

# Representações femininas nos retratos do século XIX

Gisele Ambrósio Gomes

Mestranda em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Autora do artigo "Imprensa, política e gênero". *Revista do Arquivo Público Mineiro*, v. 1, 2008.

## RESUMO

O presente artigo tem por objetivo geral analisar representações femininas nos retratos pintados a óleo da família Ferreira Lage do século XIX, que se encontram no acervo do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora.

PALAVRAS-CHAVE: arte retratística; século XIX; Família Ferreira Lage.

## ABSTRACT

This article aims to examine overall female representation in the oil painted portraits of the Ferreira Lages family the nineteenth century that are in the collection of the Museum Mariano Procópio, in Juiz de Fora

KEYWORDS: portrait; XIX century; Ferreira Lages family.

## Representações femininas nos retratos do século XIX

Quando entramos no Museu Mariano Procópio deparamo-nos imediatamente com retratos pintados a óleo de três figuras femininas oitocentistas pertencentes à importante família Ferreira Lage, que se radicou em Juiz de Fora no século XIX. São elas: a Baronesa de Sant'Ana, Maria Amália e a adolescente Elisa respectivamente, mãe, esposa e filha do ilustre comendador Mariano Procópio Ferreira Lage. Esses retratos chamam a atenção por exibir mulheres representadas com uma profunda sobriedade e severidade, fazendo-nos intimidar por sua clara denotação de autoridade e orgulho.

Essas representações chocam-se com as tão divulgadas imagens femininas encontradas nos retratos, nos nus artísticos e nas cenas de costume em estilo neoclássico, produzidos durante o século XIX: neles encontramos os contornos de mulheres belas, idealizadas, joviais e ternas (COSTA, 2002, p. 91-93, 107-108). A partir desse estranhamento percebemos que tais retratos "dizem" muito de sua época: da sociedade na qual foram produzidos; da complexidade da produção artística do período; do papel da mulher oitocentista; e de seus desejos de representações legadas para a posterioridade.

No século XIX a arte retratística no Brasil adquiriu um papel de destaque na sociedade brasileira devido a dois fatores: às técnicas e às habilidades dos artistas europeus vinculados à Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro; e à constante preocupação da elite com a busca pela

distinção social (COSTA, op. cit., p. 94). Distinção esta que englobava, além da imitação do estilo de vida das nações ditas civilizadas (consumo de artigos de luxo estrangeiros, participação em novos espaços de sociabilidades...), o âmbito das representações, ou seja, o jogo simbólico (MAUAD, 1997, p. 212 e 217).

Nesse contexto, é preciso ter sempre em vista que o retrato, ao fixar a imagem de um indivíduo, traz em seus contornos a identidade do retratado em sua parcela física e subjetiva (BITTENCOURT, 2005, p. 10). Em outras palavras, tal identidade é formada pela fisionomia do retratado associada a uma linguagem visual que denuncia os seus valores e os referenciais do grupo social a qual pertence, a sua imagem ideal desejada para ser reconhecido e para figurar na memória das pessoas (COSTA, op. cit., p. 98). Sendo assim, essa identidade é composta através das interações estabelecidas entre o retratista, o cliente e o observador em seu contexto sócio-cultural específico (BITTENCOURT, op. cit., p. 10). Logo, devemos entender o retrato pela sua dupla faceta: ele é, simultaneamente, "símbolo de poder" e produto das "relações de poder" (Idem, p. 12).

Os retratos pintados à óleo foram os grandes fetiches da elite brasileira no oitocentos, situação que foi modificando-se em meados do século com a difusão da fotografia, que caiu no gosto tanto da família imperial quanto da aristocracia rural, popularizando-se no decorrer do tempo entre

o restante da população, inclusive dos libertos.<sup>1</sup> As casas das famílias abastadas constituíram-se no cenário para a exposição dos retratos dos membros familiares: o pai, a mãe, os filhos, os avós..., todos indistintamente pertenciam ao reduto familiar e, portanto, cada um deles era merecedor da perpetuação de suas auto-imagens, espalhadas pelos cômodos das residências, estimulando uma espécie de veneração familiar (COSTA, op. cit., p. 96).

Entre a nossa elite agrária, diferentemente do contexto europeu e o da corte brasileira, que privilegiaram os retratos em estilo neoclássico, predominaram os “retratos realistas”, influenciados pelo realismo holandês (COSTA, op. cit., p. 101).<sup>2</sup> O gosto por esse estilo estava relacionado à maneira dos grandes proprietários da época em demonstrar distinção social (COSTA, op. cit., p. 108 e 110): em cada feição destacavam-se os seus traços individuais, as “marcas do tempo”, que compunham o discurso visual no qual o indivíduo retratado era venerado por características como o poder, o esforço empreendedor, a prosperidade e a sobriedade (COSTA, op. cit., p. 100-101 e 106).

Nossa atenção também é despertada em tal estilo retratístico pela similitude entre as representações femininas e masculinas. Essa característica está relacionada com o importante papel social exercido pela mulher no âmbito agrário do Brasil oitocentista. Em muitos casos percebemos que as mulheres, ao invés de serem incautas sinhazinhas, transformaram-se em verdadeiras matriarcas, cuja autoridade estendia-se da casa à senzala.

Portanto, almejavam ser alvo da mesma respeitabilidade e veneração de seus maridos (COSTA, op. cit., p. 100 e 104-105).

Assim, ao lado dos patriarcas latifundiários, encontramos mulheres ativas que, no cotidiano, como foi o caso da região cafeeira de São Paulo, auxiliavam seus maridos na organização e administração de suas propriedades. Às esposas cabiam desde os cuidados com a casa e com os filhos até o comando dos escravos e a gerência da fazenda na ausência dos maridos, sobretudo em caso de falecimento (COSTA, op. cit., p. 100 e 104-105).

No Recôncavo baiano do século XIX houve também exemplos de mulheres que cuidavam da família e dos negócios com incrível habilidade: eram as típicas “senhoras de engenho”. Por exemplo, temos o caso da esposa de Luis Paulino d’ Oliveira Pinto da França, a portuguesa Maria Bárbara, mulher cuja determinação permitiu-lhe administrar a produção e controlar os escravos do engenho de sua família, deixados sob seu comando em função da viagem de seu marido para Portugal durante três anos e após sua morte, em 1824. Interessante também era sua preocupação com a política: mantinha-se sempre a par dos acontecimentos a ela relacionados e censurava a atuação dos “radicais portugueses” e dos “extremistas brasileiros” (REIS, 2000, p. 58, 60 e 61).

Em meio a esse contexto, os retratos pintados a óleo das citadas mulheres da família Ferreira Lage constituem-se em importantes fontes que permite-nos ampliar o nosso entendimento sobre o contexto sócio-

<sup>1</sup> Sobre esse assunto Ver MAUAD, Ana Maria. Op. cit., p. 121-131 e BITTENCOURT, Renata. Op. cit., p. 185-208.

<sup>2</sup> Esse estilo realista de origem flamenga foi introduzido primeiramente no nordeste pelos artistas que acompanharam Maurício de Nassau nas primeiras décadas do século XVII em sua “missão colonizadora” nessa região brasileira. A sua difusão para o sudeste deu-se pelas influências dos pintores nordestinos na Corte, sobretudo com a sua vinculação à Academia Imperial de Belas Artes. De uma maneira geral, no realismo holandês desse período encontramos a ambientação em interiores marcados pela taciturnidade, pela intimidade e pela obscuridade; a reverência a figura humana pelas suas conquistas, importância e individualidade, ressaltando valores como o poder, a singularidade, a moderação e o labor. Ver COSTA, Cristina. Op. cit., p. 109 e 110.

cultural e sobre as relações de gênero do Brasil oitocentista, particularmente da elite agrária da Zona da Mata.

Essas mulheres, pela via do casamento (caso da Baronesa e de Maria Amália) e pelo nascimento (caso de Elisa), tiveram suas trajetórias de vida ligadas à conhecida família de Barbacena, os Ferreira Armond, de forte influência e prestígio nessa localidade (BASTOS, 1991, p. 183-184), sobretudo com o patriarca Marcelino José Ferreira Armond<sup>3</sup> (1º Barão de Pitangui e tio-irmão de Mariano Procópio Ferreira Lage<sup>4</sup>), que estenderam sua atuação para Juiz de Fora com a presença desse último. Essa família tinha entre seus membros grandes fazendeiros, políticos e médicos, muitas vezes agraciados com títulos nobiliárquicos.<sup>5</sup>

Não menos importantes foram os membros femininos desta família mineira. Esse foi o caso de Maria José Sant'Ana (? – 1870), futura Baronesa de Sant'Ana e mãe de Mariano Procópio, casada em 15 de abril de 1820 com o capitão Mariano José Ferreira Armond.<sup>6</sup> Conhecida entre os sobrinhos pelo apelido “Tia Maria Gorda”, ela é o exemplo cabal da mulher oitocentista das ilustres famílias proprietárias de terra, a aristocracia rural do Brasil no século XIX: concentrou suas forças no cuidado com a família e, na viuvez,

com a administração da Fazenda Fortaleza de Sant'Ana. Fazenda próspera (dedicada às culturas do café e cereais, e à pecuária), cuja produção obteve medalhas em exposições nacionais e estrangeiras.<sup>7</sup>

Maria Amália Coelho de Castro Ferreira Lage (1834 – 1914) também se destacou. A sua família pertencia a estirpe do português José Moreira Lima, figura proeminente da elite agrária da cidade de Lorena, localizada no Vale do Paraíba, rica região cafeeicultora fluminense.<sup>8</sup> Ela casou-se aos 16 anos, no Rio de Janeiro, com Mariano Procópio (1821-1872) em 14 de agosto de 1851. Desse matrimônio nasceram quatro filhos: Mariano que morreu após o parto; Elisa (1856<sup>9</sup>-1871) que morreu prematuramente de tuberculose<sup>10</sup> por volta dos 15 anos; Frederico (1862 – 1901) que se dedicou ao comércio; e Alfredo (1865 – 1944), personagem de destaque no âmbito cultural e social de Juiz de Fora cuja atuação engendrou o Museu Mariano Procópio (BASTOS, op. cit. 220-221).

A sua vida foi dedicada aos cuidados com a família, à filantropia, à sua aptidão para a música<sup>11</sup> e para a pintura. No seio da elite juiz-forana ela brilhou no solar de seu marido, um dos locais mais interessantes de nossa cidade da época que, a partir de 1861, tornou-se cenário de encontros sociais e

<sup>3</sup> Marcelino José foi um próspero fazendeiro que presidiu a Câmara Municipal de Barbacena nos anos de 1825, 1826 e de 1845 até 1848, e participou do Partido Liberal da época. Para maiores detalhes de sua biografia Ver BASTOS, Wilson de Lima. Op. cit., p. 183, 184, 186-188.

<sup>4</sup> Mariano Procópio, natural de Barbacena, além de bem sucedido fazendeiro, foi diretor da Estrada de Ferro D. Pedro II e das Docas da Alfândega e exerceu o cargo de deputado do Partido Conservador. Dedicou-se a diversas empreitadas, entre elas, a construção da estrada de rodagem União Indústria, da colônia de imigrantes em nossa cidade e a fundação da Escola Agrícola União Indústria. Ver BASTOS, Wilson de Lima. op. cit., p. 16.

<sup>5</sup> Idem, p. 183 e 184.

<sup>6</sup> O capitão Mariano José Ferreira Armond durante sua vida foi um próspero fazendeiro, vereador da câmara municipal de Barbacena no ano de 1820, administrador do correio desta vila em 1823 e deputado provincial. Idem, p. 203.

<sup>7</sup> Idem, p. 15, 207, 270 e 273.

<sup>8</sup> Idem, p. 209.

<sup>9</sup> A definição do ano de seu nascimento foi estabelecida por nós com base no cálculo de subtração entre o ano de seu falecimento (1871) com os seus 15 anos, aproximadamente, de vida.

<sup>10</sup> Agradeço essa informação à museóloga Maria das Graças Almeida do Departamento de Acervo Técnico de Supervisão de Processamento e Controle de Acervo do Museu Mariano Procópio.

<sup>11</sup> Esse interesse de Maria Amália pela música é personificado no Museu Mariano Procópio na existência de uma bela sala de música composta por um piano de cauda, cadeiras no estilo Napoleão III e bustos dos compositores Haydn, Mozart e Beethoven feitos pelo escultor Paschoal Fosca.

artísticos freqüentados também por estrangeiros. A morte de seu marido em 1872 obrigou-a a gerenciar diretamente o patrimônio familiar e a educação dos seus dois filhos ainda vivos, Frederico e Alfredo, a qual foi completada na Europa, residência dessa pequena família por alguns anos antes de retornarem para Juiz de Fora (BASTOS, op. cit. 209-210).

Após essas duas breves biografias<sup>12</sup> de Maria José e Maria Amália percebemos que ambas foram mulheres fortes e atuantes em seu contexto. Elas não titubearam em unir a sua função de esposa-mãe (educação dos filhos, cuidados com a casa...) a sua atuação nos negócios da família, em função do falecimento de seus maridos, objetivando resguardar a patrimônio e a estrutura familiar. Em tal façanha, essas verdadeiras matriarcas obtiveram sucesso: por um lado, sob a gerência de Maria José, a grande Fazenda Fortaleza de Sant'Ana permaneceu um dos negócios mais prósperos da família; por outro lado, Maria Amália manteve os bens familiares propiciando aos seus filhos uma vida confortável e uma educação esmerada. Eis o legado de tais mulheres: força, autoridade, poder e honra. Motivo de veneração, esse legado é materializado em seus retratos, os quais passamos a analisar nas próximas linhas.

O retrato da Baronesa de Sant'Ana exhibe uma mulher em busto diante de um fundo preto, sem nenhum objeto em seu entorno. A sua postura é profundamente formal, denotando imponência e segurança. A parte mais luminosa do retrato é o seu rosto, cuja fisionomia austera é composta pelas suas marcas do tempo (rugos, linhas de

expressão...) deixando em evidência a sua idade já avançada. O seu olhar autoritário e altivo direcionado para o observador é sustentado por seu semblante de seriedade intimidadora. A sobriedade exalada pelo retrato é completada pela sua indumentária em tom preto, suavizado apenas pela renda branca presa na gola de sua roupa e sob a qual se encontra um laçarote cinza-chumbo. A idéia de recato evocada pela sua indumentária – visto que ela apenas nos permite visualizar uma única parte de seu corpo, o rosto – é reafirmada pela presença da touca que esconde parte de seus cabelos impecavelmente penteados e atados para trás. Não se busca evidenciar ostentação material como podemos perceber a ausência de exibição de jóias, à exceção do singelo colar que completa sua composição.



Anônimo. "Baronesa de Sant'Ana". Óleo sem tela, 65 cm x 54 cm, s/ data. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

<sup>12</sup> Infelizmente, por problemas internos no Museu Mariano Procópio, não foi possível descobriremos informações pessoais de Elisa Ferreira Lage.



PINTO, José Júlio de Souza. "Maria Amália Ferreira Lage". Óleo sem tela, 46 cm x 38 cm, 1887. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

Por sua vez, Maria Amália foi retratada pelo importante pintor José Júlio de Souza Pinto<sup>13</sup> (1856 – 1939) de forma menos rude e austera sem, contudo, abandonar as idéias de altivez, recato, honra e sobriedade. Ela aparece sentada, focalizando-se apenas três quartos de seu corpo (da cabeça aos joelhos), em uma cadeira de madeira e recostada em uma almofada de cor azul escuro com franjas douradas. A sua indumentária é composta por um vestido de gala preto com uma discreta gola em "v" e com mangas três quartos. A

sofisticação do vestido concentra-se nas rendas e no cetim, igualmente pretos. Os seus braços apóiam-se sobre as pernas, nas quais também encontramos uma espécie de livro localizado entre suas mãos, cujo título *Bethoven* remete-nos a idéia de aí se encontrar composições de tal músico e também a alusão à ilustração e ao interesse sobre a arte da música de nossa retratada. Voltada para a direita, o seu rosto nos é apresentado de perfil, direcionando seu olhar para um ponto indefinido, mas que não impede de percebermos o semblante sério e compenetrado de uma mulher segura de si e de suas capacidades, além de inspirar no observador um grande sentimento de respeitabilidade.

É muito interessante nesse retrato a ênfase dada à autoria de tal obra. O nome do artista, além de estar visível na assinatura deste localizada no canto inferior do retrato, encontra-se destacado em uma pequena placa dourada presa na borda inferior da moldura quadrangular que envolve o retrato. Tal indicação demonstra a importância para o indivíduo ser retratado por um artista renomado, elemento indispensável no jogo da distinção social.<sup>14</sup>

Significativo também é o retrato da filha de Maria Amália, Elisa Ferreira Lage. Esse retrato apresenta a imagem de uma adolescente em busto, entre 14 e 15 anos,<sup>15</sup> diante um fundo escuro. Nada na

<sup>13</sup> O pintor José Júlio de Souza Pinto, natural do Açores, foi criado na cidade do Porto, localidade em que estabeleceu seus primeiros contatos com a pintura. Vinculou-se à Academia Portuense de Belas Artes aos 24 anos e, a partir da década de 1880, aprimorou seus estudos em Paris. Nas suas telas enalteceu o paisagismo campestre e à beira-mar e personagens simples em seu cotidiano. Informações Disponível em [http://www.pitoresco.com.br/portugal/sousa\\_pinto/sousapinto.htm](http://www.pitoresco.com.br/portugal/sousa_pinto/sousapinto.htm). Acesso em 18/05/2006.

<sup>14</sup> Sobre esse assunto VER COSTA, Cristina. Op. cit. p. 99 e AMARAL, Aracy A. Aspectos da comunicação visual na coleção de retratos. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 127.

<sup>15</sup> Essa afirmativa é baseada na data da pequena foto esmaltada de Elisa feita pelo francês Lafon de Carmarsac em 1871 (nesse ano, dependendo do mês em que a foto foi realizada, ela teria quase 15 anos) que provavelmente serviu de base para o retrato pintado. Indício disso é a retratada aparecer na foto com a mesma indumentária, a mesma gargantilha e o mesmo penteado. Entretanto, se no retrato a óleo privilegia-se a sua figura em busto, na foto ela aparece sentada, com dois quartos do seu corpo à mostra (da cabeça à cintura) em pé atrás de um móvel (provavelmente uma cadeira) almofadado diante um fundo sem nenhum detalhe. O seu tronco levemente inclinado para frente é sustentado pelos seus braços displicentemente cruzados sobre tal móvel. Essa foto também se encontra exposta no hall do Museu Mariano Procópio.

composição denota jovialidade ou suavidade. O olhar firme direcionado para o observador é associado a um semblante sério e altivo. A sobriedade é reforçada pelo tom escuro de sua roupa, preto e cinza, e pelo discreto penteado no qual temos seus longos cabelos escuros presos para trás, caindo-lhe pelas costas. A gola em “v” de seu vestido deixa à mostra uma pequena porção de seu colo, ornado por uma gargantilha em tecido da qual pende um singelo crucifixo.

Portanto, apesar da pouca idade da retratada, detectamos a mesma proposta estética e o mesmo desejo de projeção de imagem encontrados nos retratos de sua mãe e avó. Seria o prenúncio, pensamos nós, de uma vida que, se não tivesse sido interrompida prematuramente pela morte, deveria seguir os mesmos valores, comportamentos e atribuições da geração feminina anterior.



Anônimo. “Elisa Ferreira Lage”. Óleo sem tela, 65 cm x 45 cm, século XIX. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora.

A partir desses apontamentos percebemos os retratos no contexto elitista brasileiro do século XIX como um importante instrumento para o jogo simbólico da distinção social da época. Neles encontramos a construção de auto-imagens masculinas e femininas que possuíam uma importante pretensão: consolidar uma imagem ideal – marcada pelo poder, pela autoridade, pela respeitabilidade e pela prosperidade – capaz de sustentar sua condição social privilegiada. Identidades foram forjadas em cada traço dos pincéis dos artistas e em cada olhar do observador.

Essas são as questões que encontramos nos três retratos femininos aqui analisados. Cada uma delas – Maria José, Maria Amália e Elisa – permitiram ser representadas e vistas em imagens que denotam claramente a sua distinção enquanto membros de uma próspera elite agrária e a sua busca pelo reconhecimento como personagens importantes da dinâmica familiar. Distinção e reconhecimento afirmados pela via simbólica, ou seja, pelo estilo pictórico escolhido, pelas roupas, pelas tonalidades, pela pose, entre outros.

### Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy A. Aspectos da comunicação visual na coleção de retratos. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.

BASTOS, Wilson de Lima. *Mariano Procópio Ferreira Lage: sua vida, sua obra, descendência, genealogia*. Juiz de Fora: Edições Paraibuna, 1991.

BITTENCOURT, Renata. *Modos de Negra e modos de Branca: o retrato “Baiana” e a imagem da mulher na arte do século XIX*. Dissertação de Mestrado. Campinas, São Paulo: [s.n.], 2005.

COSTA, Cristina. *A imagem da mulher*. um estudo da arte brasileira. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem no Segundo Reinado. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.), ALENCASTRO, Luis Felipe de (org.)

*História da vida privada no Brasil* – Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, v.2.

REIS, Adriana Dantas. *Cora*: lições de comportamento na Bahia do século XIX. Salvador: FCJA, Centro de Estudos Baianos da UFBA, 2000.