

3.

Ana Magalhães Rodrigues (1869-1937): A Descoberta de Uma Fotógrafa Portuguesa.

Resumo: os estudos de género são, na historiografia da arte em Portugal, ainda incipientes e, no que respeita à História da Fotografia, embrionários. Porém, são já conhecidos alguns nomes de mulheres que se dedicaram à fotografia como amadoras, muitas delas associadas aos pais, irmãos ou maridos fotógrafos, seguindo uma tradição semelhante à da contribuição feminina para o mundo artístico, antes do século XIX. Fotógrafa profissional portuguesa, autodenominada a primeira, conhece-se o nome o de Maria Reya Campos, operando no sul do país. A circunstância de termos identificado, em 2019, uma carte-de-visite com o dístico ANNA MAGALHÃES RODRIGUES, abriu um novo caminho para o estudo da vida e trabalho de uma fotógrafa a laborar sozinha no interior português, nos primeiros anos do século XX. Sobre a sua biografia, agora revelada, desenvolvemos, a partir de fotografias e um conjunto de bilhetes-postais ilustrados, algumas interpretações quando à sua formação e ofício..

Nuno Resende

U. Porto/ Faculdade de Letras – DCTP/ Investigador CITCEM

Abstract: Gender studies are, in the historiography of art in Portugal, incipient and, as far as the History of Photography is concerned, still embryonic. However, several names of women who dedicated themselves to photography as amateurs are already known, many of them associated to their father, brothers or husband, following a similar tradition of female contribution to the artistic world, before the 19th century. Professional Portuguese photographer, self-designated the first, the name of Maria Reya Campos is known, operating in the south of Portugal. The circumstance of having identified, in 2019, a carte-de-visite with the label ANNA MAGALHÃES RODRIGUES, opened a new path for the study of the life and path of a woman-photographer working alone in the Portuguese countryside, in the early years of the 20th century. Based on written historical sources, photographs and a set of illustrated postcards, we developed some interpretations about her formation and trade.

Palavras-chave: fotógrafa, fotografia, Chaves, retrato, bilhetes-postais.

Keywords: photographer, photography, Chaves, portrait, postcard.

INTRODUÇÃO

Apressados por acompanhar os estudos de género e, em particular, as problemáticas do feminismo e da Mulher na Arte, de que Linda Nochlin (1931-2017) foi uma das primeiras e principais interlocutoras no mundo ocidental, algumas historiadoras de Arte portuguesas têm procurado lançar um processo de revisitação das grandes categorias artísticas (Vicente, 2012; Hargreaves, 2022). O atraso, explicável por uma multiplicidade de razões, entre as quais se destaca a predominância do olhar masculino, não o é por falta de literatura e fontes à sua disposição. A existência da extraordinária obra «Teatro Heroíno» (Perim, 1736-1740), súpula setecentista de biografias femininas, e de um conjunto de trabalhos literários de pendor biográfico que, ao longo dos séculos XIX e XX, foi sendo produzido, deixa espaço para reflexões sobre os papéis da mulher e, concretamente, sobre a mulher enquanto artista ou participante no processo artístico (a este respeito importa consultar: Silva, 1999). A circunstância de grande parte desta literatura ser assinada por homens exige, contudo, um cuidado na sua leitura e interpretação, sujeita a filtros de pendor paternalista, machista, misóginos. Por outro lado, a existência de um importante repositório de referências sobre estudos femininos de e sobre a mulher em Portugal, permite-nos visitar a atenção que se lhe tem dedicado nas historiografias nacionais¹.

Antes do século XX, a mulher-artista não surge como a conhecemos hoje no mundo Ocidental, sem peias ou amarras legais e políticas. E, no entanto, ela era artesã, companheira e colaboradora de homens artistas, mulher, filha e irmã destes. O papel secundarizado neste processo (mas que poderia incluir intervenção na própria criação, não só enquanto modelo, mas como intelectual) é conhecido, por vezes menosprezado, quando comparado com a «descoberta» de mulheres-autónomas ou quase-autónomas, como Josefa de Óbidos ou Artemisia Gentilleschi, apenas para citar dois dos nomes mais conhecidos da pintura barroca europeia. Naturalmente que quanto ao primeiro aspecto, as fontes são omissas ou praticamente silenciosas, quando se procura conhecer o papel colaborativo ou secundário na criação artística. Contudo, para compreendermos este papel, devemos conhecer o estatuto, posição e até figura

1. A existência de uma revista dedicada aos estudos da Mulher, *Faces de Eva*, ligada à equipa de investigação integrada no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (CICS.NOVA), e a recente publicação de dois dicionários sobre a Mulher Contemporânea em Portugal tem contribuído para este processo de revisitação. Falta, contudo, uma renovação dos conceitos binomiais de género.

jurídica que a mulher ocupava na sociedade e a forma como cada uma se enquadrava ou contornava o espartilho normativo vigente ao seu tempo.

Se a mulher era secundária no processo criativo, não o seria, por exemplo no de comitente, enquanto proprietária, aristocrata, burguesa ou cabeça de instituição. Em Portugal, a abundante disseminação de comunidades de religiosas estimulou a produção e circulação de obra artística, segundo gostos definidos por formações individuais ou oportunidades económicas, possibilitando o aparecimento de prioresas, abadessas, viúvas e outras mulheres com destaque na História da Arte em Portugal.

No que toca à Fotografia, tratando-se de uma prática artística, mas também operação técnica/tecnológica, que exigia um conjunto muito diverso de saberes, desde a óptica à química e, não obstante surgir num período em que já se discute a mulher como sujeito artístico, a sua complexidade ajudou a arredá-la do protagonismo inicial da invenção necessitada de conhecimentos técnicos nem sempre acessíveis em contexto educativo, à mulher. Apesar de tais condicionantes, esta acabou por tornar-se autónoma, pelo menos no manuseamento das novas e portáteis máquinas fotográficas (década de 1880), assim possibilitando o aparecimento de fotógrafas amadoras.

Este amadorismo inscreve-se num conjunto de práticas de ócio que a nobreza e a burguesia de finais do século XIX incluía no seu quotidiano, como as excursões a termas, montanhas ou a praias - o tempo de vilegiatura que as filhas e mulheres de alguns fotógrafos aproveitavam para documentarem ou ficcionarem através da sua sensibilidade. De facto, devemos apontar dois aspectos relativos a estas primeiras fotógrafas-amadoras: a sua ligação familiar a homens fotógrafos, profissionais ou, como elas, amadores, e a possibilidade de utilizarem a câmara fotográfica como extensão da sua criatividade, já exercitada na redacção e desenho de álbuns, diários e outra memorialística. Fazemos generalizações, mediante os casos mais conhecidos, quer a nível internacional, como o de Julia Margaret Cameron (1815-1879), quer em território nacional, dando como exemplo o de Margarida Relvas (1867-1930). Ambas integravam elites, podendo lançar mão da fotografia como formas de comunicação ou arte, ou ambas. Incorporam, contudo, um perfil de mulheres fotógrafas que não dependia do ofício para a sua sobrevivência.

Menos conhecidas são as mulheres que executavam a Fotografia como profissão. A diferença

entre amadorismo e profissionalismo na primeira fotografia é, por vezes, difícil de destringir. Naturalmente que o modelo comercial da fotografia se disseminou rapidamente, tendo como objetivo principal a produção de retratos, normalmente em atelier. Para já são raros os casos conhecidos de fotógrafas profissionais, autónomas, em Portugal. Não deixa de ser sintomático que a obra «A World History of Women Photographers» (Lebart & Robert, 2022) apenas indique duas mulheres portuguesas ligadas à fotografia, uma documentarista, Maria Lamas, e uma artista plástica, Helena Almeida, que utilizava a fotografia como complemento ao desenho e à pintura. Para além de ser uma reduzida amostragem, ambas correspondem a um ideal burguês de artista, onde a mulher desempenha um papel que lhe é predestinado social ou academicamente - ainda que, admitamos, no caso de Helena Almeida esta o tenha desafiado.

O primeiro caso conhecido e estudado em Portugal o de Maria Amélia Campos, revela a complexidade da mulher-fotógrafa durante o período da primeira fotografia (Viegas, 2019). Num artigo de 1902, traduzido do francês para o *Boletim Photographico*, chama-se a atenção para a «mulher photographa» (Gastine, 1902). O autor (ou autora), sob um pseudónimo, escrevendo, talvez, de Paris, lamenta ali a inexistência de fotógrafas profissionais, que diz já existirem em Inglaterra e nos Estados Unidos da América. Descreve o curioso *modus faciendi* dessas mulheres que, em vez de ateliers, deslocavam-se aos domicílios dos retratados. E, acrescenta, uma das particularidades deste modo de fazer era o «de excluir o retoque tão querido dos nossos photographos» (Gastine, 1902: 114). Retenhamos esta ideia, pois a ela voltaremos.

A importância de se conhecer o papel das mulheres na História da Fotografia em Portugal foi espoletado, em 2000, por um artigo na *Ersatz*, escrito por Rita Gomes Barros (Barros, 2000). Até então, o silêncio era absoluto nas principais obras sobre o tema, nomeadamente as de António Sena. A partir dessa data alguns contributos têm ajudado a conhecer melhor este papel, focado essencialmente no perfil da fotógrafa-amadora.

Na recente edição do *Prontuário* de fotógrafos e casas comerciais de fotografia do Porto (Resende, ed., 2021), demos conta de um conjunto de mulheres à frente de ateliers, mas sem que tal signifique o exercício da arte. Mas, estudos de conjunto, como é o caso do *Prontuário*, são importantes para a identificação de nomes e para compreensão do papel e percursos dos indivíduos ligados ao mundo da fotografia. Só assim, cremos, será possível compreender formações, influências, parcerias, numa complexa rede de interações.

Mas, se os universos urbanos de Lisboa e Porto podem concitar a ideia de uma mulher fotógrafa, desempenhando funções comerciais ou participando como operadoras (miniaturistas e coloristas, como o caso de Francisca Furtado, no Porto, Brandão, 1976: 62-67) ou na administração de casas comerciais de fotografia, a sua presença num mundo rural, à partida hostil à emancipação feminina, propõe-nos algumas reflexões.

UMA FOTÓGRAFA EM TRÁS-OS-MONTES, PORTUGAL.

O nome **Ana Magalhães Rodrigues** aparece no dístico na parte inferior de uma carte de visite (CdV) que adquirimos numa feira de antiguidades, em Aveiro, em 2019 imagem 1. A circunstância de se associar um nome feminino à actividade profissional que o formato de CdV pressupõe, deixou-nos atentos. Perante tal descoberta, reconhecemos a necessidade de iniciar um processo de investigação em plataformas de arquivos e bibliotecas em-linha que nos permitisse delinear um perfil.



Imagem 1. APIF-NR. CdV. 10,3x6,3 cm.

Uma primeira pista foi a referência, num contexto de *petit histoire*, narrado na *Gazeta dos Caminhos de Ferro*, sobre certa licença de porte de arma passada a «D. Ana Magalhães Rodrigues, fotógrafa da Vila de Chaves» (SABEL, 1936: 546). A licença teria sido atribuída depois de 1904 e permitia-nos identificar quer um local, quer uma data de actividade da fotógrafa. Socorrendo-nos dos jornais locais de Chaves, depositados na BPMP – Biblioteca Pública Municipal do Porto, confirmamos a presença de Ana Magalhães Rodrigues com atelier aberto naquela vila em 1903 imagem 2.

Impunha-se, seguidamente, procurar a sua origem familiar e a sua formação. Em várias buscas no Arquivo Distrital de Vila Real, a cujo distrito pertence Chaves, foi possível chegar a uma dupla assinatura: **Ana de Jesus Alves** e **Ana Magalhães Rodrigues**, ambas a mesma pessoa. Com o primeiro nome, encontrámos um processo de separação judicial, de 29 de janeiro de 1900 (ADVR, Tribunal Judicial da Comarca de Chaves, família, 2.^a secção, processos de separação litigiosa, cx. 001).

Neste processo, explicava-se o casamento de Ana com Augusto Rodrigues, fotógrafo de profissão, àquela data residente na *Photographia Portugueza* em Lisboa, à rua do Poço dos Negros. Que 4 anos antes (em 1896, portanto) o dito Augusto a havia expulsado do domicílio conjugal, tendo ido Ana viver com a mãe, na sua terra natal, Vilar de Nantes, freguesia próxima a Chaves. Entre outras acusações, Ana apontava ao marido o tê-la abandonado em 1898, numa hospedaria do Porto e viver amancebado em Lisboa, para onde fora trabalhar na dita *Photographia Portugueza* (idem, *ibid.*: fl. 2-2v.). Das acusações, Augusto Rodrigues defendeu-se dizendo que fora para Lisboa «buscar com o trabalho o pão quotidiano» e que a separação se deveu à «incompatibilidade de genios» e ao facto de sua mulher ser «de temperamento nervoso e genio altivo» (idem, *ibid.*, fl. 16-16 v.)

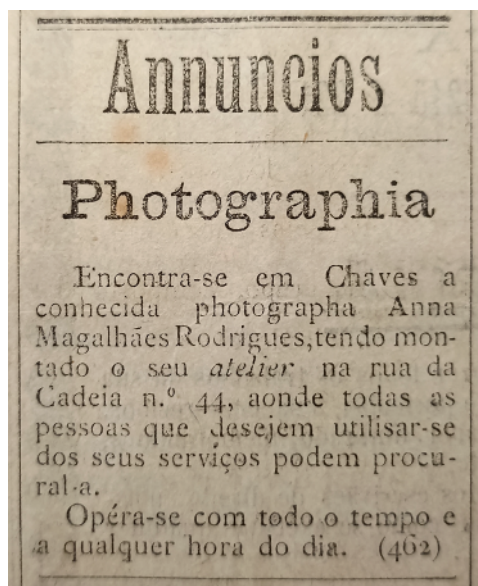


Imagem 2. Anúncio n.º Flaviense (1903).

Pelo mesmo documento, sabemos que Augusto e Ana se casaram a 16 de Agosto de 1894, na igreja matriz de Alijó. Ele era, então, solteiro, de 24 anos, natural de Oliveira do Douro (Vila Nova de Gaia); ela, solteira também, de 25 anos, natural da referida freguesia de Vila de Nantes. Assinava, nessa altura, **Ana de Jesus Alves Magalhães** (ADVR, Paroquiais, Alijó, casamentos, livro 8, 1893-1894, fl. 6v).

Com o nome **Ana de Jesus Alves** descobrimos, ainda, o requerimento de um passaporte para o Brasil, datado de 27 de Março de 1887. A requerente, com 20 anos, dizia-se modista, emancipada pelos pais. Residia em Lisboa, na rua das Gáveas, n.º 91, 3.º andar. No pedido que dirigiu ao juiz de direito de Chaves, para que lhe fosse passado registo criminal, declara ser proprietária, moradora no povo de Nantes. Os pais, António Alves de Azevedo e Marcelina Augusta, também proprietários, autorizaram a filha a embarcar para o Rio de Janeiro (ANTT, Governo Civil de Lisboa, Processos de requerimento de Passaportes, cx.3, doc. 142, fls 1-8).

Não localizámos nos livros de passageiros de navios para o Brasil, mais concretamente para o Rio de Janeiro, em 1889, dados com os quais pudéssemos confirmar o embarque de Ana, mas, a ter viajado nesse ano, em breve regressaria a Portugal. O seu pai morreu em 1890 (ADVR, paroquiais, Vilar de Nantes, óbitos, D02/UD.Cx PCHV44-04, fls. 37 v.-38) e, em 1894, casava-se com Augusto Rodrigues. O que fariam ambos em Alijó? Nem Augusto nem Ana tinham ascendentes ou familiares nesta vila duriense. Foram testemunhas do matrimónio Pedro da Costa Macedo e José Pereira, solteiros, cujos apelidos parecem não indicar qualquer parentesco com os noivos (ADVR, Paroquiais, Alijó, casamentos, livro 8, 1893-1894, fl. 6v).

Pelo divórcio, depreendemos que Ana tivesse regressado à casa do pai, em Vilar de Nantes, mas temporariamente, pois, em Agosto de 1900, já residia em Pedras Salgadas, numa habitação junto à ponte. Expressa-o no testamento que manda fazer a 27 de Agosto de 1900 (ADVR, Cartório Notarial de Vila Pouca de Aguiar, Livro de Notas para Testamentos Públicos, D02/C017/E10/P1/UD.Cx CNVPA1-068, fl. 26v ss), em cujo documento se lembra da mãe e do seu ex-marido, a quem deixa respectivamente dois terços e um terço dos seus bens. Foi testamenteiro o seu irmão mais velho, Aníbal Alves de Magalhães. Mas, como já referimos, encontramos-a na vila de Chaves, três anos depois, com atelier aberto na rua da Cadeia (hoje Bispo Idácio), nº 44.

O que levaria Ana a fazer-se fotógrafa e a seguir este ofício? É possível que a sua formação se fizesse juntamente com o marido, de cujo trabalho temos notícia na região de Pedras Salgadas antes de 1900 *imagem 16*. É possível, ainda, que o casamento em Alijó se explicasse pela itinerância de Augusto Rodrigues. A *Photographia Portuguesa*, para a qual irá trabalhar, dispunha de vários operadores que circulavam entre a capital e os arredores, nomeadamente a Ericeira, onde, durante o verão, laborava uma filial da casa. Talvez Augusto tenha sido contratado pela sua experiência como fotógrafo ambulante.

É provável, pois, que Ana, filha de proprietários, modista em 1887, tenha aprendido o ofício da fotografia com o seu marido e, depois do divórcio, em 1900, tornou-se autónoma vivendo deste mister, em Chaves e, posteriormente, entre Pedras Salgadas e Vidago.

Sobre a formação de Augusto nada sabemos, mas o facto de ter nascido próximo do Porto, leva-nos a pensar ter desenvolvido a sua formação numa das várias casas fotográficas fundadas naquela cidade, talvez ao longo dos dois últimos decénios do século XIX. Em 1880, quando tinha vinte anos, várias eram, e pujantes, as casas comerciais de fotografia portuenses, como a *Photo Moderna*, a de Emílio Biel, a Universal, entre outras (cf. Resende, ed., 2021).

O TRABALHO DA FOTÓGRAFA ANA MAGALHÃES RODRIGUES

O tempo que documentamos do trabalho de Ana Magalhães Rodrigues, quer através de bilhetes-postais ilustrados (BPIs) em circulação, quer através das provas de que dispomos e conhecemos da sua autoria, propõem um período de produção entre 1903 e 1907, levado a cabo, entre Chaves e, as duas importantes estâncias termais da bacia do rio Tâmega, Pedra Salgadas e Vidago. Depois do atelier, onde elaboraria retrato de estúdio, o seu trabalho parece ter-se desenvolvido ao ar livre, captando indivíduos, eventos e actividades relacionadas com o ócio termal. De resto, no anúncio de 1903 *imagem 2*, a fotógrafa salienta o seu trabalho sob quaisquer condições, «com todo o tempo e a qualquer hora do dia», sinal de uma versatilidade que, à partida, lhe permitiria dominar fotografia de interior (em atelier) e de exterior.

O seu trabalho corresponde ao tempo de crescimento de Pedras Salgadas e de Vidago como locais de vilegiatura, ainda durante a Monarquia. A própria frequência dos lugares termais pela Família Real, levou à projecção destes sítios como atractivos para a nobreza e burguesias de Lisboa e Porto, no que a inauguração do caminho-de-ferro, em 1907, constituiu um dos pontos altos de tal projecção. O período de 1905 ao 1907 corresponde ao tempo em que D. Carlos I

esteve Pedras Salgadas, trazendo com ele não só a *entourage* régia, mas também uma elite gravitando em torno da sua presença.

Os retratos que lográmos descobrir com as assinaturas **ANNA MAGALHÃES RODRIGUES PHOT.**; **ANNA M. RODRIGUES – PHOT.**, **ANNA DE MAGALHÃES RODRIGUES Phot.** e **ANNA M. RODRIGUES PHOT.**, atestam a sua autoria como fotógrafa. Com mais cuidado devemos abordar as séries de bilhetes-postais ilustrados que, sobre a região de Pedras Salgadas e Vidago lhe são atribuídas com a indicação **ED. ANNA MAGALHÃES RODRIGUES**. A edição de bilhetes-postais ilustrados nem sempre implicava a sobreposição das funções do fotógrafo e de editor – este frequentemente tipógrafo. O caso mais conhecido do tempo de Ana Magalhães Rodrigues é o de Marques Abreu que, não obstante ser fotógrafo com obra publicada, editava as fotografias de outros, nomeadamente BPIs. No mesmo território onde Ana trabalhou conhecemos outra mulher editora de BPIs, chamada Elisa Branca Pereira (fal. 1975) cujo nome aparece associado a postais de Pedras Salgadas em circulação na década de 1920, sem que seja possível atribuir-lhe a autoria das imagens fotográficas publicadas.

Na ausência de documentação que destrinche tais sobreposições não podemos afirmar, com certeza, que Ana Magalhães Rodrigues tivesse sido a autora das imagens fotográficas veiculadas através dos BPIs. De resto, como veremos adiante, aparecem ainda hoje no mercado colecionista postais com as mesmas fotografias, mas sem a indicação da edição de Ana Magalhães Rodrigues (ver exemplos imagens 3-6). Não podemos descurar, contudo, este importante conjunto de fontes visuais que ajudar a compreender o trabalho e o olhar social (e até «curatorial») desta fotógrafa.

OS BILHETES-POSTAIS ILUSTRADOS

A edição de bilhetes-postais ilustrados constituiu uma das principais fontes de negócio para fotógrafos, casas de fotografia e papelarias ou tipografias locais. Em 1908, um anúncio n' *O Flaviense* dava a conhecer a chegada de mais de 5000 tipos diferentes de BPIs à *Papelaria Mesquita*, a mesma casa responsável pela edição de uma colecção de 32 vistas de Chaves. Esta pujante actividade centrada na Papelaria e Tipografia Mesquita, sugere não haver lugar para muitos editores de bilhetes postais, em Chaves, no início do século XX.

Além disso, embora saibamos pouco sobre os primeiros fotógrafos-retratistas na vila de

Chaves, algumas notícias no periodismo referem-se à mobilidade do ofício, e à origem estrangeira de certos profissionais como os casos dos espanhóis Don Ramon Godás (*O Intransigente*, n.º 14, 19-4-1903, p. 2) e dos irmãos Larabia: «dizem-nos de Verin que os srs. Larabia, irmãos, acreditados photographos de Orense, actualmente n'aquella villa, virão brevemente a Chaves, onde durante alguns dias offercerão os serviços da sua arte, que eles executam primorosamente e pelos mais modestos preços» (*O Flaviense*, 3-1-1905, p. 4).



Imagem 3. APIF-NR. BPI. Não circulado. 14,4x9,3 cm.



Imagem 4. APIF-NR. BPI (ed. Bazar da Ponte). Não circulado, s/data. 13,9x9 cm.

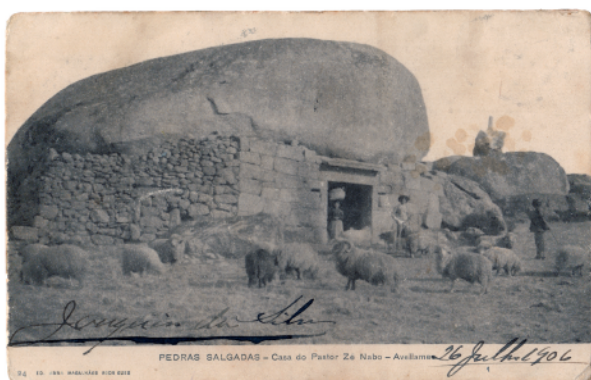


Imagem 5. APIF-NR. BPI. Circulado (1906). 14,2x9,2 cm.

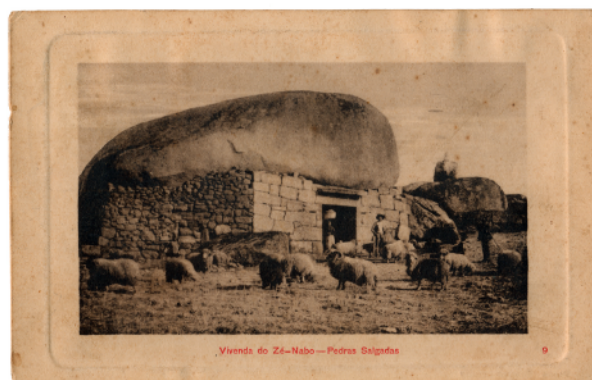


Imagem 6. APIF-NR. BPI (ed. Bazar Esmeriz, Porto). Circulado (Depois de 1910). 14x9 cm.

A escolha de Pedras Salgadas por Ana Magalhães Rodrigues para se instalar por volta de 1904 ou 1905, pode ter surgido como alternativa ao mercado cada vez mais concorrencial de Chaves, mas explicar-se, também, e como já referimos, pela presença de elementos da Família Real e das elites portuguesas e galegas naquela povoação termal. A fama terapêutica das águas incrementa-se a partir da década de 1870 e, com a chegada do caminho de ferro, em 1907,

tornou-se um dos lugares mais concorridos na região, juntamente com Vidago. Nestas estâncias termais, os aquistas procuravam quem tirasse o retrato e providenciasse recordações probatórias da sua passagem. Os BPIs serviam este propósito, sendo utilizados, ainda, como meio de comunicação com quem estava longe ou ausente. Era frequente encontrarem-se fotógrafos ambulantes ou instalarem-se filiais de casas maiores nestes locais de veraneio.

A partir dos BPIs que lográmos identificar sobre Pedras Salgadas a circular ao tempo de Ana Magalhães Rodrigues, documentamos a presença de vários fotógrafos e (ou) editores como Adelino Pereira, da Figueira da Foz, ou os portuenses Domingos Alvão, Magalhães & C.^a, Marques Abreu e a Foto Beleza.

Localizámos, em várias plataformas digitais, arquivos e no mercado colecionista, trinta e um bilhetes-postais editados por Ana Magalhães Rodrigues. Tendo em consideração a numeração, as dimensões, o tipo de emolduramento da imagem e o *lettering* das legendas dos BPIs identificados, propomos dividi-los em quatro séries de edições, três sobre Pedras Salgadas e



Imagem 7. APIF-NR. Circulado (data de 1907). 14x9,4 cm.



Imagem 8. APIF-NR. Circulado (data de 1907). 14x9,5 cm.



Imagem 9. APIF-NR. Não circulado. 14,4x9,2 cm.



Imagem 10. APIF-NR. Não circulado, s/data. 14,5x9,4 cm.

uma sobre Vidago. As séries sobre Pedras Salgadas ultrapassam as duas dezenas de imagens e sobre a de Vidago conhece-se, para já, o número de dezoito BPIs. Pelas informações manuscritas constantes no verso de dezanove BPIs em circulação, o tempo de comercialização destes baliza-se entre 1905 e 1908.

As temáticas das quatro séries dividem-se entre reproduções de lugares e edificado (nomeadamente hotéis, fontes termais e nascentes, pontes, habitações e campos de jogos) práticas e costumes (grupo de barroas, jogos, estúrdias, etc.) e, ainda, tipos sociais (o alquilador de burros, por exemplo – imagem 9). As séries dedicadas a Pedras Salgadas são diferentes em relação à de Vidago (esta, datada de 1906, como assinala a legenda de um deles) em termos técnicos e de temática. Numa das séries de Pedras Salgadas destaca-se a figura humana, que Ana Magalhães Rodrigues trata como elemento destacado da/na paisagem. Talvez tenha sido essa a ideia da fotógrafa, a de utilizar séries de postais voltadas para determinadas temáticas: numa, os indivíduos e os costumes, noutras o edificado e a paisagem.

Na série de Vidago há quase um vazio humano, que se pode justificar pela necessidade de apresentar o novo complexo termal em construção. De facto, a homogeneidade deste conjunto de imagens reside na apresentação de interiores e exteriores do Grande Hotel e das Fontes de Vidago.

Ainda que a maioria dos indivíduos apresentados nas imagens fotográficas dos BPIs editados por Ana Magalhães Rodrigues pareça posar para a câmara, observamos reduzida manipulação comparativamente, por exemplo, ao trabalho de Domingos Alvão - que também produziu fotografia e editou BPIs da região de Chaves. Alvão intervinha, quer ao nível do cenário, isto é, através da disposição de figurantes com poses e gestos que acentuassem as características sociais ou profissionais, quer nas provas (negativos e positivos), de forma a obter imagens com características pictóricas. Ana parece desenvolver um trabalho mais cru e objectivo. Assumindo que as fotografias são da sua autoria, ou elaboradas sob a sua orientação e, como referimos, embora pareça dirigir os intervenientes - levando-os a olhar para a câmara fotográfica -, parece dispensar a manipulação das provas – excepção feita ao BPI n.º 15 de uma das séries de Pedras Salgadas que apresenta a Ponte de Avelames imagem 11. Nesta imagem são visíveis as pinceladas sobre a vegetação das margens, cujo objectivo seria o de conferir mais contraste à folhagem.



Imagem 11. APIF-NR. Não circulado, s/data. 14x9,2 cm.

As cenas de grupos são frequentes, quer nos bilhetes-postais, quer nos retratos tirados por Ana Magalhães Rodrigues. Dirigidos como numa peça de teatro, suspendendo as suas actividades e olhando para a câmara, dispostos em pirâmide *imagem 19* ou ao longo da estrada *imagem 8* os indivíduos captados pela lente de Ana parecem actores em cenas proto-documentaristas sobre o quotidiano de Pedras Salgadas.

Não podemos deixar de chamar a atenção para o grupo das barrosãs *imagem 10*. Se, à primeira vista, parece a afirmação de um tipo feminino da região, uma observação mais atenta encontra homens na composição. Sátira? Ironia? O olhar de Ana Magalhães Rodrigues e o seu papel na escolha dos figurantes e a sua disposição nesta fotografia pode indiciar um lado

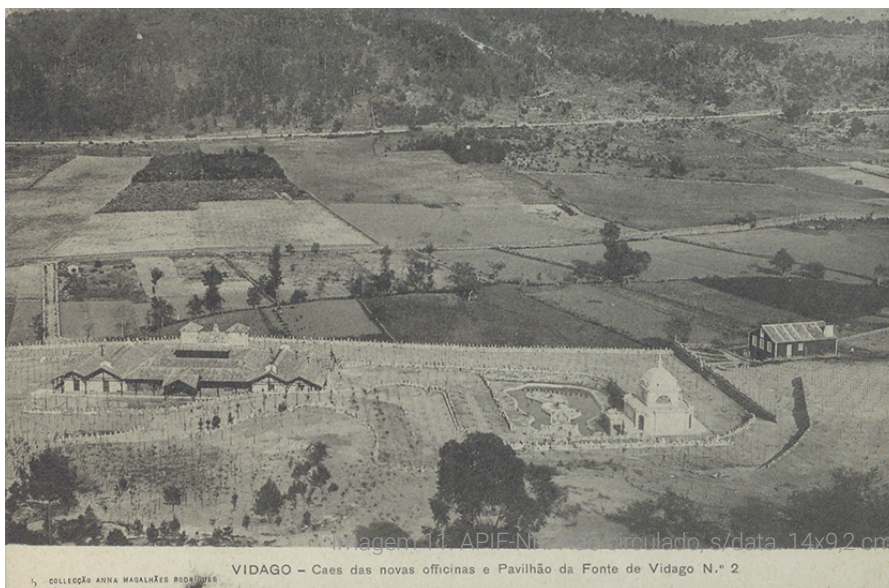


Imagem 12. APIF-NR. [1906]. Não circulado. BN © 14x9,5 cm.

humorístico e até crítico relativamente à (então abusiva) manipulação da fotografia para mostrar costumes e tipos sociais.

Na série de Vidago prevalecem pontos de vista formais, privilegiando-se o panorama e o registo dos edifícios e dos espaços aquistas. Há, contudo, uma perspectiva superior, colhida da encosta que, num amplo golpe de vista, abrange o nascente complexo termal de Vidago *imagem 12*. É uma vista quase aérea, novidade entre as perspectivas convencionais dos BPIs publicados localmente.

A homogeneidade desta série, focada nas novas estruturas, leva-nos a pensar ter sido resultado de uma encomenda da empresa termal.

A RETRATÍSTICA

A amostragem de que dispomos da sua produção retratística, reduzidíssima para o tempo de actividade proposto (1903-1907), foca-se em duas provas de pequena dimensão e três provas de grande dimensão. Uma das provas menores, a da CdV já referida mostra-nos o retrato do busto de uma mulher sobre fundo neutro, com a face a $\frac{3}{4}$, seguindo uma formalidade muito semelhante a retratos do género *imagem 1*. O dístico, em barra inferior, é no seu grafismo



Imagem 1.



Imagem 13. APIF-NR. Carte cabinet.
16,7x10,7 cm (cartão). 1907. 14x9,5 cm.



Imagem 14. APIF-NR. Carte cabinet.
16,7x10,7 cm (cartão).

semelhante ao de outras casas fotográficas, nomeadamente ao da *Photographia Luzo-Brazileira*, na rua Sá da Bandeira, 181 imagem 13 e ao da *Photographia Nacional*, em Braga imagem 14. Se é certo que este tipo de formulário em cartão seria fabricado em série e vendido a várias casas que imprimiam (ou carimbavam) sobre ele a sua designação, monogramas e/ou localidade onde operavam, certo é, também, que tal poderia indicar uma relação da fotógrafa às casas comerciais do Porto e, ou, às de Braga. Em qualquer das cidades, mas, sobretudo, no Porto, pela dimensão do seu mercado, Ana Magalhães Rodrigues encontraria as máquinas, químicos chapas e papéis necessários à sua actividade. De resto, as notas biográficas que temos apresentado apontam para que mantivesse laços com a comunidade fotográfica do Porto.

E não podemos deixar de apontar outra circunstância que a aproximava às casas comerciais desta cidade: o arrendamento que Ana fez, em 1911, a Francisco Fernandes de Magalhães Bastos Júnior, cunhado do conhecido fotógrafo amador e horticultor portuense Aurélio da Paz dos Reis (S.A., 1916: 295). Bastos Júnior era, também, fotógrafo, dono da *Photographia Universal* na rua de Cedofeita, 67 (Resende, ed. 2021: 56). Juntamente com Artur Martins Ferreira Vaz Pimentel constituíram uma sociedade sob a designação comercial de *Magalhães & Pimentel*, destinada à exploração de um restaurante e café junto à ponte, em Pedras Salgadas, na antiga residência da fotógrafa. Seria este o *Bazar da Ponte* que passou a comercializar BPIs com as mesmas imagens dos BPIs editados por Ana Magalhães Rodrigues?



Imagem 15. Marcelino Livreiro Leilões (Brasil) ©
17X11 cm.

O outro retrato imagem 15, com dimensões ligeiramente superiores à da CdV (17x11 cm), vendido no Brasil num leilão em 2018, representa

uma mulher trajada à minhota. O dístico na barra inferior difere do da nossa CdV, apresentando uma decoração de gosto *Arte Nova*.

Os retratos de grande dimensão são os de uma criança *imagem 17*, outro de um jogo de ténis *imagem 18* e um terceiro mostrando um grupo nas escadas do Grande Hotel *imagem 19*, todos tiradas em Vidago. Os dois primeiros estão montados sobre cartões de 34,5x32 cm com moldura artística de motivos vegetalistas, com o título na parte superior **Recordação de Vidago** e, em posição inferior, a assinatura impressa **Anna de Magalhães Rodrigues Phot.**; o terceiro de 42x36,5 cm, com os mesmos dizeres e moldura. A ornamentação da moldura impressa e as medidas do cartão são semelhantes às da fotografia que possuímos com o carimbo Augusto Rodrigues, possivelmente o seu ex-marido *imagem 16*. Embora não datada deverá corresponder à actividade do fotógrafo na região, antes do divórcio, isto é, anterior a 1900.



Imagem 16. APIF-NR. Recorte de prova montada em cartão (42x36 cm). Carimbo de A[ugusto?]. Rodrigues Phot.º.

O retrato da criança é curioso pela composição em que se inscreve. Um menino de bibe aponta para uma garrafa de vinho da marca *Colares*, tendo ao lado, ao que parece suspenso, um peixe. Charada? Fotografia publicitária? A deficiência da criança, visível pelo sapato do pé direito que evidencia uma sola de maior volume (para corrigir a diferença/anomalia física das pernas) recorda-nos uma pintura barroca, ao estilo de Murillo e Zurbarán, na conjugação da figura humana com os objectos dispostos ao modo de natureza-morta.

O jogo de ténis, em que participam mulheres e homens, inscreve-se no olhar documentarista das actividades de ócio que Ana Magalhães Rodrigues abundantemente veiculou através das séries de bilhetes-postais ilustrados. Esta fotografia é, aliás, semelhante às temáticas e composições de alguns dos referidos BPIs em que os fotografados posam para a câmara, contribuindo para divulgar e promover a fulgurante vida de sociedade das termas, na década de 1910.

A fotografia de grupo *imagem 19* revela-se importante, não só pela diversidade dos

participantes, mas pela organização e disposição dos mesmos. A composição, marcada pela forma de um triângulo ou pirâmide, apresenta uma multidão de indivíduos disposta na escada frente à entrada de um hotel, numa ordem que estabelece uma linha de homens com chapéu, em pé, limitando uma massa de mulheres, crianças e outros (esperos) homens, sentados, todos olhando em direcções diversas (alguns de perfil). As mulheres, quase todas com blusas de tons claros, contrastam com a verticalidade escura dos homens de chapéu, diversificando o que poderia ser uma apresentação monótona e estereotipada dos indivíduos – que, de resto, aparentam ser diversos em tipos sociais, etários de estatuto.



Imagem17. APIF-NR. 34,5x30,3 cm (cartão).



Imagem 18. APIF-NR. 34,5x30,3 cm (cartão).

A produção de fotografia de grupos e de tipos sociais constituía um tópico difundido pelos manuais e tratados da época. Em 1909, Frédéric Dillaye dedicava um dos capítulos da sua obra «L'Arte en Photographie», aos «groupes et sujets de genre» (Dillaye, 1909: 255-175, num dos pontos do seu tratado Dillaye refere-se às composições em pirâmide). É possível que Ana Magalhães Rodrigues tivesse acesso a este género de literatura, complementando a sua formação com revistas e manuais em circulação.

Comparativamente a outras fotografias, da época e a outros fotógrafos-retratistas, a qualidades das provas de Ana Magalhães Rodrigues é bastante inferior. Nas albuminas imagens 1, 17 e 19 verifica-se pouco contraste que resulta da diluição dos indivíduos do cenário, geralmente de fundos neutros ou claros. Na fotografia do grupo de tenistas, o fundo escuro do arvoredo, à frente dos quais posam os jogadores vestindo camisas brancas, produziu uma prova

mais equilibrada em contraste, o que também se explica por tratar-se de prova em sais de prata. Estas são, para já, as únicas provas que documentam o trabalho técnico de produção fotográfica por Ana Magalhães Rodrigues. O que terá acontecido ao recheio do seu estúdio? Aos clichés que produziu durante os anos que trabalhou? Ainda que tenhamos tentado, através de vários meios, um contacto com eventuais familiares, um estranho silêncio, deixou-nos, para já, sem qualquer notícia a respeito do remanescente do seu labor fotográfico.



Imagem 19. APIF-NR. 42x36,5 cm (cartão).

Embora o nome da fotógrafa flaviense não apareça nos jornais e revistas que amiúde se publicaram entre finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX, tal circunstância pode não indicar a sua exclusão do movimento que se desenrolava entre fotógrafos, operadores, etc. Não tendo integrado (que saibamos) os salões artísticos ou concursos como amadora ou profissional, Ana talvez ficasse arredada do conhecimento público, circunscrita à voz corrente na região de Chaves. Mas está por conhecer devidamente o complemento à sua formação prática, que terá desenvolvido com o marido, tal como o acesso que poderá ter tido à literatura especializada que abundantemente se produziu em Portugal nas décadas de 1890 a 1920.

Ao apresentar-se, em 1903, como «conhecida photographa», Ana Magalhães Rodrigues deve ter reivindicado o inusitado lugar que conquistou como mulher atrás de uma câmara fotográfica, prosseguindo um trabalho que, com o marido, ambos poderiam ter começado a desenvolver num território periférico em relação aos grandes centros urbanos.

Nos jornais de Chaves não voltamos a ter notícias de Ana senão seis anos depois do anúncio de 1903, quando, a 31 de Janeiro de 1909, se refere ter estado naquela vila a «sr.^a D. Anna Alves, photógrapha que aqui teve atelier» (sublinhado nosso) (*O Flaviense*, 1909, Jan., 31, n.º 705, p. 2). Estranho, contudo, que se não noticie o segundo casamento da fotógrafa, exactamente na vila de Chaves, igreja de Santa Maria Maior, a 3 de fevereiro de 1908.

Desconhecemos a data de óbito do seu primeiro marido, mas aconteceu entre 1900 e 1908, pois só assim pôde casar-se pela igreja. Foi seu segundo esposo Carlos José Baptista Rodrigues, de 32 anos, natural de Canejas, Bragança (ADVR, paroquiais, Chaves, casamentos, 1908, D02/UD.Cx PCHV50-29, fl. 3v-4). No assento de matrimónio assina **Ana de Jesus Alves Magalhães Rodrigues**. O casamento durou até 1911, pois um édito no *Diário de Governo* do mesmo ano indica que a fotógrafa intimava o segundo marido, entretanto desaparecido, intentando contra ele divórcio litigioso sob a alegação de abandono. Morava, então, no Porto, no largo da Polícia (*Diário do Governo*, n.º 235, 9-19-1911, pp. 4103-4104), e o marido fora visto pela última vez no Hotel Americano, à Batalha.

O contrato de arrendamento das suas casas em Pedras Salgadas, assinado a 6 de setembro de 1907, previa uma ausência da fotógrafa por 12 anos, até 1919. É possível que tal ausência se devesse a planos feitos no contexto da nova relação, que o divórcio veio alterar. Depois de 1911 não «ouvimos» falar mais de Ana Magalhães Rodrigues. A mãe morre nesse ano (ADVR, paroquiais, Vilar de Nantes, óbitos, D02/C004/E06/P3/UD.Cx PCHV44-04, fls. 29v-30), e é possível que Ana tenha regressado a Vilar de Nantes para tomar conta dos bens de família.

Faleceu a 19 de Outubro de 1937. No assento de óbito é referida como «doméstica», sinal de que abandonara a profissão de fotógrafa.

Um notícia no jornal «O Comércio de Chaves», assinala o óbito da ex-fotógrafa, «em Vilar de Nantes, onde se encontrava acidentalmente», dizendo-a «viuva, de 60 anos, proprietária, desta cidade, onde era geralmente estimada». E acrescenta: «a Sr.^a D. Ana Magalhães foi há muitos anos, proprietária de um atelier fotografico, era uma artista habil, e por isso o seu atelier

marcou, naquele tempo, pois era procurado pela elite da nossa terra» (*O Comércio de Chaves*, n.º 210, 1937, Out.21, p. 3).

No inventário de partilhas encabeçado pelo seu cunhado, Domingos António, não topámos a menor referência à sua actividade como fotógrafa, nem memória sobre o seu testamento de 1900 ou, sequer, o nome do seu segundo marido, entretanto falecido (ADVR, Tribunal Judicial da Comarca de Chaves, Cível, Processos de Inventários Obrigatórios, 1939, cx. 339). É, provável que, após 1911, Ana tenha levado uma vida discreta, solitária até, longe dos anos em que participou na construção da imagem turística de Vidago e Pedras Salgadas.

Proprietária de vários bens rústicos e urbanos, nomeadamente de duas casas em Chaves, numas das quais viveria (outra estava arrendada à *Pensão Transmontana*), a sua herança foi repartida entre vários familiares: os irmãos ainda vivos mas, sobretudo, sobrinhos dispersos entre Vila Nova de Cerveira, Oeiras e Lisboa.

Os bens móveis inventariados à sua morte, com 68 anos, listavam-se da seguinte forma: uma cómoda, uma guarda-vestidos, uma guarda louça, uma mesa de cabeceira de verga, uma mala de mão, um casaco de peluche, um lavatório de cozinha, um crucifixo e um par de castiçais (idem, *ibid.*: fls. 39-39 v.).

Nada que recordasse a sua actividade como fotógrafa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seria Ana Magalhães Rodrigues uma fotógrafa tão-só técnica, isto é, voltada para a produção de fotografia comercial, maioritariamente retratística, ou teria desenvolvido outras apetências, por exemplo, pelo pictorialismo salonista e concursal, tão em voga no seu tempo? O seu trabalho por ora identificado é insuficiente para determinar um estilo. Depreendemos que a fotógrafa, depois do divórcio, vivesse do seu ofício, sendo o retrato o seu meio de sustento. Todavia, associado à fotógrafa subsiste um notável conjunto de bilhetes-postais ilustrados de que foi editora e que nos pode fornecer algumas pistas a respeito do seu olhar, de cariz documentarista e que extravasa os limites do pitoresco e da manipulação pictorialista que caracterizava grande parte da produção do género ao seu tempo.

Como sabemos pouco sobre a formação de Ana Magalhães Rodrigues, que deverá ter sido feita em conjunto com o marido Augusto Rodrigues, aventamos ser possível que os BPIs em

circulação, com reproduções de fotografias de outros fotógrafos, servissem como meio de aprendizagem e prática, permitindo a apropriação de modelos e fórmulas de representação, primeiro, através do vasto material visual e gráfico que chegava a Chaves e, depois, enquanto editora, através da concepção de uma gramática visual que Ana difundiu durante o seu tempo de actividade. Nessa altura, já um vasto universo de representações do território onde Ana se movimentava circulava através de BPIs, como se comprova pela colectânea publicada em 2000 na «Revista Aquae Flaviae» (s.a., 2000).

Por oposição a outros fotógrafos que começavam a ocupar o mercado de Pedras Salgadas e Vidago o trabalho de Ana M. Rodrigues era menos preparado, mais cru e mais objectivo. Poderá isso dever-se à falta de recursos e de meios, com os quais Ana pudesse competir com os seus concorrentes? Ou estamos perante uma questão de sensibilidade?

O mercado em crescimento, de fotógrafos e editores de BPIs pode explicar, primeiro, a saída de Chaves por volta de 1903-1904 e, depois, o abandono da actividade fotográfica em Pedras Salgadas e Vidago, a partir de 1911. Mas poderá reflectir, também, uma visão própria, que se traduziria num trabalho mais objectivo, directo, como o que o autor do artigo publicado no *Boletim Photographico* de 1902, imputava a algumas mulheres fotógrafas de então.

Estas são, contudo, meras hipóteses, interpretações colhidas através da imagem pública de uma mulher claramente multifacetada e empreendedora, visionária, até, tendo em conta o tempo e as circunstâncias que fazem dela uma das primeiras fotógrafas profissionais portuguesas.

REFERÊNCIAS

- [S.a.]. (2000). «Terras de Chaves e Vidago». *Aquae Flaviae* (24), 49-190.
- Barros, Rita M. (2000). «Mulheres Portuguesas Fotógrafas». *Ersatz. CPF* (3).
- Brandão, J. [1976]. *Miniaturistas portugueses*. Litografia Nacional.
- Castro, Z. O., dir; Esteves, J., dir. Sousa, A. F., coord., Abreu, I. S. de, coord., Stone, M. E., coord. (2005). *Dicionário no Feminino: [Séculos XIX-XX]* Lisboa: Livros Horizonte, Lda.
- Dillaye, F. [1909]. *L'Arte en Photographie*. Librairie Illustrée Jules Tallandier, Éditeur.
- Fonseca, C. S. (2013). «Margarida Relvas: uma jovem fotógrafa amadora de dimensão internacional». *Nova Augusta - Revista de Cultura* (24), 176-183.
- Gastine (1902). «A Mulher Photographa». *Boletim Photographico* (32), 113-115.
- Hargreaves, M., & Chicó, S., pref. (2022). *Deslaçar o Fio da História: mulheres artistas em Portugal*. Edições Afrontamento.
- Leandro, S. (2013). «Maria da Conceição de Lemos Coelho de Magalhães». In *Feminae: dicionário Contemporâneo*. Lisboa: CIG, 551-552.
- Lebart, L., ed., Robert. Marie, e., & [AA.VV.]. (2022). *A World History of Women Photographers*. Thames & Hudson.
- Perim, D. d. F. (1736). *Theatro heroico* [...] [Na Officina da Musica de Theotonio Antunes Lima]. Tomo I.
- Perim, D. d. F. (1740). *Theatro heroico* [...]. [Na Regia Officina Sylvana, e da Academia Real]. Tomo II
- Resende, N., coord. (2021). *Prontuário de fotógrafos e casas comerciais de fotografia do Porto -~1840~1980*. CITCEM. <https://hdl.handle.net/10216/136419>
- SABEL (1936). «Mulheres de armas». *Gazeta dos Caminhos de Ferro* (1174), 546.
- Silva, M. R. T. d., & Pintassilgo, M. d. L., pref. (1999). *A Mulher: bibliografia portuguesa anotada (1518-1998)*. Edições Cosmos.
- Vicente, F. L., & Sardo, D., pref. (2012). *A arte sem História: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Athena.
- Viegas, P. C. d. P. C. C. (2019). *Mulheres fotógrafas em Portugal (1844-1918): Maria E. R. Campos - 1ª*

photographa portugueza. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de letras da Universidade de Lisboa. Lisboa.