

Ana Magalhães Rodrigues (1869-1937): uma fotógrafa através da sua fotografia*

Nuno Resende

FLUP-DCTP / CITCEM

Resumo:

Fotógrafa profissional portuguesa, autodenominada a primeira, conhece-se o nome de Maria Eugénia Reya Campos (1842?-1917), operando no sul do país. A circunstância de termos identificado, em 2019, uma *Carte de Visite* com o dístico e assinatura ANNA MAGALHÃES RODRIGUES, abriu um novo caminho para o estudo da vida e trabalho de uma fotógrafa a laborar sozinha no interior rural português, nos primeiros anos do século XX. Produzindo em contexto comercial, tentámos já reconstituir o seu trabalho a partir de fotografias e de bilhetes-postais ilustrados da sua edição, propondo algumas interpretações quanto à sua formação e ofício. No presente artigo focamo-nos numa fotografia em particular, elaborada em 1905, para discutir o seu papel como eventual fotógrafa-artista. Cruzando metodologias de análise de imagem, com reflexões e interpretações propostas por vários autores, apresentamos uma leitura integrada e contextual da fotografia, com base na composição e na relação do percurso da autora com o tempo e a geografia onde foi produzida.

Palavras-chave: fotógrafa, fotografia, documento, arte, Vidago.

Abstract:

The first self-named Portuguese professional photographer, known as Maria Reya Campos, in the southern part of the country. The fact that I identified, in 2019, a *Carte de Visite* with the name and signature ANNA MAGALHÃES RODRIGUES, opened a new path for the study of the life and work of another photographer working alone in the Portuguese rural interior, in the early years of the 20th century. Producing in a commercial context, we already tried to reconstruct her work from photographs and illustrated postcards, proposing some interpretations regarding her formation and trade. In this paper we focus on one photograph, produced in 1905,

* O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

to discuss her role as an eventual photographer-artist. Crossing image analysis methodologies with reflections and interpretations proposed by several authors, we present an integrated analysis of the photograph, based on the composition and the relationship with the author's path, the time and the geography where the photograph was produced.

Keywords: photographer, photography, document, art, Vidago.

Introdução

Embora a principal historiografia portuguesa sobre Fotografia (Sena 1991, 1998; Serén 2009) e a de género (Castro *et al.* 2005; Vicente 2012) se tenha pautado por um silêncio em relação à mulher-fotógrafa (apenas interrompido por Barros 2000), sabemos hoje o suficiente para enquadrar a biografia de Ana Magalhães Rodrigues (1869-1937), a segunda fotógrafa profissional em Portugal, num contexto de produção nacional (Resende 2023). Profissional no sentido comercial do termo, ou seja, a exercer actividade com remuneração. A primeira, como ela própria se autointitulava nos versos dos seus retratos, foi Maria Eugénia Reya Campos (1842?-1917), alvo de recente investigação académica (Viegas 2019).

Por outro lado, embora reconheçamos que, sobretudo no mundo anglo-saxónico, exista um *corpus* já expressivo de trabalhos sobre mulheres fotógrafas (Hall 1986; Williams 1986; Gover 1988; Sullivan 1990; Roseblum 1994; Lebart e Robert 2022, entre outros) este centra-se na artista ou documentarista e menos na profissional ou técnica a operar comercialmente. É certo, porém, que o percurso das primeiras se projectou através de formas de canonização e, ou, ratificação do seu trabalho enquanto obra de arte, tais como presença em exposições, museus, colecções, através dos média e do mercado artístico, e que as segundas, reduzidas à mera produção comercial de retratística, permaneceram “anónimas”. Ainda assim, importa assinalar o interesse recente que, na vizinha Espanha, alguns autores têm manifestado ao abordar algumas destas questões, propondo integrar no estudo das práticas fotográficas, não apenas as amadoras, salonistas, mas também as fotógrafas comerciais ou profissionais (cf. Agustín Lacruz e Tomás Esteban 2018; Onfray 2019).

Quase contemporâneas, Ana Magalhães Rodrigues e Maria Eugénia Reya Campos, distanciam-se geográfica e socialmente, sendo a primeira filha de lavradores da região de Chaves, e a trabalhar nesta região; a segunda, natural de Évora, mas com atelier em Lisboa e dispondo de uma clientela de origem urbana.

Ana Magalhães Rodrigues, Ana Rodrigues, Ana Alves de Magalhães ou *Ana Alves de Magalhães Rodrigues*, como assinava em contexto pessoal e profissional, nasceu em 1869, em Vilar de Nantes¹. Em 1887 encontrava-se em Lisboa², emancipada pelos pais para poder rumar ao Brasil. Dizia-se, então, modista. Casou³, em 1894, em Alijó, com um fotógrafo chamado Augusto Rodrigues que, pouco antes da separação de ambos, em 1900, foi trabalhar para a *Photographia Portuguesa*, em Lisboa.

Ana produziu fotografia comercial, na maioria retratística, à semelhança dos seus congéneres contemporâneos. Primeiro, num atelier em Chaves e, depois, de forma ambulante, entre as termas de Vidago e as de Pedras Salgadas. Através da retratística identificada e dos bilhetes-postais com a sua assinatura como editora podemos estabelecer uma cronologia de produção (ou de maior actividade) entre 1903 e 1908.

Em 1908 voltou a casar-se, desta feita em Chaves, com Carlos José Baptista Rodrigues, de profissão desconhecida⁴. Um ano antes, em 1907, alugara a sua casa (e possível *atelier*) em Pedras Salgadas, rumando ao Porto. Terminado este breve matrimónio, em 1911, Ana regressou às origens, depois do falecimento da mãe, que aconteceu no mesmo ano. Não se conhece, desta data até à sua morte, em 1937, qualquer notícia que documente a continuidade do ofício de fotógrafa. Terá vivido entre Chaves e Vilar de Nantes, gerindo algumas propriedades urbanas e, provavelmente, administrando os bens que herdara dos pais. À data da morte, nem o registo de óbito, nem o processo de partilhas nos dão qualquer pista sobre o seu papel como fotógrafa.

E, no entanto, durante o seu período de actividade, terá produzido abundantemente, quer fotografia em estúdio, comprovada pela existência de formatos comerciais como a *Carte de Visite* (CdV) com a sua assinatura, quer pela itinerância que desenvolveu junto das termas de Vidago e Pedras Salgadas, de que existem provas montadas em cartão. Ana viveu, aliás, o tempo do arranque na projecção nacional e internacional de ambas as localidades, propiciado pelo desenvolvimento dos equipamentos termais (1874), grandes empreendimentos hoteleiros (1874-1910) e pela chegada do caminho-de-ferro (1906).

O primeiro contacto de Ana com a fotografia deverá ter acontecido com o seu primeiro marido Augusto Rodrigues (1871-?) com o qual, admitimos, poderá ter trabalhado na região de Chaves e mesmo por Trás-os-Montes. Adquirimos uma fotografia com a sua assinatura (carimbo), mostrando uma garraizada em Vidago, provavelmente em finais do século XIX (fig. 1). É possível que a sua aprendizagem e trabalho como fotógrafa se tenham desenvolvido com Augusto Rodrigues, a partir da década de 1890, para se autonomizar depois da separação em 1900 (note-se a utilização de cartões

¹Foi baptizada como Ana de Jesus. ADVR, Paroquiais, Vilar de Nantes, baptismos, 1859-1877, fl. 106-106 v.

²ANTT, Governo Civil de Lisboa, Processos de requerimento de Passaportes, cx.3, doc. 142, fls 1-8

³ADVR, Paroquiais, Alijó, casamentos, livro 8, 1893-1894, fl. 6v

⁴ADVR, paroquiais, Chaves, casamentos, 1908, D02/UD.Cx PCHV50-29, fl. 3v-4

**Figura 1**

Recorte de prova montada em cartão
com detalhe do carimbo
e moldura de A. Rodrigues Phot.º.
s.d. [c. 1890-1900?]
© APIF-NR

com molduras semelhantes, figs. 1 e 2-C).

O meio familiar de Ana Magalhães Rodrigues não sugere que necessitasse da fotografia para sobreviver. Os pais, apesar de lavradores, eram proprietários. E o percurso do seu irmão, Aníbal José Alves de Magalhães (1861-?), casado em Vila Nova de Cerveira com uma senhora das elites locais (e que chegou a ser vice-presidente do município em 1891), dá-nos algumas pistas sobre a sua origem social. Este irmão foi, aliás, o seu testamenteiro quando, em 1900, Ana decidiu o destino dos seus bens, deixando-lhe 100.000 réis⁵.

A ida para Lisboa, em 1887 com apenas dezoito anos, o casamento fora da sua terra natal (contrariando a tradição) com um fotógrafo possivelmente ambulante, e sua itinerância como fotógrafa, com todos os perigos que tal acarretava (parece ter pedido licença de porte de arma em 1904), apresenta-nos uma mulher de vincada personalidade, independente ou, como se diria hoje, empoderada, pela gestão do seu próprio negócio.

Embora se trate de um discurso pessoal, íntimo, num contexto de separação judicial, não podemos deixar de atentar à descrição que de Ana Magalhães Rodrigues fez o seu marido, no referido processo, dizendo-a de “génio altivo”⁶. Esta expressão remete, claro, para uma defesa em relação ao libelo que a mulher lhe dirigiu - acusando-o de abandonar o domicílio conjugal. Contudo, é reveladora da personalidade da fotógrafa Ana.

Discurso de uma/numa fotografia de Ana Magalhães Rodrigues

No anúncio que, em 1903, publicita o seu atelier, sito à rua da Cadeia, n.º 44, em Chaves, Ana é descrita como “conhecida photographa”⁷. É natural

⁵ ADVR, Cartório Notarial de Vila Pouca de Aguiar, Livro de Notas para Testamentos Públicos, D02/C017/E10/P1/UD.Cx CNVPA1-068, fl. 26v ss² ANTT, Governo Civil de Lisboa, Processos de requerimento de Passaportes, cx.3, doc. 142, fls 1-8

⁶ [AA.VV] Processo de separação litigiosa de Pessoas e Bens, Autora: Ana Magalhães Rodrigues; Réu: Augusto Rodrigues, Janeiro 29, 1900. Arquivo Distrital de Vila Real. Tribunal Judicial da Comarca de Chaves, Família, 2.ª secção. PT/ADVRL/JUD/TJCCHV/E-B/130/1 (consultado Janeiro 11, 2022).

⁷ [Anúncio] A Voz de Chaves. Março 21, 1903.

que a inusitada profissão, já de si semelhante à de um alquimista que, rodeado de frascos e maquinaria captava rostos e fazia surgir imagens de papéis em branco, suscitasse surpresa, quando entregue às mãos de uma mulher.

Em Chaves de 1903 o discurso sobre a Mulher no periodismo local reflectia um pouco do que se discutia fora daquela pequena vila. N’*O Flaviense* de 15 de Julho 1904, um certo Tonio (pseudónimo) dissertava sobre o feminismo, afirmando, não sem ironia, a falta que faziam as mulheres em lugares ocupados pelos homens⁸. No ano seguinte anunciava-se a abertura do consultório da médica Maria Genoveva Rebordinho, em Vila Real, de “clínica geral e especialidade de doenças das senhoras”⁹ e, ao mesmo tempo, a venda de “Salambô”¹⁰, a mulher-virginal de Flaubert. Mas, adiante, nas páginas do mesmo jornal alertava-se, através da recém-publicada obra do médico republicano Gallis, para a *Tuberculose Social*, nomeadamente a *patologia sáfica*, “uma das mais terríveis lepras que devora a sociedade e a constituição honesta da família”¹¹.

Anos depois da Implantação da República os periodistas locais sugeriam às mulheres um papel mais destacado, mas ainda burguês e convencional, seguindo a leitura das obras das herdeiras do romantismo, como Maria Amália Vaz de Carvalho, Madame Stäel e George Sand¹².

Em Chaves o perfil de Ana Magalhães Rodrigues foi tudo menos burguês e convencional. Não aparece nas notícias da sociedade local, nem aparenta relações próximas com as elites flavienses que, no entanto, se dirigiam ao seu estúdio, ou a procuravam em Vidago ou Pedras Salgadas. Embora não disponhamos de retratos em número suficiente (nem sequer acesso à documentação da sua casa comercial, cujo paradeiro desconhecemos) para obter um perfil-tipo dos seus clientes, não cremos, contudo, que, como refere o seu obituário¹³ fosse uma fotógrafa, apenas, das elites. O seu trabalho como editora ou fotógrafa de BPIs (bilhetes-postais ilustrados) mostra-nos uma visão muito abrangente quer dos indivíduos que registava, ou pelos quais manifestava interesse, quer dos clientes a quem procurava chegar. As suas fotografias, nomeadamente as de tipos sociais, constituem registos de pendor pitoresco, mas não tão pictorialistas como as dos trabalhos de outros fotógrafos da época, como Domingos Alvão, que também produziu imagens na região de Chaves.

Qual teria sido a formação literária e intelectual de Ana Magalhães Rodrigues? Sabia ler e escrever, é certo. A sua assinatura, embora de caligrafia irregular, mostra que levava a cabo uma escolarização que lhe permitiu seguir uma carreira na fotografia, sujeita a múltiplos conhecimentos técnicos – ainda que Ana já opere num período de industrialização dos produtos para fotografia. Mas, desconhecemos o que leria, as revistas que eventualmente assinava¹⁴, os

⁸ Tonio [pseud.] *O Flaviense*. Julho 15, 1902.

⁹ [Anúncio] *A Voz de Chaves*. Novembro 1, 1908.

¹⁰ [Anúncio] *A Voz de Chaves*. Dezembro 2, 1904.

¹¹ [Anúncio] *A Voz de Chaves*. Abril 12, 1903.

¹² X. [pseud.] *O Povo de Chaves*. Junho 20, 1921.

¹³ [S.a.] «Falecimentos. D. Ana Magalhães». *O Comércio de Chaves*. Outubro 21, 1937.

livros que comprara. Livros técnicos, relacionados com o ofício de fotógrafa? É provável que conhecesse e adquirisse os manuais de Arnaldo da Fonseca e Adalberto Veiga que circulavam pelas livrarias, papelarias e bazares do país (Veiga 1905; Fonseca 1911)¹⁵.

Como a ausência de informação é, também, conhecimento, o facto de escrevermos sobre uma fotógrafa que não possuía, tanto quanto sabemos, educação em artes ou literatura, nem frequentava os salões mundanos à semelhança de fotógrafas amadoras do seu tempo, obriga-nos a questionar e interpretar o seu olhar, a forma como entende o espaço, como o ocupa e capta com a sua máquina, criando composições, distribuindo tons, luz e volumes, etc. Trata-se de passar o “texto fotográfico”, como lhe chama Bettetini, a um texto narrativo (*apud* Marzal Felici 2011, 39).

A recente descoberta de um pequeno conjunto de positivos fotográficos que adquirimos numa plataforma de memorabilia (*Delcampe*) permitiu-nos conhecer um pouco melhor o trabalho de Ana Magalhães Rodrigues. À parte da *Carte de Visite* (CdV) que comprámos em 2019 (publicado em Resende 2023, fig. 1), e algumas reproduções digitais que circulam em-linha, ainda não nos tinha sido possível observar trabalhos fotográficos de Ana de grande formato ou complexidade. E os bilhetes-postais ilustrados que circulam abundantemente com o seu nome (identificámos, para já, trinta e um) não oferecem segurança, primeiro, quanto à sua autoria (neles indica-se Ana como *editora*) e, depois, quanto aos processos fotográficos utilizados. Tratam-se, naturalmente, de impressões fotomecânicas. A estes podemos ir buscar, quando muito, o olhar curatorial, quase cenográfico, que, Ana, como numa peça de teatro, dirige os seus retratados, colocando-os num palco ou numa vitrine (lembremo-nos que fora modista).



Figura 2
(da esq. para a dir.: A, B, C)
Reproduções digitais de provas fotográficas montadas em cartão, da autoria de Ana Magalhães Rodrigues (c. 1905-1906).
© Apif-NR

¹⁴ A Chaves chegava, em 1902, a notícia do aparecimento de uma nova revista de fotografia dos Magalhães e Moniz, [S.a.] «Photo-revista» *O Flaviense*. Maio 1, 1908.

¹⁵ Em 1903 anuncia-se no jornal *A Voz de Chaves*, a venda do livro “Photographia para amadores”, traduzido do alemão por Adalberto Veiga, [s.a.] «Últimas publicações». *A Voz de Chaves*. Abril 12, 1903.

Das três fotografias que adquirimos (fig. 2), duas (2-A e 2B) estão montadas em cartões da mesma série e tamanho 34,4x30x0,44 cm e uma (2-C), num cartão maior, de 36,2x42x0,43 cm. Os três cartões têm no topo a indicação “Recordação de Vidago” e, na parte inferior, do lado esquerdo do observador, a assinatura impressa da fotógrafa Anna M. Rodrigues – Photo, nos cartões menores, e Anna de Magalhães Rodrigues – Phot. no cartão maior. As provas coladas nos cartões menores são 23x16,6 e 23,5x17,1 cm (cortada irregularmente) e, no maior, 28x21,9 cm. A fotografia que nos chamou mais a atenção é a que possui a composição menos complexa (fig. 2-B). Nos retratos de grupo, embora de grande complexidade formal, quer no que a fotógrafa dispôs os indivíduos retratados na escadaria do Hotel, quer a do jogo de ténis, compreendemos, quase de imediato, que a recordação evocada é, no primeiro caso (fig. 2-C), a de um encontro de vários indivíduos, unidos por laços diversos (provavelmente familiares, de amizade, etc) e, no segundo, o registo de uma das principais actividades desportivas praticada nas termas (fig. 2-A).



Figura 3

Recortes, ampliações e exercícios teóricos aplicados sobre a composição da fig. 2-B (regra dos terços, A, ponto de fuga, C).

© APIF-NR

A representação de uma criança, acompanhada por uma garrafa e um peixe coloca-nos perante uma mensagem menos fácil de interpretar (fig. 3-A). Claro está, trata-se, como o título do cartão indica, de uma *Recordação de Vidago*, mas a inexistência de tal indicação obrigar-nos-ia a um exercício interpretativo ainda mais profundo desta representação.

Qualquer uma das três fotografias da fig. 2 teria como objectivo recordar a passagem pela localidade termal, captando e guardando a memória de um momento particularmente especial ou grato ao comitente ou comprador das fotografias. Um *souvenir* personalizado, que a fotógrafa trataria de produzir, percorrendo os lugares de Vidago e Pedras Salgadas, oferecendo aos aquistas e visitantes um elemento probatório da sua passagem e/ou, estadia. Nestes casos, estamos perante a produção de imagens-objects com função memorialística. Pelas dimensões que apresentam seriam destinadas a ser expostas na parede, penduradas por um fio ou numa moldura. Segundo a divisão que Belting faz da fotografia pública e privada – a primeira publicada em revistas, a segunda guardada em álbuns (Belting 2014, 274) (esquecendo, todavia, o bilhete-postal ilustrado que circulava e unia ambas as características) – podemos considerar esta imagem *semipública*, uma vez que assumia um papel de recordação, não necessariamente privada, mas para poder ser vista por várias pessoas – como hoje, que publicamos as fotografias das nossas férias nas redes sociais.

A fotografia que nos propomos ler e interpretar não é um retrato. No caso da retratística conhecida de Ana Magalhães Rodrigues, o respeito por um ponto de vista frontal e por uma centralidade e equilíbrio da figura ou figuras fotografadas parece confirmar um convencionalismo que corresponderia ao gosto comum da época, de resto veiculado pelas *Cartes de Visite* e por outros formatos especialmente dedicados ao retrato. Gestos e poses copiadas de outras fotografias, pinturas e gravuras, como expressão genérica de um modo de estar e ser que vigorou até ao princípio do século XX. Petr Tausk assinala que a emancipação da fotografia do meio pictórico começou na última década do século XIX (*apud* Marzal Felici 2011, 50). Todavia, esta asserção deve ser reavaliada em casos geográficos periféricos como o território de Chaves, no interior de Portugal – tudo dependeria da formação dos fotógrafos, do seu acesso a outra produção fotográfica e até ao material (câmaras, papéis, material de estúdio, etc.) que abastecia as casas comerciais dos grandes centros urbanos. Dependeria, também, do gosto disseminado entre os retratados.

No caso desta fotografia vemos uma criança, mas não necessariamente o seu retrato, pois ela dirige-nos a atenção, pelo gesto de apontar (fig. 3-F) para dois elementos que estão à sua esquerda (à direita do observador): uma garrafa de vinho e um peixe (fig. 3-E).

A criança veste uma espécie de bibe, encontra-se sobre um estrado ou banquetta e no pé direito calça um sapato com uma sola alta, ao que parece para corrigir uma deficiência – perceptível entre os membros inferiores. A garrafa para a qual aponta é a de vinho de Colares, que entendemos

pela leitura, ainda que truncada, do rótulo da mesma. Ao lado de ambos, suspenso, um peixe, que identificamos como uma truta (fig. 3-E). Atrás da criança e dos objectos é visível uma toalha de linho ou estopa que serve como pano de cenário.

Se o documentarismo fotográfico foi considerado, desde o início da fotografia, como o valor mais importante do meio, parafraseando Javier Marzal Felici (2011, 59), então esta imagem é documentalmente pobre, pois permite-nos extrair dela apenas residuais referências a um certo traje infantil, a uma bebida (ou ao seu invólucro, neste caso a garrafa com o seu *lettering*) e a um tipo de peixe. Embora possamos colocar hipóteses quanto ao sítio onde foi tirada a fotografia (frente a um hotel?) nela espaço e tempo anulam-se e o que nos absorve o olhar são os elementos dispostos paralelamente: criança, vinho, peixe. Mesmo a relação de significado entre os três, que poderemos considerar já numa abordagem conotativa, nos deixa reticentes quanto ao discurso que poderá transmitir. Se compreendemos, pelo gesto, que a criança segura e aponta para a garrafa, como forma de salientar a sua importância, é no vinho ou a garrafa (o objecto) que devemos buscar a razão principal da fotografia? Elemento publicitário? E o peixe, suspenso? Qual é o significado não apenas da presença, mas também da forma como é apresentado?

À luz da maior parte dos principais teóricos da fotografia ou da imagem fotográfica, o que revemos é um produto complexo, quer do seu produtor, o fotógrafo, com todo o seu entorno social, cultural, etc., passando pelo meio de difusão – os suportes e os processos (que influem na leitura da imagem) – e o leitor, com toda a sua habilidade ou inabilidade para ler e compreender o que vê e percebe ou experiência, de um ponto de vista fenomenológico. Para alguns autores (entre eles Gervereau 2007; Joly 2003, 2012; Marzal Felici 2011; Belting 2014), quanto mais informação conseguimos reunir sobre uma fotografia, a montante e a jusante da sua produção, mais capacidade adquirimos para produzir uma narrativa a partir da sua análise.

Por outro lado, John Berger considerava que, “no sentido mais profundo e formativo da palavra, a composição não tem lugar na fotografia”, e como tal, “sendo uma mensagem acerca do acontecimento que regista” a fotografia não se enquadra na categoria de arte (Berger 2021). Ambas as posições concordam com a ideia de mensagem, que se relaciona com os conceitos de imagem medial e intermedial de Hans Belting, pois reflecte não só a “decisão do fotógrafo” (Berger 2021, 201), mas também a “compreensão imaginal do passado” (Belting 2014, 93).

Em termos contextuais, temos já apresentada a autora da imagem, uma fotógrafa com uma formação dependente de outro fotógrafo cujo percurso ainda desconhecemos (o facto de Augusto Rodrigues ter nascido em Vila Nova de Gaia, pode sugerir um vínculo às casas fotográficas do Porto), sem grandes recursos, mas capaz de montar atelier e, como refere o anúncio supracitado de 1903 que “opera[va] [...] qualquer hora e dia”¹⁶. Apresentava-se, pois, como uma fotógrafa técnica, com habilidade.

¹⁶ [Anúncio] *A Voz de Chaves*. Março 21, 1903.

No verso da fotografia lemos, escrito a lápis azul, a data “Agosto de 1905”. Esta nota, que não sabemos ter sido acrescentada pela fotógrafa ou pelo proprietário da “Recordação”, ajuda-nos a complementar alguma da informação contextual. Foi tirada no Verão, em plena época termal (que ia de Junho a Setembro) de 1905, ano no qual se operavam grandes transformações em Vidago. Preparava-se a construção do *Palace Hotel*, com os contributos projectistas dos arquitectos Silva Júnior e Ventura Terra (*s.d.*, *s.a.*). Ao mesmo tempo, aproximava-se desta estância termal, a via-férrea, proveniente da Régua. O lugar fervilhava de gente: aquistas, *touristes*, oficiais, técnicos, etc.

Desde a década de 1870 existiam já em Vidago dois hotéis, o *Grande* e o *Pequeno*. No primeiro ficou hospedado D. Luís, em 1875-1876. Em 1906, D. Carlos visitou Vidago com uma comitiva que ficou registada pela lente de Ana Magalhães Rodrigues, fotografia publicada na capa da revista, *O Occidente*, de 10 de Agosto daquele ano (referida em Barrocas 2014, vol. II). O *Palace Hotel* ficou concluído em 1910, com o risco de Ventura Terra (Alves 1976).

Com correio e telégrafo desde 1874, e no percurso de uma importante via de trânsito que ligava Chaves ao litoral atlântico e ao Douro, Vidago beneficiou da passagem e do acolhimento de gentes e de informação (postal, jornalística, etc.) de pontos muito diversos do país e do estrangeiro. Aos hotéis chegavam jornais, revistas e outras publicações para entreter os aquistas e turistas.



Figura 4
Reprodução de frente e verso de bilhete-postal ilustrado, circulado em 1910.
© Apif-NR

Mesmo que não possamos reconstituir os itinerários que Ana Magalhães Rodrigues fez antes de 1905, os dados de que dispomos dizem-nos que era tudo menos sedentária. Com dezoito anos foi para Lisboa onde terá vivido vivido entre 1887 e 1890. Estanciava frequentemente no Porto, onde chegou a viver; e deambulou pela região de Chaves. É possível que a proximidade a Espanha, a tenha levado à Galiza, fronteira com a região de Barroso e próxima de Vila Nova de Cerveira, onde vivia o seu irmão Aníbal. Tal hipótese aplica-se caso não tenha viajado para o Brasil, como pretendia em 1889.

Como tal, Ana era dotada de uma cultura visual adquirida nas suas viagens e que recebia ainda, nos domínios do público e privado, nos grandes e pequenos centros urbanos onde viveu, nomeadamente em Chaves. Aqui a imagem chegava por vários meios de comunicação – nomeadamente pelos *BPIs* (fig. 4) (em 1908 a Tipografia de *A Voz de Chaves* vendia “postaes illustrados de phantasia”¹⁷) e pelo cinema, estreado em Chaves em 1909¹⁸.

Creemos que esta cultura visual com diversas proveniências poderá ressoar na fotografia em análise. Embora Ana dispusesse os indivíduos nos seus retratos, especialmente nos de grupo, de maneira similar a manequins – recordando que foi modista na juventude – posando de frente, de lado ou com gestos e posturas que por vezes provocam reações distintas em comparação com retratos convencionais e anódinos, ela ainda recuperava composições semelhantes às de outras fotografias e bilhetes postais.

Esta fotografia da criança-garrafa-peixe exige uma reflexão mais cuidada. Devemos considerar, para além da composição e dos elementos que a integram, o gesto executado pela criança que nela se apresenta, pois este revela a única atitude ‘viva’ e uma certa ‘instantaneidade’ na fotografia, acentuada pela forma fantasmagórica como a mão se exhibe, um gesto ‘desfocado’ devido ao longo tempo de exposição (fig. 3-F).

De um ponto de vista estilístico, a composição organiza-se em três eixos verticais ou linhas directrizes, que se destacam em contraste com as quatro linhas horizontais proporcionadas (de baixo para cima) pelos limites da banqueta e pelos rebordos e molduras dos vãos do edifício. Duas destas linhas horizontais são ocultadas pelo pano que serve de cenário. São, por isso as verticalidades que sobressaem, sobretudo as da garrafa e a do peixe. O baixo contraste da cor do traje da criança, sobre o fundo branco do tecido e o granito do edificado, quase dilui a pequena figura no cenário, destacando-se apenas a sua cabeça. Submetida à regra dos terços (fig. 3-B), verificamos que a fotógrafa não estabelece uma equilibrada distribuição das formas nesta grelha, agrupando-as no retângulo central, criando uma desestruturação entre o espaço vazio e os elementos compositivos, estes demasiado próximos entre si. É um ponto de vista que privilegia a frontalidade, a centralidade (fig. 3-C) e a estaticidade.

Por outro lado, a disposição dos elementos na composição parece evocar as naturezas mortas, desde logo através do peixe suspenso por um fio. Encontramos alimentos, nomeadamente peixes, suspensos em naturezas-mortas nas obras de barroquistas hispânicos como Francisco Zurbarán ou Baltazar Gomes Figueira (*Natureza-morta com peixes e camarões*, séc. XVII, Museu de Évora, inv: 19296 TC). Ou nos *BPIs*, como circulou até ao Hotel Avelames, em Pedras Salgadas, em 1910 (fig. 4).

¹⁷ [Anúncio] *A Voz de Chaves*. Maio 11, 1908.

¹⁸ [S.a.] «Cinematographo». *A Voz de Chaves*. Novembro 29, 1909.

Finalmente, o gesto de apontar, claramente indicativo, surge em várias pinturas como uma forma de comunicação enfática. Uma “vontade imperativa” (Poirier 2000, 84). E a figura do menino parece evocar a infância pietista de Ribera e de Murillo, nomeadamente através da deficiência evocada na criança do pé-torto (*Le pied-bot*, 1642, Louvre, inv: MI 893). Há, ainda, um elemento que, embora não perceptível a olho nú, revela-se claramente na ampliação digital do positivo: o reflexo que na garrafa se produz da paisagem em frente, ou antes, atrás da fotografia (fig. 3-D). Tais características, que evidenciam ligações à tradição pictórica europeia e ocidental, estariam conscientes na mente da fotógrafa quando pensou e executou esta fotografia?

Uma leitura linear da imagem, feita da esquerda para a direita (na perspectiva do observador) pode sugerir-nos que a criança, ao apontar a garrafa de vinho o qual, acompanhado pela truta, remete para uma ementa ou especialidade culinária local ou servida localmente. Acerca da relação entre o peixe e o vinho de colares, tanto Ramalho Ortigão (1888, 304) como o Visconde de Villar d’Allen a referem no século XIX. O segundo, Alfredo Allen, aponta o branco como acompanhamento para o peixe e o tinto para entradas (Villar de Allen 1896, 61). Fariam estes ingredientes parte do menu de algum hotel local (aquele que pode ter servido de cenário à fotografia)? Evocaria, porventura, uma refeição particular, em que fora interveniente o rapaz? Uma pescaria notável? Devemos ter em conta que a fotografia produzida, embora existisse para ser vista, circularia num meio restrito, o do comitente, tanto mais que foi veiculada como prova única montada sobre cartão, a tal imagem-objecto-souvenir. Estaremos perante uma imagem publicitária? O período em que Ana Magalhães Rodrigues opera é um tempo de charadas. Jornais, revistas e almanaques estavam cheios de referências a adivinhas, paródias – charadística que distraía e funcionava, em alguns casos, como sátira social. Já vimos como Ana imprime a alguns dos seus retratados poses inusitadas, expressões menos sérias ou até identidades mascaradas, como as que aplica num postal de tipos sociais, ao incluir homens num grupo feminino de barrosãs (Resende 2023). Encontramo-nos perante uma charada visual?

Enfim, depois deste percurso analítico e reflexivo sobre esta fotografia, consideramos que podemos propor para a leitura desta: a) um momento ou situação ocorrida com um aquista que envolvesse dois ingredientes de uma refeição, o vinho e o peixe; b) uma publicidade ou forma publicitária que promovesse um repasto ou bebida particular; c) a evocação de um evento particular através de elementos local ou culturalmente identificáveis. Esta dimensão cultural, significa, no momento captado pela fotografia, a referência ou citação de formas e modelos pictóricos que acrescentam à imagem um significado para além do documental, sugerindo um enriquecimento conotativo da mesma e a sua possível “artisticidade” (Fernández Arenas 1984, 26).

Tal “artisticidade” a existir, estará, também, no conhecimento e intenção da fotógrafa, que infelizmente desconhecemos. A interpretação que dela fazemos, permite-nos distingui-la, porém, das demais produzidas e até agora conhecidas de Ana Magalhães Rodrigues, maioritariamente retratos.

Não participando (que tenhamos identificado) em salões ou concursos de fotografia, não promovendo o seu trabalho para além dos limites do comercial, não podemos deixar de verificar nesta fotografia de Ana Magalhães Rodrigues qualidades que a aproximam de uma obra de arte: o cuidado na elaboração de uma composição que vai além da intenção meramente documental ou do verismo retratístico – característica que nos deixa espaço para conceptualização e interpretação mais abrangente sobre o significado dos elementos nela dispostos – nomeadamente a remissão para a gramática da pintura barroca europeia.

Considerações finais

A partir de uma fotografia de 1905, da fotógrafa Ana Magalhães Rodrigues (1869-1937), representando uma criança que aponta para uma garrafa de vinho e para um peixe suspenso por um fio, procuramos desenvolver uma interpretação quanto à mensagem da imagem e seu significado no contexto de produção fotográfica do tempo. Entre várias designações, como arte, publicidade, documento, divididas por ténues linhas e que, em 1905, em Portugal, ainda não constituíam formas claras de categorização em fotografia, esta imagem-objecto, feita para recordar uma estadia ou passagem por Vidago, constitui uma interessante obra à parte do conjunto retratístico e paisagístico para já conhecido da fotógrafa.

Dado o seu percurso e o seu perfil como técnica (enquanto retratista), ao serviço de uma clientela diversa (popular, de elites, turística), até que ponto o seu trabalho reflecte uma abordagem meramente comercial ou se desenvolve, também, a partir de um conhecimento visual e cultural que influi na produção de imagens com uma conotação visual e simbólica que pretendem reflectir artisticidade?

Conscientes da reduzida amostragem da produção desta fotógrafa, assim como da documentação que sobre o seu trabalho pudemos ainda identificar, o presente trabalho assume-se como um exercício metodológico de análise de uma fotografia, tendo em conta os seus contextos, a montante e a jusante da sua produção, assim como do(s) significado(s) culturais da imagem que apresenta/representa.

Pensamos contribuir para a imediata necessidade de reconhecimento de fotógrafos a operar em contexto periférico aos grandes meios urbanos, em regime de casa comercial ou itinerância, procurando identificar através do seu trabalho, percursos formativos e criativos e, ou, influências técnicas e culturais.

No caso de Ana Magalhães Rodrigues, estamos perante uma fotógrafa com um percurso extravagante ao das suas contemporâneas, quer as profissionais ainda pouco conhecidas, quer as amadoras – ambas frequentemente originárias ou integradas num meio burguês ou socialmente destacado.

REFERÊNCIAS

- [S.a.]. s.d.. “Vidago”. Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, [s.e.]. Lisboa: Editorial Enciclopédia, Lda: 146-47.
- Agustín Lacruz, Maria del Carmen; Tomás Esteban, Sandra.** 2018. “Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas”. In *Revista general de información y documentación*, 28 (2): 621-658.
- Alves, M.** “Vidago”. In *Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*, ed. [Vários]. Lisboa: Verbo, 1976: 1058.
- Barrocas, António.** 2014. *Sais de Sangue: O Corpo Fotografado. Teoria e Prática da Fotografia Em Portugal (1839-1930)*. Lisboa: Universidade. Tese de doutoramento em Ciências da Arte, apresentada à Fac. de Belas-Artes, 2 vols.
- Barros, Rita M.** 2000. “Mulheres Portuguesas Fotógrafas”. In *Ersatz*. CPF (3).
- Belting, Hans.** 2014. *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM.
- Berger, John.** 2021. *A Aparência das Coisas: ensaios e artigos escolhidos*. Lisboa: Antígona.
- Castro, Zília Osório de; Esteves, João; Sousa, António Ferreira de; Abreu, Ilda Soares; Stone, Maria Emília.** (coord.), 2005. *Dicionário no Feminino: [Séculos XIX-XX]*. Lisboa: Livros Horizonte, Lda.
- Fernández Arenas, José.** 1984. *Teoría y Metodología de la Historia da Arte*. s.l.: Anthropos Editorial del Hombre.
- Gervereau, Laurent.** 2007. *Ver, compreender, analisar as imagens*. Lisboa: Edições 70.
- Gover, C. Jane.** 1988. *Positive image: women photographers in turn of the century America*. Albany: State University of New York Press.
- Hall, Barbara.** 1986. *Australian women photographers: 1840-1960*. Richmond, Vic., Australia: Greenhouse; Brisbane: Distributed by Gordon e Gotch.

Joly, Martine. 2003. *A Imagem e a sua Interpretação*. Lisboa: Edições 70.

Joly, Martine. 2012. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70.

Lebart, Luce e Robert, Marie (eds.). 2022. *A World History of Women Photographers*. Londres: Thames e Hudson.

Marzal Felici, J. 2011. *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada* (4.^a ed.). Madrid: Cátedra.

Onfray, Stéphaney. 2019. “Mujeres fotógrafas en el siglo XIX español: de lo profesional a lo doméstico”. In *Fotografía (femenino; plural): visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas*. Editorial Fragua: 17-40

Ortigão, Ramalho. 1888. *As Farpas: A sociedade*. Lisboa: Companhia Nacional Editora. Tomo VI.

Resende, Nuno. 2023. “Ana Magalhães Rodrigues (1869-1937): a descoberta de uma fotógrafa portuguesa”. In *Revelar 7-8* (no prelo).

Rosenblum, Naomi. 1994. *History of women photographers*. Paris/New York: Abbeville Press.

Sullivan, Constance. 1990. *Women photographers*. New York: Harry N. Abrams

Veiga, Adalberto. 1905. *Manual pratico de photographia*. Porto: Imp. Portuguesa.

Vicente, Filipa Lowndes. 2012. *A arte sem História: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Athena.

Viegas, Paula Cristina. 2019. *Mulheres fotógrafas em Portugal (1844-1918): Maria E. R. Campos - 1.^a photographa portuguesa*. Lisboa: Universidade. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras.

Villar d’Allen, Visconde de. 1896. *Breve noticia sôbre alguns vinhos portugueses: principalmente dos que vende a Real Companhia Vinícola do Norte de Portugal*. Porto: Typ. A.J. da Silva Teixeira.

Williams, Val. 1986. *Women photographers: the other observers, 1900 to the present*. Londres: Virago.