



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES  
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

**“OLHA O PASSARINHO!”: CULTURA FOTOGRÁFICA NO SERTÃO  
DA PARAÍBA A PARTIR DA COLEÇÃO FAMILIAR DE UM  
FOTÓGRAFO (CAJAZEIRAS, 1930-1980).**

**LAIS TAVARES DE ABREU**

**CAJAZEIRAS - PB  
2017**

**LAIS TAVARES DE ABREU**

**“OLHA O PASSARINHO!”: CULTURA FOTOGRÁFICA NO SERTÃO  
DA PARAÍBA A PARTIR DA COLEÇÃO FAMILIAR DE UM  
FOTÓGRAFO (CAJAZEIRAS, 1930-1980).**

Monografia apresentada à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Licenciatura Plena em História da Unidade Acadêmica de Ciências Sociais do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para obtenção de nota.

**Orientadora**

Profa. Dra. Ana Rita Uhle

**Cajazeiras**

**2017**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)  
Josivan Coêlho dos Santos Vasconcelos - Bibliotecário CRB/15-764  
Cajazeiras - Paraíba

A162o    Abreu, Lais Tavares.  
    “Olha o Passarinho!”: cultura fotográfica no sertão da Paraíba a partir da coleção familiar de um fotógrafo (Cajazeiras, 1930-1980) / Lais Tavares de Abreu. - Cajazeiras, 2017.  
    104p. ; il.  
    Bibliografia.

    Orientadora: Profa. Dra. Ana Rita Uhle.  
    Monografia (Licenciatura em História) UFCG/CFP, 2017.

    1. Fotografia. 2. Cultura fotográfica. 3. Fotógrafo - memória. I. Uhle, Ana Rita. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

**LAIS TAVARES DE ABREU**

**“OLHA O PASSARINHO!”: CULTURA FOTOGRÁFICA NO  
SERTÃO DA PARAÍBA A PARTIR DA COLEÇÃO FAMILIAR DE  
UM FOTÓGRAFO (CAJAZEIRAS, 1930-1980).**

APROVADA EM: 19 / 04 / 2017

**COMISSÃO EXAMINADORA**



Prof. Dra. Ana Rita Uhle  
Universidade Federal de Campina Grande – CFP



Prof. Dra. Viviane Gomes de Ceballos  
Universidade Federal de Campina Grande – CFP



Prof. Dra. Mariana Moreira Neto  
Universidade Federal de Campina Grande – CFP



Prof. Ms. Isamar Gonçalves Lôbo (suplente)  
Universidade Federal de Campina Grande – CFP

**Cajazeiras**

**2017**

Dedico aos meus pais, Liomar e Aila e aos meus irmãos Silmara, Gustavo, Guilherme e Isabella, por sempre me fazerem tão feliz. E aos meus avôs Orlando e José Tavares (In Memoriam).

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeira e humildemente a Deus pelo dom da vida e por sempre ter me dado forças para continuar mesmo quando pensei em desistir. Senhor, obrigado por sempre me amparar, e pela sabedoria tão necessária na construção desse trabalho.

Agradeço aos meus pais José Liomar e Aila, por sempre terem me incentivado e me apoiado, mesmo não entendendo bem o mundo acadêmico. Senti em vocês e por vocês força pra continuar.

Aos meus irmãos e irmãs Silmara, Gustavo, Guilherme e Isabella que sempre alegam minha vida e tornam os momentos mais leves e divertidos.

Amo vocês família!

Anark obrigado pela paciência nos momentos de estresse. Ao seu modo sempre me deu forças e acreditou em mim. Amo você.

De um modo geral agradeço a todos que compõem a minha família. Avós, tios (as), primos (as), que sempre se importaram e sempre me perguntavam como estava à faculdade. Não vou listar nomes, pois a família é enorme. Amo cada um de vocês.

Agradeço a “Família 2012.1”. Que presente maravilhoso vocês em minha vida!

Katiana, desde a primeira semana de aula já sabíamos que passaríamos por muitas emoções. Minha maluquinha. Obrigada por sempre entender meus momentos e sempre buscar me levantar o astral. Claro que não posso esquecer os almoços que dividimos no RU. Rodrigo e Risoneide obrigada também!

Yan meu caro, quantas vezes precisei de você? Você sempre gentil e solidário, mesmo em meio à correria sempre encontrou tempo para me ajudar quando precisei. Um cara que sempre acreditou no potencial de todos a sua volta e sempre se disponibilizou a ajudar. Obrigada por TUDO!

Maria Ivanilda, sempre teve sabias palavras para me dizer nos momentos que precisei. Sempre soube me entender. Precisávamos apenas nos olhar pra sabermos como estava o ânimo uma da outra. Somos bem parecidas.

Risoneide, minha “Riso linda”. O abraço sempre disponível pra me acalmar ou partilhar minha felicidade. Temos até história de vida semelhante. “As meninas da roça”. Que coração gigante você tem!

Ranielton, fomos nos aproximando aos poucos. Primeiro nas inúmeras caronas que pegávamos juntos, depois você tornou-se minha carona oficial. Compartilhamos juntos vários momentos, desde nossas primeiras notas baixas, convite para participar de projetos e ainda parceria forte no período de escrita da monografia. Meu mais sincero obrigado.

Lidiane o curso foi nos aproximando cada vez mais. Nossa como admiro sua história de vida, por vezes busquei nela garra para não fraquejar. Menina guerreira que “nunca deixou a peteca cair”. Minha parceirinha de muitos momentos, inclusive os dançantes.

Agradeço de um modo geral a Amanda, Benício, Danilo, Guerhas, Luedina, Rivânia e Walter. Vocês são maravilhosos!

Agradeço também a Kerolaine e Adoniran, que apesar de não terem continuado no curso, o tempo que compartilhamos foi suficiente pra saber o quanto vocês são admiráveis. Adoniran mesmo na distância sempre me socorria principalmente em questões tecnológicas. E keke minha companheira de tamanho, ou seja, pequenininha, mas de coração enorme.

Todos vocês sempre me ajudaram a seguir no curso. Amo muito vocês. Levarei nossa amizade por toda a vida, mesmo sabendo que os caminhos seguem rumos diferentes, vocês jamais serão esquecidos.

Agora vamos para os professores!

Professores, muitos de vocês me mostraram que título de Mestre e Doutor não impõe barreira entre pessoas. Percebi que o universo acadêmico não era tão distante de mim quanto eu imaginava. Aprendi com alguns de vocês que sim, a Universidade também é meu mundo.

Ana Rita Uhle, como tenho orgulho de dizer que sou sua orientanda. Você com toda sua humildade e simplicidade que emana de forma espontânea, foi a primeira a me mostrar que Sim, eu posso estar na Universidade. Obrigada por cada sorriso, abraço que mesmo sem você saber me fortaleciam e me mostravam que eu também sou capaz. Hoje te vejo não apenas como minha professora e orientadora, mais também como uma pessoa que quero levar por toda a vida. Sua energia é contagiante. Obrigada pela paciência e generosidade que sempre teve comigo. Não tenho palavras que sejam suficientes pra te agradecer.

Viviane Gomes de Ceballos, que mulher arretada! Minha primeira bronca do curso veio da sua pessoa. E olha como eu agradeço por essa bronca, afinal, esse trabalho só começou a ser trilhado a partir do momento que você com toda sua sinceridade me fez abrir os olhos e entender que trabalho de conclusão de curso tem que ser algo que apesar das complicações nos dê prazer. Agradeço-te imensamente pela disponibilidade e generosidade para com a minha pessoa.

Isamarc, obrigada por nunca reclamar, da minha presença quase constante em sua sala. Agradeço também pelas conversas que por vezes me levantaram o astral e muito me ensinaram. Obrigada pelas caronas também. (Risos)

Mariana, como suas aulas no início do curso foram importantes. Eu percebia em suas palavras semelhança com a minha realidade de vida. Aprendi com você o significado do que é “senso comum”. Obrigada pela sua simplicidade.

Agradeço a todos os professores que tive o prazer de compartilhar momentos durante os anos de curso. Luisa de Marilac, Euzanir, Valter, Francinaldo, Lucinete, Osmar, José Antônio, Rosemere, Neto, Rosilene, Silvana, Joachin, Rubismar, Rodrigo Ceballos e Geraldo. De cada um de vocês poderia contar algo que me fez crescer como pessoa, meus mais sinceros agradecimentos a todos vocês.

Agradeço a toda família Cavalcante que sempre colaborou sem nenhum tipo de empecilho. Por todas as vezes que fui à casa de vocês e fui recebida tão carinhosamente. Obrigada Dona socorro, Cavalcante Jr e Joça que sempre abriram a porta da casa e o álbum da família, sempre acreditando em meu trabalho. Cavalcante Jr, você tornou-se um grande amigo. Obrigada pela colaboração de vocês, sem vocês esse trabalho não existiria.

Obrigado a todos que por vezes mesmo sem me conhecer, me deram caronas tão necessárias no trajeto de ir e vir da UFCG.

A todos que compõe e trabalham na Universidade Federal de Campina Grande campus Cajazeiras. A você em especial Girleuda, que sempre que precisei me atendeu com muita educação e carinho. Meu muito obrigado.

Aos que citei nomes e também aos que os nomes não aparecem, mas que sabem que tiveram papel importantíssimo nessa caminhada, OBRIGADA!

## RETRATO DE FAMÍLIA

(Carlos Drummond de Andrade).

Este retrato de família  
está um tanto empoeirado.  
Já não se vê no rosto do pai  
quanto dinheiro ele ganhou.

Nas mãos dos tios não se percebem  
as viagens que ambos fizeram.  
A avó ficou lisa, amarela,  
sem memórias da monarquia.

Os meninos, como estão mudados.  
O rosto de Pedro é tranquilo,  
usou os melhores sonhos.  
E João não é mais mentiroso.

O jardim tornou-se fantástico.  
As flores são placas cinzentas.  
E a areia, sob pés extintos,  
é um oceano de névoa.

No semicírculo das cadeiras  
nota-se certo movimento.  
As crianças trocam de lugar,  
mas sem barulho: é um retrato.

Vinte anos é um grande tempo.  
Modela qualquer imagem.  
Se uma figura vai murchando,  
outra, sorrindo, se propõe.

Esses estranhos assentados,  
meus parentes? Não acredito.  
São visitas se divertindo  
numa sala que se abre pouco.

Ficaram traços de família  
perdidos no jeito dos corpos.  
Bastante para sugerir  
que um corpo é cheio de surpresas.

A moldura deste retrato  
em vão prende suas personagens.  
Estão ali voluntariamente,  
saberiam – se preciso – voar.

Poderiam sutilizar-se  
no claro-escuro do salão,  
ir morar no fundo dos móveis  
ou no bolso dos velhos coletes.

A casa tem muitas gavetas  
e papéis, escadas compridas.  
Quem sabe a malícia das coisas,  
quando a matéria se aborrece?

O retrato não me responde,  
ele me fita e se contempla  
nos meus olhos empoeirados.  
E no cristal se multiplicam

os parentes mortos e vivos.  
Já não distingo os que se foram  
dos que restaram. Percebo apenas  
a estranha ideia de família

viajando através da carne.

## RESUMO

O presente trabalho tem por finalidade explorar a cultura fotográfica da cidade de Cajazeiras no período de 1930 a 1980. Essa cultura fotográfica que é a questão central dessa pesquisa pode ser entendida pelo modo como se dá a produção, a circulação e o consumo da fotografia nessa sociedade, ou seja, buscando compreender como as pessoas se apropriavam desse meio como forma de perpetuação de suas imagens e como se dava a inserção e a manutenção do ser fotógrafo nesse espaço, uma vez que o hábito de colecionar fotografias está presente na maioria das famílias desde a sua disseminação. Para a pesquisa que ora se apresenta, a colaboração da família do fotógrafo José Cavalcante, que atuou na cidade durante as décadas de 50 e 60 do século XX, foi primordial, fornecendo sua coleção fotográfica, e colaborando através de suas memórias, tanto sobre a vida e profissão de José Cavalcante, quanto com informações das imagens analisadas.

**Palavras-chave:** Fotografia. Cultura fotográfica. Memória.

## **ABSTRACT**

The present work aims to explore the photographic culture of the city of Cajazeiras at the period from 1930 to 1980. This photographic culture, which is the central question of this research, can be understood by the production, the circulation and the consumption of photography in this society, that is, trying to understand how people appropriated this mean as a way of perpetuating their images and how was the insertion and maintenance of being a photographer in this space, since the habit of collecting photographs is present in most families since its dissemination. For the research that is presented today, the collaboration of the family of the photographer José Cavalcante, who acted in the city during the 50s and 60s of the 20th century, was primarily, providing his photographic collection, and collaborating through his memories, both about the life and the profession of José Cavalcante, as well as information from the analyzed images.

**Keywords:** Photography. Photographic culture. Memory.

## LISTA DE FIGURAS

Figuras 01 e 02: Fotografia de Família. Autor desconhecido. S/d. Coleção Particular da família Cavalcante.....	19
Figura 03: Autor desconhecido. José Cavalcante e duas crianças. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.....	26
Figura 04: Fotografia de uma ficha de inscrição de sócio do Grêmio Artístico de Cajazeiras. 1946. Acervo da CDL.....	29
Figura 05: Flor de Liz, Anno I, nº 5, Abril de 1927.....	32
Figura 06: Primeira imagem bem sucedida do Daguerreótipo, produzida pelo seu inventor, Louis Daguerre, em 1837.....	35
Figura 07: Autor desconhecido. Socorro ainda Jovem. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.....	43
Figura 08: Autor desconhecido. Socorro ainda Jovem. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.....	43
Figura 09: Autor não identificado. José Cavalcante e “amigos”. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.....	48
Figura 10: Autor desconhecido. Socorro. 1955. Coleção particular da família Cavalcante.....	58
Figuras 11 e 12: Produzidas por José Cavalcante. Socorro posando. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.....	59
Figura 13: Produzida por José Cavalcante. Marcelino. 1961. Coleção particular da família Cavalcante.....	60
Figuras 14 e 15: Produzida por José Cavalcante. Jocelina sozinha; Marcelino e suas irmãs mais novas Marlene e Jocelina. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.....	61
Figura 16: Autor desconhecido. Antônio fotógrafo em seu comércio. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.....	62
Figura 17: Produzida por Antônio Fotógrafo. Cavalcante Jr. 1966. Coleção particular da família Cavalcante.....	64

Figura 18: Autor desconhecido. Antônio Fotógrafo. Grupo de pessoas. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.....	65
Figura 19: Cabinet Portrait. Autor desconhecido. 1930 (aproximadamente). Coleção particular da família Cavalcante.....	68
Figura 20: Carte-de-visite. Autor desconhecido. 1950. Coleção particular da família Cavalcante.....	70
Figuras 21 e 22: Cartões de Visita. Homens posando.....	71
Figura 23: Cartão de visita. Mulher e criança.....	72
Figura 24: Autor desconhecido. Criança. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.....	72
Figura 25: cartão de visita: Criança sem roupa.....	73
Figura 26: Autor desconhecido. Criança sem roupa. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.....	73
Figuras 27 e 28: Autor desconhecido. Bebês pelados. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.....	74
Figura 29: Autor desconhecido. Bebê. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.....	75
Figura 30: Autor desconhecido. Bebê Pelado. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.....	75
Figura 31: Menina na primeira Comunhão.....	76
Figura 32: Autor Desconhecido. Socorro em sua Primeira comunhão. 1947. Acervo particular da família Cavalcante.....	76
Figura 33: Autor desconhecido. Menina posando com a mão sobre o móvel. S/d. Acervo particular da família Cavalcante.....	77
Figura 34: Menina posando com a mão sobre o móvel.....	77
Figuras 35 e 36: Homem e Mulher fotografia de busto.....	78
Figuras 37 e 38: Autor desconhecido. Homens posando apenas o busto. 1950. S/d. Acervo particular da família Cavalcante.....	79

Figuras 39, 40 e 41: Autor desconhecido. Mulheres posando apenas o busto. S/d. 1939. S/d. Acervo particular da família Cavalcante.....	79
Figura 42: Anúncio publicitário. Foto Lira. 1957. Coleção particular da família do fotógrafo.....	80
Figura 43: Autor desconhecido. Fotografia mortuária com dedicatória. 1955. Coleção particular da família Cavalcante.....	83
Figura 44: Autor desconhecido. Fotografia mortuária, verso contendo informações. 1964. Coleção particular da família Cavalcante.....	84
Figura 45: Autor desconhecido. Fotografia de Casamento. 1976. Coleção particular da família Cavalcante.....	84
Figura 46: Autor desconhecido. Fotografia de Casamento. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.....	87
Figura 47: Autor desconhecido. Fotografia de Casamento. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.....	88
Figura 48: Autor desconhecido. Fotografia de Casamento. 1979. Coleção particular da família Cavalcante.....	89
Figura 49: Autor desconhecido. Fotografia de criança com laço na cabeça. 1954. Coleção particular da família Cavalcante.....	92
Figura 50: Autor desconhecido. Fotografia de criança com laço na cabeça. 1957. Coleção particular da família Cavalcante.....	93
Figura 51: Autor desconhecido. Fotografia de criança com laço na cabeça. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.....	94
Figura 52: Autor desconhecido. Menino com trajes de marinheiro. 1960. Coleção particular da família Cavalcante.....	95
Figuras 53, 54 e 55: Autor desconhecido. Ignaciano 01 mês. 1977; Ignaciano 08 meses. 1978; Ignaciano 02 anos e seis meses. 1979. Coleção particular da família Cavalcante.....	96

Figuras 56 e 57: Autor desconhecido. Menino com trajes ditos femininos. 1957. Coleção particular da família Cavalcante.....97

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>18</b>
<b>CAPÍTULO I – FOTOGRAFIA: NOS ÁLBUNS DA MEMÓRIA.....</b>	<b>26</b>
1.1 José Cavalcante: o fotógrafo.....	26
1.2 Fotografia na construção da memória familiar.....	45
<b>CAPÍTULO II – MATERIALIZANDO A COLEÇÃO.....</b>	<b>48</b>
2.1 Coleção e memória: o hábito de recordar.....	50
2.2 Retratos: da produção a narrativa.....	59
2.3 Antônio Fotógrafo: breve relato.....	62
<b>CAPÍTULO III – CONSUMO, FUNÇÃO E CIRCULAÇÃO.....</b>	<b>67</b>
3.1 Poses e formatos.....	67
3.2 O último clique.....	82
3.3 Fotografia e casamento.....	86
3.4 Criança e fotografia.....	91
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>99</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>101</b>

## INTRODUÇÃO

Minha relação com a fotografia sempre foi pautada em muito saudosismo. Nelas sempre busquei a lembrança de momentos, lugares e pessoas que participaram principalmente da minha infância. Perder a memória é algo que me amedronta, por isso, nunca quis que algum momento se apagasse e vi na imagem fotográfica o meio de poder “reviver” o passado, próximo ou longínquo, sem que nada ou ninguém fosse esquecido. Entender que a fotografia pudesse se tornar minha fonte de pesquisa não foi um processo simples.

Nunca pensei que a fotografia fosse colaborar em minha trajetória acadêmica. Foi na disciplina de Projeto I com a professora Viviane Gomes de Ceballos que pude me questionar a respeito do que me instigaria a pesquisar. Pesquisar, por si só, não era uma palavra muito familiar, já que seria meu primeiro contato com esse tipo de trabalho. O processo de escolher o que pesquisar não foi fácil. Busquei refletir sobre algo que apreciasse, quando descobri a fotografia como fonte, e foi lendo o texto: “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”<sup>1</sup>, indicado e emprestado pela professora Viviane, que tive a confirmação de que trabalhar com a fotografia era sim o que eu queria.

A partir disso, fui construindo com o auxílio da minha orientadora Ana Rita Uhle, em meio a leituras a respeito do assunto, o que trabalhar com fotografias, foi quando ela me apresentou o tema “Cultura Fotográfica”, estudado por Valter Gomes Santos de Oliveira. Esta pesquisa me abriu horizontes e pude encontrar mais autores que discutiam a respeito do tema, como a historiadora Maria Inês Turazzi, precursora do estudo envolvendo esse assunto. Vale salientar que foi um percurso complicado até conseguir definir o tema de trabalho.

Quando tive contato pela primeira vez com o conceito de cultura fotográfica, o material aqui estudado, a coleção fotográfica fornecida pela família Cavalcante, já havia sido totalmente digitalizado por meio de escaneamento. Afinal, eu tinha certeza de que trabalhar com o material fotográfico significaria minha melhor escolha.

Sem mais delongas, vamos começar a explorar essa coleção. Segue duas imagens disponibilizadas pela família, que exprimem o sentimento mais intenso do que chamamos “fotografia de família”.

---

<sup>1</sup> Artigo de Nelson Schapochnik, inserido no livro: “**A História da vida Privada 3; República:** da Belle Époque à Era do Rádio.



Figuras 01 e 02: Fotografia de Família. Autor desconhecido. S/d. Coleção Particular da família Cavalcante.

Notamos na primeira foto, José Cavalcante ao lado de sua esposa Socorro, que segura sua filha no colo, assim como, sua sogra Jovelina que segura seu neto Marcelino, primogênito do jovem casal. O ambiente é externo em decorrência da falta de flash na máquina utilizada na época. Todos estão bem arrumados. Com semblantes de orgulho, talvez por estarem expondo os filhos como uma prova de um casamento feliz e aprovado pela família. Na segunda imagem – nota-se que foi tirada uma após a outra –, aparece apenas Socorro e seus dois filhos, o que nos faz pensar: quem será que produziu essas imagens? Será que José Cavalcante produziu a que ele não aparece?

“(…) A exposição pública do grupo familiar na missa dominical, por exemplo, ou em demais atividades sociais, tinha entre outras funções a de mostrar para o grupo social a que pertencia a coesão da família, sua unidade. Da mesma forma, a fotografia se prestava a essa finalidade com a grande vantagem de perpetuar essa união mesmo quando ela não mais existisse, quando seus integrantes já não mais pudessem repetir os rituais de exposição pública. A fotografia, então, estará sempre a mão para não deixar que esqueçam que aquela família é (era) assim como está “fielmente” representada: o pai, severo zelador da moral, dos bons costumes e da tradição familiar; a mãe, bondosa e protetora, esposa honrada; e os filhos obedientes, seguros perpetuadores dos costumes dos seus antepassados. (LIRA, 1997, p. 102).

É válido salientar, que todas as fotografias aqui estudadas foram disponibilizadas sem nenhum problema ou empecilho por parte da família colaboradora desse estudo. Todas as fotografias encontravam-se soltas dentro de um envelope. Quase sem me conhecer, entregaram em minhas mãos o registro de suas memórias para que eu passasse alguns dias e pudesse digitalizar todas elas.

A metodologia aplicada estrutura-se em digitalização com Scanner e câmera digital de todas as fotografias fornecidas tanto pela família quanto pela Câmara dos Dirigentes Lojistas de Cajazeiras (CDL). Foram mantidas as dimensões originais das fotografias no decorrer dos capítulos, com exceção das figuras 53, 54 e 55 apresentadas no capítulo III. Ainda nesse processo, foram catalogadas as imagens através de fichas descritivas, facilitando o processo de seleção temática para, por fim, ser feita a seleção e análise das imagens que fizeram parte do trabalho. Fez-se necessário a análise da revista *Flor de Liz*, além de leituras bibliográficas que problematizam o assunto aqui estudado.

É importante observar que nem sempre o status de fonte histórica foi dado aos registros fotográficos. Esses registros já foram alvo de muitas discussões, seja a respeito de seu caráter histórico, ou de sua natureza artística. Apesar de ser uma fonte histórica riquíssima que permite inúmeras discussões, a fotografia demorou até ser aceita como documento histórico.

A fotografia, por não ser um documento inócuo, mas permeado de significados e sensibilidades, onde se retrata aquilo que espera ser lembrado, por vezes serviu como alibi para a não utilização na pesquisa histórica, já que por um lado podia ser vista como uma verdade irrefutável podendo utilizar-se da máxima “uma imagem vale mais que mil palavras”, ou, por outro lado, ser alvo do descredito total por ser passível de manipulação.

Lembra-nos Borges (2011, p. 30) que a escola metódica “ainda que aceitasse a natureza precisa, exata e fiel da imagem fotográfica, sua vinculação com o momento presente impedia-lhe de figurar na galeria, naquele período restrito, de documentos históricos”. Por vezes fazia-se uso das imagens, mas apenas como ilustração para o texto escrito.

O que realmente importa é que, mesmo imersa nos significados de quem as produziu, assim como de quem é retratado, a fotografia deve ser vista, na sua materialidade, como algo que existiu verdadeiramente. A imagem que está retratada é uma verdade, entretanto, essa verdade em forma de imagem é que deve ser investigada levando em consideração o silêncio que ela traz consigo, ou seja, ela está evidenciando apenas uma perspectiva e, ao seu redor,

provavelmente, existiam inúmeras outras possibilidades de registro, que por uma escolha pessoal, ficaram silenciadas no tempo e no espaço.

Ao se observar uma fotografia, monta-se em nossa mente uma narrativa de um tempo vivido, ou da saudade de algo que jamais voltará, ou que se voltar nunca mais será igual. A fotografia nos aparece como a única forma de perenizar isso para sempre, através da imagem fixa e congelada em um papel, que tem apenas o próprio tempo como vilão, o mesmo tempo que ela guarda é aquele que a deteriora ao passar dos anos. Como bem lembra Kossoy (2012), através das fotografias somos capazes de reconstituir nossas trajetórias ao longo da vida.

É essencial que haja uma crítica ao documento estudado, seja ele qual for, e não pode ser diferente com a fotografia. É importante salientar que a intenção do fotógrafo na hora de sua produção não será necessariamente a conclusão ou interpretação que o historiador chegará com sua investigação.

Burke (2004) nos levanta uma questão importante sobre o retrato, mostrando que, assim como os pintores que se utilizavam bastante de acessórios como vestimentas que nem sempre condiziam com a realidade do retratado, na era do retrato de estúdio muitos desses hábitos sobreviveram, e os “fotógrafos ofereciam a seus clientes o que foi chamado de imunidade temporária em relação à realidade” (p. 34), ou seja, todos os apetrechos e formas de burlar a realidade eram bem vistos na hora de ser fotografado. Nesses casos devemos levar em consideração que a fotografia não deve ser vista como reflexo exato da realidade retratada.

[...] O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento – verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. Os medievalistas, que tanto trabalharam para construir uma crítica – sempre útil decerto – do falso, devem superar esta problemática, porque qualquer documento é ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo talvez, sobretudo os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos - monumentos. (LE GOFF, 2003, p. 538)

Cabe ao historiador o papel de investigação que trará luz a questionamentos que não obtém respostas ao simples olhar para um documento, seja ele qual for.

Quando descobri que trabalhar com fotografias poderia ser muito instigante, não poderia imaginar que encontraria uma família que me fornecesse uma coleção tão vasta e rica, no sentido de ter tanto a ser explorado. Sempre imaginei que a disponibilização do material fotográfico seria um desafio, que qualquer pessoa ficaria com certo receio de entregar os registros fotográficos de sua família para uma desconhecida analisar e tecer suas ideias a respeito, o que para minha surpresa tenha sido talvez a parte mais fácil do trabalho. Bastou uma simples e rápida conversa com Cavalcante Jr., sobre minha proposta de trabalho e em pouco tempo, pude ir à casa de sua mãe Socorro buscar o envelope contendo as fotografias.

Na verdade meu primeiro contato com Cavalcante Jr. se deu por indicação da amiga Risoneide. Eu acreditava que esse contato com Cavalcante Jr., me auxiliaria a encontrar famílias que pudessem fornecer suas coleções ou que ele mesmo me disponibilizasse seu material já que também é fotógrafo. Nesse processo de investigação por coleções de famílias, ele me contou que seu pai também tinha sido fotógrafo na cidade. Obviamente não resisti e perguntei se não poderia então ver o material da sua família. Quando tive acesso ao material, não poderia ser diferente, deixei de buscar outras coleções de famílias e passei a trabalhar exclusivamente com a coleção da família Cavalcante, que além de ter sido fornecida com todo carinho, ainda contava com a produção de um fotógrafo do seu núcleo, e com a colaboração inenarrável das conversas com Socorro que sempre muito gentilmente me recebeu em sua casa.

Com isso, não proponho nessa pesquisa a investigação biográfica de profissionais da fotografia local, e sim, contribuir de maneira significativa para o entendimento da chamada cultura fotográfica.

Maria Inez Turazzi (1998) chama atenção para a dificuldade conceitual que o termo cultura fotográfica apresenta, pois sua definição depende intrinsecamente do que se entende por cultura e do que costumamos chamar de fotografia. Nesse sentido, fazemos uso do entendimento de cultura da própria autora, ao explicitar que:

[...] a cultura, expressão singular com a qual englobamos uma enorme variedade de concepções sobre os modos de ser, fazer e pensar dos homens, as heranças e tradições simbólicas ou materiais de uma sociedade, tanto quanto as formas mais diversificadas de criação e de representação da identidade de um povo ou de um grupo social determinado, de uma época ou de um lugar. Transmitindo valores e inspirando a criatividade, a cultura molda o olhar de uma sociedade sobre si mesma e, simultaneamente, o seu olhar sobre as demais. A cultura fotográfica, portanto, é também uma das formas da cultura, ideia reforçada pelo argumento de que a fotografia foi e continua sendo um recurso visual particularmente eficaz na formação do sentimento de identidade (pessoal ou coletiva), materializando em si mesma uma

“visão de si, para si e para o outro”, como também uma “visão do outro” e das nossas diferenças [...]. (TURAZZI, 1998, p. 8-9).

Logo, ainda de acordo com Turazzi (1998, p. 9) “uma cultura fotográfica se expressa nos usos e funções das fotografias, tanto quanto nas representações imaginárias associadas ao conteúdo ou à utilização dessas imagens em uma dada sociedade”. Ou seja, vai além da produção e do papel que o fotógrafo exerce nesse processo, mas também como a sociedade interage e contribui no consumo desse meio.

Além do uso das imagens fotográficas, precisamos por vezes nos apoiar também nos depoimentos, principalmente para sabermos informações sobre as fotografias aqui estudadas.

Apesar de não termos a fonte oral como base de sustentação principal dessa pesquisa, por vezes seu uso foi indispensável como suporte na busca por informações que contribuíssem com o trabalho. Autores como, Verena Alberti e Alessandro Portelli nos ajudaram a entender a importância e o trato com esse tipo de fonte.

[...] É da experiência de um sujeito que se trata; sua narrativa acaba colorindo o passado com um valor que nos é caro: aquele que faz do homem um indivíduo único e singular em nossa história, um sujeito que efetivamente viveu – e, por isso dá vida a – as conjunturas e estruturas que de outro modo parecem tão distantes [...] (ALBERTI, 2004, p. 14).

Para Alberti (2004, p.15) “como em um filme, a entrevista nos revela pedaços do passado, encadeados em um sentido no momento em que são contadas e em que perguntamos a respeito. Através desses pedaços temos a sensação de que o passado está presente”.

Devemos ter convicção dos cuidados com a fala dos entrevistados, sabendo que a memória é seletiva, que cada pessoa fala de acordo com suas vontades e lembranças e que a fala pode por vezes corroborar para a fixação de uma ideia que o entrevistado (o) queira que exista sobre o que ele diz. Por esse motivo, concordo com Portelli (1997), quando este diz que a lembrança é como a impressão digital, cada um tem a sua, e que assim as recordações podem ser semelhantes, contraditórias ou sobrepostas.

A ética e o respeito com o colaborador é algo imprescindível na utilização da história oral. Temos que ter cuidado pra não querer influenciar a fala do colaborador para escutarmos o que esperamos, ou até de não valorizar o que a pessoa tenha a dizer. Portelli (1997) afirma

que se ouvirmos e mantivermos flexível nossa pauta de trabalho, a fim de incluir não só aquilo que acreditamos querer ouvir, mas também o que outra pessoa considera importante dizer, nossas descobertas sempre vão superar nossas expectativas.

O respeito pelo valor e pela importância de cada indivíduo é, portanto, uma das primeiras lições de ética sobre a experiência com o trabalho de campo na História Oral. Não são exclusivamente os santos, os heróis, os tiranos – ou as vítimas, os transgressores, os artistas – que produzem impacto. Cada pessoa é amálgama de grande número de histórias em potencial, de possibilidades imaginadas e não escolhidas, de perigos iminentes contornados e por pouco evitados. Como historiadores orais, nossa arte de ouvir baseia-se na consciência de que praticamente todas as pessoas com quem conversamos enriquecem nossa experiência [...] (PORTELLI, 1997, p, 17).

Uma questão que devemos ter cuidado é que quando fazemos uma entrevista não estamos lidando com fontes, mas sim com pessoas, passíveis de sentimentos que por vezes podem emocionar-se ou até não querer lembrar-se de algo. Na minha pesquisa com as fotografias, que por si só transmite com intensidade sentimentos ao apenas ser olhada, quando interrogada a respeito, muito do que foi vivido vem à tona.

Uma das principais vantagens da história oral deriva justamente do fascínio do vivido. A experiência histórica do entrevistado torna o passado mais concreto, sendo, por isso atraente na divulgação do conhecimento. Quando bem aproveitada, a história oral tem, pois, um elevado potencial de ensinamento do passado, porque fascina com a experiência do outro [...] (ALBERTI, 2004 p, 22).

Entendendo tudo isto, percebemos a necessidade de problematizar o ser fotógrafo no contexto de Cajazeiras, inserindo-o no panorama maior que inclui a Paraíba e o Brasil. Dessa forma esse trabalho se estrutura em três capítulos. O primeiro intitula-se **“Fotografia: nos álbuns da memória”** onde buscamos compreender a cultura fotográfica através do conjunto fotográfico e da atuação do fotógrafo José Cavalcante. Para tanto, contamos com a colaboração de sua família que foi de suma importância para buscarmos entender a trajetória de vida pessoal e profissional desse personagem. Ainda nesse capítulo, buscamos introduzir a história da fotografia, tendo sempre Cajazeiras como cenário principal, percebendo como esta sociedade passou a ter contato com esse artefato (fotografia) tão utilizado até os dias atuais.

O segundo capítulo, “**Materializando a coleção**”, empreende uma análise sobre o costume de colecionar, e como isso contribui para a manutenção de uma memória visual, tanto da família quanto da sociedade. Ainda apresenta a coleção, revelando quais temas localizados foi mais recorrente, o que auxilia para o entendimento da produção, circulação e consumo dessas imagens fotográficas, levando em conta o aspecto do hábito de dedicar que também foi abordado nesse capítulo. Além disso, apresenta e discute fotografias produzidas pelo próprio Cavalcante, e por Antônio, responsável por sua inserção nesse ofício.

O terceiro capítulo, “**Consumo, função e circulação**”, explora algumas das tipologias encontradas na coleção, assim como a estética das poses para a composição das imagens, percebendo as semelhanças existentes das fotografias produzidas, consumidas e circuladas em Cajazeiras, com outras localidades do Brasil.

## CAPÍTULO I

### FOTOGRAFIA: NOS ÁLBUNS DA MEMÓRIA.

#### 1.1. *José Cavalcante: O fotógrafo.*



Figura 03: Autor desconhecido. José Cavalcante e duas crianças. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.

Na fotografia que viemos de observar, percebemos um retratado cotidiano de um comércio na cidade de Cajazeiras na década de 1950. Visto da parte de fora do balcão podemos evidenciar balança, coco, garrafas de bebidas, em uma prateleira atrás podemos supor que sejam rapaduras, uma trança de alho, mais bebidas, entre outras coisas como abanador de fogão. José Cavalcante, proprietário do estabelecimento que se serve de bebida, Marcelino seu filho mais velho por trás de uma portinhola que pode ser o caixa do comércio, ou talvez um local de armazenar algo que necessitasse de maior cuidado, e o sorridente Francisco de Assis, irmão mais novo de José Cavalcante, nada intimidado pela lente do fotógrafo, são os personagens retratados nessa fotografia.

Pretende-se nesse capítulo entender o ser fotógrafo na cidade de Cajazeiras. Como se arrolavam suas vivências enquanto profissional, como se dava sua inserção nessa profissão. Claro que buscando sempre protagonizar a figura do nosso personagem principal, o que nos leva para o campo do privado, esquadrinhando suas experiências no âmbito familiar. Buscamos também, inserir a história da fotografia, seu surgimento, seus precursores assim como sua chegada à Paraíba e o que os paraibanos buscavam eternizar para si com esse método que surgiu tão cheio de controvertidas opiniões.

Sempre que pensamos em fotografia remetemos a algum tipo de memória afetiva, principalmente quando a fotografia é de família. Dessa forma, escolhemos partir dessa imagem fotográfica tecer as linhas que seguem sobre o nosso personagem.

José Cavalcante, conhecido por muitos como Zé Bala – por questões familiares – nascido no Distrito Boqueirão de Piranhas, zona rural de Cajazeiras na Paraíba tornou-se personagem nesse estudo pelo fato de ter se dedicado ao ofício de fotógrafo por aproximadamente dez anos de sua existência entre os anos de 1956 a 1966, tornando possível o estudo da cultura fotográfica proposto nessa pesquisa.

Todas às vezes que conversei com a família de José Cavalcante a fotografia acima foi lembrada, talvez por ser a única imagem que a família possui do menino Francisco de Assis – que sorri de forma desinibida como se fosse habituado com a câmera –, ou por lembrar que Zé – como o chamava a esposa – além de ser fotógrafo durante dez anos de sua vida, ainda foi sapateiro, proprietário de um foto e de um comércio já representado na fotografia acima. A família conta que após uma desavença com o pai, Francisco de Assis, foi embora e nunca mais souberam nada a seu respeito, ficou apenas essa única lembrança.

Por ser habituado com a câmera podemos pensar que José Cavalcante pode ter propositalmente escolhido ser fotografado servindo-se de bebida, já que como lembram seus familiares, ele gostava de beber. Nesse caso, podemos perceber que, diferentemente das crianças ele nem olha para direção da lente da máquina, o que pode representar sua tranquilidade em ser fotografado como bem desejava, afinal, a imagem fotográfica tem o papel de também transmitir a mensagem que queremos deixar de nós mesmos.

Desde que surgiu no século XIX, a fotografia está relacionada ao desejo de perpetuar imagens, lembranças, seja da vida privada, familiar ou até mesmo de lugares, perenizando-as no tempo em forma de instante congelado. Seus usos passaram a ser constantes em diversos

momentos da vida, fossem eles felizes ou tristes. Barthes (2012, p. 14) assegura que “a fotografia reproduz ao infinito o que só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. Essa angústia de saber que nada irá repetir-se tal como foi ou que nunca voltaremos a ver determinada pessoa, provoca a ambição de guardar esses momentos para que possam ser lembrados por várias outras gerações.

De acordo com as lembranças de sua esposa Socorro e de seu filho caçula Cavalcante Jr., José Cavalcante ainda morando em Boqueirão trabalhava como sapateiro, o que continuou sendo até o fim de sua vida. Ao se mudar para cidade de Cajazeiras exercendo a referida profissão, conheceu Socorro com quem se casou tempos depois, em dezembro de 1955. Socorro rememora que o convite para “aprender a tirar retrato” partiu do cunhado Antônio e no ano seguinte, em 1956, Zé tornou-se fotógrafo, por intermédio do mesmo que o ensinou a prática de tirar retrato. Seu cunhado já era conhecido como Antônio fotógrafo e já exercia na cidade de Cajazeiras a profissão. Ele era natural do Ceará, mas residia em Cajazeiras como mostra o registro de sócio do Grêmio artístico datado de 1946 (Figura 04).

O Grêmio Artístico foi fundado exatamente em 1925 com o objetivo de lutar e reivindicar pelos direitos trabalhistas pautados nas ideias trazidas, tanto da Europa, quanto dos Estados Unidos após a Primeira Guerra. “O barulho das lutas do movimento operário europeu e norte-americano [...] faziam-se escutar nas sombras das cajazeiras”. É o que diz Bertrand Lira (1997). O autor ainda evidencia que os empregados do comércio já se mostravam insatisfeitos com os seis dias e meio de jornada de trabalho semanal. O Grêmio Artístico propiciou algumas conquistas, dentre elas a de maior repercussão foi o fechamento do comércio aos domingos, segundo Lira (1997).

Antônio Assis Costa (1986), em seu livro de memórias, lembra que no ano de 1925 Cajazeiras vivia um momento de transição, onde o atraso abria espaço para as inovações do progresso. Entendendo claro que o progresso, como coloca o autor, não deve ser visto como algo que chegou de forma homogênea, abolindo o que fosse considerado atraso, e que todos tiveram acesso, mas, percebendo que as novidades que chegaram nesse período traziam inovações para a cidade, porém, nem todos podiam usufruir as mesmas. Para Costa (1986) a década de 1920 para Cajazeiras foi marcada pelas obras contra as secas, onde teve início a construção do açude de Boqueirão de Piranhas. O ano de 1925, como indica o autor, foi de tranquilidade quanto à chuva, nem demais, nem de menos. Ao contrário do ano de 1924 onde as chuvas provocaram verdadeiras tragédias.

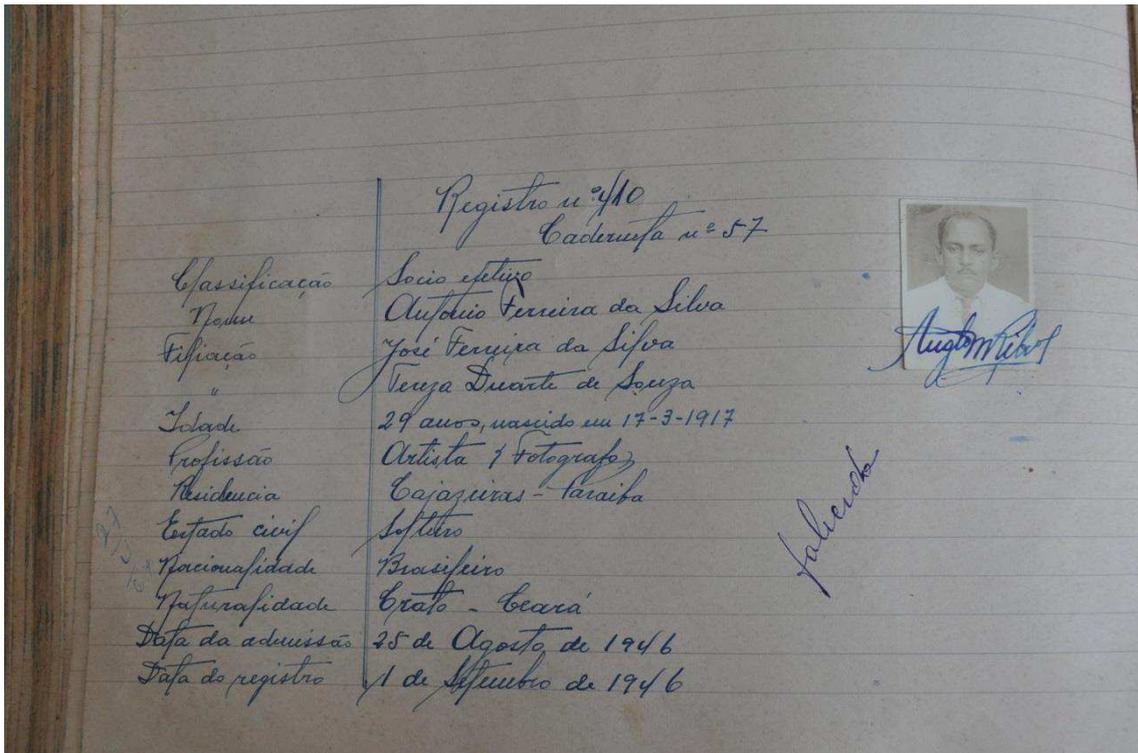


Figura 04: Fotografia de uma ficha de inscrição de sócio do Grêmio Artístico de Cajazeiras. 1946. Acervo da CDL.

Observando o livro de sócios do Grêmio Artístico Cajazeirense do ano de 1946 que conta com mais de duzentas folhas tipograficamente numeradas de um a duzentos – sendo que por vezes uma única folha serve como registro de dois sócios – que se encontra guardado na Câmara dos Dirigentes Lojistas de Cajazeiras (CDL), encontramos apenas cinco fotógrafos associados com atuação anterior e contemporânea a José Cavalcante, sendo J. Magalhães, Francisco Zacarias, Antônio Fotógrafo, Francisco Aprígio Nogueira, João Martins da Costa e apenas um posterior a sua morte de nome Severino Dias da Silva sendo este admitido como sócio no ano de 1977.

Existem registros de sócios tanto do sexo masculino quanto feminino sendo os homens em maior número. Além da profissão de fotógrafos, havia sócios, pedreiros, marceneiros, chofer, marchantes, professores, médicos, alfaiates, donas de casa, entre outros.

Isso nos faz pensar a respeito de o porquê o interesse de tantas pessoas das mais variadas profissões se associaram ao Grêmio? Lira (1997) nos ajuda a esclarecer esta questão quando diz que:

O Grêmio artístico Operário era uma sociedade que tinha como finalidade, segundo seus estatutos, amparar e beneficiar seus associados, socorrendo-os em casos de doenças que os impossibilitasse de trabalhar, promover a regularização dos salários e do dia normal de oito horas de trabalho e empregar todos os meios para evitar a desarmonia entre empregados e empregadores. A preocupação com a parte educativa e socio-recreativa do Grêmio também estava presente nos estatutos que prometiam manter uma biblioteca, promover festas recreativas, conferências, palestras, concertos musicais e dramas. (LIRA, 1997, p. 219).

Podemos perceber que nessa época o “ser fotógrafo” na cidade de Cajazeiras estava intimamente ligado ao “ser artista”, observamos isso, na ficha de sócio onde a profissão é apresentada como artista/fotógrafo, já que o Grêmio segundo Cavalcante Jr., foi uma associação criada exatamente para os artistas da cidade. Entendendo que o ser artista estava ligado a arte do ofício, já que aparece também, artista/pedreiro, artista/marceneiro entre outros.

É interessante perceber que a descoberta da fotografia não foi vista por todos como algo bom, revolucionário, cultivando opiniões de desaprovação, principalmente entre pintores que viam a fotografia apenas como uma representação servil da realidade. Porém, Susan Sontag (s/d) nos lembra que foi breve o período em que a fotografia esteve amplamente atacada. A prática de fotografar entrou em cena como inimiga da pintura, mas com o tempo foi tida como libertadora, já que a mesma ficou livre da obrigatoriedade de retratar o mundo de forma realista, o que culminou com o processo de abstração, podendo os pintores se deixar levar pela imaginação<sup>2</sup> (SONTAG S/d).

José Cavalcante realizava seu ofício de fotógrafo aos sábados, na feira que se localizava na Rua Padre José Tomaz. Essa profissão continuou simultânea a de sapateiro. A câmera ficava em casa durante a semana enquanto exercia seu outro ofício, mas se alguém procurasse pelos serviços de fotografia o fazia.

O exercício de profissões simultâneas por parte de José Cavalcante colabora para esclarecermos um aspecto importante da cultura fotográfica dessa cidade, que diz respeito à questão das estratégias de sobrevivências de muitos fotógrafos, citados em outras pesquisas acerca da fotografia no Brasil, uma vez que a sincronia de ofícios era uma delas.

---

<sup>2</sup> Sontag chama atenção para o fato de a fotografia não ser a única responsável pela retirada da pintura do campo do realismo, ela afirma que a mesma já vinha desvinculando-se por si própria e que de uma forma ou de outra isso iria acontecer. Quem sabe a fotografia tenha apenas acelerado o processo.

A ideia de profissão híbrida de Luana Carla Martins Campos (2008) corrobora exatamente com esse argumento. Em seu estudo sobre a cultura fotográfica de Belo Horizonte a autora aponta que uma característica dos fotógrafos dessa sociedade era acumular mais de uma profissão, conciliando até duas ou três. A mesma indica que isso poderia acontecer pela dificuldade de se manter financeiramente apenas com fotografia, ou que a fotografia era uma técnica auxiliar às outras profissões.

Valter Gomes Santos de Oliveira (2014) menciona Boris Kossoy (2007) sobre a diversificação de atividades, quando afirma ser esse um dado interessante para avaliar os recursos de que os fotógrafos lançavam mão para garantir a sobrevivência.

Apesar disso, devemos perceber que na época em que José Cavalcante começou a praticar o ofício de fotógrafo, a fotografia já havia conquistado seu espaço e já estávamos vivenciando um momento em que as mesmas eram, por exemplo, obrigatórias em documentos de identificação pessoal, havendo uma disseminação considerável do formato 3x4. Com isso, dimensiona-se a importância do fotógrafo no contexto urbano. Vale salientar que na coleção em estudo encontramos um número considerável desse tipo de fotografias.

Podemos perceber a presença da fotografia nessa cidade desde a década de 1920, quando era publicada na revista “Flor de Liz” que teve circulação nas décadas de 1920 e 1930, fotografias de adultos e crianças além de um anúncio publicitário chamando atenção para quem quisesse adquirir o trabalho do fotógrafo J. Magalhães.

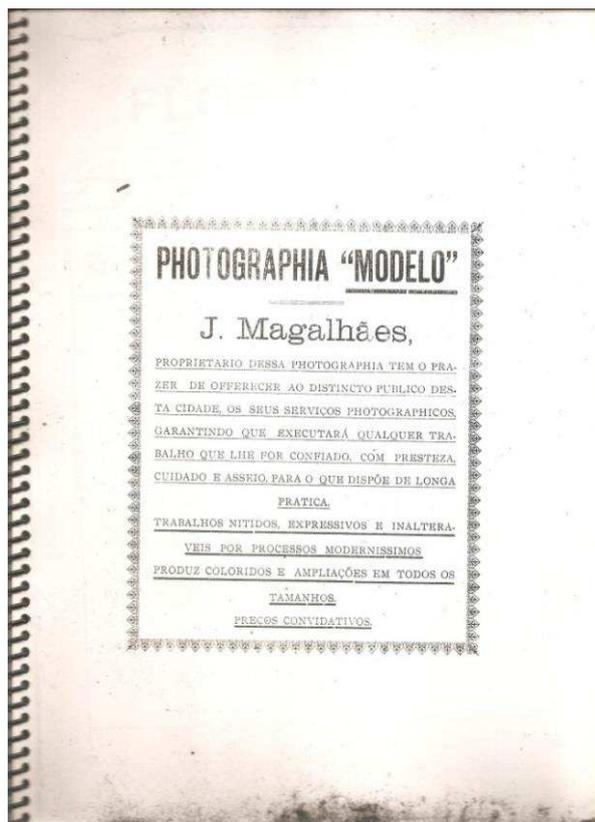


Figura 05: Flor de Liz, Anno I, nº 5, Abril de 1927 <sup>3</sup>.

O anúncio oferece “serviços photographicos”, “trabalhos nítidos, expressivos e inalteráveis” e ainda processos “moderníssimos” no estúdio de nome *Photographia “modelo”*. Podemos concluir que a produção de fotografias coloridas que oferece J. Magalhães refere-se ao processo manual de coloração já que a fotografia em cores chegaria ao mercado anos mais tarde. Esse foi primeiro estúdio fotográfico dessa cidade possivelmente. Apesar de não termos informações a respeito de que trabalhos moderníssimos seriam esses oferecidos no anúncio, podemos constatar que só usufruiria desses serviços quem fosse de uma camada mais abastada dessa sociedade, afinal, a fotografia por si só estava presente como símbolo de modernidade.

J. Magalhães foi o presidente – fundador do Grêmio artístico Cajazeirense no ano de 1925, por isso, essa data é tida como o marco da chegada desse profissional nessa sociedade. Este é o primeiro profissional do ramo que se tem notícias em Cajazeiras. De acordo com Lira

<sup>3</sup> Revista Flor de Liz digitalizada e disponível no NDHDL (Núcleo de documentação histórica Deusdedit Leitão) da UFCG de Cajazeiras.

(1997), o referido fotógrafo era natural de Pernambuco, e esteve intimamente ligado ao Grêmio Artístico já citado anteriormente.

O estúdio do “artista-fotógrafo” José Magalhães, nascido em 1980, passou por três locais da cidade: Praça João Pessoa, av. José Tomás e rua Ten. Sabino. Tudo indica que Magalhães reinou absoluto até meados da década 40, quando entram em cena o fotógrafo, também pernambucano (da cidade de Triunfo), José Martins da Costa e Francisco Aprígio Nogueira, nascido em São Raimundo, Amazonas. A admissão de Nogueira no Grêmio Artístico Cajazeirense data de 1945 quando tinha 34 anos; e a de Martins da Costa, de 1959, então com 46 anos. Mas é provável que este tenha começado alguns anos antes suas atividades com a fotografia. (LIRA, 1997, p. 219-220)

Sempre que se fala em fotografia nessa cidade, o nome de Magalhães e o de Francisco Aprígio Nogueira são lembrados. Existe até uma rua que dá nome ao último. Isso comprova que o papel que a fotografia e, conseqüentemente os fotógrafos que atuavam na cidade obtinham, sendo lembrados até os dias de hoje. Claro que estamos falando dos dois grandes nomes da fotografia de Cajazeiras do século XX, que detiveram grande prestígio social.

Através desse anúncio podemos perceber o status de modernidade que a fotografia havia adquirido nesse período dentro dessa sociedade. Obviamente não era apenas a fotografia considerada algo moderno nesse momento, mas o próprio hábito de ler jornais e revistas em circulação para tentar se informar dos acontecimentos da cidade era reflexo do consumo dos códigos de modernidade, que estavam presentes nesse espaço, como nos expõe Maria Aparecida Gomes de Sousa (2013) em seu estudo: “Dos alto-falantes às emissoras de rádio: a história do rádio em Cajazeiras”.

A autora ainda nos fala que “as pessoas passaram a desejar tudo que os aproximasse desse novo modo de vida, no que diz respeito aos hábitos, ao vestuário, moradia, etc. havendo um estímulo das práticas de consumo o que beneficiou o comércio” (SOUSA, 2013, p. 49). Podemos imaginar o quanto as pessoas ansiavam por poderem possuir fotografias, também como forma de inserção nessa ideia de modernidade presente na sociedade cajazeirense.

Essa ideia de progresso e ares de modernidade pode ser relacionada também com a chegada da empresa norte-americana Dwight P. Robinson responsável pela construção dos açudes de Pilões e de Boqueirão que faziam parte das obras contra as secas e por consequência disso, “levaram os primeiros profissionais a se radicar em cidades como Campina Grande e Cajazeiras” (LIRA, 1997, p. 188). Os novos hábitos e o dinheiro dos

norte-americanos, associados ao inverno regular e a favorável safra de algodão fizeram o comércio local crescer em Cajazeiras na década de 1920 de acordo com Costa (1986).

O trem era o principal elo de Cajazeiras com os códigos de modernidade que tanto chamavam a atenção da população. Lira (1997) diz que através desse meio de transporte chegava a Cajazeiras as raras barras de gelo que serviriam para refrigerar a cerveja que os norte-americanos consumiam.

A fotografia chegou à Paraíba em meados do século XIX, poucos anos depois de seu surgimento. Lira (1997) nos conta que não se tem clareza a respeito de quem foi o primeiro fotógrafo que deixou a vizinha província pernambucana chegando a terras paraibanas e nem que imagens foram feitas por este. O mesmo ainda afirma que é “pouco provável que possamos encontrar uma prova material da passagem de algum fotógrafo itinerante pela Província da Parahyba do Norte antes de 1850”.

Ao chegar à Paraíba a fotografia teve como consumidores uma elite econômica que imitava as novidades trazidas da Europa a quem ansiava se igualar pelo consumo. Era um Estado de economia agrária, pautada na agro manufatura do açúcar e a cultura do algodão. Lira (1997).

Foi precisamente no ano de 1814 que Josehp Nicéphore Niépce (1765-1833) inicia suas pesquisas sobre a fixação de imagens da câmera obscura, mas foi apenas em 1826 que o mesmo, através de suas experiências conseguiu capturar a primeira imagem sob a câmera escura. Em 1829 Niépce se associa a Louis J. M. Daguerre (1787-1851), e dão continuidade às pesquisas para a reprodução de imagens na câmera escura que culminaram no processo da daguerreotipia representada na figura abaixo.



Figura 06: Primeira imagem bem sucedida no Daguerreótipo, produzida pelo seu inventor, Louis Daguerre, em 1837<sup>4</sup>.

Podemos notar certa semelhança da imagem acima com a pintura, principalmente com o estilo conhecido como Natureza-morta. De acordo com E.H. Gombrich (2011) os artistas que se dedicavam a pinturas do ramo da natureza-morta, podiam escolher livremente quaisquer objetos que lhes aproovessem pintar e dispô-los sobre uma mesa segundo a sua fantasia. Não conseguimos afirmar se os objetos retratados por Daguerre estão postos em cima de uma mesa, mas pela forma que estão organizados e enquadrados podemos notar uma proximidade do que foi retratado com o estilo citado por Gombrich, transmitindo uma ideia de despreocupação ou liberdade, fugindo do retrato fiel da realidade.

Aqui vale lembrar, que experiências na busca de fixar a imagem já existiam desde fins do século XVIII, na França e na Inglaterra, como assegura Fabris (2008), esses processos, associados à câmara escura, lançam as bases do principio da fotografia.

A autora ainda afirma que após o anúncio da descoberta por Daguerre, outros inventores afirmaram ter conseguido criar imagens graças à ação da luz. Destacam-se entre eles Hyppolite Bayarde e William Henri Fox Talbot.

Na realidade, entre fins da década de 1820 e meados dos anos de 1860, indivíduos de diferentes lugares da Europa e das Américas debruçaram-se, isoladamente ou não, na pesquisa de diversos processos físico-químicos com o objetivo de captar e fixar

---

<sup>4</sup> **Fonte:** < <http://www.photopro.com.br/tutoriais-gratis/19-agosto-dia-mundial-fotografia/> > Acesso em: 06 de Outubro de 2016.

imagens na câmara escura. A identificação dos nomes de Niépce e de Daguerre como inventores da fotografia deveu-se em grande medida à publicidade dada à reunião, promovida em 1839, por François Arago, membro do Parlamento Francês, na Academia de Ciências e de Belas Artes da França para divulgar as experiências desses dois franceses. (BORGES, 2011, p. 38-39)

Borges (2011) lembra que em 1832, na recém-criada Nação brasileira, um francês radicado na vila de São Carlos (atual Campinas), Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879), desenvolvia suas pesquisas sobre a reprodução de imagens mediante processos químicos que ele próprio chamou de *photographie*, termo que só se tornaria usual após 1839. Apesar disso, foi através da daguerreotipia que os brasileiros teriam o conhecimento do processo.

O daguerreótipo mantém sua primazia até os anos de 1850, perdendo terreno na década seguinte para a fotografia sobre papel, como lembra Fabris (2008). O formato que ganhou espaço com o advento da fotografia sobre papel foi o retrato, que passou a ser produzido em alguns modelos e circulado entre meados do século XIX até as primeiras décadas do século XX. Lima e Carvalho (2009) chamam a atenção para a função que a circulação do retrato obteve, além de tentar suprir faltas buscando amenizar saudades de pessoas distantes ou que já estivessem falecidos, registrando ritos de passagens como nascimento, casamento e até da morte, serviam também para construir as narrativas familiares, quando montados em álbuns.

Em 1854 o “cartão de visita”, ou “carte-de-visite”, invenção do francês Eugene Disderi entra em uso. Esse formato baixou os preços no mercado fotográfico em uma proporção de doze carte-de-visite para um daguerreótipo, o que proporcionava o costume de poder presentear amigos e familiares, de acordo com Rosane Carmanini Ferraz (2014).

No momento em que surgem as fotografias em papel, ganham espaço no mercado os álbuns, narrando às vivências das famílias que tinham poder aquisitivo para adquiri-los. O que parece significativo era o jogo de esconder e expor as imagens, fosse pelos espaços da casa ou em álbuns, envelopes, caixas, importando a organização e o cuidado existente na hora de escolher o que seria mostrado ou não. Isso evidencia que a montagem dos álbuns não deve ser vistas dentro da pesquisa histórica como algo neutro ou isento de intencionalidades. A coleção fotográfica estudada nessa pesquisa já não se encontra montada em álbum. Socorro lembra que antes as fotografias eram organizadas, mas que o efeito do tempo deteriorou o álbum,

dessa forma, as fotografias cedidas para este estudo encontram-se soltas dentro de um envelope, sem nenhum tipo de organização quanto a assunto ou datas. O que não impediu que o estudo ocorresse de maneira eficaz. Sempre existem intencionalidades de evidenciar ou não determinadas imagens. Como lembra Schapochnik:

Essas séries contidas nos álbuns de família e nos retratos avulsos podem ser apreendidas como uma crônica urdida com base em infinitas lacunas e, enquanto tal, não tem início, simplesmente “começam” quando alguém decide registrar os eventos. A rigor, ela tem um final em aberto, podendo continuar indefinidamente por meio da incorporação de novas imagens ao acervo. Ao dispor as fotografias numa determinada ordem ou “código de motivos”, a crônica dos eventos ganha uma significação, e aí passamos a ler o repertório como uma narrativa. (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 462)

Em 1888 foi lançada a máquina denominada Kodak, criada pelo americano George Eastman e que, segundo Schapochnik (1998) adequava-se ao uso essencialmente individual e familiar, possibilitando o registro de cenas da intimidade e da privacidade, sem a mediação do fotógrafo profissional. Obviamente, essa não era uma realidade para todos e sim para a classe com maior poder aquisitivo da sociedade. Afinal, uma grande parte da população não tinham recursos financeiros pra adquirir uma Kodak e por muito tempo necessitaram do trabalho de fotógrafos, especialmente os ambulantes para conseguir retratar para a posteridade as imagens que desejassem.

Os fotógrafos itinerantes também tiveram papel significativo dentro da cidade de Cajazeiras, que assim como na Europa ou outro lugar de maior destaque econômico no Brasil tinham no início a finalidade de retratar a imagem da opulência dos coronéis e de suas famílias para serem materialmente eternizadas no tempo.

Para Fabris (2008, p. 56) “talvez não seja arriscado afirmar que a fotografia é a invenção mais burguesa ideada pela burguesia em sua tentativa de construir o mundo à própria imagem e semelhança”.

De um modo geral os fotógrafos buscavam se estabelecer em aglomerados urbanos que tivessem uma vida cultural e dinâmica. Isso proporcionaria uma maior chance de ganhar dinheiro, já que a vida profissional dos fotógrafos era um desafio, sujeita a um público consumidor restrito. Logo, nem todos tinham poder aquisitivo para construir suas narrativas de vida através de fotografias colecionadas e organizadas em álbuns.

Valter Oliveira (2014, p. 62), em seu estudo sobre a fotografia nos Sertões da Bahia dos anos de 1900 a 1950, mostra que apesar da disseminação da fotografia, como viemos de afirmar, “viver da renda do ofício como fotógrafo representava um grande desafio aos profissionais pioneiros radicados. É preciso considerar que não havia ali um grande público consumidor. Por mais que fosse uma novidade cobiçada socialmente, a fotografia, como bem de consumo, ainda estava restrita às camadas altas e médias no Brasil”.

Essa poderia ser a explicação para a conciliação das profissões do nosso personagem, porém, a família mesmo conta que ele ganhava relativamente bem com o ofício de fotógrafo, mas que nunca deixou de ser sapateiro enquanto viveu.

De acordo com as lembranças da família, no mesmo período trabalhavam como fotógrafos na feira da Rua Padre José Tomaz, que como já foi explicitado ocorria aos sábados, além de José Cavalcante outros três, de nomes, Valdimiro, João Fotógrafo e um terceiro que a família não recorda o nome. Sabe-se que dois eram da referida cidade e os outros dois não.

A câmera utilizada por nosso personagem de estudo, era conhecida como “máquina mão no saco”, e consistia em um caixote de madeira com um pano geralmente escuro para não permitir a passagem da luz, no qual eram enfiadas as mãos do fotógrafo, podemos presumir que teria sido esse o motivo do nome “mão no saco”.

Além de captar a foto, a máquina contava com um laboratório interno que revelava a fotografia na hora, podendo assim ser entregue ao cliente imediatamente após o processo. O fato de ser máquina e laboratório ao mesmo tempo, acarretava em um peso considerável, pois havia ainda o tripé e os produtos químicos necessários pra revelação que ficavam na parte interna da máquina.

O peso da máquina e o fato de não possuir flash dificultava ao fotógrafo ficar se deslocando por vários lugares para fazer a fotografia. Logo, procuravam sempre lugares abertos, com boa iluminação, como as feiras, em frente às igrejas, ou praças que, além de serem espaços iluminados durante o dia, eram bem movimentados e com fluxo considerável de pessoas.

Nosso personagem era um fotógrafo de rua e ambulante que por vezes viajava pelos sítios pra vender ampliações, como bem lembra Socorro, mas que tinha dia e local fixo de trabalho. Quem almejasse uma fotografia geralmente ia à procura do fotógrafo. Por vezes, recorda Socorro, que os noivos casavam e saíam da igreja a pé pra fazer uma foto, e ninguém dava risada ou sentia estranheza.

O lambe-lambe nas cidades pequenas dos interiores do Brasil tinha muita importância, pois através da sua lente eram registrados os momentos importantes na cidade como: festas de padroeiras, casamentos, aniversários e registros de fotos das pessoas em eventos, sem contar o costume de fotografar os componentes da família o que possibilitava a preservação de memórias individuais ou coletivas. A maioria das memórias fotográficas antigas como fotos de cidades, e particulares como álbuns de família, se deve ao trabalho dos fotógrafos ambulantes que através de suas lentes eternizaram momentos ímpares nas vidas dos fotografados. (MORAES, 2013, p. 11)

De um modo geral a “máquina mão no saco”, como era conhecida em Cajazeiras, disseminou-se no Brasil por volta dos anos de 1910. Conta-nos Moraes que era conhecida como “máquina caixote” ou “máquina Bernardi” e que ao longo dos anos foi sendo imitada, sendo criados e recriados novos modelos que possibilitaram o aumento da profissão de fotógrafo ambulante.

As máquinas lambe-lambes originais possuíam um disparador com fio, posteriormente as feitas artesanalmente não possuíam o fio que leva até o disparador sendo substituído por um disparador de metal, geralmente arame. Poderiam ser encontradas em madeira e metal e outros materiais, suas laterais apresentavam suportes que serviam de mostruário para as fotografias, para mostrar os trabalhos e as possibilidades de tamanho do registro aos clientes. Dentro da máquina lambe-lambe ficavam em pequenas bacias os materiais líquidos: revelador, interruptor e fixador. As fotografias eram reveladas dentro da câmera escura, que tinha lugar para entrada das mãos que se chamava manga ou luva geralmente feita de um pano escuro. A função era impedir a entrada de luz quando se manuseassem os materiais. Algumas utilizavam uma espécie de capa preta ou tenda de tecido que protegia a câmera da claridade. O equipamento básico do fotógrafo lambe-lambe era: máquina “Bernardi”. (MORAES, 2013, p. 08)

Sabe-se que os fotógrafos “lambe-lambes” surgiram na Paraíba por volta de 1940. Instalavam-se nas praças fotografando turistas, famílias e casais apaixonados em seus passeios dominicais, segundo Lira (1997). O autor ainda remonta ao fato de que cada localidade poderia fazer uso da imaginação para denominar os fotógrafos ambulantes podendo ser “lambe-lambes”, “vuco-vuco”, “ventania” e “poeirinha”. Para Moraes (2013) a origem do fotógrafo lambe-lambe remete à época que os fotógrafos saem dos estúdios fotográficos e adentram as ruas, e está associado ao processo de expansão fotográfica no Brasil.

Em momento algum, durante as diversas conversas com a família, o termo “lambe-lambe” foi pronunciado. Porém, pelas leituras e características da máquina utilizada por ambos e descritas, tanto pela família, quanto por autores que debatem esse assunto, chego à conclusão que José Cavalcante foi um fotógrafo lambe-lambe, uma vez que ia à procura de

sua clientela, e ainda tinha seu ponto fixo de trabalho fazendo uso da máquina “mão no saco”, ou “lambe-lambe”.

A profissão de fotógrafo ambulante começou no século XIX, e ainda permanecia viva na cidade de Cajazeiras em meados do século XX. Para produzir uma fotografia na chamada “máquina mão no saco” era necessária à luz do dia, como já foi dito anteriormente, já que as mesmas não possuíam flash. Por isso, os fotógrafos estavam sempre em locais abertos, como ruas, praças e feiras como no caso de José Cavalcante e os fotógrafos que exerciam contemporaneamente a ele essa profissão. Como afirma Moraes:

A origem do fotógrafo ambulante começou na Europa por volta de 1853 após o descobrimento do processo ferrótipo ou chapa seca, que possibilitou a foto instantânea. Isso levou a reduzir o tempo e os custos técnicos para produzir, trazendo a popularização da fotografia e o acesso das classes sociais populares, que anteriormente não tinham condições de pagar por uma fotografia produzida nos estúdios. (MORAES, 2013 p. 03)

José Cavalcante foi um dos muitos espalhados pelo Brasil que aprendeu a fabricar a máquina “mão no saco”. O que nos comprova que a cidade de Cajazeiras vivia em sintonia com os processos que ocorriam em outras cidades brasileiras. Ele vendia a câmera e ensinava a usar a mesma, ou seja, além de exercer a profissão, fabricava a máquina e ainda ensinava a fotografar aqueles que almejassem aprender. Vinham fotógrafos de outras localidades como do Ceará, por exemplo, comprar a máquina “mão no saco”, fabricada por ele.

Esse aspecto nos faz perceber que a disseminação da técnica fotográfica em Cajazeiras estava intimamente ligada ao ensino informal, o que queremos dizer com isso é que pra aprender o ofício de fotógrafo, não era necessária uma escola ou local designado com essa função – provavelmente nem existisse – é só prestarmos atenção ao fato do próprio José Cavalcante ter se tornado fotógrafo através dos ensinamentos de Antônio, que já estava em atuação no ramo da fotografia, e depois de ter aprendido, passou a transmitir seus ensinamentos pra quem buscasse aprender, como lembra Cavalcante Jr.:

“[...] então, as pessoas simples geralmente homens do campo agricultores pessoas simples, vinham com o intuito interesse de se tornar fotógrafo aí falava com ele, aí ele cobrava por a máquina que ele iria mesmo confeccionar e pelas aulas pra ensinar aquela pessoa a usar a câmera. Às vezes eu conversava com mamãe e mamãe me falava que eram pessoas mais rudes que vinham da roça, então tinha deles que dava

mais trabalho pra aprender e ele além de vender a câmera ele ensinava aquela pessoa a ser fotógrafo. Eu conheci um da região de boqueirão um homem muito simples que não tinha estudo, ele muito simples ainda estava atuando na área de fotografia ai ele falou que meu pai tinha ensinado, mais um homem muito rude mesmo, não tinha estudo nenhum. Até com a câmera mais moderna que ele tinha, aí eu também já passei a ensinar a ele dar dicas a ele da outra câmera [...]” (CAVALCANTE JR. 26 de Julho de 2016).

Era uma fabricação bem artesanal como lembra a família, ele tirava as medidas, recortava o vidro e, para conseguir o aspecto opaco de que necessitava, lixava o vidro com areia até obter o resultado desejado, a única coisa que ele não fabricava eram as lentes, usava de óculos.

Cavalcante Jr. lembra-se da máquina do seu pai em cima da meia parede de sua casa. “Era um trabalho muito bem feito, um caixão bem trabalhado, coberto com fórmica que na época era um material nobre”. “Era verde e branca com o tripé pintado de verde”. Essa câmera ficou guardada até ser vendida para um fotógrafo da cidade de Sousa, chamado Luiz, que posteriormente vendeu pra outra pessoa em Recife.

Ao adquirir uma câmera mais moderna, José Cavalcante deixou a fabricação e venda da máquina “mão no saco” de lado. Essa nova câmera proporcionou ao mesmo ter um foto – como eram conhecidos os estúdios – chamado de “Foto Riso”, e que com o auxílio de lâmpadas potentes permitiam fotografar mesmo em locais fechados. Essa câmera era menor que a anterior e tinha um filme grande. Necessitava de revelação, ou seja, as fotografias não eram entregues instantaneamente como as tiradas na “mão no saco”.

O fato de necessitar de revelação e sendo a fotografia algo ambicionado por muitos em um momento que era acessível até para as camadas menos favorecidas, por vezes as demandas eram grandes, o que proporcionou a abertura de fotos com a finalidade de apenas revelar as fotografias produzidas por outros fotógrafos. Existiam até mesmo casos de que o profissional que trabalhava com a revelação não sabia fotografar. Era especialista apenas na revelação. O processo de revelar era muito trabalhoso, necessitava de muita atenção e cuidado na medição e mistura dos produtos químicos, que podiam chegar ao número de seis produtos e precisavam ser pesados com tamanha precisão pra que o resultado fosse satisfatório. Exponho isso baseado na fala dos colaboradores dessa pesquisa.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Aconteceram diversos encontros com a família, de maneira que as informações foram colhidas ao longo da pesquisa, sem nenhum tipo de formalidade.

Além do profissional exclusivo da revelação, existiu espaço e mercado para os profissionais que retocavam as imperfeições da fotografia. Como lembra Cavalcante Jr., o especialista em retoque corrigia os defeitos, tirava manchas, retocava sobrancelhas, olhos, etc. Precisava de um lápis próprio para esse trabalho. O lápis possuía uma ponta fina e grande e o profissional contava ainda com o auxílio de uma lupa pra que pudesse perceber no negativo as falhas que necessitavam de correção. Enquanto a fotografia perdurou em preto e branco, a profissão de revelador e retocador foram necessárias.

Essa profissão de retocador, como conta-nos Borges (2003), vem do século XIX tendo sua origem no *pictorialismo*, e que tinha como finalidade, além de retocar a fotografia, deixá-la mais parecida com a pintura.

Além de sugerir e organizar a cenografia, era da competência do fotógrafo, sempre que necessário ou consentido, acrescentar retoques para corrigir uma marca pessoal, destacar e introduzir um detalhe (buquê de flores, lábios, olhos, jóias) utilizando o recurso da fopintura. (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 465).

Porém, essa prática poderia encarecer o preço da fotografia, fazendo com que apenas camadas mais abastadas da população tivessem acesso. Era também uma forma de diferenciação entre os fotógrafos que, ao tentar ganhar o mercado, buscavam meios de se diferenciar dos demais, com atrativos que chamassem a atenção do público consumidor.

Percebe-se que essa foi uma prática comum mesmo após meados dos novecentos, já que ainda estava presente na cidade de Cajazeiras, como evidencia a coleção da família. Na casa de José Cavalcante, sua esposa Socorro era a responsável pelo colorido das fotografias. Embora pareça-nos que sua finalidade fosse apenas dar cor e incluir acessórios, uma vez que ainda não contavam com a fotografia colorida. Assim serviria como meio de diferenciá-las das outras, e não necessariamente corrigir imperfeições.

“Ganhei bastante dinheiro”, lembra Socorro dizendo que fez muito trabalho desse tipo. “Quando Zé ia tirar fotografias, pedia ai eu fazia”. “Era um livro assim – fez o gesto com a mão para me dizer o tamanho do livro, referindo-se ao tipo de suporte de tinta utilizada no processo – com a ponta do palito eu ia molhando e pintando”.

Com a ponta fina de um espinho ou palito, Socorro pintava as roupas, e acrescentava brincos e batons nas pessoas retratadas que desejassem esse trabalho. Como nos mostra as fotografias 07 e 08 apresentadas abaixo. Podemos perceber que ela acrescentou cor e detalhes ao seu vestido, assim a cor do batom em sua boca. A mesma técnica de colorir ela fazia nas sandálias fabricadas pelo seu marido.



Figura 07: Autor desconhecido. Socorro ainda Jovem. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.



Figura 08: Autor desconhecido. Socorro ainda Jovem. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.

Socorro em sua juventude nos passa um ar de serenidade. O semblante não mostra insegurança ou vergonha, pelo contrário, mesmo na imagem que se apresenta séria, nos transmite segurança olhando fixamente para a lente do fotógrafo como se estivesse habituada com a prática. Quando questionada sobre sua relação com a fotografia antes mesmo de ser casada com José Cavalcante, Socorro diz que quem tirava a maioria de suas fotos era Antônio fotógrafo que já era casado com sua irmã quando a mesma ainda era jovem. Podemos presumir que essa possa ser uma produção de Antônio Fotógrafo. Talvez isso explique o fato de ter uma quantidade considerável de fotografias de Socorro na coleção.

Ambas as fotografias estão em preto e branco, na primeira de formato oval, podemos perceber que Socorro está sentada em uma cadeira. Apesar de ser retratado apenas meio corpo

podemos notar que a mesma usa um vestido, e acessórios como brinco e colar. Seu cabelo na altura nos ombros e meio preso nos permite ver que está usando brincos em formato de argola. Não podemos perceber através dessa imagem o que há como fundo, podendo ser um pano ou apenas uma parede. Mas uma coisa fica nítida, a postura ereta de Socorro e seu semblante calmo, deixa a clareza de sua relação de proximidade com a prática da fotografia, que só aumenta após seu casamento, quando esta passa a ser “modelo” de teste de cada câmera produzida por seu marido.

Durante sua vida, José Cavalcante alternou entre as profissões de sapateiro e fotógrafo – dono de um foto – e possuidor de uma mercearia, até sua vida ser interrompida por um assassinato, deixando sua esposa e quatro filhos, sendo que o filho caçula, dezoito anos depois da sua morte, sem sua influência direta, tornou-se fotógrafo. Diante dessa fatalidade se encerra a vida pessoal e profissional de José Cavalcante ou como também era conhecido Zé Bala.

Era comum que os ensinamentos empíricos fossem passados para pessoas dentro da própria família, porém, não foi o que aconteceu nesse caso específico, já que quando José Cavalcante morreu seu filho que viria se tornar fotógrafo, tinha apenas um mês de vida. Sendo assim, com a exceção dos que ele ensinou quando vendia suas máquinas, sua experiência profissional encerrou-se junto com sua vida.

Podemos considerar que o círculo de amigos de José Cavalcante tenha contribuído de forma significativa para a entrada de Cavalcante Jr. no ramo da fotografia. De acordo com Socorro Cavalcante Jr. começou fazendo entregas de fotos para fotógrafos que eram amigos de seu falecido pai, o que não deixa de ser uma ponte direta de influência ainda da atuação de José Cavalcante.

É importante entender o fotógrafo em sua totalidade. Percebendo, como Kossoy (2012), que o fotógrafo é um filtro cultural que influencia no resultado final, ou seja, o que aparece como fotografia pronta - recorte de uma dada realidade – é também a subjetividade do fotógrafo, que recorta e seleciona o assunto a ser retratado, podendo ser desde pessoas, lugares, natureza, entre outros. Burke nos chama atenção para essa discussão:

Ocasionalmente, os fotógrafos foram muito além da mera seleção. Antes da década de 1880, na área da câmera de tripé e exposições de vinte segundos, os fotógrafos compunham as cenas, dizendo às pessoas onde deveriam se posicionar e como se comportar (como até hoje nas fotografias de grupo), tanto no estúdio quanto em fotos ao ar livre. (BURKE, 2004, p. 28)

Isso implica que buscar entender não só a trajetória profissional, quanto a pessoal de José Cavalcante, considerando desde as técnicas utilizadas até o consumo das fotografias, perpassando as produções do referido fotógrafo e levando em conta a coleção da família em seu contexto, é possível perceber os tipos de consumo e circulação da prática fotográfica, tão difundida nessa sociedade.

### ***1.2. Fotografia na construção da memória familiar.***

Cada vez que contemplamos intensamente uma fotografia, buscamos resgatar o momento retratado em sua interioridade, como se pudéssemos reviver esse momento outra vez. Schapochnik (1998, p. 459) corrobora com essa ideia, afirmando que “a fotografia não seria dada a capacidade de conservar o passado, mas tão – somente de produzir referências para a rememoração no presente”. Mesmo que não consigamos viver um momento passado em sua totalidade, podemos recordar através da imagem fotográfica, aquele instante como algo presente, vivo, como se pudéssemos, de alguma forma, viver o passado dentro do presente.

Nesse sentido, a fotografia torna-se uma imagem/documento, revelando aspectos da vida material de um determinado tempo que a mais detalhada descrição verbal não daria conta. Ao mesmo tempo torna-se também imagem/monumento sendo aquilo que, no passado, a sociedade queria perenizar de si mesma para o futuro. Assim, Cardoso e Mauad (1997) nos expõem que:

É indiscutível a importância da fotografia como marca cultural de uma época, não só pelo passado ao qual nos remete, mas também e principalmente, pelo passado que ela traz à tona [...] Um sentido individual que envolve a escolha efetivamente realizada, e outro coletivo, que remete o sujeito a sua época. A fotografia, assim compreendida, deixa de ser uma imagem retida no tempo para se tornar uma imagem que se processa através do tempo, tanto como imagem/ documento quanto imagem/monumento. (CARDOSO; MAUAD, 1997 p. 406)

A fotografia tornou-se com o decorrer dos anos algo que todos ambicionavam, colecionavam, como forma de perpetuação de suas imagens. Uma fotografia não mostra, por exemplo, quem foi determinada pessoa, seu caráter, suas vontades, sua forma de ver o mundo, contudo, a imagem fotográfica tem o valor de prova material de que algo ou alguém existiu e

fez parte do circuito social da sociedade e mostra ainda como esta quis que sua imagem fosse lembrada.

Como nos aponta Borges (2011), o retrato fotográfico, além de se colocar como uma prova material da existência humana alimenta a memória individual e coletiva de homens públicos e de grupos sociais. Além da ação de perenizar momentos para sempre, a fotografia materializa instantes em algo palpável no momento que a objetiva flagra e captura o que deseja ser fixado.

Nunca ficamos passivos diante de uma fotografia: ela incita nossa imaginação, nos faz pensar sobre o passado, a partir do dado de materialidade que persiste na imagem. Um indício, um fantasma, talvez uma ilusão que, em certo momento da história deixou sua marca registrada, numa superfície sensível, da mesma forma que as marcas do sol no corpo bronzeado, como lembrou Dubois. Num determinado momento o sol existiu diante da objetiva fotográfica, diante do olhar do fotógrafo, e isto é impossível negar. (MAUAD, 1996, p. 15)

Dessa forma, o consumo de fotografias contribuiu e contribui até hoje na construção de memórias, sejam elas individuais ou coletivas. É importante salientar que uma mesma imagem gera lembranças distintas, por isso, apesar de ser uma memória coletiva, está imbricada da individualidade de cada pessoa que se propõe a lembrar de acontecimentos passados.

Turazzi (1998) corrobora com essa ideia quando afirma que a cultura fotográfica é uma das formas de cultura evidenciada pelo argumento de que a fotografia foi e ainda é um recurso visual importante e eficaz para a formação do sentimento de identidade, tanto individual, quanto coletiva. Além disso, de acordo com autora, essa cultura não se expressa apenas nas vivências de grandes nomes e de lugares consagrados, como museus, redações de jornais ou revistas dentre outros, mas sim, entendendo que:

[...] a cultura fotográfica de uma sociedade também se forma e se manifesta através da incorporação da fotografia em outros domínios da vida social, como artesanato popular, as crenças religiosas e políticas, as sociabilidades familiares e urbanas, a inspiração artística ou literária. (TURAZZI, 1998 p. 09).

Em seu trabalho sobre a cultura fotográfica do sertão da Bahia, Valter Oliveira (2014) contribui com o entendimento da importância da cultura fotográfica para a criação da identidade e da sensação de pertencimento das pessoas dentro da sociedade em que estão inseridas.

A fotografia faz parte do domínio das memórias familiares desde seu surgimento. Se num primeiro momento eram objetos luxuosos, reservados as classes mais abastadas, sua popularização como formato cartão de visita permitiu que outros menos ostentosos tivessem acesso. No interior daqueles grupos, a fotografia teve papel significativo nas construções das memórias coletivas e nos espaços das lembranças individuais. (OLIVEIRA, 2014, p. 133).

O objetivo principal dessa pesquisa não é resgatar biograficamente a vida do fotógrafo, e sim, através de sua atuação enquanto profissional e de sua bagagem fotográfica, assim como fotografias de outros profissionais que estejam presentes na coleção estudada, entender as práticas e vivências existentes dentro do recorte estabelecido, o que corrobora no entendimento da chamada cultura fotográfica.

## CAPÍTULO II

### Materializando a Coleção.



Figura 09: Autor não identificado. José Cavalcante e “amigos”. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.

Mais uma vez escolhemos começar a traçar as linhas desse capítulo a partir de uma fotografia, mas não qualquer fotografia. Podemos observar na imagem acima José Cavalcante em meio a dois homens e duas câmeras. O que essa imagem tem de especial? Apenas o fato de mais uma vez retratar o fotógrafo José Cavalcante? A resposta é simples, a família conta que essa é a única imagem que possuem em que aparece a câmera “mão no saco” tão utilizada por Cavalcante durante sua trajetória enquanto fotógrafo. Os mesmos relatam que essa imagem foi produzida na Cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará. Apesar de não ser retratada a máquina “mão no saco” do próprio José Cavalcante, a fotografia traz em si a memória da câmera com a qual trabalhou e que também aprendeu a fabricar durante sua vida, o que desencadeia certa melancolia. A família não soube esclarecer quem seriam os três homens que

aparecem tanto ao lado de José Cavalcante quanto em cima do caminhão, mas o fato de dois deles estarem com câmeras nos faz pensar que poderiam ser também fotógrafos.

Fica evidente o fato de todos terem posado de forma espontânea para o fotógrafo, conscientes de como queriam ser capturados pela objetiva. A imagem nos transparece a ideia de que os homens possuem certa afinidade com a máquina fotográfica, agindo como se estivessem à espera de um cliente para perpetrarem um clique, reforçando ainda mais nossa ideia de achar que eles, assim como José Cavalcante, eram também fotógrafos. Desconhecemos qualquer informação a respeito de quem registrou esse momento.

Apesar de também vestir roupas simples, a postura de José Cavalcante nos passa uma ideia de superioridade entre os fotografados, enquanto os homens ao seu lado seguram a máquina em posição de trabalho, nosso personagem usa a máquina e o caminhão como apoio para seus braços e uma de suas pernas despojadamente, como quem tinha o controle de toda cena. Isso nos leva a seguinte indagação: será que José Cavalcante não teria sido o responsável por ensinar os mesmos a fotografar? Será que as máquinas retratadas não teriam sido fabricações suas? Já que ambas as atividades, fabricar as câmeras fotográficas e ensinar a operá-las, eram atividades desenvolvidas pelo fotógrafo. Será que a máquina que produziu essa fotografia era a sua? Esses são questionamentos que não tiveram respostas através da própria fotografia, que não traz qualquer informação, ou mesmo através dos relatos orais dos colaboradores dessa pesquisa.

Por meio dessa fotografia fica explícita mais uma vez a autenticidade de José Cavalcante, sempre representado trajando roupa simples, distante do modelo de elegância dos ternos e gravatas. Ao mesmo tempo, sua postura quebra o protocolo da fotografia, desinibido, enfrenta a câmera, tira a “oficiosidade” do momento fotográfico ao aparecer descontraído, sem a pose rígida dos demais fotografados.

Pretende-se nesse capítulo apresentar e entender as potencialidades e as limitações existentes na coleção, assim como discutir o colecionismo de fotografias. Mostrar ao leitor que tipos de imagens e temas foram localizados, quais formatos e quais fotógrafos foram citados ou referenciados nas falas ou em informações contidas nas imagens. Diante disso, foi necessário o estudo das imagens em colaboração com a fala dos familiares para que soubéssemos informações pertinentes para o entendimento da coleção como, por exemplo, quem produziu algumas das imagens que compõe esse conjunto fotográfico. Dessa maneira e

de forma sucinta, buscamos inserir a trajetória profissional de José Cavalcante com a máquina “mão no saco” a partir de algumas de suas produções.

### **2.1 Coleção e memória: o hábito de recordar.**

Foi a partir de formatos *carte-de-visite*, *carte cabinet* e o *carte imperial* que a fotografia no Brasil ganhou fôlego, saindo do âmbito dos grandes centros urbanos, onde ficou praticamente exclusivo durante os anos de 1840 a 1860. Entendemos o papel que os álbuns ganharam a partir desses formatos, propiciando a criação dos álbuns de família, como mostra Ferraz (2014):

O álbum de família é um importante instrumento de análise do colecionismo de fotografias. Traz consigo uma narrativa ímpar, específica de cada família colecionadora, no que diz respeito aos retratados, aos fotógrafos, técnicas e formatos. Carrega ainda informações sobre as redes de sociabilidades tecidas pelas famílias colecionadoras. (FERRAZ, 2014, p. 191)

A autora ainda evidencia que o álbum surge em Paris, a partir da década de 1860, ligado ao ato de colecionar, “prática de acumular objetos revestidos de alto valor afetivo e simbólico”. (FERRAZ, 2014, p.191)

Nesse sentido, as fotografias permitem acesso privilegiado às concepções de uma época, aos hábitos visuais de uma determinada sociedade, conforme a autora. O ato de colecionar é bem antigo, porém, tanto a inserção, quanto o costume de colecionar fotografias no Brasil, não devem ser pensados de forma desvinculada da família Real no século XIX. Ferraz (2014) nos conta que Dom Pedro II teve influência direta na inserção da fotografia no Brasil. Indo além nessa questão, a autora evidencia que o imperador foi o primeiro colecionador de fotografias do Brasil, e possivelmente o pioneiro das Américas. O colecionismo de fotografias no Brasil contribuiu para o aumento do consumo e troca das imagens, principalmente de retratos individuais e coletivos (Ferraz 2014).

Talvez possamos fazer uso do estudo de Reinhart Kosellek (2006), “Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos”, onde ele reflete sobre a modernidade, para tentarmos compreender a necessidade que as pessoas tinham (ou têm) em registrar seus episódios de vida no presente, para serem lembrados no futuro, que logo se torna passado.

Sobre isso, Maria Fabiana das Graças de Lima Carneiro (2012) em seu artigo sobre a obra de Kosellek intitulado “A ideia de modernidade em Reinhart Kosellek” nos diz que:

[...] O tempo não era mais visto como uma unidade imóvel, estática, tal como nas sociedades arcaicas, mas sim, como algo fluido. Em outras palavras, com essa nova concepção de tempo, o futuro deixava seus vestígios nos fatos do cotidiano que, rapidamente, em uma fração de segundos, se tornam fatos do passado [...] (CARNEIRO, 2012, p. 5).

Provavelmente essa compreensão por parte das pessoas de que o tempo se constrói rapidamente a cada segundo, e que “o presente, agora, nada mais era do que a unidade da diferença da distinção entre passado e futuro; tornou-se lugar escorregadio, mas estrutural, de onde o homem moderno imagina um futuro diferente do passado e, sobretudo, de onde ele se conecta com o tempo histórico” como esclarece Carneiro (2012, p. 11-10), que provocou a ideia da necessidade de preservação de pessoas, lugares e momentos para serem lembrados em forma de imagens.

Essa questão nos liga diretamente com o distanciamento entre Memória e História, que podemos pensar sob o enfoque do estudo de Pierre Nora “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”.

[...] A memória é vida sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta a dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história uma representação do passado [...]. (NORA, 1993, p. 9).

Nesse sentido para o autor a sociedade contemporânea com sua vontade de lembrar, busca através da história, rememorar, se reaproximar daquilo que um dia foi presente, e nessa construção nascem os chamados “lugares de memória”.

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar

celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais [...] se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não seriam lugares de memória [...]. (NORA, 1993, p. 13).

Podemos pensar que cada família, ou cada grupo dentro de uma sociedade começou a organizar arquivos de vida, no sentido que “o dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo” como afirmou o próprio Pierre Nora (1993, p. 17).

Buscamos na imagem fotográfica paralisar um instante do tempo presente, na busca de recordarmos sempre no futuro, “[...] porque, se é verdade que a razão fundamental de ser um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial [...]” (NORA, 1993, p. 22), esse papel a fotografia cumpre com tamanha competência.

Através de relatos da própria família de José Cavalcante, sabemos que seu conjunto fotográfico fez parte da composição das páginas de um álbum, ou álbuns, levando em consideração a quantidade de imagens encontradas. Sabendo disso, percebemos que a narrativa imagética montada no álbum pela família foi desfeita com o passar do tempo, que se coloca como um vilão que desfaz um roteiro de vida que mantinha “organizada” a memória individual e coletiva, restando apenas imagens isoladas que mantêm viva a recordação de pessoas e momentos que fizeram parte de determinada época da família. Esse fator colaborou para que não soubéssemos a sequência narrativa das imagens.

Os álbuns de família possuem dinâmicas próprias de vida. É provável que tenham nascido mediante a adição das primeiras fotografias, crescendo e desenvolvendo-se com a incorporação de novas aquisições, adoecendo na retirada de fotografias ou esfacelamento de suas páginas, envelhecendo com o amarelecimento ou o enrugamento de suas imagens e páginas e às vezes chegando a morrer com sua dissolução, restando-lhes apenas imagens avulsas. (OLIVEIRA, 2014, P. 136)

Nem só em álbuns as fotografias eram guardadas. Socorro recorda que nas paredes de sua casa existiam muitas fotografias em meio a imagens de santos. O que nos leva para o campo da imagem como culto. Ao dividirem espaço na parede com imagens de santos, acreditamos que exerciam, além da função de exibir, também a de cultuar, dar significado e

mostrar a importância da imagem ou de quem estava nela retratado. Leite (1993) corrobora com essa ideia quando afirma que nesses retratos estão reunidos, mais que na maioria dos outros, o valor de culto e o valor de exibição.

Já sabemos que no início o retrato estava ligado a camadas altas da sociedade que desejavam imortalizar suas imagens. Portanto, no começo, o hábito de colecionar fotografias esteve ligado às pessoas mais ricas como prova de distinção social. Foi só a partir do final dos oitocentos, quando existiu uma abertura para novos consumidores, que houve o que Valter Oliveira chamou de “*epidemia no colecionismo de fotografias*”. “Produzir, colecionar e ver fotografias havia se tornado um *habitus* na vida de muitos brasileiros, contribuindo nas maneiras de olhar e ser olhado na sociedade” (Oliveira, 2014, p. 134).

O conjunto de imagens aqui estudado é composto por fotografias produzidas, em sua maioria, por fotógrafos não identificados, o que impossibilita a clareza de saber se eram amadores ou profissionais, se pertenciam à cidade, se possuía estúdios, entre outras informações. Nem todas as fotografias encontram-se temporalmente datadas, porém, as que assim estão nos permitem recortar o período de 1930 a 1980. No total, a coleção conta com cento e noventa e cinco imagens fotográficas, sendo que sessenta e três delas possuem dedicatórias ou qualquer tipo de informação no verso, o que colabora com algumas informações, tais como: nomes de pessoas, de lugares e datas. Vale ressaltar que, foram usadas nesse estudo quarenta e seis fotografias da coleção, porém, o recorte temporal foi estabelecido pautado no conjunto como um todo.

“A fotografia funciona como índice do que foi e por onde passou a família”, como nos conta Mirian Moreira Leite. Por isso precisamos recorrer, por vezes, à memória de Socorro na busca por informações sobre o produtor ou local de produção das fotografias. Com isso, descobrimos que em meio a uma coleção tão vasta, que em sua maioria não contém nenhum tipo de informação, seria complicado focar na exclusividade da obra de José Cavalcante, já que sempre dependíamos da colaboração da família e, principalmente de Socorro, para informar quais fotografias tinham sido produzidas por ele.

Levando em conta a subjetividade que o trabalho nos proporciona, estruturamos a coleção em dez grupos que foram divididos por categorias de temas e não pelos formatos encontrados, como *cabinet portrait*, “*carte-de-visite*”, por exemplo, ou por suas dimensões. Todas as fotografias são em preto e branco, com exceção das duas que foram pintadas por Socorro, apresentadas no capítulo anterior (Figuras 07 e 08).

Das cento e noventa e cinco imagens fotográficas, quatro estão na categoria que denominamos de *primeira comunhão*. Em todas encontramos informações no verso, com datas correspondentes aos anos de 1945, 1946 e 1947, apenas em uma não há datação. Todas as crianças retratadas nessas imagens usam roupas brancas, vestidos e adornos na cabeça no caso das meninas, shorts e camisas para os meninos. Todos seguram grandes velas enfeitadas.

Ainda contamos com quatro fotografias que definimos com o tema *casal*, sobre as quais não foi possível determinar precisamente as datas, embora seja possível comparar e perceber uma significativa diferença na qualidade das imagens, o que evidencia distância entre o período de produção das mesmas. Três dessas imagens aparentemente foram produzidas em períodos próximos, isso fica claro tanto pela qualidade das imagens parecerem mais antigas, quanto pela postura austera dos casais retratados, que difere da maneira espontânea do casal da imagem mais recente. As fotos que compõem esse grupo são aquelas onde estão representadas duas pessoas, nos transmitindo a ideia de casal no sentido de relação amorosa.

As fotografias de *casamento* são cinco, sendo três de um mesmo casamento, restando outras duas onde constam apenas as datas dos anos de 1976 e 1979. Na categoria de imagens de *crianças* encontramos sessenta fotografias, entre meninos e meninas em idades diversas, desde bebês até aqueles com aparência de até doze ou treze anos, aproximadamente. Além de meninas com belos vestidos e laços na cabeça, observamos meninos com roupas em “estilo marinheiro”, assim como crianças trajadas de maneira mais simples, por vezes até sem roupa no caso dos meninos. Das sessenta fotografias, vinte e seis são ofertadas ou contém qualquer tipo de informação no verso. Em três aparecem o carimbo de um estúdio que aponta o nome do fotógrafo e o local de sua produção quando expõe “Inácio Nunes da Costa Reportagens Fotográficas em Geral João Pessoa-PB”. Mostrando que existia a circulação de imagens entre a capital e a cidade do interior.

Outro conjunto identificado foi o que denominamos de *grupo de pessoas*, que conta com dezoito imagens. Definimos dentro dessa classificação aquelas fotografias que contassem com três ou mais pessoas. Nessa categoria foram considerados alguns assuntos, que ora pode ser identificado pela própria imagem, ou por informações contidas nas mesmas, sendo, foto de batizado, de aniversário, de bisavó com netos, apenas de bisnetos, e aquelas que contam com um grupo de pessoas sem que possamos perceber um tipo de assunto específico.

Ainda temos o grupo classificado com o tema *homens* com quarenta e oito imagens, sendo treze com informações. A maioria das imagens é em formatos 3x4. Talvez a quantidade significativa desse formato possa ser explicada pela obrigatoriedade de usar foto no documento. É importante ressaltar que na Paraíba, de acordo com Lira (1997), o aumento dos fotógrafos “lambe-lambes” teve significativo crescimento, já que muitas pessoas não podiam pagar os altos preços dos estúdios para bancarem suas fotos 3x4. São retratados homens com diferentes tipos de vestimentas, desde os que usam paletó e gravata, aos que usam fardas que parecem ser da polícia, assim como um homem vestindo apenas short. Nesse grupo encontramos desde rapazes bem jovens até senhores idosos.

O grupo das *mulheres* conta com quarenta e duas fotografias, entre elas dez são ofertadas. Essa categoria expõe imagens diversas, desde uma jovem debutante, uma mãe com seu filho, mulher saindo do carro, na companhia de sua bicicleta (Figura 10), com roupa de formatura, até as mais comuns – sem assunto específico – de corpo inteiro ou mostrando apenas o rosto. Da mesma forma que os homens, aqui podemos notar desde as mulheres mais jovens até as idosas. Formatos 3x4, oval e em forma de coração estão presentes nesse grupo.

Podemos ainda encontrar outros três grupos que definimos como fotografias de *morte*, com apenas duas imagens. *Foto pintura*, também com apenas duas imagens, sendo as imagens de Socorro apresentadas no capítulo anterior. Por fim, o último grupo que identificamos ficou sem classificação por tema, já que engloba imagem da cidade, de um avião, figuras religiosas, de lembrancinha de primeira comunhão, de primeiro aniversário, assim como de cartão de felicitação de natal, no total de sete. Esse último grupo exemplifica o fato de a família não guardar apenas fotografias de pessoas, mas também aquilo que os trazem lembrança de algo que se tem apreço, ou que se acredite, como no caso do Frei Damião e Padre Cícero, encontrados na coleção.

A vasta série de fotografias contribui significativamente para discussões de vários aspectos dos usos e funções que a fotografia estabeleceu nessa sociedade, já que através da produção, do consumo e da circulação de fotografias podemos perceber a cultura fotográfica da cidade de Cajazeiras existente no período estudado.

Os retratos da família estão fundamentalmente ligados aos ritos de passagem – aqueles que marcam uma mudança de situação ou troca de categoria social. São tirados em aniversários, batizados, fim de ano, casamentos e enterros. Os retratos passaram

rapidamente a fazer parte desses rituais mais amplos, que marcam a passagem de criança a adulto, de solteiro a casado de vivo a morto. São registros de momentos sacralizados pela alteração do tempo normal e repetitivo. Marcam um intervalo de indefinição social, da transição em que se atravessam fronteiras e limiares, o que lhes confere um caráter ambíguo e uma aura sagrada [...] (LEITE, 1993, P-159).

Podemos também aproveitar o exemplo da figura 03 utilizada no primeiro capítulo, do menino Francisco de Assis, para exemplificar a questão da imagem fotográfica como suporte para manutenção da memória de alguém desaparecido. Nesse caso, Leite afirma que o retrato do ente desaparecido comparece à fotografia, comprovando uma das formas pelas quais ela substitui a memória.

[...] É novamente o caso do valor de culto que, embora possa existir em fotografias de casas, de paisagens ou em composições artísticas, concentra-se, de forma exemplar, nos retratos de família, que em alguns casos passam a ser verdadeiros fetiches. (LEITE, 1993, P-161)

Como já foi citado, das cento e noventa e cinco fotografias, em sessenta e três encontramos dedicatórias, ou qualquer tipo de informação no verso, mostrando que a prática de trocar ou presentear parentes e amigos com fotografias, estava fortemente presente em Cajazeiras nesse período. A esse respeito, Lira (1997) aponta que o que hoje nos parece anacrônico, teve no passado o valor de regra social, cujo não cumprimento era interpretado como falta de apego, desinteresse e até mesmo como uma mensagem de rompimento. Foi a partir do momento que passou a se presentear e dedicar fotografias que se abriu espaço para a inserção de fotografias de pessoas que não faziam parte do núcleo exclusivamente familiar, podendo ser amigo, padrinho e madrinha, assim como de afilhado etc. Essa troca, seja entre familiares ou pessoas com outro tipo de vínculo, provoca um “estritamente das relações”, segundo Lira (1997).

Através das dedicatórias existentes nas fotografias observadas podemos notar que não existiam cerimônias específicas para se presentear alguém, tanto que encontramos dedicatórias em ritos de primeira comunhão, casamentos e até de morte. Vimos também fotografias com dedicatórias desvinculadas de qualquer cerimônia específica.

Algumas das dedicatórias encontradas estão ilegíveis, total ou parcialmente, às vezes por conta da fotografia ter sido colada em alguma superfície – provavelmente em um álbum –

ou por conta de ter sido escrita em grafite, tornando a leitura do oferecimento difícil ou impossível com o passar do tempo e o amarelar do papel.

Os indivíduos ou (indivíduo) eleitos para receber o retrato de alguém eram frequentemente elementos de sua própria família, de acordo com Lira (1997). Podemos notar que nesse conjunto de fotografias os dois principais nomes que aparecem nas dedicatórias são de Socorro e sua mãe Jovelina:

*“Para você Socorro uma lembrança da sua querida mamãe (ilegível) Jovelina (ilegível) 2-1-54 Salv?”.*

*“A minha amavel Socorro, esta pequena lembrança do amigo Laldimiro. Em 14 novembro de 1950. Fim”.*

*“A titia Socorro e vovó Jovelina e primos uma lembrança do meu primeiro mês. Ignaciano Dias da Costa. João Pessoa 20-7-77”.*

*“A titia Socorro e vovó Jovelina ? primos, uma lembrança do nosso enlace matrimonial. Inácio e Goretti. João Pessoa 11-9-76”.*

Localizamos oferecimento também para amiga:

*“(Ilegível) este pequeno retrato da sua amiga fiel M. José. Lembrança do dia 24-4-??. Salve esta data.*

Da namorada para o namorado, futuro esposo, já que casaram-se no mês de dezembro do mesmo ano em que a fotografia foi ofertada. Apesar das partes quase ilegíveis conseguimos ler o que está escrito no verso da fotografia dedicada. (Figura 10).

*“Para José Cavalcante como lembrança de quem lhe ama com firmeza, oferece M.S.G. em 22-9-55.”*



Figura 10: Autor desconhecido. Socorro. 1955. Coleção particular da família Cavalcante.

Nessa imagem podemos ver Socorro ainda jovem, antes mesmo de casar-se, posando orgulhosamente em companhia de sua bicicleta que, como bem lembra, era algo que utilizava bastante. Por isso, exibe com prestígio sua bicicleta cheia de adornos, tão elegante quanto à própria Socorro, que usa roupa de passeio, mostrando a importância que esse veículo exercia como meio de transporte, provavelmente comparável à função da moto nos dias de hoje. Seu rosto, manifesta certa pureza, e um ar de orgulho por possuir uma bicicleta toda adornada, plausível de ser fotografada. Essa fotografia tinha tamanha importância afetiva que Socorro a ofertou ao seu namorado como prova de seu amor.

Talvez a lógica de Lira (1997) de que “é natural que aquelas pessoas (patriarcas e matriarcas) que exercem autoridade sobre os demais membros da família – autoridade que consequentemente implica a manutenção da unidade do grupo – sejam alvo maior da oferta de retratos” explique o porquê da maior parte das dedicatórias serem em nome de Jovelina, muitas vezes citada como vovó Jovelina e Socorro que por vezes é titia Socorro.

## ***2.2 Retratos: da produção à narrativa.***

Podemos conhecer a efetivação do trabalho de José Cavalcante com sua máquina “mão no saco” a partir das fotografias 11 e 12. As mesmas retratam Socorro em uma prática recorrente de servir de modelo de testes para certificar que a máquina fabricada por seu marido estava funcionando corretamente.



Figuras 11 e 12: Produzidas por José Cavalcante. Socorro posando. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.

Na primeira imagem, Socorro apresenta-se sentada em uma cadeira, usando vestido de cor escura, sapato baixo e acessórios, como brinco e relógio. A segunda imagem não difere muito, o estilo de cabelo nas duas representações está bem parecido. Porém, na segunda fotografia Socorro veste roupa clara, vestido estampado e está sentada em pedras no que parece ser um quintal, enquanto que na primeira há um tipo de pano escuro no fundo da foto. Dá-nos a impressão que na primeira fotografia Socorro esteja mais arrumada como se tivesse

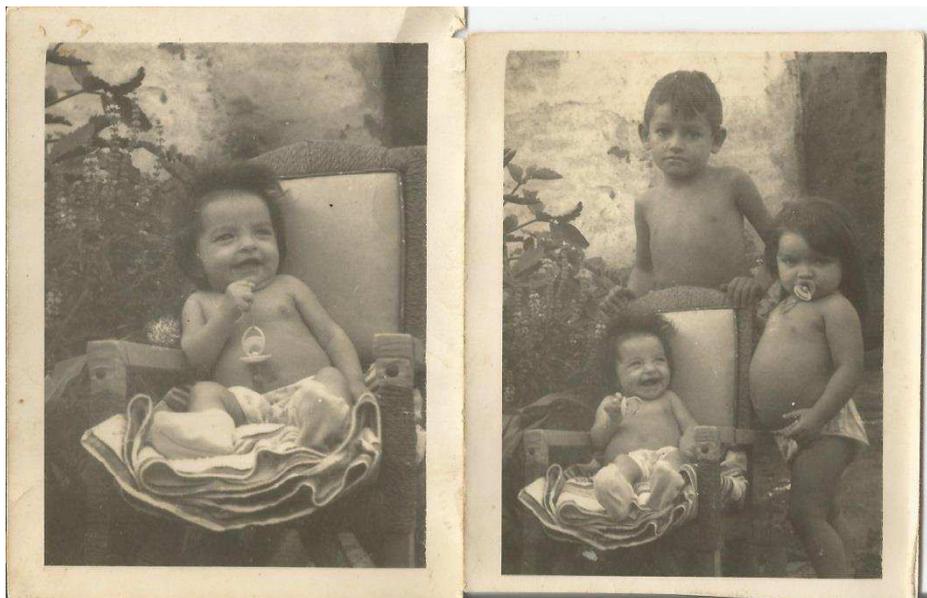
se preparado para o momento, impressão que não nos é passada pela segunda imagem, onde ela parece mais natural com relação aos seus trajes, porém, o rosto nos passa certa insegurança e seriedade, ao contrário da primeira.

Cavalcante Jr. nos contou que a máquina “mão no saco” só permitia a produção da fotografia em locais abertos, como já discutimos no capítulo anterior. Por isso, Socorro, quando posava para seu marido ao testar as máquinas, sempre aparece em ambientes externos.

Uma coisa que merece destaque é o fato de, que ao possuir uma nova câmera que o possibilitou ser dono do “Foto Riso”, que se localizava na Rua Padre José Tomaz, José Cavalcante abandonou a fabricação da máquina, fato que culminou na diminuição de fotografias da própria família, já que deixou de fotografar sua esposa e filhos pra testar o funcionamento do aparelho.



Figura 13: Produzida por José Cavalcante. Marcelino. 1961. Coleção particular da família Cavalcante.



Figuras 14 e 15: Produzida por José Cavalcante. Jocelina sozinha; Marcelino e suas irmãs mais novas Marlene e Jocelina. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.

Socorro afirma que as fotografias acima são produções de seu marido, o que nos faz refletir que a figura 13 tenha sido produto da segunda máquina que possuiu, já que foi produzida no interior da casa, o que não seria possível com a máquina “mão no saco”. Já na seguinte (figuras 14 e 15) podemos notar que as crianças estão em um quintal, assim como na figura 12 que retrata Socorro. Percebemos que não houve uma preocupação em arrumar as crianças, foram retratados de forma natural, sem a pretensão de revelar um cenário montado, registrando a ocasião em sua simplicidade.

Por outro lado, a figura 13 expõe uma cena em que houve uma preocupação de arrumar Marcelino com trajes modelo marinheiro, com certa seriedade, ao lado de uma poltrona e uma pequena prateleira repleta de enfeites. Geralmente, buscava-se um lugar na casa que fosse adequado ao registro, geralmente ao lado dos melhores móveis da casa, assemelhando-se ao chamado *carte-de-visite*, onde crianças e adultos eram sempre retratados com suas melhores roupas e em locais que apresentasse sempre um ar de distinção e riqueza.

Tudo isso faz parte de uma narrativa produzida por um membro da família que faleceu precocemente, o que contribui ainda mais para a tentativa de arquivamento das lembranças de tempos passados. Parece-nos que as imagens produzidas por José Cavalcante de sua família, mesmo que por vezes distantes das produzidas por grandes fotógrafos em seus estúdios, onde as famílias vislumbravam e forjavam uma realidade inexistente, com montagem de cenários e

trajes que geralmente não faziam parte de suas realidades de vida, possuíam uma harmonia com a tradição de poses e cenários, estampadas em fotografias de outros lugares fora da cidade de Cajazeiras, e até da Paraíba.

### ***2.3 Antônio fotógrafo: Breve relato.***

Através dessa coleção fotográfica podemos perceber também a materialização do trabalho de Antônio Fotógrafo, já que temos acesso a algumas fotografias produzidas ao longo de sua trajetória profissional, e que faz parte da história da fotografia de Cajazeiras contemporaneamente a José Cavalcante. Ainda encontramos registro seu, enquanto retratado em fotografias cujos fotógrafos não foram identificados, como na imagem a seguir.



Figura 16: Autor desconhecido. Antônio fotógrafo em seu comércio. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.

Além da profissão que lhe dá nome, assim como José Cavalcante, Antônio também possuiu um comércio que, segundo Cavalcante Jr., funcionou no final da Praça João Pessoa.

Esse fato nos serve ainda para confirmação da existência, em Cajazeiras, da profissão híbrida discutida no capítulo anterior.

Antônio, debruçado sobre o balcão, um homem sobre o qual não temos informações e três crianças, sendo uma menina e dois meninos, são as pessoas representadas na imagem. Fica claro, pela forma com que se colocam na imagem, que estão posando para o fotógrafo, mais uma vez desconhecido. Podemos notar muitos litros de bebidas, tanto dentro do balcão, quanto na prateleira atrás. Ainda podemos ver um quadro de Nossa Senhora de Fátima na parede, acima de um calendário e próximo ao que me parece ser um quadro com diversas fotografias de tamanhos 3x4. Há também, outros quadros na parede, um que me parece ser de São Jorge e outros que não conseguimos decifrar o que retrata, logo, sabemos que a religião exercia um papel significativo para essas pessoas.

Poderíamos chamar de porta-retratos o objeto que está em cima do balcão, onde aparece retratado um jipe e dois homens agachados em uma paisagem rural. Notamos ainda um liquidificador, um suporte de copos típicos de bar e uma faixa que, pelo que está escrito e pelas imagens que a mesma apresenta, parece ser de uma empresa de ônibus que funcionava em Cajazeiras na época. Próximo da faixa, notamos um rádio, que poderia servir para animar o ambiente com músicas e informações de Cajazeiras e região. Sabemos que Cajazeiras já vivenciava a experiência com o rádio desde o final de 1930 com o sistema de alto falantes (SAFS).

De acordo com Cavalcante Jr., essa fotografia refere-se ao caldo de cana de Antônio, que era um comércio muito conhecido na cidade e, além disso, ele se recorda que chegou a ver uns discos de alumínio e de papelão gravados com a propaganda de seu estabelecimento comercial, lembrando que na época a mídia era remota.

Depois do comércio, Cavalcante Jr., em uma de nossas muitas conversas, conta que Antônio mudou para o ramo do aluguel de bicicleta.

“[...] Deixou de ser fotógrafo, aí passou pra esse ramo de caldo de cana, onde tinha esse comércio, aí depois desse período você vai ver que tem umas fotografias da minha mãe tem uma foto numa bicicleta bem bonita porque na época era o transporte da moda, fora o carro popular que no caso seria equivalente à moto hoje, era bicicleta

e ele passou a alugar bicicletas, tinha muitas bicicletas e alugava ali onde hoje é a Camilo de Holanda [...]” (Cavalcante Jr., em: 21 de novembro de 2016).<sup>6</sup>

Em seguida, de acordo com as lembranças de Socorro, podemos ver algumas das produções desse fotógrafo:



Figura 17: Produzida por Antônio Fotógrafo. Cavalcante Jr. 1966. Coleção particular da família Cavalcante.

Socorro e Cavalcante Jr., sempre relatam que o fato de José Cavalcante ter morrido e deixado seu filho caçula com pouco mais de um mês de vida, tirou deste a chance de ser fotografado pelo pai assim como o fora seu irmão e suas irmãs. Ela lembra que quem produziu esta imagem de Cavalcante Junior ainda bebê, sentado em uma cadeira de balanço, vestindo apenas um shortinho e meias, foi Antônio, seu cunhado. Percebemos que essa fotografia foi produzida em um ambiente iluminado pelo dia, podendo ser um jardim, logo que notamos algumas plantas atrás da cadeira.

---

<sup>6</sup> Provavelmente a fotografia a qual ele se refere seja a figura 10, onde sua mãe aparece ao lado da aparatosa bicicleta.

A imagem a seguir apresenta Antônio exercendo mais uma vez o papel de ser fotografado. Onze pessoas aparecem nessa fotografia, entre elas conseguimos ver Antônio, vestindo roupas escuras e chapéu na cabeça, ao seu lado está sua esposa, irmã de Socorro, trajando vestido escuro de estampa clara. Em seu cabelo curto podemos ver um adorno. A primeira pessoa da direita para esquerda é Socorro ainda jovem, usando um vestido claro, assim como as outras três jovens.



Figura 18: Autor desconhecido. Antônio Fotógrafo. Grupo de pessoas. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.

De um modo geral, todos estavam bem vestidos. Das onze pessoas, apenas dois são homens, um deles é Antônio, e o outro é Timóteo irmão de Socorro – mais conhecido como Timóteo pintor, uma vez que trabalhava com pinturas de fachadas – era o único irmão de Socorro, porém, tiveram outros que morreram ainda criança de acordo com Cavalcante Jr. O mesmo usa paletó claro, gravata e chapéu, ao lado de sua esposa que também usa vestido escuro de estampa clara. Não sabemos dizer de quem as três crianças são filhas, se são irmãs, ou outro grau de parentesco com os adultos já mencionados. As moças de roupas claras trazem a ideia de pureza e delicadeza, enquanto que as mulheres – adultas – vestiam roupas escuras que nos oferece o ar de seriedade. Parece-nos que o uso da roupa escura nesse caso

especificamente, está relacionado à idade ou a fato de ser uma mulher já casada como vemos no caso acima que as duas usam a cor mais densa.

É importante salientar que a vida de Antônio fotógrafo, teve fim por volta de um ano após a morte de José Cavalcante, também por meio de um assassinato.

Penso que as fotografias aqui utilizadas não foram produzidas com o intuito de tornarem-se fontes históricas. Contudo, por serem vestígios do passado e ajudarem a entender certos costumes da sociedade cajazeirense, colaboram de forma involuntária – quero dizer com involuntária que ela cumpre um papel que não foi o motivo que provocou sua existência – para a construção da historiografia local. De acordo com Koselleck (2006, p. 306) “todas as histórias foram constituídas pelas experiências vividas e pelas expectativas das pessoas que atuavam ou que sofrem”. Logo, buscaremos esquadrihar no capítulo a seguir, os tipos de padrões que circulavam em Cajazeiras.

## CAPÍTULO III

### **CONSUMO, FUNÇÃO E CIRCULAÇÃO DOS PADRÕES DE FOTOGRAFIA.**

#### ***3.1 Poses e formatos.***

*“Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”. (BARTHES, 2012, p. 18-19).*

Neste capítulo buscamos problematizar individualmente alguns dos temas encontrados dispostos nessa coleção, discutindo a questão das poses e dos formatos que foram localizados, fazendo o uso das imagens fotográficas para que o leitor tenha acesso e possa também deleitar-se, e fazer sua própria interpretação, afinal a fotografia é passível de leituras diversas, mesmo se tratando de uma imagem única.

Os retratados da imagem abaixo são os pais de Socorro, senhora Jovelina Gonçalves e o senhor Marcelino. Dona Jovelina, sentada em uma cadeira à direita do seu marido, usa vestido e sapato de cor clara e o cabelo preso. Sua postura nos transmite uma ideia de subordinação em relação ao homem que está em pé com a mão em seu ombro como dono, detentor de poder, que cuida da casa e da esposa. A veste do homem também nos imprime essa ideia, paletó, gravata borboleta, lenço no bolso, sapatos escuros, e ainda uma bengala, acessório por muito tempo usado entre outras finalidades como sinônimo de elegância, contrapondo-se à imagem suave e inibida de sua esposa, transparecendo mais uma vez um ar de superioridade. Notamos as expressões sérias tanto do homem, quanto da mulher, onde a elegância se coloca em primeiro plano.

De acordo com Socorro, essa imagem é possivelmente da década de 1930. Ela nasceu no ano de 1937 e conta que quando essa imagem foi produzida ainda não tinha nascido.



Figura 19: Cabinet Portrait. Autor desconhecido. 1930 (aproximadamente). Coleção particular da família Cavalcante.

Thaís Bueno (2007) chama a atenção para o aspecto da pose. Ela evidencia que foi a partir de 1860, quando apareceu a fotografia no formato “*Cabinet-Portrait*”, que surgiu o aparecimento de “acessórios adicionais que atraíam maior interesse pela imagem e davam os primeiros passos para a combinação de ficção e veracidade que marca a imagem fotográfica atual”.

Bueno (2007, s/p), ainda afirma que “nesse contexto a pose surge justamente para confirmar uma posição social numa sociedade marcada pela distinção de classe e de raça”. A autora ainda escreve que quando olhamos álbuns antigos notamos que eram raros os sorrisos. “A preocupação inicial era exaltar a boa elegância, o trabalho honesto e as boas condições financeiras”. Essa ideia fica evidente quando observamos a figura 19.

Devemos sempre ressaltar que, embora as pessoas por vezes apareçam repletas de elegância, com belas roupas e acessórios, estes nem sempre faziam parte de seu cotidiano. O ato de ser fotografado era um evento de tamanha importância, merecendo que o retratado vestisse sua melhor roupa.

Cândida Gomide Paixão, em seu estudo “Retratos: a criança e a fotografia na sociedade dos anos 50”, nos ajuda a esclarecer que a pose estática e sisuda como vimos na figura 19, começa a dar espaço para certa descontração a partir do momento que a família consegue adquirir o meio de produção das fotografias, no caso as máquinas fotográficas já disseminadas no mercado. Aqui no Brasil isso aconteceu nos anos 1930, quando o movimento de democratização desse meio ganhou força, e a família brasileira começou a mesclar na montagem de seus álbuns, fotografias produzidas por profissionais e por membros do próprio núcleo familiar.

O retrato fotográfico é idealizar aquilo que não temos a possibilidade de ser, mas de ver. Mexe com as fantasias do humano. No momento que antecede o ato fotográfico, o retratado, enquanto ser, homem ou mulher, sempre idealiza o “belo”. A pose tira de nós parte da essência natural de quem somos, mas não toda ela. Quando estamos diante de uma câmera temos um compromisso pessoal de apresentarmos em síntese o melhor de nós. Por mais artificial que seja, ou ficcional, a fotografia é sem dúvida um atestado de presença e de conceitos de uma determinada época. (NASCIMENTO, 2012, s/p).

A imagem a seguir, datada de 1950, é o que podemos chamar de *carte-de-visite*, o formato que teve significativa importância na popularização do retrato fotográfico. De acordo com Nascimento (2012), o *carte-de-visite* “é exatamente o espelho de como nós queremos ser vistos, de como nós queremos ser aceitos, não pelo que somos, mas pelo que aparentamos ser, após uma fotografia”. Sabemos que, depois de feito um retrato nesse formato, era comum que se presentasse um parente ou amigo como forma de carinho e afeto. Apesar da distância temporal de cem anos entre a patente desse formato, por Disderi no ano de 1854, e a produção

e oferta desse aqui apresentado (figura 20), vemos que o costume ainda permanecia presente: “À minha amável Socorro uma lembrança do amigo Laudemiro Em 14 novembro 1950 Fim”.

Nascimento (2012) ainda diz que “essa forma de presentear com retratos se tornou uma moda e enriqueceu muitos fotógrafos nas primeiras décadas do século XX”.

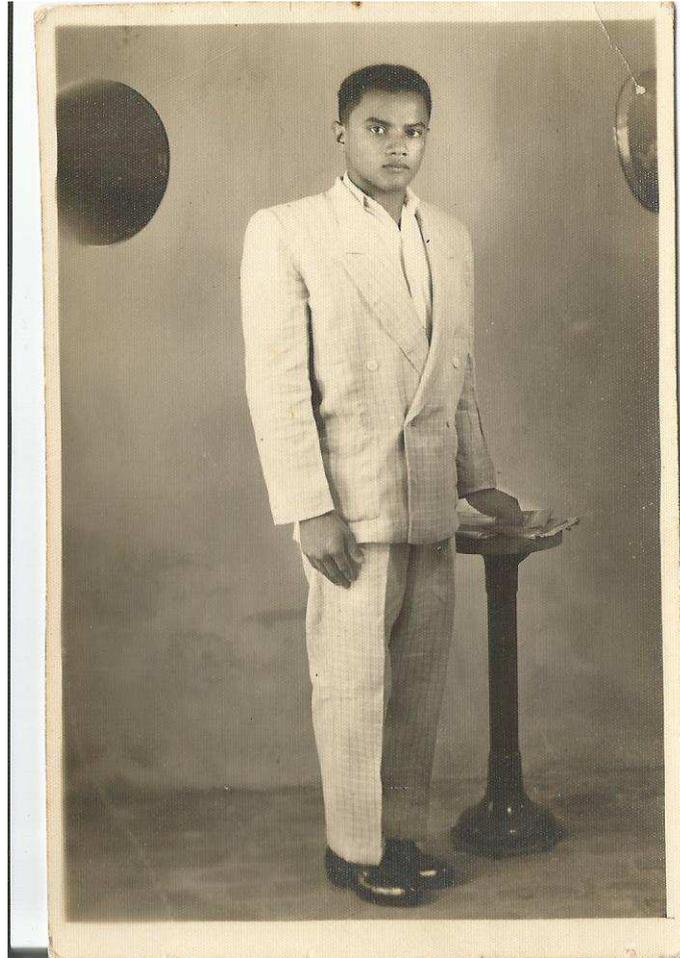
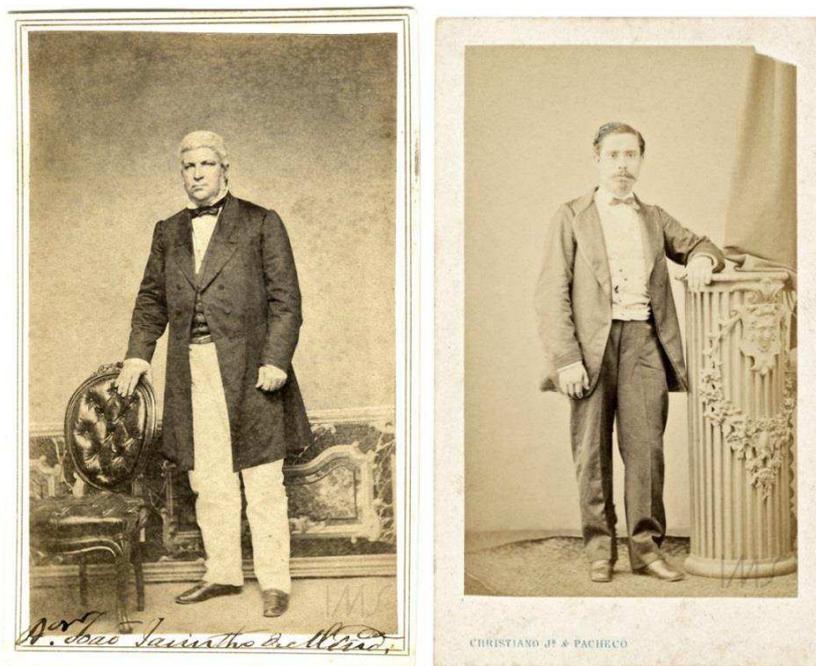


Figura 20: Carte-de-visite. Autor desconhecido. 1950. Coleção particular da família Cavalcante.

Podemos presumir que este retrato foi produzido em estúdio, porém, mais uma vez por um profissional e local não identificado. Laudemiro, bem vestido exibindo-se provavelmente como queria ser visualizado, afinal, ninguém iria presentear alguém, nesse caso uma amiga, com uma imagem de si próprio que não gostasse. Nesse tipo de imagem, a presença de ornamentos podia servir como símbolo de distinção social. No caso aqui exposto, percebemos apenas uma pequena mesa redonda que serviu para o retratado apoiar a mão – maneira

habitual de ser fotografado com a mão ou braço sobreposto a algum móvel ou coluna –, contendo apenas alguns papéis em cima que podem ser jornais ou revistas. Ainda observamos luminárias, mesmo não sendo comum que estas aparecessem no enquadramento da fotografia, o que nos faz refletir o porquê de ter aparecido nessa imagem. Seria essa uma fotografia teste, ou algo do tipo? Será que o fato de a fotografia ser algo ainda de valor no período não a fez ser descartada?

Parece-nos que as imagens dessa coleção, tanto as produzidas por José Cavalcante quanto por outros profissionais, estão em harmonia com trabalhos de outros fotógrafos em seus estúdios. Mesmo se tratando de fotografias em sua maioria “simples”, sem montagens de cenários ou usando trajes que provavelmente não faziam parte de suas realidades, notamos semelhanças com produções de outros profissionais fotógrafos, o que comprova a circulação dessas imagens e a definição de um gosto que se converte em um padrão. Isso fica evidente quando observamos os exemplos dos cartões de visita a seguir, produzidos em estúdios de Pernambuco e do Rio de Janeiro no século XIX.



Figuras 21<sup>7</sup> e 22<sup>8</sup>: Cartões de Visita. Homens posando.

<sup>7</sup> Justiniano José de Barros. Retrato de Dr. João Jacintho de Mendonça, c. 1865. Rio de Janeiro, Rj / Acervo IMS. Disponível em: < <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=3873> > Acesso em 09 março 2017.

Como se pode notar, localizamos imagens fotográficas bem semelhantes às produções de fotógrafos que fabricavam cartões de visita no século XIX. O retrato da menina ao lado de sua mãe, bem trajadas, onde houve a preocupação de se mostrarem dentro de um padrão de beleza, assim como, da menina sozinha em pé em cima da cadeira, se contrapõe aos meninos pelados retratados nas figuras (25, 26, 27, 28 e 30), sobre os quais o fotógrafo parece não ter tido pretensão de destacar a beleza.



Figura 23<sup>9</sup>: Cartão de visita. Mulher e criança/ Figura 24: Autor desconhecido. Criança. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.

Na figura 23 visualizamos apenas um móvel no qual a menina está sentada, enquanto sua mãe se coloca ao seu lado. Já na figura 24 a menina ainda bebê está sozinha em pé em uma cadeira, que parece até gigante pela desproporção de tamanho. A cadeira parece solta dentro de um ambiente não luxuoso, onde só conseguimos identificar o braço da mãe ou de

<sup>8</sup> Christino Jr & Pacheco. Retrato de homem (em pé), c. 1870. Rio de Janeiro, RJ/ Acervo IMS. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=3873>> Acesso em 09 março de 2017.

<sup>9</sup> Photographia Americana de Moreira & Roltigen; Moreira & Roltigen. Criança e mulher: Retrato / Acervo IMS. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=3873>> Acesso em 09 março de 2017.

quem estivesse responsável pela criança. Dessa forma, existe uma diferença perceptível nos cenários das imagens, onde podemos julgar a primeira como mais nobre.

Os meninos ainda bebês por algum motivo eram, em sua maioria, fotografados sem roupa, fato que não acontecia com as meninas, pelo menos nas imagens que analisamos. Isso nos levanta uma questão a respeito da razão pela qual os pais ou fotógrafos escolhiam mostrar a nudez dos meninos, ao contrário das meninas, sempre tão alinhadas. Nesse sentido, percebemos um padrão de fotografias para os meninos, que não era espaço das meninas. Será que isso fazia parte de uma distinção de gênero?

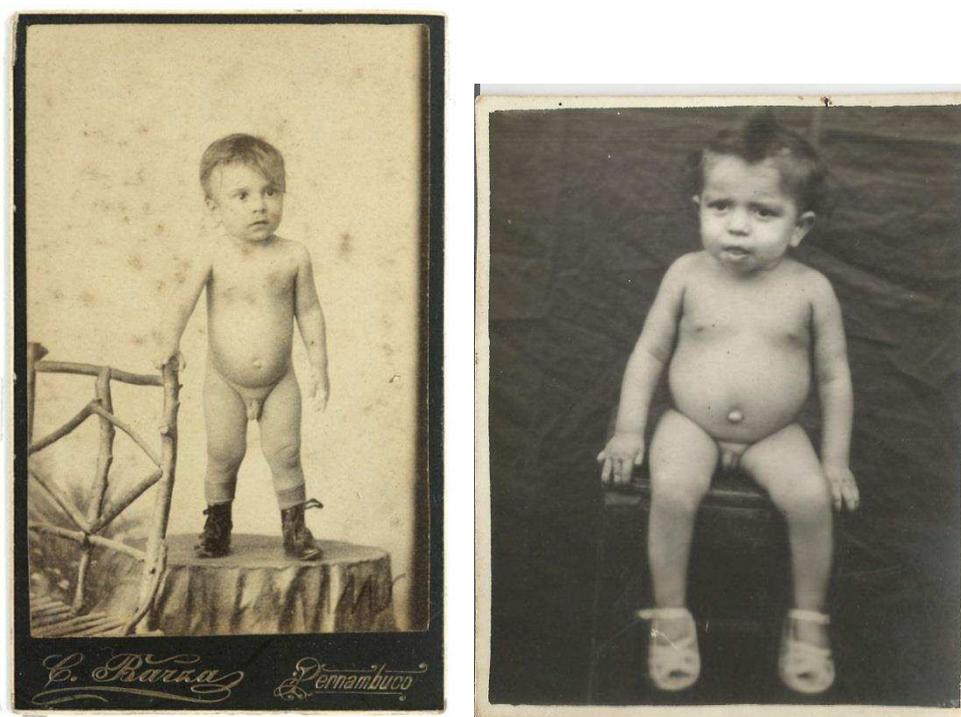


Figura 25<sup>10</sup>: cartão de visita: Criança sem roupa/ Figura 26: Autor desconhecido. Criança sem roupa. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.

Quanto a isso, Sebastião Valério Silveira do Nascimento (2012, s/p) em seu estudo sobre “A criança na fotografia: O retrato da infância na primeira metade do século XX em

<sup>10</sup> Constantino Barza. Retrato de Criança, 1894. Recife, Pernambuco / Acervo IMS. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=3873>> Acesso em 09 março de 2017.

Belém do Pará (1900- 1950)”, remonta à ideia de Philippe Ariès que nos diz que no final do século XVI aparece à prática da representação da criança nua, e que essa representação da nudez é chamada de “*putto*”.

Logo, para Nascimento (2012), a justificativa para as fotografias de crianças nuas encontradas nos álbuns de famílias paraenses, está relacionada a uma alusão ao menino Jesus já que “as pinturas sacras foram invadidas por esse tipo de representação, onde o artista muitas vezes evitava a nudez completa cobrindo a criança com o tecido fino”.

Se a explicação de Nascimento (2012) de que a prática de fotografar meninos nus, em pleno século XX, seja uma referência ao menino Jesus estiver certa, fica claro o porquê das meninas não terem feito parte desse costume.

Independente disso, a ausência de fotografias que evidenciam a nudez da menina colabora para percebermos que o corpo feminino mesmo na infância sempre foi visto com pudor, diferentemente do menino. As meninas sempre orientadas a terem cuidado com a postura, eram sempre retratadas com roupas que cobrissem o corpo, para não dar margem ao desrespeito ou ao pecado. Enquanto que o menino desde criança parece sempre orientado a expor sua macheza.

Nas imagens em que os meninos aparecem pelados, o cenário torna-se aparentemente rude, dando ares de que apenas a imagem da criança nua importe, como se o que há à sua volta seja irrelevante. Os meninos das figuras abaixo estão em um ambiente de fundo escuro, com um tipo de mesa forrada com panos claros, onde não há nenhum tipo de anseio em assemelhar-se a um ambiente de luxo ou nobreza.



Figuras 27 e 28: Autor desconhecido. Bebês pelados. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.

O mesmo ocorre com os meninos das figuras 25 e 26 ambos usando apenas sapato, um em pé segurando em uma cadeira de madeira, e o outro sentado.

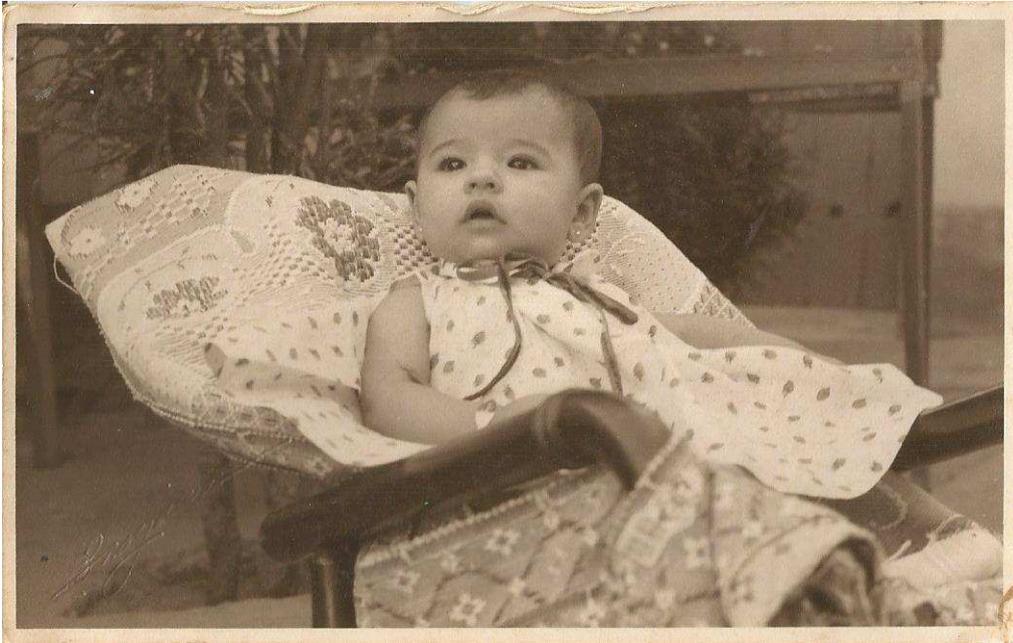


Figura 29: Autor desconhecido. Bebê. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.



Figura 30: Autor desconhecido. Bebê pelado. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.

Mesmo quando a disposição das crianças se assemelha, como nesse caso, (figuras 29 e 30), em que aparecem dispostas em cadeiras forradas com lençóis, o menino com apenas uma chupeta e uma pulseirinha no braço se contrapõe a imagem da menina de brincos com seu vestido de pequenas estampas e laço de fita. Mesmo sabendo que a dimensão das imagens não é a mesma, o enfoque no menino pelado sem espaço para nada ao seu redor fica evidente, ao contrário do enquadramento da menina.

O fato é que o arquétipo de fotografia de meninos pelados esteve e talvez ainda esteja presente nos dias de hoje nas fotografias de crianças.



Figuras: 31<sup>11</sup> e 32: Menina na Primeira Comunhão/ Autor Desconhecido. Socorro em sua Primeira Comunhão. 1947. Acervo particular da família Cavalcante.

<sup>11</sup> Constantino Barza. Retrato de Menina na primeira Comunhão, c. 1880. Recife, Pernambuco / Acervo IMS. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=3873>> Acesso em 09 Março de 2017.

A Primeira Comunhão também é um assunto passível de comparação nas imagens da coleção com produções de outros fotógrafos. O traje usado por Socorro em sua Primeira Comunhão no ano de 1947, muito se assemelha ao usado pela menina do cartão de visita do ano de 1880. Apesar de possuir um ar de maior requinte, talvez por estar em um estúdio com cenário montado – fato que não conseguimos saber na fotografia de Socorro (figura 32) – e dispor de móveis mais luxuosos, revelando um ar de nobreza, notamos que as vestes e o caráter sério de se expor estão estritamente parecidos. Ambas com vestidos de cor clara, véu e penteados, diferindo apenas no objeto que tomam em suas mãos, enquanto Socorro segura um crucifixo, a menina provavelmente segura um catecismo ou a bíblia.



Figura 33: Autor desconhecido. Menina posando com a mão sobre o móvel. S/d. Acervo particular da família Cavalcante.



Figura 34<sup>12</sup>: Menina posando com a mão sobre o móvel.

<sup>12</sup> Carneiro & Gaspar. Retrato de Menina, c. 1870. São Paulo, SP / Acervo IMS. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=3873>> Acesso em 09 Março de 2017.

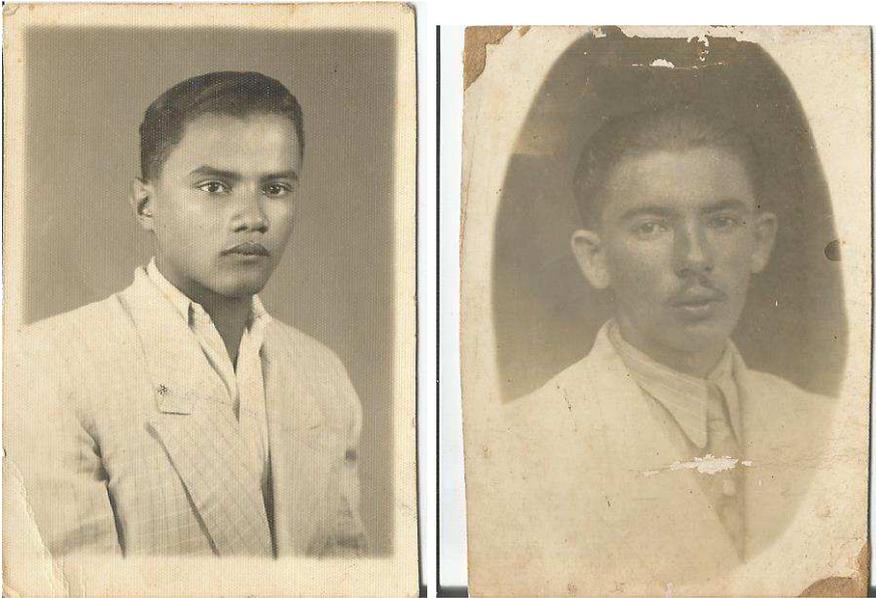
Apesar dos formatos serem distintos, podemos notar a forma como as meninas referentes às imagens das figuras 33 e 34 se dispõem. Ambas bem trajadas, posando com a mão sobre o móvel. O que chama atenção é que a primeira parece mais desenvolvida, segurando o vestido e fazendo pose até com o pé, e expressando um leve sorriso, enquanto a segunda está seria de forma rígida. Talvez o ambiente faça diferença nesse caso, já que na primeira imagem o espaço parece ser bem íntimo, caseiro, ao contrário da segunda, que não parece um ambiente aconchegante. Além disso, temos que avaliar nesse caso, o fator da época da produção das imagens, já que a primeira é do século XX e a segunda do XIX, e sabemos que as poses foram perdendo o estilo rígido e sisudo com o passar dos anos.



Figuras 35<sup>13</sup> e 36<sup>14</sup>: Homem e Mulher fotografia de busto.

<sup>13</sup> João Ferreira Vilela. Homem: Retrato / Acervo FBN. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=3873>> Acesso em 09 Março de 2017.

<sup>14</sup> Nicola Maria Parente: Mulher: Retrato / Acervo FBN. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=3873>> Acesso em 09 Março de 2017.



Figuras 37 e 38: Autor desconhecido. Homens posando apenas o busto. 1950. S/d. Acervo particular da família Cavalcante.



Figuras 39, 40 e 41: Autor desconhecido. Mulheres posando apenas o busto. S/d. 1939. S/d. Acervo particular da família Cavalcante.

Com relação aos bustos, feminino e masculino, é evidente que todos se vestiam de forma alinhada, como se seguissem um padrão de vestuário. Tanto nas imagens da coleção estudada quanto nas outras duas (figuras 35, 36). As mulheres todas usando roupas sem decotes, com modelos semelhantes, com exceção da mulher na figura 36, vestida de forma mais garbosa. Os homens, por sua vez, fazem uso da elegância do paletó. Além do formato convencional, podemos observar nessas imagens o oval e até o formato de coração.

Dialogar com essas imagens serve-nos pra comprovar que as fotografias consumidas na cidade de Cajazeiras no século XX estavam em consonância com outras localidades do Brasil e do mundo, e que os profissionais que atuavam nessa sociedade tinham acesso ao trabalho fotográfico que circulava, o que os fazia produzir, de acordo com o que estava na moda, digamos assim, ou como o público de uma maneira geral buscava se registrar. Nota-se o estabelecimento de um padrão desses tipos de retratos que foi também, evidenciado por historiadoras como Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho quando montaram um vídeo intitulado “*Poses do 19*” que reuniu mais de mil retratos do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo, produzidos entre os anos de 1862 e 1885.

Outro aspecto interessante que se faz possível discutir a partir da coleção em estudo é o uso da fotografia nessa cidade com meios publicitários. Podemos perceber essa utilização na figura abaixo. O anúncio publicitário do ano de 1957, além de usar uma fotografia do prédio onde funcionava a loja de tecidos que está sendo anunciada, faz uso da fotografia de Terezinha Morango, Miss Brasil do referido ano.



Figura 42: Anúncio publicitário. Foto Lira. 1957. Coleção particular da família do fotógrafo.

Podemos perceber que o anúncio é também um tipo de cartão de felicitações de natal. O mesmo faz referência ao lugar provável de sua produção chamado *Foto Lira* que se

localizava na Rua Epifânio Sobreira, nº 10, 1º andar na cidade de Cajazeiras de acordo com Lira (1997). Podemos pensar que o foto (estúdio) referenciado tenha sido o responsável pela produção da fotografia da fachada do estabelecimento. Notamos a presença de três pessoas na imagem, um que parece ser um jovem em pé na calçada, e uma mulher conversando com uma terceira pessoa que está dentro da loja. Se prestarmos bem atenção, conseguimos ver escrito na fachada “J.L Braga”, e na lateral do mesmo prédio os escritos Braga & irmão, que pode ser um estabelecimento de família onde funcionaria outro tipo de comércio. Quanto à utilização da fotografia da Miss, acreditamos que sua função seja a de chamar atenção do consumidor para o anúncio por ser uma personalidade que estava em evidência no país após ter vencido o concurso de beleza de destaque nacional. Esse fato dá ênfase à circulação de fotografias no Brasil nessa época.

Como demonstra Daniela Palma (s/d) em seu artigo “Do registro a sedução: os primeiros tempos da fotografia na publicidade brasileira”, o primeiro gênero fotográfico a ser incorporado de maneira mais sistemática à propaganda foi o retrato, na chamada publicidade testemunhal, que consistia na utilização da imagem de uma personalidade para recomendar o uso do produto. Podemos crer que essa pode ser a explicação para a utilização da imagem da Miss no anúncio.

Dentro da coleção estudada esse foi o único anúncio encontrado. O que nos leva a refletir a respeito. Será que existia um costume do uso da fotografia com essa finalidade propagandística em Cajazeiras?

É importante entender que nem sempre a fotografia teve lugar dentro da propaganda publicitária, ela foi ganhando espaço gradualmente. Daniela Palma conta que “no século XIX, o uso de fotografias na imprensa ainda era muito esporádico, evidenciando que a imagem fotográfica não havia sido assimilada pelas estruturas de funcionamento e circulação jornalística e publicitária”. A mesma ainda afirma que apesar da imagem fotográfica ter ganhado um pequeno espaço na publicidade na virada do século, tinha um caráter meramente ilustrativo e um padrão de qualidade puramente desigual.

Além dos retratos, encontramos na publicidade veiculada nas revistas das primeiras décadas do século XX, imagens de estabelecimentos comerciais e, mais esporadicamente, de produtos. Estas fotografias podem parecer, aos nossos olhos saturados pela publicidade moderna bastante ingênuas. O que ocorre é que essas imagens mostram claramente uma preocupação em apenas mostrar o que estava sendo

anunciado. Era a tentativa de empregar a fotografia como registro, como documento que certifica ao público a aparência mais genérica, sem o intuito predefinido de destacar um ou mais aspectos dos produtos. Sem as técnicas e truques de embelezar objetos e espaços que viriam a construir futuramente uma sintaxe da imagem publicitária moderna. (PALMA, S/d)

Com isso, Renata Voss Chagas (2011) menciona que “os gêneros incorporados pela publicidade, de início (e que já eram utilizados no final do século XIX e início do século XX de forma não-comercial), foram o retrato – para anúncios em que artistas davam seu testemunho sobre algum produto – e as fotografias de fachadas de estabelecimentos”, assim como no caso apresentado na figura 42.

A autora ainda afirma que não existe uma precisão sobre quando a fotografia foi utilizada pela primeira vez em publicidades aqui no Brasil, e apresenta a opinião de Marcondes (2002), ao defender que foi em 1880, e Cadena (2004), que diz ter sido na primeira década do século XX. O que torna importante salientar é que independentemente de ter sido em qualquer uma das datas, a popularização do uso deste tipo de material expressivo demorou a acontecer, segundo Chagas.

Palma evidencia ainda, que foi realmente na década de 1940 que a fotografia verdadeiramente se consolidou no campo da propaganda aqui no Brasil. O que nos mostra – pautado no exemplo aqui estudado – que Cajazeiras, cidade do interior da Paraíba, já fazia uso desse recurso dezessete anos após a consolidação desse tipo de veiculação da propaganda a nível nacional.

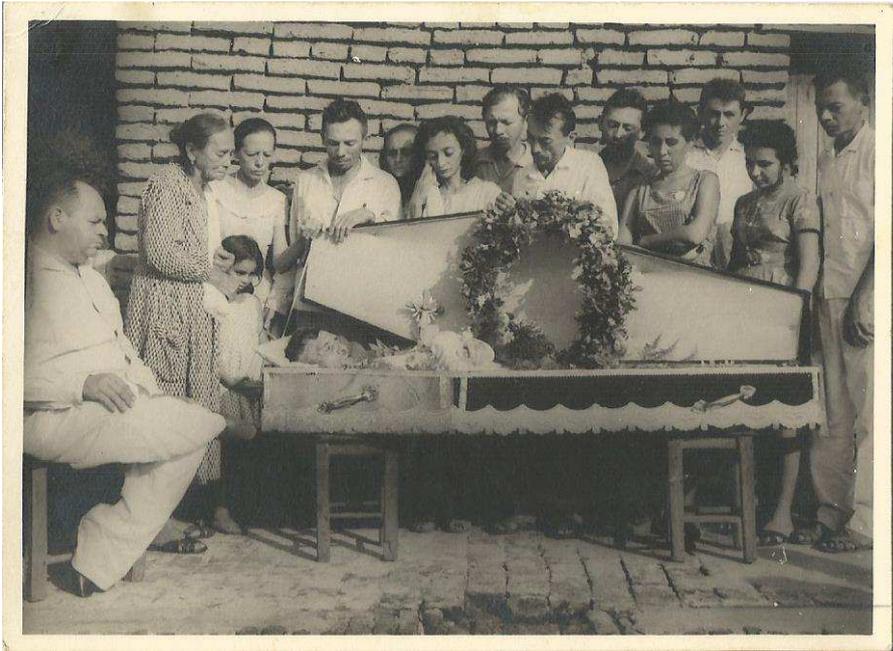
### ***3.2 O último Clique.***

É comum, ao observarmos fotografias de famílias, encontrarmos aquelas que retratam a morte. Atualmente é menos frequente embora, algumas pessoas e famílias ainda preservem esse costume. Como lembra Valter Oliveira (2014, p. 215), “a memória do morto foi cultivada através da imagem fotográfica como forma de escamotear a própria morte ou como forma de enfrentamento do luto. Desaparecia o corpo, ficava a imagem como meio de reintegração social do morto”. Aparecem duas fotografias do tipo pós-morte na coleção em estudo, ambas com informações no verso. A primeira é datada do ano 1955 e a segunda de 1964.



Leu-brança do seu esposo  
que esta com Deus no céu  
e não volta mais.  
6aj.23.11.55

Figura 43: Autor desconhecido. Fotografia mortuária com dedicatória. 1955. Coleção particular da família Cavalcante.



José Martins.  
Naceu a 13 de Agosto de  
1882. e faleceu a  
1 de Janeiro de 1964.

Figura 44: Autor desconhecido. Fotografia mortuária, verso contendo informações. 1964. Coleção particular da família Cavalcante.

Em outro estudo Oliveira (2011), afirma que o século que presenciou o nascimento da fotografia viu também nascer uma intensa atividade de retratar os mortos. Para Mirian Moreira Leite (1993) “Além de ser um espelho de momentos passados, as fotografias recuperam a presença dos ausentes”. Apesar de não estar se referindo exatamente à fotografia

mortuária, essa afirmação exprime esse sentimento de podermos guardar a imagem de pessoas e de momentos para trazerem o alento de ter próximo ao menos em imagem aquilo ou aquele que se tem saudade.

Oliveira menciona Jay Ruby (2011), que em seu estudo das representações mortuárias na América na Era Vitoriana, esclarece que existiram três estilos de fotografias relacionadas ao tema da morte:

O primeiro estilo marcado por uma convenção da época, sendo intitulada de “último sono”, na qual o fotógrafo procura transmitir uma impressão de que a pessoa estivesse “adormecida”, ao invés de morta, colocando o corpo em algum mobiliário doméstico. O segundo, sendo uma variação da primeira convenção, procura esconder de fato a ideia da morte, como *simulacro*, deixando a pessoa com olhos abertos ou colocando-a sentada ou em posição vertical. Por fim, no final do século, o corpo passou a ser fotografado no interior do caixão, em enquadramento isolado ou com acompanhantes ao redor do féretro. (OLIVEIRA, 2011).

Podemos perceber que ambas as fotografias fazem parte da terceira convenção, ou seja, não buscam representar o morto como se estivesse apenas adormecido, mas sim retratam a morte como tal, com os falecidos dentro do caixão. Na figura 43 está retratado o caixão em enquadramento isolado, provavelmente no interior da casa do falecido. Já na figura 44 o caixão apresenta-se do lado de fora da casa envolto a pessoas que aparentemente choram e demonstram semblantes de tristeza por estarem se despedindo com um último adeus a um ente querido. Nota-se que com exceção de apenas um homem que olha provavelmente para onde se localiza o fotógrafo com sua máquina, todas as outras pessoas olham fixamente para o corpo dentro do caixão. Esse fato faz-nos perceber que mesmo em fotografias mortuárias, existia a preocupação com a disposição das pessoas. Apesar de estarem legitimamente velando um corpo, preocuparam-se em se arranjar todos atrás do caixão para que o morto ficasse em evidência. Sendo então um cenário montado dentro de uma realidade existente.

É relevante perceber que a figura 43 faz parte da prática de presentear pessoas com fotografias. Já que a mesma está sendo oferecida de um alguém para a esposa do falecido como lembrança. Oliveira (2014) expõe que entre as décadas de 1910 e 1920 a troca de fotografias de mortos fez parte da cultura fotográfica do Brasil. Afirmando ainda que nos sertões essa prática foi veiculada por décadas posteriores, o que seria também o caso de Cajazeiras já que estamos falando de meados do século XX.

Apesar da diferença de nove anos que separam uma morte da outra, podemos notar que o padrão do caixão e da ornamentação com a coroa de flores na tampa do caixão, que é

fixa, banquinhos de madeira que servem de apoio, é semelhante em ambas às fotografias aqui apresentadas.

Oliveira (2014) mostra que a prática de retratar o morto esteve presente na pintura antes mesmo de ser incorporada pela fotografia. Na verdade, Borges (2011) lembra que desde as sociedades tradicionais, os ritos fúnebres também incluíam a confecção de máscaras mortuárias, as quais não apenas guardavam as propriedades do morto, como também reverenciavam sua memória. De um modo geral podemos perceber que a morte sempre foi um acontecimento que mexe com a vida dos familiares, amigos e pessoas próximas. Claro que a maneira que cada sociedade e/ou religião lida com o tema da morte, difere, mas de um modo geral todos buscam guardar lembranças que remetam à vida e a existência daquele que se foi. Borges (2011, p. 63) ainda afirma que “sempre que vista, a imagem estimulará lembranças e, quem sabe, aplacará a dor da perda”.

### ***3.3 Fotografia e Casamento.***

Outro tipo de fotografia localizada na coleção é a de casamento. Dentre as cento e noventa e cinco fotografias, cinco são de casamentos, sendo que três são de um mesmo casal. A fotografia 45 e a 48 são datadas de 1976 e 1979, ambas estão dedicadas, sendo que a primeira está com a localização de João Pessoa e a segunda de Cajazeiras. O hábito de dedicar e oferecer fotografias, talvez a quem não pudesse ter comparecido, ou apenas como lembrança e forma de carinho e amizade, fica mais uma vez evidente nesse caso.

O retrato é o último ato de publicidade da união, que já foi testemunhada pelos que viram os proclamas, os convites ou participações e acompanharam o cortejo nupcial. Como os brindes, o banquete, o vestuário, a decoração e todo o consumo e ostentação de riqueza, o retrato por sua qualidade e quantidade, pretende estabelecer o prestígio social do casal, ou das famílias de que proveio. (LEITE, 1993, p. 112-113).



Figura 45: Autor desconhecido. Fotografia de Casamento. 1976. Coleção particular da família Cavalcante.



Figura 46: Autor desconhecido. Fotografia de Casamento. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.



Figura 47: Autor desconhecido. Fotografia de Casamento. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.



Figura 48: Autor desconhecido. Fotografia de Casamento. 1979. Coleção particular da família Cavalcante.

Podemos notar que o padrão de penteado utilizado pelas três noivas é bem parecido, o que nos leva a pensar que a moda consumida pelas cajazeirenses da época, não diferia ou não se distanciava dos padrões utilizados na capital do Estado. Todas com flores e véu na cabeça, vestidos brancos e longos. Sobre a cor do vestido Mirian Moreira Leite nos diz:

[...] A cor branca do vestido da noiva tem sido uma constante que se destaca na foto, mesmo quando os outros símbolos se ausentam ou se alteram. O branco representa a pureza, a castidade, a dignidade e a submissão da jovem [...]. (LEITE, 1993, p. 112).

A autora ainda nos fala com relação ao véu:

Outra constante dos retratos de casamento é o véu. Curto, longo, cobrindo toda a noiva ou apenas uma parte do rosto. O véu é o símbolo da virgindade e esta, uma propriedade e um direito do marido, que descobrirá a noiva mal entrevista e só conhecida superficialmente até então [...]. (LEITE, 1993, p. 112).

É importante notar que nas duas primeiras fotografias a imagem foi captada no interior de um automóvel, mostrando que talvez esse fosse um costume presente nas imagens de casamento. Constatando ser um padrão de fotografias que remete ao último momento da festa, onde os noivos deixam suas famílias e seguem juntos para construir, uma nova história. Em ambas o semblante do casal está mais descontraído, diferentemente da quarta imagem (figura 48), toda revestida de seriedade parecendo não haver espaço para a espontaneidade nem sequer de um sorriso, pelo contrário, os retratados parecem até constrangidos, provavelmente por serem alvo da lente do fotógrafo, ou de quem estivesse por conta desse trabalho, já que nos parece uma fotografia bem amadora, quando observamos o enquadramento dos fotografados.

É interessante notar que apesar da guardiã do conjunto fotográfico – nesse caso Socorro – colecionar fotografias entre outros objetos de memória, não existe sua própria fotografia de casamento com seu falecido marido José Cavalcante. Buscando respostas para essa ausência, Socorro através do relato oral afirma que por seu pai ter falecido pouco tempo antes do seu casamento aproximadamente um mês antes, fizeram apenas um jantar “não teve graça de fazer foto”.

Com isso, podemos intuir a importância que o retrato fotográfico exerce, por registrar um momento ao longo do tempo. É como se a relevância de um jantar que ficou apenas na lembrança nesse caso, seja menor que o impacto que o registro fotográfico provoque ao ser visualizado. Ou seja, não tinha sentido guardar a lembrança de um acontecimento que por um lado era de felicidade pela união, e por outro faltava à presença de um ente querido, e por isso, não merecia ou não tinha graça como afirma Socorro, retratar e imortalizar como lembrança.

Leite (1993, p. 119) fala sobre as duas formas fundamentais que se apresentam os retratos de casamento: “os retratos das duas famílias, com membros de duas ou três gerações, com os noivos sentados ou de pé na primeira fila, ou o retrato frontal dos noivos, de pé fixando a objetiva”.

Podemos notar que a fotografia 48 segue exatamente essa última forma de se fazer fotografias de casamento citada por Leite. Onde tanto os noivos quanto a dama de honra

olham fixamente para a lente do fotógrafo. Obviamente essa afirmação da autora não é uma regra, já que podemos perceber dentro da coleção que nem sempre a fotografia de casamento segue esses padrões de representação.

O casamento é um dos principais ritos de passagem e, como evidencia Leite (1993), “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”. É nesse sentido que as autoras Frantieska Huszar Schneid e Francisca Ferreira Michelin (2013) apontam que:

O casamento é um evento que os envolvidos consideram digno de memória, e dentre as formas de preservação histórica do casamento se destaca a fotografia, graças a sua capacidade de congelar instantes, transformando-os em imagens. Esta celebração a partir dos anos 40, passa a ter direito inclusive a um álbum próprio no qual todos os momentos da cerimônia são retratados. (Schneid e Michelin, 2013, p.12).

### ***3.4 Criança e Fotografia.***

A semelhança no vestuário percebida nas imagens de crianças a seguir, nos chama atenção. Três fotografias de meninas com belos vestidos, meias, sapatos e ainda grandes laços na cabeça. Por meio das dedicatórias descobrimos que as meninas das figuras 49 e 50 correspondem a mesma pessoa, de nome Fatima Maria Gonçalves, sendo a primeira datada de 1954 e a segunda três anos após em 1957. Presumimos que foram tão bem vestidas excepcionalmente para a ocasião, no caso tirar a foto, que nos parece ser em um estúdio. Como ressalva Cândida Gomide Paixão (s/d p. 51) “[...] As Fotografias dos anos 50 ainda eram precedidas de um ritual: vestir a melhor roupa, mudar a disposição dos móveis, colocar flores no vaso, ou pelo menos fazer uma pose [...]”.

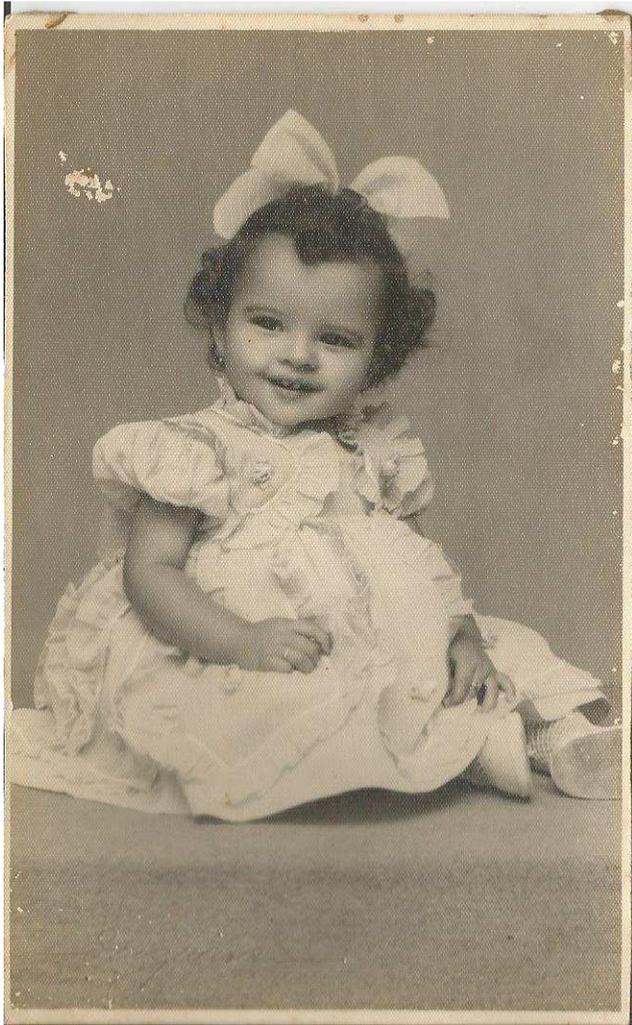


Figura 49: Autor desconhecido. Fotografia de criança com laço na cabeça. 1954. Coleção particular da família Cavalcante.



Figura 50: Autor desconhecido. Fotografia de criança com laço na cabeça. 1957. Coleção particular da família Cavalcante.



Figura 51: Autor desconhecido. Fotografia de criança com laço na cabeça. S/d. Coleção particular da família Cavalcante.

Podemos notar o cuidado com a beleza a doçura e a delicadeza na composição dos trajes das meninas, presente no arranjo das vestes, brincos, pulseiras, laços e roupas brancas que transparecem um ar sereno. Com relação a isso, Sebastião Valério do Nascimento (2012) nos esclarece que:

[...] As meninas, de um lado, mostravam-se muito femininas, vestidas geralmente de branco que representava a pureza além de um aspecto angelical que a sociedade exigia das meninas. Os meninos, de outro lado, com trajes brancos em composição com o azul marinho do modelo de marinheiros, por conta dos vestígios comportamentais trazidos pela Primeira Guerra Mundial [...]. (NASCIMENTO, 2012, s/p)

Apesar de o autor estar se referindo ao ano de 1919, período logo após o fim da Primeira Guerra, esse exemplo cabe ao caso de Cajazeiras mesmo se tratando da década de 50 e 60. A seguir, na figura 52, podemos notar o menino com roupinha estilo marinheiro, exatamente como definiu o autor.

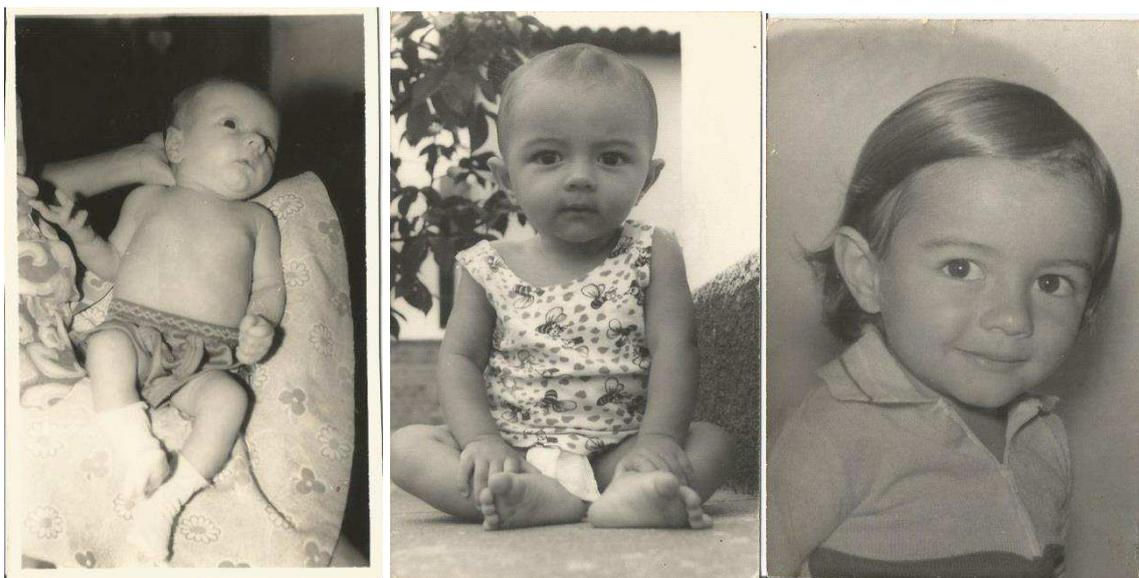
Embora notemos a falta de qualquer tipo de montagem no cenário dos estúdios onde foram produzidas as fotografias das crianças, podemos supor que o local de produção das fotografias 49, 50, 52 corresponde ao mesmo lugar. Podemos pensar isso pautado no material do acento onde as crianças estão dispostas e pelo fato de termos, através de outras fotografias, a informação de que Fatima é irmã de Marcondes, o menino trajado com roupas de marinheiro. Acreditamos que fosse comum à família frequentar (quando frequentava) um mesmo estúdio fotográfico.



Figura 52: Autor desconhecido. Menino com trajes de marinheiro. 1960. Coleção particular da família Cavalcante.

Outra forma encontrada de representação das imagens da infância são as sequências que buscam registrar o crescimento, quase que passo a passo da criança. Sobre isso Nascimento (2012), observou a presença de séries de fotografias que retratam a transformação com base no crescimento da criança em Belém do Pará. Da mesma forma, foi possível notar que esse costume esteve presente em Cajazeiras através das imagens a seguir, de Ignaciano Dias da Costa, sempre dedicadas e com a localização de João Pessoa.

O retrato sempre foi o tema intrigante na história da fotografia. Porque se comparados às paisagens, que, são quase imutáveis ao longo do tempo, com excessão das paisagens urbanas ou aqueles que sofrem com a ação direta do homem, o retratado logo se torna efêmero, pois o homem envelhece, enquanto que sua imagem congelada na fotografia perpetua-se como o fotógrafo a fez. Entretanto, ainda existe algo que muda mais rápido com o envelhecimento do que o homem: é a criança [...] (NASCIMENTO, 2012 s/p)

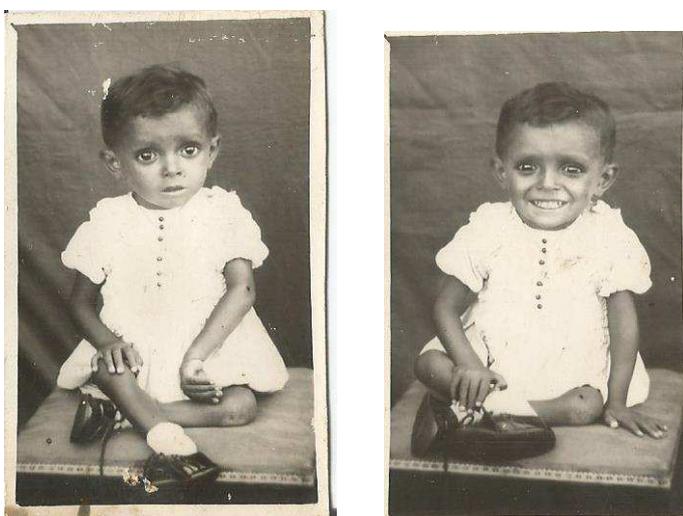


Figuras 53, 54 e 55: Autor desconhecido. Ignaciano 01 mês. 1977; Ignaciano 08 meses. 1978; Ignaciano 02 anos e seis meses. 1979. Coleção particular da família Cavalcante.

Logo, o autor ainda afirma que “a fotografia passa a ser parte de nós mesmos” quando é através delas que buscamos recordações de momentos que vivemos na infância, por mais que não lembremos todos os momentos em que a imagem fotográfica foi produzida, mas sempre temos resquícios de momentos que nos fazem lembrar, seja a roupa, o penteado ou algo que marcou aquela ocasião. “[...] Assim, a única maneira de congelar as transformações

vividas na infância e de se permanecer criança durante muitos anos pelo menos na imagem, é através da fotografia” (NASCIMENTO, 2012).

A imagem a seguir chamou nossa atenção pelo fato do menino retratado de nome José Milto, vestir roupas que poderíamos afirmar pelas nossas visões do presente ser característica de meninas. Afinal nos parece um vestido branco de botões. Na primeira imagem, José Milto parece assustado, ao contrário da segunda que esboça um sorriso e uma postura mais descontraída.



Figuras 56 e 57: Autor desconhecido. Menino com trajes ditos femininos. 1957. Coleção particular da família Cavalcante.

Com relação à roupa do retratado, Nascimento (2012) esclarece, pautado no estudo da obra de Ariès, que as vestimentas das crianças na Idade Média eram um tipo de vestido tanto para os meninos quanto para as meninas, sem distinção por sexo. Nascimento (2012) ressalta que:

Segundo Ariès, era impossível distinguir um menino de uma menina antes dos quatro ou cinco anos, e esse hábito se fixou de maneira definitiva durante cerca de vários séculos. Por volta de 1770, os meninos deixaram de usar o vestido com gola aos quatro-cinco anos. Antes dessa idade, porém, eles eram vestidos como meninas e isso continuaria até o fim do século XIX. O hábito de efeminar os meninos só desapareceria após a Primeira Guerra Mundial. (NASCIMENTO, 2012 s/p)

Estamos aqui tratando, através dessas imagens, especificamente do ano de 1957, e ainda podemos perceber a presença dessa maneira de vestir o menino, discutida pelo autor. Isso corrobora para nosso entendimento de que, ao contrário do que afirma Nascimento (2012), o hábito de trajar o menino de forma semelhante à menina, sobreviveu até meados do século XX, como podemos perceber perfeitamente nas figuras 56 e 57, que ainda nos servem de confirmação de que Cajazeiras manteve-se em sintonia com outras localidades do Brasil, nesse caso especificamente Belém do Pará, já que o autor discute essa temática por ter encontrado fotografias desse estilo em sua pesquisa.

É importante salientar, que a questão dos trajes infantis na Idade Média, assim como essa definição do que é roupa de menina ou de menino, não tinha a mesma concepção que temos hoje. Vamos usar um exemplo dado por Philippe Ariès (2006) em seu estudo:

[...] Voltemos ao retrato das crianças Habert, de Philippe de Champaigne. François, que tem um ano e 11 meses, e o caçula, de oito meses, vestem-se ambos exatamente como sua irmã, ou seja, como duas mulherzinhas: saia, vestido e avental. Este era o traje dos meninos menores. Tornara-se hábito no século XVI vesti-los como meninas, e estas, por sua vez, continuavam a se vestir como mulheres adultas [...] (ARIÈS, 2006, p. 33).

Essa compreensão de *roupa de mulherzinha* é fruto de nosso presente e dos valores atuais no meio em que estamos inseridos, provavelmente não se tinha essa ideia ou alusão ao feminino quando vestiam suas crianças com roupas que hoje definimos como de menina.

O grupo de imagens de crianças foi o segundo mais numeroso, porém, o que mais possui dedicatórias, mostrando que essas imagens intervêm significativamente na família, não permitindo o afastamento do grupo familiar, mesmo no caso de distância física.

Thaísa Bueno nos diz que:

Analisando os álbuns de família, inicialmente de uma maneira ampla e, posteriormente mais pontuada, chega-se a evidente confirmação de que o homem moderno pouco se distanciou dos ancestrais no sentido de recriar a sua história através de figuras. As imagens, por razões diversas, são um grande ritual para as sociedades contemporâneas, como sempre foram para a raça humana. (BUENO, 2007).

Com isso, de alguma maneira, sempre buscamos perpetuar nossa imagem através do tempo, e a fotografia tornou-se a nossa maior e mais eficaz aliada nesse processo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de buscarmos encerrar ou responder a todas as questões a respeito do assunto aqui tratado, esperamos que essa pesquisa abra de forma expressiva os horizontes para o estudo da fotografia e da cultura fotográfica na cidade de Cajazeiras.

No decorrer da construção desse trabalho, Socorro tornou-se tão importante quanto seu falecido marido José Cavalcante, saindo do campo de esposa para tornar-se também personagem, sujeito atuante, contribuindo significativamente para esta produção. O mesmo aconteceu com Cavalcante Junior., que deixou de ser apenas a ponte que ligava meu trabalho ao material e às lembranças de sua mãe, para fornecer também lembranças suas que foram muito importantes nessa construção.

Percebemos que o processo da chegada e evolução da fotografia em Cajazeiras esteve em sintonia com outras regiões. Que os processos utilizados por fotógrafos cajazeirenses se assemelhavam com o de outros fotógrafos do Brasil. Foi possível perceber isso, através dos padrões localizados no conjunto estudado, em comparação com outras imagens, fossem elas já analisadas por autores que discutem a temática da fotografia, ou não. Com isso, compreendemos a circulação de ideias que se espelhavam, permitindo que na pequena cidade de Cajazeiras fosse possível consumir fotografias similares às produzidas na Bahia, Minas Gerais, Belém do Pará entre outras localidades.

O mercado fotográfico contribuiu com o processo de modernização de Cajazeiras, pois as pessoas buscavam consumi-lo no intuito de se inserirem na ideia de modernidade. Apesar de termos circunscrito a existência do consumo de fotografia de Cajazeiras em sintonia com outras localidades, devemos falar em cultura fotográfica no Brasil de forma plural, entendendo que mesmo havendo essa harmonia entre diversas localidades se evidenciam diversas particularidades que dependem do contexto em que está inserida, ou seja, existe “uma cultura fotográfica singular que se exprime na pluralidade de suas formas e dilemas”, de acordo com Turazzi (1998, p. 10).

Buscamos tentar entender a relação da fotografia como artefato que cumpriu o papel de manter relações entre as pessoas, fosse por meio das dedicatórias, por sinal muito presentes, ou através dos seus usos na imagem mortuária, da infância, casamento, entre outros aqui analisados.

Conseguimos catalogar o nome e até endereços de onde atuavam alguns dos nomes da fotografia de Cajazeiras no século XX e entender o papel que as coleções fotográficas de família, mesmo estando em um âmbito particularmente privado, imputam na construção das memórias coletivas de uma sociedade. Como aponta Oliveira (2014, p. 235/236) “A bibliografia mostra como as famílias estavam entre os agentes mais importantes na dinâmica da cultura fotográfica desenvolvida no Brasil e em vários outros países em princípio dos noventaos”.

A fotografia é um elo tangível entre passado e presente. Dessa maneira, o álbum de família colabora como fonte histórica para além dos temas ligados a vida privada, mas auxilia o historiador no entendimento da sociedade como um todo. Destacamos que, com toda a tecnologia dos dias atuais, ainda podemos perceber o quanto a fotografia mantém sua importância em nossas vidas, já que ainda fazemos questão de guardar e manter viva nossa memória fotográfica.

## REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. O lugar da história oral: o fascínio do vivido e as possibilidades da pesquisa. In: **Ouvir contar** – textos em história oral. Rio de Janeiro: FGV, 2004, PP. 13-31.
- ARIÉS, Philippe. História Social da criança e da família. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2006.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: Nota sobre a fotografia. Ed especial. Rio de Janeiro: nova fronteira, 2012.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2011.
- BUENO, Thaísa. Álbum de família: A criação de uma crônica particular. Estudos Linguísticos XXXVI(3), setembro-dezembro, 2007. P. 348/356.
- BURKE, Peter. Fotografias e retratos. In: **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004. PP, 25- 41.
- CAMPOS, Luana Carla Martins. "**Instantes como este serão seus para sempre**": Práticas e representações fotográficas em Belo Horizonte (1894 – 1939). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Elsevier. 1997.
- CARNEIRO, Maria Fabiana das Graças de Lima. A ideia de modernidade em Reinhart Koselleck. In: **Igualitária**: Revista do Curso de História da Estácio BH ISSN. Belo Horizonte, V. 1, n.1, jul-dez, 2012.
- CHAGAS, Renata Voss. A História da fotografia na publicidade brasileira: uma questão de gosto. Disponível em:  
<<http://intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2011/resumos/R28-1124-1.pdf>.> Acesso em: 20 de Setembro de 2016.
- COSTA, Antônio Assis. **A(s) Cajazeiras que eu vi e onde vivi**. João Pessoa, 1998.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: Usos e funções no século XIX**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FERRAZ, Rosane Carmanini. Entre usos e funções: a prática do colecionismo de fotografias no século XIX e sua difusão no Brasil imperial. In: **Patrimônio e memória**. São Paulo, Unesp, V.10, n.1, p. 183-189, janeiro-junho, 2014.

GOMBRICH, E.H. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 4 ed. São Paulo: ateliê editorial, 2012.

LEE GOFF, Jacques. Memória. In: **Documento Monumento**. 5 ed. Campinas, SP: editora da Unicamp, 2003.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família: Leitura da Fotografia Histórica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVAHO, Vânia Carneiro de. Fotografias usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina. **O historiador e suas fontes**. São Paulo: contexto, 2009. PP, 29-60.

LIRA, Bertrand de Souza. **Fotografia na Paraíba: um inventário dos fotógrafos através do retrato (1850- 1950)**. João Pessoa: Editora Universitária, 1997.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º. 2, 1996, p. 73-98.

MORAES, Rubens Nunes. De Fotógrafo à retratista lambe- lambe. In: **Revista Expedições: Teoria da História & Historiografia** V. 4, N.1, Janeiro-Julho de 2013.

NASCIMENTO, Sebastião Valério Silveira do. **A Criança na fotografia: o retrato da infância na primeira metade do século XX em Belém do Pará (1900-1950)**. Belém- Pará, 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de pós-graduação em Educação. Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

NORA, Pierre. **Entre memória e História: a problemática dos lugares**. Projeto história. São Paulo: PUC, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Valter de. Retratos Sertanejos. Uma cultura fotográfica no interior baiano dos anos 1900-1950. In: **O olho da História**, n.16, Salvador (BA), julho de 2011.

OLIVEIRA, Valter Gomes Santos de: “**Offereço meu original como lembrança**”: circuito social da fotografia nos sertões da Bahia (1900-1950). Salvador, 2014. Tese (Doutorado em História). – Programa de Pós-graduação em História Social. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

PAIXÃO, Cândida Gomide. **Retratos**: a criança e a fotografia na sociedade dos anos 50. Disponível em:

<<http://www2.faced.ufu.br/nephe/images/arq-ind-nome/eixo1/completos/retratos-a-cranca.pdf>

> Acesso em: 08 de Novembro de 2016.

PALMA, Daniela. **Do registro a sedução**: os primeiros tempos da fotografia na publicidade brasileira. Disponível em:

<[http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao01/materia01/do\\_registro\\_a\\_seducacao.pdf](http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao01/materia01/do_registro_a_seducacao.pdf)

> Acesso em: 20 de Setembro de 2016.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na história oral. **Projeto História**, São Paulo, n. 15, abr. 1997, p. 13-49.

SCHAPOCHNIK, Nelson. “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”. In: **História da Vida Privada no Brasil 3; República**: da Belle Époque à Era do Rádio. Organizador do volume Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHNEID, Frantieska Huszar; MICHELON, Francisca Ferreira. Imagens de Casamento: memórias coletivas a partir de acervos pessoais. Disponível em:

<<http://www.uel.br/eventos/encoi/anais/TRABALHOS/GT7/PENSANDO%20FOTOGRAFIAS%20DE%20CASAMENTO.pdf>

> Acesso em: 07 de outubro de 2016.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografias ensaios**. Rio de Janeiro: companhia das letras. S/d.

SOUSA, Maria Gomes de. **Dos alto-falantes às emissoras de rádio**: A história do rádio em cajazeiras. Cajazeiras, 2013. Monografia (Graduação em História) – Curso de licenciatura plena em História. Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2013.

TURAZZI, Maria Inez. Uma cultura fotográfica. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, s.l., n. 27, 1998.