade que buscava a ruptura frente à decadência e ao atraso do passado (SOUZA, 2002:75).

Muitas pessoas, quando se fala do Batismo Cultural de Goiânia, têm a ideia de uma única celebração, no dia 5 de julho de 1942. Na verdade, essa data marca o ápice de uma extensa programação de eventos que se estendeu por quase um mês. No dia 10 de julho, o cine Teatro Goiânia abrigou a reunião que marcou o término das assembléias e exposições que a cidade tinha sediado (ROCHA, 2009:231-232).

O Batismo Cultural mostrou Goiânia ao Brasil e foi uma afirmação, também, do ensaio civilizatório proposto pelo Governo Vargas em sua marcha para o Oeste Brasileiro. Foi uma afirmação do desejo de integrar Goiânia à vida nacional, pois Goiás, de há muito, “aspirava sair do âmbito regional, para ser, na balança dos interesses brasileiros, um peso a mais adicionado aos demais estados. A sua credencial, para tornar em realidade o seu desejo, era Goiânia” (NETTO, 1993:13).

Porém, alguns problemas da nova capital foram, aos poucos, sendo notados, pois “há uma projeção de uma ‘cidade que se quer’, imaginada e desejada, sobre a

cidade que se tem” (PESAVENTO, 1995:283) e essa distância, por vezes, tornava difícil a transposição do imaginado para o concreto da cidade.

A construção de Goiânia possibilitou o surgimento de novas relações e o estabelecimento de novos costumes e procedimentos, mas é preciso perceber a distância considerável entre a cidade planejada e a realidade da nova capital nas décadas de 1930 e 1940, com suas carências e falhas. Rosarita Fleury (GOIÂNIA, 1985:162), uma das pioneiras de Goiânia, discorre sobre suas impressões:

A 17 de fevereiro de 1936 deixamos a cidade de Goiás definitivamente [...]. Começou, então, sem sonhos nem ilusão, nosso dia a dia em Goiânia [...] pensando bem, isto aqui não passava de uma fazenda [...] Não havia luz elétrica.

Sobre a missão (imaginada) de Goiânia, A Revista Oeste (Julho,1943:03) expõe: “É, pois, sobretudo nacionalizante a missão de Goiânia, uma vez que desfaz antagonismos, anula contrastes, depura imperfeições, refina qualidades, aproxima extremos”. Era assim que se imaginava a missão de Goiânia para o Brasil. Porém a realidade mostrava outro panorama.

Nessa cidade inventada, conviviam, na verdade, duas cidades: uma cidade que se mostrava harmoniosa, que fervilhava na dinâmica das obras; e, outra, com limitações imensuráveis. “O espaço planejado para a cidade se estendia até a margem esquerda do Córrego Botafogo, sendo, portanto proibidas as construções do outro lado. Assim o córrego se transforma num divisor espacial e de classes sociais” (BERNARDES, 2009:42).

Do outro lado do córrego Botafogo havia os ranchos cobertos de palha onde moravam precariamente os primeiros trabalhadores das obras de construção da cidade. No começo do plano de obras de Goiânia, já se observava a distinção das pessoas em relação ao local de moradia. “Para mão-de-obra menos qualificada foram construídos ranchos de capim, enquanto para os mais qualificados construíram-se casas de madeiras” (BERNARDES, 2009:42).

Em 1945, o problema da energia elétrica em Goiânia era destacado nas páginas do jornal ‘A Folha de Goiaz’ (25 de janeiro de 1945:01): “a cidade vive submetida a ininterrupto *black-out*”. Dona Armênia Pinto de Souza, pioneira de Goiânia, relata a continuação do problema da falta de energia elétrica em Goiânia: “em 1946, Goiânia sofreu uma retração nos negócios, nas construções, transações imobiliárias, em geral, devido à falta de energia elétrica” (SOUZA, 1997:50). Esse

problema da falta de energia elétrica durou até por volta de meados da década de 1950, indo até 1956, quando as obras da Usina do rochedo terminaram.

A professora Rubia-Mar Nunes Pinto (2009:137) ressalta,

[...] os intelectuais bem como Pedro Ludovico Teixeira estavam conscientes de que a materialidade urbana não dava conta, sozinha, de caracterizar a modernidade tão almejada. Era preciso fomentar uma cultura urbana fundada em práticas e ideias modernas [...] A expectativa era a configuração da cidade-capital como centro irradiador de novos modelos de sociabilidade para o enorme entorno rural do qual era epicentro [...].

Esse anseio pelo progresso e pelo jeito “atualizado” de se viver, mesmo diante de tantos contratempos e dificuldades, deu um novo vigor, possibilitando modos diferenciados de ver o mundo e de conviver, tanto na vida privada quanto na vida pública.

Em Goiânia, com a construção do espaço urbano e também com o surgimento de novos cenários urbanos, houve uma mudança na sociabilidade, bem como a gênese de maneiras adequadas de perceber, imaginar, sentir, existir e proceder em sociedade, pois, segundo Pesavento (2007:14),

a cidade, na sua compreensão, é também sociabilidade: ela comporta atores, relações sociais, personagens, grupos, classes, práticas de interação e de oposição, ritos e festas, comportamentos e hábitos. Marcas, todas, que registram uma ação social de domínio e transformação de um espaço natural no tempo.

Na nova capital, alguns locais foram referenciais para se ter esses novos modelos de sociabilidade. Esses lugares estimulavam o surgimento de laços, intensificava a coesão das pessoas como grupo. Ir a um baile, frequentar clubes, participar de um jantar, ver um filme no cinema ou uma peça no teatro eram ocasiões de entretenimento e alegria, mas também eram boas oportunidades para se ampliar relacionamentos, evidenciar a erudição em assuntos variados, fazer bons negócios, alavancar futuros casamentos e estreitar laços de amizade. Isto suscitava um senso de ser e de estar incluído em um círculo social.

Nos anos iniciais de Goiânia, o Grande Hotel aparecia como uma imponente construção (foi uma das primeiras) frente ao descampado da cidade de Goiânia e foi inaugurado em 1937¹⁶. Em suas dependências hospedaram-se pessoas distintas que visitaram a jovem Goiânia. E lá aconteciam também grandes bailes e jantares,

¹⁶ Conforme: Relatório de Levantamento de Dados do Patrimônio Cultural - Estado de Goiás www.goiania.go.gov.br/shtml/seplam/anuario_seplam/patrimonio%20historico/Diagn%C3%B3stico_Final%20PACH%20Goi%C3%A2nia%202009.pdf Acesso em 01/10/2012

dos quais participaram a elite dos pioneiros e pioneiras de Goiânia. Quando da sua inauguração, foram feitas propagandas que foram publicadas em jornais e boletins locais:

Grande Hotel de Goiânia. O melhor em todo o Brasil Central. Construído sob o mais rigoroso plano da Arquitetura Moderna. De suas bancadas o turista poderá contemplar, em toda sua plenitude, essa luta ciclópica entre um povo que vai construindo a sua cidade e a Natureza virgem, travada em uma das mais encantadoras paragens do *hinterland* brasileiro, duelo imponente em que a mão do homem apenas aumenta a beleza verdadeiramente edênica da paisagem. Misto de cidade e sertão. Visitai Goiânia, a caçula das capitais brasileiras e hospedai-vos no Grande Hotel (SOUZA, 1997:38).

O Grande Hotel estava alinhado com o progresso e cumpria suas atribuições no cenário urbano em gênese. Além das funções de acolhida e hospedagem das pessoas de outras cidades, também era possível, por exemplo, organizar jantares e festas, além de encontros em seu bar, aonde as pessoas iam para conversar e se inteirar dos acontecimentos. “O Grande Hotel impressionava os moradores pela sua imponência e luxuosidade. Era um lugar bastante freqüentado por personalidades, hóspedes e visitantes ilustres” (ARAUJO JUNIOR, 2011:35).

Os clubes sociais também cumpriam uma função relevante na construção do imaginário da época, pois conjugavam novas práticas sociais mais ligadas com o mundo urbano com as atenções e cuidados com um corpo sadio e uma mente obediente e educada. Além disso, esses locais também serviam como espaço para encontros sociais, culturais e políticos.

Na nova capital do estado de Goiás, “o Automóvel Clube, denominado depois Joguei Clube, se destacava pela sua arquitetura e funcionalidade” (ARAUJO JUNIOR, 2011:35), a partir de 1938, serviu também como lugar para jantares e recepções em seus salões. O clube, com sua piscina e posteriormente com sua quadra, cumpriu outro papel igualmente importante, pois, dentro das ideias da Era Vargas, “o esporte atestava [...], a cura de enfermidades, a manutenção de bons hábitos, a prevenção de doenças, contribuindo para corpos asseados, fortes e saudáveis” (MOREL, 2007:10).

O Liceu de Goiás foi deslocado, em 1937, da Cidade de Goiás para Goiânia, por decisão de Pedro Ludovico. Por causa do exíguo número de locais apropriados para festas e eventos, de acordo com a professora Rubiamar Nunes Pinto (2009:303), “a partir da inauguração do prédio e transferência do Liceu para Goiânia, era no salão de festas desta escola que ocorria a maioria dos eventos [...]. Somente

quatro anos depois, em 1942, outra instituição escolar abrigaria festas e bailes. Depois de sua inauguração, em 1942, a Escola Técnica Federal se tornou também lugar de diversão e lazer para a juventude da cidade”.

Em Goiânia, no final da década de 1930 e começo da década de 1940, existiam, segundo a professora Rubia-Mar Nunes Pinto (2009:300), “dois cinemas – o velho Cine-teatro Campinas (que foi interditado durante do período 1938-1941) e a partir de 1942, o Cine-Teatro Goiânia”. A inauguração do Cine-Teatro Goiânia foi em 14 de julho de 1942, com a Companhia de Teatro Eva Tudor, e também com a apresentação do filme ‘Divino Tormento’, era o mais completo lugar, na época, para as apresentações culturais em Goiânia (SILVA, 2006:140). Esse prédio foi “considerado a obra prima do *art déco* na cidade-capital” (PINTO, 2009:105-106).

Goiânia também teve, no seu início, outros locais para que as pessoas pudessem se encontrar e divertir. O Lago das Rosas, um dos mais importantes locais de descanso e distração, tinha um encanto pela exuberância da natureza e as pessoas iam para lá para se encontrar e divertir. Segundo Campos (2010:01),

a urbanização do Parque Educativo (hoje Lago das Rosas) foi efetuada por volta de 1944, quando as nascentes do Capim Puba, afluente do Botafogo, foram represadas para a formação de um Balneário e a área adjacente recebeu tratamento paisagístico, criando passeios arborizados.

A professora Genilda d’Arc Bernardes traz o relato de Amália Hermano, professora que chegou a Goiânia em 1937, mostrando uma outra possibilidade de lazer e convivência entre as pessoas que aqui primeiro chegaram:

Em Goiânia não existia lazer. Nos dias de domingo e feriados os trabalhadores e a população em geral iam para a beira do Meia Ponte fazer churrasco. A festa máxima de Goiânia era o churrasco. O churrasco era forma de união entre as pessoas. Eu até tenho uma fotografia juntamente com o Venerando de Freitas. Ali onde é o Country Clube, no córrego Santo Antônio, a gente também fazia churrasco. Ali era uma confraternização, quando o Getúlio Vargas veio aqui nós fizemos um churrasco (HERMANO apud BERNARDES, 2009:46).

Os mais jovens faziam o *footing* costume onde “moças e rapazes desfilavam sua elegância, antes ou depois das sessões de cinema” (SOUZA, 1997:83) e era praticado na Avenida Goiás, Avenida anhanguera, na Praça Joaquim Lúcio e nas proximidades do Cine Teatro Goiânia. O *footing*:

consistia em passeios geralmente de jovens por certas partes da cidade, aos domingos, após o término da primeira sessão de cinema (por volta das dezoito horas) e ia até o início da noite. Também chamado de vai-e-vem,

ele era uma prática de diversão em que o fim se confundia com o meio: não se caminhava para chegar a algum lugar, mas simplesmente por caminhar (OLIVEIRA apud ABREU 2009: 21-22)

Para Pesavento (1995:282), a “sensibilidade fazia com que a representação imaginária ganhasse força de realidade”. Aconteceram perdas, conservações, interrupções, ganhos e mudanças no embate entre o idealizado e a realidade da jovem capital do estado de Goiás.

As representações influenciam e interferem na construção do mundo social, tendo sua gênese tanto em formas simbólicas ou imagéticas, podendo ser demonstradas por meio de discursos, gestos, textos e imagens, onde a realidade e as representações desta estão imbricadas. Conforme Chartier (2002:66), “não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido a seu mundo”.

Ao analisar a categoria Representação, Roger Chartier associa essa definição com as maneiras como grupos sociais edificam sua ‘realidade’, também com as ações que esses grupos fazem para se apresentar e definir um jeito e um arranjo para marcar uma identidade e finalmente com o modo como esses grupos dão um caráter institucional à sua experiência e presença no mundo (CHARTIER, 2002:66). Portanto, as representações sociais estão imbricadas nas ideias e nos atributos de um grupo, as caracterizações sociais dele e as relações de poder no seu interior e com outros grupos.

As representações possibilitam às historiadoras e aos historiadores trabalhar com o conceito de cultura, entendendo melhor as disputas e pendências dentro de um grupo ou de uma sociedade e a compreender também as mudanças e continuidades históricas. Para Chartier (2002a:17),

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de um grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.

Muito embora o discurso oficial estivesse ligado à construção da modernidade, existiram elementos conflitantes na constituição do espaço urbano de Goiânia, como a convivência do moderno e do tradicional, do urbano e do rural, do novo e do velho, influenciando, dessa maneira, as relações sociais e a vida das pessoas na nova capital de Goiás. Sobre esses paradoxos, Borges (1998:73),

assegura que, nesse momento, em Goiânia, “a mentalidade, os valores e as formas de expressão da cultura, em que pese a integração ao mercado e a urbanização, permanecem atadas ao mundo rural”.

Zoroastro Artiaga, querendo confirmar Goiânia como uma cidade bendita, marco da civilização e do progresso no sertão, escreve um artigo na Revista Oeste (agosto de 1943:11) assegurando que a jovem capital de Goiás

nasceu feita. Formou-se a sua sociedade com a civilização da velha Goiaz, de que deriva, e com elementos de elite que foram para lá, no começo de sua construção. O resto veio depois, e foi preciso apenas um pequeno trabalho de seleção.

Trazendo preceitos a serem seguidos, os jornais e revistas, direta ou indiretamente, escreviam que o Brasil devia aprimorar a população através de métodos eugênicos, pra assegurar a coesão e soberania nacional. A revista Oeste (dezembro, 1943:22) noticia:

Para que o Brasil vindouro seja forte, mister se torna dotá-lo de homens vigorosos e sadios. Por isso foi que o Presidente Getúlio Vargas volveu os olhos para a infância [...] Não basta fortalecer as crianças já existentes e curar-lhes as enfermidades, delas cuidando com carinho desde o nascimento. É preciso ir além, bem além. A necessidade do exame pré-nupcial se impõe: - pais doentes dão filhos fracos .

No Estado Novo houve a busca também de uma identidade nacional, através da construção de um ideal de brasilidade e do “Homem Brasileiro”. Gustavo Capanema , em 1938, então ministro da Educação e Saúde, profere as seguintes palavras: “Como será o corpo do homem brasileiro, do futuro homem brasileiro, não do homem vulgar ou inferior, mas do melhor exemplar da raça?”¹⁷.

Havia uma distância considerável entre o desejo de se fazer uma seleção na população que chegava e o grande crescimento populacional de Goiânia. “Em 1940, havia, segundo o censo demográfico, 18.889 pessoas na área urbana, num total de 48.166 habitantes em todo o município; em 1950, a população do município era de 53.389 pessoas, das quais 40.333 moravam na área urbana” (RIBEIRO, 2004:40).

À medida que Goiânia ia sendo erguida, a tensão entre o moderno que aos poucos se levantava e o tradicional, afetava tanto a organização da jovem capital quanto as pessoas que nela já moravam ou que viriam a morar. De acordo com

¹⁷ Carta de Gustavo Capanema a Oliveira Viana, 30 de agosto de 1937. In: LISSOVSKY, Mauricio & SÁ, Paulo Sergio Moraes de (Org.) – As colunas da educação: a construção do Ministério de Educação e Saúde. Rio de Janeiro: IPHAN, 1996.

Chaveiro (2001), “Goiânia jamais seria uma ilha moderna no continente da tradição goiana. Tanto os signos da tradição quanto os signos modernos do plano participariam da estruturação espacial da cidade”. Essa ligação estreita entre o moderno e o tradicional, seria sentida no dia a dia de seus habitantes, nos pequenos detalhes, em sua subjetividade e em suas práticas, mesmo nos gestos aparentemente imperceptíveis.

Os lugares de sociabilidade das cidades brasileiras, especialmente das maiores, no final dos anos 1940 e anos 1950, foram modificados e atribuíram-se novos sentidos a estes locais, Foram observados nesses anos, uma ampliação da economia do país, ligada a um crescimento da urbanização e industrialização e também pelo anseio de muitas pessoas pelo progresso e pelo ser moderno. Os comportamentos de homens e mulheres foram influenciados e refletiram esse momento. Segundo Lucília de Almeida Neves (2001:171)

a história brasileira a partir dos anos 40 e, mais especificamente, dos anos 50 tem, dentre outras, uma marca muito especial, a da crença na transformação do presente como o objetivo de construção de um futuro alternativo ao próprio presente. Nesse sentido, as ações humanas projetavam-se, deliberadamente, para a construção do amanhã. Havia um forte sentido de esperança, caracterizado por uma marcante consciência da capacidade de intervenção humana sobre a dinâmica da História.

Nesse período o Brasil experimentou o retorno da democracia, com a saída de Vargas em 1945 e a eleição de Eurico Gaspar Dutra para presidente. Nas grandes cidades

uma “classe média” se consolidava, formada, principalmente, por funcionários públicos, empresários, comerciantes e profissionais liberais. Homens e mulheres que se adaptavam a nova maneira de sociabilidade nas cidades, novas maneiras de lazer, de locomover-se, de porta-se, de vestir-se, de informar-se e, sobretudo, uma nova maneira de consumir (CAMPOS, 2010a:62).

Com a queda de Vargas do poder, Pedro Ludovico Teixeira foi afastado do cargo de interventor de Goiás. Pouco tempo depois, aconteceram novas eleições, sendo eleito Jerônimo Coimbra Bueno para o governo de Goiás ¹⁸, para o Senado Federal foi eleito Pedro Ludovico Teixeira. Posteriormente, Pedro Ludovico foi eleito governador de Goiás, em substituição a Coimbra Bueno.

¹⁸ Foi governador de março de 1947 junho de 1950

Bassanezi (2007:637) diz

Seria fácil atribuir as mudanças percebidas simplesmente ao avanço dos tempos e às novas mentalidades, como costumavam fazer as revistas da época. Seria correto levar em conta fatores sociais, político-econômicos e demográficos [...] para explicar as transformações ocorridas. Entretanto não devem ser esquecidas as pessoas concretas.

1.5 - CAMINHOS DOS FOTÓGRAFOS EM GOIÂNIA

O francês Louis Daguerre apresentou o daguerreótipo¹⁹, um aparelho de gravar imagens por meio de câmera escura que foi reconhecido pela Academia de Ciências de Paris, em 19 de agosto de 1839. Desde sua invenção, a fotografia serviu como uma nova possibilidade de linguagem visual e que foi apropriada principalmente pelas elites para criar novas representações de como esses grupos gostariam de ser vistos.

O daguerreótipo teve um forte impacto nas pessoas, pois a imagem produzida tinha uma exatidão nunca vista anteriormente, mesmo com o alto preço para a produção dessa imagem. Após o daguerreótipo, foram criados e aperfeiçoados outros processos fotográficos, mas somente com o *carte-de-visite*, criado por Disderi, é que a imagem fotográfica se popularizou.

“O Jornal do Commercio, a 17 de janeiro de 1840, trazia a notícia de que a primeira experiência, no Brasil, com o daguerreótipo ocorrera no Rio de Janeiro” (TURAZZI, 2008:12). A fotografia chegou ao Rio de Janeiro alguns meses depois da invenção da daguerreotipia, em janeiro de 1840, trazida pelo Abade Louis Compte, a bordo do navio *Oriente*. Compte fez uma demonstração do daguerreótipo para o jovem Imperador Pedro II, que assumiria o trono pouco tempo depois.

D. Pedro II, "já em março de 1840, adquire seu próprio equipamento e, dois anos depois, com o fotógrafo americano Augustus Morand, aprende a fotografar incentivando, desde então, a difusão da fotografia no país, principalmente entre as elites" (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2004:22).

Em Goiás, no século XIX tem-se a presença de fotógrafos, sejam itinerantes ou fixados em seus estúdios. Na cidade de Goiás, aparecem relatos desses primeiros fotógrafos, em álbuns de família e jornais, no final do século XIX e início do

¹⁹ Daguerreotipia- processo que consistia em usar uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo, resultou em uma imagem de alta precisão, embora em apenas uma cópia (CRUZ 2008:22)

século XX. José Severino Soares (J. S. Soares) foi relacionado como o primeiro fotógrafo a trabalhar, em 1877, na Cidade de Goiás (CURADO, 1994:15).

Embora de origem diversa, esses fotógrafos eram “leitores privilegiados da cidade” e das pessoas que aqui moravam. Tiveram um olhar apurado para captar as sensibilidades de seu tempo e revelá-las em suas fotografias, por possuírem “habilitações culturais, profissionais e estéticas” (PESAVENTO, 1995:284).

A variada capacidade para captação de imagens que os fotógrafos tinham, estava ligada, muitas vezes, com as opções escolhidas para traçar seus caminhos pessoais e também a maneira como cada um escolheu viver em sociedade. Então, cada fotografia criada por esses fotógrafos traz um sentido e uma significação do momento vívido e “molda em imagens a memória contemporânea – múltiplas memórias” (MAUAD, 2010:147).

Mulheres e homens vieram para Goiânia, com ousadia, sonhos e esperanças de uma vida nova. “Engenheiros, médicos, professores, operários de construção, trabalhadores em geral dos mais diversos setores” (GOIÁS, 2001:07) e também, funcionários públicos e comerciantes vieram ajudar na construção da nova capital, de um novo espaço urbano e este foi um momento propício para a circulação de ideias, a criação de novos laços e apreensão de diferentes experiências. Os fotógrafos também chegaram a Goiânia para construir imagens e sonhos, buscando clicar representações, sensibilidades e (novos) jeitos de ser e de se ver.

Esses fotógrafos vinham para Goiânia, animados pelo imaginário de progresso e modernidade, buscavam um reconhecimento profissional e também chegavam “em busca de oportunidades e prosperidade” (RIBEIRO, 2004:40). Por isso,

orientados por exigências da clientela e do mercado, os fotógrafos não se limitavam à produção de retratos de pessoas e de grupos familiares em estúdios: documentavam eventos sociopolíticos, festividades, registravam a construção das avenidas e dos edifícios, e o surgimento da vida urbana no ambiente inóspito do cerrado goiano (FIGUEIREDO et al. 2007:282).

Um imaginário gera a ocorrência de conjuntos de imagens. “Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A imagem não é o suporte, mas o resultado” (MAFFESOLI, 2001:76).

Para se aproximar da rede de significados do passado na nova capital usando-se as imagens fotográficas como fonte, temos que buscar a trajetória dos

fotógrafos, seus olhares e mediações, principalmente a partir do lançamento da pedra fundamental de Goiânia em 24 de outubro de 1933.

Os fotógrafos pioneiros tinham pontos em comum, pois além das dificuldades técnicas e de obtenção de materiais necessários para fotografar e para revelar os negativos, fotografavam a cidade seus prédios e avenidas e também as pessoas, especialmente as mulheres e buscavam a melhor técnica para produção das imagens.

O foto HB, na esquina da Avenida Anhanguera com Avenida Araguaia, era de Haroutium Berberiam, que nasceu na Armênia em 1905. Em 1939 veio para o Brasil e chegou ao bairro de Campinas em 1940. Ele criou vários artefatos e soluções técnicas para aprimorar suas fotografias. Seu trabalho fotográfico era quase que inteiramente de estúdio. Além de fotógrafo, Haroutium Berberiam era músico e tocava violoncelo (GOIÁS, 2001:22-23).



**IMAGEM 9 – Telma Berberian. 1953.
Haroutium Berberiam – Acervo MIS-GO**

Os fotógrafos pioneiros captaram em suas lentes muitas imagens de mulheres. Assim, na imagem 9, temos a fotografia de Telma Berberian posando de

lado e olhando diretamente para a máquina fotográfica. Podemos captar muitos elementos relevantes para a historiadora e para o historiador que lida com imagens, por isso fotografias são importantes fontes para se trabalhar na construção historiográfica de um período.

Pode-se questionar a validade das imagens como fonte histórica, pois por muito tempo historiadoras e historiadores usaram imagens “como ilustração de algo para comprovação de um real” (PESAVENTO 2004:85), mas na abordagem da Nova História Cultural, as fotografias têm também um perfil de documento, pois mostram distintas representações e por isso são muito importantes nas análises históricas e também em outras áreas do conhecimento.

A fotografia é uma fonte histórica, “tanto para o historiador da fotografia, como para os demais historiadores, cientistas sociais e outros estudiosos” (KOSSOY, 2003:47). Para a historiadora e para o historiador que usa a imagem como fonte, a pesquisa nesses “artefatos originais do passado é obrigatória pelo amplo espectro de informações que os mesmos podem oferecer” (KOSSOY, 2003:69-70).

A investigação histórica utilizando a fotografia como fonte histórica ainda está se ampliando. Certamente o uso de imagens, analisadas a partir de metodologias adequadas, estabelece uma nova perspectiva nas pesquisas historiográficas, pois auxilia a historiadora e o historiador na reconstrução da História. “São as imagens documentos insubstituíveis cujo potencial deve ser explorado” (KOSSOY, 2003:32).

Segundo Ana Maria Mauad (2008:37), como fonte histórica, “a fotografia demanda por parte do historiador um novo tipo de crítica”, mesmo sendo válido o testemunho do registro fotográfico. Além disso, é preciso lembrar o que diz Le Goff (1990:547), à respeito da necessidade de entender que “a fotografia é ao mesmo tempo imagem/documento e imagem/monumento”.

Desta forma, analisa Mauad (2008:37):

no primeiro caso, considera-se a fotografia [...] como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado - condições de vida, moda, infra-estrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo.

Para Mauad, nesse sentido, as fotografias guardam na sua superfície sensível, a marca indefectível do passado que as produziu e consumiu, pois um dia já foram memória presente,

próxima àqueles que as possuíam, as guardavam e colecionavam como relíquias, lembranças ou testemunhos. No processo de constante vir a ser recuperam o seu caráter de presença, num novo lugar, um outro contexto e com uma função diferente. Da mesma forma que seus antigos donos, o historiador entra em contato com este presente/passado e o investe de sentido, um sentido diverso daquele dado pelos contemporâneos da imagem, mas próprio à problemática ser estudada. Aí reside a competência daquele que analisa imagens do passado: no problema proposto e na construção do objeto de estudo. A imagem não fala por si só; é necessário que as perguntas sejam feitas (MAUAD, 2008: 41),

O olhar do fotógrafo e de quem vê o retrato são distintos e subjetivos, pois se antes se tinha a imagem como algo impessoal e objetivo, hoje se sabe que a imagem é muito mais do que um simples registro, pois mostra uma visão particular e subjetiva do mundo que se quer retratar, podendo ser usada como fonte para o trabalho da historiadora e do historiador.

Assim, pode-se dizer que essas imagens/documentos conduzem consigo frações de experiências da vida, de existências, que têm a possibilidade de serem recuperadas se trabalhadas e analisadas apropriadamente.



**IMAGEM 10 - Getúlio Vargas, com alunos do Lyceu.
Foto: Antônio Pereira da Silva. Acervo MIS-GO**

Português de nascimento, o fotógrafo Antônio Pereira da Silva transferiu-se de Pires do Rio para o bairro de Campinas com a família em 1933. Esse fotógrafo

tinha preferência por reportagens sociais e também executava a foto-documentação, principalmente no Palácio das Esmeraldas, em festividades cívicas e visitas de pessoas importantes (GOIÁS, 2001:10-11).

Na foto de Getúlio Vargas produzida pelo fotógrafo Antônio Pereira da Silva (Imagem 10), quando da visita do presidente a Goiânia em 1940, percebemos a construção que o fotógrafo dava à imagem: Getúlio Vargas no centro da fotografia ladeado por Pedro Ludovico e perto do povo, especialmente das crianças, com um excelente enquadramento e uso da iluminação.

Nessa fotografia podemos observar ainda a presença de dona Gercina, esposa de Pedro Ludovico e também de outras mulheres que participavam de eventos sociais e de relevância política. Dona Gercina Borges teve posição significativa na vida política e social do estado de Goiás. Foi primeira dama do Estado de Goiás por dezenove anos, nos períodos compreendidos entre 1930 e 1945 e também 1950 a 1954.

A fotografia, de acordo com Kossoy (1999:52), é

o resultado de um processo de criação/construção técnico, cultural, e estético elaborado pelo fotógrafo. A imagem de qualquer objeto ou situação documentada pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo função da finalidade ou aplicação a que se destina.



**IMAGEM 11 - Dona Gercina e Pedro Ludovico. 1940.
Foto: João de Paula Teixeira Filho. Acervo MIS-GO**

João de Paula Teixeira Filho, apelidado de 'Parateca', veio para Goiânia em 1938 trabalhar na chefatura de polícia como fotógrafo. João de Paula tinha uma

técnica apurada, principalmente no enquadramento e controle da profundidade de campo. Foi vereador e prefeito de Goiânia, exercendo o cargo de 1955 a 1959 (GOIÁS, 2001:16-17).

Na foto de Pedro Ludovico Teixeira e Dona Gercina (Imagem 11), além do enquadramento e controle da profundidade de campo, características de Parateca, ressaltam-se a simulação de naturalidade da pose e a fotografia de corpo inteiro, que ajudava a dar destaque para a encenação da foto posada. Na fotografia, “o gesto, a expressão facial, a direção do olhar, assim como objetos pessoais, vestimenta e penteado eram calculados para produzirem uma imagem condizente” (MUAZE, 2006:280) com a posição social do fotografado.

Muaze (2007:171) diz

em todas as suas etapas de produção – contratação do profissional, escolha da pose, indumentária e cenário – até o momento do ato fotográfico, passando por seu consumo e circulação, o retrato instituiu, produziu e reproduziu padrões de comportamento e códigos de sentido próprios à classe dominante. Assim, buscava-se criar uma marca de distinção entre os pares sociais e, ao mesmo tempo, um modelo para as camadas menos favorecidas.

Um cartaz de propaganda afixado na Estação da Luz em São Paulo que anunciava a construção de Goiânia chamou a atenção de Eduardo Bilemjiam. Em 1935, junto com a família, Bilemjiam trouxe a esperança de viver em uma nova cidade, com perfil progressista. Montou o Goiânia Foto, na Avenida 24 de Outubro, no bairro de Campinas. Fotografou edifícios em construção, avenidas desertas e casas dispersas. A atividade fotográfica de Bilemjiam revelou sua criatividade e também sua habilidade técnica, com fotomontagens, retoques e ampliações (GOIÁS, 2001:28-29).

Benito Mussolini Bianchi nasceu em Minas Gerais no ano de 1923 e aprendeu a fotografar com seu pai, Luiz Bianchi. Veio para Goiânia em 1945 e trabalhou como auxiliar dos fotógrafos Luiz Pucci e Sílvio Berto até que em 1948 montou o Foto Bianchi, na Avenida Anhanguera, próximo à Praça do Bandeirante. Em 1952, mudou-se para o Bairro de Campinas, onde montou seu estúdio na Avenida 24 de outubro (GOIÁS, 2001:70-71).



**IMAGEM 12- Ivone Martins Camargo, 1948.
Foto: Benito Bianchi. Acervo – MIS-GO**

Uma fotografia feita por Benito Bianchi em 1948 (Imagem 12) de uma mulher, onde a pose é caracterizada por uma feição circunspecta em um semi perfil. Não se pode negar a existência da mulher, pois ela estava diante da objetiva no momento em que a fotografia foi produzida. Porém, não podemos ser ingênuos diante de uma fotografia e acreditar que ela seja uma prova incontestável do real. É interessante perceber que entre o objeto fotografado, o fotógrafo e a sua representação fotográfica, ocorrem uma série de interferências culturais, além da produção da fotografia ser uma opção em meio a muitas opções possíveis, dentro do momento vivido e da visão de mundo do fotógrafo.

Sabemos que influenciada pelo momento e também pelas opções do fotógrafo e os desejos da pessoa fotografada, as representações podem ser percebidas e a partir daí, analisadas.

Nas palavras de Kossoy (2003:46-47):

toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente [...]. O registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado.

Resíduo significando vestígio, pois o passado não nos chega inteiro, mas em fragmentos, mostrando indícios desse tempo transcorrido. As fotografias são construções, composições carregadas de intencionalidade que contêm fragmentos impregnados de realidades evidentes e realidades dissimuladas. Moldando e trazendo a tona preciosas informações de um tempo passado que nos atingem através das representações.

O documento fotográfico é uma representação produzida a partir de uma realidade, não sendo, pois, toda a realidade, mas uma perspectiva, uma parte escolhida daquele real. Desse modo, a fotografia é fruto de uma preparação e de uma ação imaginativa, de um olhar que traduz uma possível compreensão e percepção do mundo.

Dentro da relação fotografia e História, observa-se que a fotografia está em conexão com um instante que foi capturado pelo fotógrafo, que se traduz em um fragmento do que foi vivido e apreendido instantaneamente e que precisa ser lido implicitamente nos pequenos detalhes, pois é preciso entender que ao se olhar uma fotografia, “existe muito mais detalhes que os olhos podem perceber” (MAUAD, 1990:11).

Assim sendo, precisamos captar as representações presentes na imagem fotográfica, dentro de um cenário sócio cultural no qual essa imagem foi produzida. São essas singularidades, essas pistas que são desveladas em pequenas frações pela fotografia, “enquanto componente desta intrincada rede de significações” (MAUAD, 1990:11), que nos permite perceber não só o passado a que essa fotografia se refere, mas também o passado que ela traz de volta à superfície, no nosso presente.



IMAGEM 13 – Walmir, Walquíria e Goianira Martins de Lima. 1948. Foto: Aldorando Neves. Acervo MIS-GO.

O fotógrafo Aldorando Neves nasceu em Rio Verde em 1919. Em 1935 ajudou na transferência da Secretaria de Segurança Pública da cidade de Goiás para Goiânia. Trabalhou com Sílvio Berto e Luiz Pucci. Em 1948 montou o Foto Neves na Avenida 24 de Outubro (GOIÁS, 2001:64-65).

Uma de suas fotografias (Imagem 13) nos ajuda a perceber esses detalhes que não podem ser imediatamente alcançados pelo olhar. Ela é composta por duas meninas e um menino. As crianças estão centralizadas na imagem e têm vínculos de parentesco. Os detalhes nas roupas das meninas e o laço de fita nos cabelos e o traje elegante do menino indicam o cuidado com a vestimenta e passam a idéia de pessoas com nível social superior ou que têm o desejo de se representarem assim (OLIVEIRA, 2006:67).

As meninas usavam trajes mais ligados à infância, embora, “a pose para a fotografia revelasse uma postura composta, na direção da seriedade” (BRITES, 2000:166). Olga Brites, analisando fotos das revistas do período de 1930 a 1950, observa que “os meninos crescidos eram fotografados, habitualmente, com roupas

mais sérias, como miniaturas de adultos usando, geralmente, terno” (BRITES, 2000:166).

Os dois irmãos mais velhos estão ladeando a irmã mais nova (imagem 13). A pose aí dá a noção de um abrigo que resguarda a pessoa mais nova, querendo passar a ideia de proteção e de continuidade da família e essa representação sempre estava centrada nos mais jovens da família.

São esses pequenos detalhes percebidos que fazem da fotografia uma importante fonte para as historiadoras e para os historiadores, pois ela pode simbolizar culturalmente uma época e também pode trazer, pela análise, representações que dão sentido a esse passado. Seguindo neste caminho, a fotografia então “deixa de ser uma imagem retida no tempo para se tornar uma mensagem que se processa através do tempo” (MAUAD, 1990:19).



IMAGEM 14 – Ranchos Construídos às margens do córrego Botafogo, Goiânia, 1936. Foto: Alois Feichtenberger. Acervo MIS-GO

Austríaco de nascimento, Alois Feichtenberger veio para Goiânia por volta de 1936. As primeiras imagens da nova capital feitas por Alois Feichtenberger revelam o despertar de Goiânia e seu crescimento. Feichtenberger não trabalhou em um estúdio fixo, pois usava sua sensibilidade para fotografias externas (GOIÁS, 2001:34-35).

A foto de 1936 (Imagem 14) mostra o olhar fotográfico singular de Alois Feichtenberger, pois apresenta a disparidade entre o discurso oficial e a realidade

dura das pessoas que vieram trabalhar na construção da nova capital. Na foto vemos três mulheres, um homem sentado e crianças, todas essas pessoas em condições insalubres de vida, nas margens do córrego Botafogo. Feichtenberger foi um dos poucos fotógrafos pioneiros que registrou essas imagens discrepantes.

Sílvio Berto nasceu em 1908 na cidade de Milão, na Itália. Mudou-se em 1913 para São Paulo, juntamente com a família. Aprendeu a fotografar com o amigo Comparini e fixou-se em Goiânia em 1936, onde abriu o seu atelier fotográfico no bairro de Campinas. Também organizou e dirigiu o cine Campinas. Em 1942 transferiu o Foto Berto para a Avenida Araguaia, quase esquina com a Avenida anhanguera (GOIÁS, 2001:40-41).



**IMAGEM 15 – Deuzuíta Hermano. 1940
. Foto: Sílvio Berto. Acervo MIS-GO**

Berto, além das fotos de reportagem social, vistas e foto-documentação, fotografava também em estúdio (imagem 15), retratando homens e mulheres da sociedade, buscando poses em semi perfil que não eram exclusividade dele, mas que eram realçadas pelo uso correto dos artifícios do estúdio, como a iluminação.

Berto, além de prestar serviços ao governo municipal e também ao estadual, fazia suas fotografias em “reportagens sociais”, tanto na jovem capital quanto no interior do estado, cobrindo formaturas e outras comemorações (GOIÁS, 2001:40-41). Sílvio Berto retratou a cidade de Goiânia ressaltando variados aspectos, tais

como: amplas avenidas arborizadas, prédios oficiais. Normalmente as fotografias de Goiânia produzidas por Berto e por outros fotógrafos, excluíam da paisagem as partes que não estavam de acordo com a composição de uma cidade para a qual se buscava um perfil moderno.

Desse modo, a fotografia teve uma função importante na construção de uma representação harmonizada com o imaginário do novo superando o antigo na jovem Goiânia. Segundo Lucy Figueiredo (2007a:125)

a materialização da fotografia em imagem manifesta e palpável traz, cravada em sua existência, os rastros e os indícios de uma ausência. [...] A qualidade de trazer em si inextricavelmente a ausência e o passado, faculta à fotografia operar em nossas mentes como uma forma de temporalidade retida.

Priscila Barbosa da Silva, considerada a primeira mulher que exerceu a profissão de fotógrafa profissional de Goiânia, tornou-se retratista depois que seu marido, o fotógrafo ambulante Jaulino Marques, desenvolveu uma doença nos olhos e ficou cego. Incapacitado para o trabalho como fotógrafo, ele ensinou as técnicas de fotografar e de revelação para Priscila, que com seu trabalho sustentou sua família. Em 1937, procedente de Anápolis, muda-se para Goiânia com sua família e assume o Foto Ideal, no bairro de Campinas, onde desenvolveu sua atividade profissional até 1970 (GOIÁS, 2001:46-47).



**IMAGEM 16 – Ruth e Sebastião Martins com os padrinhos. 1946.
Foto: Priscila Barbosa. Acervo MIS-GO**

Nessa fotografia de um casamento produzida por Priscila Barbosa da Silva (Imagem 16) podemos observar as opções, a colocação das pessoas, os arranjos, a roupa, a pose. Tudo isso aconteceu para o estabelecimento de uma memória. Assim se definiu o que (ou quem) seria lembrado ou não. Na fotografia foi construída uma representação apropriada dos noivos e padrinhos para ser perpetuada no tempo e cuja lembrança seria renovada pela recordação na visualização das fotografias.

A conservação dos rituais de casamento, incluindo aí os retratos está relacionada à memória individual e coletiva. Esse imaginário da mulher capta, a partir da infância, recordações, sensações e anseios que lhe foram insinuados e aventados pelas fotografias vistas em álbuns de família (LEITE, 1993:127).

O ser humano ao se deparar com fotografias suas ou de antepassados, muitas vezes fica sensibilizado, pois percebe o transcorrer do tempo e que está envelhecendo, assim “a fotografia é este espelho diabólico que nos acena do passado” (KOSSOY, 2005:42). Por intermédio das fotografias pode-se rememorar o caminho feito e não há como impedir a gênese de uma intensa ligação emocional com elas. Segundo Walter Benjamin (apud KOSSOY, 2003:101):

No culto da lembrança dos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor de culto das imagens encontra seu último refúgio. Na expressão fugidia de um rosto humano, nas fotos antigas, pela última vez emana a aura. É isso que lhes empresta aquela melancólica beleza, que não pode ser comparada a nada.

A memória é um lugar delicado e sensível para se caminhar. As recordações que cada pessoa possui, têm particularidades, mas que só sobrevivem e são verossímeis se estiverem juntas com as recordações de outras pessoas. Uma ação essencial seria exercida pelos grupos de convívio (grupos coletivos), pois operariam decisivamente na gênese da memória individual por meio da formação e transmissão da memória coletiva.

Sobre isso, Halbwachs (1990:26) faz a seguinte reflexão:

nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem.

Podemos também dizer que a memória não é a mesma com o passar do tempo. Ela se altera com as mudanças de normas, os novos conhecimentos, os variados acontecimentos, as maneiras de ver o mundo e com os meios para a expressão de ideias e sentimentos. As memórias recebem influência de um presente que sempre está em mudança. Ratey (2002:209) assegura que as nossas memórias “mudam na mesma medida em que mudamos com o passar do tempo. Novas experiências mudam as nossas atitudes e, portanto, como e o que recordamos”.

A respeito das imagens, a professora Miriam Moreira Leite (1993:18) fala que “a memória da imagem não só difere da memória da palavra como chega, em alguns casos, a substituir a própria memória”. Nesse caso, a fotografia não serve somente para se olhar, mas também como um caminho para se conectar ao passado ligado à memória. Dessa maneira, para se pesquisar sobre o passado podemos usar fontes escritas e também as fontes imagéticas (dentre outras). Para Mauad, nessa acepção, as fotografias conservam um indelével sinal do passado que as criou e utilizou, pois no passado foram memória efetiva, para os donos e donas das imagens, pois as conservavam como lembrança, recordação e /ou testemunho. Em um outro tempo, outro contexto, essas imagens recuperam seu caráter de presença, assumindo outra função. Cabe ao historiador, ao entrar em contato com essas fotografias, atribuir um sentido apropriado ao tema estudado, possivelmente diferente daquele dado pelos contemporâneos da fotografia. Esse sentido é construído fazendo as pesquisas e interrogações apropriadas para o objeto de estudo (MAUAD, 2008:41).

Ainda dentro do grupo dos fotógrafos pioneiros de Goiânia, tivemos Henryk Hipolit Baranowski, que chegou a Goiânia em 1947. Henrique, como era conhecido, montou um estúdio com equipamentos de alta qualidade, na Avenida Goiás. Foi um dos primeiros a fazer ampliações de maior tamanho, produzindo fotografias 30 x 40 (GOIÁS, 2001:52-53).

Hélio de Oliveira nasceu em 1929 na cidade de Buriti alegre-GO. Veio morar no bairro de Campinas em 1935. Em 1950, fez a instalação do seu estúdio em Goiânia (em casa, da mesma forma que Antônio Pereira da Silva e Priscila Barbosa da Silva) e fotografou acontecimentos variados. No ano seguinte, foi contratado no semanário ‘O Popular’ com a função de repórter-fotográfico. Em 1960 começa a trabalhar como fotógrafo oficial do Estado (GOIÁS, 2001:76-77).

Possivelmente, existiram outros fotógrafos, ambulantes e itinerantes, que trabalharam no início de Goiânia, que não foi possível obter os nomes e informações as práticas profissionais de cada um. Houve também outros fotógrafos que se dedicaram a arte de fotografar, mas que permaneceram anônimos.

CAPÍTULO 2

“AS LEIS QUE ME DOMINAM NÃO PERMITTEM ISTO”²⁰

Nas páginas do Jornal Correio Oficial da Cidade de Goiás, do ano de 1931, um texto escrito por uma mulher rebatendo críticas feitas anteriormente a ela no mesmo jornal por um dos cronistas pode mostrar muito bem essa tensão entre mudança e manutenção. Esse texto revela muito mais do que está escrito, pois mostra, a partir de uma controvérsia, práticas até certo ponto singulares e diferenciadas:

Apresento-me, senhores. Uma menina moderna. Amo o cinema, o jazz, o *flirt*²¹, os rigores da moda, o baton, e outras coisinhas mais. [...] No nosso seculo, as leis que me dominam não permitem isto. E ainda mais, o sentimentalismo esqueci na obscuridade claustral de um collegio onde tentaram educar-me á antiga (CORREIO OFICIAL, 19 de abril de 1931:02).

Desperta o interesse, um texto com esse conteúdo, escrito por uma leitora, em um jornal tido como conservador, no ano de 1931, que se distanciava do que seria esperado para aquele momento. O texto continha a seguinte frase: “as leis que me dominam não permitem isto”, a autora mostrava a sensibilidade para enxergar não só o que a cercava e tentava detê-la, mas também a percepção, ainda que parcial, de onde vinham essas imposições.

É pertinente lembrar que o uso do termo gênero em Scott (1995:76) “ênfatisa todo um sistema de relações que pode incluir sexo, mas não é diretamente determinado pelo sexo, nem determina diretamente a sexualidade”.

Em outra parte do texto do jornal ‘Correio Oficial’ (19 de abril de 1931:02), tem-se:

se aqui estou, mercê da jovialidade do director desta folha, é para desabafar-me da neurótica irritação que me tem causado um chronista prosaico, que insiste em fazer jornalismo á minha custa. [...] Se o meu vestido é curto e o decote vae até á alma, mesmo passando della um dia, ainda ficará muito longe de onde o literato mexerico deixa transparecer maliciosamente nos seus escriptos. A moda rege o mundo, e porque hei eu de ficar á sua retaguarda?

²⁰ Frase de uma leitora no jornal Correio Oficial. (Correio Oficial, Goiaz,19/04/1931:02).

²¹ Flirt: Palavra de origem inglesa, que significa “flertar, namorar, paquerar”, segundo o Dicionário Collins Gem. É o “olho no olho” com intenções de sedução e conquista.

Na crítica do cronista, um homem que considerava reprovável o fato de algumas mulheres terem ido à igreja com trajés inapropriados e a boca com batom e olhava também com desaprovação a indumentária usada (CORREIO OFICIAL, 28 de março de 1931:06), podemos observar que tais inquietações e críticas tentavam marcar as fronteiras e lembrar o que era aceitável ou não para as mulheres.

A construção e a sustentação do gênero, segundo Scott, se baseariam nos símbolos culturais de uma sociedade, bem como nas normas que dão explicação a esses símbolos, que estão presentes nos preceitos religiosos, educacionais, políticos, jurídicos e também na organização social com suas instituições. A subjetividade de cada pessoa, bem como as reações frente às questões de gênero também estão relacionadas com essa construção (SCOTT, 1995:86-87).

As contraditórias movimentações e alterações desse momento, com perspectivas mais alinhadas com o novo, levando a mudanças, ainda que pequenas, nas relações, fomentaram que grupos de mulheres lutassem por direitos e por participação em outras instâncias da sociedade, saindo dos limites do universo privado. Por outro lado existia o desejo de muitos homens de mantê-las no espaço doméstico, mesmo assim muitas dessas mulheres conseguiram estabelecer novas discussões e novos pleitos.

Ao nos aproximarmos dos acervos, geralmente observamos um leque de documentos de origens e conteúdos variados, tais como: imagens, cartas, atas, diários, jornais, documentos oficiais, relatos orais, bilhetes, dentre outros. Todo esse conjunto de documentos, que deixam indícios ou vestígios, é fundamento essencial para o trabalho da historiadora e do historiador para que eles possam debater o que já foi constituído ou reconstruírem com outro olhar os caminhos de pessoas, de grupos e acontecimentos do passado.

Essas fontes históricas ajudam a historiadora e o historiador a não aceitarem a resposta pronta, fruto muitas vezes das soluções que aspiram abarcar o todo pelo caminho da explicação contextual ou da conjuntura. Por isso a busca no acervo exige uma investigação atenta e uma leitura meticulosa das fontes. Na análise que fizemos das fontes, buscamos entender singularidades da sociedade goiana a partir dos anos 1930. Dentre estas, estão as relações de poder entre homens e mulheres.

Scott faz um alerta em relação ao saber histórico e também sobre a necessidade de se perceber como a História tem se envolvido na construção do

conhecimento, principalmente, a respeito do gênero. Para ela a “História é tanto objeto da atenção analítica quanto um método de análise. Vista em conjunto desses dois ângulos, ela oferece um modo de compreensão e uma contribuição ao processo através do qual gênero é produzido” (SCOTT, 1994:13-14).

Sobre as relações de gênero, Scott (1995:91) mostra que expressam relações de poder, ou seja, não está relacionado somente com o campo das ideias, certamente também está em relação com instituições variadas (políticas, sociais, religiosas, econômicas) e com as práticas do dia a dia. Gênero, então, está conectado com a construção de sentidos para a realidade. Portanto, o lugar das mulheres na vida social está ligado com o sentido esperado das ações delas no meio das relações sociais.

O estudo de gênero “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” (SCOTT, 1995:73).

2.1 – “QUEM MELHOR QUE A MULHER PARA DEFENDER A MULHER”?²²

Nas primeiras décadas do século XX, as pessoas começaram a compreender e praticar novos hábitos de vivência e convivência, que mudaram a maneira de perceber o mundo, surgindo, aos poucos, novos costumes e novas condutas.

Designado no Brasil como Era Vargas, o intervalo temporal de 1930 a 1945 foi um momento ligado, principalmente ao ideário nacional/desenvolvimentista, com ênfase à promoção do progresso vinculado com a chamada Marcha para o Oeste e com a crescente urbanização. Essas ideias estiveram presentes em várias áreas da sociedade, sendo o cenário para muitos embates, contendas, contradições e proposições sociais e políticas.

Para o historiador José Murilo de Carvalho (2008:87). “o ano de 1930 foi um divisor de águas na história do país. A partir dessa data, houve aceleração das mudanças sociais e políticas, a história começou a andar mais rápido”. Contudo, esse período não pode ser visto como um momento homogêneo, sem diferenças e paradoxos.

²² Jornal ‘Momento Feminino’, 19 de setembro de 1947: 02

Isso não implica em desconsiderar as posições conflitantes que também integraram o cenário da época, já que, durante os 15 anos consecutivos que permaneceu no poder, Getúlio Vargas também assumiu posturas díspares, sendo obrigado a combater e/ou transigir com diversas forças políticas desejosas de imprimir outros rumos à nação (OSTOS, 2012:584)

Iniciado antes da Era Vargas, esse novo cenário que associava o progresso com o crescimento da urbanização, teve no movimento de 1930 um elemento catalisador que ajudou na gênese de novas relações sociais. Nesse período, as transformações da sociedade, no Brasil, se fortaleceram pelo desejo de progresso e pela maneira moderna de viver, sobretudo nas áreas urbanas do centro-sul do Brasil.

Começaram a ganhar força, ainda que lentamente, outras maneiras de convívio, distintas das exercitadas até então, tanto nos ambientes público e privado, quanto nas relações entre as pessoas, fossem elas da família, do círculo de amizade ou profissional. As cidades, que passavam por esse forte processo de urbanização, experimentaram um aumento nos locais reservados às relações interpessoais, uma diversificação de atividades de trabalho e um fluxo maior de notícias, novidades, modas, que chegavam às pessoas através do rádio, de jornais, cinema, revistas e pelas conversas em ambientes públicos e privados.

No mundo urbano havia uma difusão e circulação de novos hábitos sociais e outras maneiras de comportamento para homens e também para as mulheres, com evidentes limites para estas. A adoção desse novo estilo de vida não pressupunha uma mudança radical na disposição social e nem uma alteração fundamental na repartição das habituais atribuições das mulheres e dos homens da época.

Com um novo cenário se desenhando e levando a uma progressiva presença das mulheres no espaço público, existiam pessoas que não aceitavam esses novos usos e novas maneiras de comportamento das mulheres, abominando essas mudanças e condutas, desaprovando a presença das mulheres no mercado de trabalho e em outras práticas públicas, bem como a luta por direitos sociais e políticos.

No Brasil, desde o início da República, a oposição ao voto feminino estava baseada na “ideia de nobreza, pureza e domesticidade das mulheres [...]”. A mulher deveria ser o anjo confortador e a deusa do lar; gentil companheira do homem, mas nunca sua adversária na luta diária da vida” (HAHNER, 2003:169).

Posteriormente à 1ª Guerra Mundial, em muitos países europeus, as mulheres conquistaram o direito do voto. Esse acontecimento foi uma importante ajuda para os grupos que pleiteavam o voto feminino no Brasil. Mulheres, fossem da elite ou dos setores médios emergentes, ocuparam a liderança de movimentos sufragistas e dentre elas podemos destacar Bertha Lutz, que em 1919 junto com outras mulheres criou a Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher (SOIHET, 2000:101), que em seguida começou a ser chamada de Liga para a Emancipação da Mulher.

Na liga, Bertha buscou caminhos de “se fazer reconhecer os direitos da mulher e sua ampla participação na vida pública, dando arrancada a um movimento no qual se manteve sempre à testa, em que a tenacidade foi a sua marca principal” (SOIHET, 2000:101).

A partir da Liga para a Emancipação da Mulher houve a gênese da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino²³, que foi nos anos 1920 e 1930 a mais proeminente organização sufragista e feminista no Brasil. Embora a FBPF e Bertha Lutz estivessem à frente desse movimento, houve a ação de “outras associações assistenciais e profissionais” (SOIHET, 2000:102).

Em Goiás, foi criada, de dentro do Gabinete Literário na cidade de Goiás, a Federação Goiana pelo Progresso Feminino²⁴ em 1931. Para a coordenação das mulheres em Goiás, o Gabinete Literário foi um referencial, porque possibilitou o engajamento de mulheres nas reivindicações para o exercício do direito de voto e na busca por caminhos que levassem a uma maior autonomia. Mesmo estando em uma região longínqua dos grandes centros, As mulheres em Goiás estavam a par dos acontecimentos sufragistas pela ligação com a FBPF (CARVALHO e SANT’ANNA, 2009:107).

O Gabinete Literário Goiano foi formado na cidade de Goiás em 1864 e uma das suas finalidades era servir como local de convergência dos intelectuais da cidade, bem como ser um facilitador das expressões culturais. Não havia impedimento para a participação de mulheres. O Gabinete passou por várias crises financeiras e como solução para dinamização dos trabalhos, Antônio Ramos Caiado, o Totó Caiado²⁵, em 1929, apresenta uma ideia para fortalecer o Gabinete: sua

²³ A partir de agora, a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino será denominada FBPF.

²⁴ A partir de agora, a Federação Goiana pelo Progresso Feminino será denominada FGPF.

²⁵ Antônio Ramos Caiado (Totó Caiado) que, de 1912 a 1930, juntamente com Eugênio Jardim, dominaram a política em Goiás. Com a morte de Eugênio Jardim, em 1926, Totó Caiado tornou-se o grande chefe político de Goiás, até 1930 (PALACIN e MORAES, 1980:88).

diretoria seria formada somente por mulheres. Assim, foram eleitas mulheres que faziam parte das famílias que detinham o poder político e econômico da cidade de Goiás e Consuelo Ramos Caiado, filha de Antônio Ramos Caiado, assumiu a presidência do Gabinete em 1929 (CARVALHO e SANT'ANNA, 2009:104-105).

Além da luta pelo voto feminino, conforme Carvalho e Sant'Anna (2009:106-107), as mulheres goianas, da FGPF, apresentaram, no seu estatuto, as seguintes propostas:

- Promover a educação das mulheres e elevar o nível de instrução feminina.
- Proteger as mães e a infância.
- Obter garantias legislativas e práticas para o trabalho feminino.
- Auxiliar as boas iniciativas das mulheres e orientá-las na escolha de uma profissão.
- Estimular o espírito da sociabilidade e da cooperação entre as mulheres e interessá-las pelas questões sociais e de alcance público.
- Assegurar às mulheres os direitos que a futura constituição lhe conferir e prepará-la para o exercício inteligente desses direitos.

Observando os estatutos da FGPF, nota-se que existia uma forte conexão entre as duas federações (FGPF e a FBPF) e que as mulheres da Federação Goiana se integraram, dentro do que era possível, nas lutas e debates da FBPF.

“A advogada Myrthes de Campos, primeira mulher aceita na Ordem dos Advogados, requer seu alistamento eleitoral, argumentando que a Constituição não negava este direito às mulheres” (SOIHET, 2000:99). Utilizando-se da ambiguidade da palavra "cidadão"²⁶ na Constituição Federal de 1891²⁷ (Art. 70: São eleitores os cidadãos maiores de 21 anos, que se alistarem na forma da lei), muitas mulheres entraram com requerimento na justiça postulando o direito ao voto.

Em Goiás, aproveitando-se disso, Benedita Chavez Roriz, da cidade de Santa Cruz, solicitou o direito de votar ao juiz Clóvis Roberto Esselin, que, em uma surpreendente sentença para a época e que teve também reflexos na imprensa de outros estados, deu sua autorização para que ela pudesse votar. Desse modo, ela é considerada a primeira eleitora goiana a ter o direito de votar (LEMES, 2009:69).

²⁶ Era questionado porque não se usou a expressão “cidadãos varões”.

²⁷ A Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, de 24 De Fevereiro De 1891 foi consultada no site http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao91.htm Acesso em 01/10/2012

Depois, Almerinda Magalhães teve também seu pedido de direito a voto aprovado pelo então Juiz de Direito de Formosa e posteriormente Desembargador, Dr. Moacir José Moraes (LEMES 2009:69). Em 1954, Almerinda Magalhães tornou-se a segunda mulher eleita deputada para a Assembleia Legislativa em Goiás²⁸.

Em 1931 o governo Getúlio Vargas produziu um código eleitoral provisório, no qual tentou

estabelecer o voto feminino de uma forma restrita. O sufrágio só seria concedido às maiores de vinte e um anos, solteiras, viúvas e casadas que tivessem renda própria. Esta medida causou bastante descontentamento e protesto, o que Vargas reagiu se declarando ele próprio feminista e conferindo às mulheres metade do mérito pela Revolução de 1930, já que elas representavam metade da nação (MORONARI, 2006:97).

Após vários protestos da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino e de outros grupos, Getúlio Vargas decreta o novo código eleitoral em 1932, onde as mulheres teriam direito ao voto, facultativo, em condição de igualdade para ambos os sexos (SOIHET, 2000:104). As mulheres brasileiras puderam exercer seu direito de voto na eleição dos deputados constituintes em 1933, que posteriormente elaborariam a nova Constituição do Brasil²⁹. O artigo de número 108 da nova Constituição de 1934 estabelecia:

Art 108 - São eleitores os brasileiros de um e de outro sexo, maiores de 18 anos, que se alistarem na forma da lei.

Em 1937, Getúlio Vargas dá outro golpe e institui o Estado Novo. Dentre as medidas tomadas, destaca-se a suspensão das eleições em todos os níveis. Só em 1945 mulheres e homens no Brasil, puderam, novamente, exercer seus direitos eleitorais.

Ao se falar da luta das sufragistas, Hanher (2003:333) diz que, “embora a campanha pelo sufrágio feminino do Brasil nunca se tenha tornado um movimento de massas [...], teve o mérito de se caracterizar por sua excelente organização”.

O Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio foi constituído pelo governo provisório em novembro de 1930, revelando que a questão do trabalho teria uma especial atenção por parte do novo governo, que interviria no setor produtivo para

²⁸ A primeira mulher eleita deputada para a Assembleia Legislativa foi Berenice Teixeira Artiaga, em 1950. <http://www.assembleia.gov.br/instituicao/poderlegislativo> Acesso em 15/10/2012

²⁹ A Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil de 16 de julho de 1934 foi consultada no site http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao34.htm. Acesso em 01/10/2012.

alavancá-lo de forma ordeira, ou seja, o grupo que assumiu o poder em 1930 queria implantar mudanças, buscando um modo diferente de relacionar economia e política.

Nos estatutos da FBPF e da FGPF existiam propostas relacionadas com as questões do trabalho das mulheres. A FBPF falava em “conquistar uma legislação trabalhista para a mulher” (HAHNER, 2003:299), enquanto que a FGPF propunha “auxiliar as boas iniciativas da mulher e orientá-las na escolha de uma profissão” (CARVALHO e SANT’ANNA 2009:106-107). Visões conflitantes sobre a conveniência ou não do trabalho das mulheres fora de casa estiveram presentes também nesse momento, mas é importante salientar, que existiram debates sobre esse tema no Brasil, ainda no século XIX³⁰.

Entre as lutas da FBPF estava a alteração do Código Civil de 1916, em seus artigos 233 e 242³¹, principalmente para acabar com os itens que versavam sobre a relativa incapacidade das mulheres casadas. Esses artigos tinham a seguinte redação:

Art. 233. O marido é o chefe da sociedade conjugal.

Compete-lhe:

I. A representação legal da família.

II. A administração dos bens comuns e dos particulares da mulher, que ao marido competir administrar em virtude do regime matrimonial adaptado, ou do pacto antenupcial.

III. O direito de fixar e mudar o domicílio da família.

IV. O direito de autorizar a profissão da mulher e a sua residência fora do tecto conjugal.

V. Prover à manutenção da família, guardada a disposição do art. 277.

Art. 242. A mulher não pode, sem autorização do marido:

I. Praticar os atos que este não poderia sem o consentimento da mulher.

II. Alienar, ou gravar de onus real, os imóveis de seu domínio particular, qualquer que seja o regime dos bens.

III. Alienar os seus direitos reais sobre imóveis de outra.

IV. Aceitar ou repudiar herança ou legado.

V. Aceitar tutela, curatela ou outro munus público.

VI. Litigar em juízo civil ou comercial, a não ser nos casos indicados nos arts. 248 e 251.

VII. Exercer profissão.

VIII. Contrair obrigações, que possam importar em alheação de bens do casal.

Essa questão da incapacidade jurídica das mulheres casadas estava profundamente vinculada com a visão que os homens tinham em relação às

³⁰ Sobre esse assunto, consultar June Hahmer, nas páginas 127 e 128, do capítulo ‘Em busca de educação, emprego e voto’, no Livro ‘**Emancipação do sexo feminino: a luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940**’.

³¹ O Código Civil de 1916 foi consultado no site do Senado Federal: <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=102644>, acesso em 06/10/2012

mulheres. Os lugares de atuação das mulheres eram restringidos pela lei, desse modo ela tinha dificuldades na ocupação de maiores espaços.

Em relação ao código penal de 1940, a professora Diva do Couto Gontijo Muniz (2005:3) afirma

a elaboração e promulgação do novo código penal, em 1940, foi iniciativa que se apresentou como resposta jurídica às necessidades de adaptação das antigas prescrições legais à realidade a uma sociedade vincada pelas transformações inscritas no projeto de modernização conservadora do governo Vargas: industrialização, urbanização, difusão de novos meios de comunicação, cultura de consumo e de lazer, dentre outras. Nas mudanças de comportamentos ocorridas, enfocava-se particularmente a “excessiva liberdade da mulher moderna” como um dos efeitos daninhos da modernização.

Portanto, as mulheres, ao saírem da proteção da casa para o mundo do trabalho ou para estudar em colégios laicos e mistos, “tornaram-se um ‘perigo’ social” (MUNIZ, 2005:3). As leis relacionadas à família e aos direitos sexuais sofreram alterações cruciais, principalmente para regular e reforçar o lugar das mulheres dentro desse antagonismo entre o privado e o público. Assim,

conter esse movimento de modo a discipliná-lo, com a condução e/ou recondução das mulheres ao confinamento do espaço doméstico para se dedicarem exclusivamente à maternidade, aos cuidados com os filhos/marido/casa, foi objeto de investimento do saber jurídico da época (MUNIZ, 2005:4).

Mesmo o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, que foi responsável pelo estabelecimento de regras em defesa do trabalho das mulheres fazia uma advertência para a relação entre trabalho das mulheres e a diminuição de nascimentos e que a sociedade seria mais beneficiada se elas permanecessem gerindo o lar, pois

os governantes estavam preocupados em formar uma população mais numerosa, capaz de ocupar todos os recantos do país, fazendo do Brasil uma grande “colméia”: laboriosa, disciplinada, harmônica, com hierarquias e funções sociais bem definidas. [...] era preciso reeducar a mulher, encarada como principal agente do processo biológico da reprodução humana, como nutriz e cuidadora dos filhos, além de transmissora dos primeiros valores sociais ensinados às crianças. Multiplicaram-se, assim, as medidas que visavam, ao mesmo tempo, interferir em sua conduta sexual, familiar, doméstica e em suas condições de trabalho (OSTOS, 2009:50-51).

Em 1932 foi ajustado o trabalho das mulheres na indústria e no comércio através do decreto 21417-A³². A questão da dependência das mulheres casadas em relação à autorização do marido para trabalharem fora de casa não foi analisada por esse decreto. Trouxe uma regulação sobre os direitos da mulher grávida e da maternidade, estabeleceu também a proibição do trabalho noturno, em locais perigosos e insalubres para as mulheres. Contraditoriamente, para algumas pessoas, essa lei trouxe grandes avanços e para outras ela era prejudicial às mulheres, pois

a proibição do trabalho noturno às mulheres, e também em atividades consideradas insalubres ou perigosas, significava, na prática, estabelecer uma reserva de mercado aos homens, muitos dos quais clamavam pela restrição do emprego feminino, de modo a que estas não ocupassem vagas que, por direito, pertenceriam aos chefes de família (OSTOS,2009:97)

No dia 1º de maio de 1943, Getúlio Vargas lançou a Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), que regulamentava as relações de trabalho. Porém, a CLT não avançou tanto na questão dos direitos das mulheres trabalhadoras e na sua dependência do marido. Existia na CLT um tópico relativo à proteção ao trabalho feminino, a aceitação da equidade de prerrogativas entre homens e mulheres, além da proteção especial à trabalhadora gestante.

“Mais do que o voto, a educação e a emancipação econômica é que possibilitariam todas as outras formas de emancipação” (LEMES, 2009:69). Mesmo com toda a limitação ao direito de trabalho remunerado e também com os discursos de “defesa” praticados pelo Estado e pela sociedade nos quais as mulheres deveriam encarnar “as virtudes próprias da mulher, a sua missão de esposa, de mãe, de filha [...], a rainha do lar (DUARTE, 1999:205), um relevante número de mulheres ocuparam postos de trabalhos, mesmo em nítida desvantagem tanto salariais como também nas condições de trabalho.

Hahner (2003:339-345) relata, nas décadas de 1920 e 1930, a presença de mulheres que trabalhavam como balconistas, garçonetes, costureiras, operárias de oficinas e fábricas, datilógrafas, tipógrafas, encadernadoras. As mulheres com formação em nível superior eram em pequeno número, sendo engenheiras, advogadas, farmacêuticas, dentre outras profissões.

³² Decreto n. 21.417A, de 17 de maio de 1932. Disponível em http://www.mte.gov.br/museu/Conteudo/Decreto21417_img.asp. Acesso em 12/10/2012

Na década de 1930, o serviço público passou a empregar mais mulheres. Assim, “um número cada vez mais de mulheres tomava posse de territórios culturalmente concebidos como de exclusiva ocupação masculina, de lojas e escritórios a faculdades de medicina e tribunais” (HAHNER, 2003:366). Em Goiás, na década de 1930, em relação às mulheres que aqui chegavam, esposas ou filhas dos operários da construção civil, a professora Genilda d’Arc Bernardes (2009:44) diz,

a força de trabalho feminina, nesta época, não fugia às determinações gerais da sociedade brasileira. À mulher estavam reservado o trabalho doméstico ou atividades subsidiárias que funcionavam como uma extensão do trabalho doméstico: a atividade de costureira, pequenos consertos, já que eram raras profissionais dedicadas a tais ofícios no município.

Nesse momento, as fontes consultadas, revelam que algumas mulheres pioneiras trabalhavam em empregos públicos como Maria do Rosário Fluery e Maria das Graças Fleury “altas funcionárias do governo, à época da mudança” (SOUZA, 1997:37). No *Almanak Laemmert* (Almanak administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro), temos as listas de pessoas que estavam a frente dos negócios em Goiânia principalmente no período de 1936 à 1940. Assim, tínhamos mulheres em variadas atividades.

Observa-se que no *Almanak* (APÊNDICE A), os ramos de negócios nos quais as mulheres estavam a frente, como proprietárias ou na gerência, iam de farmácias, armarinhos, papelarias, chegando até ao exercício da medicina. Os ramos de hospedagem (pensões e hotéis) e de modistas tinham a maior participação de mulheres. Chama atenção o fato de dona Ana Maria Mulser estar a frente de um curtume (APÊNDICE A).

Em Goiás, por volta de 1940, porém, podia-se se notar que muitos homens desenvolviam trabalhos relacionados com a agricultura e pecuária e as mulheres com atividades domésticas e escolares. Mesmo em casa, muitas mulheres realizavam atividades econômicas para ajudar na sustentação da família.

As representações sobre as mulheres em Goiás, a partir da década de 1930, num momento de alterações e de continuidades sociais, econômicas, culturais e políticas, apareciam em meio a crises e incertezas veladas e em um momento no qual os domínios do urbano e do rural, dentro de uma visão mais progressista ou

conservadora norteavam práticas sociais e lutavam para demarcar espaços de poder.

Ainda que houvesse uma divisão de condutas sociais, que estabeleciam às mulheres o privado e aos homens o público, a presença das mulheres em lugares públicos foi se ampliando e tornando complexas, por vezes, as relações entre as atribuições masculinas e femininas. Atribuições essas que estavam relacionadas com “uma identidade construída social e culturalmente no jogo das relações sociais e sexuais, pelas práticas disciplinadoras e pelos discursos/saberes instituintes” (RAGO, 2012:29).

Rago (2012:42) fala que era preciso, nas análises de relações de gênero, que se

pensasse a construção cultural das diferenças sexuais, negando radicalmente o determinismo natural e biológico. Portanto, a dimensão simbólica, o imaginário social, a construção dos múltiplos sentidos e interpretações no interior de uma dada cultura passavam a ser priorizados em relação às explicações econômicas ou políticas.

Essas relações de poder produziam o que seria da alçada tanto dos homens tanto quanto das mulheres. No texto ‘A quem compete governar o lar? Ao homem ou à mulher?’, escrito na Revista Oeste (agosto, 1944:27), lê-se: “Não obstante a sua quase emancipação, a mulher conserva, ainda, com certa irreverência, o tradicional espírito de obediência ao homem, reconhecendo nele o ser de cuja proteção e governo ela depende”

Marilda Palínia assegurou que as relações entre mulheres e homens eram fundadas a partir de certas peculiaridades aceitas como da natureza das mulheres: eficiente, colaboradora, companheira e inspiradora. O texto, publicado em um artigo da Revista Oeste (setembro, 1943:08), assegura que “em todos os países civilizados a mulher tem sido a eficiente colaboradora do homem no trabalho, a sua companheira na alegria e na dor, a inspiradora dos seus mais belos ideais de beleza e de justiça”.

Muitos artigos em revistas da época foram escritos habilmente com a finalidade de conservação das relações de gênero fundamentadas na assimetria e no domínio dos homens sobre as mulheres, reafirmando assim o imaginário de dependência subordinação.

A professora Rachel Soihet alerta para o perigo do anacronismo³³ ao analisarmos as questões e ações das mulheres e dos movimentos que lutavam pelos direitos das mulheres, principalmente a partir de 1930 no Brasil (SOIHET, 2000, 106). Na interpretação de Soihet (2000:106), muitos dos modos utilizados pelas mulheres na obtenção de direitos “revela uma das táticas próprias a sujeitos submetidos a relações desiguais de poder, que percebem sua incapacidade, em um dado momento, de questionar as prerrogativas da vontade dominante” (SOIHET, 2000:106).

Logo, essas mulheres que lutavam por direitos, usaram estratégias para seus interesses, que, por vezes, levaram a representações que foram impostas e aceitas, mas usadas para benefício das demandas. Dessa maneira, essas mulheres “construíram recursos com vistas a subverter a relação de dominação” (SOIHET, 2000:106).

Para Soihet (2000:106), pessoas que estão subjugados a relações desiguais de poder,

percebem sua incapacidade, em um dado momento, de questionar as prerrogativas da vontade dominante. Pelo contrário, reverenciam as regras estabelecidas, embora busquem perseguir objetivos próprios. Nesse sentido, impossibilitados de lutar abertamente por seus objetivos, tentam alcançá-los fazendo crer aos dominantes que é vontade deles fazer o que eles, dependentes, querem que seja feito.

Em suas páginas, o jornal “Momento Feminino”³⁴ deu ênfase ao desempenho e funcionamento das “União Femininas”, pois buscava compor e organizar as mulheres dentro destes locais para poderem decidir maneiras de agir contra impasses e transtornos que afligiam as mulheres brasileiras, dentre eles estava a carestia de vida.

O Jornal ‘Momento Feminino’ (07 de maio de 1948:03)³⁵ trouxe uma notícia sobre a fundação em Goiânia da União Feminina de Goiânia, que tinha como objetivo “de lutar contra a carestia da vida, contra o desemprego, contra o câmbio negro”. Criando suas formas próprias de organização essas mulheres aos poucos modificavam o dia a dia, ampliando perspectivas e ações, utilizando métodos apropriados dentro das relações assimétricas de poder (SOIHET, 2002:03).

³³ Muitas das ações para remarcar o lugar das mulheres na sociedade daquele momento podem parecer superadas e tradicionais hoje, mas não tinham essa conotação naquele momento.

³⁴ O jornal Momento Feminino surgiu em 25 de julho de 1947, na cidade do Rio de Janeiro, por mulheres comunistas. Tinha artigos sobre costura, culinária, arranjos do lar e criança, além de assuntos sociais e políticos como educação, economia (custo de vida, salários) e lutas engajadas do partido <http://www.uel.br/pos/mesthis/arqtxt/disonline/DissertacaoJuliana.pdf>

³⁵ Todos os artigos citados do jornal ‘Momento Feminino’ estão copiados no ANEXO B.

Cerca de 140 associadas foram até a Prefeitura de Goiânia, segundo o jornal “Momento Feminino” (07 de maio de 1948:03) “exigir do sr. Prefeito a imediata instalação de açougues de carne e toucinho e armazéns de emergência de gêneros de 1ª necessidade”. Essas mulheres ganhavam aos poucos o espaço público, dentro de táticas e estratégias de ação próprias da época.

Em setembro de 1948, o ‘Momento Feminino’ (17 de setembro de 1948:10) noticiou que a União Feminina de Goiás iria realizar um Congresso Feminino e ainda que um jornal feminino começaria a circular sob o patrocínio daquela entidade. O jornal ‘O Popular’ (24/10/1948:03) trouxe em suas páginas a seguinte notícia:

acaba de surgir nesta capital um jornal mimeografado e que se promete lutar em defesa dos interesses do povo, notadamente da dona de casa. “A Mulher Em Marcha” tem à frente de sua direção da. Jandira Hermano, professora residente nesta Capital. Vários assuntos foram ventilados ali. Dentre eles os subordinados aos temas que se seguem: “A fundação da Associação das Lavadeiras”, “O funcionalismo público e a carestia”, “A Dona de Casa”, “As Mulheres na Conferência Municipal do Petróleo”, “A Mulher no Esporte”, “A Mulher no Campo da Luta”, “O Primeiro Congresso Feminino de Goiaz e “O Manifesto às Mulheres e ao Povo”.

Em outra notícia do jornal ‘Momento Feminino’ (17 de setembro de 1948:10), lê-se que “grande comissão de mulheres da União Feminina de Goiânia protestou contra a carestia de vida e pela necessidade de armazéns municipais [...]. As senhoras da União Feminina visitaram a imprensa local para esse poderoso projeto”.

2.2 – “CONTRADITÓRIOS PAPÉIS, *BIBELOT* DE LUXO DOS SALÕES E *BONNE A TOUT FAIRE* NO RECESSO DO LAR”³⁶

Algumas imagens assinalam rupturas e permanências de um período, certos hábitos se modificam e outros permanecem, caminhando em um tempo mais lento. A fotografia não é o espelho do real e a similaridade da imagem fotográfica com seu referente orientou por muito tempo a observação da imagem (DUBOIS, 2008:27). A fotografia seria um traço do real, esta transmite o sentimento do real, mas é preciso entender que por meio da fotografia haveria uma outra atribuição, na qual a imagem iria além do efeito do real (DUBOIS, 2008:45), evidenciando, assim, as representações.

³⁶ *Bibelot*: Pequeno objeto de arte com que se adornam mesas, prateleiras. *Bonne a Tout Faire*: Boa para fazer tudo. Esta frase foi escrita por Marilda Palínia na Revista Oeste (outubro de 1944:30).



IMAGEM 17- Partida de vôlei no Jôquei Clube. Hélio de Oliveira, 1950. Acervo MIS-GO.

Duas equipes femininas jogando uma partida de vôlei em um clube de Goiânia, em 1950. Seria uma fotografia (imagem 17) do dia a dia de jovens de uma cidade em crescimento, mas uma particularidade se destaca: na fotografia, uma equipe joga com longas saias e a outra equipe joga de shorts.

Matos assevera que nos anos 1950, o short possuía um elástico para proporcionar uma maior movimentação para as moças nas aulas de educação física e nos jogos. Em um momento em que seu uso não era comum, vestir um short, mesmo para prática esportiva, era uma atitude ousada. “num período em que as cobranças com relação ao comportamento feminino eram grandes, as jovens sempre achavam uma forma de marcar sua individualidade” (MATOS, 2009:52), assim “a moda tanto servia para marcar a identidade de gênero como para subvertê-la” (CRANE apud MATOS, 2009:53).

Existia um limite que demarcava, não só a separação do espaço público e privado, mas as coisas próprias para mulheres e para homens. Esses limites estavam imbricados, mas o espaço público ia, aos poucos, sendo ampliado pela ação das mulheres. É preciso compreender que existiam tensões e conflitos entre a rua e a casa. Segundo Macedo, “ao transportar para as ruas as preocupações com os lares, essas mulheres buscavam para si, e em si mesmas, a legitimação de suas saídas” (MACEDO, 2001:140).

A preocupação das mulheres da União Feminina Goiana com problemas cotidianos, (carestia, armazéns municipais, açougues), que a primeira vista pareceria

uma luta por interesses menores, poderia, consciente ou não, levar a discussões de outros temas, tais como: “A Mulher no Campo da Luta, O Primeiro Congresso Feminino de Goiás e O Manifesto às Mulheres ao Povo” (O POPULAR, 24 de outubro de 1948:03). Dessa maneira,

ordem na casa era no imaginário da mulher desse período uma pré-condição para sua saída para o espaço público. [...] suas lutas visavam à família e, suplementarmente, à sua condição de cidadã enquanto suas lutas dirigiam-se à sociedade como um todo (MACEDO, 2001:127).

Nos anos posteriores ao fim da 2ª Guerra Mundial, as mulheres conquistam mais espaço na esfera pública, porém ainda dentro de uma representação tradicional de mãe, esposa e daquela que se responsabiliza pelos cuidados com a família, dessa forma tendo uma forte ligação com o espaço privado. De acordo com Bassanezi (2007:608),

com o fim da 2ª Guerra Mundial, o país assistiu otimista e esperançoso ao crescimento urbano e à industrialização sem precedentes que conduziram ao aumento das possibilidades educacionais e profissionais para homens e mulheres. [...] As condições de vida nas cidades diminuíram muitas das distâncias entre homens e mulheres; práticas sociais do namoro à intimidade familiar também sofreram modificações.

Apesar disso, nos anos 1950, segundo Carla Bassanezi (2007:608-609),

a mulher ideal era definida a partir de papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da feminilidade, como instinto materno, pureza, resignação e doçura.

Outra notícia, na mesma edição do jornal “O Popular” que anunciou a criação do Jornal ‘A Mulher em Marcha’, alertava as mães sobre o período de adolescência de suas filhas e o cuidado que deveriam ter, pois “desse período de formação, durante o qual se operam importantes mudanças no organismo feminino, poderá depender a futura saúde e felicidade da moça-esposa e mãe de amanhã” (O POPULAR, 24 de outubro de 1948:02).

Maria de Lourdes Moraes escreveu sobre o perfil da jovem ideal, nas páginas do jornal ‘O Popular’ (27 de junho de 1948:02). Nas palavras dela, a jovem

sabe discernir o que o mundo encerra de bom e de mau e agir como sua razão manda, no momento preciso. Não age com a intransigência férrea a até certo ponto antipática, da jovem muito puritana que nada consegue, mas também não vive nessa tolerância passiva, morna, água de flor, que tudo aceita com um sorriso displicente e comodismo.

Os modelos que eram propagados pelo cinema, pelo rádio, pelas revistas e pelos anúncios sofreram alterações, principalmente após 1945, com o fim da 2ª Grande Guerra. Houve uma tentativa de adequar tanto o perfil das mulheres como mãe e esposa, quanto a imagem de mulheres práticas e atualizadas. “Cinema, revistas, livros, contribuíram na difusão de uma figura modernizante de mulher consumidora” (FORNAZARI, 2001:62).

Sobre as revistas femininas, Carla Bassanezi considera que elas foram ótimas disseminadoras de regras sociais em um dado momento. Regras de conduta, adequação e normatização de papéis desempenhados pelas mulheres. De acordo com Bassanezi (1996:15):

As revistas femininas veiculam o que é considerado próprio do “mundo feminino” pelos seus contemporâneos. Seu conteúdo é marcado pela história. Nunca surgem como ideias revolucionárias, não abrem caminhos, mas também não podem ficar muito distantes das transformações de seu tempo, pois correm o risco de perder o seu público leitor. Ao mesmo tempo, as revistas são capazes de formar gostos, opiniões, padrões de consumo, acabam servindo muitas vezes como guias de ação, conselheiras persuasivas e companheiras de lazer.

Os textos de muitos jornais e revistas femininas atuam em relação e sobre o imaginário cultural, estimulando o surgimento de representações de gênero e buscando uma forma de generalizar ideias e hábitos como sendo ‘padrões’ para um lugar e uma época.

Paradoxalmente, havia notícias, imagens que tratavam dos lugares sociais das mulheres, ou seja, a ideia de que deveriam cuidar de sua casa e de sua família, mas também apareciam notícias sobre práticas sociais distintas daquelas que já estavam naturalizadas. Essas mensagens eram por vezes contraditórias, mas estavam dentro das continuidades e mudanças daquele momento histórico, com suas crises, antagonismos, intenções, conservações e modificações.

Nice Figueiredo escreve um artigo no Jornal ‘Momento Feminino (09 de abril de 1948), onde expõe,

a finalidade desta coluna é, sobretudo, esclarecer as mulheres que querem ser esclarecidas a respeito dos direitos e deveres que tem o que precisam e devem ter e mostrar-lhes quais as maneiras de garanti-los e conquistá-los. Para isso não precisamos destruir o valor dos homens e desmerecer-lhes as qualidades. O máximo que nos resta a fazer é provar o nosso valor e destruir os preconceitos falsos e as tradições injustas. Nossa campanha é de compreensão já que ela não nos foi oferecida espontaneamente. Não agride ninguém, nem quer destruir o que é natural. Não pretende reivindicar a superioridade feminina. Visa provar que há direitos tradicionalmente atribuídos aos homens que são insustentáveis hoje, porque se fundamentam em princípios hipócritas e convencionais.

Embora afirme “que não quer destruir o que é natural” (MOMENTO FEMININO, 09 de abril de 1948:05), Nice Figueiredo escreve que ela “visa provar que há direitos tradicionalmente atribuídos aos homens que são insustentáveis [...], porque se fundamentam em princípios hipócritas e não convencionais” e que “o máximo que nos resta a fazer é provar o nosso valor e destruir os preconceitos falsos e as tradições injustas” (MOMENTO FEMININO, 09 de abril de 1948:05). Algumas mulheres conceberam táticas e soluções buscando subverter as desiguais relações de poder e dominação (SOIHET, 2000:106), daquele momento.

CAPÍTULO 3

A POSE, A FOTOGRAFIA, A REPRESENTAÇÃO NO ESTÚDIO PUCCI

Sobre a fotografia, Roland Barthes (BARTHES 1984: 27) assegura:

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

Ao olharmos uma fotografia, talvez não consigamos enxergar todas as informações presentes na imagem retratada. Existem certos detalhes que estão nas entrelinhas e escondidos de um olhar menos atento. A respeito disso Dubois (2008:179) diz:

o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela.[...] Existe uma relação [...] do fora com o dentro, que faz com que toda fotografia se leia como portadora de uma 'presença virtual', como ligada consubstancialmente a algo que não está ali, sob nossos olhos, que foi afastado, mas que se assinala ali como excluído.

Dentro dos sentidos possíveis de uma fotografia, das significações que não estão aparentes e de esquecimentos intencionais, a historiadora e o historiador devem “decifrar a realidade interior das representações fotográficas, seus significados ocultos, suas tramas, realidades e ficções, as finalidades para as quais foi produzida” (KOSSOY, 1999:23). É importante perceber que as imagens assumem um significado dentro de um imaginário, produzindo representações.

As fotografias de Luiz Pucci, inseridas no ar de modernidade que pairava sobre a jovem capital de Goiás, buscavam dar importância à pessoa retratada, oferecendo uma imagem para se contemplar e para se expor para as outras pessoas, indicando a importância da pessoa que era retratada, pois sugeria aos outros que o fotografado podia ser dono da sua própria imagem. O retrato, desse modo, trouxe para as pessoas, possibilidades novas de apresentação, de representação como indivíduos e de mostrar também um “perfil alinhado com a modernidade” (TURAZZI 1995:58).

O construir fictício das imagens fotográficas, uma característica das fotografias feitas em estúdio, pode ser observado nas fotografias produzidas por Luiz Pucci, principalmente em relação ao traje, à ambientação e à encenação da pose,

ressaltando-se que a construção da pose no estúdio fotográfico é uma característica marcante das fotos da coleção Pucci, com poucas exceções.

Em meio às fotografias localizadas durante essa pesquisa, deparamos com o grupo de fotografias de mulheres. O MIS-GO relacionou 66 fotografias como sendo desse conjunto, mas temos fotografias de noivas e noivos juntos dentro desse grupo. Por isso consideramos 64 fotografias como pertencentes ao conjunto de fotos de mulheres.

No cenário fotográfico de Goiânia durante o final dos anos 1940 e início dos anos 1950, período no qual se distingue e evidencia o trabalho fotográfico de Luiz Pucci, elaborou-se esta análise, observando as fotografias de mulheres no estúdio e as particularidades visíveis ou não, presentes nas imagens. De acordo com Leite (1993:19):

o espaço fotográfico e geográfico capaz de nos revelar comportamentos, representações e ideologias pode ser visto através das características da imagem: tamanho formato, suporte enquadramento, nitidez, planos, horizontalidade e verticalidade, assim como são explícitos e diretamente acessíveis dados como indumentária, objetos, expressões da tecnologia.

Arrolaremos a seguir informações importantes a respeito desse conjunto fotográfico de mulheres:

- Todas as 64 fotos desse grupo foram produzidas em estúdio;
- As legendas da maioria das fotografias não trazem muitas informações, somente local e data.
- A maioria das mulheres que estão neste grupo tem idade aproximada inferior a 30 anos e somente uma aparenta ter mais de 40 anos.
- Até onde é possível analisar³⁷, não foi observada nenhuma mulher usando calças compridas.
- Quanto ao sentido da foto:

Vertical:

62 fotografias

³⁷ Nas fotografias com enquadramento tipo busto não é possível observar se as mulheres estão usando calças ou não.

Horizontal:	02 fotografias
• Pose- indicadores:	
Frontal:	33 fotografias
Semi Perfil:	30 fotografias
Poses especiais ³⁸ :	01 fotografia
• Pose- olhar:	
Sem olhar diretamente para máquina fotográfica:	51 fotografias
Olhando diretamente para máquina fotográfica:	13 fotografias
• Pose – Sem olhar diretamente para máquina fotográfica ³⁹ :	
Olhar para o lado direito:	25 fotografias
Olhar para o lado esquerdo:	25 fotografias
Olhar frontal acima da máquina:	0
• Pose – Afastamento da Máquina Fotográfica (enquadramento):	
Corpo inteiro:	06 fotografias
Meio corpo:	06 fotografias
Busto:	52 fotografias
• Cor:	
Colorida à mão:	16 fotografias
Preto e branco:	48 fotografias
• Fotografia em grupo ou sozinha:	
Sozinha:	58 fotografias
Duas mulheres:	05 fotografias
Três mulheres:	01 fotografia

Dentro do grupo de fotografias de mulheres, a ordenação em subgrupos mostrou-se essencial para o manejo de tais fotos, para auxiliar e facilitar a

³⁸ Mulher de costas com a cabeça virada para o lado esquerdo

³⁹ Neste grupo existe uma fotografia com duas mulheres, onde cada uma olha para lados opostos.

investigação e a apreciação das mesmas. Para tornar essa análise exequível foi preciso uma seleção. Dentro do grupo de 64 fotografias foram escolhidas 20, levando-se em conta, principalmente a ordenação dos subgrupos e sua representatividade, bem como aspectos técnicos da fotografia.

3.1 - O QUE REVELAM AS FOTOGRAFIAS DE MULHERES PRODUZIDAS POR LUIZ PUCCI?

As fotos de mulheres produzidas por Luiz Pucci são tanto verticais quanto horizontais e o fotógrafo não se desencontra da técnica, de tal modo que é possível observar, na grande maioria das fotos, uma centralidade (equilíbrio entre o lado esquerdo e o lado direito da fotografia) que traz beleza à pose, ajudando na encenação e na visualização.

Ao observarmos pequenos detalhes nas fotografias de mulheres no álbum de Pucci é possível perceber, as escolhas feitas, como elas queriam ser vistas, levando-se em conta a subjetividade das fotografadas, do fotógrafo Luiz Pucci e os vários olhares possíveis que o observador pode lançar sobre cada imagem.

As representações criadas por uma pessoa recebem influências da sociedade e do meio cultural em que a pessoa vive, mas também essa pessoa edifica novas representações a partir de conceitos e concepções próprias, relacionadas com o imaginário e com as relações interpessoais. As representações compõem um agregado de conhecimentos reunidos pela pessoa em sua experiência, mas que estão em ininterrupta reformulação na prática do dia a dia.

É possível pensar o estúdio fotográfico de Luiz Pucci como um local onde as mulheres iam para conseguir uma imagem que estivesse de acordo com seu imaginário. Mesmo tendo certa liberdade de se deslocar pela cidade, as mulheres iam ao estúdio fotográfico para realizar o sonho de possuir sua fotografia, próxima da imaginada e desejada, subvertendo através das representações uma realidade, muitas vezes, difícil e não desejada.

No estúdio fotográfico, havia duas aspirações para a pessoa que fosse ser fotografada: 'dar-se a ver' que se evidenciava pelas poses, gestos, olhares, acessórios e 'ser vista', a fotografia seria vista pelas outras pessoas e a partir daí aconteceria a elaboração de uma imagem, com base na visão e opções do observador (MENEZES, 2005: 36).

O fotógrafo não retratava de um modo despótico ou seguindo somente um preceito padrão, pois ao mesmo tempo em que proporcionava uma imagem elaborada da pessoa fotografada respondia aos anseios e expectativas dela, pois construía uma fotografia para ser vista pelas outras pessoas e por ela mesma.



**IMAGEM 18 – Mulher com colar de pérolas, Luiz Pucci, década de 1950.
Acervo MIS-GO.**

Observamos as pessoas fotografadas por Luiz Pucci naquela época e imaginamos como teria sido preparado o estúdio, a pose, as vestimentas e acessórios, mas também nos perguntamos como as mulheres fotografadas viram as

mesmas fotografias e conceberam a pose antes de efetuar a imagem e depois, como elas se reconheceram na foto? Essa mulher fotografada por Pucci queria uma imagem ligada ao estereótipo tradicional ou queria uma representação que mostrasse um perfil moderno?

A aparência se torna cada vez mais importante para a construção da identidade individual e para a apresentação de si no cotidiano. Este 'ator' ou 'atriz' que cada pessoa representa, reafirma e admite a comprovação (da representação) da pessoa fotografada por ela mesma e a comprovação feita pelas outras pessoas. Desde sua invenção, a fotografia em estúdio assentiu que as pessoas concebessem e edificassem sua maneira de significar e se exhibir às outras pessoas.

Na imagem 18, a mulher assume uma posição de recato, ela usa um colar e brincos, mas seu rosto não está maquiado e se estiver usando, o batom não é escuro, mas claro. Sua postura é ereta e tem um leve sorriso nos lábios e pelo comedimento e simplicidade aparente, observamos ser uma pose encenada. Ela assume na pose um perfil tradicional, se afastando do moderno. Ao adentrar no cenário da pose, mesmo que tivesse alguma preocupação, ela teria que deixá-la do lado de fora do estúdio, para encenar o papel condizente com os anseios seus e do fotógrafo.

A união entre a pose e o cenário é observada, levando-se em conta o cuidado com a seleção dos trajes, um cabelo onde é criado um penteado especial, uma maquiagem condizente com a representação que se quer passar. Uma identidade é estabelecida com um papel inventado, que está muito mais relacionado com a representação do que com a verdadeira identidade da pessoa fotografada.

Sobre isso, Fabris afirma: "a identidade do retrato fotográfico é uma identidade construída de acordo com normas sociais precisas. Nela se assenta a configuração de um eu precário e ficcional" (FABRIS, 2004:55). Mesmo diante de uma encenação, a fotografia une e distingue a pessoa fotografada, imprimindo-lhe uma validade e uma verossimilhança.



IMAGEM 19 – Hilda Pucci, Luiz Pucci, década de 1940, Acervo MIS-GO.

Sobre fotografias de casamento, Mirian Moreira Leite assegura que há nelas uma idéia de continuidade da família, mesmo ocorrendo a formação de um novo núcleo familiar com a conseqüente separação filhos/pais. Leite esclarece que “como um dos principais ritos de passagem, o casamento encontra-se em quase todas as sociedades e simboliza uma alteração irreversível da situação social do casal que, proveniente de duas famílias ou de dois ramos da família, une-se para formar uma terceira” (LEITE, 1993:111).

A conservação dos rituais de casamento, incluindo aí os retratos está relacionada à memória individual e coletiva. “O imaginário feminino absorve desde a

infância lembranças e sentimentos que lhe foram sugeridos pelas imagens colhidas em álbuns de família” (LEITE, 1993:127).

Sobre os retratos de casamento, Leite (1993:125) assegura:

como o retrato deve tornar pública a união, existe uma preocupação que é não só dos noivos, mas das famílias de origem, de produzir um espetáculo para ser apreciado por todos os conhecidos, parentes ou não, para reafirmar que se realizou um ‘bom casamento’. O retrato é tirado quando o casamento é consagrado pelas duas famílias.

A Imagem 19 é uma fotografia de corpo inteiro, onde a noiva estava centralizada. É importante observar que o casamento é um evento onde a noiva recebe um destaque especial. Na fotografia há uma valorização da noiva, uma vez que Luiz Pucci realçou o vestido branco com um fundo mais escuro. Importante lembrar que o branco simboliza a pureza, a virgindade. A noiva fotografada era Hilda Pucci, no dia do casamento com Luiz Pucci.

Todos os ritos celebrativos são fortemente impregnados de símbolos e o casamento também carrega os seus. Normalmente, destacam-se três símbolos, que são bem visíveis: o buquê de flores, o véu e o vestido branco, e estão conectados com a noiva. Luiz Pucci, na imagem 19, organizou a pose para que estes três elementos tivessem destaque e buscou realçá-los na composição da fotografia, colocando a noiva ligeiramente de perfil. O fundo mais escuro deu um destaque ao vestido branco, do véu e do buquê. Utilizando técnicas fotográficas, tais como o uso da luz e a pose, Pucci assegurou a retenção do instante do ato fotográfico e a possibilidade de uma visualização do mesmo pelas pessoas que posteriormente iriam olhar a fotografia. A pose montada com a presença da noiva com os símbolos bem visíveis levava o observador a imaginar uma união plena.

O casamento com seus ritos e crenças,

que compõem o rito de passagem, vai ser registrado através de outro ritual – a reprodução fotográfica. O retrato de casamento se conserva como um ritual legitimador da família, funcionando mesmo como um elo de gerações e de concórdia. O casal se legitima (LEITE, 1993: 113).

Bassanezi (2007:610) assegura que no fim dos anos 1940 e nos anos 1950, “o casamento, porta de entrada para a realização feminina, era tido como ‘o objetivo’ de vida de todas as jovens solteiras”.



IMAGEM 20 – Mulher, Luiz Pucci, década de 1950. Acervo MIS-GO.

Nas fotografias de Luiz Pucci podemos ver também as maneiras de representação da mulher madura. Na Imagem 20 a mulher retratada não está com a mesma construção das outras mulheres. Os cabelos estão presos sem um penteado preparado para o momento da fotografia, a roupa é discreta e ela usa um brinco sóbrio como acessório. Os brincos são “distintivos de feminilidade, ainda que as marcas do tempo tenham apagado alguns traços físicos dessa feminilidade” (SANTOS, 2009:146).

Aparentemente, o rosto não está com uma maquiagem e foi realçado na fotografia o olhar que passa seriedade e experiência, uma representação da maturidade com suas particularidades

No caso das fotografias de mulheres feitas por Pucci, a parte mais destacada era o rosto. Relacionado ao ajustamento das mulheres na fotografia, a centralização da pessoa fotografada era uma prática comum do fotógrafo Pucci.

O envelhecimento é característica comum a todos os seres vivos, mas para o ser humano, o envelhecer está impregnado de significações culturais e representações sociais, dependendo do tempo e do lugar no qual a pessoa está inserida. Além, é claro, de uma apreciação cuidadosa a respeito das diferenças de gênero, ou seja, de como é visto o homem maduro e de como é vista a mulher madura. Segundo Simone de Beauvoir (1990:104), “a velhice não tem o mesmo sentido nem as mesmas conseqüências para os homens e para as mulheres”.

No jornal ‘Momento Feminino’ (23 de janeiro de 1948:16) temos um trecho de uma notícia, falando sobre Marlene Dietrich⁴⁰: “Dietrich tão bonita (idosa? Sei lá? Mas muito bonita)”. Outra notícia do ‘Momento Feminino’ (abril, 1952:11) expõe: “Idosa no físico, porém, moça de espírito, D. Maria ‘recebeu nas’ gentilmente, iniciando a conversa”. Ser e parecer jovem, bela e saudável, neste período, era uma dominação que infligia às mulheres no seu dia a dia, uma obrigação quase que sem fim, mesmo para uma atriz de cinema com 47 anos, que no texto, já era considerada idosa.

Na década de 1950 beleza e juventude eram quase sinônimos e por isso, deveria se usar de todos os artifícios (maquiagem, roupas, penteados) para se manter ou parecer jovem. Mulheres jovens asseguravam que não tinha sentido padecer por ser feia ou por não ser jovem, pois isso era “passível de correção” (SANT’ANNA, 1995:130) com os cosméticos.

No entanto, poderíamos pensar na possibilidade de existir naquele momento, mulheres maduras que não quisessem assumir os modelos de beleza e juventude, e não se arranjassem em volta dessas novas representações e de novos hábitos da sociedade em 1950, seguindo os hábitos e representações que comunicavam outro modelo de beleza.

⁴⁰ Marlene Dietrich tinha 47 anos, quando essa notícia foi publicada.

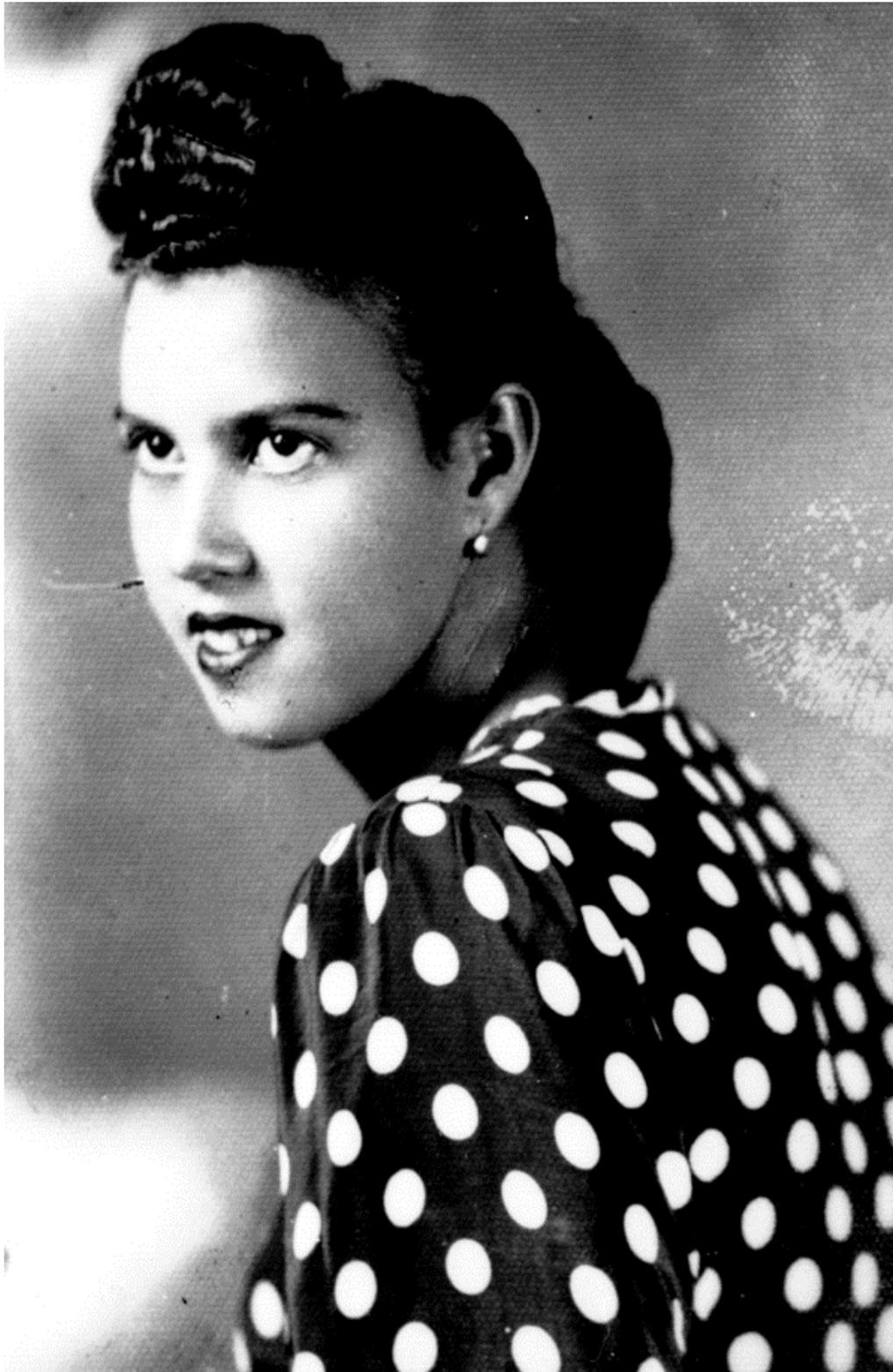


IMAGEM 21 – Mulher, Luiz Pucci, década de 1950, s/m. Acervo MIS-GO.

A pose fotográfica firma-se na elaboração de um papel e de um personagem, leva à construção de um modelo de uma representação, pois segundo Fabris (2004:35-36), “a pose, é sempre uma atitude teatral. [...] O indivíduo deseja oferecer

à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas”

Uma pose em semi perfil, como da imagem 21, indica a busca por uma imagem distinta, pois

o próprio fato de a frontalidade absoluta não ser privilegiada nos retratos realizados nos ateliês fotográficos é um indicador social: [...] contrapõe duas atitudes sociais perante a câmera: a do homem natural, rigidamente frontal; a do homem civilizado, afetadamente lateral (FABRIS, 2004:35).

A imagem 21, tem sentido vertical e a mulher é notada por seu olhar e pela postura frente à lente fotográfica, possivelmente para criar uma representação crível quando a imagem fosse apreciada posteriormente.

Pela pose estudada, pela orientação do olhar para um ponto fictício um pouco acima da linha da imagem, no entanto sem fixar o olhar na máquina fotográfica, podemos dizer que se buscava dar a sensação de naturalidade, de que a fotografia teria sido tirada sem que a pessoa fotografada percebesse o ato. Essa encenação da pessoa fotografada não como ela era, mas como queria que as outras pessoas a vissem e se lembrassem dela, evidenciava a representação.

Mauad (2008:139) diz

a pose, apesar de toda a agilização da fotografia, permanece como elemento constitutivo da hierarquia de sentido na representação fotográfica. Fotos de distinção, preparadas para servirem de emblema social, só poderiam ser posadas.

A pose fotográfica é um modo de se mostrar publicamente às outras pessoas, converter-se numa pessoa mais notável, um momento para que fotógrafo e pessoa fotografada pensem em estratégias que possam levar a uma maior distinção social. O rito da pose pode sugerir a construção de vínculos mais intrincados, que, sob algumas situações, marcariam a ação de se fazer e ser fotografado. A imagem 21 tem um toque particular da mulher fotografada na busca dessa imagem distinta, através do penteado, da roupa, da maquiagem, do olhar ensaiado e do porte.

Era fundamental que a pessoa fotografada posasse próximo da naturalidade, pois quanto mais à vontade estivesse diante da máquina fotográfica maior seria a proximidade entre a representação e o tangível, ou seja, mais a imagem seria

verossímil, mas não essencialmente verdadeira, a verossimilhança era indispensável para que a fotografia parecesse real.



IMAGEM 22- Mulher, Luiz Pucci, década de 1950. Acervo MIS-GO.

Na Imagem 22, vemos um exemplo do jogo de luz/sombra feito pelo fotógrafo Luiz Pucci, podemos observar que há uma valorização da fotografia, na iluminação primorosa do rosto, realçando o sentido do olhar e a disposição do rosto. O sorriso

realça ainda mais a imagem. Diferente da foto anterior, a pose da mulher é frontal, mas o olhar é desviado da máquina fotográfica.

Grangeiro (1998), analisando a questão do olhar na elaboração da pose, assevera,

para se obter uma pose graciosa e cômoda era preciso fixar os olhos do modelo em um ponto acima da máquina fotográfica, levemente desviados para o lado. Era importante que o modelo nunca estivesse direcionado à máquina, pois dava ao retratado ares tolos, espantados, carrancudos e doentios.

O Boletim Casa Romário Martins (2005:18) informa que a partir de 1917 com a invenção do flash de magnésio, tornou-se possível fotografar na ausência de luz natural e as pessoas eram aconselhadas a desviar o olhar da máquina fotográfica para que não aparecessem na fotografia de olhos arregalados devido ao estouro, fumaça e luz intensa do flash.

O olhar frontal da pessoa fotografada que encara a máquina fotográfica e que encontra com o olhar do observador da fotografia, como se não existisse a interferência do fotógrafo e da máquina, deixa a impressão para o observador do conhecimento do fotografado diante da encenação e da máquina fotográfica (SOARES, 2009:115-116). Com isso a pessoa fotografada “denuncia sua cumplicidade com o fotógrafo, pela qual se percebe toda a pose, do gesto à roupa, do cenário ao desejo de enquadrar-se num dado modelo” (SOARES, 2009:116).

Na imagem 22, o olhar desviado da câmera e elevado para as laterais se esquiva da convergência com o observador e ainda mais, esse olhar desviado manifesta uma intensidade e mistério que coopera para a elaboração da pose dentro de uma representação desejada.

Nas duas fotografias (imagens 21 e 22), as mulheres têm o cabelo cuidadosamente preparado para o instante fotográfico. O penteado era um complemento importante do figurino e para a elaboração dos retratos de mulheres. Nas fotografias feitas por Luiz Pucci, a maioria das mulheres apresenta-se com algum penteado diferenciado. Os penteados traziam uma marca de distinção para a mulher fotografada e provavelmente assemelhavam-se a outros penteados que eram apreciados socialmente naquele momento.



IMAGEM 23 - Mulher, Luiz Pucci, década de 1950. Acervo MIS-GO.

“Observa-se, em fotos de estúdio, uma certa composição de imagens que se repetem para situações semelhantes” (BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS 2005:46). Na imagem 23, temos a fotografia de uma mulher, que guarda algumas semelhanças na pose com a mulher da imagem 22. Embora a primeira mulher esteja sorrindo, a pose das duas são frontais com o olhar desviado para o lado esquerdo da máquina fotográfica. Esta pose, provavelmente, era solicitada no estúdio, pois o enquadramento revelava detalhes do rosto da mulher fotografada.



**IMAGEM 24 – Mulher posa com diploma nas mãos, Luiz Pucci, década de 1950.
Acervo MIS-GO.**

Na imagem 24, a subjetividade presente na imagem fotográfica pode ser distinguida no olhar da mulher que fita diretamente o observador, todavia esse olhar direto pode nos mostrar outras possibilidades. Parece haver o intento de criar um elo entre duas realidades diferentes: da pessoa fotografada e do observador da fotografia.

Ao olharmos para a imagem 24, na pose montada, vemos a mulher segurando um diploma que se destaca na fotografia. A encenação, a roupa, o penteado e os detalhes trazem para a imagem uma representação ligada ao

conhecimento, ao estudo e ao êxito escolar e a transformam em um registro memorável.

Durante a primeira metade do século XX, o magistério era visto como um apêndice da maternidade, explicando dessa maneira a escolaridade feminina vinculada a essa função. O número de mulheres nas escolas, buscando a profissão de educadora, começou a se elevar. O magistério seria um dos percursos possíveis para o trabalho das mulheres e o viés para a conquista de maior espaço no universo social público.

No dizer de Louro (2007:454),

As escolas normais se enchem de moças. A princípio são algumas, depois muitas, por fim os cursos normais tornam-se escolas de mulheres. Seus currículos, suas normas, os uniformes, o prédio, os corredores, os quadros, as mestras e mestres, tudo faz desse um espaço destinado a transformar meninas/mulheres em professoras. A instituição e a sociedade utilizam múltiplos dispositivos e símbolos para ensinar-lhes sua missão, desenhar-lhe um perfil próprio, confiar-lhe uma tarefa. A profissão docente também se feminiza.

Se por um lado a escola fortalecia a conservação da ordem social naquele tempo e a intensificação das tradicionais atribuições das mulheres como filha, esposa e mãe por outro a escolarização de mais mulheres poderia, aos poucos, ajudar a buscar um maior equilíbrio nas desiguais relações de gênero, com mudanças nos antigos papéis destinados às mulheres. Sobre essas ações da escola, Guacira Louro (2007:458) afirma

A escola parecia desenvolver um movimento ambíguo: de um lado, promovia uma espécie de ruptura com o ensino desenvolvido no lar, pois de algum modo se colocava como mais capaz ou com maior legitimidade para ministrar os conhecimentos exigidos para a mulher moderna, por outro, promovia, através de vários meios, sua ligação com a casa, na medida em que cercava a formação docente de referências à maternidade e ao afeto.

Essa situação criava uma antinomia, pois, com dificuldades, existia um acesso ao ensino e ao trabalho, mas por outro lado, as mulheres ainda conviviam com a ideia do amor maternal e do desempenho das atividades domésticas, como objetivo maior de vida. De acordo com Bassanezi (2007:624)

Cresceu, na década de cinqüenta, a participação feminina no mercado de trabalho, especialmente no setor de serviços de consumo coletivo, em escritórios, no comércio ou em serviços públicos. Surgiram então mais oportunidades de emprego em profissões como as de enfermeira, professora, funcionária burocrática, médica, assistente social, vendedora

etc, que exigiam das mulheres uma certa qualificação e, em contrapartida, tornavam-nas profissionais remuneradas. Essa tendência demandou uma maior escolaridade feminina e provocou, sem dúvida, mudanças no *status* social das mulheres.



IMAGEM 25: Mulher, Luiz Pucci, década de 1950, Acervo MIS-GO.

Nessa fotografia (imagem 25) o fundo é constituído por cortinas, ao lado da mulher, que posa em pé, existe um banco, para provavelmente compor a encenação. Geralmente, as mulheres que optavam por enquadramentos de corpo

inteiro, pretendiam exibir todo encanto e elegância de seu vestido e demais acessórios. Há, no vestido, na parte superior esquerda, um bordado e ela usa um colar de pérola (ou uma imitação simulando pérolas).

Na fotografia,

a pessoa se entrega à contemplação do olhar e ao julgamento de sua aparência, de seu rosto, de suas roupas e gestos. A pose é um modo de apresentar publicamente o corpo, torná-lo mais apreciável, o que pressupõe em maior ou menor escala um trabalho sobre si e um tempo para pensar em como se distinguir socialmente. É como se a pose investisse o corpo, mesmo que apenas por um instante, de poder (ALMEIDA, 2012:06).

No enquadramento de corpo inteiro a pessoa fotografada exibía proporções naturais (imagem 25), pois a câmera fotográfica estava mais afastada, passando uma ideia de distanciamento, de estranheza. A sensação de intimidade da fotografia de enquadramento menor, tipo a fotografia do busto, era maior que a fotografia de corpo inteiro. Este modelo de fotografia exigia muito do fotógrafo, por ser de complexa realização, mas era o tipo de enquadramento que mais elementos poderiam ser transmitidos.



IMAGEM 26: Três irmãs, Luiz Pucci, década de 1950. Acervo MIS-GO

A imagem 26 mostra três irmãs jovens. No álbum de fotos de Luiz Pucci essa é a única fotografia em que se tem 3 mulheres (jovens) juntas. Parece razoável imaginar que Pucci fotografou outros grupos de mulheres, mas essas imagens não

ficaram guardadas no arquivo de imagens do MIS-GO. Na fotografia, observa-se a centralização das três irmãs, que estão sentadas, posando num arranjo a partir da irmã mais nova. É uma fotografia familiar, “a ausência dos pais, nesta imagem, não descaracteriza totalmente o retrato de família” (SANTOS, 2009:92). As três irmãs evidenciam a existência da família. As duas irmãs mais velhas estão posicionadas para passar uma imagem de cuidado e resguardo da irmã mais nova, pois essa noção da continuação familiar está localizada, normalmente, nas pessoas mais moças (SANTOS, 2009:133).

Enfatizam-se aqui os detalhes das roupas trabalhadas das irmãs (imagem 26). La Haye e Mendes (2003:149) destacam que os bordados davam um tom “charmoso” ao vestido, estando de acordo com a moda produzida nesse período. Além disso, pode-se citar também que os vestidos eram cinturados criando um perfil elegante, que, aliás, era a palavra de ordem para a moda, naquele momento (LA HAYE e MENDES, 2003:157).

O laço de fita nos cabelos, que aparece na menina da imagem 26 indicava, segundo Oliveira (OLIVEIRA, 2006:67), uma menina de classe social alta ou alguém que quisesse ligar-se a essa idéia.

Percebe-se que as irmãs mais velhas, na imagem 26, buscavam uma representação que as ligasse com os ideais de elegância da época. Roupas seguindo a moda ditada pelas revistas, utilização de maquiagem e de jóias e, além disso, uma pose construída. Tudo para aparentar e arquitetar uma representação que passasse uma simetria agradável para quem fosse observar as fotografias.

Nas fotografias, para Annateresa Fabris, a pessoa quando numa situação adequada, apresenta-se por meio de uma construção da expressão, da aparência e também através das suas vestimentas e poses.

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, 2004:57)



IMAGEM 27: Duas mulheres, Luiz Pucci, década de 1950. Acervo MIS-GO.

Nessa fotografia (imagem 27) temos duas jovens mulheres posando diante das lentes de Luiz Pucci. Dentro da sua coleção, as fotografias de duas mulheres juntas são raras. Não se tem informações se existia um parentesco entre elas. Uma está em pé e a outra sentada em pose armada e elas têm uma arrumação das mãos cujo objetivo era guiar a visão do observador para olhar a fotografia e notar os complementos que constituíam a imagem e davam destaque às mulheres fotografadas. A organização simples do cenário de pose dá um destaque às mulheres e a pose, indicando a encenação.

As duas mulheres (imagem 27) posicionaram os braços e mãos para que o relógio e o anel de cada uma aparecessem destacados. O relógio representava distinção, relevo, discernimento e elegância para seu proprietário e status social.

O uso de um relógio de pulso indicava uma representação ligada ao mesmo tempo ao moderno e à elegância (FORNAZARI, 2001:122), um acessório associado ao mundo masculino como sendo de controle do tempo e de “homens cada vez mais modernos” (FORNAZARI, 2001:116). Para as mulheres, o relógio de pulso é colocado “apenas no caráter decorativo de jóia” (CAMPOS, 2010a:216). O domínio do tempo era um privilégio masculino, pois o “relógio trabalha para homem. Para garota pára” (CAMPOS, 2010a:216). Assim, dentro desse pensamento, os homens seriam pontuais e as mulheres se atrasariam comumente.

Durante grande parte da primeira metade do século 20, a questão da beleza era tratada como algo ligado à medicina e também aos hábitos da época. Segundo essas regras, “a mulher de mais má pinta é a que mais a cara pinta” (SANT’ANNA, 1995:125). Desse modo, não era recomendável para as mulheres buscar o embelezamento artificial da pintura do rosto, para que não corresse o risco de “uma moral duvidosa, pois a aparência feminina deveria revelar a beleza de uma alma pura, condição para se manter o corpo limpo, belo e fecundo” (SANT’ANNA, 1995:125).

Semiramis Nahes (2007:111) traz um artigo publicado na revista *Fon Fon* em 1938, na coluna ‘Moda e Belleza Femininas’, onde são feitos comentários a respeito do uso de maquiagem para jovens:

não achamos aconselháveis certos tratamentos de beleza para as jovens de pouca idade porque, para ellas, o essencial é a cultura physica que lhes garantirá saúde e desenvolvimento adequado. As pinturas e os crêmes não têm nenhum valor quando se tem 15 anos. No maquillage dever-se-á pensar alguns annos depois. E, de facto, não ha coisa mais absurda que se ver uma mocinha, quase uma adolescente, carregada de cosmeticos e com o rosto pintado como uma mascara, as unhas sangrando verniz, os labios rubicundamente atrevidos (*Fon - fon*, 10/03/1938:52)

Marilda Palínia⁴¹, em um texto intitulado *Modern Girl*, escrito na revista *Oeste* (janeiro, 1944:02) diz:

15 anos:

Magra, serpentina,

⁴¹ Marilda Palínia era o pseudônimo de Maria Paula de Fleuri Godoi

leve.

Pinta o cabelo.

Pinta as pálpebras e as sobrancelhas.

Pinta as faces. Pinta a boca.

Pinta as unhas. Pinta... o sete!

Estiliza o olhar. Estiliza o gesto.

Estiliza a voz. Estiliza o sorriso.

Estiliza o andar. Braços nus.

Nuas as pernas. O colo nu.

O cérebro vazio.

Menina?

Mulher.

20 anos:

coração insensível, gasto,

cansado, sem sonhos,

sem ideal, sem emoções.

Esgotou a taça da ilusão,

sorvendo de um trago,

febrilmente, freneticamente,

doidamente, desvairadamente,

o delicioso veneno

diluído no vinho forte do amor.

Mulher?

Mulher...

Sobre a questão do embelezamento, Sant'Anna assinala a década de 1950 como sendo o momento em que os produtos de beleza adquirem um poder antes pouco reconhecido (SANT'ANNA, 1995:128), pois a falta de beleza não é mais tratada como doença e nem com remédios, mas sim com cosméticos. "Cada mulher se torna a única responsável por sua aparência", avalia Sant'Anna (1995:130).

A beleza feminina tem agora outras representações, pois "é feia, somente quem quer. Por conseguinte, recusar o embelezamento denota uma negligência feminina que deve ser combatida" (SANT'ANNA, 1995:129). Dentro desse

entendimento, promover alterações, através dos cosméticos, no rosto e no corpo não era mais só imaginável, mas possível e também imprescindível. O importante nesse momento, segundo Sant'Anna (1995:129), “é ressaltar a imagem da mulher bela, que, desde, então, ousa reinar sozinha, em fotografias coloridas, ocupando páginas inteiras de revistas, sem tristeza e, sobretudo, sem passado”.



IMAGEM 28: Duas mulheres, Luiz Pucci, década de 1950. Acervo MIS-GO.

Buscando valorizar as fotografias produzidas em seu estúdio, Luiz Pucci oferecia a possibilidade de se ter fotografias coloridas, essas eram coloridas à mão por sua esposa, dona Hilda Pucci. As fotografias coloridas à mão da coleção Luiz

Pucci trazem atributos que seduzem o observador, pois são fotografias muito bem elaboradas (ANEXO A). Nas imagens 28, 29, 30 e 31, temos exemplos dessa técnica, o efeito é chamativo pela beleza da coloração e liga o olhar do observador à pessoa fotografada quase que de imediato.

Na análise dessas fotos é preciso ter algumas precauções, pois ao colorir a fotografia, o fotógrafo ou a pessoa fotografada poderiam usar de estratégias para retirar ou acrescentar algum detalhe, mas o mais importante é que o efeito final da coloração deveria ser aprovado pela pessoa fotografada.

Nas duas mulheres da fotografia (imagem 28), nota-se o uso de maquiagem no rosto e o uso de um batom vermelho. “No fim da década de 1940, os lábios eram importantíssimos e batons de vermelho profundo eram defendidos pelas colunistas de beleza” (LA HAYE & MENDES, 2003:154). Essas cores fortes dos batons podem ser vistas em quase todas as fotografias analisadas. Nesse momento, o uso do batom seria uma forma de suscitar admiração.

A mulher de vestido vermelho (imagem 28), dentro da construção da pose, também coloca a mão para chamar a atenção para seu relógio e também para seu anel. A imitação de uma pose com a mesma finalidade – o braço destacado para mostrar algum objeto – estabelece um paradoxo: a pessoa, na fotografia, buscava uma distinção que era conseguida a partir de uma imitação de outra pose. Possivelmente uma pose que estava no álbum ou que teria sido montada pelo fotógrafo Luiz Pucci.

Ao olharmos com mais atenção a fotografia, percebemos que a mulher que está de pé (imagem 28) usa um pingente com detalhe religioso⁴². As unhas dela estão pintadas com esmalte vermelho. As sobrancelhas das duas foram aprontadas adequadamente e os cabelos delas têm tamanho médio e são ondulados.

Unhas compridas e esmalte vermelho, cabelos com ondulações calculadas e armadas em laquê e maquiagem sobre os olhos, lábios e sobrancelhas eram pontos vitais numa aparência feminina dos anos 50 (SANT’ANNA, 2002:117).

Se na década de 1930 e início da década de 1940 a maquiagem carregada era desaconselhada para mulheres jovens, nos anos 1950, as mulheres se tornam “propagadoras da beleza [...], a beleza criada. A beleza da maquiagem perfeitamente elaborada, batom, pó-compacto, base, blush, sombra, rímel,

⁴² Usa um crucifixo como pingente

delineador, lápis de olho, artefatos que não poderiam faltar para uma linda mulher sedutora” (CAMPOS, 2010a:99). Diante disso, as mulheres se tornaram um artefato de adorno ou começaram a assumir, ainda que devagar, o domínio e o cuidado com o próprio corpo?



IMAGEM 29: Mulher, Luiz Pucci, década de 1950. Acervo MIS-GO.

Temos uma fotografia (imagem 29) onde a mulher está numa pose frontal, mas com a cabeça e o olhar desviados da máquina fotográfica. Ela usa uma maquiagem onde se destacam a face em um tom rosa e o batom de um vermelho intenso. Além disso, tem-se um arranjo floral nos cabelos, que estão com um

penteadado especial. Ela usa brincos vermelhos e um detalhe ganha destaque, uma medalha com pingente que tem a face de Cristo.



IMAGEM 30: Mulher, Luiz Pucci, década de 1950. Acervo MIS-GO.

A mulher na fotografia (IMAGEM 30) tem o olhar direto na lente da máquina fotográfica, mirando diretamente o expectador da fotografia. Nas encenações vistas

nas fotografias feitas por Luiz Pucci, esse olhar direto não é predominante nas poses. Ela usa brincos (imagem 30), também está maquiada, usa ruge nas faces e também um batom vermelho que dá destaque a seus lábios. Os cabelos estão presos atrás e com um penteado apropriado, a franja está caída sobre a testa, dando um ar mais jovem à mulher.

O jornal 'Momento Feminino' (15 de junho de 1950:06) destaca que

O maquillage perfeito, que nem mesmo as mais belas mulheres podem dispensar, deve ser aplicado de conformidade com o tipo, a idade e, naturalmente, um fino senso de estética. Observando atentamente o conjunto desses fatores, poderemos dar à nossa fisionomia o realce desejado, salientando os aspectos de beleza e juventude.

O jornal Momento Feminino (15 de junho de 1950:06) trazia uma referência onde associava o uso da maquiagem com a beleza e juventude. Indicava ainda que para a boa realização da maquiagem, a mulher deveria seguir a seguinte ordem de execução:

1º base

2º *rouge*

3º pó de arroz

4º sombreado nos olhos

5º cosméticos nos cílios

6º sobrancelhas

7º batom.

A maquiagem era um elemento importante na idealização de uma aparência e deveria caminhar junto com a elegância. Segundo Silva (2010:42),

além das roupas, um arsenal de cosméticos e maquiagens ganhou o mercado e o coração das mulheres. Esses produtos prometiam juventude e valorização dos pontos fortes do rosto feminino. O batom vermelho junto com o delineador que destacava os olhos era parte do visual de uma mulher que cultivava uma imagem chic e, acima de tudo, sedutora.

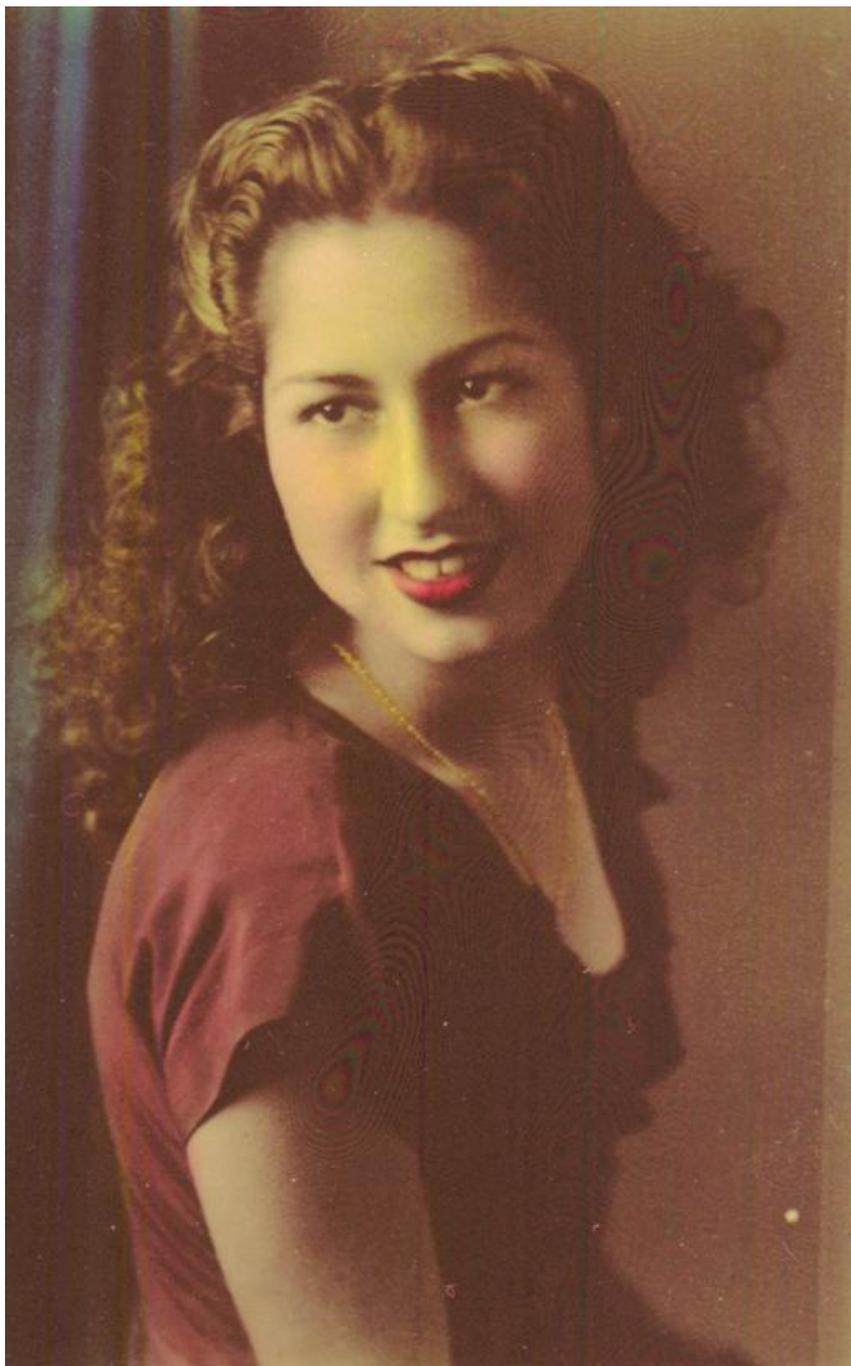


IMAGEM 31: Mulher, Luiz Pucci, década de 1950. Acervo MIS-GO.

A imagem 31 mostra uma mulher jovem sendo fotografada posando de semi perfil, sem olhar para a lente fotográfica. Ela usa um vestido sem grandes adereços e tem uma corrente no pescoço. Os cabelos são compridos e encaracolados. A maquiagem também marca as faces com um ruje rosa, que assinala o uso de cosméticos, e ela usa um batom vermelho.

A representação de mulheres modernizadas, que utilizam cosméticos, tem um ar jovial e são elegantes, contrapunha-se à orientação de algumas revistas e jornais,

que recomendavam que as mulheres tivessem moderação no uso da maquiagem, evitando excessos.

O jornal 'Momento Feminino' (15 de abril de 1954:19) aconselha as mulheres sobre o uso da maquiagem

O objetivo da maquiagem é imitar a natureza, acentuando as próprias cores e pondo em evidência a personalidade da mulher. Não procure transformar as suas feições com excesso de pintura. Faça com que ressaltem os seus traços bonitos e procure disfarçar discretamente o que achar feio.



IMAGEM 32: Mulher, Luiz Pucci, década de 1950. Acervo MIS-GO.

A Mulher na fotografia (imagem 32) tem batom escuro e assume a pose de semi-perfil com olhar desviado da máquina fotográfica, seus cabelos são mais

curtos, atribuindo uma ideia de praticidade e modernidade. O vestido tem detalhes trabalhados e um decote que deixa parte dos ombros e do colo à mostra.

Apesar da encenação da pose ser comandada, particularmente, pelo rosto, o restante do corpo também ganhava realce nas fotografias feitas em estúdios. A variação e combinação de enquadramentos, poses, acessórios, roupas, leva a maneiras novas de trabalhar os corpos das mulheres nas fotografias. Essa nova prática começou a revelar particularidades que até então eram pouco fotografadas.

A forma do corpo que aparece nas fotografias, a linha bem definida de seios, cintura e quadris das mulheres, contribui para a constituição de um imaginário de mulher curvilínea. A moda contribuiu, neste sentido, perpetuando a exposição do ser feminino, nas saias, nos decotes, [...], dão a impressão de não haver dúvidas sobre a sua aparência explicitamente feminina. [...] Torna-se mais visível alguns dos embates sobre o corpo exposto (e moderno) (FORNAZARI, 2001:67).

Nas imagens veiculadas pelas revistas ou até mesmo pelo cinema, e que são por vezes copiadas e imitadas, “a mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparência” (PERROT, 2007:49). “A beleza e a elegância é uma das características destacadas nas revistas para as mulheres nos anos 1950” (SILVA, 2010:113).

Essas imagens podem levar a mudanças como também confirmar velhos padrões, como bem analisa a professora Joana Maria Pedro (2007:07): “os usos da arte e do gênero podem ser colocadas a serviço tanto do sonho da revolução como se prestar à manutenção das hierarquias”.

No final dos anos 1940 e início dos anos 1950, vestidos com decotes profundos ou uma roupa mais audaciosa estavam ligados à ideia de mulheres ousadas e, por isso, eram olhadas com censura: “Ficava mal à reputação de uma jovem, por exemplo, usar roupas muito ousadas ou sensuais” (BASSANEZI, 2007:612). Em relação às mulheres casadas, as exigências sobre o uso de roupas contidas eram ainda maiores.

Em um momento em que as relações de poder definiam os lugares sociais das mulheres, é possível que as roupas fossem um importante meio para que estes fossem difundidos, transmitidos e/ou contestados.



IMAGEM 33: Mulher, Luiz Pucci, década de 1950, s/m. Acervo MIS|GO.

A pessoa fotografada ao imaginar a oportunidade de ser fotografada em um estúdio, pretendia a criação de uma imagem pela qual procurava ser reconhecida e lembrada. Assim, fotógrafo e pessoa fotografada, buscavam uma pose que atribuísse uma representação diferenciada e que distinguisse a pessoa fotografada.

A pose engendrada no estúdio fotográfico na imagem 33 e produzida na década de 1950 difere das outras poses de mulheres do álbum de fotografias de Luiz Pucci. A mulher está de costas e volta seu olhar para o lado esquerdo da máquina fotográfica, podemos notar um cuidado com o arranjo e disposição das mãos, que desperta o interesse do observador, para concepção de uma pose que atribuísse uma representação peculiar da mulher fotografada.

Aqui, a luva e o relógio representavam altivez e bom gosto. A mulher na imagem 33 está bem vestida, de um modo muito requintado. Paula Rafaela da Silva (2010:43) assevera que em revistas da época “as leitoras são aconselhadas a dar atenção especial às luvas, bolsas chapéus e sapatos, pois sem essas peças não seria possível compor um visual digno de elogios”.

Sobre as roupas para mulheres nessa época, Juscelina Matos (2009:04) afirma,

em 1947, o estilista *Cristian Dior* lançou o *New Look*, uma tendência que consistia em saias amplas, cintura bem marcada, salto alto, luvas. A justificativa do criador é de que era necessário devolver à mulher a feminilidade perdida nos anos de guerra. Um discurso conservador que colocava a mulher no lugar de objeto para ser exibido e admirado.



IMAGEM 34: Duas mulheres, Luiz Pucci, década de 1950. Acervo MIS-GO.

Embora a *mise-en-scène*⁴³ fosse uma técnica de pose característica do século XIX, Luiz Pucci também tentou desenvolvê-la em seu estúdio. Ao invés de

⁴³ Encenação (Dicionário Larousse Francês/Português – Português/Francês Míni. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005).

produzir essa fotografia (Imagem 34) ao ar livre, perto de uma fogueira, Pucci, seja por falta de máquina fotográfica para exteriores ou por ter a possibilidade de *mise-en-scène* da situação preparada em estúdio, desenvolveu uma encenação com duas mulheres devidamente vestidas, provavelmente no período de festas juninas, junto a uma fogueira artificial.

O interessante nessa fotografia (imagem 34) não é só o efeito em si, mas também a criatividade da tentativa de *mise-en-scène* em Goiânia, com modestos artefatos. Ao fotógrafo Luiz Pucci cabia arranjar de forma equilibrada a cena, além de efetuar a produção da fotografia. Cabe ressaltar o olhar das duas mulheres, o olhar de cada uma não está diretamente voltado para a máquina fotográfica, mas estão cruzados olhando para a lateral superior da câmera fotográfica.

A mulher da direita (imagem 34), na fotografia, usa um vestido denominado 'tomara que caia'⁴⁴, podemos considerá-lo um tanto audacioso para a época, visto que ressaltava o colo, o busto e os ombros nus. Algumas moças tiveram a audácia de infringir algumas regras preestabelecidas.

Conforme Bassanezi (2007:622), essas moças, com “seus questionamentos e contestações colocaram em perigo normas de comportamento e contribuíram para a ampliação dos limites estabelecidos para o feminino” nessa época.

Segundo Campos (2010a:96), as roupas, bem como os hábitos ditos modernos,

funcionam como veículo de distinção social, de acordo com a capacidade do indivíduo de se enquadrar nessas novas tendências de moda. O que vai interferir na indumentária são as apreensões que os indivíduos têm da sociedade, e tal ideia depende da posição que eles ocupam naquela. O vestir funciona como uma maneira de marcar pertencimento a determinado grupo social. Além disso, gênero, idade, classe, visão política são informações intrínsecas à indumentária e à corporalidade. No vestir-se incorpora-se indumentária e corporalidade, o traje e o portar-se.

⁴⁴ O vestido tomara que caia é ajustado na parte superior, com isso enfatiza o colo, o busto, bem como a cintura da mulher



IMAGEM 35: Alaíde Vaz, Luiz Pucci, década de 1950. Acervo MIS-GO.

Muitas mulheres se preocupavam em usar vestidos elegantes, principalmente em bailes e festas, e mostrar a sofisticação e elegância desejada, visto que as mulheres deveriam estar belas e alinhadas, bem vestidas, pois beleza e elegância eram algumas das exigências para serem consideradas modernas (MACENA 2010:56).

Na imagem 35 a mulher fotografada tem um ar circunspecto, de um convencer-se intimamente diante da pose construída e de que era preciso transmitir

um ar de seriedade para criar uma representação de “credibilidade” quando a imagem fosse apreciada posteriormente.

De acordo com Rosa (2005:29)

os cuidados com a moda e aparência além de integrarem homens e mulheres em seus grupos sociais delimitam também papéis e relações de gênero, pois se espera que a moda seja usada como afirmação dos sujeitos em seus papéis de masculinidade e feminilidade, como se estar bela, jovem e bem vestida fosse um dever feminino, enquanto para os homens, por muito tempo bastou a elegância.

As representações de gênero são preponderantemente culturais e variáveis, que aprendemos em muitas esferas não sendo uma determinação biológica. Dessa maneira, fatores de poder, culturais, sociais, econômicos e históricos influenciam comportamentos ditos masculinos e femininos.

Michelle Perrot (2005:273) observa

em uma sociedade globalmente dominada pelo poder masculino, as mulheres exerceram, entretanto, todo o poder possível. Assim, no meio de muitos embates, algumas mulheres alcançaram as funções e posições possíveis e aproveitando esse espaço e também em outros espaços, elas elaboraram, por vezes, contrapoderes que podiam subverter os papéis aparentes.

Em relação ao Gênero, dentro das relações de poder, a moda poderia funcionar como um instrumento de reforço das representações do masculino e feminino, mas a moda também foi, em muitos momentos, “uma das estratégias de luta encontradas por muitas mulheres para subverter representações/imagens que significavam comportamentos e papéis femininos” (MACENA, 2010:90). Portanto, nas fotografias, ao se analisar o vestuário, é preciso ver ‘além’ da roupa. Importante observar não só as roupas, mas como estas eram usadas, o que revelavam e o que encobriam.

“O cinema nas décadas de 1940 e 1950 tornou-se um bem de consumo, sobretudo os filmes americanos” (CAMPOS, 2010a:64). Assim, com esse crescimento, um novo perfil de beleza foi, aos poucos, sendo construído pelas representações cinematográficas, integrou-se ao dia a dia e ao imaginário das mulheres, que buscaram ajustar-se às imagens idealizadas.

Essas representações chegavam através das imagens cinematográficas e também através das páginas das revistas e jornais da época contribuindo para fortalecer o que Chartier chama de representações sociais.



IMAGEM 36: Mulher, Luiz Pucci, década de 1950. Acervo MIS-GO.

A pose de muitas fotos de mulheres produzidas em estúdio nesse período recebia influência dessas revistas e filmes norte-americanos. Isso ajudou na construção de uma representação não só de uma beleza ideal, mas também de um novo perfil que surgia e que devagar influenciava o modo de ser de muitas mulheres.

Podemos perceber, nos pequenos detalhes da imagem 36, uma preparação para a produção da fotografia. A mulher tem os cabelos encarolados e preparados, usa um colar que combina com a blusa clara tendo flores como detalhe. Além disso, utiliza um batom escuro, marcando os lábios e tem na orelha um brinco em forma de uma pétala.

No final dos anos 1940, nas revistas têm-se as atrizes e misses

afirmando que não vale a pena sofrer por falta de beleza [...] os produtos de beleza [...] podem influenciar diretamente o psiquismo de cada mulher, tornando-a não somente mais bela como também mais feliz e satisfeita com ela mesma (SANT'ANNA, 1995:128).



IMAGEM 37: Mulher, Luiz Pucci, década de 1950. Acervo MIS-GO.

A imagem 37 apresenta a fotografia de uma jovem e é esta a fotografia de capa do álbum Luiz Pucci (FIGUEIREDO et al. 2007:283). Vemos uma jovem usando uma leve maquiagem e tendo nos lábios um batom claro. A blusa é clara e

trabalhada, provavelmente em crochê. Ela está em semi-perfil e tem o olhar desviado da lente da máquina fotográfica.

Desde seu nascimento homens e mulheres alteram e subvertem a realidade com seus desejos, anseios e sonhos. Olhando para moça da fotografia (imagem 37), podemos perguntar: quais eram suas aspirações e sonhos?

Os embates entre a realidade e os sonhos vividos por esta jovem mulher, a antinomia entre o que era esperado dela (mãe, esposa, filha) e a possibilidade de novos caminhos e mudanças nos levam a pensar em quais construções foram possíveis à sua trajetória.

De tal modo, as mulheres fotografadas por Pucci se transvertem, se imaginam e se concebem em meio às imposições regulamentadoras e regras, mas também são influenciadas pela subjetividade, particularidades e opções possíveis. Portanto, a construção da fotografia por Pucci anda entre dois caminhos: entre “o que se esconde” e “o que se deixa ver” (FABRIS, 2004:21).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que chamamos de real é tanto uma elaboração das representações quanto seu princípio. Nesse sentido, não existe neutralidade nas representações, então se faz necessário buscar uma compreensão que abarque tanto os elementos culturais, quanto o lugar social de onde a pessoa está inserida.

Muitas dessas representações atuam tanto visualizando quanto esquecendo hábitos, maneiras de ser e proceder. Assim, existem preferências e opções que vão nortear as relações sociais, em um momento histórico, que não serão, necessariamente, as mesmas preferências e opções em uma outra época, surgindo daí distintas representações.

Essas representações que levam a elaboração de novos hábitos, maneiras de ser e proceder estão imbricadas com as relações de poder, que atuam, por vezes, de forma silenciosa, levando a uma assimetria nas relações e alimentam as formas como pessoas e grupos dominam e influenciam ou são dominados e influenciados.

Essas convivências entre pessoas e grupos e as representações sociais elaboradas a partir desses relacionamentos e que são comuns à maioria das pessoas, levam a um entendimento e a uma percepção do real, que justificam certas posturas, práticas e modos sociais e culturais de comportamento.

As análises das representações que legitimam atos, falas e ideias são essenciais para perceber as disparidades e em especial, as diferenças de gênero. É preciso entender representações generalizantes e usais e normatizadoras nas relações entre homens e mulheres, que adéquam comportamentos e concepções sociais.

As demarcações de normas de conduta e também de referências para padrões de masculinidade e feminilidade, aceitáveis ou não, são culturais e se alteram em conformidade com o tempo e o lugar (SCOTT, 1995:76). As representações de gênero, surgidas a partir de dissonantes relações entre homens e mulheres, promovem estereótipos negativos⁴⁵ e concorrem para a invisibilidade das mulheres, visto que tais representações ligam as mulheres às práticas sociais, as

⁴⁵ Estereótipo pode ser negativo ou positivo. O estereótipo positivo confere atributos positivos a todos os elementos ou pessoas de certo grupo, ex. Todos os goianos são bons. Contrariamente, estereótipo negativo confere atributos negativos a todos os elementos ou pessoas de certo grupo, ex todos os goianos são estressados.

linguagens e as representações que elaboram e corroboram a hierarquia entre os gêneros.

Nas fotografias de casamento, especificamente onde temos uma noiva devidamente vestida (imagem 19), uma das atribuições desta fotografia é o de recordar, mesmo depois de muito tempo decorrido, a cerimônia e as impressões deixadas tanto na memória individual, quanto na coletiva. Essa fotografia também se mantém como um cerimonial legitimador (LEITE, 1993: 113) que comprova a formação de uma nova família. Porém, nas entrelinhas da fotografia temos a representação que essa noiva era uma moça de família, preparada para o casamento, ou seja, ela manteve sua inocência sexual, conservando-se virgem e pura, agindo dentro dos princípios morais consentidos pela sociedade da época (BASSANEZI, 2007:610).

Contrariamente a uma moça de família, temos a moça leviana, que admitia ter intimidades com os rapazes, não era bem falada e era julgada como ousada e cheia de iniciativa, por isso não estava preparada, ou melhor, qualificada para um casamento-modelo (BASSANEZI, 2007:610).

As representações de mulheres nas fotografias de revistas, jornais e mesmo nas produzidas em estúdio traziam modelos de moça de família (quando a mulher era jovem) e rainha do lar (quando se tornava adulta). Mas para serem rainhas do lar, as mulheres precisavam se casar, pois

a felicidade feminina seria alcançada com a realização de um bom casamento, com a maternidade e os cuidados da casa, dos filhos e do esposo. Para atingir tal grau de “felicidade”, primeiramente caberia à mulher casar-se com um chamado “bom partido”. Um bom casamento dependia, sobretudo, da garota e de sua família; a candidata ao casamento deveria ser reconhecida pela sociedade como uma moça de família, conquistando, assim, respeito social (CAMPOS, 2010a:82).

No final dos anos 1940 e início dos anos 1950, o desejo de ser bela fortalecia o imaginário de se tornar uma mulher moderna. Mas não bastava ser bela era preciso ser elegante. Segundo Sant’Anna, elegância podia ser entendida como “o domínio da medida certa da exibição constituindo-se, portanto, num qualificativo de feminilidade e também da boa sociedade. Tal qualificativo ganhou o nome de elegância” (SANT’ANNA apud CAMPOS, 2010a:36).

Um novo imaginário sobre a beleza e os cuidados com o corpo foi elaborado e se disseminou por meio das revistas, jornais, cinema, assim como em festas,

bailes, no footing e em outros espaços de sociabilidade. Desse modo as mulheres, naquele momento, deveriam transformar o corpo e isso era não só admissível, era imprescindível. Maquiagens, cabelos com penteados da moda, unhas pintadas, maneiras de vestir e elegância, eram detalhes essenciais para as representações da imagem das mulheres nos anos 1950.

Nas muitas fotografias de mulheres produzidas por Luiz Pucci, vemos a construção de representações que buscam um padrão de beleza em sintonia com a época. Muitas dessas mulheres mais jovens fotografadas estão com batom escuro, penteados preparados, acessórios adequados (ex. imagem 25, 27, 36) e nas fotografias colorias à mão (imagem 28, 29, 30 e 31), observamos as mulheres com maquiagem nas faces e nos olhos, além das características citadas anteriormente.

Sobre esta imposição social em relação ao corpo das mulheres, Perrot (2005:447) observa que “o corpo está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos”, contribuem para a construção de representações das mulheres como objeto, que serve tanto para ser notada como para ser desejada.

Observa-se em muitas mulheres fotografadas por Luiz Pucci, os penteados, que confirmavam o cuidado com os cabelos (imagem 21 e 22) e isso mostrava uma representação ligada tanto à modernidade, quanto à distinção social, pois “o estado dos cabelos pode ser revelador da trajetória de vida de uma pessoa, de uma condição de existência e do momento que vivencia no interior de um determinado grupo social” (QUEIROZ E OTTA apud BERGER, 2006:80).

O uso de maquiagem poderia indicar um rompimento com concepções das décadas anteriores que desaconselhavam o uso de batom e maquiagem com a finalidade de embelezamento (só com função corretiva/terapêutica), mas naquele momento,

a beleza surge como uma promessa acessível para todas, mas também começa a ser uma prisão: não haverá felicidade fora da beleza; para ser moderna, feliz no casamento e, principalmente, feliz consigo mesma, será preciso ser bela, ou ao menos empenhar-se para tal (BERGER, 2006:84).

Pucci fotografou também mulheres que usavam pouca ou nenhuma maquiagem (imagem 18 e 20). Anteriormente aos anos 1950, a beleza não era entendida por muitas pessoas, “como fruto de um trabalho, individual e cotidiano, da

mulher sobre o seu corpo” (SANT’ANNA,1995:126), então “a beleza física é uma obra da ‘natureza divina’ [...] a beleza é considerada um dom” (SANT’ANNA, 1995:125).

Por meio das relações desiguais de gênero, “homens e mulheres vão criando e interiorizando representações sobre si mesmos e sobre o outro, e vão sendo recriados por elas” (BERGER, 2006:77), dessa maneira, como afirma Lauretis (1994:212), “a construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação”.

Nas fotografias de Luiz Pucci também podemos ver diferentes representações gênero, visto que ocorriam divergências de opiniões sobre a questão da escolaridade das mulheres. Na década de 1950 a escolaridade feminina cresceu, principalmente pela busca de qualificação no mercado de trabalho e esses dois fatores começaram a imprimir alterações no status social das mulheres (BASSANEZI, 2007:624).

Entretanto, eram nítidos os preconceitos que cercavam o trabalho feminino nessa época. Como as mulheres ainda eram vistas prioritariamente como donas de casa e mães, a ideia da incompatibilidade entre casamento e vida profissional tinha grande força no imaginário social (BASSANEZI, 2007:624).

Essas representações de mulher-mãe e mulher-esposa eram edificadas com a finalidade de restringir as práticas sociais das mulheres. Esses espaços diversos eram/são “construções culturais, ou seja, uma criação social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres” (SCOTT, 1995:75)

A encenação da mulher (imagem 24), na foto feita por Pucci, segurando um diploma produz uma representação vinculada à erudição, à conquista de novos conhecimentos e ao sucesso escolar, indicando a possibilidade de uma atividade remunerada fora do lar.

A educação com vistas a um futuro profissional e, conseqüentemente, o investimento em uma carreira eram bem menos valorizados para as mulheres que para os homens devido a distinção social feita entre o feminino e masculino no que dizia respeito a papéis e capacidades (BASSANEZI, 2007:625).

As apreciações das fotografias produzidas por Luiz Pucci e das representações de gênero que são reveladoras, indicam os modos, os usos e os costumes que foram disseminados e considerados naturais naquele momento histórico. As fotografias podem evidenciar sinais de como eram apresentadas e

realçadas as mulheres que posavam no estúdio de Luiz Pucci, bem como revelar as representações possíveis construídas no instante dos flashes.

Possivelmente algumas mulheres, que viveram naquela época, comportaram-se de maneira diversa do que era esperado, dentro das relações desiguais de gênero. Portanto, existia um imaginário que dava sentido aos atos sociais e culturais das mulheres, mas mesmo com toda essa construção, Bassanezi afirma: “isso não quer dizer que todas as mulheres pensavam e agiam de acordo com o esperado, e sim que as expectativas sociais faziam parte de sua realidade, influenciando suas atitudes e pesando em suas escolhas” (BASSANEZI, 2007:608).

As imagens produzidas por Luiz Pucci, frente ao seu indiscutível valor histórico, são fonte de primeira mão que instiga o olhar com cuidado para quem se propõe a leitura de um passado recente por essa modalidade de linguagem.

Luiz Pucci registrou nas lentes de sua máquina alguns aspectos da jovem capital e no seu estúdio, fotografou crianças, homens e mulheres, que em suas práticas sociais sonharam e viveram em tempos que a modernidade ditava as demandas de um projeto, ainda, inconcluso da capital.

Com um olhar direcionado, as intenções deliberadas de enquadramento, a pose congelada, a fotografia feita, podemos perceber que não são apenas registros fotográficos, mas fotografias que carregam em si as impressões de um fotógrafo sobre o seu tempo e seu lugar. Ao captar as imagens das mulheres, Luiz Pucci apreendeu seus anseios e com isso possibilita a análise posterior das representações às várias observadoras e observadores.

O trabalho acadêmico buscou analisar as fotografias de mulheres produzidas por Luiz Pucci e como estas interagiram e ajudaram na construção de representações de gênero em Goiânia. Estas representações buscavam fixar a imagem na transmissão de um imaginário ligado às relações de gênero que eram comunicados através das poses, roupas, penteados, maquiagem e acessórios.

Por tudo que foi exposto neste trabalho é possível concluir que as fotos de Luiz Pucci constituem uma referência de leitura de gênero em Goiânia, pelas influências recebidas pelo fotógrafo e pelo desejo das mulheres de expressarem uma imagem condizente com o período das fotografias, ou seja, de 1945 a 1955. Ainda que não tivesse a intenção de construção de representações de gênero, Luiz Pucci, através de suas fotografias traz informações que possibilitam historicizar as representações das mulheres em Goiânia.

FONTES

- **Acervo Particular de fotografias de Maria Lúcia Pucci Lourenço**

- **Coleção de fotografias “Pioneiros da Fotografia – MIS-GO**

- **Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro – edições digitalizadas pela Biblioteca Nacional⁴⁶**

*Foram pesquisadas as edições: 92 (1936), 93 (1937), 94 (1938) e 96 (1940).

- **Jornal ‘A Folha de Goiaz’ - Arquivo Histórico de Goiás**

*Edição do dia 25 de janeiro de 1945

- **Jornal “Momento Feminino - edições digitalizadas pela Biblioteca Nacional⁴⁷**

*Foram pesquisadas as edições: nº 15, 31/10/1947; nº 27, 23/01/1948; nº 36, 09/04/1948; nº 40 07/05/1948; nº 49 17/09/1948; nº 49 17/09/1948; nº 71, 15/06/1950; nº 92 abril-1952; nº 105, 15/04/1954

- **Jornal Correio Oficial da Cidade de Goiás - Arquivo Histórico de Goiás**

*Foram pesquisadas as edições: 19 de abril de 1931; 28 de março de 1931

- **Jornal ‘O Popular’ – Arquivo Histórico de Goiás**

*Foram pesquisadas as edições: 29 de outubro de 1939; 27 de junho de 1948; 24/10/1948

- **Revista Oeste - CD-ROM AGEPEL 2001**

*Foram pesquisadas as edições: julho, 1942; julho, 1943; agosto de 1943; dezembro, 1943; agosto, 1944; setembro, 1943; janeiro, 1944

⁴⁶ Acesso: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=313394&pasta=ano%20193&pesq=>

⁴⁷ Acesso: <http://memoria.bn.br/DocReader/hotpage/hotpageBN.aspx?bib=118800>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Clarismar. **História, Literatura e Cidade no Romance Chão Vermelho**. II Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História UFG/UCG, 2009. www.pos-historia.historia.ufg.br/uploads/113/original_IISPHist09_ClarismarGreu.pdf Acesso: 08/10/2012.

ALMEIDA, Luciana Andrade. **Desejo de parecer: Poses de homens e mulheres nas fotografias da imprensa fortalezense nos anos 1920**. XIII Encontro Estadual de História do Ceará – ANPUH Ceará, 2012. http://www.ce.anpuh.org/1341703370_ARQUIVO_TextocompletoLUCIANAANDRADEST03.pdf Acesso 31/10/2012

ARAÚJO JÚNIOR, Edson Domingues. **Tradição, modernidade e as bênçãos da Igreja Católica na construção de Goiânia, 1932-1942**. Dissertação, Programa de pós graduação em História UFG, 2011. <http://ebookbrowse.com/original-arantes-junior-edson-pdf-d414302493> Acesso em 30/11/2012

BARTHES, Roland. **A câmera clara. Nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

BASSANEZI, Carla. **Virando as Páginas, Revendo as Mulheres: Revistas Femininas e relações homem-mulher, 1945-1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BASSANEZI, Carla. **Mulheres nos anos dourados**. In: PRIORE, Mary Del (org.) e BASSANEZI, Carla (coord. de texto). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERGER, Mirela. **Corpo e identidade feminina**. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, PPGAS/USP, 2006. http://www.minosoft.com.br/mirela/download/corpo_e_identidade_feminina-Mirela_Berger.pdf. Acesso em 12/10/2012

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade**. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Loriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDES, Genilda d’Arc . **O cotidiano dos trabalhadores da construção de Goiânia: O mundo do trabalho e extratrabalho**. Dossiê Cidades planejadas na Hinterlândia. Revista UFG, Ano XI nº 6, Junho 2009.

BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS. **Fotos de estúdio: imagens construídas**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 29, n. 127, jul.2005.

BORGES, Pedro Célio A. **Ruralismo, síndrome de periferia e Estado: mitos políticos e identidade regional em Goiás**. 1998. Tese (Doutorado) – Departamento de Sociologia. Universidade de Brasília, Brasília, 1998.

BRITES, Olga. **Crianças de revistas (1930/1950)**. Educação e Pesquisa. São Paulo, v. 26, n. 1, Jan, 2000. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151797022000000100011&lng=en&nrm=iso Acesso em 10/05/2012.

CAMPOS, roberto cintra. **Diagnóstico do Ambiente Urbano na Escala do Bairro**. Arquitetura e Urbanismo – PUC GOIÁS, 2010. <http://professor.ucg.br/siteDocente/admin/arquivosUpload/2377/material/SETOR%20OESTE%20GRUPO%20B.pdf> Acesso 05/10/2012.

CAMPOS, Daniela Queiroz. **Espectros dos anos dourados: imagem, arte gráfica e civilidade na coluna Garotas da revista O Cruzeiro**. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Programa de Pós Graduação em História. Porto Alegre: PUCRS, 2010a. http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2601 Acesso 01/12/2012

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil – o longo caminho**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CARVALHO, Maria Meire de; SANT' ANNA, Thiago. **O Gabinete Literário e a Federação Goiana para o Progresso Feminino**. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás. Instituto Histórico e Geográfico de Goiás. n.20, (2009) – Goiânia: Asa Editora, 2009.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude**. Tradução: Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **História Cultural entre Práticas e Representações**. Tradução: Maria Manuela Galahardo. Lisboa: Difel, 2002a.

CHAUL, Nasr Fayad. **Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade**. Goiânia: CECRAF/UFG, 1997.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. **Goiânia, uma metrópole em travessia**. Tese de doutoramento. São Paulo, USP, 2001.

CRUZ, Odete Uzêda, **Fotografia e as representações culturais no universo das festividades escolares**. 2008. (Dissertação) Mestrado em Estudo de Linguagens. Universidade do Estado da Bahia http://www.ppgel.uneb.br/textos/disserta/2008/cruz_odete.pdf Acesso em 15/03/2012 às 14h.

COELHO, Gustavo Neiva. **O Art Decó em Goiânia**. In: SANDES, Noé Freire (Org.). Memória e Região. Brasília: Ministério da Integração Nacional/Universidade Federal de Goiás, 2002.

CURADO, Luiz Augusto do Carmo. **Goyaz e Serradourada por J. Craveiro e poetas - 1911 a 1915**. Goiânia, GO, 1994.

DUARTE, Adriano Luis. **Cidadania e exclusão: Brasil 1937 – 1945**. Florianópolis: Ed. UFSC, 1999.

DUBOIS, Philippe. **O Ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller 11ª ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 2008.

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

FIGUEIREDO, Stela Horta; MOSCIARO, Maria Clara; SILVA, Ivy. **Conservação da coleção de álbuns fotográficos do Museu da Imagem e do Som de Goiás** In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 15, número 1, jan-jun 2007:281-302.

FIGUEIREDO, Lucy. **Imagens polifônicas: corpo e fotografia**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2007a.

FOLLIS, Fransérgio. **Modernização urbana na Belle Époque paulista**. – São Paulo: Editora UNESP, 2004

GALLI, Ubirajara. **A história do batismo cultural de Goiânia**. Ed. da UCG/Contato Comunicações, 2007.

FORNAZARI, Luciana Rosar. **Imagens modernas de homens e mulheres na revista O Cruzeiro do segundo pós-guerra**. Dissertação Mestrado Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina. 2001. <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/81877> Acesso 19/11/2012

GOIÂNIA. Prefeitura. Assessoria Especial de Cultura. **Memória cultural: ensaios da história de um povo**. 1985.

GOIÁS. Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira. **Pioneiros da fotografia em Goiânia**. Cadernos de Fotografia do MIS nº 03. Goiânia: MIS, 2001.

GONÇALVES, Eliane. **Pensando o gênero como categoria de análise**. Estudos de Gênero, Goiânia, n.7, p.41-60, 1998.

GRANGEIRO, Cândido Domingues. **As Artes de um Negócio: no Mundo da Técnica Fotográfica do Século XIX**. Rev. bras. Hist. 1998, vol.18, n.35. pp. 185-205. <http://www.scientificcircle.com/pt/34918/artes-negocio-mundo-tecnica-fotografica-seculo-xix/> Acesso: 20/09/2012

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. Tradução de Laurent Leon Schaffter. São Paulo, Vértice, 1990.

HAHNER, June E. **Emancipação do sexo feminino: a luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940**. Florianópolis: Mulheres/Edunisc, 2003;

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999.

_____. **Fotografia & História**. 2ª Edição revista – São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. Fotografia e Memória: Reconstituição Por Meio da Fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org.) **O Fotográfico**. 2ª Ed. São Paulo: Editora HUCITEC, CNPq, 2005.

LA HAYE, Amy de; MENDES, Valerie. **A moda do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LAPLANTINE, Francois; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. 2ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia de gênero**, em HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. <http://pt.scribd.com/doc/81873993/A-Tecnologia-do-Genero-Teresa-de-Lauretis> Acesso em 30/09/2012

LE GOFF, Jacques, **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família. Texto e Arte**. São Paulo: Edusp, 3ª edição, 1993.

LEMES, Cláudia Graziela F. **“De minhoca a beija-flor”**: a participação feminina na política do sudoeste goiano (1930-1947). Dissertação de Mestrado em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, 2009. http://pos-historia.historia.ufg.br/uploads/113/original_De_minhoca_a_Beija-flor.pdf Acesso em 15/10/2012.

LISSOVSKY, Mauricio & SÁ, Paulo Sergio Moraes de (Org.) – **As colunas da educação: a construção do Ministério de Educação e Saúde**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1996.

LOURO, Guacira Lopes. **Mulheres na sala de aula**. In: PRIORE, Mary Del (org) e BASSANEZI, Carla (coord. de texto) História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

MACEDO, Elza Dely Veloso. **Ordem na casa e vamos à luta. Movimento de Mulheres: Rio de Janeiro, 1945-1964. Lígia da Cunha – uma militante**. Niterói, Tese Doutorado em História, Universidade Federal Fluminense, 2001 http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2001_MACEDO_Elza_Dely_Veloso-S.pdf Acesso em 29/11/2012

MACENA, Fabiana Francisca. **Madames, mademoiselles, melindrosas: "feminino" e modernidade na revista Fon-Fon (1907-1914)**. Dissertação de Mestrado em História – Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História. Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/5947/1/2010_FabianaFranciscaMacena.pdf
Acesso 15/11/2012

MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade**. Porto Alegre: Revista Famecos, 2001, N° 15.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja F. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MATOS, Juscelina Bárbara Anjos. **Costurando moda: uma análise das práticas vestimentares femininas em Vitória da conquista – Ba (1950–1965)**. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Cultura Visual - Mestrado – da Faculdade de Artes Visuais - FAV/UFG – 2009. http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=155435, Acesso 30/10/2012.

MAUAD, Ana Maria. **SOB O SIGNO DA IMAGEM: A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX**. Dissertação (Mestrado) em História da Universidade Federal Fluminense, UFF-CEG-ICHF Niterói – RJ –1990. <http://www.historia.uff.br/labhoi/files/dssam.pdf>, acesso em 25/08/2013, 15h.

_____. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**. Niterói: EDUFF, 2008.

_____. **Imagens contemporâneas: experiência fotográfica e memória no século XX**. In: LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto; PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.) *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010.

MELO, Orlinda C. **A invenção da cidade: leitura e leitores**. Tese (doutorado) UNICAMP: Programa de Pós-Graduação em Educação. 2002. <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000297148&opt=1> Acesso em 03/04/2012

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. **Rumo a uma “História Visual”**. In: Martins, José Souza; Novaes, Sylvia Caiuby; Eckert; Cornélia (orgs). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. São Paulo: EDUSC, 2005.

MOLINA, Ana Heloisa. **Da marcenaria de uma pintura: elementos de análise de um quadro em uma aula de História**. In: LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto; PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.) *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010.

MOREL, Márcia. **A mídia impressa carioca: anúncio e propaganda na Era Vargas**. Anais XV Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte, 2007. <http://www.cbce.org.br/cd/resumos/031.pdf> - Acesso em 02/10/2012.

MORONARI, Denilma Garcia. **Trabalho, educação e família: questões e direitos femininos em debate na Constituinte de 1934**. Dissertação (Mestrado) – UFV, Viçosa, 2006. http://www.tede.ufv.br/tesesimplificado/tde_arquivos/46/TDE-2006-11-06T155018Z-49/Publico/texto%20completo.pdf Acesso 29/11/2012

MOURA, C. E. M. de (Org.). **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983.

MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. **O Império do Retrato: família, riqueza e representação social no Brasil oitocentista (1840-1889)**. Tese (Doutorado) apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense. UFF-CEG-ICHF Niterói – RJ – 2006. HTTP://www.historia.uff.br/stricto/teses/tese-2006_MUAZE_Mariana_de_Aguiar_Ferreira-S.pdf. Acesso em 10/04/2012 às 19h

MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. **O império do retrato: fotografia e poder na sociedade oitocentista**. Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, nº 34 junho de 2007.

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. **Proteção para quem? O código penal de 1940 e a produção da virgindade moral**. *Labrys*, estudos feministas, Brasília, v. 1-2, jan./jun. 2005. <http://hdl.handle.net/10482/9765>, acesso em 30/11/2012.

NAHES, Semiramis. **Revista FON-FON: a imagem da mulher no Estado Novo (1937-1945)**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

NETTO, Pimenta. **Anais do batismo cultural de Goiânia: 1942**. Goiânia. Secretaria de Cultura, Prefeitura de Goiânia. 1993.

NEVES, Lucília de Almeida. **Trabalhismo, Nacionalismo e Desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945-1964)**. In: FERREIRA, Jorge (Org.). *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

OLIVEIRA, Carmen Lúcia de. **Imaginário, racialização e identidades percebidas de mulheres negras escolarizadas (Uberlândia 1950-1969)**. 2006. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Uberlândia. http://www.bdt.d.ufu.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=655 Acesso em 05/05/2012.

OSTOS, Natascha S. C.. **Terra adorada, Mãe gentil: Representações do feminino e da natureza no Brasil da Era Vargas (1930-1945)**. Dissertação de Mestrado em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte MG, 2009. http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VGRO-7X3RBY/disserta_o_de_natascha_stefania_carvalho_ostos.pdf;jsessionid=524568E59387D067733B9544DDA1DAC6?sequence=1 Acesso em 06/10/2012

OSTOS, Natascha Stefania Carvalho. **O Brasil e suas naturezas possíveis (1930-1945)**. Revista de Índias, Vol. 72, Nº 255, 2012. <http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/viewArticle/904> Acesso 15/12/2012

PALACIN, Luiz, MORAES, Maria Augusta S. **História de Goiás (1722-1972)**. 3ª ed. Goiânia: Livraria e Editora Cultura GoianaDa UCG, 1980.

PEDRO, Joana Maria. **Artes do gênero e gênero da arte**. In: Revista de História Cultura e Artes, vol. 9 n.14. Uberlândia, 2007.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Araújo. São Paulo: Edusc, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

PESAVENTO, Sandra J. **Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano**. In: Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995. p 279-290.

_____. **História & História Cultural**. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginadas**. Dossiê: Cidades, Abertura. Revista Brasileira de História. São Paulo, ANPUH, n. 53, vol.27, jan-jun, 2007.

PINTO, Rubia-Mar Nunes. **Goiânia, no 'coração do Brasil' (1937-1945): a cidade e a escola re-inventando a nação**. Tese Doutorado em Educação, Universidade Federal Fluminense, UFF, 2009. http://www.uff.br/var/www/htdocs/pos_educacao/joomla/images/stories/Teses/rubia%20mar%20pinto.pdf Acesso em 15/05/2012 às 16h

RAGO, Margareth. **Epistemologia feminista, gênero e história**. Ed. CNT-Compostela, 2012. <http://www.cntgaliza.org/files/rago%20genero%20e%20historia%20web.pdf> Acesso em 21/09/2012

RAMIRES, Júlio César; LOPES, Michelly. **Uma caracterização sócio-espacial da periferia urbana de Uberlândia-mg**. 2010. Geografia e Memória. http://www.geografiaememoria.ig.ufu.br/downloads/UMA_CHARACTERIZACAO_SOCIO_ESPACIAL_DA_PERIFERIA_URBANA_DE.pdf Acesso em 22/05/2012, às 15h.

RATEY, John J. **O cérebro – um guia para o usuário**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: REVEL, Jacques (org.). **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

RIBEIRO, Maria Eliana. J. **Goiânia: os planos, a cidade e o sistema de áreas verdes**. 1ª ed. Goiânia: Editora da UCG, 2004.

ROCHA, Hélio. **Goiânia 75** – Goiânia: Ed. da UCG, 2009.

ROSA, Maria das Dores. Juventude **eterna e “ditadura” do corpo perfeito os discursos da mídia e as práticas da beleza feminina de 1990 a 2005**. Florianópolis, 2005 Monografia (Graduação em História), UDESC, 2005. <http://www.pergamum.udesc.br/dados-bu/000000/000000000000/0000007D.pdf> Acesso 20/11/2012

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SANT'ANNA. Mara Rúbia. **Elegantes e modernas – a moda e a construção dos gêneros nos anos 50**. In: Moda Palavra. V.1. Ano 2002.

SANTOS, Francieli Lunelli. **Arranjos fotográficos, arranjos familiares: representações sociais em retratos de família do Foto Bianchi (Ponta Grossa 1910 – 1940)**. Ponta Grossa, 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas) - Universidade Estadual de Ponta Grossa. http://www.bicentede.uepg.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=402 Acesso em 02/05/2012.

SCOTT, Joan. **Prefácio a Gender and Politics of History** IN: Cadernos Pagu-desacordos, desamores e diferenças (V. 03). Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero/UNICAMP, 1994. [http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos//Pagu/1994\(3\)/Scott.pdf](http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos//Pagu/1994(3)/Scott.pdf) Acesso em 10/10/2012.

SCOTT, Joan Wallach. **“Gênero: uma categoria útil de análise histórica”**. Educação & Realidade. Tradução: Guacira Lopes Louro, Revisão de Tomaz Tadeu da Silva. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995.

SILVA, Paula Rafaela. **Ladies No Batente: A Representação do Trabalho Feminino na Revista Lady: A Companheira da Mulher (1956-1959)**, Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 2010. http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2969 Acesso em 20/10/2012.

SOARES, Tais C. **Memória da fotografia em Pelotas/RS na produção dos ateliês de Lhullier e Amoretty (1876-1906)**. Dissertação de Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas, UFPEL, Brasil. 2009. <http://www.ufpel.edu.br/ich/memoriaemrede/beta-02-01/index.php/memoriaemrede/article/view/61> Acesso em 25/10/2012

SOIHET, Rachel. **A pedagogia da conquista do espaço público pelas mulheres e a militância feminista de Bertha Lutz**. Rev. Bras. Educ. [online], nº 15. 2000. <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n15/n15a07.pdf> Acesso em 30/11/2012.

SOIHET, Rachel. Transgredindo e Conservando, mulheres conquistam o espaço público: a contribuição de Bertha Lutz. Labrys, Estudos Feministas, Brasília, n.1-2, s.p. jul.-dez. 2002. http://www.tanianavarrosain.com.br/labrys/labrys1_2/index.html Acesso em 30/11/2012.

SOUZA, Armênia P. **A Saga dos Pioneiros**. 2 ed. Goiânia: Grafopel, 1997.

SOUZA, Candice Vidal. **Batismo cultural de Goiânia: um ritual da nacionalidade em tempos de Marcha para o Oeste**. In: BOTELHO, T.R. (org.) Goiânia: cidade pensada. Goiânia/GO: Ed. da UFG, 2002.

TURAZZI, maria Inez. **Poses e Trejeitos: A fotografia e as Exposições na Era do Espetáculo (1839/1889)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995

TURAZZI, Maria Inez. **O 'homem de invenções' e as 'recompensas nacionais': Notas sobre H. Florence e L. J. M. Daguerre**. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 11-46. jul.- dez. 2008. <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v16n2/a02v16n2.pdf> Acesso 20/08/2012.

VARIKAS, Eleni. **Gênero, experiência e subjetividade: a propósito do desacordo Tilly e Scott**. In: Cadernos Pagu: desacordos, desamores e diferenças. Campinas (3), 1994.

APÊNDICE A

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (Guia Geral do Brasil)

O Almanak apresentava informes diferenciados e era de proveito para todos os que precisavam utilizá-lo. Trazia informações gerais do Brasil, dos estados e também informações de cunho administrativo, financeiro e comercial entre outras. Os estabelecimentos comerciais bem como de profissionais liberais do Brasil eram listados nas suas páginas. A Biblioteca Nacional disponibiliza os almanaques digitalizados de 1891 a 1940. (com exceção de 1939) pelo endereço eletrônico:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=313394&pasta=ano%20193&pesq=>

O objetivo da pesquisa foi listar as mulheres que estavam a frente de empreendimentos comerciais em Goiânia de 1936 a 1940. (exceção 1939) bem como mulheres com profissões liberais. Sabemos que possivelmente no Almanak não foram listadas todas as mulheres que desenvolveram atividades comerciais, mas podemos visualizar, a partir dessas informações, que existiram mulheres que estiveram a frente de empreendimentos comerciais em Goiânia, no período pesquisado.

Foram pesquisadas as edições: 92 (1936), 93 (1937), 94 (1938) e 96 (1940).

Por atividade profissional:

Armarinhos e calçados

Maria de Oliveira Magalhães (1937-1940⁴⁸)

Bar/café

Sílvia Neves de Castro (1938-1940)

Confeitaria

Maria de Freitas Galvão (1937-1940)

Maria de Oliveira (1938-1940)

⁴⁸ As atividades profissionais podem ter continuado após o ano de 1940, mas a fonte para pesquisa foi até o ano de 1940.

Curtume

Ana Maria Mulser (1936-1940)

Farmácia

Rita Pelegrini (1938-1940)

Hospedagem (pensão e hotel)

Adelina Moraes (1936-1940)

Ana Rosa Lima (1936)

Anália Prates Felipe (1937-1940)

Antônia Violeta Meirelles (1940)

Brasília Ribeiro de Castro (1940)

Francisca Marques (1937-1940)

Helisabeth Hotchstatter (1937-1940)

Jovita Artiaga (1940)

Madalena Reis (1940)

Maria Nazaret Jubé Veiga⁴⁹ (1940)

Rita Flores (1940)

Victoria Catani (1940)

Médica

Marcela Galinati (1936-1937)

Modista

Agenora Nascimento – modista (1938-1940)

Alice Borges Cruvinel – modista (1938-1940)

Amália Hermano Teixeira – modista (1938-1940)

Antônia Araújo – modista (1938-1940)

Catarina Silva – modista (1938-1940)

Coraci Rocha Lima Xavier – modista (1938-1940)

Diva Silva Campos – modista (1938-1940)

Filhinha Veiga – modista (1938-1940)

⁴⁹ O grande Hotel foi inaugurado em 1937, tendo como administradora Maria Nazaret Jubé Veiga, mas a referência sobre o hotel só apareceu no ano de 1940.

Hermínia Cardozo – modista (1938-1940)

Laura Nascimento Santos – modista (1938-1940)

Maria Augusta Jungmman – modista (1938-1940)

Maria R. de Oliveira – modista (1938-1940)

Maria de Araújo Freitas – modista (1938-1940)

Maria Elisabeth Menezes – modista (1938-1940)

Noya Amorim – modista (1938-1940)

Papelaria

Alfredina Campos Maya Vellasco (1940)

Procuradora

Alice Borges Cruvinel (1940)

Iracema Albernaz Vellasco (1940)

ANEXO A**Projeto Pioneiros da Fotografia em Goiânia – Museu da Imagem e do Som de Goiás****Deponente:** Hilda Pucci, esposa de Luís Pucci, fotógrafo pioneiro da fotografia**Entrevistadora:** Stela Horta**Transcrição:** Keith Tito**Local e data da gravação:** Goiânia, 04 de março de 2002**Data da transcrição:** Março/2002

Stela: Dia 04 de março de 2002, estou na residência de D. Hilda, esposa do senhor Luís Pucci, fotógrafo pioneiro de Goiânia. Vamos conversar um pouquinho sobre a vida profissional dele. Bom dia D. Hilda!

Hilda: Bom dia!

Stela: Stela

Hilda: Stela, bom dia, Stela!

Stela: Quando o senhor Pucci veio para Goiânia? Quando ele nasceu? Vamos falar um pouquinho da infância dele. O que a senhora sabe?

Hilda: Muito pouco. Eu conheci ele aqui em Goiânia em 47, 46. Nasceu em Goiás, dia 17 de janeiro de 1919. Viveu em Goiás, estudou até (.....), depois deixou o estudo, foi trabalhar e começou com a fotografia, lá mesmo em Goiás, ele começou. Gostava de fazer coisa de estúdio, trabalhando, depois ele foi pra Uberlândia, ficou lá em Uberlândia, a irmã dele mora lá em Uberlândia com ela e depois veio para Goiânia, foi trabalhar no Berto, com o foto Berto, nessa época.

Stela: Ele foi para Uberlândia, a senhora lembra mais ou menos o período?

Hilda: A data eu não sei, porque nessa época, eu não conhecia ele, né?

Stela: Porque ele veio para Goiânia, mais ou menos no período.....

Hilda: em 45 mais ou menos, que ele veio para Goiânia.

Stela: De Uberlândia para Goiânia.

Hilda: É, de Uberlândia ele veio para Goiânia, trabalhava na 24 de Outubro, aonde era a Casa Mineira, antigamente, ao lado, era o foto. (.....)

Stela: Ele primeiro trabalhou com o Berto?

Hilda: É, ele trabalhou com o Berto, quando ele veio, ele trabalhou com o Berto, depois ele “pois” estúdio, foi trabalhar por conta dele.

Stela: E esse Foto, chamava-se como?

Hilda: Foto Pucci.

Stela: Foto Pucci e o endereço:

Hilda: Foto Pucci, Avenida 24 de Outubro, agora o número, eu não sei.

Stela: E essa Casa Mineira que a senhora citou como referência?

Hilda: Agora não tem mais é outra coisa, mudou tudo na 24, né?

Stela: Era próximo ao Estúdio Pucci?

Hilda: Era, era, o foto era na Casa Mineira, antiga a Casa Mineira, aquele primeiro (.....)

Stela: Na 24 de Outubro?

Hilda: É. Depois, eles mudaram para essa casa, tinha a padaria do pai dele e do lado, tinha o Foto. Na rua, onde era a casa dele.

Stela: A senhora casou-se quando?

Hilda: Eu casei em 47. Setembro, 6 de setembro de 47 (toca o telefone).

Stela: A senhora o conheceu em 46, casaram-se em 47?

Hilda: 47.

Stela: Em 46, ele ainda trabalhava com o Berto?

Hilda: Não. Trabalhava para ele. Já estava trabalhando para ele. Isso mesmo.

Stela: Ele chegou a comentar com a senhora, como ele adquiriu os conhecimentos da fotografia lá em Goiás?

Hilda: Não. Parece que assim, foi mesmo sozinho que ele começou, ele gostava muito de festa né, e começou decerto fotografar as festinhas e, acho que ele aprendeu foi sozinho mesmo, não teve contato com professor não. (Há! Não, pêra aí....) quando ele teve em Uberlândia, parece, ele teve um professor trabalhando (.....), não sei como é que é (.....), que chamava o professor.

Stela: Ele trabalhou como fotógrafo?

Hilda: É. Como fotógrafo. Toda a vida ele trabalhou como fotógrafo.

Stela: Será que ele montou estúdio em Uberlândia?

Hilda: Em Uberlândia, tinha. Teve um que ficou muito tempo lá em Uberlândia.

Stela: E ele foi com a família?

Hilda: Não, foi sozinho.

Stela: A senhora pode me descrever o estúdio dele em Goiânia? A senhora lembra?

Hilda: Eu lembro. Eu o conheci já na Casa Mineira (.....).

Stela: Era o ambiente...

Hilda: Isso. Era um ambiente, era uma sala grande, né, muito grande com cortinas, tinha um quadro da 1ª comunhão, Cristo, a 1ª comunhão das crianças que tiravam fotografia, tinha as máquinas, o tapete, a mesinha e um tapete, era muito simples o estúdio dele, era muito arrumadinho.

Stela: E o laboratório?

Hilda: O laboratório era um quartinho na câmara escura, né? Era (.....) no bico, porque era muito escuro, não podia acender luz, (.....), tinha a sala de exposição, porção de quadros, de fotografias, essas fotografias todas eram de exposição, né? Os quadros. Na frente tinha a placa lá, e tinha na parede também, Foto Pucci.

Stela: A clientela dele era grande onde? Em Campinas?

Hilda: Campinas, era assim, de interior também, né. Tinha muita gente. Tinha do interior também. Depois que nós mudamos para Inhumas, nós mudamos para Inhumas em 50... 55. Que eu mudei para Inhumas (.....) muito pequeno luizinho tinha 7 anos, Mariana acho que tinha 5. Lá ele “pois” foto também. Aí já tava diferente porque já tinha máquina que a reportagem em flash, que antigamente não tinha, né? Era só para a máquina grande que punha. Ele já tinha, foi em São Paulo e comprou a máquina de reportagem, fazia reportagem de casamento, assim, fora.

Stela: Saía do estúdio. A partir de 55, lá em Inhumas, ele teve oportunidade de sair do estúdio?

Hilda: Saía porque aí, já tinha máquina de fazer reportagem, ninguém conhecia pra queles lados, né? Ele ia na igreja, fazia casamento, lá na igreja, fazia a reportagem, aniversário, batizado, (.....), grande, o povo achou “bão” demais.

Stela: Em Goiânia, ele não tinha essa máquina para fazer?

Hilda: Não, em Goiânia ele não tinha. Em Goiânia, ele só tinha aquela mesma, antiga, né?

Stela: Por dentro do estúdio?

Hilda: Do estúdio.

Stela: Trabalhava só dentro do estúdio.

Hilda: Ele não saía fora. Saía fora para, assim, mas tinha que levar a máquina, porque não tinha outra, né? Agora, quando nós mudamos para Inhumas (.....), foi e comprou em São Paulo e comprou. Em São Paulo, ele foi e comprou.

Stela: Era essa máquina aqui que era do estúdio?

Hilda: Essa aqui é do estúdio.

Stela: Grande.

Hilda: Essa aqui, é do estúdio.

Stela: Caixote.

Hilda: É, caixote.

Stela: A senhora lembra dos negativos como eram?

Hilda: Eram filme, dessa máquina. Era filme, a máquina, a máquina, era mesmo assim, essa máquina comum, né? Batia flash, esse negocinho.

Stela: Os negativos dessa máquina aqui, grande.

Hilda: Dessa? É chapa.

Stela: Chapa.

Hilda: Era chapa de vidro, isso eu acho que tem aqui. Se eu não me engano, eu tenho. Depois te mostro.

Stela: D. Hilda de 45 à 55 ele trabalhou em Goiânia, como retratista, no estúdio?

Hilda: (.....) ele deu uma paradinha, e depois fomos pra Inhumas.

Stela: Ele trabalhou um pouquinho com o Sílvio Berto, e com quem mais? A senhora lembra?

Hilda: Só com o Sílvio Berto mesmo que ele trabalhou.

Stela: E ele era amigo de outros fotógrafos?

Hilda: Era. Era amigo de outros fotógrafos, tinha fotógrafos do interior, né? Ele em São Paulo fazia compras de material...

Stela: Os materiais fotográficos vinham de São Paulo.

Hilda: É, ele comprava em São Paulo, sempre ele ia em São Paulo. Comprava e ele vendia para os fotógrafos do interior, que comprava caixa fechada, esses que comprava só uma caixa, outro compra uns dois filmes, não pode, né? Então ele ficava vendendo para Itaberaí, (.....), em Inhumas, tinha uns fregueis lá (.....)

Stela: Vocês quando casaram, a casa era próxima ao estúdio?

Hilda: Era. Era próxima ao estúdio, na mesma avenida, ele trabalhava acima um pouquinho, a casa era do Dr. Gontijo (.....).

Stela: A senhora lembra como é que ele divulgava o trabalho dele? Se existia uma forma especial dele divulgar, se ele punha no jornal anúncio?

Hilda: Não. ele era assim, muito comunicativo, brincava muito, conversava muito, mais assim (.....)fazia amizade, então, era assim, tinha muita gente.

Stela: Na frente do estúdio, da loja, né, tinha uma vitrine que expunha os retratos?

Hilda: As fotografias. Eram quadros, quadros grandes, que ele punha. Eu fazia esses quadros para ele. Pegava as fotografias (.....) de casamento, de aniversário, formatura. Disso tudo, ele fazia reportagem, então, ele era fotógrafo (.....).

Stela: Então, ele saía, ou as pessoas iam no estúdio para serem fotografadas e ele saía fora. Quando saía, era com essa máquina grande?

Hilda: Não. Ultimamente, aqui era né, porque não tinha outra.

Stela: A gente está falando sempre de Goiânia.

Hilda: é Goiânia. Então aqui era.

Stela: O mais comum era ele receber as pessoas no estúdio?

Hilda: O mais comum, era. Porque não tinha máquina para fazer reportagem. E também, parece que não fazia, não.

Stela: As cortinas do estúdio, eram os temas? Paisagem...

Hilda: Era assim: as cortinas, era a parede, tinham os quadros (.....), não eram pintados na parede não, (.....), pintavam e punham a cortina e faziam aquele fundo, aí, puxava mais a cortina, puxava menos, né? (.....). Tinha uma mesinha, ele sentava as crianças para tirar fotografia. (barulho, interferência na fita. É como se D. Hilda desenhando). Isso aqui era um quadro, aqui a mesinha, tinha um cavalinho para as crianças.

Stela: Tinha mesa, cortina, cavalinho? Ele arrumava o estúdio, conforme o tempo.

Hilda: A época, né? Primeira comunhão ele sempre fazia na igreja, né?

Stela: D. Hilda, a senhora lembra dele retocando as fotografias?

Hilda: Lembro. Muito, muito.

Stela: Ele retocava o negativo, ou a ampliação?

Hilda: Não, ele retocava o negativo. E também a fotografia.

Stela: A senhora podia fazer a descrição?

Hilda: Era um lápis, uma flanela por cima, papel vermelho por cima, e ele sentava aqui assim na mesa, ele tinha um negócio de por (.....) ele punha a chapa assim, e pegava o lápis com a ponta grande, fininha e ficava tirando todo o defeito (.....), era velha e ficava nova, ele tirava tudo! Ele retocava.

Stela: A fotografia já revelada, ampliada, a senhora lembra dele fazer alguma interferência?

Hilda: Fazia. Ele corrigia um defeitinho que ficava, ele retocava com esse lápis mesmo.

Stela: A senhora lembra dele colorindo?

Hilda: Ele não fazia colorido nenhum, eu que coloria.

Stela: A senhora! Me conta, como a senhora coloria?

Hilda: Era... Tinha um caderno assim, da Kodak, Então, cada página, era uma cor. Então, a gente ia colorir a fotografia, pegava.....

Stela: Estamos vendo um álbum, que parece ser mostruário do senhor Luís Pucci. Estamos vendo estamos vendo umas fotografias coloridas à mão, feitas pela D. Hilda. Ela vai descrever como ela pintava.

Hilda: (.....) Molhando um pincel na água, ia lá na cozinha e passava, da cor que você queria.

Stela: Esse caderno da Kodak, cada página era uma cor?

Hilda: Era uma cor, grande assim ó.

Stela: Aí, a senhora molhava o papel...

Hilda: É, molhava o pincel assim, um pouco com água....

Stela: Molhava na página?

Hilda: Na página, um pincel bem fininho. Tinha mais fino, mais grosso.

Stela: O cliente que solicitava o colorido, ou a senhora....

Hilda: É, o cliente que queria. Aqui, ó, está um pouco descorado, era mais bonito. Aqui a cortina era essa cortina.

Stela: A senhora coloria, sempre assim com essa técnica?

Hilda: Sempre.

Stela: Papel, tinta. A senhora precisa de uma iluminação especial, ou não?

Hilda: Não. Precisava não, eu tinha as vistas boa.

Stela: A senhora afazia na casa da senhora ou lá no laboratório?

Hilda: No foto.

Stela: Se o cliente solicitava colorido, ele revelava e já passava para a senhora?

Hilda: Ele revelava assim, lavava, tinha que lavar. Se lá o (.....) da fotografia quisesse, aí tirava o colorido, punha na água novamente, tinha que molhar a fotografia.

Stela: Fazia preto e branco....

Hilda: Fazia marrom também. (.....) aqui não tem. (.....) que eles falavam.

Stela: A senhora lembra como fazia a (.....).

Hilda: A (.....) eu lembro que fazia na câmera escura e eu nunca vi ele fazer.

Stela: Então, vamos entender melhor o processo dessas coloridas: Ele fazia primeiro em preto e branco...

Hilda: Fazia em preto e branco.

Stela: Depois molhava? A senhora molhava a foto?

Hilda: Molhava com (.....) tirava ela e fazia.

Stela: A senhora coloria com a fotografia molhada?

Hilda: Molhada. Com o pincelzinho, ia passando.

Stela: Ficava bonito, né?

Hilda: Ficava muito bonito!

Stela: A senhora fez muito?

Hilda: Toda vida. Enquanto ele trabalhou, eu fiz.

Stela: E essas montagens aqui?

Hilda: Isso aqui, é um (.....) foto. É uma fotografia assim que pega a criança e veste, rindo, chorando, então, ele era um trabalho assim que aqui em Goiânia, era só ele que fazia. Era com essa máquina pequena que ele fazia. Essa aqui. Quando ele queria que a criança risse, (.....) brincava, quando ele queria que chorasse (.....).

Stela: Provavelmente, esse trabalho foi feito em Inhumas.

Hilda: Esse aqui, em Inhumas.

Stela: Ele conseguiu diversificar a técnica, por meio da máquina?

Hilda: Com a máquina.

Stela: Mais leve.

Hilda: Esse aí é o multi foto.(.....)

Stela: Tudo isso, é no estúdio? Cavalinho, cadeirinha.

Hilda: No estúdio.

Stela: Será que a senhora tem esses negativos?

Hilda: Negativos? (.....)

Stela: Os equipamentos, todo o material fotográfico dele, a senhora sabe onde foi parar? O que foi feito?

Hilda: Eu tenho alguma coisa sim, tenho negativos, do congresso, eu não tenho muita certeza não, mas eu posso olhar, acho que tenho. E chapa. A chapa eu vi hoje.

Stela: E a máquina?

Hilda: A máquina, não. Quando ele vendeu o foto lá em Inhumas, depois ele ficou muito (.....), ele aposentou. Morava lá em Inhumas, e ele aposentou. Então ele vendeu o foto e vendeu o (.....), vendeu as máquinas, vendeu tudo e ficou, o material

dele ficou. Mas ele ainda tinha o material em casa (depois quando eu mudei pra cá, eu ainda trouxe), tem chapa, chapa virgem.

Stela: Em Inhumas, ele trabalhou como retratista, dentro do estúdio e fazia fotografia fora?

Hilda: Era. Ele trabalhou muito fora, ele saía muito. Ele ia até em Goiânia afazer!

Stela: Quanto tempo vocês ficaram em Inhumas?

Hilda: 25 anos. 25

Stela: Foram pra lá em 55 e só voltaram pra cá em...

Hilda: Eu voltei pra cá depois que ele faleceu.

Stela: Ele faleceu como?

Hilda: Faleceu aqui em Goiânia, no Neurológico, né Stela. Morava lá em Inhumas. Eu fiquei lá sozinha o (.....) tinha casado, a (.....) morava aqui em Goiânia (.....) em 70-78.

Stela: Como era o relacionamento dele com as famílias dele lá no bairro Campinas, que vocês viviam?

Hilda: Há, muito boa! Ele era (.....), pessoa alegre, brincalhão. Gostava de brincar demais com moça, criança, adulto, tudo para ele. Ele era muito popular. Muito alegre, igual ao Luizinho mesmo.

Stela: Tinha outros estúdios de fotografia próximo a ele?

Hilda: Tinha. Tinha o japonês. Quando a gente chegou lá, já tinha esse japonês.

Stela: Já tinha o japonês?

Hilda: Já tinha esse japonês. Ta lá até hoje. No mesmo lugar.

Stela: A senhora lembra o nome dele?

Hilda: Tanaka? Talaika?

Stela: Em Inhumas.

Hilda: Em Inhumas.

Stela: Não. Eu estou falando de Goiânia.

Hilda: Há! De Goiânia. Quer saber Goiânia. Não. Aqui em Goiânia, tinha abaixo um pouco (.....), tinha. O Pedro que trabalhou com ele, aprendeu e abriu uma foto.

Stela: Aprendeu com o Pucci?

Hilda: Aprendeu com o Pucci. Ele e o irmão dele.

Stela: Em 47, quando ele se instalou na 24 de Outubro, com o estúdio, já tinha o dele?

Hilda: Ele instalou bem antes, em 46, 4, ele (.....) nem o estúdio.

Stela: E o senhor Pedro.

Hilda: O Pedro, depois abriu um Foto à baixo dele.

Stela: Então, além do Pedro, tinha o Sílvio ali por perto também?

Hilda: O Sílvio Berto? Não, o Sílvio Berto, era aqui (.....) em Campinas. Ele era em Campinas, o Berto era ali na Araguaia, né, já estava aqui, toda a vida, foi aqui. Tinha o Berto, tinha o Bianchi, né?

Stela: Dona Hilda, além da pintura na fotografia depois de pronta, em que mais a senhora ajudava o senhor Luís Pucci, no estúdio aqui em Goiânia?

Hilda: Arrumar a fotografia, enxugar, cortar, por no envelope, carimbar, atender a porta.

Stela: Sobre o carimbo, o carimbo é a marca "Foto Estúdio Pucci"?

Hilda: É.

Stela: Ele sempre teve essa preocupação, com a identidade com a autoria?

Hilda: Teve.

Stela: As marcas são bonitas, né? Algumas fotografias ele assinava. Algumas ele assinava, outras, ele carimbava?

Hilda: É.

Stela: A senhora aprendeu fotografia então, com ele.

Hilda: Recortar eu não aprendi, não. Nem bater também, não. Porque logo que casei, eu fiquei grávida. Então, já não podia mais acompanhar. Logo o Luizinho nasceu. Nove meses depois, então, eu fiquei com as crianças, né?

Stela: Então, né? Criança.

Hilda: Mas depois que eu fui para Inhumas, (.....)

Stela: E os meninos, aprenderam fotografia, ou não quis?

Hilda: Não, não quis.

Stela: Não quiseram.

Hilda: Não. Não aprenderam não.

Stela: A senhora sabe se chegou a fotografar em Inhumas, as paisagens urbanas, aérea, documentando?

Hilda: A prefeitura de Inhumas tem um álbum que ele fez, muito bonito. A prefeitura de Inhumas. A hora que ele veio com a máquina, para fazer essa reportagem. Foi aí, que ele fez aérea. Muito bonito. Mas eu não tenho nada disso, nem negativo.

Stela: Aqui em Goiânia, ele não pôde fazer isso?

Hilda: Não. Aqui ele não pôde, porque não tinha máquina, né?

Stela: Lá no Museu, nós temos 3 fotografias dele, de paisagem de Goiânia. Ele pode ter feito essas imagens, antes de Inhumas, ou depois.

Hilda: Do Berto. Pois é, mas quando ele trabalhava com o Berto e (.....), você não sabe?

Stela: Não, não. São só 3. eu já mostrei aqui para a senhora, e é pequenininha, e parece que é negativo e vidro e parece que tem uma moldura assim, pretinha, que dobra bonitinha!

E então, a senhora tem quantos filhos?

Hilda: dois filhos, e quatro netos.

Stela: Depois de falecido. Quando ele faleceu?

Hilda: ele faleceu em 78.

Stela: Aí a senhora já veio para Goiânia, no outro ano?

Hilda: É. Em 79.

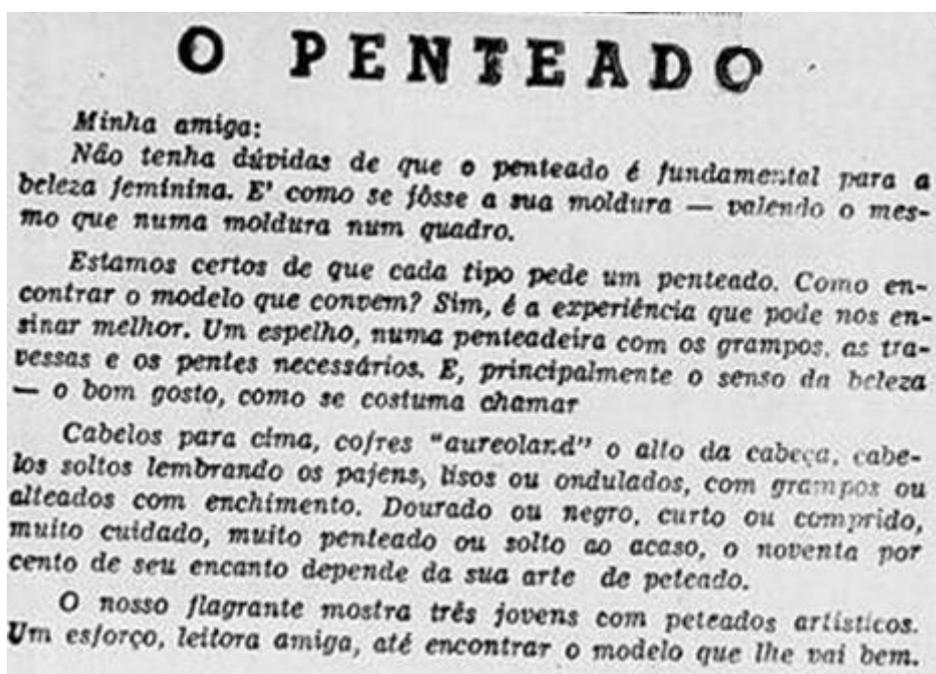
Stela: Muito obrigada, D. Hilda.

Hilda: Nada!

Fim da Entrevista.

ANEXO B

Jornal 'Momento Feminino'- edições digitalizadas pela Biblioteca Nacional



Momento Feminino nº 15, 31/10/1947:08

Dietrich. tão bonita (idosa? Sei lá! Mas muito bonita) surgiu na CIGANA FEITICEIRA onde só tem ela e às ve-

Momento Feminino nº 27, 23/01/1948:16

A finalidade desta coluna é, sobretudo, esclarecer as mulheres que querem ser esclarecidas a respeito dos direitos e deveres que têm e que precisam e devem ter, e mostrar-lhes quais as maneiras de garanti-los e conquistá-los. Para isso não precisamos destruir o valor dos homens e desmerecer-lhes as qualidades. O máximo que nos resta a fazer é provar o nosso valor e destruir os preconceitos falsos e as tradições injustas.

Nossa campanha é de compreensão embora tenhamos que forçar essa compreensão já que ela não nos foi oferecida espontaneamente. Não agride ninguém, nem quer destruir o que é natural. Não pretende reivindicar a superioridade feminina. Visa provar que há direitos tradicionalmente atribuídos aos homens que são insustentáveis hoje, porque se fundamentam em princípios hipócritas e convencionais, que tantos os

Momento Feminino nº 36, 09/04/1948:05

União Feminina de Goiânia

GOIANIA — (Do correspondente) — Foi fundada nesta capital, dia 11 de abril, p. p. a União Feminina de Goiânia, entidade civil de âmbito estadual, com objetivo de lutar contra a carestia da vida, contra o desemprego, contra o câmbio negro.

Obedecendo ao seu plano de trabalho, dirigiram-se suas associadas em número de 140 à Prefeitura, onde, foram exigir do sr. Prefeito a imediata instalação de açougues de carne e toucinho e armazens de emergência de gêneros de 1.ª necessidade, por parte da Prefeitura, no centro e nos bairros desta capital.

Com a presença dos vereadores Peixoto, Nonato, Vaz, Xavier e Cavalcante que apoiaram a justa luta das mulheres pela baixa dos gêneros de 1.ª necessidade, como sejam, toucinho, carne, arroz, feijão, açúcar etc., comprometeu-se em plena via pública o

Prefeito sr. Eurico Viana a satisfazer prontamente seu pedido, começando a vender esses produtos na próxima quarta-feira, dia 21 de abril.

Esta justa iniciativa da União Feminina que virá beneficiar as famílias mais pobres de Goiânia e dos bairros, consolida sua posição de luta pelo bem estar do povo.

Cumprindo fielmente sua promessa, o sr. Prefeito já fez instalar no Mercado Municipal um armazem para a venda de gêneros alimentícios a baixo custo. Não deixa portanto, de ser louvável a atitude do Prefeito Municipal, em se atendendo a uma justa reivindicação do povo.

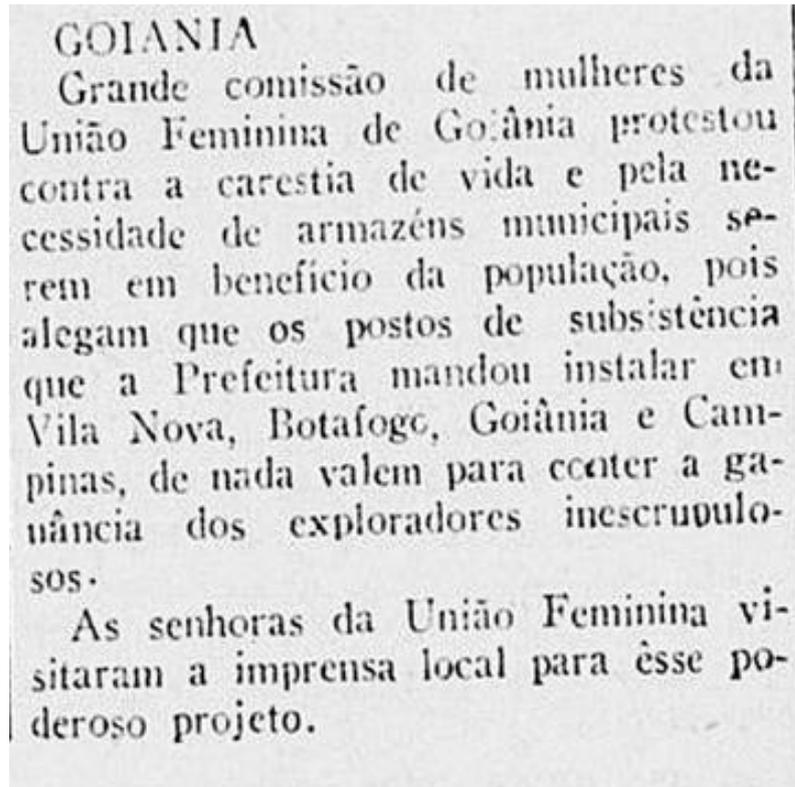
Portanto, a União Feminina de Goiânia demonstrou uma grande eficiência na sua luta pela defesa das classes menos favorecidas

Momento Feminino nº 40 07/05/1948:03

Parabens às Goianas

A União Feminina de Goiás fará realizar naquele Estado um Congresso Feminino — Deverá circular um jornal que se baterá pelas reivindicações da mulher goiana

Através da agência Goiás-Press, recebemos aqui a alviçareira notícia de que a União Feminina de Goiás fará realizar na primeira quinzena desse mês um Congresso Feminino naquele Estado e ainda que um jornal feminino deverá circular dentro de poucos dias sob o patrocínio daquela entidade.



Momento Feminino nº 49 17/09/1948:10

UM "MAQUILLAGE" PARA CADA TIPO

O emaquillage perfeito, que nem mesmo as mais belas mulheres podem dispensar, deve ser aplicado de conformidade com o tipo, a idade e, naturalmente, um fino senso de estética.

Observando atentamente o conjunto desses fatores, poderemos dar à nossa fisionomia o realce desejado, salientando os aspectos de beleza e juventude. Com tais cuidados, evitaremos, por outro lado, os exageros e as aplicações inadequadas, que, ao invés de embelezar-nos, emprestam-nos aparência envelhecida, quando não grotesca.

Para maior clareza de nossas amigas, apresentamos a seguir a ordem de execução do emaquillage:

- 1 — base
- 2 — crouges
- 3 — pó de arroz
- 4 — sombreado nos olhos
- 5 — cosméticos nos cílios
- 6 — sobrancelhas
- 7 — baton.

Comumente, na pintura diária, suprimem-se a base e o sombreado nos olhos, recursos mais apropriados para a noite.

Passemos agora a especificar o emaquillage segundo os tipos de nossas gentis leitoras:

TIPO MORENO — pó de arroz de tonalidade escura, que melhor combinem com a cor da pele;
 baton de tom escuro, sempre da cor do crouge;
 crouge rosa-vermelho;

TIPO LOURO — pó claro;
 baton de tons rosados;
 crouge também de tons rosados.

Momento Feminino nº 71, 15/06/1950:06

Idosa no físico porém, moça de espírito, D. Maria recebeu nas gentilmente, iniciando a conversa.

Momento Feminino nº 92 abril-1952:11

O objetivo da maquiagem é imitar a natureza, acentuando as próprias cores e pondo em evidência a personalidade da mulher.

Não procure transformar as suas feições com excesso de pintura. Faça com que ressaltem os seus traços bonitos e procure disfarçar discretamente o que achar feio.

O essencial de toda maquiagem é manter uma pele boa e limpa, evitando-se sempre pôr uma pintura sem remover a anterior.

Nas peles moças devem ser empregadas as bases líquidas e acima dos trinta anos, as bases tipo creme que dão um aspecto mais macio. Depois de espalhar a base, aplique o "rouge", de preferência cremoso. Tire uma pitadinha de rouge-creme no dedo médio, sorria ao espelho e toque o ponto mais saliente de sua face, espalhando então para trás e para cima, deixando que a cor esmaça junto à parte externa inferior dos olhos.

Momento Feminino nº 105, 15/04/1954:19