

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

GRASIELE APARECIDA SANTOS DA SILVA

ENTRELAÇAMENTOS ENTRE CURADORIA E PRODUÇÃO VISUAL: O RETRATO
FOTOGRAFICO DE MICKY NA COLEÇÃO PESSOAL DO FUNDO FOTO BIANCHI

PONTA GROSSA

2024

GRASIELE APARECIDA SANTOS DA SILVA

ENTRELAÇAMENTOS ENTRE CURADORIA E PRODUÇÃO VISUAL: O RETRATO
FOTOGRAFICO DE MICKY NA COLEÇÃO PESSOAL DO FUNDO FOTO BIANCHI

Dissertação apresentada para a obtenção do título
de mestre na Universidade Estadual de Ponta
Grossa, Área de História, Cultura e Identidades.

Orientadora: Profa. Dra. Patricia Camera Varella

PONTA GROSSA

2024

S586 Silva, Grasielle Aparecida Santos da
Entrelaçamentos entre curadoria e produção visual: o retrato fotográfico de Micky na coleção pessoal do Fundo Foto Bianchi. / Grasielle Aparecida Santos da Silva. Ponta Grossa, 2024.
202 f.

Dissertação (Mestrado em História - Área de Concentração: História, cultura e identidades), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Patricia Camera Varella.

1. Arquivo fotográfico. 2. Foto Bianchi. 3. Ponta grossa- Paraná. 4. Curadoria. 5. Retrato feminino. I. Varella, Patricia Camera. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. História, cultura e identidades. III.T.

CDD: 981.62

TERMO DE APROVAÇÃO

Grasiele Aparecida Santos da Silva

ENTRELAÇAMENTOS ENTRE CURADORIA E PRODUÇÃO VISUAL: O RETRATO FOTOGRÁFICO DE MICKY NA COLEÇÃO PESSOAL DO FUNDO FOTO BIANCHI.

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História - Mestrado em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no dia 26 de fevereiro de 2024, pela seguinte banca examinadora:

Documento assinado digitalmente
gov.br PATRICIA CAMERA VARELLA
Data: 25/04/2024 19:25:19-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof^a. Dr^a. Patricia Camera Varella (Orientadora)

Documento assinado digitalmente
gov.br MARIA CRISTINA MENDES
Data: 28/02/2024 15:01:46-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Mendes (FAP - UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
gov.br ERIVAN CASSIANO KARVAT
Data: 29/02/2024 09:56:48-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat (UEPG)

Dedico aos meus pais, Jorge e Julinha.

AGRADECIMENTOS

Expresso meus sinceros agradecimentos aos meus pais Jorge Luis da Silva e Julinha do Santos da Silva, pelo apoio, incentivo e suporte durante todo o percurso.

Também meu afetuoso agradecimento a Marilize Santos, Brayon Miguel Carneiro e Donizeti Pessi pelas palavras de carinho e encorajamento.

À professora Dr^a Patricia Camera pela colaboração.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da UEPG, seus professores e funcionários.

Para concluir, agradeço a Casa da Memória Paraná e toda sua equipe pelo aceite e colaboração com esta investigação.

“Representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A ideia central é, pois, a substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença”.

(Sandra Jatahy Pesavento, *História & História Cultural*, 2012, p.40)

RESUMO

Nesta pesquisa objetivamos apresentar e problematizar parte da coleção pessoal dos negativos produzidos pela família Bianchi. Essa coleção de negativos, em suporte de vidro, compõe parte do Fundo Foto Bianchi, localizado na Casa da Memória Paraná (Ponta Grossa - PR). Uma série destes negativos chama atenção por documentar o retrato feminino em suas diversas situações, considerando os tipos de representações e as formas de expressões fotográficas. Para tanto, a análise é feita com recorte nos retratos de Maria Thommenn (Micky), esposa do primeiro fotógrafo do ateliê Foto Bianchi. Esses retratos foram feitos pelo seu esposo, Luiz Bianchi, e pelo seu filho Raully. Sendo assim, esta produção está fortemente atrelada ao olhar cotidiano, familiar, e ao imaginário desses profissionais (fotógrafos/artistas) sobre a representação do feminino. Como no momento inicial desta investigação a coleção pessoal estava em processo de catalogação e higienização, tornou-se necessário realizar e evidenciar os procedimentos curatoriais, procurando estabelecer métodos para a identificação dos documentos visuais (negativos). Desta forma, através da seleção imagética dos retratos de Micky, este estudo busca demonstrar que os procedimentos curatoriais contribuem para a valorização da coleção pessoal como documento histórico, evidenciando a análise sobre as formas de expressar e retratar a mulher no período que compreende a primeira metade do século XX em Ponta Grossa (PR). Para tanto, primeiramente vamos apresentar aspectos referentes à história do Foto Bianchi e o contexto da cidade de Ponta Grossa. Num segundo momento, trataremos do processo de institucionalização dos documentos do Foto Bianchi para a Casa da Memória Paraná (CMPR), evidenciando os métodos utilizados para potencializar a produção pessoal como documento histórico. Por último, definimos o recorte em Micky, procurando salientar os modos de representação do feminino no contexto histórico de produção, no recorte temporal de 1909 a 1925. Utilizando fontes primárias e secundárias como os negativos e jornais da cidade, a pesquisa se fundamenta em autores como Perrot (2007), Pinsky (2013), Camera (2018), Alverenga (2016), Santos (2009), Filippi, Lima e Carvalho (2002), Pereira (2010), Pesavento (2012), Chartier (2002), Leite (1993), Canabarro (2017), Martins (2013), entre outros.

Palavras-chave: Arquivo fotográfico; Foto Bianchi; Ponta Grossa- Paraná; Curadoria; Retrato feminino;

ABSTRACT

In this research we aim to present and problematize part of the personal collection of negatives produced by the Bianchi family. This collection of negatives, on glass support, makes up part of the Fundo Foto Bianchi, located at Casa da Memória Paraná (Ponta Grossa - PR). A series of these negatives draws attention for documenting the female portrait in its various situations, considering the types of representations and forms of photographic expressions. To this end, the analysis is carried out by focusing on the portraits of Maria Thommenn (Micky), wife of the first photographer at the Foto Bianchi studio. These portraits were made by her husband, Luiz Bianchi, and her son Raul. Therefore, this production is strongly linked to the everyday, family perspective and the imagination of these professionals (photographers/artists) regarding the representation of the feminine. As at the beginning of this investigation the personal collection was in the process of being cataloged and sanitized, it became necessary to carry out and highlight curatorial procedures, seeking to establish methods for identifying visual (negative) documents. In this way, through the image selection of Micky's portraits, this study seeks to demonstrate that curatorial procedures contribute to the valorization of the personal collection as a historical document, highlighting the analysis of the ways of expressing and portraying women in the period that comprises the first half of the 20th century in Ponta Grossa (PR). To do so, we will first present aspects relating to the history of Foto Bianchi and the context of the city of Ponta Grossa. Secondly, we will deal with the process of institutionalizing the documents from Foto Bianchi for the Casa da Memória Paraná (CMPR), highlighting the methods used to enhance personal production as a historical document. Finally, we defined the cut in Micky, seeking to highlight the ways of representing the feminine in the historical context of production, in the time frame from 1909 to 1925. Using primary and secondary sources such as the city's negatives and newspapers, the research is based on authors such as Perrot (2007), Pinsky (2013), Camera (2018), Alverenga (2016), Santos (2009), Filippi, Lima and Carvalho (2002), Pereira (2010), Pesavento (2012), Chartier (2002), Leite (1993), Canabarro (2017), Martins (2013), among others.

Key words: Photographic archive; Foto Bianchi; Ponta Grossa- Paraná; Curation; Female portrait.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	- Foto Bianchi. Maria Benta Antunes da Rosa e Antoninho Nunes. Fotografia enviada para a Casa do Divino de Ponta Grossa.....	19
Figura 2	- Foto Bianchi. Verso da fotografia de Maria Benta Antunes da Rosa e Antoninho Nunes, nº9586.....	20
Figura 3	- Anúncio no jornal Diário dos Campos, 8 de janeiro de 1914.....	21
Figura 4	- Exemplo das condições do material no momento de averiguação dos negativos da coleção pessoal. Da esquerda para a direita: caixa original com os negativos não higienizados; descrições feitas por Luiz na tampa da caixa; negativos já higienizados nos envelopes em formato cruz com suas descrições.....	23
Figura 5	- CX 46 P. Coleção Pessoal.....	24
Figura 6	- Fleury com carrinho de brinquedos. [19--], CX 46 P, negativo 46.04, sem número original.....	25
Figura 7	- CX 32 P, negativo 32.06, legenda [19--], 9X13cm, sem número original.....	26
Figura 8	- Micky- parreiras- Lapa. [19--], CX 43P, neg. 43.10, 9x12cm, sem número original. Negativo positivado e recortado pela pesquisadora.....	28
Figura 9	- Foto Bianchi. Micky e Luiz-abraçados-costas. [19--], CX 14P, negativo 14.06, 9X12cm, sem número original.....	34
Figura 10	- Luiz Bianchi. "Micky e filho". [19--], CX 09 P, negativo 09.09, 9x12 cm, sem número original.....	36
Figura 11	- Micky- Luz elétrica. [19--], CX 22P, negativo 22.02, 6x9 cm, nº 2.....	37
Figura 12	- Anúncio no jornal Diário dos Campos. 3 de julho de 1924.....	39
Figura 13	- Recorte do Jornal A República, 28 de outubro de 1909.....	42
Figura 14	- Caixa 48 P. Coleção pessoal.....	44
Figura 15	- Anúncio do Jornal O Progresso, 14 de dezembro de 1909....	45
Figura 16	- Anúncio do jornal O Progresso, 21 de julho de 1910.....	45

Figura 17	- FB. Luiz Bianchi. “Estação Ferroviária de Ponta Grossa”. 18x24 cm.[19--]. Negativo sem número original.....	47
Figura 18	- FB. Luiz Bianchi. “Postal da cidade de Ponta Grossa”, [19--],13x18cm. Negativo sem número original.....	48
Figura 19	- Imagem do voo de Cícero Marques. Ponta Grossa 1914. Imagem produzida por Luiz Bianchi.....	49
Figura 20	- Caderno de Controle de Serviços 2.1. Dia 28 de junho de 1914.....	50
Figura 21	- Caderno de controle de serviços 8.3. Dias 27 e 28 de julho de 1940.....	51
Figura 22	- Descrição- “Possível Luiz de sobretudo”. [19--], CX 13p, negativo 13.08, 9x12cm. Negativo sem número original.....	53
Figura 23	- “Família Bianchi”. [19--], CX02 P, neg.02.04, 18x 14cm. Negativo sem número original.....	55
Figura 24	- “Burzio e enfermeiro Paulino”. [19--], CX 50 P, caixa Burzio. Negativo 50.06, 13 x18cm. Negativo sem número original.....	57
Figura 25	- Raully Bianchi. Cachorros, 1934. “Mulher banhando cachorro”. CX41 P, negativo 41.10, sem número original.....	58
Figura 26	- “Raios”. [19-?] , CX 51 P, caixa Raios, negativo 51.01, 9x12cm. Negativo sem número original.....	59
Figura 27	- Menino. Negativo nº 15538. 1940, 9x 13cm. Coleção empresarial.....	64
Figura 28	- Caderno de controle de serviços, janeiro de 1914.....	66
Figura 29	- CX 30 P. Família Bianchi: caixa de negativos Otto Perutz.....	67
Figura 30	- CX 43 P. Caixa original com legenda: produção familiar.....	68
Figura 31	- Micky em pé com, [19--], CX 43P, negativo 43.11, 9x12 cm. Negativo sem número original.....	69
Figura 32	- A) Caixas originais de negativos da produção comercial; B) Exemplos de caixas originais da produção familiar; C) Negativos higienizados e acondicionados em caixas polionda; D) Caixa com negativos em chapa de vidro presente na produção familiar. Autoria de Raully Bianchi.....	70

Figura 33	- Micky janela sala. [19--],CX17, negativo 17.07 P, 9 x12 cm, sem número original.....	72
Figura 34	- Ficha de diagnóstico do Fundo Foto Bianchi para negativos em chapa de vidro. Produzido por Patricia Camera, Alan de Almeida e Leandro Melo.....	73
Figura 35	- Raully levantando caixão. [19--], CX17 P, negativo 17.02, 9x12cm, sem número original.....	78
Figura 36	- Micky e filho. [19--], código 002819, 6x13cm. Negativo sem número original.....	79
Figura 37	- Negativo: “Micky atrás da cortina”. [19-], CX 14P, negativo 14.14, 9x12cm, sem número original.....	80
Figura 38	- Positivo: “Micky atrás da cortina”. CX 14P, negativo 14.14, 9x12cm.....	81
Figura 39	- FB. Micky e cachorrinha na mesa. [19--], CX46P, negativo 43.06, sem número original.....	83
Figura 40	- Retoque com grafite provavelmente realizado por Luiz Bianchi no rosto de Micky.....	83
Figura 41	- “Homem e criança”. [19-?], CX13 P, negativo 13.09, 9x12cm, sem número original.....	85
Figura 42	- Negativo: “Criança. OBS: negativo com máscara e tinta preta”. [19-?], CX45P, negativo 45.09, sem número original....	86
Figura 43	- Positivo: “Criança. OBS: negativo com máscara e tinta preta”. [19-?], CX45P, negativo 45.09, sem número original.....	86
Figura 44	- Negativo :“Criança”. [19-?], CX10P, neg. 10.07, 9x12cm. Número original 30.....	87
Figura 45	- Positivo: “Criança”. [19-?], CX10P, neg. 10.07, 9x12cm, número original 30.....	88
Figura 46	- “Cenário Foto Bianchi”. [19--], CX 33P, negativo 33.22, sem número original.....	89
Figura 47	- CX33P. 1945. Coleção pessoal.....	90
Figura 48	- Caderno de controle de serviços. Serviço prestado no dia 27 de julho de 1944.....	92
Figura 49	- Caminhão- “fachada Foto Bianchi”. CX 49 P, negativo 49.01, nº original 26537, 9x12cm.....	93

Figura 50	- Salto da Conceição, Tibagy. 13.04.1935, nº 108. CX06 P, neg. 06.01.....	95
Figura 51	- Raul (cruz) Micky com filho no colo. [19--], CX 04 P; negativo 04.08; 9x12 cm, sem número original.....	99
Figura 52	- CX49 P. 23 negativos encontrados.....	106
Figura 53	- Em casa com Rauly. “Rauly na copa”. 1934, código 002831. Negativo sem número original.....	107
Figura 54	- CX 02P, coleção familiar.....	108
Figura 55	- CX 38 P, coleção pessoal.....	109
Figura 56	- Micky e Rauly cemitério. OBS: possível cemitério São José. [19--], CX17P, negativo 17.08, 9x12 cm, sem número original.....	111
Figura 57	- Micky e Luiz, tirada por Rauly. [19--], CX 17P, negativo 17.17, 9x12cm, sem número original.....	111
Figura 58	- Retrato de Micky. [19--], CX 25 P, neg. 25.18, 6x9 cm, sem número original.....	114
Figura 59	- Família Bianchi 1950. “Micky, 1950”. [19--], CX 30 P, neg. 30.05, 13 x 18 cm, sem número original.....	116
Figura 60	- Drive: arquivos da coleção familiar.....	118
Figura 61	- Panorama da representação de e com Micky nos retratos da coleção pessoal.....	122
Figura 62	- Quadro de arranjo. Elaboração das séries dos retratos de e com Micky na coleção pessoal.....	123
Figura 63	- Caderno de Controle de Serviços 2.1, página 120. Serviço prestado ao Sr. Lombard em 1913.....	131
Figura 64	- Caderno de controle de serviços 2.1, página 123. Serviço prestado ao Sr. Lombard em 1913.....	131
Figura 65	- Caderno de controle de serviços 2.1, página 146. Serviços prestados em julho de 1914.....	132
Figura 66	- Micky na luz de manésio (magnésio). [19--], CX 43 P, negativo 43.16, 9x12cm, sem número original.....	133
Figura 67	- Cesta de flores. [19-?], CX 43P, negativo 43.02, 9x13 cm, sem número original.....	135

Figura 68	- Recorte da imagem, negativo 43.02, cesta de flores.....	136
Figura 69	- Raully e Micky- sentados, porta. [19--], CX 45 P, negativo 45.14, sem número original.....	137
Figura 70	- Photographia Bianchi. Anúncio de 1923.....	138
Figura 71	- “Micky lendo”. Observação: ambiente externo. [19--], CX23 P, negativo 23.27, 6x9cm, sem número original.....	139
Figura 72	- “Mulher lendo” Obs: ambiente externo. [19--], CX 23P, negativo 23.01, 6x9cm, sem número original.....	140
Figura 73	- Micky- chales na cabeça. [19--],CX 43 P, negativo 43.09, 9x12cm, sem número original.....	143
Figura 74	- “Micky com cabelo solto”. [19--], CX 32P, negativo 32.13, 13x18cm, sem número original.....	145
Figura 75	- “Micky e filho na escada”. [19--], CX09P, 09.10, 9x12cm, sem número original.....	147
Figura 76	- Micky no túmulo Raully. [19--], CX 43P, negativo 43.07, 9x12cm, sem número original.....	148
Figura 77	- Micky e Raully- Pão na boca. [19--], CX 09P, negativo 09.06, 9x12 cm, sem número original.....	150
Figura 78	- Micky e Raully. [19--], CX 09P, negativo 09.07, 9x12cm, sem número original.....	150
Figura 79	- “Micky e filho”. [19--], CX 11P, negativo 11.04, 9x12cm, sem número original.....	151
Figura 80	- Hans Holbein, o Moço. Recorte da obra A Virgem e o Menino com a família de Burgomestre Meyer, 1528.....	152
Figura 81	- Micky ropinhas. Ponta Grossa. [19--], CX 48 P, negativo 48.05, 13x 18cm, sem número original.....	153
Figura 82	- Micky e Raully- 5 dias. [19--], CX13 P, negativo 13.01, 9x12cm, sem número original.....	155
Figura 83	- Micky e criada na cosinha. Ponta Grossa. [19--], CX 48P, negativo 48.07, 13x18cm, sem número original.....	157
Figura 84	- “Família Bianchi- café”. [19--], CX 25 P, negativo 25.07, 13x18cm, sem número original.....	159

Figura 85	- Micky na machina de costura. [19--], CX 43 P, negativo 43.03, 9x12cm, sem número original.....	160
Figura 86	- “Família Bianchi- Piquenique”. [19--], CX 21 P, negativo 21.02, 6x9 cm, nº original 7.....	161
Figura 87	- Chácara Hildemberg “grupo”. [19--], CX 47P, negativo 47.07, 9x13cm, sem número original.....	162
Figura 88	- “Grupo, rio”. [19--], CX 23P, negativo 23.11 P, 6x9 cm, sem número original.....	163
Figura 89	- Casamento- grupo. [19--], CX48 P, negativo 48.11, 13x18cm, sem número original.....	164
Figura 90	- Micky- pinheirinho. [19--], CX 43P, negativo 43.15, 9x12 cm, sem número original.....	166
Figura 91	- Quadro de arranjo. Elaboração das subséries dos retratos de e com Micky na coleção pessoal.....	167
Figura 92	- Micky encostada na mesa. [19--], CX 29 P, negativo 29.10, 13x18cm, sem número original.....	170
Figura 93	- Lado esquerdo: Positivo, Senhorita, nº 666, 14.09.1912, 9x12cm. Lado direito: retoque no negativo.....	171
Figura 94	- “Micky”. [19--], CX 08 P, negativo 08.03, 9x12cm, sem número original.....	173
Figura 95	- St ^{as} . Thielen. Ida e Clara, nº 1256, 17.11.1915, 13x18cm.....	174
Figura 96	- Micky busto- na porta David. [19--], CX 14 P, negativo 14.13, 9x12cm, sem número original.....	176
Figura 97	- Sta. Vougt. 14.1916, nº 1632 A, 9x12cm.....	176
Figura 98	- Micky sentada. Obs: lendo livro. [19--], CX 17 P, neg. 17.10, 9x12cm, sem número original.....	178
Figura 99	- Dn ^a . Isabel e Senhora. nº1691, 29.11.1916.....	178
Figura 100	- Micky e Luiz. [19--], CX 14P, negativo 14.12, 9x12cm, sem número original.....	180
Figura 101	- Senhora Farhat comendo pêssegos, nº 2198, 06.12.1917, 18x13cm.....	181
Figura 102	- Micky e Luiz. [19--], CX 14 P, negativo 14.02, 9x12cm, sem número original.....	183

Figura 103	- Micky no dormitório Ponta Grossa. [19--], CX 43P, negativo 43.14, 9x12 cm, sem número original.....	184
------------	--	-----

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	-	Fragmento de tabela elaborada para a localização dos negativos na coleção pessoal.....	103
Tabela 2	-	Tabela elaborada para a sistematização das caixas e negativos.....	115

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CMPR	-	Casa da Memória Paraná
FB	-	Foto Bianchi
FFB	-	Fundo Foto Bianchi
CX	-	Caixa
P	-	Produção (pessoal)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO 1 - DE IMAGENS PESSOAIS/EMPRESARIAIS À DOCUMENTOS VISUAIS: LUIZ E MICKY NO FOTO BIANCHI E A CASA DA MEMÓRIA PARANÁ.....	33
1.1 Os entrelaçamentos entre a vida particular e profissional: família Bianchi e o Foto Bianchi na cidade de Ponta Grossa.....	33
1.2 Quando a produção empresarial e pessoal é potencializada para sua função documental: o caso do ateliê Foto Bianchi e a Casa da Memória Paraná.....	60
CAPÍTULO 2 - O PROCESSO CURATORIAL NA COLEÇÃO PESSOAL: ESTUDO DE CASO PARA OS RETRATOS DE MICKY.....	76
2.1 Identificação dos objetos fotográficos e os recursos técnicos utilizados na produção dos negativos da coleção pessoal.....	76
2.2 Procedimentos curatoriais na coleção pessoal: organização, higienização, catalogação e pesquisa com ênfase nos negativos de Micky.....	91
CAPÍTULO 3 - A REPRESENTAÇÃO DE MICKY EM SÉRIES FOTOGRÁFICAS (1909- 1925)	120
3.1 Metodologia para a análise visual dos negativos de Micky.....	120
3.2 Do lar ao estúdio: as relações entre o público e o privado.....	125
3.3 Diferenças e semelhanças entre a representação de Micky na coleção pessoal e demais registros femininos na coleção empresarial (1909-1925)	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
REFERÊNCIAS	191
APÊNDICE A- ACESSO A TABELA ELABORADA POR GRASIELE SANTOS E PATRICIA CAMERA, COM DADOS PARCIAIS DOS NEGATIVOS DA COLEÇÃO PESSOAL, FFB (CMPR).....	201
ANEXO A - CERTIDÃO DE ÓBITO DE MARIA THOMMENN BIANCHI.....	202

INTRODUÇÃO

A fotografia é o registro de determinado momento e espaço. Pode ser compreendida como uma imagem visual que carrega indícios ou traços da memória histórica, social, coletiva e individual. Esse tipo de imagem percorre anos, décadas, séculos e se destaca por possuir uma matriz (objeto único) que é passível de reprodução (cópias)¹.

A cada olhar, novas interpretações podem ser dadas, dependendo do tempo e local em que o fotógrafo e o observador da imagem estão inseridos, seguindo percepções relacionadas ao repertório pessoal, cultural e social. Isso significa que a fotografia é plural, múltipla e dinâmica. Neste sentido, as imagens não são gratuitas, há sempre uma intencionalidade no ato fotográfico² e na difusão de suas cópias, sendo que os usos e as funções de uma mesma imagem podem ser diferentes ou alterados ao longo do tempo.

No caso das cópias fotográficas tal propriedade fica evidente. Por exemplo, o mesmo retrato de uma pessoa pode ser colocado em um álbum de família, em um porta-retratos ou até mesmo ser replicado nas redes sociais ou ser visto em uma notícia de jornal ou na lápide do cemitério. Já no caso da matriz, que pode ser um negativo ou um arquivo digital, tal propriedade multifuncional ainda é pouco estudada. No entanto, novas configurações deste tipo de objeto fotográfico têm sido problematizadas aos poucos pelos pesquisadores.

O fato é que com a consolidação das tecnologias digitais, as matrizes tradicionais (negativos) vieram à tona como objeto único e conseqüentemente como objeto raro, com seu valor histórico e patrimonial. Isso trouxe novas indagações sobre o objeto em si, observando a importância e a intenção (passada e presente) em preservar este tipo de material visual.

¹ Para este caso nos referimos as fotografias analógicas. Portanto, a câmera ao ser disparada produzia uma imagem em negativo, ou seja, com cores invertidas. Por exemplo, se uma roupa era branca no momento de captura da imagem, no negativo aquela mesma roupa estaria representada pela cor preta. Através do negativo, que dependendo do período poderia ser em chapa de vidro, acetato ou filme fotográfico, sendo os dois últimos compostos por plástico, era possível gerar cópias (positivos), ou seja, as fotografias físicas com suas cores originais.

² A respeito do ato fotográfico, podemos citar o autor Philippe Dubois e sua obra intitulada *O ato fotográfico e outros ensaios*, de 1994. Dubois afasta a ideia da fotografia como imitação da realidade, tendo em vista uma análise teórica fotográfica embasada nas categorias de Pierce sobre os signos. Ainda, o autor expressa algumas implicações a respeito do signo na fotografia, como a *singularidade* da reprodutibilidade fotográfica, a *atestação* da fotografia como testemunha, mas não como cópia fiel a determinado acontecimento e a *designação*, a qual a foto indica um acontecimento.

No caso do negativo havia a possibilidade imediata de gerar lucro ao fotógrafo, que por meio da reprodução dos negativos obtinha um valor adicional ao que foi cobrado junto ao ato fotográfico. Desta forma, a funcionalidade primária do negativo era aumentar a rentabilidade da empresa fotográfica e, ao mesmo tempo, disseminar o serviço de determinado ateliê para a sociedade, a fim de ampliar a sua clientela e obter reconhecimento no segmento comercial.

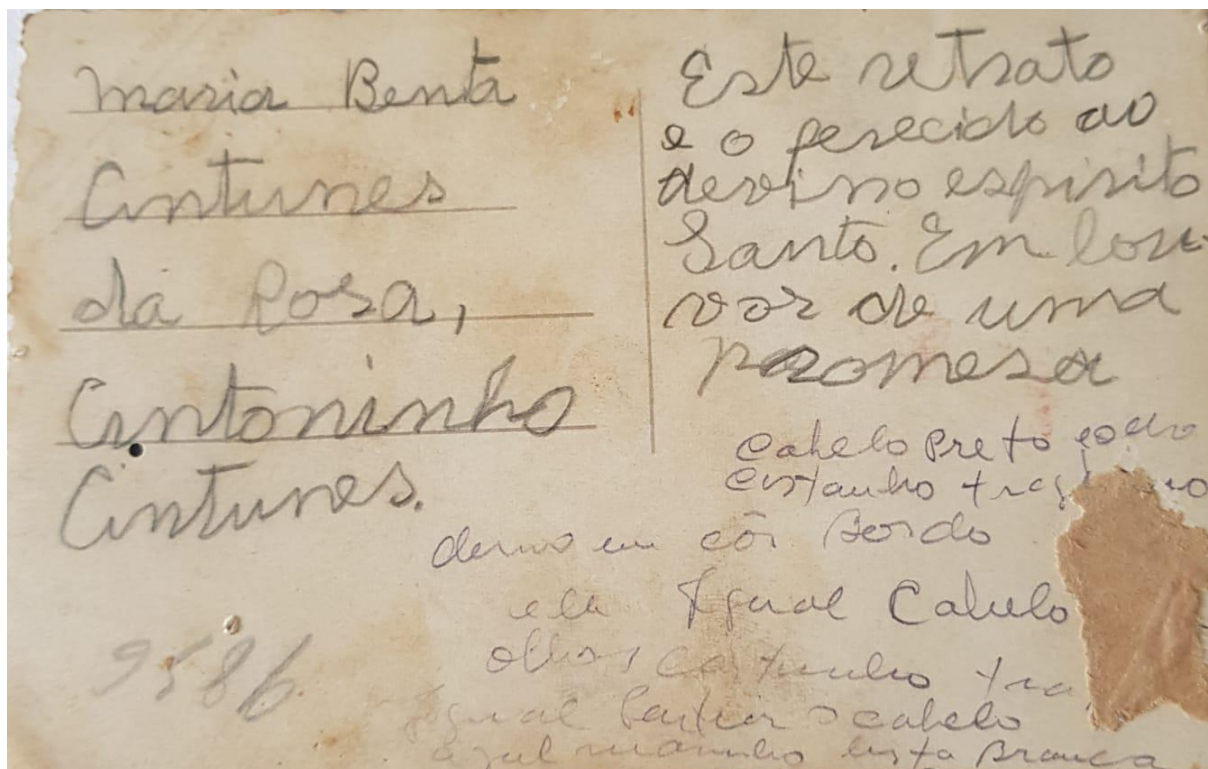
Para compreender os valores que a prática fotográfica traz junto ao negativo, exemplificaremos alguns registros integrados a essa lógica diária/profissional. A figura 1 mostra uma cópia fotográfica que tem a inscrição numérica 9586 em seu verso (figura 2). Este número corresponde ao número do negativo/ serviço fotográfico que gerou a imagem que circula na sociedade (cópia). Esse tipo de anotação importa ao fotógrafo, pois quando o cliente retornava ao estabelecimento solicitando outras cópias (do mesmo tamanho ou não), o fotógrafo tinha como referência o número para alcançar o negativo e fazer as reproduções dessa imagem.

Figura 1- Foto Bianchi. Maria Benta Antunes da Rosa e Antoninho Nunes. Fotografia enviada para a Casa do Divino de Ponta Grossa.



Fonte: Casa da Memória Paraná.

Figura 2- Foto Bianchi. Verso da fotografia de Maria Benta Antunes da Rosa e Antoninho Nunes, nº9586.



Fonte: Casa da Memória Paraná.

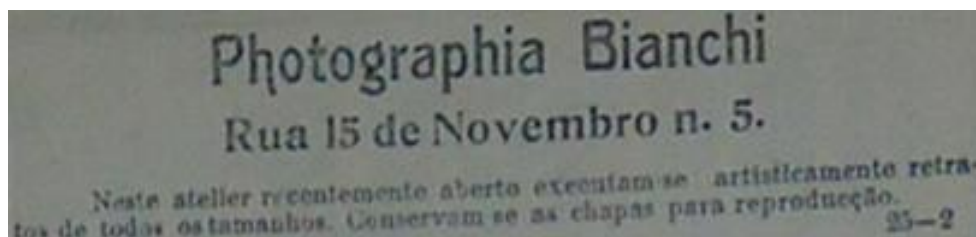
Ainda, as figuras 1 e 2 representam a crença por parte dos devotos na Casa do Divino, localizada na região central da cidade de Ponta Grossa (PR). A Casa do Divino é um local de fé e oração para uma parcela da população pontagrossense. Além de ser considerado um patrimônio cultural³, surgiu na cidade no século XIX e se tornou um ambiente de pedidos e promessas (Johansen, 2019), local este em que Maria Benta Antunes Nunes (figura 1) deixou a sua imagem com o intuito de reafirmar o cumprimento de uma promessa, já que no verso da imagem há a seguinte descrição (figura 2): “Este retrato e oferecido ao Devino espirito Santo. Em louvor de uma promessa”.

Outro exemplo que aponta a importância de preservar os negativos pode ser observado nas propagandas dos serviços prestados (figura 3), que indica o armazenamento das chapas para futuras cópias. Isso pode ser contemplado no anúncio de 8 de janeiro de 1914, publicado no jornal pontagrossense Diário dos

³ De acordo com Johansen (2019, p.42) um patrimônio cultural se deve a “identificação da pessoa, assim como do grupo social, com processos culturais existentes significa o reconhecimento desse bem como seu patrimônio” Ainda a autora comenta que na Casa do Divino, o estabelecimento foi tombado como patrimônio cultural da cidade em 2004.

Campos. Nesse anúncio lê-se em letras miúdas: “conservam-se as chapas para reprodução”.

Figura 3- Anúncio no jornal Diário dos Campos, 8 de janeiro de 1914.



Fonte: Casa da Memória Paraná

Assim, podemos compreender que o ato de guardar os negativos está historicamente atrelado ao lucro do fotógrafo, quando o fotógrafo que o produziu tratou o negativo enquanto fonte de renda. No entanto, a intenção de armazenar chapas de vidro, por exemplo, demanda espaço e cuidados específicos para que o objeto não se quebre ou não se danifique parcialmente ou totalmente.

Ampliando esta análise para uma escala de tempo de cem anos, a função imediata do negativo, que era fornecer a cópia ao cliente, é anulada uma vez que os clientes diretos já faleceram. Desta forma, o ato de resguardar por um século os negativos produzidos por determinado ateliê está diretamente ligado a intenção de preservar a memória do produtor e do referente da fotografia. Isso traz à tona algumas relações entre o fotógrafo, a cidade, as redes de sociabilidade e o arquivo, atribuindo a partir de pesquisas acadêmicas considerações e validações da fotografia como documento histórico.

A compreensão desta pluralidade propicia desenvolver pesquisas que vão para além da análise da imagem e que auxiliam na compreensão sobre os usos e às funções deste tipo de documento visual. A abordagem de estudos históricos utilizando-se de fotografia vem se destacando desde o surgimento deste aparato (Camera, 2013).

[A fotografia] É uma mídia de múltiplas expressões visuais e representações técnicas, ela se mostra intimamente relacionada ao desenvolvimento tecnológico e à sociedade que, juntos, contribuem para a manutenção e a transformação da práxis fotográfica, assim como para o questionamento de valores sociais e artísticos. (Camera, 2013, p. 46)

Nesta esfera, interessa salientar que os negativos são fontes pouco estudadas pelo fato deste objeto não ser o produto que circulava na sociedade. Assim,

o acesso a esse tipo de imagem era restrito aos fotógrafos, que por vontade pessoal ou familiar ou por dificuldades econômicas ou até de espaço acabaram por não preservar seus arquivos. Tal contexto diminuiu a chance de os pesquisadores tomarem contato com esse tipo de fonte visual. Sendo assim, este campo de estudo traz desafios e ao mesmo tempo importa por contribuir para o entendimento da própria história da fotografia e do uso do negativo como fonte histórica.

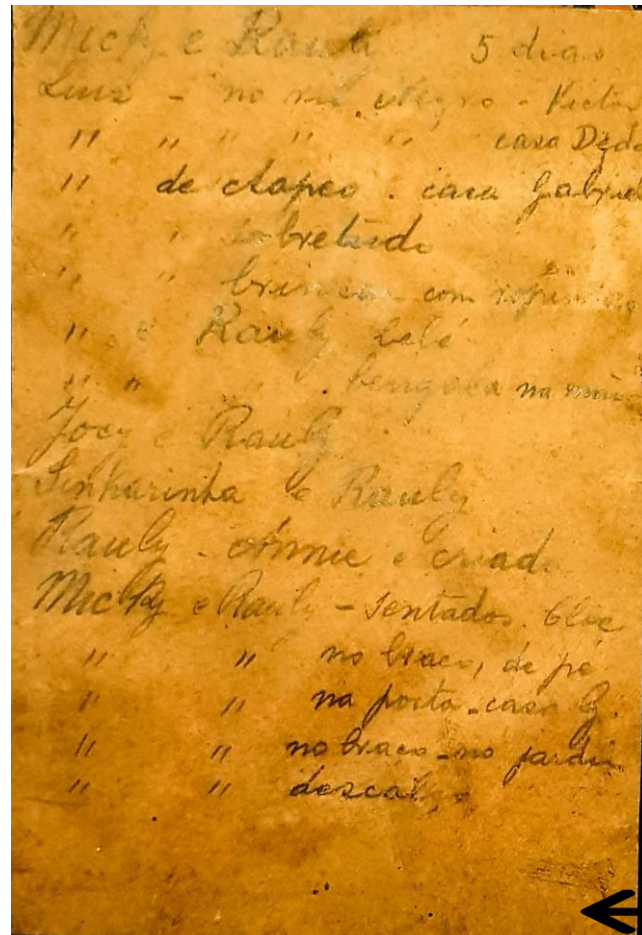
No Brasil existem poucos arquivos com uma quantidade expressiva de negativos (Bedim; Camera, 2015). O Fundo Foto Bianchi (FFB), localizado na Casa da Memória Paraná (CMPR)⁴ em Ponta Grossa, se destaca por apresentar a produção exercida pelas três gerações da família Bianchi, sobressaindo-se assim como um dos maiores em seu gênero no Brasil. Grande parte deste patrimônio material é resultante da produção realizada por Luiz Bianchi (1876-1943), pelo seu filho Raul (1911-1987) e seu neto Raul (1950-2002), durante o século XX, sendo este último o responsável pela venda da produção imagética para a prefeitura Municipal de Ponta Grossa em 2001. Cerca de 45.000 negativos (entre chapas de vidro, celulose e rolo de filme) estão na Casa da Memória Paraná, local de salvaguarda de vários documentos como fotografias, jornais, revistas, plantas arquitetônicas entre outros.

Na CMPR os negativos do FFB foram parcialmente acondicionados, armazenados e continuam até o presente momento em processo de catalogação e higienização. Este material tem sido explorado por pesquisadores de várias áreas, como da História e das Artes. Podemos encontrar pesquisas referentes ao FFB como o trabalho de conclusão de curso de Jheniffer Batista de Alvarenga intitulado *Acervo Foto Bianchi: o contexto de formação e sociabilidades (2001-2016)*, produzido em 2016, que traz a oralidade como recurso para compreender sobre o processo de compra deste arquivo e a sua adequação para potencializá-lo como documento histórico. Outras pesquisas relativas à ação curatorial (Camera, 2018), investigações sobre processos de arquivamento (Camera; Schoenherr; Chaves, 2022), o uso dos negativos como fonte histórica para compreender sobre a práxis fotográfica e as redes de sociabilidade em Ponta Grossa (Camera; Rocha, 2018) e, ainda, a discussão sobre a análise do negativo (Camera; Lima, 2018) são outros exemplos da amplitude do campo de estudo com este fundo fotográfico.

⁴ Atualmente a CMPR está localizada na rua Coronel Dulcídio. Em 2001 o arquivo foi levado para o prédio da primeira estação ferroviária (localizada no Parque Ambiental) e em 2019 para o estabelecimento situado na rua Ermelino de Leão (Oliveira, Vitória, 2020).

Para uma parcela desses negativos foi possível atribuir a anotação dos produtores encontrada na tampa das caixas originais⁶ de onde foram encontrados os negativos, como é o caso da figura 4. Em uma primeira seleção, anterior a pesquisa, foram separadas algumas caixas para averiguar se correspondia a produção pessoal. As figuras 5 e 6 exemplificam os objetos e tal ação.

Figura 5- Legendas da caixa 13 PColeção Pessoal com indicação do retrato da figura 6.



Fonte: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná

⁶ Caixas de marcas nacionais ou advindas de outros países onde os fotógrafos guardavam suas produções (negativos revelados).

Figura 6- Fleury com carrinho de brinquedos. [19--], CX 46 P, negativo 46.04, sem número original.



Fonte: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná

Com isso, conseguimos associar a figura 6 com a legenda original, ou seja, escrita por seu produtor na caixa. Para este caso, Luiz, através do descritor visual *descalço*, complementa a identificação da mulher e da criança, com o nome Micky e Raully, que seria, respectivamente, a esposa e o filho.

Em sua maioria, na coleção pessoal não foi possível encontrar uma anotação que relacionasse imagem e texto⁷, ou ainda, um número do negativo, nome, localidade, ou registro de quem o produziu. Tal característica mostra a sua particularidade, pois trata-se de uma produção para a família e amigos cujo conteúdo possui um valor sentimental, retratos os quais poderiam ser inseridos em álbuns, enviados a amigos ou parentes, ou ainda, comercializados. Neste sentido as anotações são ligeiramente diferentes das usadas nos procedimentos de organização dos negativos feitos pelo ateliê Foto Bianchi (coleção comercial). Ademais, por ser

⁷ Nesta investigação as legendas dos negativos que contém aspas, diz respeito as descrições realizadas posteriormente pela equipe da CMPR, para a identificação individualizada de cada imagem. Já as legendas que não possuem aspas são consideradas originais, ou seja, foram realizadas por seus produtores e encontradas nas caixas originais.

uma produção pessoal, predominantemente relacionada à vida familiar, várias informações estão associadas à memória afetiva, que pode ser difícil de “traduzir” por uma simples anotação/legenda. Outro fator observado e importante para a apresentação do objeto de estudo desta pesquisa são os negativos sem legendas, conforme mostra a figura 7. Neste retrato observamos um jovem moço e uma mulher, que estão posicionados próximos um do outro. Esse rapaz, que se encontra com o rosto e corpo levemente inclinados para à direita, em direção à mulher, indica intimidade e afetividade entre os dois. Neste caso, conseguimos identificar (comparando com outras anotações e retratos) que são mãe (Maria Thommenn Bianchi) e filho (Leonardo).

Figura 7- CX 32 P, negativo 32.06, legenda [19--], 9X13cm, sem número original



Fonte: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná

Conforme mencionado, o processo de higienização e catalogação da produção pessoal havia iniciado em 2014, porém existiam lacunas a serem preenchidas e negativos que nunca foram observados de forma cuidadosa por um pesquisador (a). Essa circunstância inédita trouxe a possibilidade de inaugurar um processo curatorial com o material em questão, tornando-se desta forma o objetivo central desta pesquisa.

De acordo com Solange Ferraz de Lima (2013, p.4) “tradicionalmente, a atividade de curadoria está associada a processamentos técnicos e administrativos ou a um conhecimento profundamente especializado do documento”. Ainda, a autora informa:

Assim, o trabalho de curadoria que comporta, evidentemente, muitas atividades técnicas e especializadas, está articulado à produção de conhecimento. Este conhecimento não é apenas o conhecimento do objeto em si, seus atributos, sua cronologia, mas daquilo que o documento, como tal, permite conhecer a sociedade em que vivemos. Por isso, todo o trabalho com acervos deve estar em sintonia com este objetivo maior.

Posto isso, para dar início ao reconhecimento e recorte do objeto de pesquisa, o primeiro passo foi fazer o levantamento da coleção pessoal para relacionar a quantidade de caixas originais e negativos. Em seguida, foi verificado o conteúdo da imagem no negativo e alguma relação com as anotações observadas na tampa da caixa onde o negativo foi encontrado⁸ (figuras 5 e 6). Nesta fase preliminar notou-se que a representação imagética está fortemente atrelada à produção familiar de retratos em ambientes internos e externos, do estúdio ao interior do lar. O jardim, o quintal, as viagens, os amigos, filhos e esposa de Luiz são alguns dos personagens trazidos por uma narrativa visual que deve ser analisada.

Neste volume de aproximadamente 897 negativos, verificamos que existe uma produção com um interesse especial por parte do fotógrafo Luiz Bianchi. Essa intencionalidade está em registrar, ou seja, em retratar a sua esposa, Maria Thommenn Bianchi. A partir dessa percepção, observamos uma série de imagens dessa mulher, que foi identificada, a partir das anotações de Luiz, como sendo Micky. Essa anotação indica a afetividade entre o casal, ou seja, exibe uma particularidade

⁸ Com o advento da pandemia (COVID-19), as portas da CMPR foram fechadas, o que impossibilitou o contato com o material por um tempo significativo. Ao retornar com as atividades presenciais, foi estabelecido uma metodologia para a organização e catalogação dos negativos e caixas descrito na dissertação.

familiar, carinhosa, onde o apelido Micky era utilizado por Luiz para indicar as suas memórias pessoais.

Essa descoberta foi feita com a leitura atenta das anotações feitas nas tampas das caixas, que por um processo comparativo entre imagem e anotação, trouxe a informação para o início desta pesquisa. Tal perspectiva é apresentada na figura 8, quando o negativo de Maria Thommenn, positivado para essa leitura, se encontra relacionado à anotação *Micky-parreiras-Lapa*. A indicação “parreiras” trouxe a associação imagem-texto que acaba por indicar o local de registro e quem a moça foi retratada.

Figura 8- Micky- parreiras- Lapa. [19--], CX 43P, neg. 43.10, 9x12cm, sem número original. Negativo positivado e recortado pela pesquisadora.



Fonte: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná

Desta forma, interessa destacar nesta introdução que toda a investigação desenvolvida para a dissertação passa pela observação lenta e minuciosa da imagem e pela busca por alguma legenda, como no exemplo da figura 8, que mostra os detalhes contidos na imagem, a palavra “parreiras” se referindo a um ambiente externo, fora do estúdio fotográfico, vocabulários que colaboram para o reconhecimento do negativo entre os demais presentes na mesma caixa.

Observando inicialmente que existia uma frequência expressiva da aparição de Micky nas anotações e nos negativos, surgiu a motivação em conhecer sobre como Luiz, fotógrafo profissional, buscou representar a sua esposa, que também era profissional atuante na empresa da família (Ateliê Foto Bianchi). Assim, surgiu a questão da pesquisa: como Micky foi representada num contexto da primeira metade do século XX, tendo como peculiaridades principais:

1. Micky foi retratada por um fotógrafo profissional, Luiz, que era seu esposo. Isso traz particularidades nas formas de olhar e registrar, atribuindo inclusive a afetividade.
2. A retratada, Micky, vivenciava o ambiente profissional do ramo fotográfico. Isso traz repertórios diferentes na relação de como se comportar frente à câmera.
3. A coleção pessoal instiga interrogar sobre o papel de Micky como mulher, mãe, esposa e profissional nas formas de registro cotidiano ou artístico.

Tais observações orientaram a pesquisa, que obrigatoriamente esteve atrelada ao tratamento curatorial do material dessa coleção, com atenção especial para os retratos de Micky. Ainda, neste primeiro momento, vale salientar que os retratos de Micky vão da esfera intimista para uma coletiva, pois os seus fragmentos visuais (retratos) no tempo como mãe, esposa, mulher e modelo podem colaborar para tecer observações sobre questões culturais de uma parcela de outras mulheres que vivenciaram diversas funções para aquele período em Ponta Grossa.

Trazer as informações pessoais e visuais é trazer a experiência materializada do vivido de Maria Thommenn (1883-1969), de família suíça, e de Luiz Bianchi, nascido em Buenos Aires. Assim, este estudo trata da história visual de uma família de fotógrafos que se estabeleceram em Ponta Grossa, tendo como ênfase o tratamento curatorial no FFB com recorte na coleção pessoal.

Isso traz questões relacionadas à prática cultural, estabelecida em um ambiente familiar, porém com um olhar subjetivo de um fotógrafo profissional. Para

tal, os negativos fotografados e presentes nesta investigação estão, em sua maioria, positivados para facilitar a visualização da imagem.

Vale ressaltar que não objetivamos nesta pesquisa trazer uma biografia de Micky, ou ainda, utilizar suas imagens de forma cronológica, mas a intenção é procurar compreender algumas formas de comportamento e de representação do feminino para aquele período, embasados em trabalhos referentes aos estudos da história cultural, da fotografia e da história das mulheres.

Assim, com objetivos específicos vamos tecer considerações a respeito das representações observadas nos negativos, com interesse nas especificidades a respeito do universo feminino. Para tal, a pesquisa está dividida em três momentos. No primeiro capítulo intitulado *De imagens pessoais/empresariais à documentos visuais: Luiz e Micky no Foto Bianchi e a Casa da Memória Paraná*, nos dedicamos em termos gerais, à história do Foto Bianchi, pontuando o seu surgimento na cidade de Ponta Grossa até o processo de institucionalização da produção na CMPR, observando o processo curatorial realizado na coleção empresarial. Tal apresentação interessa, pois auxiliou para compreender as aproximações e diferenças entre a coleção empresarial e pessoal. Ainda, este reconhecimento colaborou para entender a relação entre Micky, Luiz e o Foto Bianchi, pois ambos estavam envolvidos na relação pessoal e empresarial.

Esse resgate histórico sobre a transferência do arquivo empresarial para a CMPR, evidencia a produção imagética como um documento histórico e visual, que a partir da curadoria desenvolvida na produção comercial trouxe metodologias para potencializá-los como documento histórico, dando acesso às informações. Para o primeiro capítulo dialogamos fundamentalmente com os autores Camera (2013), Camera (2018), Santos (2009), Mauad (1996), Mauad (1998), Alvarenga (2016) e Canabarro (2005) e Canabarro (2017).

O segundo capítulo denominado *O processo curatorial na coleção pessoal: estudo de caso para os retratos de Micky*, diz respeito ao reconhecimento do objeto de pesquisa e ao processo curatorial desenvolvido para a coleção pessoal, com ênfase no objeto de estudo, ou seja, nos negativos de Micky. Tal recorte foi necessário pelo fato da coleção pessoal ser extensa e mostrar uma complexidade maior que a coleção empresarial. Isto porque as relações entre os documentos textuais e imagéticos apresentam maiores lacunas e critérios pessoais de anotações, que demandam investigações complementares, junto e exterior à própria coleção. Neste

capítulo, utilizamos autores como dicionário brasileiro de terminologia arquivística (2005), Lima (2013), Filippi, Lima e Carvalho (2002), Pereira (2010).

O último capítulo nomeado *A representação de Micky em séries fotográficas (1909-1925)*, destina-se a problematizar a representação de Micky através de séries fotográficas, às quais estão moduladas por uma estética fotográfica, procurando relacionar as imagens e legendas encontradas nas caixas onde estavam acondicionadas. Ao contrário dos dois primeiros capítulos que compreendem ao período da primeira metade do século XX, o último capítulo é destinado ao recorte de 1909 a 1925. Com isso, no primeiro e segundo capítulos, Micky está representada como mãe, esposa e avó, sendo a mesma retratada tanto pelo esposo quanto pelo filho. Para o terceiro capítulo a proposta é trazer o conjunto de retratos *de e com* Micky num período de 16 anos, ou seja, entre 1909 a 1925. Através deste recorte temporal pretendemos analisar a produção pelo olhar autoral, técnico e estético de Luiz. Este período foi reconhecido uma vez que Luiz e Micky se casaram em 1909 e o filho Raully começou a colaborar oficialmente com a empresa em 1925. Adicionalmente, para tanto, utilizamos parâmetros para a seleção dos negativos, como as vestimentas e a presença do filho Raully ao lado de Micky, desde a infância até a pré-adolescência, tendo em vista que Raully nasceu em 1911. Outro fator se dá pela fisionomia da retratada, como os sinais de expressão na maturidade e velhice, porém tomando certos cuidados, pois os negativos eram retocados.

Portanto, no capítulo três, a primeira seção contempla a metodologia empregada para a análise visual dos negativos selecionados. Já o segundo item trata-se da análise imagética dos negativos de Micky, procurando estabelecer um diálogo sobre a função social/cultural da fotografia, buscando associar ao contexto de época do retrato. O terceiro item pondera as “Diferenças e semelhanças entre a representação de Micky e demais registros femininos na coleção pessoal e empresarial (1909-1925)”. Entre os autores utilizados para ambas as seções estão Perrot (2007), Pinsky (2013), Pesavento (2012), Leite (1993), Martins (2013), André (2014), Feijó [19-?] e Reis Filho e Moraes (2014).

Assim, comunicamos no segundo capítulo o desenvolvimento metodológico da investigação e o levantamento do objeto de pesquisa com recorte no conjunto de imagens formadas pelos retratos de Micky. O terceiro capítulo mostra a análise do objeto de pesquisa que é o conjunto composto por séries de negativos de Micky. Neste caso interroga-se sobre os negativos de Micky serem patrimônio simbólico da família

Bianchi, representada como mãe, profissional, modelo, posando em ambientes internos e externos. Esse tipo de estudo abrange a leitura de ritos, hábitos e comportamentos da vida cotidiana, experiências fragmentadas que através da imagem produzem sentidos. Vale ressaltar que são necessários cuidados na análise imagética. De acordo com Burke (2017, p.267):

[...] o significado das imagens depende do seu “contexto social”. Estou utilizando esta expressão num sentido amplo, incluindo aí o “contexto geral, cultural e político, bem como as circunstâncias exatas nas quais a imagem foi encomendada e também o seu contexto material, em outras palavras, o lugar físico onde se pretendia originalmente exibi-la.

Esta citação nos alerta que grande parte das imagens analisadas podem estar compreendidas no ato de registro familiar, mas trazendo traços/ repertórios dos fotógrafos profissionais (que são o marido e filho de Micky). Em termos gerais, para potencializar tais discussões utilizaremos para esta pesquisa referenciais que auxiliam no tratamento arquivístico, assim como na leitura da fotografia como documento histórico. Dentre eles podemos citar Perrot (2007), Pinsky (2013), Camera (2018), Alverenga (2016), Santos (2009), dicionário brasileiro de terminologia arquivística (2005), Lima (2013), Filippi, Lima e Carvalho (2002), Pereira (2010), Pesavento (2012), Chartier (2002), Leite (1993), Canabarro (2017), Martins (2013) e Feijó [19-?].

CAPÍTULO 1 - DE IMAGENS PESSOAIS/EMPRESARIAIS À DOCUMENTOS VISUAIS: LUIZ E MICKY NO FOTO BIANCHI E A CASA DA MEMÓRIA PARANÁ

1.1 Os entrelaçamentos entre a vida particular e profissional: família Bianchi e o Foto Bianchi na cidade de Ponta Grossa

Com a chegada do arquivo Foto Bianchi na Casa da Memória Paraná em Ponta Grossa, se viabilizou o acesso aos documentos daquilo que um dia fora uma empresa familiar, possibilitando investigações por parte da comunidade acadêmica. Ao optarmos por selecionar tal material, se faz necessário compreender como está categorizado e arranjado o arquivo dentro da instituição de guarda. Além do mais, é essencial tomar conhecimento de seus produtores, atentando-se a finalidade de sua produção para aquele período. Tais aspectos alicerçam e respaldam este estudo. Portanto, no primeiro capítulo procuramos apresentar um panorama sobre a história e o contexto do FB e de seus produtores, até o momento da institucionalização e curadoria dessa produção na CMPR, o que gera uma mudança de estatuto deste material.

Para começar, apresentamos a figura 9, que mostra o casal precursor do ateliê fotográfico Foto Bianchi, ou seja, Maria Thommenn Bianchi e Luiz Bianchi. No retrato realizado na residência, o casal se apresenta na porta, envolvidos num abraço, cuja sensação despertada para aquele que observa pode vir a ser de intimidade e afetuosidade. Esse sentimento também é demonstrado nas legendas das imagens produzidas por Luiz sobre Maria, quando o marido a descreve como Micky. Este último, trata-se de um apelido utilizado nas descrições dos negativos da produção familiar. Portanto, para esta investigação utilizaremos a denominação Micky para se referir à Maria Thommenn Bianchi.

Figura 9- Foto Bianchi. Micky e Luiz-abraçados-costas. [19--], CX 14P, negativo 14.06, 9X12cm, sem número original



Fonte: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

A coleção de negativos da produção pessoal, assim como da empresarial, traz registros visuais que permeiam a lógica fotográfica praticada pela família Bianchi, independentemente do gênero (produção artística, familiar ou comercial). Assim, o estudo da coleção pessoal, que é o foco da pesquisa, possibilita conhecer e problematizar “o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage” (Memenses, 2005, p. 35). Em outras palavras, para as duas coleções, empresarial e pessoal, se pode observar a constituição de uma iconosfera⁹ composta por registros de paisagens, costumes, comércio, retratos de personalidades e pessoas comuns de Ponta Grossa e região, capturados durante o século XX.

⁹ De acordo com Meneses (2005, p.1) a iconosfera é “o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage”.

Essas imagens, observadas nos objetos fotográficos (negativos), são documentos visuais que devem ser interrogados junto as outras fontes históricas como jornais, cadernos de anotações, entrevistas etc. Essa assimilação da fonte visual em pesquisas históricas é defendida por Peter Burke no livro *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica* quando resume que “A proposta essencial que este livro tenta defender e ilustrar é a de que imagens, assim como textos e testemunhos orais, são uma forma importante de evidência histórica. Elas registram atos de testemunho ocular” (2017, p.25).

A ideia de trabalhar a produção da família Bianchi como um objeto de testemunho ocular, traz a necessidade de caracterizar o documento visual. Para o caso das duas coleções, podemos a priori defender que a diferença entre elas está relacionada a aproximação que a coleção pessoal oferece ao pesquisador com os atores/produtores que, em algumas situações, mostram uma produção desprendida da práxis fotográfica protocolar comercial. Isto é, na coleção pessoal podemos verificar os bastidores da produção fotográfica, da vida familiar, dos costumes da região, das atividades de lazer, e ao mesmo tempo, podemos ver outros negativos que mostram a tendência em fazer os registros normativos, que seguem a lógica da produção fotográfica empresarial.

Para dar início à apresentação da produção pessoal trouxemos dois retratos de Micky (figuras 10 e 11).

Figura 10- Luiz Bianchi. "Micky e filho". [19--], CX 09 P, negativo 09.09, 9x12 cm, sem número original



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Figura 11- Micky- Luz elétrica. [19--], CX 22P, negativo 22.02, 6x9 cm, nº 2.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Na figura 10 observamos Micky com seu filho no ateliê Foto Bianchi. No espaço do ateliê eram utilizados objetos como a cadeira, mesa, livros e arranjos de flores. Além dos ornamentos, visualizamos ao fundo uma pintura composta por flores, folhas e cortina juntamente a uma parede com ornamentos. A partir deste exemplo e de outros verificamos que a prática fotográfica no ateliê do FB era tanto utilizada na coleção comercial, quanto pessoal.

Segundo André (2014, p.17), “na fotografia ornamentada com acessórios [ateliê], na maioria das vezes ausente de seu cotidiano, reveste-se dos emblemas de classe, com a qual quer ser reconhecido”. No caso da figura 10 averiguamos que Micky não está na sua casa, nem na sua sala de estar com seu filho, mas a imagem tende a representar uma ideia de cotidiano de uma mãe com o seu filho, com um

cenário “grandioso”, destacado pelos trabalhos manuais observados na toalha de enfeite e na roupa de Micky.

De acordo com Chartier (1991, p.184): “por um lado, a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representada; de outro, é a apresentação de uma presença, apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa”. Sendo assim, na figura 10, a concepção da imagem é pensada e encenada, seja pelos objetos enquadrados, pela vestimenta selecionada, pela pose da mãe e do filho, para que represente/apresente a maternidade e o lar. Este é um dos exemplos sobre o ato comum da teatralização da imagem (Chartier, 1991). Neste caso, não existe o ambiente original da casa, mas elementos que representam a relação mãe e filho (pelo olhar/pose) rodeado por adereços. Conforme afirma Leite (1993, p. 19), “a fotografia é uma redução e um arranjo cultural e ideológico do espaço geográfico, num determinado instante”.

Todavia, as imagens de Micky não tinham apenas o propósito da representação da maternidade. Na figura 11 Micky é retratada sozinha em plano médio, ou seja, ela está enquadrada pela objetiva a partir da cintura. O foco é no sujeito fisionômico, pois não existem elementos que completam a composição. Percebe-se uma ausência de qualquer objeto, pintura ou adorno. A figura e fundo são neutros, salientando o olhar de Micky. Os únicos adereços são um delicado colar e aliança.

No entanto, essa imagem (fig.11) também se destaca quando utilizamos a fonte escrita contida na tampa da caixa onde o negativo foi localizado. Isto é, pela legenda que Luiz ou Raully (filho) escreveu – *Micky- Luz elétrica*. Desta forma, podemos verificar que este retrato além de valorizar a expressão do sujeito, traz o uso de uma inovação tecnológica, o que acaba por contribuir com o olhar artístico do autor e os modos de produção para esta época.

Ainda, nessa imagem verificamos que não há data, apenas a numeração 2, numeração inscrita no canto superior esquerdo da figura, pois há um total de quatro negativos de Micky com a mesma legenda e enquadramento, indicando que existia uma intenção de experimentação tecnológica. Tal situação exemplifica a amplitude nas formas de representar e a sua relação com a tecnologia. Na figura 11 Micky não olha diretamente para câmera e se apresenta com os braços cruzados. Nos três primeiros negativos suas feições são sérias, apenas no último negativo (número 4) a retratada indica um leve sorriso. Neste sentido, podemos interpretar que essa

narrativa visual traz elementos que demonstram um diálogo entre o fotógrafo e a representada. Seria como se Luiz ou Raully solicitasse para a sua esposa/mãe se posicionar perante a câmera, com o intuito de fazer um teste fotográfico, atribuindo valores sensíveis à expressão facial e corporal.

Com relação à tecnologia elétrica, de acordo com Chaves (2006), foi em 1905 a inauguração do serviço de energia elétrica na cidade de Ponta Grossa, apesar dos variados percalços ocorridos durante décadas. No caso do uso na fotografia por parte do FB, há um anúncio no jornal Diário dos Campos em 3 de julho de 1924 (figura 12), que relata o seguinte: *“tiram-se retratos mesmo com chuva e a noite até as 8 horas”*.

Figura 12- Anúncio no jornal Diário dos Campos. 3 de julho de 1924.



Fonte: Casa da Memória Paraná.

Com isso, podemos comunicar que a partir da década de 1920, Luiz contava com outros recursos de iluminação para a fotografia em seu ateliê, pois em seu anúncio é evidenciado que os retratos poderiam ser tirados até com a chegada da noite. Assim, a figura 11 (Micky) ilustra as mudanças ocorridas no ateliê durante as primeiras décadas do século XX, como é o caso da vinda e consolidação da luz elétrica e como isso corroborava para ampliar a carga horária de trabalhos realizados no mesmo dia. Outro fator que possa ter contribuído são os usos de negativos mais sensíveis à luz, possibilitando fazer fotografias com menos iluminação local. Essas observações interessam, pois a “a leitura da fotografia, ainda que distante, e, em muitos casos, independentes de sua produção, tem de se remeter frequentemente a circunstâncias e condições de produção, para uma compreensão adequada da mensagem transmitida” (Leite, 1993, p. 47). Neste exemplo, o uso da luz artificial trouxe para o fotógrafo uma leitura focada na representação expressiva de Micky, e ainda, trouxe indícios sobre a relação tecnologia e sociedade.

Seguindo este raciocínio interessa afirmar que esses negativos podem ser tratados como fontes históricas. Em *A Beira da Falésia: a história entre certezas e inquietudes*, Roger Chartier explica que

Representar é, pois, fazer conhecer as coisas mediante ‘pela pintura de um objeto’, ‘pelas palavras e gestos’, ‘por algumas figuras, por marcas’ – como os enigmas, os emblemas, as fábulas, as alegorias. Representar no sentido jurídico e político é também ‘manter o lugar de alguém, ter em mãos sua autoridade’ (Chartier, 2002a, p. 165).

Aproximando a sua defesa dos estudos com os negativos, tem-se que o negativo representa a busca pela memória, pela eternização da imagem, do tempo e do espaço. De modo simplificado, esse objeto fotográfico representa um ato fotográfico específico que carrega intencionalidade do sujeito/autor e de quem é fotografado em determinado contexto. A imagem traz elementos visuais que indicam compartilhar as visões de mundo que são construídas socialmente. Desta forma, a investigação sobre a representação imagética aborda o que representa e o que é representado, trazendo elementos que ajudam a identificar os valores e o domínio do mundo social em que este produtor e referente estão inseridos. De forma geral, pode-se afirmar que a produção das representações imagéticas traz elementos que indicam a constituição intencional ou não do campo social, carrega tensões a partir do lugar que se fala. No caso do retrato (fig. 11) e do anúncio do jornal (fig. 12), nota-se que o lugar de enunciação traz elementos que se mostram coerentes com a busca do produtor de se engajar no mercado e de “ensaiar” possibilidades que o tragam como um sujeito “contemporâneo” a sua época. Essa postura pode indicar tensões vividas no circuito profissional, seja pela busca de se permanecer no mercado, seja pelo autoconhecimento em sua produção técnica/artística.

Tendo em mente que o objeto de pesquisa é a coleção pessoal, e que o recorte está prioritariamente no produtor Luiz Bianchi e a referente é sua esposa, Micky, o lugar de enunciação é de um homem, fotógrafo profissional, que retrata a sua esposa. Sendo assim, os atores principais que interessam à pesquisa são o casal Bianchi, ou seja, a suíça e o argentino, portanto, Micky e Luiz, que fixam residência na cidade de Ponta Grossa, fundando o ateliê fotográfico Foto Bianchi.

Para estudarmos a representação imagética de Micky torna-se imprescindível apresentar alguns aspectos sobre Luiz, pois ao observamos os negativos disponíveis na coleção pessoal, notamos que o mesmo vivenciou o cotidiano familiar junto à

Micky, obviamente por ser sua esposa, e especialmente por ela aparecer como modelo e profissional que acompanhava as tarefas da empresa.

Ele descendente de italiano e ela mulher imigrante formam uma dupla que deixam um repertório visual de retratos de Micky, que podem ser melhor compreendidas com a pesquisa das séries fotográficas elaboradas no decorrer desta investigação. De um lado, o produtor se caracteriza pelo seu lugar de enunciação masculino. Como fotógrafo profissional, demonstra o protagonismo da representação de Micky numa possível miscelânea de “projeções de mundo” a respeito da representação do feminino na primeira metade do século XX em Ponta Grossa. Isso importa, pois, as formas de olhar e representar Micky são fontes que auxiliam para compreender parte da cultura local e feminina da época. Segundo Geertz (1989), a cultura se configura como uma “teia de significados” que direcionam padrões e significados criados historicamente dando características predominantes aos modos da vida.

Quando elegemos os negativos como objeto de estudo, observamos que a alta qualidade resultante do olhar de Luiz, advindos de recursos e aparatos técnicos disponíveis à época no mercado profissional estão relacionados à cultura vivida por ambos. Essa percepção conflui com as observações trazidas nos estudos de Canabarro (2017, p.326) quando ele afirma que “o fotógrafo se mostra com a fotografia, pois ela sintetiza a sua forma de ver o mundo, portanto, é o produto construído a partir de sua concepção de sociedade e medido por um aparato tecnológico”. Para compreender um pouco mais sobre Luiz, interessa identificar que ele nasceu em 1876 na Argentina. Fixou residência por um período na Lapa - Paraná e antes de mudar-se para Ponta Grossa fez registros dessa cidade (Camera, 2013).

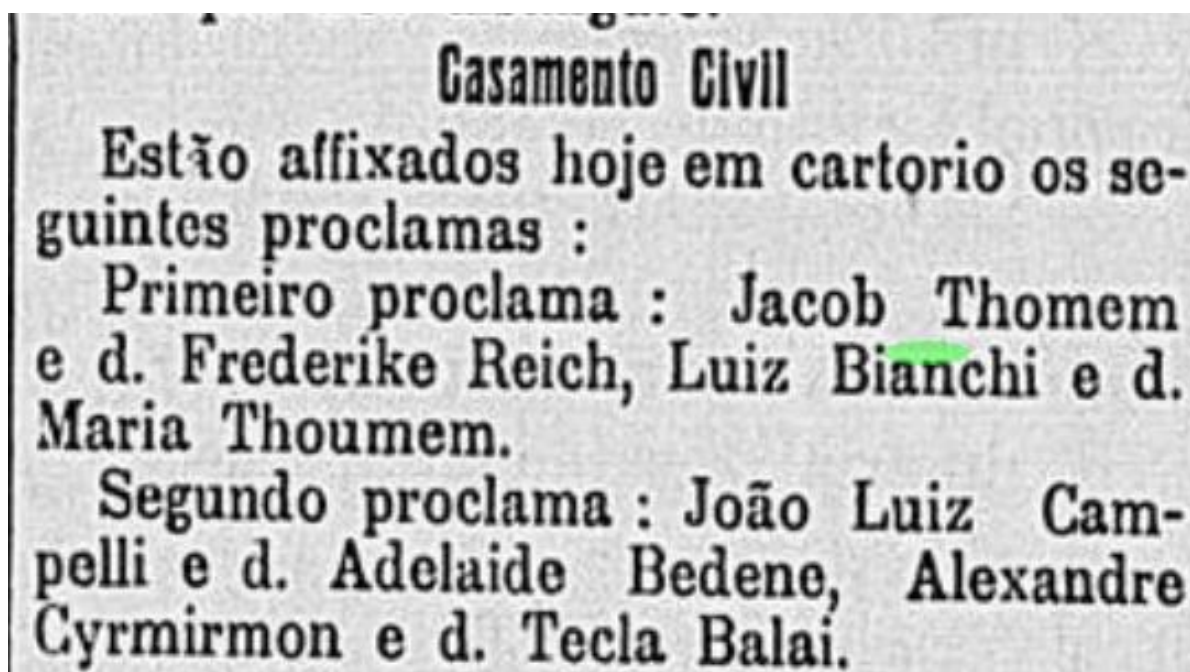
Conforme comunicado, inicialmente ele trabalhou como fotógrafo itinerante¹⁰, ou seja, ele estava incluído no segmento comercial vigente à época. Dentre os trabalhos que merecem destaque nesta época estão os registros das etapas de desenvolvimento da construção ferroviária da Brasil Railway Company (BRC) e sua imersão na cidade, uma vez que fotografou em 1907, antes de fixar residência na cidade, o evento do lançamento da pedra fundamental do hospital Santa Casa de

¹⁰ De acordo com Santos, Francieli, (2009), antes da consolidação de um ateliê fotográfico, a itinerância era corriqueira no final do século XIX, sendo que muitos fotógrafos procuravam aprender com outros profissionais. Também era comum associar outras fontes de renda com a prática fotográfica até conseguir estabilidade financeira.

Misericórdia, em Ponta Grossa. Tal documento visual é importante por mostrar-se como sendo o registro datado mais antigo do FFB e complementar a vivência da família Bianchi com figuras simbólicas da cidade como o médico Burzio, que aparece em destaque na coleção pessoal dos retratos Bianchi (Camera, 2013).

O seu efetivo comprometimento com Micky ocorre com o casamento em 1909, em Curitiba. O acontecimento foi anunciado em 28 de outubro, no jornal *A República*: “estão afixados hoje em cartório os seguintes proclamas: Primeiro proclama: Jacob Thomen e d. Frederick Reich, Luiz Bianchi e d. Maria Thoumem” (figura 13).

Figura 13- Recorte do Jornal A República, 28 de outubro de 1909



Fonte: Casa da Memória Paraná.

O casal teve quatro filhos: Raul, Fleury, Raul e Leonardo, sendo que Raul faleceu ainda na primeira infância (Santos, Francieli, 2009). Através do obituário de Maria, requerido no 2º Serviço de Registro Civil e 14º Tabelionato de Curitiba¹¹, pudemos constatar que seu último sobrenome corresponde ao de seu marido: Bianchi. Uma prática corriqueira para a época no Brasil. Ela, que nasceu na Suíça, faleceu em

¹¹ O obituário (em anexo) colaborou para interligarmos alguns fatores, como associar a idade aos negativos que possuem datas, a idade de Micky ao se casar e verificar o seu nome e sobrenome corretos.

Curitiba em 1969 com 86 anos¹². Com estes dados verificamos que o ano de nascimento foi 1883 e a idade que contraiu matrimônio foi aos 26 anos¹³.

A respeito da sua nacionalidade e a idade em que ela consumou a união matrimonial com Luiz, isso demonstra parte da lógica predominante no Brasil:

Até meados do século XX, a maioria das imigrantes jovens e adultas chega ao Brasil fazendo parte de unidades familiares. A maior parcela delas é de esposas, com 30 e poucos anos de idade, em plena fase de sua vida reprodutiva. Têm filhos pequenos ou nenhum filho e continuam dando à luz crianças no Brasil. Poucas são idosas. As jovens solteiras em idades consideradas aptas à união conjugal, e viúvas, casam-se nesse país formando novas famílias (Bassanezi, 2013, p.90)

Ainda, a autora continua:

As mulheres das primeiras levas chegadas ao Brasil casam-se em idades mais precoces e mais intensamente, que aquelas que permanecem na terra de origem na época (na Europa, os casamentos eram mais tardios e o celibato definitivo feminino bastante comum). Esse padrão de casamento das imigrantes no Brasil representa, por um lado, um mecanismo utilizado pelas comunidades para preservar o grupo diante das condições encontradas na nova terra, que não coloca obstáculos às uniões conjugais (ao contrário das regiões de origem das imigrantes, no Brasil, havia trabalho e possibilidade de acesso ou posse de terra). (Bassanezi, 2013, p.91)

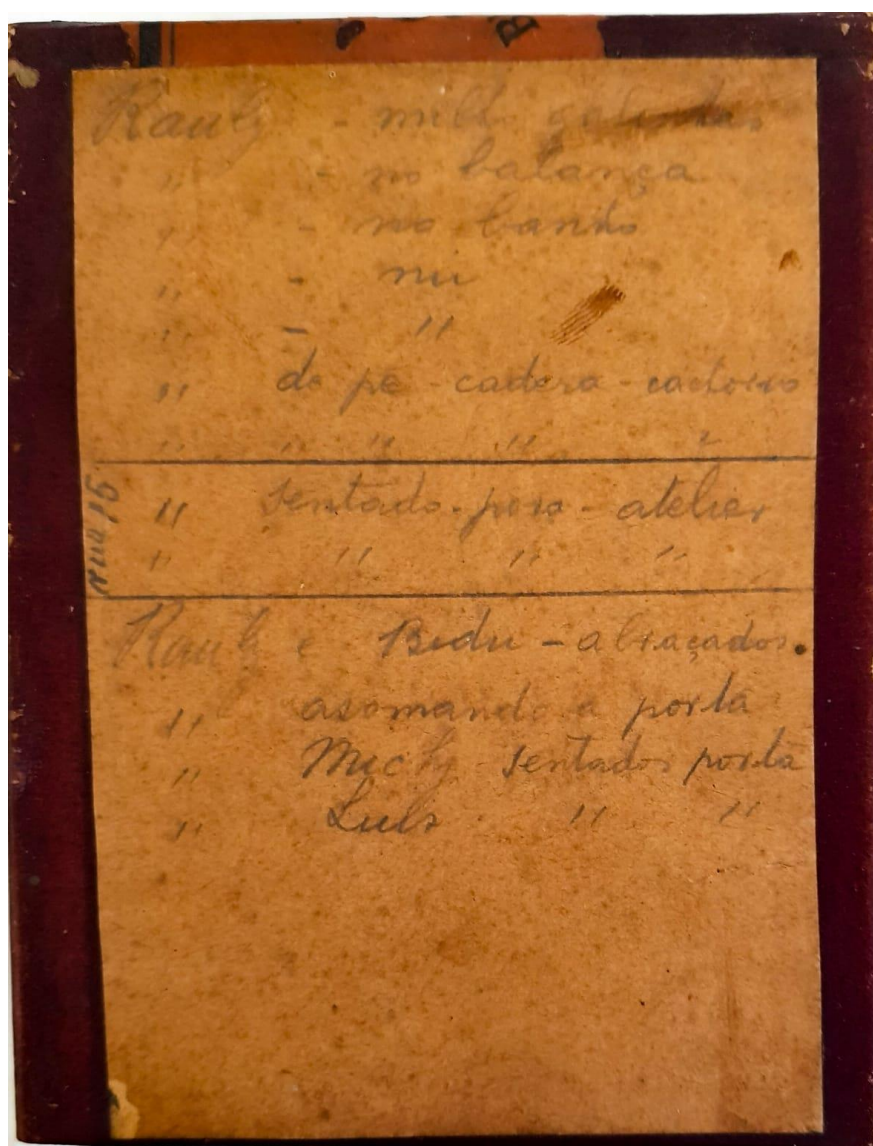
Com essas afirmações, torna-se possível apontar que existia uma intenção entre os imigrantes em preservar o contato entre os europeus e gerar filhos que vivenciassem esse núcleo familiar no país. Outro apontamento é com relação à posse de terras, que não se aplica ao caso. O interessante é notar que não sabemos com qual idade Micky chegou ao Brasil, e desta forma não podemos afirmar quanto tempo ela demorou para se casar. O fato é que ela se casou com um descendente de europeu, tendo uma idade média ou elevada para os padrões da época no Brasil. Ainda, vale ressaltar que não podemos afirmar se um conjunto de imagens encontradas no arquivo são do casamento de Micky e Luiz, pois as descrições geram dúvidas, não sendo conclusivas.

¹² Para compreender um pouco mais sobre estes registros, a pesquisa se desenvolveu com fontes complementares. A primeira averiguação foi obtida no site do serviço funerário de Ponta Grossa, constando que Maria Thommenn Bianchi faleceu em 1969, com 69 anos de idade. No entanto, verificamos que as datas estavam incorretas, afinal, se ela nasceu em 1900, teria apenas nove anos em seu casamento. Também encontramos o sobrenome de Micky tanto como Thommen quanto Thoumem. Em razão de tais circunstâncias, tornou-se essencial o requerimento da certidão de óbito de Micky no 2º Serviço de Registro Civil e 14º Tabelionato de Curitiba.

¹³ Tal afirmação vai ao encontro do vídeo documentário intitulado *Sob o Olhar da Família Bianchi*. Apresentado no dia 20 de outubro de 2023 no SESC Estação Saudade, na cidade de Ponta Grossa (rua Fernandes Pinheiro, 77) e produzido por Martha Batista, Derek Bianchi, Françoise Bianchi e Daniel Siwek. O documentário apresenta o ano de nascimento (04/10/1883) e morte (14/07/1969) de Micky.

Nas anotações de Luiz não encontramos a descrição Maria, Maria Bianchi, ou ainda, senhora Bianchi, sua denominação é dada como Micky. No exemplo da figura 14, podemos observar a décima primeira descrição intitulada - *Raul e Micky sentados porta*, ou seja, trata-se de um negativo em que Micky está acompanhada de seu filho, e ambos se encontram posicionados próximos a uma porta. Portanto, ao optarmos em utilizar a denominação Micky, procuramos aproximar as afinidades que este nome traz para o produtor e para o referente.

Figura 14 – Caixa 48 P. Coleção pessoal.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Com relação a vida pessoal e à prática econômica do casal, sabe-se que Micky e Luiz fixam residência na cidade de Ponta Grossa e anunciam pela primeira

vez seu bazar no jornal O Progresso, em 14 de dezembro de 1909 (figura 15). Verificando o anúncio, é importante observar que o uso do sobrenome tanto de Micky quanto de Luiz aparecem no negócio do casal. Assim deduzimos que Micky trabalhava no comércio, juntamente com seu marido.

Figura 15- Anúncio do Jornal O Progresso, 14 de dezembro de 1909.



Fonte: Casa da Memória Paraná.

Figura 16- Anúncio do jornal O Progresso, 21 de julho de 1910.



Fonte: Casa da Memória Paraná.

Nas figuras 15 e 16 observamos dois anúncios veiculados no jornal O Progresso, no ano de 1909 e 1910. Verificamos que nos anúncios de dezembro de 1909 até julho de 1910, o sobrenome de Micky desapareceu, o que deixa uma questão sobre a real colaboração nos negócios junto ao Luiz. No entanto, esses anúncios afirmam uma maior presença do nome masculino no ramo comercial. Talvez nesse período Micky tenha viajado à Europa, ou ainda, estivesse com algum problema de saúde. Também, é possível observar a gama de objetos vendidos, que vão desde artigos para fotografia, perfumes, brinquedos, roupas, entre outros. Um dos destaques para esta pesquisa é “Artigos para fotografia”.

Segundo as pesquisas de Camera (2013, p.5) “O primeiro ateliê fotográfico da família Bianchi é datado de 1911. Mas, nos cadernos de controle de clientes/ serviços do acervo Foto Bianchi, encontram-se trabalhos contínuos datados a partir de 1912”. Ainda conforme comunicado, o alvará foi feito em 1913 (Camera, 2018).

A escolha em fixar residência em Ponta Grossa não foi à toa. Possivelmente o fotógrafo percebeu que a cidade se desenvolveria rapidamente com a estrada de ferro que corta o local. De fato, no período do final do século XIX e início do século XX, Ponta Grossa estava em crescente ascensão do meio urbano e populacional, contando com a construção de um importante entroncamento ferroviário, o qual ligava norte e sul do país. Bianchi, antes mesmo de se estabelecer na cidade, foi contratado para fotografar o desenvolvimento da malha ferroviária que interligava os estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul (Camera, 2013). Para além da ferrovia, Camera (2013 apud Chaves; Brembatti, 2008, p, 29) cita que Ponta Grossa no início do século XX era a segunda mais importante no Paraná. Além do mais, possuía setores comerciais variados e um relevante setor industrial como cervejarias, erva-mate e madeireiras. Segundo Leonel Brizolla Monastirsky (2001, p.45) na década de 1920 “Ponta Grossa já era mais “próspera” cidade do interior do estado, pois contava com equipamentos incomuns para a época: calçamento, telefone, água encanada, rede de esgoto, hospital (...)”. A cidade contava também com cinema, teatro e o surgimento de bandas musicais. Mas, como toda cidade, Ponta Grossa tinha seus problemas e os conflitos foram apresentados nos jornais da época, como o caso dos mendigos e das prostitutas (Santos, Franciele, 2009).

Neste contexto promissor, apesar das ressalvas à cidade que crescia, Luiz e outros fotógrafos como Ana Herdage e Edmundo Canto optaram pela abertura de seus ateliês fotográficos em Ponta Grossa, indicando que a cidade apresentava demanda por este tipo de serviço. Nesse início da trajetória profissional, Luiz acabou por documentar pessoas, construções e eventos na cidade.

Luiz fotografou o desmatamento das matas com Araucária e a indústria madeireira, que devido sua função possui características nômades. [...] Fotografou em estúdio as famílias polonesas, russo-alemãs e holandesas que vieram habitar as regiões próximas a estrada de ferro. Documentou a urbanização da cidade, mostrando suas principais edificações: o banco Francês-Italiano, o Instituto Mate, a Empresa Telefônica e a Santa Casa da Misericórdia. No ambiente cultural, e no ramo comercial a ação do fotógrafo expôs algumas formas de sociabilidades como os retratos festivos do Clube Literário e das bandas marciais e de jazz, divulgou a fachada de importantes lojas do período como a Casa Romano e documentou a concentração dos ponta-grossenses que observavam a aterrissagem do avião Marques. (Camera, 2013, p.3 e 4).

Figura 17-FB. Luiz Bianchi. “Estação Ferroviária de Ponta Grossa”. 18x24 cm.[19--]. Negativo sem número original



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

A figura 17 é um exemplo dos registros de Ponta Grossa produzidos por Bianchi. Nesta fotografia podemos observar em último plano, a segunda estação ferroviária, inaugurada em 1900, para dar conta do crescimento da cidade. O grande fluxo de pessoas, entre eles imigrantes que chegavam a negócios e/ou fixavam residência na cidade não é observado na imagem da Estação Saudade (nome original: Estação São Paulo-Rio Grande). No entanto, podemos notar que a cidade passou por um investimento na infraestrutura. Elementos que indicam modernidade são a rua de paralelepípedo, postes de energia elétrica e uma mini praça que ajuda na orientação dos carros e pessoas. Além disso, o simples fato de a cidade ter uma segunda estação ferroviária maior que a primeira, mostra a necessidade de uma edificação para suprimir a demanda. Tal contexto é complementado por Monastirsky (2001, p.40) que observa: “com o crescimento da área urbana, que durante a primeira metade do século XX ocorreu principalmente em função da ferrovia, parte da ocupação habitacional aconteceu nas margens das linhas férreas”. De fato, na figura 17 verificamos a passagem da malha ferroviária em uma região urbana, próximo das casas e dos

comércios, carros e carroças da época. O moderno (carro) e o tradicional (carroça) se misturam na cidade que exhibe suas contradições. Apesar da fotografia mostrar tranquilidade, a mesma traz elementos que ligam a aspectos modernos.

Seguindo a lógica da modernidade, as imagens produzidas por Luiz da cidade, se transformavam em postais, os quais eram vendidos a clientela. Essa postura em comercializar postais de eventos ou paisagens locais (cidade/campo) mostra a integração da sociedade pontagrossense em um modo de consumo, ou seja, na prática de colecionar e enviar postais (figura 18).

Figura 18- FB. Luiz Bianchi. "Postal da cidade de Ponta Grossa", [19--], 13x18cm. Negativo sem número original



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

De acordo com Negro (2019, p. 971) os postais “na passagem do século XIX ao XX, estavam à venda em livrarias das cidades ou em lojas de estúdios fotográficos, bem como em exposições ou navios. Eram objetos sofisticados, bons como passatempo e para guardar ou presentear”. A figura 18 é compreendida como um negativo (positivado) para fazer cópias de postais, mostrando um visual geral de Ponta Grossa. Essa afirmação é baseada no uso da legenda, comumente observada nos postais.

A característica do cartão postal é ter a frente ilustrada e o verso voltado para a escrita. O postal era enviado para outro remetente, geralmente amigos e familiares

daqueles que estavam em outros Estados ou países, ou mesmo com o objetivo de ser mantido como lembrança.

De modo geral, a intenção dos registros postais era comunicar a modernidade da cidade ou a exuberância da natureza, ou ainda, retratar atores do teatro e do cinema. No caso da figura 18, observamos que no ponto alto da região é visível a catedral de Ponta Grossa, localizada na região central da cidade. Ao redor observamos outras edificações, que são dentre elas casas e estabelecimentos comerciais. Essa representação simbólica de uma igreja, mostra a importância da religiosidade à época.

No capítulo “Enxertos sobre a gramática fotográfica de paisagens: estudo de caso das produções visuais de Ponta Grossa por Luiz Bianchi”, Camera (2022) vai além. Ela cita o postal do voo de Cícero Marques (figura 19) em Ponta Grossa em 19 de abril de 1914 como imagem-acontecimento (apud Poivert, 2002, 2009).

Além disso, a sua difusão [postal] traz consigo elementos que monumentalizam o evento e/ou a própria imagem. Em outras palavras, interessa pensar as proposições de Jacques Le Goff (1996) quando afirma que a fotografia pode ser simultaneamente uma imagem-documento (índice) e imagem-monumento (símbolo). (Camera, 2023, p.84)

Figura19- Imagem do voo de Cícero Marques. Ponta Grossa 1914. Imagem produzida por Luiz Bianchi.



Fonte: CAMERA, Patricia. Enxertos sobre a gramática fotográfica das paisagens: estudo de caso das produções visuais de Ponta Grossa por Luiz Bianchi. In: Marcos Torres. (Org.). Fronteiras da Paisagem. 1ed.Campo Mourão: FECILCAM, 2022, v. 1, p. 69-106. Disponível em <<https://campomourao.unespar.edu.br/editora/documentos/fronteiras-da-paisagem>> Acesso 18 fev. 2023.

Luiz também fotografou os ritos de passagem como casamentos, batizados e primeira eucaristia, retratou pessoas desconhecidas e personalidades da cidade. De acordo com Camera (2013, p.7), entre os vários indivíduos estão “o industrial Henrique Thielen da Cervejaria Adriática, o comerciante Egydio Doná da famosa joalheria Casa Romano entre outros”. A figura 20 comunica a prestação de serviços de Luiz Bianchi para Alfredo Osternak, proprietário de relojoarias e joalherias na cidade de Ponta Grossa (Chaves, 2006), realizado em 28 de junho de 1914.

Figura 20- Caderno de Controle de Serviços 2.1. Dia 28 de junho de 1914.

Data	Descrição	Valor	Total
28	Alfredo Osternak		862
6	retratos	400	
6	" os dois	400	
6	" grupo	400	
			863.864

Fonte: Memórias Digitais- Museu Campos Gerais

Como o serviço era requisitado e o Foto Bianchi contava com uma considerável demanda, se fez necessário Luiz criar um sistema de organização para os seus trabalhos. Assim ele utilizava anotações em cadernos para registrar os serviços, incluindo datas, nomes e os números de cada produção fotográfica (serviço).

Figura 21- Caderno de controle de serviços 8.3. Dias 27 e 28 de julho de 1940.

27	Memoir	15534	4.15.00	8.00
27	Memoir	15535	8.00	8.00
28	Memoir	15536	10.00	5.00
28	Memoir	15537	18.00	10.00
28	Memoir	15538	25.00	10.00

Fonte: Memórias Digitais- Museu Campos Gerais.

A figura 21 exemplifica um fragmento do caderno de controle de serviços da produção fotográfica de 1940, à qual será retomada posteriormente para melhor análise do negativo, cujo número é 15538. Por enquanto vamos nos ater somente a figura 21 e suas descrições. Da esquerda para a direita lê-se o dia da anotação/serviço, seguido de legenda do produto que seria entregue, do número do negativo e do valor total do serviço. A seguir, marcava-se o valor inicial que o cliente deixou pago (adiantamento do pagamento), que quando quitado era subscrito com a letra “P”. Assim, Luiz identificava e controlava quando e quanto custou o trabalho e, caso o cliente voltasse solicitando uma nova cópia, ele encontraria com maior facilidade o negativo para a reprodução, obtendo mais lucro.

No entanto, o FFB não é formado por apenas essa produção comercial. Quando a CMPR recebeu a produção empresarial, verificou-se que existia outro tipo

de produção. Isto é, Luiz não retratou apenas outros indivíduos que encomendavam seu serviço. Ele acabou, também, por registrar a si e a sua esposa, seus filhos, amigos e até mesmo seus animais de estimação. Então, considerando a amplitude deste arquivo, perguntamos o que de fato mudaria no olhar, na produção e na organização dos negativos quando Luiz se dedicava à produção fotográfica pessoal.

Uma das respostas pode ser feita de forma generalizada. Para a produção pessoal de qualquer fotógrafo, o autor traz de forma intimista, particular, um olhar pessoal sobre si, sua família e a cidade onde vive, incluindo a própria natureza que explora ao redor das cidades ou durante as suas viagens. Neste sentido, é relevante estudar sobre a práxis fotográfica ou interesse particular de Luiz Bianchi em fazer registros diferenciados ou focados em alguma questão particular, pessoa ou tema. Desta observação surgiu a percepção de que ele se dedicava em fazer retratos de sua esposa, o que motivou desenvolver a presente pesquisa. Isto é, esses retratos de Micky e com Micky passaram a ser tratados como estudo de caso dos retratos da coleção pessoal.

A figura 22 mostra uma das maneiras de Luiz se representar perante a câmera, negativo este presente na produção pessoal. Para ser retratado, Luiz faz uso da *carte de visite*, técnica empregada amplamente na Europa e nos estúdios fotográficos presentes no Brasil. O *carte de visite* “permitia que até oito pequenos retratos diferentes fossem retirados em uma só placa, o que fazia com que cada pose fosse mais rápida, mais barata e mais fácil de compor” (Hacking; Company, 2018, p.101). Tendo como característica principal do *carte de visite* o retrato do corpo inteiro, Luiz se apresenta perante a câmera em trajes formais, transmitindo *status* através de sua vestimenta, acompanhado de uma pintura, em segundo plano. Este mesmo produto era frequentemente encomendado pelos clientes, conforme anotado *visit* nos cadernos de clientes (figura 21).

Figura 22- Descrição- “Possível Luiz de sobretudo”. [19--], CX 13p, negativo 13.08, 9x12cm. Negativo sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Segundo Hacking e Company (2018, p.102):

Cartes de visite frisavam uma identidade socialmente construída, localizada não no rosto, como um espelho da alma, mas na representação de corpo inteiro. Nos estúdios, os modelos se empenhavam em demonstrar como eram bons em representar esse gênero, classe social e status e, talvez, em personalizar poses e fundos padronizados por meio de nuances em seu modo de vestir ou em sua postura.

Diante de tal postura, o retrato de Luiz é acompanhado por uma pintura ao fundo que traz consigo o conceito de ambiente externo, pela paisagem com montanhas e árvores. Para Katanosaka (2015, p.19) “no Brasil percebemos a busca por mostrar o país tropical, observamos o cenário de fundo simulando a praia ou a margem da lagoa, e vemos plantas, o momento ao ar livre, frutas, um guarda-sol”. Assim, compreendemos a tentativa de Luiz representar a flora no ateliê do FB sem remeter a uma identidade da região local.

O *carte de visite* de Luiz (figura 22) traduz o ato corriqueiro para fotógrafos/artistas profissionais de se autorretratar. A busca do autorretrato por

diversos artistas é uma ação frequente observada quando ainda não existia o aparato fotográfico. O gênero autorretrato pode ser observado, por exemplo, nas pinturas do artista espanhol Diego Velázquez, que retratou consideravelmente a corte espanhola no século XVII (Gombrich, 2015). Com a técnica fotográfica isso não foi diferente, pois seus produtores também optaram por perpetuar a sua existência via registro. De acordo com Katanosaka (2015, p.38 e 39):

[Autorretrato] Há marcas de autorreflexão [...] É o fotógrafo e é o fotografado. Não que a própria pessoa efetue o disparo da câmera, mas que a consciência diante da imagem seja resultado de um desejo expresso pelo autor em seu autorretrato. O sujeito se auto-fotografa não porque auto-clica, existindo até mesmo a opção de automatização desta função. Há autorretrato quando ocorre uma relação íntima entre decisões frente à câmera e as formas de aparição resultantes. No autorretrato tudo volta para o agente produtor da imagem.

No caso da fotografia de Luiz (figura 22) é natural fazer a indagação sobre a autoria da fotografia. Isto é, existe a possibilidade de ter sido feita por Micky ou por um amigo ou ainda ter sido realizada com o uso de um cabo disparador (automático). Nessa conjuntura de dúvidas e respostas inexatas, torna-se interessante salientar que para este retrato, a proposta da representação do fotógrafo/artista/autor ocorre em seu próprio ateliê, que é confirmado pela leitura do cenário pintado ao fundo, comumente utilizado na produção dos serviços realizados no ateliê Foto Bianchi (produção comercial).

Ainda, com relação a figura 22, seguindo para a análise da catalogação/descrição realizada pela observação de Alan Fernando de Almeida¹⁴ no momento da separação e catalogação deste negativo para a coleção pessoal, o mesmo foi inicialmente identificando como “possível Luiz Bianchi”. A palavra “possível” foi escrita, uma vez que ainda não existiam pesquisas relacionadas à identificação de Luiz quando jovem. No entanto, após alguns anos de catalogação no FFB, podemos afirmar que o retrato é de Luiz. Assim, essa nomenclatura indica a necessidade de uma atualização na catalogação da coleção pessoal e o desenvolvimento da curadoria (que é objetivo geral desta pesquisa).

¹⁴ Diretor da Casa da Memória Paraná (2009-2021). Juntamente com Patricia Camera organizou e participou de eventos referentes a CMPR, a partir de 2014, quando inicia o *projeto de extensão* tendo como resultados, a organização, catalogação e higienização de parte do fundo e o evento de exposição *Bianchi e suas conexões com Ponta Grossa*, realizado no Centro Cultural de Ponta Grossa e no Museu Campos Gerais em 2014.

Outro retrato que pode auxiliar na compreensão dos dois atores em questão (Micky e Luiz) pode ser abordada na figura 23, que demonstra Luiz, Micky e seus três filhos. O clique se deu novamente dentro do ateliê, utilizando um cenário pintado ao fundo, que se difere da pintura observada na figura 22, pois o plano de fundo em que a família está é o mesmo cenário utilizado na figura 10, cenário este que condiz à ideia de representação do interior da casa, reafirmando um tipo de retrato relacionado ao tema família.

Figura 23-“Família Bianchi”. [19--], CX02 P, neg.02.04, 18x 14cm. Negativo sem número original



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Canabarro comenta que qualquer ateliê contava com um salão para poses e naquele local havia móveis que remetiam uma sala para acomodar visitas moldada

por um fundo com belas paisagens (2017, p.333), elementos estes (móvel/mesa) presentes na figura 23, o que “traduz”, de maneira idealizada, uma requintada sala de estar da família. Provavelmente, a fotografia foi feita com o disparo automático. Os filhos são enfatizados/apresentados em primeiro plano e os pais logo atrás. Ainda, observando o negativo (figura 23) verificamos características comportamentais de um determinado período, como o uso da tradicional roupa de marinheiro nas crianças e o olhar não direcionado de Luiz à câmera. Segundo Costa (2016, p.13 apud Lurie, 1992) “O traje marinheiro teve um grande destaque na história da moda infantil e a partir do século XX se tornou padrão entre as crianças no cotidiano, de forma que a criança começou a obter um estilo próprio”.

A figura 23 vai ao encontro das discussões apresentadas por Mauad, que trata a fotografia como um estudo do conhecimento histórico, “como uma mensagem que se elabora através do tempo, tanto como imagem/monumento quanto como imagem/documento, tanto como testemunho direto quanto como testemunho indireto do passado” (Mauad, 1996, p.1). Assim, a formulação da imagem contém uma série de convenções presentes em nosso meio cultural e histórico (Mauad, 2008). Convenções estas, que serão aprofundadas no capítulo 3 com a análise dos retratos de Micky, buscando também uma perspectiva de diálogo a respeito do papel social da mulher no contexto de época em que as imagens foram produzidas.

De acordo com Bourdieu (1989, p.9) “o poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem”. Ainda, o autor infere: “o efeito propriamente ideológico consiste precisamente na imposição de sistemas de classificação políticos sob a aparência legítima de taxonomias filosóficas, religiosas, jurídicas, etc. (1989, p.14)”. Portanto, a relação de poder se dá pelo fato das representações de Micky serem produzidas em uma esfera específica da produção fotográfica profissional masculina, ao mesmo tempo em que está associado às práticas sociais em que as formas culturais se encontram articuladas com acontecimentos sociais (maternidade) (Geertz, 1989).

Essa introdução sobre os entrelaçamentos da vida pessoal e profissional em torno do casal mostra algumas aproximações ou distanciamentos nas formas de retratar, ao mesmo tempo indica a complexidade de denominar o que é particular e profissional em sua produção. As figuras 24, 25 e 26 exemplificam essa questão, conforme indicado brevemente:

Figura 24 – O médico italiano Dr. Burzio em foto casual interna com o enfermeiro Paulino. Possivelmente a foto foi feita no local de trabalho, tendo em vista que ao lado esquerdo existe parte de um tecido branco, o que pode indicar um jaleco. Na coleção pessoal há caixas originais que encontramos legendas referentes ao Dr. Burzio e sua família, misturados com os negativos da família Bianchi. Inclusive, em uma destas caixas (CX 11P) há legendas que evidenciam dois retratos tirados por Burzio de Luiz e Raully. Sendo assim, há indícios de uma amizade entre Bianchi e Burzio. Essas relações indicam proposições sobre as redes de poder e sociabilidade. Tais aspectos sugerem questionar e apontar a dificuldade em definir o que é tratado como um retrato pessoal e comercial.

Figura 24- “Burzio e enfermeiro Paulino”. [19--], CX 50 P, caixa Burzio. Negativo 50.06, 13 x18cm. Negativo sem número original



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Figura 25 – Raully como aprendiz de seu pai. Raully acompanha a empresa de 1925 até 1934. Há uma caixa dedicada aos retratos de Raully, denominado *Raully – experiências*, na coleção pessoal. Nela, encontramos negativos de pequeno formato que vão desde os retratos do Raully, paisagens, céu, a imagens de animais de estimação, como a figura 25, um instantâneo que demonstra uma mulher banhando

um cachorro no ano de 1934. Essa miscelânea entre experiência e aprendizado oferece pistas da ligação entre a esfera pessoal (pai, filho e mãe) e profissional.

Figura 25- Raully Bianchi. Cachorros, 1934. “Mulher banhando cachorro”. CX41 P, negativo 41.10, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Figura 26 – Raios é uma possível produção para a comercialização no formato de postais. Encontrada numa caixa denominada *raios* na coleção pessoal, nos deparamos com uma série de negativos retratando um céu tempestuoso, como é o caso da figura 26. É interessante ressaltar que para além da caixa raios, nos deparamos com outra caixa da coleção pessoal com reproduções que contém paisagens. Nela, há um negativo que demonstra a reprodução de uma fotografia de raios. Nesta reprodução encontramos no canto direito o nome do local e do estúdio, sendo eles respectivamente São Bento e Photo Linzmeyer¹⁵. Com isso, podemos pontuar que os fotógrafos do Foto Bianchi utilizavam referenciais para as suas produções fotográficas pessoais/artísticas.

¹⁵ De acordo com Busnardo (2018, p.199, apud SIMÃO, 2010, p.357) “Antonio Linzmeyer veio de São Bento do Sul para Curitiba para aprender fotografia com os Volk. Em 1907 foi para a Alemanha e quando retornou, dois anos depois, montou com seus irmãos o “Photo Linzmeyer”, na Rua XV de Novembro nº80. Após 1930, passaram a trabalhar junto ao Weiss. Antonio costumava fazer fotografias de paisagem e fotomontagens”.

Figura 26- "Raios". [19-?] , CX 51 P, caixa Raios, negativo 51.01, 9x12cm. Negativo sem número original



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Com relação à coleção pessoal, que contempla grande parte dessa pesquisa, verificamos que tal registro mostra a representação do cotidiano, exemplos de negativos que comprovam os estudos/experimentos de técnicas fotográficas e desenvolvimento da linguagem artística, que não estão intimamente ligados com os protocolos de representação usados nos retratos que se vendiam no Foto Bianchi ou no mercado, em geral.

Estes contrastes ficam evidentes quando apontamos as diferentes intencionalidades na produção, que se ampliam à rede de sociabilidades quando retratam amigos (figura 24), ou retratam o cotidiano (figura 25) e reproduzem artisticamente um momento, uma paisagem com a probabilidade de venda (figura 26).

Tal percepção despertou a curiosidade em conhecer como Luiz representava a sua esposa, tendo em vista que tal personagem se mostrou em destaque, conforme iremos apresentar no capítulo 2.

Desta forma, em paralelo a curadoria desenvolvida junto à coleção pessoal, a pesquisa focou nas investigações sobre a representação de Micky. Neste sentido, após a realização da curadoria na coleção pessoal, a pesquisa se desenvolveu com recorte nos estudos dos retratos de Micky, e assim dialogando com a proposta de analisá-la como um diário visual, ou ainda, como a documentação/preservação de um álbum latente¹⁶.

1.2 Quando a produção empresarial e pessoal é potencializada para sua função documental: o caso do ateliê Foto Bianchi e a Casa da Memória Paraná.

Considerando que a pesquisa busca fazer a curadoria na coleção pessoal e estabelecer um recorte na análise sobre a representação de Micky, se faz necessário comunicar brevemente o percurso que permeia a história sobre a aquisição do arquivo, o processo de organização, assim como o acondicionamento e estado da condição física do material. Isso é importante, pois a forma como o conjunto documental (visual e textual) está configurado neste centro de memória, está intrinsicamente relacionado à lógica que se construiu para desenvolver esta pesquisa, atribuindo valores da sua organicidade original.

Este posicionamento interessa porque na pesquisa produzida com imagens, torna-se necessário relacionar a produção com o seu produtor, as formas de consumo e de institucionalização. Conforme Lima e Carvalho (2005, p.54) alertam, “a compreensão da natureza histórica do consumo e produção de imagens implica ampliar o escopo dos sistemas de documentação para além de descrições genéricas”. Portanto, neste tópico vamos tratar do processo de institucionalização do Foto Bianchi, focando num primeiro momento em aspectos gerais do FFB, para prosseguir com os primeiros passos que resultaram no processo curatorial aplicado na coleção pessoal e na seleção dos negativos de Micky que serão analisados.

¹⁶ Segundo Pinto, 2020, p.38 “A relação entre o que existe dentro e fora de um quadro fotografado faz com que a fotografia seja portadora de uma presença latente, como se estivesse ligada a algo que não está ali, mas que existe e faz parte de tal “.Portanto, referimo-nos ao álbum latente como uma construção de um álbum baseado nos negativos de Micky, afinal suas imagens trazem indícios de uma possível inserção num álbum familiar, porém o álbum constituído nesta investigação não foi criado por seus produtores, mas sim pela percepção de terceiros.

A transposição do arquivo comercial (Foto Bianchi) para o centro de documentação (CMPR) iniciou com o processo de compra e aquisição do Foto Bianchi. Isso ocorreu em circunstâncias de aproximação entre Raul (neto de Luiz e Micky), o departamento de História da Universidade Estadual de Ponta Grossa, a Casa da Memória Paraná e o prefeito da época, Péricles de Holleben Mello (Camera, 2018). Aproximadamente 45.000 negativos em chapa de vidro com emulsão de sais de prata (*dry plates*), negativos em celulose, caixas originais de negativos e outros objetos como o caderno de controle de serviços, saíram do ateliê Foto Bianchi para a CMPR.

Em um trecho da entrevista, cedida por Raul ao jornal Diário dos Campos nos dias 09 e 10 de setembro de 2001, designada *Bianchi e suas batalhas*, o fotógrafo comenta sobre os motivos do fechamento do Foto Bianchi. Segundo ele, o Foto Bianchi encerrou as atividades devido a um roubo de equipamentos num período em que o local estava fechado, visto que ocorreu por condições de distanciamento, ocasionado pelo seu estado de saúde. Porém, as pesquisadoras Alvarenga e Camera (2016, p.7) comentam outras perspectivas referentes a venda do fundo:

Compreendemos que este foi um dos motivos da venda, entretanto não o único. Defendemos que tal acontecimento é resultado de um conjunto de fatores que envolvem diferentes setores da sociedade, assim como reflexões do próprio Raul sobre seu acervo e a guarda de noventa anos que não podia manter.

De fato, existiu um interesse em preservar o material, que apontava uma demanda por pesquisadores do Departamento de História da Universidade Estadual de Ponta Grossa, junto à política do prefeito Péricles de Holleben Mello, que buscava uma valorização da cultura e da história da cidade (Alvarenga; Camera, 2016). Ainda, as pesquisadoras inferem:

Considerando que o fotógrafo [Raul] tinha a intensão de preservar, ele sabia que deveria vender, pois não tinha recursos financeiros para proporcionar as condições adequadas para a manutenção e organização de seu banco de imagens, sendo o único da família a ter contato efetivo com o material. (Alvarenga; Camera, 2016, p. 10)

Em outra publicação, Alvarenga (2016) comunica a entrevista feita com pessoas que tiveram contato com o local em que estavam armazenados os documentos antes da venda. Segundo eles, os negativos estavam acondicionados num local que parecia ser uma garagem, empilhados em caixas ou fora num amontoado, presentes no chão ou na mesa. Devido a tal fato, foi essencial a venda do material e a transferência para a CMPR, com o intuito de preservá-lo. Destes

apontamentos podemos perceber que existem relações políticas, de uso e afetividade com o conjunto documental. Ao mesmo tempo observamos que Raul tinha a intenção de preservar a produção que foi guardada, até então, pelos pais, filhos e netos.

Para Filippi, Lima e Carvalho (2002, p.17)

A política de preservação tem como princípio estancar a deterioração das coleções através de tratamentos preventivos e ativos, acondicionamento e guarda apropriados dos materiais fotográficos, além, é claro, da formação de pessoal especializado que possa divulgar as coleções para o público interessado.

O conjunto imagético vendido é datado da década de 1910 a 1970, porém há negativos sem data que são avaliados como sendo anteriores à década de 1910 (Camera, 2018). Segundo Camera (2018) os materiais contaram com duas fases de organização e curadoria¹⁷ na CMPR. O primeiro foi de 2001 a 2006; já a segunda se deu a partir de 2014. De acordo com Lima, Filippi e Carvalho (2002, p.15)

A organização envolve atividades sistemáticas de levantamento, seleção e compilação de informações referentes a um conjunto ou a um determinado documento em instrumento apropriado... Ele deve, isso sim, fornecer os dados sobre o documento, possibilitando uma busca suficientemente aprofundada a ponto de restringir a necessidade de manuseio dos originais.

Os materiais do Foto Bianchi obtiveram um levantamento qualitativo e quantitativo passando por procedimentos como higienização dos negativos, separação e acondicionamento, utilização de fichas para catalogação com a descrição e estado físico do material¹⁸. Portanto, o processo de conservação dos materiais fotográficos “está ligada à ideia de proporcionar o maior tempo de vida aos objetos fotográficos, uma vez que esses são extremamente frágeis por natureza” (Filippi; Lima; Carvalho, 2002, p.16). Ainda durante o processo curatorial, que se baseou em fazer as relações entre os objetos fotográficos (negativo, caixa, caderno) na catalogação, notou-se que essa produção não poderia ser compreendida como um acervo, mas como um fundo (Camera, 2018). Isto porque os documentos foram acumulados no decorrer de décadas pela mesma família e empresa, ou seja, os negativos foram feitos por uma única entidade produtora, que é o Foto Bianchi (Família Bianchi).

¹⁷ Segundo Filippi, Lima e Carvalho (2002, p.13) “da curadoria fazem parte todas aquelas atividades de natureza conceitual, metodológica e prática que permitem a exploração científica, pedagógica e/ou cultural de um acervo de uma instituição”.

¹⁸ Ver Camera, Patricia. Curadoria do Fundo Foto Bianchi: cultura fotográfica em Ponta Grossa e Região, 2018.

Canabarro afirma que “toda a produção imagética constitui um patrimônio cultural que permite conhecer as singularidades dos grupos retratados e da própria sociedade” (2005, p.39). Neste sentido, o Fundo Foto Bianchi pode ser considerado um patrimônio cultural. Para melhor compreendermos tal conceito, utilizamos um fragmento da investigação de Johansen (2019, p.39):

Ao se promover o diálogo entre herança e patrimônio, dá até para ampliar o entendimento, ou seja, esse ‘algo a ser deixado ou transmitido’ pode ser tanto um bem palpável (uma casa, por ex.) quanto não palpável (uma crença, por ex.). Portanto, todo patrimônio pressupõe a continuidade (material) e a transmissão (imaterial) de um valor. Esse valor pode ser econômico, religioso, político, artístico, entre tantos possíveis, ou seja, com significado para quem o possui e utiliza. Inclusive esse valor não precisa ser único e excludente significando que um bem pode ter, por exemplo, valor religioso e artístico ao mesmo tempo.

Desta forma, todo o conjunto material do Foto Bianchi que foi acumulado durante a trajetória pessoal e profissional da família Bianchi até chegar à CMPR, constitui em sua gênese valores culturais e simbólicos da sociedade pontagrossense e conseqüentemente da família Bianchi, como o registro de festas, eventos, casamentos, piqueniques, entre outros.

Ademais, essa mudança para a CMPR trouxe uma outra perspectiva histórica em termos de documento. O recebimento deste material nesta instituição possibilitou mudar o estatuto das imagens, consideradas comerciais e pessoais, para documentos visuais. Tanto um quanto outro, são considerados como documentos históricos. No entanto, a curadoria foi aplicada até então com foco na produção empresarial.

Neste sentido, a coleção pessoal aponta informações diferentes às observadas na produção empresarial, mas que se complementam ou prestam auxílio às indagações levantadas no decorrer da pesquisa de ambas. Por isso, é importante compreender as duas coleções.

Na produção comercial, como o próprio nome sugere, são imagens que foram produzidas com o intuito comercial, como os negativos que retratam a linha férrea, os retratos em estúdio de casais, noivas, crianças, entre outros. Nesta coleção nos deparamos, em sua maioria, com uma numeração na borda do negativo, ou seja, feita na emulsão de gelatina, o caderno de controle de serviços e as legendas nos cadernos (figuras 20 e 21), facilitando a identificação da autoria pela data, local, do produto entregue ao cliente (*post*, *visita*, *ampliação*) entre outras informações pertinentes ao referente.

Nos cadernos de controle de serviços podemos observar as seguintes descrições:

Por exemplo, para o gênero retrato foram selecionadas descrições como: nomes próprios, gênero (mulher, homem, criança), função ou condição familiar (mãe, viúva, noiva, nora) e expressões (sujeitinha, virgens), nacionalidade (português, holandesa, italiana), morte (criança morta, menina morta) e profissões (alfaiate, soldado, tenente, açougueiro, tipógrafo). Para o gênero cidade foram selecionadas as descrições banco, livraria, padaria, hotel, nome de lojas. Para gênero eventos obteve-se a descrição casamento. Para o gênero transporte observaram-se as palavras burro, cavalo, trem e bonde. Com este apanhado geral verificou-se que a maior parte da produção fotográfica estava focada no retrato. (Camera, 2013, p. 5)

O negativo da figura 27 é um exemplo do serviço do Foto Bianchi. Esta imagem foi encontrada na forma positiva (cópia) na família da autora desta dissertação. No verso da cópia fotográfica consta o número 15538 do negativo, que remete a legenda *menino* no caderno de controle de serviços do FB. O nome desse menino é José Levandoski, tio avô de Grasielle Santos.

Figura 27- Menino. Negativo nº15538, 1940, 9x13 cm. Coleção empresarial.

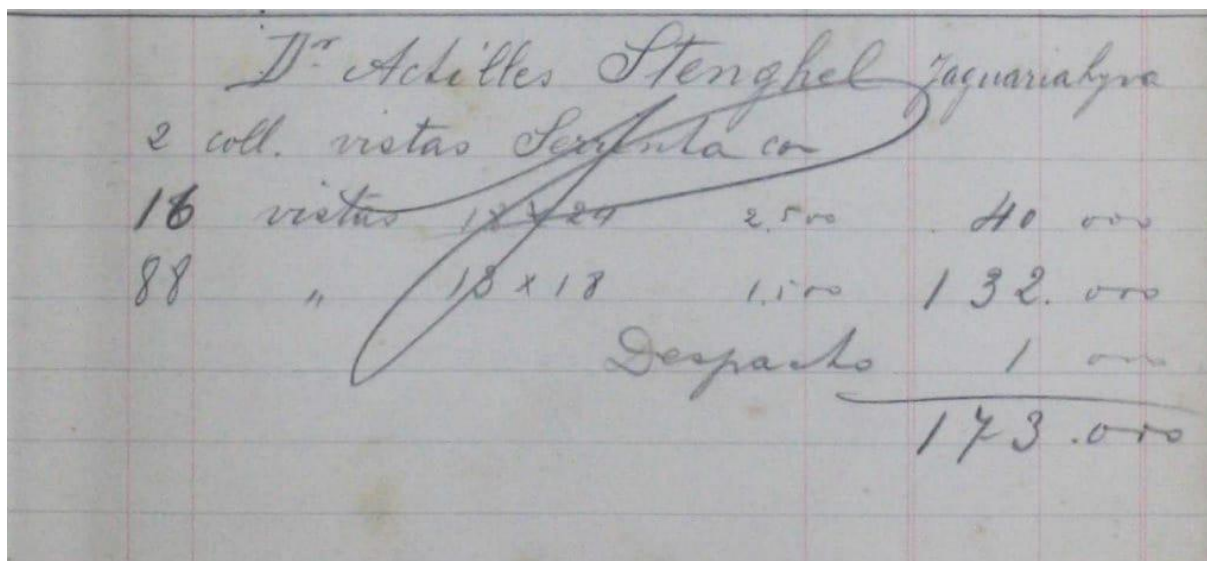




Fonte: Casa da Memória Paraná

No caderno de controle de serviços (figura 21) encontramos a data de quando o retrato foi feito: 28 de julho de 1940. Nesse retrato podemos identificar que o registro se refere a primeira comunhão, uma vez que o rosário e a vela estão na composição fotográfica. Esses ritos eram comumente registrados no ateliê da família Bianchi, assim como de outros fotógrafos da época. Como o garoto morava com sua família na Colônia Santa Bárbara (região rural de Palmeira PR), podemos apontar que indivíduos de outras cidades vinham para adquirir os seus registros de momentos específicos no ateliê Foto Bianchi. Outras anotações no caderno de clientes mostram que essa empresa fazia retratos para pessoas que vinham de outras cidades, como é o caso da figura 28, que indica um serviço realizado para um morador de Jaguariaíva (PR). Tal ação é como um evento que demanda tempo e dinheiro ao cliente. De fato, “a fotografia consegue nos trazer as diferentes formas de representação construídas historicamente, são dimensões da cultura que podem ser visualizadas, proporcionando o entendimento da tessitura social” (Canabarro, 2017, p.345).

Figura 28-Caderno de controle de serviços, janeiro de 1914.



Fonte: Memórias digitais, museu campos gerais.

Além da produção comercial existe a produção pessoal, que se difere por não ter cadernos com as numerações dos negativos. Apenas uma parcela de negativos conta com uma numeração, datas e legendas. Esse tipo de organização não é tão completa como apresentada para a coleção empresarial. Isso dificulta a pesquisa no sentido de análise e seleção, afinal não sabíamos a quantidade do conjunto inicialmente denominado na CMPR como “Acervo Pessoal”.

Esse “Acervo Pessoal” passou a partir da presente pesquisa a ser compreendido como uma coleção pessoal (familiar) do FFB. Deste modo, com as pesquisas realizadas até então, o “Acervo Foto Bianchi”, passou a ser denominado Fundo Foto Bianchi e o “Acervo Pessoal” passou a ser denominado Coleção Pessoal. Em resumo, o FFB foi caracterizado como tendo duas coleções que foram identificadas segundo as suas especificidades de usos e funções, com destaque para a diferença entre a produção e organicidade original feita pelos autores das fotografias. As nomenclaturas fundo e coleção foram eleitas conforme as definições comunicadas no dicionário brasileiro de terminologia arquivística (2005). Sendo assim, o fundo se refere ao “conjunto de documentos de uma mesma **proveniência**” (Arquivo Nacional, 2005, p.97) e a coleção seria o “conjunto de **documentos** com características comuns, reunidos intencionalmente” (Arquivo Nacional, 2005, p.52).

No primeiro contato com os negativos da coleção pessoal, observamos que eles estavam separados e armazenados em caixas *polionda*, local para onde foram transferidos tanto os negativos já higienizados quanto aqueles que ainda se

encontravam em suas caixas de papelão originais/antigas (figura 29). Para fazer uma primeira análise, foi preciso verificar cada negativo separadamente. Com isso, conferimos que as temáticas encontradas na produção familiar vão desde os retratos da família Bianchi até os passeios, a casa, os familiares, animais de estimação e as fachadas da cidade. Foi perceptível que os negativos dessas caixas não seguem uma sequência por datas, uma vez que há negativos em que um único indivíduo aparece tanto jovial quanto envelhecido dentro de uma mesma caixa.

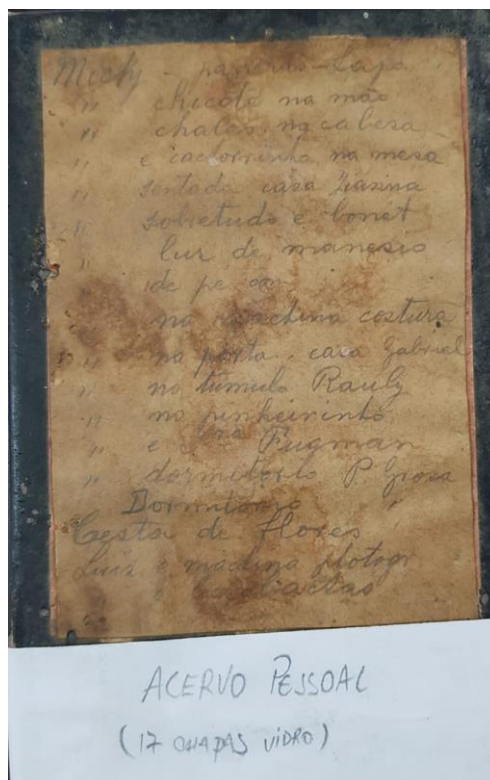
Figura 29- CX 30 P. Família Bianchi: caixa de negativos Otto Perutz



Fonte: Casa da Memória Paraná

A figura 29 é a fotografia de uma caixa original encontrada na produção familiar. Nessa caixa podemos verificar a marca alemã Otto Perutz. Nela há anotações, como o ano de 1950 e a legenda *Família Bianchi*. Strohschoen (2012) cita que a forma frequente utilizada pelos fotógrafos brasileiros para armazenar os negativos em chapa de vidro, eram em caixas de papelão e papéis pardo. Isso é observado no FFB, como demonstra a figura 30, que se difere da caixa presente na figura 29 por mostrar detalhes descritivos referentes a legenda de cada negativo.

Figura 30- CX 43 P. Caixa original com legenda: produção familiar.



Fonte: Casa da Memória Paraná

A figura 30 é um exemplo de caixa com anotações, provavelmente feitas por Luiz. Na imagem é possível verificar que o conteúdo dos negativos se refere a Micky e Luiz, sendo assim, o fotógrafo descreve os negativos de si e de sua esposa com poses, lugares, afazeres, objetos e animais. Por exemplo, *Micky luz de magnésio*¹⁹ é um retrato onde o fotógrafo possivelmente estava fazendo um teste com essa inovação tecnológica.

No entanto, as caixas também mostram momentos de memória afetiva como *Micky no túmulo Raul*. Nesta imagem podemos observar Micky no cemitério o que traz o valor sentimental/pessoal. Outra anotação é *Micky em pé com*, conforme figura 31, que exemplifica a fotografia produzida em estúdio, como os objetos (cadeira e vaso) e da pintura ao fundo, elementos típicos nos estúdios fotográficos daquele período da primeira metade do século XX, presente em vários tipos de fotografia do FB.

Figura 31- Micky em pé com, [19--], CX 43P, negativo 43.11, 9x12 cm. Negativo sem número original

¹⁹ Este negativo será apresentado e analisado no capítulo três.



Fonte: Casa da Memória Paraná

Vale ressaltar que os negativos possibilitam observar o extracampo da imagem (Camera; Lima, 2018), ou seja, àquilo que posteriormente será eliminado pelo fotógrafo ao positivar, como é o caso da parede de madeira ao fundo da figura 31. Com isso, as autoras ressaltam que a imagem (negativo) pode nos revelar ou enunciar questões que estão para além da produção finalizada (cópia).

Nesta produção pessoal podemos ponderar a possibilidade de interpretarmos como um “álbum latente”, ou seja, imagens que trazem indícios de uma possível produção de álbuns da família, mas que podem ser rearranjados, como é o caso do presente trabalho. Assim, selecionamos para esta investigação os negativos “*de Micky*” e “*com Micky*” (exemplos encontrados nas figuras 23 e 31), considerando as anotações e a seleção visual.

Para Armando Silva o “álbum é construído por um ou vários familiares. Nele entram cenas da vida familiar ou alheia a ela, mas que, de algum modo, têm correlação com alguns de seus membros” (2008, p 25). Portanto, os negativos são indícios de eventos e acontecimentos da vida cotidiana da família e que dependendo do período, possa ter autores como Raul, Raul e até Micky, entre outros personagens

familiares ou amigos. Assim, sugerimos que este material possa ser compreendido como um álbum de família, tendo potencial de estarem constituídas dentro de um álbum ou penduradas nas paredes e até mesmo enviadas ou dadas para amigos e familiares.

Na CMPR, todo o conjunto, tanto comercial quanto pessoal estão parcialmente catalogados, higienizados e acondicionados na instituição. Na figura 32 temos um panorama geral de como se encontram atualmente os negativos, pelas figuras categorizadas como A, B, C e D.

Figura 32- A) Caixas originais de negativos da produção comercial; B) Exemplos de caixas originais da produção familiar; C) Negativos higienizados e acondicionados em caixas polionda; D) Caixa com negativos em chapa de vidro presente na produção familiar. Autoria de Raully Bianchi.



Fonte: Casa da Memória Paraná. Fotografia de Grasielle Santos.

A figura 32 A são os negativos da produção comercial, que ainda precisam ser higienizados, catalogados e acondicionados em pastas *poliondas* (imagem 32C). Já a figura 32B apresentam os negativos da família, entre eles os retratos de Luiz, Micky, dos filhos, piqueniques, passeios entre outros, que também precisam passar pelos mesmos processos que os negativos da figura 32A. Na figura 32D nos deparamos com a anotação da produção de Raully e exemplificamos uma das formas de como os negativos foram acondicionados por seus produtores.

Todo o processo executado para o acondicionamento na CMPR é crucial para a preservação do material. Afinal, tanto a ação natural do tempo quanto as formas inadequadas de acondicionar, podem vir a gerar negativos trincados, quebrados, espelhamento (geralmente nas bordas que podem evoluir em direção ao centro da imagem), presença de fungos, esmaecimento (apagamento da imagem), amarelecimento, arranhões na emulsão e desprendimento da emulsão na placa, entre outros (Camera, 2018). Alguns desses danos foram encontrados nos negativos de Micky e em outros negativos da coleção empresarial.

O cuidado com este tipo de material é específico, pois a longevidade é restrita pelo material ser delicado. A figura 33 exemplifica a importância em fazer a curadoria, observando essas questões que vão para além da organização e pesquisa do material. Na figura 33, lado esquerdo, nos deparamos com a imagem do negativo de Micky, provavelmente fotografada por seu esposo. No lado direito está o mesmo negativo, positivado. Ao positivarmos o negativo, percebemos que há manchas escuras no rosto, como se a imagem estivesse apagando. Esse processo conhecido como esmaecimento acaba por interferir na positivação da imagem e em sua visualização.

Figura 33- Micky janela sala. [19--], CX17, negativo 17.07 P, 9 x12 cm, sem número original



Fonte: Casa da Memória Paraná.

Quando o processo curatorial foi executado na produção comercial, o estado físico do objeto era anotado em uma ficha (figura 34), à qual eram indicados o estado do material; a data, legenda e número do negativo; as características gerais do vidro ou emulsão, como quebrados ou manchas (Camera, 2018).

Figura 34- Ficha de diagnóstico do Fundo Foto Bianchi para negativos em chapa de vidro. Produzido por Patricia Camera, Alan de Almeida e Leandro Melo.

FICHA DE DIAGNÓSTICO DO FUNDO FOTO BIANCHI			
NEGATIVOS EM CHAPA DE VIDRO			
A Execução			
A.1 Técnico responsável			
A.2 Data			
B Dados de identificação			
B.1 Número do negativo		B.2 Data	
B.3 Legenda			
B.4 ____ Negativos com mesmo número		Descrição:	
B.5 Tamanho do negativo: (cm)			
C Dados de localização e acondicionamento			
C.1 Número da caixa onde foi encontrada			
C.2 Forma de acondicionamento – Caixa		() original	() branca
C.3 Número da caixa na nova localização			
C.4 Nova forma de acondicionamento		() pasta políonda	() outros
D Características Gerais			
EMULSÃO		VIDRO	
Amarelhecimento		Danos mecânicos	
Espelhamento		Fungo	
Manchas localizadas		Lixiviação	
Craquelado		Quebrado	
Fungo		Resíduos	
Esmaecimento		Retoque	
Máscara			
Resíduos			
Retoque			
E Estado Geral			
		(E) emulsão	(S) suporte
Bom			
Regular			
Ruim			
F Imagem			
Observações:			

Fonte: Casa da Memória Paraná.

No entanto, na coleção pessoal ainda não havia uma catalogação do material e por conseguinte não tínhamos noção das condições gerais dos negativos, incluindo os negativos de Micky. Como os negativos da produção pessoal apresentam uma sequência na forma de como os produtores colocaram dentro das caixas de papelão (originais de fábrica), foi necessário fazer o arquivamento dessa sequência para manter a organicidade original. Para preservar essa organização, as caixas e negativos receberam indicações numéricas e foram colocadas em uma planilha excel, que será apresentada no capítulo 2.

Todo esse processo contempla a ação curatorial, que segundo Filippi, Lima e Carvalho (2002, p.13) definem como:

Da curadoria fazem parte todas aquelas atividades de natureza conceitual, metodológica e prática que permitem a exploração científica, pedagógica e/ou cultural do acervo de uma instituição. É sempre bom lembrar que, geralmente, documentos fotográficos convivem com outros de natureza diferente (textual, tridimensional, outras formas de iconografia como pintura a óleo, aquarelas, impressos, gravuras, desenhos, etc). Assim, para que as coleções fotográficas tenham um perfil de formação e crescimento bem definido e possam ser exploradas de forma eficiente, é preciso que a curadoria insira seu tratamento em uma ampla rede solidária de atividades institucionais.

Ainda, as autoras continuam:

Essa rede engloba desde políticas científicas (definição de balizas cronológicas de atuação, de temas preferenciais, linhas de pesquisa, etc.), passando pelas políticas de aquisição, guarda, doação, formação de biblioteca, treinamento e aperfeiçoamento de recursos humanos, difusão cultural, definição do usuário-padrão, instalação de infra-estrutura até a definição de procedimentos padronizados de documentação e informatização”

Em resumo, para desenvolver a curadoria na coleção pessoal foram feitas as seguintes ações:

1. Reconhecimento: negativos e caixas;
2. Identificação (visual e/ou escrita) dos negativos de Micky na coleção;
3. Higienização, codificação e transferência de dados para um arquivo digital, com enfoque nos retratos de Micky.

Tais procedimentos se fizeram necessários para preservar as informações dos negativos, caixas, legendas nas caixas, que colaboram para a análise/ pesquisa do material. Desta forma, a coleção pessoal passa a ter um valor documental atribuído a partir dos vínculos e análises desses dados, contemplando um período da primeira metade do século XX. A análise é comunicada no capítulo 2.

Durante o primeiro capítulo, objetivou-se apresentar um enredo que teve início com os precursores do Foto Bianchi, ou seja, Luiz e Micky, procurando estabelecer um panorama entre os produtores, o produto e o consumo, e se estendeu para a instituição de salvaguarda dos materiais produzidos pelas três gerações da família Bianchi, a CMPR. Dentro da CMPR, o arquivo foi dividido em duas coleções, sendo alterado o seu estatuto. Como já observado, a coleção pessoal estava em processo de organização, codificação e higienização no início da investigação, o que suscitou a necessidade de realizar primeiramente a curadoria, em especial nos negativos de

Micky, objeto de estudo da presente investigação, sendo a metodologia apresentada no segundo capítulo.

CAPÍTULO 2 - O PROCESSO CURATORIAL NA COLEÇÃO PESSOAL: ESTUDO DE CASO PARA OS RETRATOS DE MICKY.

2.1 Identificação dos objetos fotográficos e os recursos técnicos utilizados na produção dos negativos da coleção pessoal

O conhecimento de parte da história do FB, da família e como este conjunto fotográfico chegou na CMPR, trouxe a clareza de que o FFB tem duas coleções: a empresarial e a pessoal, sendo que na coleção pessoal pode existir a ambiguidade do valor comercial pessoal (apontado no retrato do Dr. Burzio e enfermeiro Paulino). Com o intuito de potencializar a conservação dos documentos da coleção pessoal, afirmando-os como documento histórico, se tornou essencial a realização dos procedimentos curatoriais, sobretudo nos negativos de Micky. Desse modo, o segundo capítulo diz respeito a curadoria realizada nesta coleção. Para tanto, identificaremos os objetos e recursos técnicos da produção fotográfica na coleção pessoal. Ainda, explicaremos sobre o método de higienização e organização nos retratos de Micky, codificando-os e transferindo os dados para um arquivo digital.

Para identificar uma coleção da outra (pessoal/empresarial), optamos por na coleção pessoal inserir a palavra “pessoal” para definir o conjunto de materiais produzidos que seguem algum dos seguintes requisitos:

- ✓ Negativo sem numeração ou a numeração não é encontrada no caderno de controle de serviços, pois se difere da sequencialidade numérica encontrada no caderno;
- ✓ Caixas com legendas que se referem a família Bianchi ou a algum membro;
- ✓ Negativos com numeração encontrados no caderno de controle de serviços, porém se encontram na caixa original junto a outros negativos da família, podendo existir um apego emocional dos produtores pelo objeto, ou ainda, foram deslocados por algum funcionário pela temática encontrada.

Isto é, a denominação *pessoal* refere-se ao conjunto de materiais, sejam eles negativos, caixas originais e suas descrições (legendas), produzidos por cada fotógrafo em sua passagem pela empresa da família ou vida familiar, materiais estes que revelam uma série de retratos de paisagens, parentes, amigos e animais. Como citado no capítulo 1, existe a produção fotográfica de três gerações de fotógrafos, que

pertencem à mesma família. Portanto, neste item procuramos definir os materiais e técnicas utilizados pelos fotógrafos na coleção pessoal.

Tanto para a coleção pessoal quanto para a empresarial vamos nos deparar com negativos em chapa de vidro. A chapa de vidro contém uma camada gelatinosa à qual a imagem era gravada. De acordo com Filippi, Lima e Carvalho (2002, p.22) o negativo em chapa de vidro em gelatina surgiu em 1871. Ainda, as autoras definem este tipo de negativo da seguinte forma:

Tem como emulsão a gelatina e sais de prata. Entrou no mercado para substituir definitivamente o negativo de placa de vidro em colódio úmido, porque, sendo utilizado de forma seca, isto é, não imediatamente após a sua confecção, dava ao fotógrafo mais agilidade e rapidez. Marcou a transição para a era da fotografia, em que a gelatina se transforma no veículo de sustentação dos cristais de prata e passa para uma escala de confecção industrial. Esse tipo de emulsão foi usado inicialmente para fazer negativos de vidro, passando depois a ser empregado na fabricação de papéis fotográficos e filmes flexíveis. (Filippi; Lima; Carvalho, 2002, p.22)

O negativo em chapa de vidro com gelatina e sais de prata foi amplamente utilizado no FB na primeira metade do século XX. Observamos que na coleção pessoal há tanto negativos com poses estáticas, quanto aqueles que transmitem a sensação de movimento do retratado (em quantidade expressivamente menor), o que é denominado como instantâneo.

De acordo com Hacking e Campany (2018, p.96) “foi somente na década de 1860 que a fotografia instantânea entrou para o imaginário coletivo, à medida que os estúdios comerciais começavam a reproduzir em massa registros estereográficos da cidade moderna”. No FFB verificamos que há imagens que transmitem a sensação de movimento, como a figura 35, momento em que o filho de Luiz, Raully, é retratado brincando com uma caixa de madeira. A imagem foi capturada quando a criança estava levantando o objeto. Observamos que a criança não está posando para a foto de maneira estática, mas indicando que acabou de levantar parte da caixa, já que seus pés apontam que Raully estava caminhando. Assim, podemos afirmar que o registro ocorreu de forma instantânea, ou seja, realizada em questão de segundos. Isso somente foi possível em razão de avanços tecnológicos para o período, pois a captura, que se iniciou com horas nos primórdios da fotografia, passou para minutos e consequentemente segundos.

Esse tipo de registro instantâneo (Figura 35) mostra uma estética diferente da verificada na coleção empresarial. Neste caso, percebe-se um ato criador mais desenvolvido no sentido de buscar luz/sombra/forma e movimento. Tal produção vai ao

encontro de uma linha autoral, isto é, salientando o olhar pessoal de Luiz ou Micky sobre como capturar os momentos de infância de seu filho na área externa do lar.

Figura 35- Raully levantando caixão. [19--], CX17 P, negativo 17.02, 9x12cm, sem número original



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Outro recurso encontrado nesta coleção são os negativos estereoscópicos. As pesquisadoras Filippi, Lima e Carvalho (2002, p.22) definem a estereoscopia como a utilização de “Duas imagens praticamente iguais, a não ser pela diferença de paralaxe, eram coladas lado a lado para que fosse possível a ilusão tridimensional, quando observadas pelo visor estereoscópico”. Ainda, segundo as autoras, este

recurso foi amplamente utilizado entre 1850-1925. A figura 36 é um exemplo de negativo estereoscópico produzido por Luiz. Nela, observamos duas imagens iguais de Micky e provavelmente seu filho Raully, ambos posando para a foto em uma área externa com seu cachorro ao fundo. Com o aparato estereoscópico a imagem ao ser positivada transmitia a sensação de três dimensões.

Figura 36- Micky e filho. [19--], código 002819, 6x13cm. Negativo sem número original



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Além destes dois recursos encontrados, também localizamos negativos com máscara. No Foto Bianchi a máscara era utilizada para delimitar o que seria aparente na imagem no momento da revelação. Pereria (2010, p.43) explica a função da máscara:

Estas têm normalmente funções óbvias de enquadramento, efeitos de moldura, isolamento ou exclusão de elementos ou aumento de contraste em relação ao fundo. Os efeitos eram conseguidos de forma mais grosseira que o retoque, aplicando cartolinas ou outros papéis na forma desejada, podendo ainda ser utilizadas tintas opacas ou semi-opacas.

Na figura 37 verificamos que o negativo de Micky contém máscara. Neste negativo o fotógrafo, provavelmente Luiz, optou por delimitar o campo da imagem utilizando um contorno com arco na parte superior. Assim, ao positivar a imagem (figura 38), ela fica emoldurada/enquadrada dentro da proposta do fotógrafo, que seria enfatizar Micky, realçando alguns objetos ao seu entorno, como a cortina, cadeira, almofada e as orquídeas (flor). Este tipo de moldura era usualmente utilizado nos *carte de visite*.

Figura 37- Negativo: "Micky atrás da cortina". [19-], CX 14P, negativo 14.14, 9x12cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Figura 38- Positivo: “Micky atrás da cortina”. CX 14P, negativo 14.14, 9x12cm



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

De acordo com Camera (2018), no FB os negativos em chapa de vidro foram utilizados até 1973. No entanto, em 1949 já era utilizado no ateliê o negativo em celulose, que apresenta um suporte flexível. Uma possibilidade da continuidade na utilização com suporte de vidro, diz respeito à maior possibilidade de aplicação de retoques realizados nos negativos. Para Catarina Pereira (2010, p.42), no retoque:

Corrigiam-se pequenos defeitos como rugas ou cabelos e bigodes desalinhados, de modo a transmitir uma imagem “verdadeira” da pessoa, além disso, retocavam-se muitas vezes as roupas e os fundos da imagem realçando ou suavizando certos detalhes.

Em sua investigação Camera (2018, p.17 apud Souza, 2016) comenta sobre um depoimento do fotógrafo Domingos, que atuou na cidade de Ponta Grossa no Foto Elite. Segundo Domingos “o diferencial do FB sempre esteve relacionado à qualidade dos retoques e à frequente presença nos círculos sociais”. Ainda, a autora salienta: “Sobre a prática do retoque, é importante frisar que o uso dos negativos em suporte de vidro e em tamanhos variados foi providencial até a década de 1970, pois isso facilitava a aplicação de diferentes técnicas”. (Camera, 2018, p.17). Portanto, vamos apresentar exemplos de retoques produzidos na coleção pessoal nos negativos em chapa de vidro, os quais são nanquim, grafite, maquiagem (corante), grattage (ponta seca). Estes retoques também podem ser encontrados na coleção empresarial, como a investigação realizada por Bronoski (2018, p.1) nos negativos do período de 1910 a 1915, a qual relata o seguinte:

As principais técnicas encontradas foram o uso do grafite, nanquim, corante amarelo e corante rosa aplicados em diferentes partes da imagem (rosto, mãos, objetos, etc). Concluiu-se que o retoque com grafite é a técnica predominante dentre os 174 negativos analisados. Esse recurso apareceu em 142 negativos dentro do período de 1910 a 1915. O segundo retoque mais praticado foi o corante. A frequência com que os retoques apareceram, aumentou com o passar dos anos. O projeto possibilitou iniciar um banco de dados e de imagem mostrando os tipos de retoques executados no Fundo Foto Bianchi.

Vale enfatizar que o negativo possui dois lados, o lado da emulsão e o lado do vidro, sendo que demonstraremos os retoques em ambos. Assim, embasamos este momento da investigação na produção de Pereira, que trata dos retoques em negativos de chapa de vidro com emulsão em gelatina de uma coleção do *Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa* (2010, p.39). Essa referência serviu para verificarmos várias semelhanças nos retoques encontrados da coleção pessoal do FFB, trazendo a mescla entre técnica e arte.

O primeiro tipo de retoque a ser apresentado diz respeito ao uso do grafite. Na figura 39 temos o negativo de Micky com sua cachorrinha. Já na figura 40 apresentamos o detalhe do retoque de grafite realizado no rosto de Micky. Neste recorte verificamos que o seu rosto está contornado por linhas, que se destacam através de manchas brilhantes. Isso ocorre porque o fotógrafo acaba utilizando o grafite na imagem. Conforme Pereira (2010), o lápis empregado no negativo tinha a função de melhorar as expressões na pele, como as rugas. Utilizava o lápis HB ou B em tonalidades escuras, já o H ou HH para locais claros. O grafite também foi utilizado para tornar a imagem menos granulosa. Assim, na figura 39 o fotógrafo utilizou o

grafite para definir o rosto de Micky e retirar manchas. Tal ação indica a manipulação da imagem, trazendo informações sobre a estética da época. O alcance de uma representação de rosto perfeito, sem manchas, sardas e bem definido parece o objetivo (figura 40).

Figura 39- FB. Micky e cachorrinha na mesa. [19--], CX46P, negativo 43.06, sem número original



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Figura 40- Retoque com grafite provavelmente realizado por Luiz Bianchi no rosto de Micky.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

No negativo da figura 41 observamos outro retoque denominado *grattage*. A *grattage* consistia na utilização de um objeto com ponta seca/cortante, a qual ao ser utilizada na emulsão deixava sulcos na gelatina. Pereira define a *grattage* como:

Raspagem, com faca, estilete ou pó abrasivo (de pedrapome, ou outros, aplicado de diferentes maneiras, por exemplo, com difuminos). Esta raspagem podia ser muito suave ou chegar até ao vidro retirando completamente a camada de gelatina. Tinha a função principal de apagar elementos indesejáveis, por exemplo, linhas de fundo, ou alinhamento dos pelos de bigode, ou de modo a intensificar os olhos (Pereira, 2010, p.44)

Ao observarmos o negativo da figura 41 vamos encontrar a *grattage* na lateral direita da imagem. Com isso, a intenção do fotógrafo para este negativo foi remover os rostos de duas mulheres próximas ao senhor e a criança. Em sua obra, Martins (2013) comenta sobre o que considera como *homicídio simbólico* na fotografia, ou seja, o ato de recortar e de eliminar pessoas. De acordo com Martins (2013, p.45) o *homicídio simbólico* trata-se de “um recurso não só do que se quer lembrar, mas também do que se quer esquecer lembrando, pois o buraco na foto continuava falando do ausente, mas um ausente agora sem rosto e sem identificadores”. Apesar de estarmos tratando de negativos e não fotografias em si, este estudo também é válido para o negativo da figura 41, afinal indica um presente que se ausenta, uma memória daquilo que não se quer ver.

Figura 41- “Homem e criança”. [19-?], CX13 P, negativo 13.09, 9x12cm, sem número original



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Ainda, encontramos nos negativos em chapa de vidro o retoque com tinta preta, ou seja, a tinta nanquim. O nanquim era utilizado em duas situações: na coleção empresarial, para escrever no postal o tema e local, como na figura 18. Já na coleção pessoal uma proposta encontrada seria eliminar objetos e pessoas do campo de visão. Na figura 42 o fotógrafo faz uso da máscara, mas ela não cobre tudo aquilo que ele gostaria de eliminar. Então, o produtor da imagem utiliza a tinta, preenchendo ao entorno da imagem e delimitando com linhas retas e curvas. Com isso, é possível eliminar na imagem a pessoa que estava segurando o bebê e parte do fundo da parede, evidenciando a curiosidade da criança pelo objeto sonoro, como demonstra a figura 43 (imagem positivada).

Figura 42- Negativo: “Criança. OBS: negativo com máscara e tinta preta”. [19-?], CX45P, negativo 45.09, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Figura 43 - Positivo: “Criança. OBS: negativo com máscara e tinta preta”. [19-?], CX45P, negativo 45.09, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Outra característica dos retoques utilizados pelos fotógrafos da família Bianchi é a maquiagem, sendo esta denominação encontrada nas investigações de Pereira (2010). De acordo com a autora a maquiagem tinha como intencionalidade:

Processo realizado no lado do vidro com pó de sanguínea ou aguarela espessa de cor carmim aplicado directamente com os dedos e retirando os excessos com pincel e álcool. Eventualmente era usado o pincel em zonas muito definidas. Empregue essencialmente sobre a cara [...]A função era dar maior resistência à passagem da luz e assim conseguir zonas mais claras no positivo, resultando a pele mais clara segundo gostos estéticos da época (Pereira, 2010, p.45).

A figura 44 demonstra esta relação, do uso da maquiagem na pele. Inserido no lado do vidro, observamos rosto e corpo da criança preenchidos pela maquiagem. Com isso, ao positivar a imagem a pele da criança ficaria mais clara, como verificamos na figura 45 (imagem positivada).

Figura 44- Negativo :“Criança”. [19-?], CX10P, neg. 10.07, 9x12cm. Número original 30



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Figura 45- Positivo: “Criança”. [19-?], CX10P, neg. 10.07, 9x12cm, número original 30.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Além dos retoques, outro artifício utilizado e já comentado nesta investigação diz respeito aos cenários e arranjos. A figura 46 expressa um dos tipos de cenários pintados e utilizados no Foto Bianchi, o mesmo presente nas figuras 10 e 23 do capítulo 1, cenário empregado largamente na produção comercial. De acordo com as autoras Oliveira, Silva e Camera (2018) há indícios na produção comercial do cenário da figura 46 já estar presente em 1912, porém anterior a esta data há evidências de outro cenário utilizado, o qual se apresenta nas figuras 22 e 31 do capítulo 1 (fundo com montanhas e vegetação). Para esta investigação o cenário datado na produção comercial corrobora na identificação de qual período o negativo da coleção pessoal se encontra.

Figura 46- “Cenário Foto Bianchi”. [19--], CX 33P, negativo 33.22, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Além do mais, o cenário retratado na figura 46 possui um outro identificador: o tapete. Este tapete está presente na figura 27 (negativo do menino na primeira comunhão) que data de 1940. O tapete também aparece na coleção pessoal, no negativo em que Micky é retratada no estúdio sentada, negativo este encontrado na caixa denominada *Família Bianchi, 1950*²⁰. Com isso, podemos inferir que a imagem da figura 46, mesmo não estando datada, traz vestígios de ter sido produzida a partir do final da primeira metade do século XX.

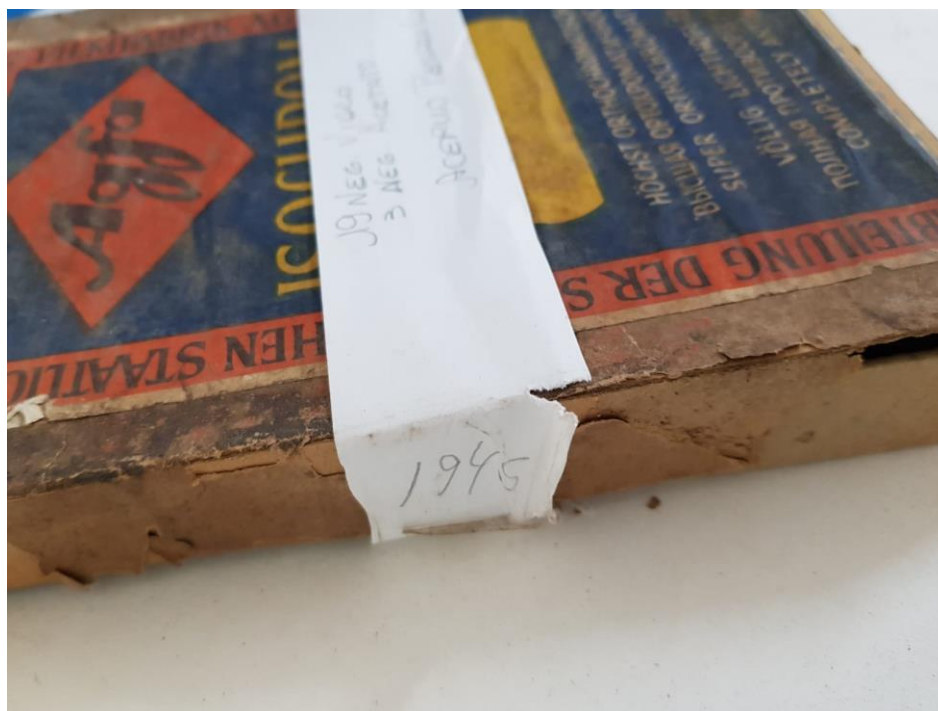
Para além da análise dos retoques utilizados para atingir determinada representação, a pesquisa também focou no estudo das caixas de papelão, que continham os negativos virgens, depois utilizados no FB para armazenar os negativos revelados. Isto é, após a utilização dos negativos virgens, as caixas eram aproveitadas para acondicionar o material. A figura 47 demonstra o exemplo da caixa marca Agfa, que foi levada para a CMPR contendo 22 negativos dispostos originalmente por seus

²⁰ A imagem será apresentada no próximo item desta investigação.

produtores. Vários desses objetos fotográficos (caixas) são tratados como documentos (fontes), pois apresentam dados escritos pelos autores/organizadores desse material, contribuindo para o desenvolvimento do processo curatorial.

Figura 47- CX33P. 1945. Coleção pessoal.





Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Dados tais apontamentos sobre a identificação dos objetos fotográficos e recursos utilizados na coleção pessoal, para trazer um olhar pessoal ou praticado constantemente por fotógrafos da época (retoques), observamos que Micky aparece nas figuras 36, 37 e 39, as quais colaboram para evidenciar a qualidade técnica de seus negativos. Portanto, trazer o conhecimento sobre os recursos técnicos indica que a práxis fotográfica na coleção pessoal está atrelada a produção de uma iconosfera empresarial, uma vez que tal prática era exercida no comércio e validava um excelente produto comercial por parte dos consumidores. Ademais, a qualidade dos retratos de Micky, somado ao seu protagonismo como personagem na coleção foram um dos motivos para fazer a seleção e o recorte nos retratos onde Micky aparece. No entanto, antes de partirmos para uma análise do conteúdo das imagens de Micky, se fez necessário estabelecer os procedimentos curatoriais, os quais serão apresentados no próximo item.

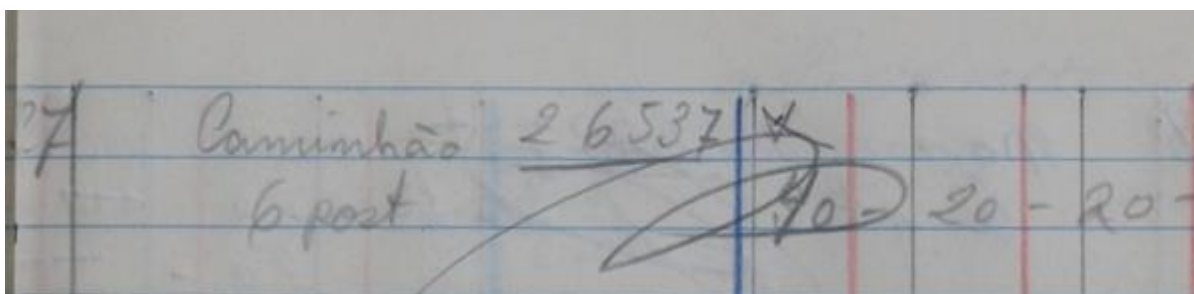
2.2 Procedimentos curatoriais na coleção pessoal: organização, higienização, catalogação e pesquisa com ênfase nos negativos de Micky.

Como citado no capítulo anterior, a família Bianchi optou por acondicionar os negativos nas caixas originais, tanto para a coleção pessoal, quanto para a

empresarial. Na CMPR ainda existem caixas de negativos com dúvidas, os quais não foram identificados de quais coleções elas pertencem. Portanto, quanto ao levantamento quantitativo de caixas e negativos, estes números podem ser alterados rapidamente. Já quanto a seleção daqueles negativos com dúvidas, vamos exemplificar as dificuldades em separar os negativos em suas devidas coleções.

A figura 48 é o recorte do serviço prestado no dia 27 de julho de 1944. Além da data, também consta a legenda, a numeração original do negativo (feito por seu produtor), a quantidade de reproduções e os valores.

Figura 48- Caderno de controle de serviços. Serviço prestado no dia 27 de julho de 1944.



Fonte: Memórias digitais. Museu Campos Gerais.

No entanto, apesar de ser uma prestação de serviço para um cliente, este negativo estava presente em uma caixa considerada como coleção pessoal. Isso se explica pelo conteúdo encontrado na imagem. Na figura 49 dois homens posam para a foto junto a um caminhão. Em segundo plano observamos a fachada do Foto Bianchi, o que gera uma conexão maior entre o produtor e seu produto. Com isso, ao invés de a imagem estar na coleção empresarial ela se encontra na coleção pessoal, o que pode ter sido separado tanto por seu produtor, ou seja, o fotógrafo, ou por outro familiar ou ainda na própria CMPR. Portanto, verificamos que as imagens inseridas na coleção pessoal continham um valor sentimental para a família Bianchi ou referem-se a uma tentativa inicial de constituir essa coleção. Assim, a pesquisa em arquivos fotográficos passa por procedimentos de pesquisa que são delicados quanto à busca de um significado. Por isso, a citação de Pesavento importa por destacar que “pensar nas sensibilidades, no caso, é não apenas mergulhar no estudo do indivíduo e da subjetividade (...). É também lidar com a vida privada e com todas as suas nuances e formas de exteriorizar- ou esconder- os sentimentos” (Pesavento, 2012, p. 58 - 59). Portanto, quando analisamos os negativos da coleção pessoal não podemos deixar

de lado o sensível tanto do produtor, quanto do organizador (primário) ou do responsável pelo arquivamento em uma instituição.

Figura 49- Caminhão- “fachada Foto Bianchi”. CX 49 P, negativo 49.01, nº original 26537, 9x12cm.



Fonte: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná

Ainda, é importante também identificar o conteúdo do negativo, para que assim possa ser compreendido a necessidade de deslocamento do negativo da esfera comercial para a pessoal com suas devidas precauções. Por exemplo, a figura 49 mostra dois homens e a fachada do ateliê, trazendo elementos pessoais e empresariais. Neste caso, empresarial, remetendo à publicidade do ateliê, e pessoal, indicando uma lembrança do local, profissão, entre outros aspectos subjetivos ao retrato.

Como nos deparamos com a coleção pessoal em processo de identificação, foi necessário dar continuidade a execução desta atividade, realizando procedimentos curatoriais na coleção pessoal. Como trata-se de um conjunto de materiais extenso para o período em que realizamos a curadoria, vale relatar de antemão que tais procedimentos não foram realizados na coleção como um todo, mas enfatizados nos

negativos de Micky. Isso não impede que os procedimentos sejam continuados posteriormente.

Os procedimentos curatoriais desenvolvidos desde o recebimento da produção do FB na CMPR foram fundamentais para entender e organizar parte desse patrimônio material. Além disso, eles foram imprescindíveis para notar que existem duas coleções: a empresarial e a pessoal.

No caso da imersão na coleção empresarial, tais atividades forneceram subsídios para tratar a coleção pessoal. Todavia, por ser uma coleção com características similares e não idênticas da coleção empresarial, o conhecimento da produção pessoal trouxe indagações a respeito desta coleção.

- Como ela é constituída?
- Como foi organizada, identificada, acondicionada e armazenada?
- Tal reconhecimento foi possível fazer a partir de procedimentos que passaram pela análise visual dos negativos, assim como da identificação da relação entre as anotações encontradas nas caixas antigas onde foram depositados os negativos pelo produtor/organizador?

Essa tarefa inicial utilizou a metodológica comparativa, que foi de observar e comparar a imagem com a escrita (anotação na caixa), o que demandou um tempo significativo no desenvolvimento do processo. Nessa etapa, que priorizou manter a sequência dos negativos que se encontravam acondicionados nessas caixas, foi possível perceber que as imagens estão relacionadas ao modo de vida da família (figura 35), aos momentos de lazer (figura 36) e de trabalho (figura 25), assim como indicavam as redes de sociabilidades (figura 24), a caracterização da cidade (moradia, paisagem etc.) (figuras 9 e 26) e recordações de viagens, como verificamos na figura 50, imagem que apresenta o Salto da Conceição, no município de Tibagi, datada do dia 13 de abril de 1935.

Figura 50- Salto da Conceição, Tibagy. 13.04.1935, nº 108. CX06 P, neg, 06.01.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Tendo um panorama geral da formação dessa coleção, outras perguntas foram formuladas:

- O que chama atenção nessa coleção?
- Por que estudar essa coleção?
- Como organizá-la de tal forma que esses negativos sejam potencializados como documentos históricos?
- Documentos do que ou de quem e para quê?

Considerando que a coleção foi encontrada na CMPR composta por aproximadamente 49 caixas originais que contabilizam 800 negativos, e mais 97 negativos que foram higienizados e estavam separados em temáticas nas caixas polionda, totalizando 897 negativos, torna-se fundamental fazer um recorte para analisar a coleção. Desse modo, o objeto de estudo elegido para essa investigação foram os negativos em que Micky aparece como referente (isolada ou em grupo), em estúdio ou em foto externa. Tal recorte se justifica pelo fato de Micky estar presente nos negativos das três gerações da família. Isso é observado nos negativos de recém-casados, nos indícios da gravidez e quando aparece com os netos, perpassando mais

de meio século sendo representada em imagens, o que gerou uma quantidade significativa de negativos sobre ela, encontrados nesta coleção.

Portanto, as imagens de Micky oferecem respaldo para uma análise técnica, estética e de representação. Ademais, não encontramos um trabalho específico sobre Micky, considerando que este material é inédito, pois ele foi encontrado em processo de organização e acondicionamento. Isto é, o mesmo ainda não tinha sido efetivamente pesquisado.

Dadas essas condições, foi necessário estabelecer um processo curatorial para dar segmento a investigação, colaborando ao mesmo tempo com a preservação do material e desse modo, para que futuros trabalhos possam suscitar diferentes questionamentos à iconografia do documento visual (negativos) do FFB. Tal contexto conflui com as realidades observadas em outros centros de memória ou museus.

Novas histórias da fotografia começaram a ser escritas, de um ponto de vista que procura entender o *como* e seus efeitos naqueles que produzem e naqueles que fruem a fotografia. Esse movimento acadêmico suscitou novas demandas para as instituições de guarda. Trata-se agora de entender o papel social da fotografia na construção da cultura visual contemporânea (Lima, Solange, 2013, p. 3 e 4)

Desse modo, nesta seção nos dedicamos a relatar os procedimentos curatoriais exercidos junto à coleção pessoal, com o intuito de demonstrar que tais procedimentos contribuem para a valorização da coleção como documento histórico e assim colaborando com outros pesquisadores, que se encontram em circunstâncias semelhantes.

O primeiro contato com os negativos ocorreu antes do envio do projeto de pesquisa, nos meses finais de 2019. A CMPR ainda estava situada na rua Ermelino de Leão, nº 133, bairro de Olarias, próximo ao Parque Ambiental. Lá houve a necessidade de averiguar, em termos gerais, o conteúdo dos negativos, fotografando cada negativo e caixa original disponível que estava denominada como *Acervo Pessoal*. O contato direto, ou seja, o manuseio do material não higienizado e não catalogado somente foi possível em virtude da participação no ano de 2017 no projeto de extensão *Organização, diagnóstico e pesquisa do Fundo Foto Bianchi*, que ocorreu entre 2014-2022, ofertando diversos cursos coordenados pela professora Patricia Camera (UEPG) em parceria com a CMPR. Assim, o manuseio do material para compreender as relações existentes entre imagem (negativos) e texto (anotações nas caixas de negativos) foi fundamental para dar início à investigação preliminar junto à coleção pessoal.

Do mesmo modo, esse contato com o conjunto documental do FFB foi necessário para perceber as motivações pelos quais interessavam à CMPR, aos pesquisadores e à sociedade em conhecer, organizar e pesquisar a coleção pessoal²¹.

Após o projeto do mestrado ser aprovado e iniciarmos as disciplinas do programa de pós-graduação em História da UEPG, nos deparamos com o fechamento da CMPR, devido a pandemia (COVID-19). Esse contexto dificultou a continuidade do contato com o fundo. No entanto, a maior parte dos negativos tanto higienizados quanto não higienizados já tinham sido fotografados pela pesquisadora, com o objetivo de conhecer a sua organicidade original e ter acesso futuro ao material. Isso possibilitou o prosseguimento da pesquisa, mesmo que de maneira parcial.

Ao observar a coleção pessoal, os negativos de Micky se destacaram visualmente, pois do total de 897 negativos, Micky está retratada em 150. Além do mais, os negativos de Micky encontram-se em sua maioria em bom estado. Portanto, alguns dos motivos que nos levaram a desenvolver a dissertação com foco na análise dos negativos onde Micky aparece como referente merecem ser listados:

- A- Não há investigações voltadas para a análise dos retratos de Micky. Algumas citações sobre ela aparecem por exemplo no site da Brasileira Fotográfica (<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=luiz-bianchi>) na parte “Cronologia do fotógrafo Luiz Bianchi (1876 –1943)”, que foi elaborada a partir de outras referências onde ela aparece de forma coadjuvante ao marido.
- B- Os negativos de Micky se diferem pela quantidade, qualidade e diversidade temática quando comparados com os demais. Os retratos mostram essa mulher tanto em ambientes internos quanto externos do lar, comunicando momentos de lazer como os piqueniques, datas festivas como o natal, e momentos que marcaram a sua vida como a gravidez, o batizado de seu filho e até o luto pela perda de um dos filhos.
- C- Apesar dessa coleção estar voltada ao olhar sobre o cotidiano, existem séries que mostram retratos posados dentro do ambiente do ateliê. Essa práxis fotográfica se aproxima das observadas na coleção empresarial, porém com algumas distinções. Tal percepção dessa associação entre coleção pessoal e

²¹ Para mais informações acessar o artigo- *Organização, diagnóstico e pesquisa do Fundo Foto Bianchi*, produção de 2018, das autoras Patrícia Camera e Tatiane Bernardo de Souza.

empresarial chamou a atenção por ofertar elementos indicando a tênue diferença nesse tipo de representação.

- D- A constância da aparição de Micky na coleção pessoal chama atenção pelos registros mostrarem os desdobramentos de sua vida por décadas: recém-casada, grávida, mãe, viúva e avó.

Para termos uma noção do conteúdo do conjunto fotográfico das imagens que mostram Micky, selecionamos o negativo relacionado à anotação *Raul (cruz) "Micky com filho no colo"*, produzido por Luiz. Nessa imagem (figura 51), Micky encontra-se posicionada segurando o seu filho, Raul. O retrato foi feito no ateliê, que tinha um fundo pintado com uma paisagem composta de montanhas e árvores ao fundo, o mesmo presente nas figuras 22 e 31, às quais indicam ser do início do século XX. Interessante notar que é um retrato sem direcionamento do olhar para a câmera. A mãe observa o seu bebê e o segura como se estivesse o apresentando para o mundo. A pose não é de aconchego, mas de afirmação de que ela segura/mostra seu bebê, recém-nascido. A imagem é singular no sentido de trazer, a partir da leitura do uso de pose e das vestimentas, uma iconografia que destaca elementos visuais (corpo, roupa), para comunicar a representação da relação entre mãe e filho. O destaque é para ambos, considerando que o fundo da imagem é neutro, sem uma personificação de um ambiente pessoal/ familiar.

Figura 51- Raul (cruz) Micky com filho no colo. [19--], CX 04 P; negativo 04.08; 9x12 cm, sem número original



Fonte: Casa da Memória Paraná.

Quando esse retrato é analisado com suporte na leitura das anotações encontradas na caixa onde ele estava armazenado, observa-se que existe o símbolo da cruz. Assim, a relação entre imagem e texto indica que o retrato é do filho, Raul, que morreu ainda na primeira infância. O uso da cruz salienta o sentimento de perda.

Essa somatória de informações entre documento imagético e escrito é um exemplo interessante, pois aponta a importância de não isolar a fotografia, impondo-lhe atribuições como um documento factível de responder questões somente pela leitura iconográfica. Segundo Mauad (1996, p.3)

No entanto, entre o sujeito que olha e a imagem que elabora há muito mais que os olhos podem ver. A fotografia - para além da sua gênese automática, ultrapassando a idéia de analogon da realidade - é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica.

Ainda, trazer à tona a considerável relação desses objetos fotográficos (caixa de negativo e negativo) é defender a manutenção dos vínculos encontrados entre os objetos de qualquer arquivo. Para este caso, entende-se que as anotações e os negativos devem manter seu vínculo original na catalogação e, ainda, preservar a

informação da sequência desses negativos, uma vez que nem todos possuem legendas correspondentes. Todas essas percepções e ações fortalecem a noção de que qualquer imagem não pode ser compreendida como sendo um documento isolado.

Convém ainda distinguir, na leitura da fotografia, o que ela reproduz da condição do grupo retratado, o que silencia desse grupo e os indícios que permitem ao observador perceber ou sentir outros níveis de realidade: sentimentos, padrões de comportamento, normas sociais, conformismo e rebeldia (Leite, 1993, p.76).

Interessante notar que o retrato da figura 51 pode ser considerado dentro de um padrão de comportamento não tão usual, que é fazer um retrato da mãe com um recém-nascido. Mas, o contexto da família Bianchi proporcionava tal registro à época. Outro ponto a ser considerado é que Raul falecerá e esse retrato será apropriado por Luiz com uma anotação de uma cruz. O retrato é de um filho que faleceu, diferentemente dos retratos de recém-nascidos já mortos, como citado na reportagem de Bethan Bell intitulada como *A perturbadora arte de fotografar mortos*, realizada em 6 de junho de 2016 para a BBC News.

O registro dessa perda pode ser compreendido não somente por esta análise, mas quando notamos que o nome Raul aparecerá novamente na família, ou seja, como sendo o nome do neto de Micky.

De fato, a maternidade é observada no conjunto dos negativos de Micky. Desde às formas mais sutis quando ela usa vestidos longos, mostrando uma leve curvatura em seu ventre (a imagem será apresentada posteriormente), até mesmo nas fotografias da vida cotidiana (figura 36).

Esses exemplos auxiliam à compreensão de que fazer fotografia é um ato cultural e ao mesmo tempo isso resulta em um documento particular (neste caso familiar) e coletivo. A união dessa projeção (do privado para o público e vice-versa) possibilita defender os retratos de Micky como sendo um produto cultural e histórico.

De acordo com Canabarro (2005, p. 36),

A cultura é sempre uma construção social e constituída pelo conjunto de práticas e de valores que podem ser passados por várias gerações e é perpassada pelas variações que dependem das temporalidades e dos grupos sociais que a produzem. A *cultura* não se transmite de uma forma imutável e é, portanto, uma produção histórica.

Os olhares autorais na produção dos retratos de Micky são de uma família de fotógrafos profissionais. Essa postura, inserida no meio de uma produção de uma linguagem visual, traz consigo repertórios particulares e próprios da profissão. Assim,

o primeiro contato com a coleção pessoal, trouxe a percepção de que os negativos oferecem diversas possibilidades de análise, que podem problematizar diferentes formas de representação (artística, comercial, íntima, familiar, coletiva etc.), incluindo neste âmbito a discussão sobre questões técnicas (profissionais) e estéticas (artísticas e comerciais).

Com isso, os registros fotográficos de Micky possibilitam comunicar desdobramentos sobre a relação com a história da fotografia, vida cotidiana, vida social e gênero, mais especificamente a História das Mulheres. Este último, colabora na compreensão de que “o pessoal é político” (Okin, 2018, p.313), pois a forma como Micky foi retratada diz respeito a uma série de convenções estabelecidas, como os trajes utilizados e a postura perante a câmera. Neste estudo de caso, se demonstrarmos as representações do universo feminino de Micky em séries fotográficas, em Ponta Grossa, conseguiremos discutir sobre as questões culturais relacionados ao universo da mulher para aquela cidade e período. Tal observação recebe enfoque no capítulo 3. Ainda, um ponto interessante a se destacar é que após aproximadamente 20 anos da aquisição do FFB veio à tona a presente pesquisa centralizada na coleção pessoal. Isso indica desafios e inovações no entendimento sobre a caracterização desse fundo

O singular dessa perspectiva ampliada sobre o que é o FFB é notar que a defesa de exercer um processo curatorial adequado, seja para a coleção pessoal ou empresarial, traz a garantia de preservar as informações existentes sobre o caráter orgânico deste fundo. Deste modo, a preservação de sua organicidade integrada nos processos da pesquisa é o que interessa para obter as relações entre o objeto fotográfico e sua história (no sentido amplo), uma vez que essas associações são advindas do ato e contexto em que seu produtor/organizador estava envolvido.

Pensar sobre essa organização é atentar-se ao problema em si, que é fazer essa “tradução” de uma produção visual/ particular para ofertar uma condição de bem patrimonial, segundo o enfoque de interesse da instituição (CMPR).

Assim, os pressupostos teóricos metodológicos da curadoria têm como fundamento potencializar essa coleção pessoal como documento histórico. Esse posicionamento deve ser feito para qualquer pesquisa com arquivos, conforme apresentado por Aline Lopes Lacerda em *Arquivos e coleções: a fotografia em diferentes contextos*. Segundo a pesquisadora,

Os tratamentos bibliográficos, museológico ou arquivístico determinados para organizar os conjuntos fotográficos, longe de serem técnicas neutras e objetivas, se constituem em práticas profissionais que ajudam a dar contornos à documentação objeto de intervenção, construindo significados importantes que, naturalizados, acabam por prejudicar a compreensão dos documentos fotográficos como substratos das ações humanas nos seus mais diversos aspectos. (Lacerda, p.2, 2017).

Seguindo este raciocínio, temos a noção de que esta coleção se diferencia da coleção comercial por ter o vínculo com a história familiar. Isto é, a coleção mostra a mescla de contextos profissionais e pessoais do cotidiano dos Bianchi. Assim, essa produção familiar, que é pessoal, é resultante de uma ação produtora que está atrelada à construção do patrimônio simbólico da família Bianchi. De acordo com Rendeiro (2010, p.3) “todo núcleo familiar possui um acervo fotográfico, espécie de patrimônio simbólico que assegura um ideal de coesão, pertencimento, identidade e referência”.

No caso específico dessa dissertação existem relações próximas de análise com essas fotografias de família, trazendo assim similaridades com um álbum latente, ou seja, por vir a ser. Por outro lado, não estamos analisando um álbum *per si*, mas um arquivo de negativos que constam uma coleção de produção pessoal. Assim ela se difere, mas se aproxima dos álbuns, pois a coleção apresenta uma narrativa. Tal narrativa pode ser problematizada quando fazemos um recorte para o estudo das imagens e anotações em que Micky aparece.

Para apontar os negativos de Micky como patrimônio simbólico da família Bianchi, endossando que essa figura feminina se destaca na coleção, foi necessário elaborar uma metodologia com base em referenciais teóricos sobre curadoria em arquivos fotográficos, como a investigação de Filippi, Lima e Carvalho denominada *Como tratar de coleções de fotografias* (2002), momento em que as autoras definem o que é curadoria e discorrem sobre a prática curatorial, como o diagnóstico, a organização e a conservação dos documentos.

Retomando o alerta feito por Lacerda, que não existe um protocolo definitivo para organizar arquivos, pois cada um possui uma especificidade (Lacerda, 2017) e somando essas informações com a prática curatorial exercida desde 2001 junto ao FFB (Camera, 2018), a presente pesquisa se dedicou a desenvolver uma metodologia de organização que garantisse manter a ordenação original da coleção e que vinculasse as informações entre os objetos fotográficos (negativos e caixas de negativos). No entanto, para realizar essa atividade, houve a necessidade de fazer o

tratamento com os negativos de Micky, higienizando, acondicionando e armazenando-os para garantir sua conservação e acesso às informações imagéticas e textuais.

Para isso, primeiro utilizamos para a catalogação dos negativos da coleção pessoal a ordenação alfa numérica, que segundo o dicionário brasileiro de terminologia arquivística é um “Método de ordenação que tem por eixo a combinação de letras e números” (2005, p.116) . A tabela 1 é um fragmento de uma tabela elaborada para a localização dos negativos, que será detalhada neste item. Na primeira coluna da tabela 1, observamos uma ordenação composta por um número e uma letra P, que significam a caixa original da coleção pessoal. Já na segunda coluna da tabela 1, para ter uma maior precisão nessas associações, utilizamos uma ordem numérica simples. Assim, estabelecemos a numeração da caixa seguido por um ponto e incluímos um número correspondente para cada negativo, seguindo a ordem crescente e a ordem em que estavam os negativos (sejam nas caixas originais ou sejam nos envelopes armazenados nas caixas polionda). Por exemplo, temos a caixa 43 P, e nela encontramos oito negativos na tabela que são: 43.05, 43.14, 43.06, 43.09, 43.10, 43.12, 43.16 e 43.04. Estes negativos são predominantemente retratos de Micky

Tabela 1- Fragmento de tabela elaborada para a localização dos negativos na coleção pessoal.

32 P	32.13
35 P	35.07
25 P	25.07
43 P	43.05
43P	43.14
43P	43.06
43 P	43.09
43 P	43.10
43 P	43.12
43 P	43.16
43P	43.04
40P	40.07

Fonte: elaborado por Grasielle Santos e Patricia Camera.

Vale ressaltar que a identificação numérica crescente foi estruturada respeitando à disposição original dos negativos encontrados em cada caixa, pois isso pode facilitar encontrar pistas, indícios, quando analisamos a sequência do acondicionamento feito em sua origem. Notamos que “quando nos deparamos com

um acervo para ser “organizado” isso não significa que ele não tenha arranjo algum ou que este não tenha nenhuma lógica” (Lima, Solange, 2013, p.12). Desse modo, o formato disposto dos arquivos por seus produtores pode revelar elementos que não teríamos a chance de observar, caso não seja respeitado a sua ordem original, como é o caso da figura 51.

Em seguida realizamos um *plano de classificação*. Segundo o dicionário brasileiro de terminologia arquivística, o plano de classificação se refere a um “esquema de distribuição de **documentos** em **classes**, de acordo com **métodos de arquivamento** específicos, elaborado a partir do estudo das estruturas e funções de uma instituição e da análise do **arquivo** por ela produzido”. (2005, p.132). O plano de classificação tem como objetivo organizar os negativos e caixas de negativos para explorá-los na pesquisa dessa coleção pessoal. Em outras palavras, surgiu um conjunto de negativos dessa coleção, que é composta pelos retratos de Micky..

Assim, para esse conjunto, realizou-se o processo de higienização, juntamente com o acondicionamento em envelope de papel (em formato de cruz) e armazenamento em pastas polionda²². O vídeo de como higienizar um negativo em suporte de vidro - Foto Bianchi²³, produzido em 2017, e o artigo *Organização, diagnóstico e pesquisa do Fundo Foto Bianchi*, das autoras Camera e Souza (2018) comunicam os métodos realizados, idênticos, porém para outros negativos.

De modo específico, a maior parte dos procedimentos foram embasados no dicionário brasileiro de terminologia arquivística (2005), nas produções de Solange F. de Lima (2013), Filippi, Lima e Carvalho (2002). Também foram utilizados como base para a criação metodológica as produções sobre curadoria e organização da coleção empresarial do FFB da autora Camera (2018) e sobre organização e diagnóstico no FFB de Camera e Souza (2018).

De forma minuciosa, as ações de organização e curadoria na coleção pessoal seguiram as seguintes etapas:

²² Por causa do fechamento da CMPR por determinado período, no contexto da pandemia COVID-19 e mudança de endereço, da R. Ermelino de Leão nº 1333 para a R. Cel Dulcídio, nº 1085, somado ao número reduzido de funcionários e a falta de materiais para a higienização e manuseio dos materiais, não foi possível higienizar e catalogar todos os negativos da coleção. Assim, esse processo ocorreu apenas de forma parcial, priorizando o conjunto de retratos da Micky. No entanto, isso não impede que os demais sejam higienizados e catalogados paulatinamente, seguindo as ações desenvolvidas para esta dissertação.

²³ O vídeo encontra-se disponível na plataforma *youtube*, no canal Fundo Foto Bianchi, intitulado: Higienização de negativo de vidro- Foto Bianchi.

1- Reconhecimento: negativos e caixas

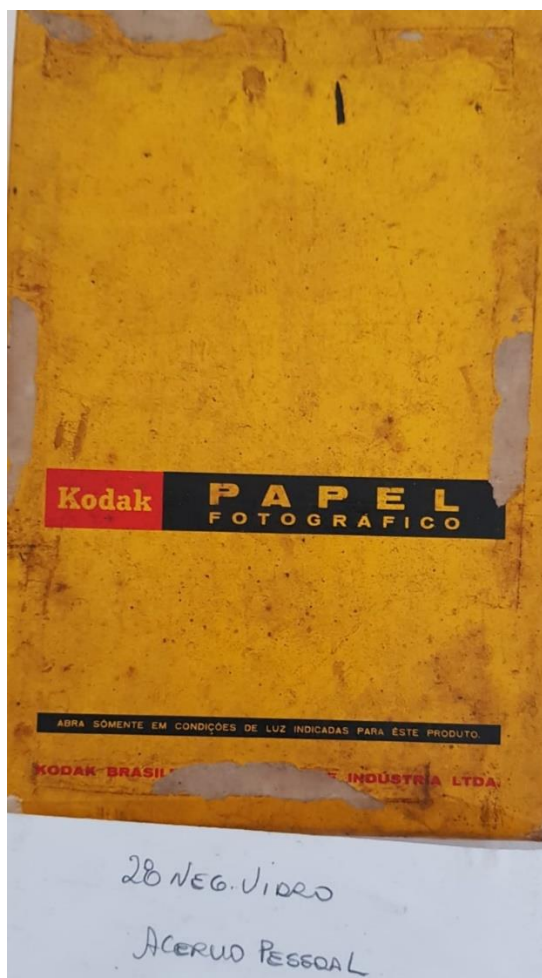
No primeiro levantamento dos negativos e caixas tivemos o contato com um total de 800 negativos e 49 caixas originais. Os negativos da caixa CX01 P a CX24 P, ou seja, um total de 363 negativos se encontravam higienizados, acondicionados e armazenados nas pastas polionda. Já os outros 437 negativos da CX25 P a CX49 P estavam em suas caixas originais e sem a identificação da caixa pela ordenação alfanumérica. Com isso, havia o receio desta parcela de negativos da coleção pessoal ser desvinculada de sua ordem original, pois segundo Mosciaro (2009, p.16):

Pode ocorrer que durante o manuseio de vários itens, por muitas pessoas ao mesmo tempo, aconteça a troca de embalagens com inscrições, ou que seja modificado o posicionamento dos objetos em relação ao restante da coleção. Esse erro deve ser evitado trabalhando-se, sempre que possível, um item por vez e retornando-o à embalagem e localização originais.

Dados tais apontamentos, havia uma urgência em fotografar a ordem dos negativos que estavam nas caixas originais já no primeiro levantamento. Deste último conjunto, haviam caixas identificadas pela quantidade de negativos, já outras estavam sem esta identificação.

Em relação ao número total de negativos não higienizados das caixas originais, houveram desencontros. De acordo com as anotações já estabelecidas haviam 452 negativos, porém nos deparamos com 437. Inferimos as seguintes possibilidades para tal acontecimento. Primeiro, tal fato pode ter ocorrido por realojamentos de negativos para a coleção empresarial. Ainda, pode ser que os negativos estivessem com sérios danos e consequentemente não havia como identificá-los, portanto, foram retirados de sua ordem para ser inseridos numa caixa a parte. A figura 52 é um exemplo do ocorrido na CX49P. Na etiqueta da caixa há a inscrição do total de 28 negativos, no entanto, em nossa contagem encontramos um total de 23.

Figura 52- CX49 P. 23 negativos encontrados.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Além dos negativos das caixas CX01P a CX49P, no decorrer dos procedimentos curatoriais acabamos verificando outros negativos da coleção pessoal. Estes negativos já estavam higienizados e armazenados em caixas polionda, porém eram descritos de acordo com a temática Búrzio, raios e Vila Velha. Com isso, nos deparamos com mais 42 negativos, totalizando 842. Vale enfatizar que na caixa polionda Burzio, há a possibilidade de os negativos terem sido retirados do seu contexto original e realocados para esta caixa, pois na coleção pessoal encontramos caixas originais com legendas sobre Burzio (CX 11P e CX 25P) e sua esposa Isabella (CX11P), no entanto, não localizamos os negativos dentro das caixas originais. Porém, as legendas da CX11P que indicam os registros de Isabella e Burzio estão riscadas, o que pode indicar que estes negativos foram retirados por seus produtores.

Além de tudo, durante a investigação nos deparamos com os negativos que estavam separados com códigos, como o negativo da figura 53, o qual observamos o

código 002819 e apresenta Raully com Micky na janela de casa. Portanto, temos mais 39 negativos na coleção pessoal, totalizando até o momento 897 negativos.

Figura 53- Em casa com Raully. “Raully na copa”. 1934, código 002831. Negativo sem número original

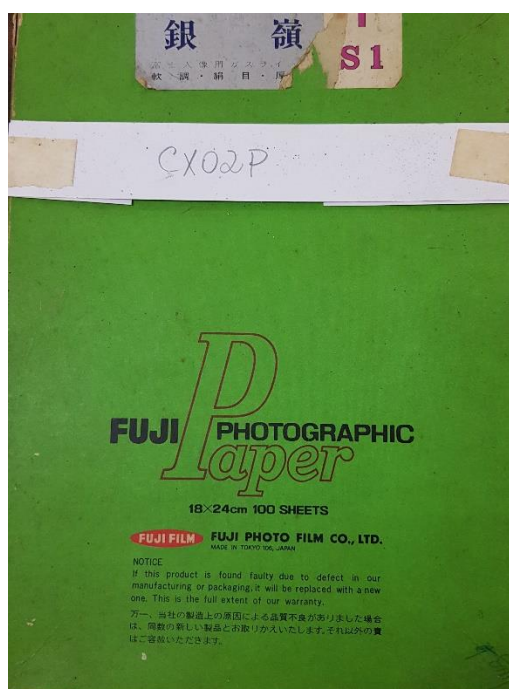


Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Adiante, no segundo processo do segundo levantamento de dados dos negativos e caixas, a caixa número 02 não foi encontrada, apenas os seus negativos, que já estavam devidamente higienizados e acondicionados. O que restou foi a documentação realizada pela pesquisadora a partir de uma fotografia digital (figura 54) no início desta pesquisa. Para tal fato há duas suspeitas: a primeira seria por conta do processo de mudança de endereço da CMPR, o que pode ter contribuído com o desaparecimento desta caixa. A segunda hipótese é de que a caixa ainda está no arquivo, porém armazenada em um local indevido, o que dificultaria a sua localização²⁴.

²⁴ Este acontecimento mostra que o desenvolvimento desta dissertação importa, inclusive, para a preservação e correta organização dessa coleção, contribuindo com uma ação extensionista junto à sociedade.

Figura 54- CX 02P, coleção familiar



Fonte: Casa da Memória Paraná

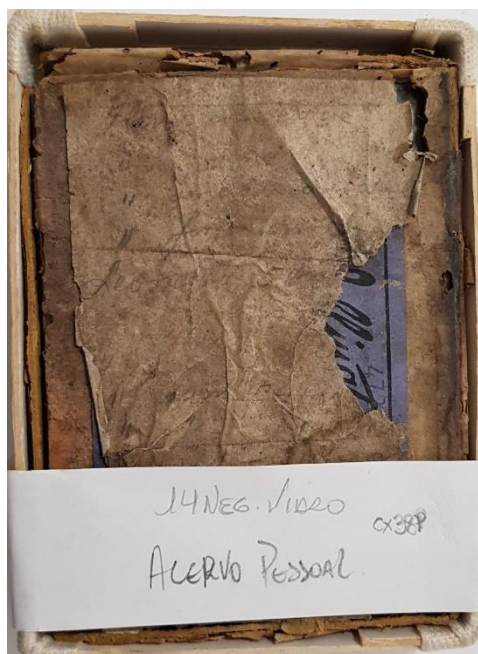
Apesar da “perda momentânea” dessa caixa, as demais foram fotografadas e catalogadas. Para este caso, nota-se uma qualidade na preservação do objeto, que não é notada em todas as caixas catalogadas. O reconhecimento em preservá-las e identifica-las seguindo à lógica original de como esses objetos chegam na CMPR é valioso, pois são documentos que devem ser relacionados aos negativos, como é o caso das legendas, às quais nos fornecem informações sobre os indivíduos retratados nos negativos, como é o caso de Micky nas figuras 8, 9, 31, 38 e 39. Lima, Solange, (2013), salienta a preocupação em trazer essas informações para as ações curatoriais e a atenção para a observação de possíveis perdas.

A fotografia deve ser sempre entendida como um documento pertencente a um conjunto maior e não necessariamente de natureza exclusivamente fotográfica. Isso quer dizer que o seu potencial polissêmico não deve ser comprometido por ações descontextualizadoras. É claro que a perda de informações e de relações de contexto pode ter ocorrido ao longo da trajetória de vida do documento e assim chegue às mãos dos profissionais responsáveis pela sua guarda definitiva (Lima, Solange, 2013, p.5).

A figura 55 é um exemplo de caixa original em avançado estado de deterioração. Nela nos deparamos com furos de cupins e descolamento das bordas de papelão, além do esmaecimento das legendas escritas com lápis (grafite). Assim, uma das formas rápidas de garantir acesso à legenda seria pela migração para suporte digital. Isso, inclusive facilita a leitura (ampliando a legenda no computador) e

garante a preservação dos dados no formato digital, proposta que será apresentada posteriormente.

Figura 55- CX 38 P, coleção pessoal



Fonte: Casa da Memória Paraná.

2- Identificação dos negativos de Micky na coleção.

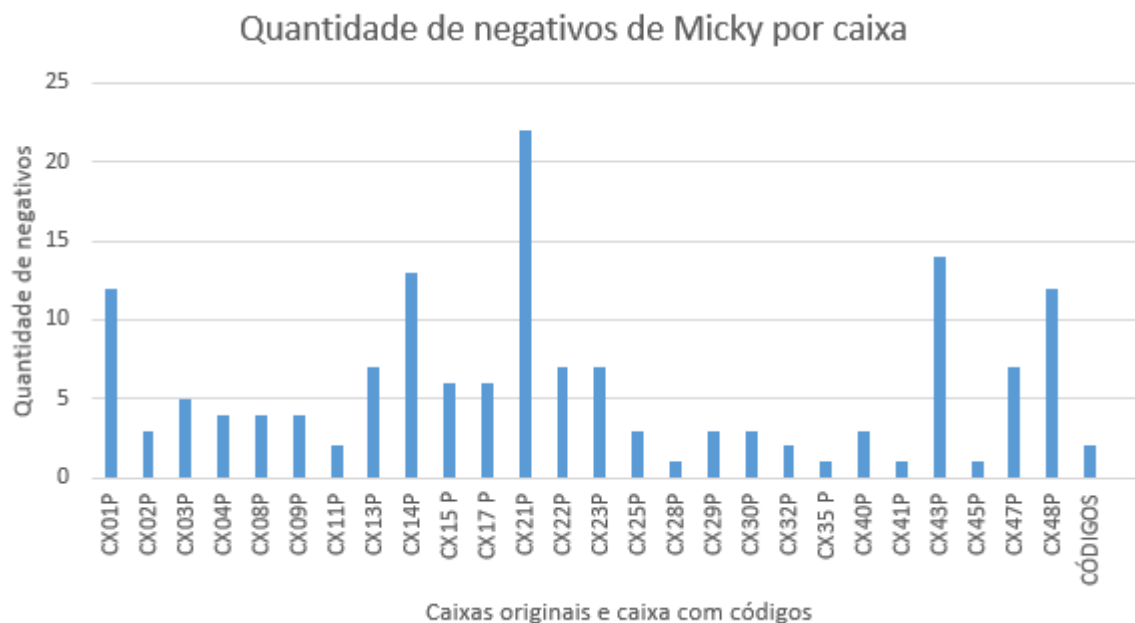
Com base no levantamento dos negativos e das caixas, observamos cerca de 897 negativos inseridos nesta coleção pessoal, considerando que outros possam integrar futuramente essa coleção por estarem misturados à coleção empresarial.

Em relação ao recorte dessa pesquisa, que foi feito com base na percepção visual e textual sobre Micky, obtivemos que o número de negativos *de* e *com* Micky, gerou o total de 150 unidades, ou seja 16,72% daqueles 897 que estavam selecionados e foram averiguados na coleção pessoal.

Para ter uma noção mais precisa da “participação” de Micky na coleção pessoal elaboramos o gráfico 1, que mostra o panorama da quantidade de negativos nas caixas em que Micky aparece. Assim, verificamos que as imagens de Micky estão presentes num total de 26 caixas originais mais a caixa que possui os negativos com códigos. As caixas que existem pouca probabilidade ou nenhuma de utilizarmos com foco na análise iconográfica do retrato de Micky não estão contabilizadas no gráfico. Estas últimas caixas citadas contêm negativos que tratam de viagens, reproduções, caçadas, retratam amigos ou parentes, a infância/ adolescência e vida adulta dos

filhos. Também averiguamos que há negativos produzidos pelos filhos do casal, como a CX41P, local em que há produções de Raully, sendo o filho que assumirá quando adulto o empreendimento Foto Bianchi junto a Luiz.

Gráfico- Quantidade de negativos de Micky por caixa.



Fonte: gráfico elaborado por Grasielle Santos

O gráfico 1 mostra a pesquisa quantitativa do objeto de estudo (coleção pessoal). Quando analisamos o estado físico dos negativos de Micky, constatamos que destes 16,72% apenas 5,33% encontram-se em mau ou regular estado de conservação, como evidenciado nos negativos 17.08 e 17.17 (figuras 56 e 57). Isto indica que de forma geral os negativos apresentam-se em bom estado.

Figura 56- Micky e Raully cemitério. OBS: possível cemitério São José. [19--], CX17P, negativo 17.08, 9x12 cm, sem número original



Fonte: Casa da Memória Paraná.

Figura 57- Micky e Luiz, tirada por Raully. [19--], CX 17P, negativo 17.17, 9x12cm, sem número original.



Fonte: Casa da Memória Paraná.

Nas figuras 56 e 57 observamos dois negativos que não estão positivados para visualizar as condições de preservação. Respectivamente, eles representam a aglutinação de papel na emulsão e o esmaecimento, este último presente no negativo da figura 33 do capítulo 1.

No primeiro caso (fig.56) observamos a representação de Micky e Raully no cemitério. Verificamos que um funcionário da CMPR inseriu uma observação, de que pode tratar-se do cemitério São José, localizado na região central de Ponta Grossa. Essa legenda é significativa, pois temos o conhecimento do falecimento do filho Raul. Assim é possível que a família tenha ido visitar o túmulo do bebê, Raul. Na mesma imagem, observamos que na lateral direita existe uma mancha texturizada. Isso ocorre pela forma de acondicionamento, momento em que o produtor inseriu pedaços de papéis pardo entre os negativos, para que a emulsão do negativo não colasse no vidro de outro negativo ou que o vidro não arranhasse a emulsão. Tal prática era usual entre os fotógrafos. Porém, pode ocorrer de o negativo vir a colar no papel, seja pela sensibilidade a temperatura ou umidade do ar.

De acordo com as autoras Filippi, Lima e Carvalho (2002, p.35)

A alta temperatura provoca e estimula as reações químicas, faz com que os corpos dilatam, facilitando a absorção da umidade existente no ar. No caso da fotografia, a gelatina se expande, amolece, a umidade penetra e a emulsão se desestabiliza e enfraquece, causando manchas, esmaecimentos, rasgos e rupturas às vezes irrecuperáveis. Por exemplo, a superfície melada pode grudar no vidro de uma moldura, na própria embalagem e também pode sofrer distorções físico-químicas, afetando a imagem ou o conjunto suporte/emulsão de maneira irreversível.

Apesar das autoras estarem tratando da fotografia em si, isso vale também para os negativos em chapa de vidro, processo que possivelmente ocorreu no negativo da figura 56. Em relação ao papel pardo aderido, ele poderá ser removido posteriormente por um profissional que trabalhe com restaurações de negativos. Já o segundo exemplo (figura 57) mostra a irreversibilidade do estado do material, e apesar das dificuldades na visualização, aferimos através da legenda que é um negativo de Micky e Luiz. É provável que a condição atual do material se deu pelo contato com a luz, o que gera o processo de esmaecimento, ou seja, o apagamento da imagem na emulsão (Filippi; Lima e Carvalho, 2002). Ainda, pode-se afirmar que o estado dos negativos citados anteriormente diz respeito à forma como foram tratados e manipulados.

A falta de cuidado e informações corretas, o descaso, o uso de mobiliários e acessórios inadequados – cliques, colas, fitas adesivas, elásticos, tintas e embalagens não apropriadas – são fatores que acabam danificando e

destruindo os materiais fotográficos e mostram a urgência no tratamento de preservação a ser dado a determinadas coleções. (Filippi; Lima e Carvalho, 2002, p.41)

Essas observações mostram a urgência em organizar, higienizar e acondicionar os negativos da coleção pessoal, apesar do conjunto de Micky estar preservado em sua maioria.

3- Higienização, codificação e transferência de dados para um arquivo digital.

O processo de higienização dos negativos de Micky foram feitos junto ao programa extensionista coordenado pela professora Patricia Camera do Departamento de Artes da UEPG. Entre 2014 e 2022 foram realizadas ações de organização, higienização e catalogação do material. No caso específico da coleção pessoal, este processo foi iniciado por Alan de Almeida e foi retomado com o desenvolvimento dessa dissertação. Neste período a bolsista de extensão Isabela Borges da Silva e a funcionária da CMPR, Denise de Freitas, colaboraram para desenvolver este processo junto aos negativos selecionadas para a pesquisa. Para observar esta ação, exemplificamos a reprodução digital do negativo não higienizado (lado esquerdo- fotografado durante o primeiro levantamento de dados pela pesquisadora dessa dissertação) e o higienizado (direito) na figura 58.

Figura 58- Retrato de Micky. [19--], CX 25 P, neg. 25.18, 6x9 cm, sem número original.



Fonte: Casa da Memória Paraná.

Na imagem do lado direito da figura 58 conseguimos conferir que alguns pontos brancos desapareceram. Na imagem esquerda, negativo não higienizado, a captação foi feita com celular, já na imagem da direita o negativo foi reproduzido por Patricia Camera utilizando uma câmera profissional.

Além da imagem ficar mais nítida e sem pontos de sujeira, a exclusão desses elementos (pó, papel, etc) evitam danos futuros, tanto no vidro como na emulsão, pois as partículas de sujeira podem vir a riscar o material pelo atrito ou aderir ao suporte. Assim, “a conservação fotográfica está ligada à ideia de proporcionar o maior tempo de vida aos objetos fotográficos” (Filippi; Lima e Carvalho, 2002, p. 16) e tal procedimento pode ser realizado junto ao processo curatorial. Ademais, a adequação do equipamento ao fotografar os negativos de Micky no FFB tornaram-se essenciais, garantindo a preservação digital desse material, que poderá ser exposto ou até mesmo ampliado sem perder qualidade, ou até mostrar a qualidade deste tipo de material fotográfico (negativos em base de vidro).

Após a higienização dos materiais, a próxima etapa ocorreu mediante ao instrumento de pesquisa da elaboração de uma tabela em formato *excel*, transferindo

assim informações essenciais sobre os negativos, como o número da caixa original, número representativo dos negativos elaborado para identifica-los, número da caixa polionda em que se encontra após ser higienizado e acondicionado.

Se quando produzida a fotografia já guarda a vocação de registro para o futuro, ao ser reintroduzida e tratada no âmbito da recuperação patrimonial, a ela precisam estar agregadas informações que deem conta de potencializá-la na sua função documental (Lima, Solange, 2013, p.1)

Portanto, com a sistematização dos negativos e caixas na tabela conseguimos localizar com maior rapidez o negativo. Vale enfatizar que a transferência de dados se encontra em processo, pois há um volume significativo de material, sendo a equipe insuficiente para realização completa de tal tarefa no período de dois anos. No entanto, o objetivo principal da curadoria foi realizado, ou seja, a colaboração na estruturação de um método para organizar a coleção familiar do FFB, processo este que poderá ser continuado posteriormente por funcionários, bolsistas e até mesmo outros pesquisadores aptos para tal. A tabela completa está inserida no apêndice desta investigação, através de um link que direciona para a visualização.

Tabela 2- Tabela elaborada para a sistematização das caixas e negativos.

1		Acervo pessoal							
2		Caixa de origem	Número Negativo	Número original do negativo	Data	Rep dig	Legenda	Tamanho	Localização
3		30P	30.05	s/n	s/d	4928	Família Bianchi 1950 "Micky, 1950"	13x18	
4		29P	29.10	s/n	s/d	4930	Micky encostada na mesa	13x18	
5		29P	29.11	s/n	s/d	4941	"Micky e filhos"	13x18	
6		29P	29.09	s/n	s/d	4933	Micky sentada	13x18	
7		49 P	49.01		26537 27/07/1944	5623	"Caminhão- fachada Foto Bianchi"	9x12	
8		não encontrado	002819	s/n	s/d		"Raully c/Micky"	6x13	
9		CX 13 P	13.01	s/n	s/d		Micky e Raully- 5 dias	9x12	3
10		CX 23 P	23.27	s/n	s/d		"Micky lendo" Obs: ambiente externo	6x9	6
11		CX 09 P	09.10	s/n	s/d		"Micky e filho na escada"	9x12	2
12		CX 09 P	09.06	s/n	s/d		Micky e Raully- pão na boca	9x12	2
13		29P	29.07	s/n	s/d	4940	Brinquedo e as crianças	13x18	
14		43 P	43.09	s/n	s/d	5627	Micky- chales na cabeça	9x12	
15		43P	43.03	s/n	s/d	5608	Micky- na machina de costura	9x12	
16		43P	43.15	s/n	s/d	5605	Micky- no pinheirinho	9x12	
17		43 P	43.11	s/n	s/d	5609	Micky em pé com	9x12	
18		43 P	43.12	s/n	s/d	5613	Micky-chicote na mão	9x12	
19		43 P	43.16	s/n	s/d	5612	Micky-luz de manesio	9X12	

Fonte: Grasielle Santos e Patricia Camera.

A tabela 2 é um recorte que exemplifica a forma da organização e suas relações com os dados existentes na tabela elaborada para a catalogação. Essa tabela (planilha excel) mostra o número da caixa original; número do negativo; número original do negativo; data; número da reprodução digital; legenda do negativo; tamanho; localização do negativo, ou seja, em qual pasta polionda foi armazenado.

Quando alguns desses dados não são obtidos ou não estão presentes no documento, as colunas ficam em branco.

Para esclarecer a metodologia de preenchimento mostramos a figura 59. Nela, podemos verificar que o negativo da figura 59 encontra-se na tabela 2, precisamente na terceira linha da tabela. O negativo foi encontrado na caixa 30 P, sendo o número do negativo 30.05. Verificamos que há anotações sobre datas, ou seja, o negativo é de 1950. Não existe uma numeração original, isto é, para aqueles negativos que já possuem um número inscrito por seu produtor, como o exemplo do negativo 49.01 (sétima linha da tabela). A reprodução digital do negativo 30.05 é o número 4928, que é o número digital da fotografia deste negativo, número este atribuído pela câmera no momento da foto.

Figura 59- Família Bianchi 1950. "Micky, 1950". [19--], CX 30 P, neg. 30.05, 13 x 18 cm, sem número original.



Fonte: Casa da Memória Paraná

Vale salientar novamente que a legenda do negativo -“*Micky, 1950*” contém aspas, o que representa uma descrição elaborada através de uma observação de funcionários ou pesquisadores. Já a descrição *Família Bianchi 1950* não contém aspas, pois foi encontrado na caixa original. Portanto, as legendas que *não* contém aspas são as descrições originais de seus produtores, como é o caso da legenda 43.15 (décima sexta linha da tabela) o qual descreve *Micky- no pinheirinho*, legenda provavelmente inserida por Luiz.

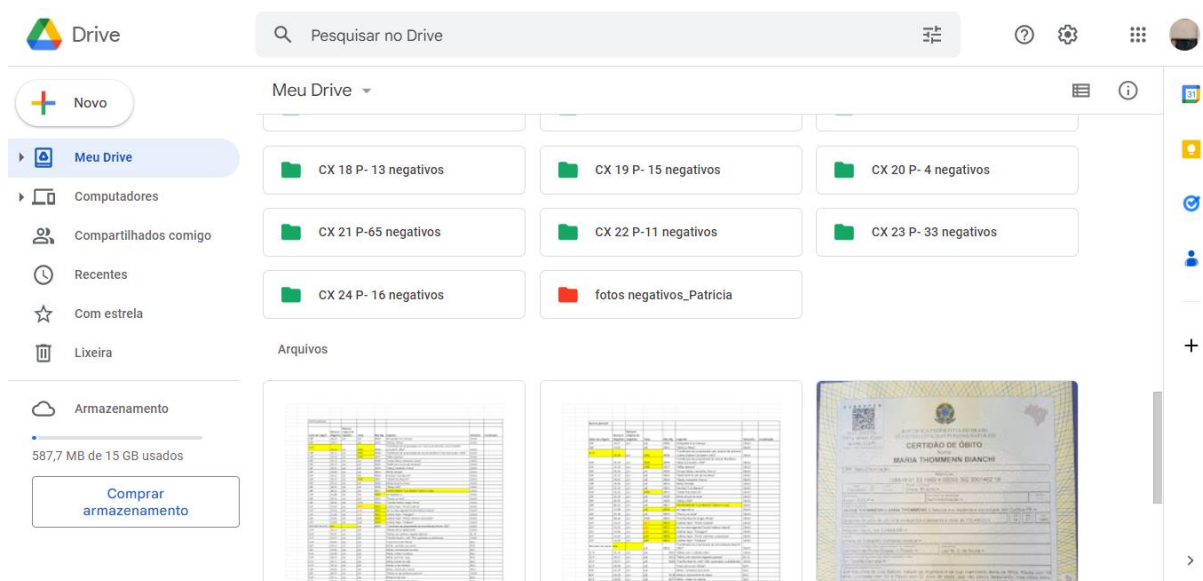
O tamanho do negativo representado na figura 59 é 13x18 cm. Outros negativos podem ter o tamanho de 18x24 cm, 6x9 cm, 13x 18 cm, 4,5x 6 cm, 9x13 cm, entre outros. No entanto, o formato predominante é 9x12 cm. Sobre as dimensões de negativos em chapa de vidro, a pesquisadora Mosciaro comenta que “os negativos em vidro apresentam os seguintes formatos mais comuns: 9x12cm, 10x15cm, 13x18cm, 18x24cm” (2009, p.35). No entanto, as dimensões 18x24 cm são as menos presentes nesta coleção, possivelmente pelo alto custo do material.

Ainda, a tabela apresenta a localização física do negativo. Isto é, em qual pasta *polionda* ele se encontra. Neste caso, utilizamos o método numérico simples (1,2,3...) no momento de armazenar os negativos.

A elaboração e utilização dessa tabela de catalogação mostrando os vínculos entre os dados existentes, possibilita fazer a localização física e digital de cada negativo e consequentemente preservar a manipulação do objeto. Para ter acesso a este conjunto de negativos e preservar sua manipulação, durante a pesquisa foi criado um *drive* virtual. Ainda, neste *drive* (figura 60) foram copiados outros documentos como a certidão de óbito de Micky obtida no cartório do 2º Serviço de Registro Civil e 14º Tabelionato em Curitiba.

Na figura 60, as pastas verdes são as imagens dos negativos por caixa. A pasta vermelha é referente aos negativos que precisaram ser higienizados e fotografados novamente. Abaixo encontramos as planilhas e outros documentos. Podemos verificar que há uma quantidade significativa de espaço para armazenamento no *drive* e com isso existe a possibilidade de inserir mais negativos, caso venham a surgir na coleção empresarial e sejam transferidos para a coleção pessoal.

Figura 60- Drive: arquivos da coleção familiar



Fonte: Grasielle Santos

Ainda, durante o processo curatorial verificamos a inserção de dois negativos na caixa 03P, sendo os negativos 03.16 e 03.17. Não vamos inserir as imagens aqui devido a direitos de uso de imagem, pois um dos membros presente no negativo está vivo. Os motivos que possivelmente levaram os negativos a estarem na coleção empresarial são pela sua numeração inscrita na emulsão D466, característica comum dos negativos da coleção empresarial. Outro fator que contribuiu para esses negativos estarem, a princípio, misturados na produção empresarial está na forma como ele foi catalogado. Isto é, a legenda inserida pelo técnico foi “*senhora e criança no colo*”. Isto significa que no momento da catalogação não tinham o conhecimento prévio de que se tratava da esposa de Luiz, Micky.

O reconhecimento desse retrato como sendo Micky somente ocorreu após alguns anos de pesquisa no FFB. Posto isso, salientamos a importância de conhecer detalhes da coleção, procurando identificar, na medida do possível, os indivíduos retratados. De acordo com Lima, Solange (2013, p.5 e 6) “quando o curador não percebe a lógica da coleção adquirida ele tende a desfazer a sua ordenação para impor-lhe outra, legitimada por suas necessidades”. Além de tudo, é possível que os negativos foram produzidos pelo filho, Raully Bianchi, afinal na imagem aparece Micky segurando em seus braços um de seus netos e filho de Raully. A suposição da autoria é fortalecida por outros dados, como a data de falecimento de Luiz em 1943, já os dois

filhos de Raully nasceram em 1945 e em 1950²⁵. Na imagem de Micky com seu neto, observamos que ela se encontra com idade aproximada entre 62 a 67 anos, o que implica que através das imagens encontradas no FFB, conseguimos acompanhar a sua passagem no tempo, e assim observar momentos desde a sua vida adulta até a velhice.

Com a documentação da coleção familiar no formato digital, há ainda a possibilidade de formarmos um banco de dados com as produções que se referem a esta coleção, criando pastas com *links* ou *pdfs* em plataformas de livre acesso. Um exemplo é <http://memoriasdigitais.museu.uepg.br>, que contém os cadernos de anotações da parte comercial do Foto Bianchi.

No decorrer do segundo capítulo apresentamos o método curatorial desenvolvido para os negativos da coleção pessoal, buscando num primeiro momento identificar os materiais e recursos técnicos utilizados pelos fotógrafos. Enfatizando os negativos *de e com* Micky, pudemos verificar que há uma quantidade significativa do material que representa esta mulher, os quais se encontram em bom estado de conservação. Os negativos em que Micky aparece foram codificados e transferidos para um arquivo digital. Após tais procedimentos, selecionamos uma parcela de retratos em que Micky está presente, almejando analisar o conteúdo visual dos negativos. O estudo será apresentado e desenvolvido no capítulo 3.

²⁵ Sobre Raully e Raul, as informações foram retiradas da apresentação de Patricia Camera- *Curadoria do Fundo Foto Bianchi: organização, conservação e tratamento documental dos negativos de gelatina e prata sobre suporte de vidro*, no Seminário Aos Milhares. *Desafio da curadoria de grandes acervos fotográficos*, organizado por Heloisa Espada, Iara Schiavinatto e Solange Ferraz de Lima, evento online ocorrido em 26 de outubro de 2020, na plataforma IMS.

Com relação ao ano de nascimento de um dos netos de Luiz, podemos encontrar na dissertação de Douglas Gasparin Arruda (2017), intitulada *Relações entre história e ficção no filme Quanto vale ou é por Quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005).

CAPÍTULO 3 - A REPRESENTAÇÃO DE MICKY EM SÉRIES FOTOGRÁFICAS (1909- 1925).

3.1 Metodologia para a análise visual dos negativos de Micky.

Na coleção pessoal podemos notar diferentes abordagens de registros. No entanto, para conseguir analisar de forma adequada as imagens, houve a necessidade de realizar a curadoria na coleção pessoal, processo apresentado no capítulo dois. Desta forma, a seleção inicial desta coleção partiu para a separação dos negativos em que observamos a Micky, tanto em retratos isolados como acompanhada de Luiz, filhos, parentes (grupo), marcando temporalidades e espaços/localidades diversas.

Segundo Bergson (1999, p.39) “não é como a percepção nasce, mas como ela se limita, já que ela seria, de direto, a imagem do todo, e ela se reduz, de fato, aquilo que interessa a você”. Tomando este trecho como parte integrante, o que nos atrai nos retratos de Micky em um primeiro momento é a união da técnica e da estética. A partir desses elementos, seguimos com o diálogo sobre a função social/cultural da fotografia, buscando associar ao contexto de época do retrato.

Ainda, vale enfatizar que durante a presente investigação, observamos a necessidade de inserir duas metodologias que conversam entre si. Portanto, no capítulo dois estabelecemos um método curatorial para a sistematização da coleção pessoal, até chegarmos aos negativos em que Micky aparece. No capítulo três, no item 3.1, procuramos apresentar o método desenvolvido para a análise das imagens, buscando expressar como chegamos a seleção dos 27 negativos *de* e *com* Micky e quais mecanismos utilizamos na análise imagética.

Para compreender essas formas de olhar e registrar Micky, a pesquisa baseou-se nos negativos que contemplam o período de 1909 até 1925. Como, em sua maioria, não há datas na coleção pessoal, os negativos selecionados contam com alguns indícios e parâmetros para que possamos definir esse recorte temporal.

- O enfoque é trazer um olhar autoral de Luiz perante sua esposa. Para tal, os negativos inseridos neste item indicam Micky na faixa etária entre 26 a 40 anos. Isto é, se aproxima ao ano do casamento até chegar próximo dos 40 anos de idade. Portanto, a análise permeia um provável período de 16 anos.
- Raully nasceu em 1911, dois anos após o casamento. Logo, os negativos de Micky com o filho auxiliam no recorte temporal através das representações do

nascimento, infância e pré-adolescência, pois se enquadram no período de 16 anos.

- Aos 14 anos Raully começa a colaborar com a empresa, ajudando seu pai no ateliê, ou seja, no ano de 1925 (Camera, 2020). A partir desta data, há uma maior chance das produções serem tanto realizadas pelo filho quanto pelo pai. Como optamos por tratar dos retratos de Micky sob a perspectiva do olhar de seu marido, tal recorte temporal tende a corroborar com a proposta. Neste caso, nos retratos mais antigos Micky tem aproximadamente 26 anos.
- As vestimentas de Micky ajudam na distinção temporal, pois segundo Pinsky (2013, p. 231) nos anos 20 e 30

Compatíveis com a necessidade de mobilidade no trabalho, nos passeios e nas atividades de compras, as saias ficaram mais curtas e as vestes, um pouco mais soltas, livres da rigidez de espartilhos e anquinhas e das várias camadas de tecido a cobrir o corpo.

Como a autora está se referindo ao período no Brasil, podemos inferir que as vestes mais longas e com tecidos densos de Micky podem vir a indicar uma maior proximidade com o período anterior a 1920, já os vestidos longos com tecidos leves e braços a mostra apontam para o período posterior a década de 20.

- Outro fator se dá pela fisionomia da retratada, como os sinais de expressão resultantes da maturidade e da velhice. No entanto, são necessários certos cuidados uma vez que os retratos de Micky foram retocados, deixando dessa forma um visual mais homogêneo de sua face.

Considerando que a coleção pessoal tem diversos temas e diferentes pessoas que foram retratadas, selecionamos um conjunto de negativos que tem como característica principal a presença de Micky nas imagens. Neste conjunto observamos que Micky foi representada sozinha, com seu marido e em grupo, conforme esquema apresentado na figura 61.

Figura 61 - Panorama da representação *de* e *com* Micky nos retratos da coleção pessoal.

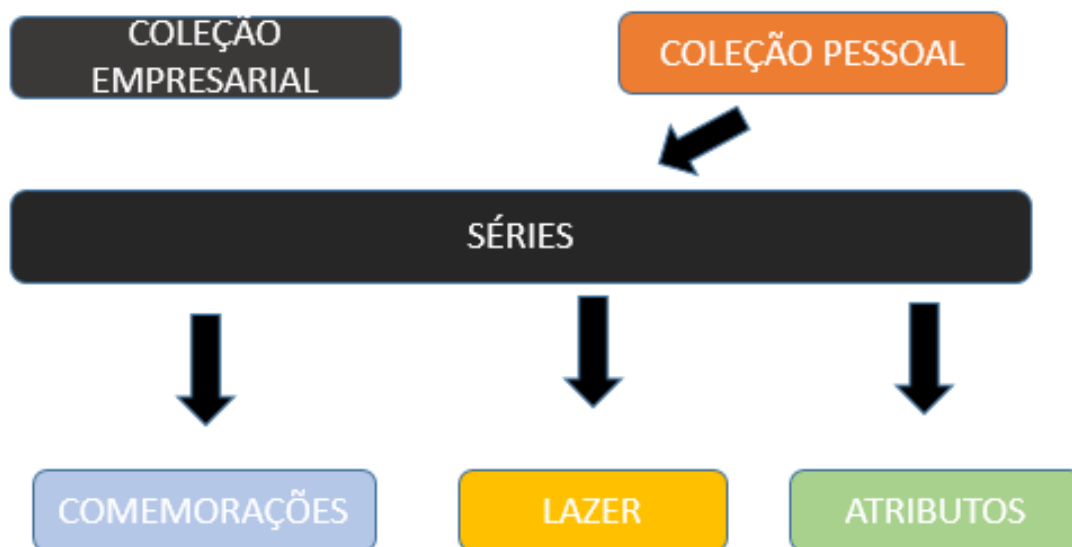


Fonte: Grasielle Santos e Patricia Camera

Ainda, nesta etapa da pesquisa pudemos constatar que para analisar esse conjunto, ou seja, composto de negativos em que Micky aparece, tornou-se primordial verificar a forma de organização desses retratos dentro da instituição de guarda, passou a ser essencial executar os procedimentos curatoriais no conjunto de retratos, processo comunicado no capítulo dois.

A partir disso, tornou-se seguro fazer a organização desse conjunto dentro de um quadro de arranjo com suas séries. De acordo com o dicionário brasileiro de terminologia arquivística (2005, p.141) o quadro de arranjo é o “esquema estabelecido para o **arranjo** dos **documentos** de um arquivo, a partir do estudo das estruturas, funções ou atividades da **entidade** produtora e da análise do acervo”. A figura 62 apresenta o quadro de arranjo formado por séries, denominando-as cada qual com as relações existentes entre os documentos pertencentes a este arquivo (anotações nas caixas) e a observação visual da imagem (negativo). A composição das séries compreende a “subdivisão do **quadro de arranjo** que corresponde a uma sequência de documentos relativos a uma mesma função, atividade, **tipo documental** ou assunto” (Arquivo Nacional, 2005, p.153). Para o objeto de pesquisa, as séries foram identificadas segundo a visualização e/ou a descrição do negativo que estivessem relacionadas as temáticas comemorações, lazer e atributos.

Figura 62 – Quadro de arranjo com suas subdivisões (séries). Elaboração das séries dos retratos *de* e *com* Micky na coleção pessoal.



Fonte: Grasielle Santos e Patricia Camera

A separação dos negativos *de* e *com* Micky nas três categorias (comemorações, momentos de lazer e atributos) resultou na seleção de 20 negativos para analisarmos no item 3.2. É importante comunicar que para isso consideramos os seguintes aspectos:

- 1) A prática fotográfica do produtor;
- 2) Os anúncios de jornais sobre a empresa e entrevistas;
- 3) O caderno de controle de serviços presente na coleção empresarial;
- 4) As legendas dos negativos (quando ocorre) encontradas nas caixas onde estavam os negativos;
- 5) O contexto histórico e social em que as imagens foram produzidas.

Além disso, outra abordagem serviu de respaldo para o estudo dos negativos de Micky, tanto para o item 3.2 quanto para o item 3.3. Tal abordagem encontra-se na investigação de Camera (2012), intitulada *Representações Culturais na Bienal de Artes Visuais do Mercosul: O estatuto da fotografia e a expressão do sujeito social*. No item 4.5 da pesquisa, Camera (2012, p. 168) traz propostas metodológicas para estudar a fotografia. Dentre elas, destacamos as categorias de “espaço” definidas por Mauad (2004). Em sua análise é definido o *espaço fotográfico* que é todo o espaço enquadrado pela objetiva. Já o *espaço geográfico* diz respeito ao ambiente e sua localização. Para o *espaço objeto*, considera-se o conjunto de objetos utilizados e

dispostos para a composição fotográfica. O *espaço de figuração* refere-se aos indivíduos retratados e seus papéis sociais representados. Por fim, o *espaço de vivência* relaciona-se com a temática da fotografia (Camera, 2012 apud Mauad, 2004). Tais conceitos auxiliaram a traçar uma perspectiva metodológica para as análises. Com isso, procuramos compreender o papel social da imagem no seu contexto de produção, norteados assim nossa leitura de imagem.

Para desenvolver o item 3.3 apresentamos 7 negativos de Micky e outros 5 negativos de retratos femininos da coleção empresarial. Em relação aos negativos da coleção empresarial, tal seleção ocorreu através dos seguintes requisitos:

A) Possuir o recorte temporal de 1909 a 1925, ou seja, o mesmo período equivalente para os negativos da coleção pessoal;

B) Através da ficha de organização (figura 34, capítulo 2), utilizar descritores como mulher, moça, senhora, senhorita, etc.;

C) Estar em bom estado de conservação, pois tal tarefa requer uma análise do conteúdo imagético.

Assim, no tópico 3.3 procuramos tecer semelhanças e diferenças entre os retratos de Micky e demais retratos de mulheres que aparecem na coleção empresarial do FFB. Para fazer a análise dessas imagens, tomamos como fundamento o estudo dos elementos que compõem a linguagem fotográfica descritos por Feijó [19-?]²⁶, que atuam como ferramenta na discussão a respeito das poses, ângulos, enquadramentos etc. para dialogar com as duas coleções (particular e empresarial).

Adicionalmente, neste capítulo utilizamos como referenciais os estudos referentes à história da mulher em Perrot (2007) e Pinsky (2013), a relação entre a fotografia, sociologia e imagem de Martins (2013), a produção sobre retratos fotográficos encenados de Reis Filho e Moraes (2014). Ainda, abordamos a análise sobre os retratos de família e álbuns de família em Leite (1993) e André (2014), os arranjos fotográficos de famílias e suas representações no FFB por Francieli Lunelli Santos (2009), os elementos técnicos da fotografia por Feijó [19-?] e a análise sobre a história e cultura presente na investigação de Pesavento (2012). Com isso, buscamos um entrelaçamento que parte de uma leitura de imagem dos negativos e

²⁶ O autor também é utilizado para a análise de outros negativos do item 3.2.

vai para além da iconografia, procurando trazer questões referentes ao contexto de produção da imagem.

3.2 Do lar ao estúdio: as relações entre o público e o privado.

No panorama da coleção pessoal, identificamos um conjunto de 150 negativos em que Micky aparece. Nestas imagens observamos diferentes formas de representação, trazendo relações individuais e coletivas em momentos de lazer, passeios, festividades e afazeres domésticos, tanto ao lado dos filhos quanto do marido, amigos e outros familiares.

Para desenvolver este tópico, selecionamos 20 negativos em que Micky se manifesta, no período aproximado de 1909 a 1925. A justificativa em eleger estes negativos para a análise está em conformidade com a metodologia apresentada no item 3.1, tendo em mente a percepção das categorias comemorações, momentos de lazer e atributos, que são apresentadas nesta pesquisa como séries resultantes do arranjo das fotos *de* Micky e *com* Micky.

Primeiramente, precisamos salientar que as maneiras como os indivíduos se representam na fotografia estão relacionadas, em parte, as estruturas políticas e culturais nas sociedades em que foram retratados. De acordo com Chartier (2002b, p.27):

As estruturas do mundo social não são um dado objetivo, tal como o não são as categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem suas figuras. São estas demarcações, e os esquemas que as modelam, que constituem o objeto de uma história cultural levada a repensar completamente a relação tradicionalmente postulada entre o social, identificado como um bem real, existindo por si próprio, e as representações, supostas como refletindo-o ou dele se desviando.

Portanto, os negativos de Micky estão imbuídos num contexto histórico, social, político e cultural e neste sentido as imagens dessa mulher não podem ser analisadas de forma autônoma. Os negativos são patrimônios materiais e culturais. De modo geral, notamos que dentre os 20 negativos selecionados, uma parcela representa Micky em papéis sociais, como é o caso da representação como mãe, esposa e dona de casa. Tais percepções vai ao encontro da pluralidade identitária que uma mulher pode assumir durante parte de sua vida. Ou ainda, da multiplicidade do olhar individual do autor sobre como representar Micky.

Leite (1993, p. 163) traz referências de Jacques Le Goff (1990) para nos alertar que na fotografia as imagens se comportam como “imagens-documento” e “imagens-monumento”. Ainda, a pesquisadora inclui em sua análise as “imagens artísticas”.

Existem as imagens-documento, feitas unicamente para registrar a realidade vivida ou observada, que dispensam elementos qualitativos e estéticos. As imagens-símbolo, com elementos quase nunca casuais ou imponderados, que se referem a traços específicos, ou elementos comuns a cultura. E as imagens artísticas, desvinculadas da realidade e exclusivamente preocupadas com cânones estéticos e de composição gráfica.

No entanto, quando problematizamos a fotografia como documento, monumento e artística, temos que ter cautela com relação à rigidez sobre seu estatuto. O fato é que a fotografia é plural e polissêmica. O contexto de produção, consumo e preservação traz relações que mudam ou reforçam a ideia de documento, monumento ou arte, incluindo a possibilidade de sobreposições. Para os negativos de Micky verificamos que os mesmos podem ser compreendidos ora como documento, ora como monumento, ou ainda, como retrato artístico. Do mesmo modo, podem sobrepor essas relações, com destaque para uma ou outra interpretação.

Essa relação da fotografia como documento interessa para nossa pesquisa, tendo em vista que os retratos auxiliam o desenvolvimento de estudos relacionados à história das mulheres. No livro *Minha história das mulheres*, Michelle Perrot comenta sobre o fato de existir poucos vestígios sobre uma história referente as mulheres. De acordo com a autora, as mulheres “são pouco vistas, pouco se fala delas. E esta é uma segunda razão de silêncio: o *silencio das fontes*. As mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais” (Perrot, 2007, p. 17). Sendo assim, importa trazer para o campo da pesquisa os retratos como índices das relações entre a retratada, o fotógrafo e a cultura vivida. Dessa forma, o retrato se destaca como sendo um documento visual que contempla a memória individual atribuída pelo produtor e referente em determinado contexto de produção, trazendo relações com a memória coletiva.

Aproximando essas observações desta pesquisa, interessa apontar que a mulher, “em virtude de sua posição na família, há mais chances de encontrar vestígios das mulheres nos *arquivos privados*” (Perrot, 2007, p 27). Sobre os vestígios de Micky, podemos comunicar que o maior contato ocorreu via o conjunto de negativos da coleção pessoal. No entanto, nos deparamos com outros indícios desta mulher em

jornais, por exemplo, os quais serão abordados posteriormente, e conforme mencionado na história familiar da loja de bazar e armarinho (figura 15).

Ainda, aproximando essa citação do nosso objeto de estudo, podemos afirmar que temos os retratos feitos por Luiz e Raully, mas não temos nenhum outro tipo de documento como um diário feito por Micky. Neste sentido, interessa abordar os seus “rastros visuais” como um *spectrum*. Segundo Roland Barthes (1984, p.20) esse conceito informa a sensação de que a fotografia é “o retorno de um morto”. Em outras palavras, a fotografia traz a percepção do retorno do que foi, mas que será sempre questionado, avaliado, amado, segundo a percepção histórica e afetiva de quem olha a imagem e a observa.

Segundo Pesavento, (2012, p. 39):

As representações são também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que constituídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão.

Portanto, os negativos de Micky podem apresentar um conteúdo amplo, que sugere a construção de uma história visual sobre essa mulher. Isto é, podemos pensar esses retratos como sendo a memória visual, contada pela perspectiva masculina/familiar, mas que ao mesmo tempo contém padrões técnicos e estéticos fotográficos da época, produzidos por um profissional. Nesse sentido, para analisarmos tais imagens precisamos correlacionar estudos de diferentes áreas de conhecimento. Segundo Hernández (2006, p. 98):

Para transitar por este campo, para construir interpretaciones sobre las manifestaciones de la cultura visual, no podemos quedarnos com la historia del arte o la estética, ni tampoco com la semiótica. Necesitamos del feminismo, la teoría crítica, los estudios culturales, el psicoanálisis, la lingüística, la teoría literaria, la fenomenología, la antropología, los estudios de medios [...] De todos estos campos fluye la fundamentación de la que se nutren los Estudios de la Cultura Visual, para ayudarnos a explorar, mediante lo visual, la dimensión social de la mirada²⁷.

Desta maneira, exploraremos os retratos de Micky utilizando como base estudos referentes à história das mulheres, aos estudos culturais, a história da arte e da fotografia.

²⁷ Para navegar nesse campo, para construir interpretações sobre as manifestações da cultura visual, não podemos parar na história da arte ou na estética, nem na semiótica. Precisamos de feminismo, teoria crítica, estudos culturais, psicanálise, linguística, teoria literária, fenomenologia, antropologia, estudos de mídia [...] De todos esses campos flui a base a partir da qual os Estudos da Cultura Visual, para nos ajudar a explorar, através do visual, a dimensão social do olhar” (Hernández, 2006, p. 98, tradução nossa)

Para dar início as apresentações dos retratos em que Micky aparece, abordaremos as possíveis funções dessa mulher em sua empresa familiar. Conforme citado no primeiro capítulo, Micky esteve ativa nos negócios da família, sendo que os primeiros indícios foram encontrados nos anúncios dos jornais locais de Ponta Grossa, como demonstrou a figura 15. Vale lembrar que neste momento o seu sobrenome (Thommenn) aparece no anúncio do bazar e loja de armarinhos.

Ainda, encontramos uma informação a respeito da relação de Micky à fotografia no jornal Diário dos Campos. Isso ocorre por meio de uma entrevista, com publicação nos dias 9 e 10 de setembro de 2001 por Irineo Netto. Segundo ele, “Luiz começou a trabalhar na cidade em 1904, casou-se com “dona Mike” (Maria Thommenn, também fotógrafa) e juntos tiveram três filhos que se dedicaram à fotografia”. Segundo a citação do jornal, Micky pode ter atuado como fotógrafa, junto à família. Outro trecho no jornal Diário dos Campos, associa Micky com o trabalho dentro do ateliê fotográfico. Segundo a publicação do dia 17 de fevereiro de 2002, Ana Droppa afirma:

Com o crescimento da região, o trabalho no estúdio aumentou, requerendo a ajuda da esposa Maria. Famílias inteiras vinham anualmente tirar fotos, mães levavam filhos após a 1ª Comunhão para serem fotografados, recém-casados marcavam hora, e no Carnaval os blocos chegavam impecáveis para registrar a data. Não esquecendo os finais de ano, onde turmas recém-formadas dos colégios o procuravam para serem fotografados

Isso vai ao encontro da investigação de Hacking e Company (2018, p.124) a respeito das relações históricas entre mulheres e o trabalho na fotografia.

As mulheres desempenharam um papel significativo nos primórdios da fotografia-trabalhando com seus maridos, copiando negativos e, naturalmente, tirando fotos. Já em 1900, havia mais de sete mil fotógrafas no Reino Unido e nos Estados Unidos. Estúdios anunciavam disponibilizar “operadoras do sexo feminino” para mulheres que se sentiam mais confortáveis ao serem fotografadas por outra mulher, especialmente porque o ato de posar podia envolver contato físico.

Tal observação pode ser ampliada para a cidade de Ponta Grossa, obviamente relativizando as suas especificidades locais. Nesta cidade podemos destacar Anna Herdage e seu ateliê, denominado *Photographia Moderna*, cujo estabelecimento foi herdado de seu falecido marido, o fotógrafo Miguel Antônio Herdage (Album do Paraná, 1927). Ainda, incluindo a presença feminina no contexto do universo das artes, em Ponta Grossa, tem-se a contista, cronista, poetisa e feminista Anita Philopovsky (1886-1967) (Santos, Luíza, 2002). Esse tímido circuito feminino em Ponta Grossa colabora para pensar na relação cidade e mulher na

primeira década do século XX, trazendo Micky e o contexto em que ela vivia para a nossa discussão.

Embasada na publicação do jornal O Progresso de 8 de janeiro de 1910, a pesquisadora Loraine Lopes de Oliveira (2018, p.71) infere o seguinte comentário sobre o trabalho de mulheres na cidade de Ponta Grossa:

Enquanto os homens eram grandes proprietários das indústrias e comércio, as mulheres anunciavam no jornal seus trabalhos independentes, a fim de conseguirem uma possível clientela: Bianchi e Cecchi anunciavam aulas de pintura de Atelier de pintura das professoras Bianchi e Cecchi, Amanda Garcia anunciava aula de bordar e costurar, Anna Herzog oferecia seu trabalho de lavagem e engomagem [...], Helena Silipinsky empalhava cadeiras e móveis de todo e qualquer formato e qualidade [...], a modista Donna Zenny aprontava-se com prontidão chapéus para senhoras e meninas.

Nesta citação observamos que as atividades das mulheres estavam prioritariamente relacionadas ao fazer manual. Ainda, encontramos o sobrenome Bianchi atuando como professora de pintura. No entanto, a menção se refere a Giovanina Bianchi. No entanto, não encontramos evidências se essa mulher era parente de Luiz Bianchi.

Ainda, neste circuito da fotografia podemos mencionar a cidade de Curitiba pela sua aproximação geográfica e as relações comerciais e culturais existentes entre ela e Ponta Grossa. Em Curitiba, chama atenção a história de Fanny Paul Volk (1867-1948), que assumiu o ateliê fotográfico de seu marido Adolph Volk (18?-1908) no início do século XX, após sua separação matrimonial, a *Photographia Volk* (Wanderley, 2022)²⁸

A respeito do Foto Bianchi, Santos, Francieli (2009, p.75 - 76) comenta sobre a relação de Micky com a empresa: “não se pode esquecer outro membro fundamental nesse contexto: Maria Bianchi. Pensa-se que como esposa e também proprietária do estabelecimento ela interferia diretamente na maneira como se davam as atividades que envolviam a fotografia”. De fato, grande parte os ateliês constituíam uma empresa familiar e em geral, mesclava o espaço entre residência e comércio. Neste sentido, era comum que toda a família se envolvesse nas atividades laborais.

Somado a isso, outra afirmativa a respeito do envolvimento de Micky na empresa está citado no documentário *Sob o Olhar da Família Bianchi* (2023),

²⁸ Para mais informações acessar a tese de Giovana T. Simão (2010), intitulada *Fanny Paul Volk: pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*.

produzido por Martha Batista, Derek Bianchi, Françoise Bianchi e Daniel Siwek. Nesta produção Micky é citada como fotógrafa e como responsável por aplicar os retoques e fazer as pinturas nas produções fotográficas.

Essas observações auxiliam na compreensão de que Micky teve participação na empresa Foto Bianchi. Portanto, ela poderia auxiliar no atendimento dos clientes, anotar os serviços, escrever legendas nos negativos, ajudar as crianças no preparo para as poses, ou ainda, fotografar os clientes no ateliê, revelar os negativos e retocá-los, fazer a fotopintura nas cópias e entregar os serviços aos clientes. Enfim, a soma dessas informações trouxe o valor de sua participação na empresa.

Outro estudo mais detalhado foi desenvolvido com os cadernos de controle de serviços. Inicialmente surgiu a hipótese de que além de Luiz, Micky poderia ter colaborado com as anotações. As figuras 63 e 64 exemplificam tal suspeita. A análise de dois recortes do caderno, que demonstram a prestação de serviços ao Sr. Lombard no ano de 1913, mostra letras diferentes. Nelas, verificamos o mesmo nome, porém a forma das letras se diferencia. Isso é evidenciado em maior grau nas letras maiúsculas “s” e “l”. De modo detalhado, na figura 63 verificamos o nome Sr. Lombard descrito inclinado em maior grau para a direita. Observamos que essas caligrafias se repetem e misturam no caderno de serviços da empresa. Portanto, podemos inferir que havia outra pessoa colaborando nas anotações do caderno de controle de serviços, sendo, talvez, a esposa de Luiz. Outra informação interessante é que em 1913 Luiz obtém o alvará da empresa. Isso indica que ele estava se estabelecendo na cidade como fotógrafo, o que possivelmente inviabilizava pagar algum auxiliar para trabalhar com ele.

Figura 63- Caderno de Controle de Serviços 2.1, página 120. Serviço prestado ao Sr. Lombard em 1913.

	Haver	Deve
25 Outubro	50,00	
23 Outubro Despesas pic-nic		23,00
x 1 copia 13x18. Carta de pão		7,00
x 12 copias 18x24 do estrete	15,00	18,00
3 coll. x 3 " 13x18 Carta de pão	7,00	2,10
" x 21 " 18x24 Villa Velha	15,00	31,50

Fonte: Memórias digitais. Museu Campos Gerais

Figura 64- Caderno de controle de serviços 2.1, página 123. Serviço prestado ao Sr. Lombard em 1913.

	Haver	Deve
Sr. Lombard	154,50	
x 9 ampliações 16 x 19 1/2 copias 30x40		9,00
x 18 copias 13x18 clape Guityla	7,00	12,60
x 4 ampliações Carta de pão 20x28	8,00	8,00
2 copias 13x18 " "	2,00	1,40
2 " " " " " "	7,00	1,40

Fonte: Memórias digitais. Museu Campos Gerais

Ainda, no caderno de controle de serviços do mês de julho de 1914 observamos diferentes caligrafias, ou seja, a letra “P”, indicando que o serviço foi pago. A letra “P” na parte superior se difere daquela da parte inferior do caderno, pois esta última possui uma continuidade em sua finalização, o que remete a letra “P” a um “R”. Isso é observado em outros meses e anos. Estas distinções corroboram para enfatizar que o trabalho produzido no FB, não era realizado apenas por um único indivíduo (Luiz). Portanto, podemos sugerir que Micky, também, colaborava com as anotações no

caderno de controle de serviço e possivelmente com as inscrições nos negativos referentes aos postais (figura 18, capítulo 1).

Figura 65- Caderno de controle de serviços 2.1, página 146. Serviços prestados em julho de 1914.

26	filha Tararam	894	
	1 dez visita	7.000	10.000
28	Piauí Deta	895	
	1/2 dez Postais		5.000

Fonte: Memórias digitais. Museu Campos Gerais

Ainda, com a análise visual desses documentos escritos inferimos que Micky possa ter sido uma pessoa letrada. Somado a isso, nota-se na produção dos retratos de Micky uma busca de Luiz por representá-la junto aos livros. No entanto, devemos analisar com cautela esse tipo de relação, pois a fotografia dialoga com o teatral, através de cenários, poses, vestimentas e intenções entre o fotógrafo e o fotografado, ampliando o repertório social e imaginado. Sobre a representação na fotografia, Martins (2013, p.49) enfatiza:

Em circunstâncias sociais radicalmente diversas, o retrato é concebido e esperado do mesmo modo, como imagem icônica, como imagem do invisível, como expressão visual de virtudes humanas e interiores, e não como mera aparência externa e mera forma.

[...] A fantasia é um dado fundante da identidade, mesmo que dela não existam evidências factuais. As pessoas são o que imaginam ser e o que querem que os outros pensem que são. Nossos processos interativos são, também, técnicas para dar vida e realidade à ficção que nos move na sociedade.

Tal observação salienta a defesa de que a fotografia é um índice de algo, porém não é o documento fiel “ponto a ponto” da “realidade”. Isto é, no tratamento de leitura de fotografias como documento, temos que salientar que estamos estudando representações. Neste sentido, o ato fotográfico, assim como a circulação dessas imagens traz a experiência histórica relacionada aos modos de ver, dar a ver e representar o mundo social, baseado na práxis e consumo de fotografias.

Dados tais apontamentos, com base na metodologia do item 3.1, vamos iniciar a leitura dos 20 negativos *de e com* Micky com o recorte nos momentos de lazer, comemorações e atributos visuais relacionados à musa, mãe, dona de casa e letrada.

Na figura 66 verificamos que Micky foi retratada no interior de um cômodo. A luz que parte da lamparina a envolve e contrasta com o fundo repleto de sombras. Esse retrato traz ao observador a percepção de um ambiente aconchegante, recluso, como o interior de uma residência à noite. Apoando o seu rosto com uma das mãos e banhada pela luz, seus olhos estão fixos no livro, indicando um momento de concentração e envolvimento. A roupa e o cabelo têm um visual impecável, que se repetirá em outros retratos.

Figura 66- Micky na lus de manésio (magnésio). [19--], CX 43 P, negativo 43.16, 9x12cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Na legenda *Micky na lus de manésio* (magnésio), relacionado ao ato fotográfico da figura 66, existe uma associação direta com o teste de luz artificial. Tal prática é recorrente a qualquer fotógrafo que experimenta uma nova técnica. Do mesmo modo, é frequente que o fotógrafo faça isso com um familiar ou amigo, pois as experimentações não são feitas com clientes. Neste contexto de produção, interessa evidenciar o cuidado com que Luiz busca compreender o uso da luz artificial. Ele não faz um retrato despretensioso, mas com uma produção impecável,

aproveitando a beleza de sua esposa que veste uma roupa rebuscada, valorizando-a com a luz.

Assim, esse retrato tem um aspecto técnico e poético. Sobretudo traz a simulação de Micky lendo determinado livro. O livro e a luz dialogam na composição, indicando que Micky utilizava o seu tempo noturno para leituras. Desta forma, uma das possíveis interpretações sobre esse retrato é a busca do fotógrafo em representar Micky como sendo uma mulher letrada e culta. No entanto, é necessário ter prudência nessa interpretação, pois o registro com livro era comumente realizado em estúdios fotográficos, incluindo situações em que o livro era do próprio estúdio, sem qualquer vínculo pessoal.

Essa permanência do livro nos retratos não é particular à linguagem fotográfica, pois encontramos tais representações na história da arte, que por vezes, antecedem o surgimento da fotografia. Em “O retrato pictórico e o retrato fotográfico: uma comparação entre o século XVIII e a Belle époque”, Laura Ferraz de Lima (2017) comenta com base na análise da pintura “La marquise de Pompadour” feita por Françoise Boucher (1703-1770) em 1756, sobre a amante do rei Luís XV da França, a qual influenciou a moda e patrocinou artistas plásticos, pela sua posição na corte francesa. Na pintura, madame de Pompadour é representada como uma mulher culta. Além da pesquisadora comentar sobre as suas vestimentas e postura, Lima destaca madame de Pompadour envolta por livros, dispostos na estante, no chão e em uma de suas mãos. Segundo a autora, tais objetos tratam-se de “um indicativo da alta cultura a qual pertencia a retratada” (Lima, Laura, 2017, p. 206).

Outro exemplo interessante que mostra o uso do livro nos retratos fotográficos é do Barão de Joatinga, cujo nome era Pedro Ramos de Nogueira, e que foi fotografado pelo francês André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) (André, 2014). Quando visualizamos tal registro na investigação de Richard Gonçalves André (2014, p.10), observamos que a imagem idealiza um barão culto, poderoso e intelectual.

De forma geral, podemos pontuar que o livro transmitia, independente da linguagem visual, uma idealização para o indivíduo retratado. Para além de seu uso nos retratos de homens e mulheres, os livros eram também utilizados com crianças ainda não alfabetizadas, como comenta Vitória Gabriela de Oliveira (2020, p. 1) ao estudar os retratos de crianças feitos no Foto Bianchi. Segundo ela, “em muitas delas [crianças] percebe-se que alguns desses objetos servem apenas como uma distração para que o fotógrafo realizasse seu trabalho”. Ainda, a autora adverte que a forma de

retratar às crianças no Foto Bianchi se baseava nos ideais que a família gostaria de passar com aquela imagem. Isto é, Oliveira, V. infere sobre “a preocupação dos pais em representar uma “boa educação” considerando que algumas crianças aparecem com livros” (2020, p.1).

Portanto, não podemos afirmar que Micky era letrada por ter um livro em mãos, uma vez que tal prática é tradicional na linguagem pictórica e permanece na história da prática fotográfica. No entanto, os jornais (indicando Micky como empresária) e o caderno de serviços (mostrando uma possível participação nas anotações) fortalece a hipótese de que Micky era uma pessoa letrada. Essa proposição se intensifica quando nos deparamos com outro negativo com a descrição *Cesta de flores* (figura 67).

Figura 67- Cesta de flores. [19-?], CX 43P, negativo 43.02, 9x13 cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Figura 68- Recorte da imagem, negativo 43.02, cesta de flores.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Na figura 67 verificamos uma mesa com livros, jornais e arranjo de flores. Dentre os três livros dispostos na composição, em um deles é visível o título. A figura 68 mostra o detalhe. O livro, denominado *Traité Pratique de la Photographie: 365 Figures et Planches*, é um tratado prático da fotografia com 365 figuras em chapas, escrito em francês. Essas informações vão ao encontro de um dos idiomas oficiais da Suíça, país de origem de Micky. Além do mais, há a possibilidade de a composição fotográfica ter sido realizado pela mesma.

Além da figura 67, observamos outra imagem da coleção pessoal que pode indicar que o casal (Luiz e Micky) utilizavam-se de referenciais para suas produções no ateliê (figura 69). A princípio, observamos um registro de Micky e seu filho em frente à casa. No entanto, quando verificamos a imagem com maior atenção, percebemos que Micky está com uma revista em mãos. Ao ampliar a imagem observamos que essa revista apresenta várias imagens. Em uma delas há um retrato em plano detalhe, ou seja, enfatiza o rosto do retratado. No quadro maior da revista vemos a semelhança com um registro em grupo. Ao que tudo indica, trata-se de uma revista sobre fotografia ou revista ilustrada com fotografias.

Figura 69- Raully e Micky- sentados, porta. [19--], CX 45 P, negativo 45.14, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Portanto, as figuras anteriores (figura 67, 68 e 69) colaboram para a suposição de que Luiz e Micky estavam atentos aos modos de produção fotográfica europeia. Do mesmo modo, o casal conhecia o que se produzia no Brasil, conforme visto na figura 26 do capítulo 1. Tal produção dialoga com o contato que eles tinham com os postais do Rio de Janeiro e outras cidades/locais, reproduzidos pelo Foto Bianchi, mostrando que o repertório do casal estava em constante construção (livros, postais, revistas).

Desse modo, a prática do retrato com luz de magnésio traz informações sobre essa busca e tentativa de trazer elementos modernos para o retrato, acompanhando a inclusão do objeto (livro). Essa simbiose entre luz e livro (fig. 66) fortalecem a representação de Micky como sendo uma pessoa culta e moderna.

Com relação aos trabalhos realizados no ateliê Foto Bianchi, observamos no anúncio de jornal publicado em 1923, que procurava-se enfatizar a produção como prática artística (figura 70).

Figura 70- Photographia Bianchi. Anúncio de 1923.



Fonte: Diário dos Campos. Casa da Memória Paraná

Para além dos retratos comerciais, verificamos um requintado conhecimento técnico e estético presente nos negativos de Micky, como a figura 71. Observamos que a água estava em fluxo. Para obter esse resultado, Luiz teve que usar um tempo de exposição longo, sem deixar entrar muita luz na captura da fotografia, acertando na fotometragem (quantidade de luz correta). Então, a dificuldade está em Micky não se mexer para não sair “borrada”. Tal resultado traduz o diálogo entre fotógrafo e fotografada para garantir que o congelamento de Micky ocorresse ao mesmo tempo em que a água se mostrasse em movimento. Para facilitar o ato fotográfico, a pose foi planejada de forma que Micky permanecesse apoiada.

Interessante notar que nessa fotografia, Luiz representa sua esposa novamente em um momento de leitura. Porém, este negativo se difere da figura 66 por se tratar de um ambiente externo, local em que a protagonista se encontra emoldurada numa paisagem composta por água e videiras. Um local não confortável para ler um livro. Tal observação reforça a ideia de que a fotografia compartilha da encenação, conforme apontado por Martins (2013).

Figura 71- “Micky lendo”. Observação: ambiente externo. [19--], CX23 P, negativo 23.27, 6x9cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Assim como na figura 8, Micky é fotografada próximo às parreiras. Talvez seja o mesmo lugar, trazendo uma narrativa dessa visita/viagem. O conjunto de negativos encontrados na caixa em que estava a chapa da figura 71, ou seja, a caixa 23P, apresentam elementos relacionados a um passeio, ao encontro com amigos ou parentes. Trata-se de negativos de mulheres, homens, crianças e animais, compostos individualmente ou em grupos. Dentre eles encontramos os negativos de Micky, tanto em grupo como individualmente. Estaria a família na Lapa, assim como o negativo da figura 8? Vale ressaltar que tal suposição pode ser feita graças a preservação da

organicidade original desses documentos visuais (negativos), vinculados as caixas (de negativos) onde foram inicialmente armazenados pela família.

Ainda, na figura 71 verificamos que o local em que ela está sentada não seria o mais apropriado para uma longa leitura, mas para o congelamento de um instante que traz a sensação de um tempo constante quando observado o fluxo da água. Em meio à natureza, Luiz imagina, compõe e eterniza sua esposa, reforçando o seu contato com a leitura. Continuando a análise sobre a repetição do local e uso do livro da figura 71, encontramos outro retrato do mesmo cenário, porém com uma personagem diferente, como observamos a figura 72.

Figura 72- “Mulher lendo” Obs: ambiente externo. [19--], CX 23P, negativo 23.01, 6x9cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Como nas fotografias feitas no ateliê, utilizou-se a mesma ambientação, pose, livro para ambos os retratos femininos (figuras 71 e 72), convidando-nos a perceber que o retrato passa pela mesma encenação. No entanto, o resultado foi diferente, garantido pelo diálogo entre fotógrafo e fotografada. É perceptível que o fotógrafo mantém a câmera na mesma posição para ambos os retratos. Até porque existe um empenho para movimentar e fazer o retrato em outro lugar com a câmera de grande formato.

Em relação a postura das duas mulheres, Micky encontra-se com os olhos direcionados para o livro, como se estivesse concentrada na leitura. Em contrapartida, a outra mulher na figura 72, tem seu olhar para a direção da câmera / fotógrafo, como se estivesse sendo chamada por alguém, que é o fotógrafo.

Nesse diálogo constrói-se a representação visual de determinado imaginário que se articula socialmente. Para Pesavento (2012, p.43) “entende-se por imaginário um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo”. Ainda, a autora comunica que “o imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta semelhanças e diferenças no social” (Pesavento, 2012, p. 43).

Estes apontamentos ajudam a esclarecer que a forma idealizada por Luiz para representar sua amada é composta de referenciais coletivos, conforme analisado no caso do uso do livro. No caso de Luiz, é interessante lembrar que ele está incluído na iconosfera de profissionais da fotografia, diferenciando-se da produção da fotografia amadora. Tal observação sobre a relação entre o ato fotográfico e autor é salientando por Canabarro (2015, p.30).

Quando visualizamos uma fotografia, por mais perfeita tecnicamente que possa parecer, ela é, sobretudo um olhar direcionado e recortado pelas representações que o fotógrafo tem em sua bagagem cultural. Aqui temos que estabelecer que existem diferenças significativas entre o olhar do um fotógrafo profissional e o de um amador, pois as concepções sobre a imagem são diferentes.

Dentre os variados modos de representar Micky percebemos que Luiz entendia-a como modelo, com alterações de locais, poses, equipamentos, luz, sombra, entre outros. Analisando os negativos, é possível observar uma série de retratos de Micky, tendo uma proposta estética artística, como é o caso da figura 71. Nesta imagem, o seu registro nos remete a uma pintura, pois a composição do retrato de Micky conversa com elementos pictóricos, seja pela pose, enquadramento,

iluminação, objetos (livro). Através de sua bagagem profissional, seu olhar de autor, o fotógrafo propõe elevar a sua esposa a musa²⁹.

Ainda, verificamos que alguns dos retratos de Micky possuem uma proposta artística, que trazem repertórios do século XIX da Europa (Hacking; Campany, 2018), como é o caso dos retoques. De acordo com Lima, Laura. (2011-2012, p. 202 e 203 apud Fabris, 2004, p.25 e 27):

Algumas práticas e técnicas tentaram deliberadamente aproximar o retrato fotográfico do pictórico, entre elas a mais comum foi o retoque. O objetivo era acrescentar cores e corrigir pequenas “imperfeições”, para tornar a fotografia mais competitiva em relação às pinturas e miniaturas. Assim como o pintor de retratos procurava embelezar seus clientes, a fotografia teve de lançar mão do retoque para abrandar características desfavoráveis, uma vez que sua técnica conferia um grau de exatidão ao qual o público não estava habituado.

No caso da produção de Luiz, ele busca a qualidade de suas composições trazendo esse repertório artístico. Em vários retratos percebemos a utilização de retoques e o uso de arranjos visuais, recursos técnicos e referenciais de outros fotógrafos. Portanto, as representações de Micky são feitas segundo o olhar masculino de seu esposo/fotógrafo. Isto remete às observações de Perrot em relação ao produtor que representa o sujeito feminino. Segundo ela, (Perrot, 2007, p. 22) “... existe uma abundância, e mesmo um excesso, de discursos sobre as mulheres; avalanches de imagens, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obras de homens”. A autora continua “mas ignora-se quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito” (2007, p. 22). Mas, na produção dos retratos de Micky podemos indagar se existia de fato uma relação de monólogo entre Luiz e Micky. Em outras palavras, será que Micky não tinha uma interlocução com o marido na produção fotográfica? Possivelmente existia uma colaboração técnica e sensível, uma vez que se supõe a vivência de ambos no local de trabalho e familiar.

Outras informações a respeito da presença de Micky na família e no trabalho não foram encontradas. Não existe nenhuma carta, diário, nenhum documento diretamente feito por ela. Com isso, este estudo sobre a sua representação está balizado no resultado das fotografias feita pelo olhar de seu esposo.

²⁹ De acordo com o site Enciclopédia Significados [entre 2011 e 2024], “O significado de musa tornou-se abrangente sendo utilizada no sentido figurado para designar a mulher amada ou aquela que traz inspiração seja na pintura, na poesia ou outras formas de expressão cultural”. Portanto, para Micky utilizamos este termo com a finalidade de demonstrar a relação da inspiração e afetividade entre o fotógrafo para com a fotografada.

No entanto, notamos que existe uma relação sensível entre ambos no ato fotográfico. Um dos exemplos é a figura 73. Nesta imagem percebemos que existe uma aproximação, um diálogo, para salientar a beleza dessa mulher. Para além disso, o retrato transparece a afinidade, cumplicidade entre a retratada e o fotógrafo. O olhar é direto e ao mesmo tempo oferta uma sensação de cumplicidade. A luz suave em seu rosto, traz uma das essências feminina (delicadeza), se desprendendo de atributos profissionais ou demonstrando qualquer ação que vincule atividades relacionados ao lar. Tal percepção é reforçada pela forma como foi elaborado o retrato, ou seja, evidenciando o rosto dessa mulher.

Figura 73- Micky- chales na cabeça. [19--],CX 43 P, negativo 43.09, 9x12cm, sem número original



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Observando os detalhes desse retrato da figura 73 percebemos a intencionalidade artística. O jogo de luz e sombra, o tecido que cobre a cabeça e o enquadramento faz com que o *punctum* (Barthes, 1984), ou seja, aquilo que chama nossa atenção, seja o olhar. E esse olhar refere-se a essa pessoa. Neste caso, a mulher não é retratada ao lado de seus filhos, ou no fazer de uma tarefa doméstica. Ela é representada por si, sem indumentárias rebuscadas, sem objetos ao lado/fundo, sem um cenário composto por adornos ou móveis. O retrato é o olhar, seu rosto. Nessa imagem a valorização de Micky está em sua beleza como mulher. Talvez este resultado artístico tenha facilitado por conta da intimidade entre o casal. Possivelmente, Luiz e Micky compartilhavam a intenção de elaborar um retrato onde valorizasse a beleza feminina.

A idealização de Micky por Luiz na produção fotográfica pode ser compreendida como sendo o fruto de um imaginário cultural fotográfico. De acordo com Martins (2013, p. 64 e 65):

A imaginação fotográfica envolve um modo de produção de imagens fotográficas, a composição e a perspectiva, o apelo a recursos técnicos para escolher e definir a profundidade de campo, enfim um modo de construir a fotografia, de juntar no espaço fotográfico o que da fotografia deve fazer parte e do modo como deve fazer parte. O chamado “congelamento” do instante fotográfico é na verdade a redução das desencontradas temporalidades contidas nos diferentes componentes da composição fotográfica a um único e peculiar tempo, o tempo da fotografia.

Neste caso (figura 73) o tempo da fotografia pode ser pontuado como sendo o olhar, a simbiose entre o casal. Não existe algum elemento visual que configura determinada temporalidade. A fotografia é a mulher em seu estado “atemporal”. Não existem adornos, objetos e vestimentas que definam a temporalidade dessa imagem. O tempo é a beleza jovial de uma mulher com traços faciais europeus.

A figura 74 também pode ser analisada como sendo uma produção não usual, quando comparada à produção comercial feita no FB, indicando a proposição de uma linguagem autoral, artística. Neste retrato (figura 74) em plano médio, o rosto de Micky é emoldurado pelos seus longos cabelos. Sem ornamentos ao fundo, o seu rosto contrasta com o segundo plano vazio e escuro. Com isso, somos levados a observar os seus olhos fixos e seu sutil sorriso para a objetiva. Os ombros que não estão à mostra nos outros negativos, aparecem de maneira tênue por entre os seus fios de cabelo. Esse “descolamento” com qualquer referencial de objetos na composição, valoriza a relação luz-referente. Assim, a práxis fotográfica está centrada no sujeito retratado, que neste caso é trazido pelo destaque na beleza de Micky.

Figura 74- "Micky com cabelo solto". [19--], CX 32P, negativo 32.13, 13x18cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

A relação do sensível e os requisitos estéticos empregados para a produção da imagem podem ser observados no olhar, nos recursos técnicos como o enquadramento/iluminação do busto e no penteado de Micky. Em sua maioria, ela aparece com os cabelos presos com um coque. Isso pode ser explicado no campo da cultura, quando Perrot (2007) traz em sua obra a relação do cabelo solto estar associado ao erotismo. Segundo a autora, isso ocorre desde as pinturas renascentistas, nos poemas, e no século XIX isso se fortalece. Segundo Perrot (2007, p. 58),

Posteriormente, voltou-se a atenção para os próprios cabelos. São vários penteados. Mas em público, raramente são deixados soltos: na maioria dos casos são presos em um coque que só se desfaz na intimidade do lar, ou mesmo apenas no quarto de dormir.

No caso de Micky observamos, em grande parte das fotografias, que para evidenciar uma postura séria de mulher casada e mãe, ela usa os cabelos presos. No entanto, na figura 74, o casal demonstra uma relação mútua, de intimidade e confiança

para um registro pessoal com o cabelo solto. Um retrato feito ainda quando o casal era jovem.

Esse diálogo entre Micky e Luiz importa para compreender que o resultado se dá por uma intenção e interlocução entre o casal. Isso traz à tona algumas questões que estão presentes em alguns estudos. Com base em Benveniste (1990), Armando Silva cita “Eu [o que posa] olho para você, e Você [fotógrafo] me mostra, para que depois Ele [observador] me veja” (2008, p. 27). Em outras palavras, notamos um jogo de como quero ser lembrado e quais recursos o fotógrafo utiliza para tal. Ainda, de acordo com Rouillé (2009, p. 184), na fotografia familiar

Seu dialogismo fundamental apoia-se principalmente na posição original do operador, que está mais próximo de seus modelos, no mesmo espaço que eles, podendo até mesmo ser ele próprio parte empenhada nas cenas representadas. Além disso, é ao mesmo tempo produtor e destinatário de suas fotos. Nenhuma prática garante uma proximidade semelhante, uma igual fusão com o Outro [...] o operador e o Outro pertencem ao mesmo universo, ao círculo privado da família.

Neste caso podemos frisar que o retrato da figura 74 exprime as experimentações entre fotógrafo e fotografada, ocorrendo uma liberdade maior para fazer a pose, escolher as vestimentas e o penteado. Assim, o retrato é resultante de uma busca intencional por uma representação do retrato feminino em si, descartando elementos secundários como adereços e elementos ao fundo, trazendo uma perspectiva de criação do autor.

Ainda, ampliando a discussão para a prática artística, como já citado no item 2.1, Luiz utilizava os retoques em seus negativos. Observamos que na maioria dos retratos de Micky, o seu rosto não contém manchas de sol e nem sardas. Se considerarmos que ela possuía uma pele clara e viveu por um grande período em um país tropical, é provável que tais características acabem se acentuando a medida em que os anos passam.

No entanto, existem exceções. Nem todos os negativos passaram por retoque, como é o caso da figura 75, que é o registro de Micky sentada na frente de uma escada, provavelmente de sua casa, com seu filho bebê em seus braços. Interessante notar para esse retrato, tanto o ato fotográfico quanto a falta de retoque indicam uma representação que remete ao cotidiano, apesar dos cuidados como a pose, penteado e vestimentas. Micky está sentada na escada, segurando seu bebê, mostrando as “imperfeições” da pele. Outra observação interessante é que a dificuldade em encontrar negativos desta maneira, evidencia uma preocupação por

parte do fotógrafo e até mesmo da fotografada com a uniformidade na tonalidade da pele. Tal prática é intensa nas produções das fotos comerciais. Assim, essa relação entre retoque aplicado nos negativos da coleção empresarial e pessoal indicam o apreço que Luiz e Micky tinham pelo resultado das fotos, ao buscar aplicar uma técnica artística do retoque, independentemente do uso final da fotografia ou do lucro que poderiam obter.

Figura 75- “Micky e filho na escada”. [19--], CX09P, 09.10, 9x12cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

A confiança, afetividade e partilha de sentimentos entre Luiz e Micky também pode ser observada no registro de sua esposa no cemitério, momento em que relata a dor e o luto (figura 76).

Figura 76- Micky no túmulo Raully. [19--], CX 43P, negativo 43.07, 9x12cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

No registro da figura 76 testemunhamos a perda de uma vida. Em meio a tantas cruzes, o túmulo do filho é adornado cuidadosamente com arranjos de flores, indicando o carinho e cuidado por parte da família. Com um semblante rígido, a mãe tem seu olhar direcionado para o horizonte. Ao que parece, envolta em seus pensamentos, enquanto o vento golpeia seus cabelos, rosto e vestes. Em meio à dor, no seu ventre se desenvolve uma nova vida. E para aquela que deixou de existir, sua

memória será eternizada, reafirmando que não será esquecido por meio desse registro. De fato, o bebê (falecido) perdurará na lembrança. Seu nome se repetirá para o neto de Micky como forma de homenagem. Um retrato marcante, que traz elementos adicionais, como o chapéu e o guarda-chuva nas mãos de Micky. Possivelmente, o chapéu do fotógrafo/pai, que carregou a câmera de grande formato até o cemitério para fotografar o túmulo de seu primeiro filho.

Ainda, a legenda da figura 76 nos alerta que Micky estava grávida de Raully. Em relação ao dia do registro fotográfico, presumimos que seja Dia de Finados pela quantidade de flores no cemitério. Já na figura 56 do capítulo 2, podemos observar que Micky retorna ao cemitério de mãos dadas com Raully, criança, para visitar o túmulo de seu irmão Raul. Com isso, o negativo traz momentos intensamente particulares/sensíveis à família, de costumes sociais/religiosos (Dia de Finados) sem deixar de obter um resultado poético. Segundo Martins (2013, p.61),

Na estética fotográfica, a fotografia propõe a simplicidade das coisas e pessoas fotografadas, das situações sociais que são objeto do ato fotográfico, como imagens que têm sentido, o sentido do belo, do dramático, do trágico, do poético que efetivamente há no que parece banal, repetitivo e cotidiano.

De fato, o registro do luto de Micky e Luiz (representado na mão de Micky que segura o seu chapéu) tem características culturais, belas, dramáticas, trágicas e poéticas. Ao analisarmos os negativos não estamos apenas observando os elementos visuais, também observamos questões sensíveis e culturais.

Para Pesavento (2012, p.58):

Toda experiência sensível do mundo, partilhada ou não, que exprima uma subjetividade ou uma sensibilidade partilhada, coletiva, deve se oferecer à leitura enquanto fonte, deve se objetivar em um registro que permita a apreensão dos seus significados. O historiador precisa, pois, encontrar a tradução das subjetividades e dos sentimentos em materialidades, objetividades palpáveis, que operem como manifestação exterior de uma experiência íntima, individual ou coletiva.

Diferente da sensação do luto, tem um outro momento (cotidiano) registrado por Luiz que traz a expressão da ternura. Na figura 77 podemos observar Micky com o filho ainda pequeno. Neste dia, Luiz faz dois negativos semelhantes (figuras 77 e 78), momento em que a mãe e a criança são fotografadas de forma descontraída, mostrando a confiança de partilhar algo entre mãe e filho. Um encontro de aprendizagem e diversão, que dialoga com a percepção do sensível. De acordo com Pesavento (2012, p.57) “As sensibilidades seriam, pois, as formas pelos quais indivíduos e grupos se dão a perceber, comparecendo como um reduto de tradução

da realidade por meio das emoções e dos sentidos”. Esses dois retratos exprimem o momento de amor e carinho entre mãe e filho. Um ato fotográfico raro para a época. Raro pela dificuldade de ter um fotógrafo disponível no cotidiano domiciliar e por questões técnicas. Sobretudo, raro por não pertencer às formas tradicionais de representação familiar à época.

Figura 77- Micky e Raully- Pão na boca. [19--], CX 09P, negativo 09.06, 9x12 cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Figura 78- Micky e Raully. [19--], CX 09P, negativo 09.07, 9x12cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Outro registro que permeia a relação mãe e filho está na estética pictórica da figura 79. Este retrato nos remete às figuras renascentistas da Virgem com o menino, como observado no recorte da obra de Hans Holbein, produzida em 1528, e intitulada *A Virgem e o Menino com a família de Burgomestre Meyer* (figura 80).

Figura 79- "Micky e filho". [19--], CX 11P, negativo 11.04, 9x12cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Figura 80- Hans Holbein, o Moço. Recorte da obra A Virgem e o Menino com a família de Burgomestre Meyer, 1528.



Fonte: A História da Arte, de E.H.Gombrich, 2015, p.375.

De acordo com Leite (1993, p.94) “supõe-se que o retrato pintado da família, do Renascimento, seja o precursor da fotografia de família em sua apresentação como um grupo integrado”. Esse recorte da obra de Hans Holbein presente na publicação de Ernest Hans Gombrich (2015), aliada a fotografia da figura 79, ressalta a delicadeza e a aproximação entre mãe e filho. No negativo de Micky com o bebê, percebemos que as vestimentas de ambos são claras e delicadas, contendo babados e bordados. A roupa do bebê se assemelha à roupa de batizado daquele período, ou seja, à composição de uma vestimenta longa e clara que podia conter babados, bordados ou rendas. Portanto, há possibilidade de ser uma fotografia realizada num dia de rito, que evoca o sagrado, pela pose, enquadramento e vestimentas. Sobre esses ritos, Santos, Francieli (2009, p.140) esclarece:

As crianças, sendo ela bebês, ou mais velhas, cumprem um papel proeminente na trama. São elas que consolidam a construção da família. A elas se destaca toda a consolidação da família: os hábitos, as normas, pois serão elas que darão continuidade ao grupo. Assim, ritos de passagem e celebrações como nascimento, batismo, primeira comunhão e casamento foram bem documentados pelos estúdios e fotógrafos.

Apesar de Santos estar comentando sobre a produção comercial do FB, isso também é válido nos negativos da produção pessoal. Porém, com um detalhe: a forma da representação visual (pose) é diferente. Neste caso, o olhar sereno da mãe ao segurar o pequeno e a similaridade entre o negativo e a obra de arte, demonstra um outro repertório cultural para a realização da foto/pose, que é diferente do usual na esfera comercial.

A respeito da maternidade, há uma quantidade relevante de negativos de Micky grávida ou junto de seus filhos. De acordo com os estudos referentes a história das mulheres, na primeira metade do século XX havia o ideal de que a mulher era destinada a maternidade, sendo considerada como uma criatura frágil, cuja necessidade era ampará-la, pois tratava-se da “natureza feminina” (Pinsky, 2013, p.229). Ainda, Pinsky comenta que “a masculinidade era associada à força, racionalidade e coragem, enquanto eram “características femininas” o instinto maternal, a fragilidade e dependência” (2013, p 229).

A figura 81 é um dos registros realizados no ateliê referente a gravidez de Micky e ao preparo dos enxovais para o acolhimento do bebê. Nesta imagem, verificamos que o pano de fundo utilizado remete à pintura encontrada nos negativos do início do século XX. O mesmo era usado nas fotografias comerciais, ou seja, vendidas no Foto Bianchi.

Figura 81- Micky ropinhas. Ponta Grossa. [19--], CX 48 P, negativo 48.05, 13x 18cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

A imagem da figura 81 indica que a fotografia foi pensada de forma meticulosa. Micky está centralizada no quadro, expressando a delicadeza ao segurar e apresentar a toalhinha que será de seu filho. Os demais objetos do bebê foram cuidadosamente dispostos ao seu entorno. Seus cabelos se encontram perfeitamente escovados e penteados em um coque. A estética da vestimenta não evidencia o seu ventre aumentado, mas os objetos dispostos trazem uma série de correlações da espera de um filho. Tal prática vai ao encontro da observação de André (2014, p.42): “a *mise-em-scène* do ritual de retrato demandava a escolha de um tema, da indumentária apropriada e de uma pose, sendo que todas estas escolhas giravam em torno do objeto do retrato: a figuração”.

Em relação aos retratos de gravidez, observamos que estes não eram comumente realizados nos serviços comerciais do Foto Bianchi, conforme verificamos nos retratos femininos de 1909 a 1925, para o item 3.3. No entanto, as gestações de Micky são evidenciadas/documentadas. Neste caso, por se tratar de retratos advindos de um casal que trabalhava com a fotografia e detinham de tais recursos. Outro fator, se deve à intimidade entre o fotógrafo e a fotografada. Um costume incomum que traz elementos visuais e afetivos sobre a relação da constituição familiar.

Outro registro de Micky como mãe é apresentado na figura 82, momento em que ela foi retratada no quarto, sentada em sua cama, juntamente com o seu filho recém-nascido.

Figura 82- Micky e Raully- 5 dias. [19--], CX13 P, negativo 13.01, 9x12cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Fotografada ainda no puerpério, com apenas cinco dias após o parto, a mãe (Micky) e o pai/fotógrafo (Luiz), preocuparam-se com a composição fotográfica. Isso se torna perceptível quando observamos o cuidadoso penteado da mãe, composto de duas tranças com laços. Ainda, o cenário da figura 82 chama atenção pela imagem e legenda, pois verificamos a presença de um recém-nascido e de uma mãe num ambiente intimista, ou seja, o interior do quarto de uma residência. Seria o primeiro registro do bebê Raully? O leve desfoque na criança denuncia a falta de luz no local, deixando a imagem do recém-nascido com menos definição. Já a mãe, olha atenta para o fotógrafo, compreendendo/trazendo o valor deste registro para a família.

De acordo com Pesavento (2012, p.40) “a representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção a partir dele”. Assim, na figura 82 contemplamos um momento cuidadosamente elaborado, seja

pelas vestimentas da mãe e bebê, pelos cuidados com o cabelo, ou seja, pelo ambiente zeloso. Portanto, a figura 83 apresenta indícios culturais, como a constituição da família e a conexão entre a mulher e o lar, que são frutos de uma construção social.

Em relação a mulher e a vida doméstica Pinsky (2013, p.229) enfatiza:

Na primeira metade do século XX, parecia não haver dúvidas de que as mulheres eram, “por natureza”, destinadas ao casamento e à maternidade. Considerado parte integrante da essência feminina, esse destino surgia como praticamente incontestável. A família era tida como central na vida das mulheres e referência principal de sua identidade: uma moça solteira era, sobretudo, “a filha”, uma senhora casada, “a esposa”. A dedicação ao lar, decorrência óbvia e inescapável, fazia do papel de “dona de casa” parte integrante das atribuições naturais da mulher. .

Essa observação está de acordo com os relatos de Epaminondas Holzmann em sua produção intitulada *Cinco Histórias Convergentes*. Holzmann (1896-1960) foi ativo na imprensa pontagrossense e por meio da memória, afetividade e subjetividade comenta em sua produção sobre a cidade de Ponta Grossa e suas personalidades. Em seus variados relatos, o autor discorre sobre Arminda Ferreira da Silva Penteado, esposa do coronel Diogo da Silva Penteado. Numa de suas observações ele infere: “esposa cumpridora de seus deveres até o exagero, servia às dez horas o almoço ao senhor seu marido, que se podia vangloriar de ser um homem mais bem alimentado em toda velha Ponta Grossa (...)” (2004, p.175 e 176).

Nos negativos de Micky também nos deparamos com uma narrativa visual e descritiva relacionada aos cuidados domiciliares/familiares. Visual pelos negativos e descritiva pelas legendas. Assim, algumas das representações de Micky passam por uma mulher realizando atividades domésticas (figura 83) no ambiente da cozinha. No entanto, em alguns momentos Micky aparece acompanhada por uma criada³⁰, indicando uma condição social diferenciada. Essa função de “ajudante” está na legenda do negativo 48.07 (figura 83) e ela é reforçada na figura 84.

³⁰ Esta denominação trata-se da legenda encontrada na caixa original em que estava disposto o negativo.

Figura 83- Micky e criada na cosinha. Ponta Grossa. [19--], CX 48P, negativo 48.07, 13x18cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

No retrato feito em Ponta Grossa, tanto Micky quanto a ajudante dos serviços domésticos posam para o registro num cômodo considerado local de afazeres femininos. Enquanto Micky indica que está cortando algum alimento, a menina segura um moedor de alimentos como se estivesse prestes a girar a manivela. A luz natural banha o ambiente e reflete nos objetos que estão na mesa, fazendo um contraste significativo entre os potes, o vestido da menina e as gradações de cinza entre os demais elementos que compõem a cozinha. A menina aparece em outros registros fotográficos, seja próximo ao casal, os servindo, ou junto aos filhos de Micky, cuidando deles. Não sabemos ao certo se a garota é filha de algum conhecido do casal, parente ou uma desconhecida contratada à qual colaborava na realização das atividades domésticas.

De acordo com Oliveira, L. (2018), as famílias que tinham condições contratavam mulheres ou meninas para ajudarem nos afazeres domésticos. A autora apresenta em sua pesquisa o trecho referente a um anúncio do jornal O Progresso, no ano de 1911. Nele uma família procurava uma menina na faixa de 6 a 12 anos, de preferência estrangeira, para trabalhar na casa, com o intuito de cuidar de uma criança (Oliveira, Lorraine, 2018). Trazendo este contexto local para a fotografia, podemos questionar se a menina que trabalhava na casa de Micky e Luiz seria uma imigrante.

Sobre o trabalho doméstico, Pinsky (2013, p.240) discorre:

Se o trabalho doméstico nunca é fácil, na virada do século XIX para o XX, era ainda mais pesado. Todas as tarefas cotidianas, mesmo as mais banais, tomavam muito tempo e energia: carregar lenha, acender fogo, transportar água, processar alimentos, cozinhar, ajoelhar-se para esfregar o chão, esvaziar penicos [...]

Ainda, a autora continua:

As de classe média (mulheres), sempre que possível, dividiam o serviço doméstico com uma empregada, que obedecia a suas ordens e se encarregava do trabalho mais pesado. Com o tempo e o aumento de recursos, essas donas de casa passavam a delegar mais tarefas, passando a contar com maior liberdade para tratar de outros assuntos, como procurar receitas novas, tricotar, decorar a sala, organizar uma festa ou ficar mais tempo com os filhos, por exemplo (Pinsky, 2013, p. 241).

Tais apontamentos dialogam com outro negativo (figura 84) da família Bianchi, que mostra o registro do momento do café, servido pela garota que ajudava nos afazeres domésticos.

Figura 84- “Família Bianchi- café”. [19--], CX 25 P, negativo 25.07, 13x18cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Na figura 84 notamos que a menina é a mesma da figura 83, porém alguns anos mais velha. A mesa posta é farta, contando com pães, biscoitos e uma bebida, com indicação de ser produzida na cidade de Ponta Grossa. Outros objetos adornam a mesa, como uma toalha clara, um abajur, a louça delicada e uma folha impressa, à qual não é possível ler, mas que poderia ser um cartão. Ao fundo observamos outros objetos, os quais se encontram desfocados, mas é possível identificar registros de pessoas e paisagens e outros enfeites. A fotografia mostra um ambiente limpo, organizado, requintado e farto no momento do café em família, ofertando a ideia de *status*.

Provavelmente, a colaboração da garota nas tarefas domésticas fazia com que Micky tivesse condições de se dedicar ao trabalho no ateliê ou em outros afazeres, como é o caso da costura, momento enunciado na figura 85. Nessa imagem observamos em sua mão esquerda a aliança de casamento. O rosto, um pouco mais arredondado, sugere uma possível gravidez. No retrato, não podemos afirmar qual tipo de roupa ela costurava, mas pode ser o registro da mãe costurando para seu filho que virá a nascer. Um momento, único, do planejamento, organização e produção do enxoval. Este tipo de retrato vai em direção às anotações feitas por Perrot quando

comenta que as mulheres “manifestam-se na qualidade de mães, de donas-de-casa, de guardiãs dos viveres etc” (2007, p. 21).

Figura 85- Micky na machina de costura. [19--], CX 43 P, negativo 43.03, 9x12cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Ainda, ao observarmos a figura 85, podemos verificar a preocupação com o tratamento da composição. Há uma luz lateral que ilumina o rosto de Micky e as suas vestimentas. Com isso, a personagem principal se destaca entre o claro/escuro do ambiente, o que nos faz pensar em obras Barrocas, pois elas mostram um ponto focal de luz, que traz mais dramaticidade a obra (Gombrich, 2015). A respeito das atividades consideradas femininas, como tecer, costurar e bordar, tal assunto lembra a pintura barroca do pintor holandês Jan Vermeer (1632-1675) denominada *The Lacemaker* (A rendeira), pertencente ao acervo do Museu do Louvre.³¹

Segundo Reis Filho e Moraes (2014, p. 2) “O retrato fotográfico surge, no século XIX, inspirado nos modelos pictóricos anteriores e em suas estratégias de representação: formato, pose, iluminação etc”. Ainda, Reis Filho e Moraes citam

³¹ Para mais informações, acessar o link -[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lacemaker_\(Vermeer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lacemaker_(Vermeer))

Annateresa Fabris (2014 p. 2 apud 2004, p.173) para ressaltar que a imagem “remete ao corpo como espaço físico e como território para o qual convergem as pressões políticas, sociais e econômicas”. Portanto, as imagens trazem fragmentos de uma estrutura cultural, como é o caso de Micky (Figura 85), que é o retrato de uma mulher no ambiente de seu lar, junto à atividade de costura. Uma ação valorizada à época, uma vez que uma das responsabilidades de mãe e esposa era costurar para a família. Quanto mais elaborado o resultado da roupa, mais prendada era a mulher.

Outros registros encontrados na coleção pessoal dizem respeito aos momentos de lazer da família, como os negativos de piqueniques e visitas aos amigos ou parentes. A figura 86 apresenta um momento de descanso da família Bianchi entre as árvores, local em que realizam um piquenique. Nem todos os retratados são conhecidos, como a menina que se encontra por entre os dois meninos com roupas de marinheiro, mas poderia ser uma parente ou conhecida.

Figura 86- “Família Bianchi- Piquenique”. [19--], CX 21 P, negativo 21.02, 6x9 cm, nº original 7.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Segundo Petruski (2001, p.321), na cidade de Ponta Grossa nos primeiros decênios do século XX “outras formas de lazer continuavam bastante difundidas, principalmente os bailes, os matinês, os piqueniques e as funções teatrais ou circenses”. Além dos piqueniques realizados e registrados visualmente, há outras documentações da família nas casas de amigos e parentes e em chácaras, como é o caso do negativo com a legenda *Chácara Hildemberg* (figura 87).

Figura 87- Chácara Hildemberg “grupo”. [19--], CX 47P, negativo 47.07, 9x13cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Conforme Leite (1993, p.74), nos álbuns de família “as coleções trazem com frequência essa reunião da família ou de alguns ramos das famílias, e os retratos indicam uma situação festiva”. Ainda, na mesma página a autora segue “Os piqueniques, de camadas sociais diversas, incluíam a indumentária habitual (chapéu, paletó e gravata), a praia ou algum lugar arborizado, onde todos estão comendo...” (Leite, 1993, p.74). Na imagem (fig.87) percebemos um grupo de pessoas reunidas num local o qual se assemelha a um grande quintal. Na imagem, identificamos Micky (centralizada de chapéu escuro) e seus filhos. Os meninos estão nas laterais com as vestimentas de marinheiro, as mesmas presentes na figura 23 do capítulo 1. A mesa conta com petiscos, um momento de confraternização. A dificuldade em registrar um grande número de pessoas em ambiente externo é perceptível quando a mulher por

entre as árvores, ao fundo, saí com o rosto desfocado por causa do movimento no momento da foto. Outra dificuldade se dá pela falta de iluminação na área fotografada, gerando um grande contraste entre o primeiro e segundo plano.

Outro registro de Micky em um momento descontraído é verificado na figura 88. Neste momento o grupo se banha no rio. Essa foto se distancia da normativa de retratos tradicionais, isto é, este registro é um documento visual raro do cotidiano na hora do lazer. No caso da identificação de Micky, isso foi possível por sua vestimenta, pois a mesma encontra-se distante e com o rosto parcialmente coberto por um chapéu. Essa roupa foi observada em outro negativo (figura 87).

Figura 88- "Grupo, rio". [19--], CX 23P, negativo 23.11 P, 6x9 cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Neste retrato podemos observar o momento de diversão na água em um dia quente e ensolarado entre mulheres, crianças e homens. Micky se encontra na lateral direita coberta com um chapéu de aba larga, que esconde parte de seu rosto por estar molhado. Ela está com o mesmo vestido listrado da figura 87, registro feito na chácara. O mesmo traje aparecerá em outros negativos da coleção pessoal, assim como outros também se repetem, por exemplo, as batas de grávida, as saias longas, o vestido de gola alta com renda. Essa repetição dos trajes, e não qualquer traje, dos impecáveis vestidos, saias e batas, diz respeito a como cada indivíduo quer ser visto e como quer

perpetuar a sua imagem. Do mesmo modo, indica os modos de vida e consumo da época. Essas vestimentas eram as “especiais” para serem usadas no momento da fotografia. De acordo com André (2013, p. 53) “O trajar para ser fotografado, o traje como equipamento de identificação, cria para o fotografado uma identidade domingueira, que tenta escapar do reprodutivo, que nega o trabalho e afirma o ócio de quem vive do trabalho”.

Outro assunto raro que encontramos na coleção pessoal estão associados ao casamento (figura 89). Nesta imagem observamos um grupo de indivíduos, dentre eles Micky e Luiz, retratados em ambiente externo no dia de festividade.

Figura 89- Casamento- grupo. [19--], CX48 P, negativo 48.11, 13x18cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Na figura 89 contemplamos homens, mulheres e um garoto trajados para o casamento. A legenda reafirma tal evento. As mulheres utilizam penteados com coques presos a cabeça e vestidos claros longos com adornos em cetim ou renda e acessórios como colares. Os homens trajam as típicas roupas sociais acompanhadas de gravatas, sapatos lustrados e até mesmo o relógio de bolso próximo ao peito, como é o caso de Luiz, o segundo homem posicionado no lado esquerdo. Ao contrário dos

homens mais velhos, o menino utiliza o característico traje de marinheiro, já observado em outros negativos com os filhos do casal Bianchi. Interessante notar a relação de proximidade entre Micky e a outra mulher. De mãos dadas, Micky encontra-se muito próximo a Ema. A identificação dessa mulher com este nome somente foi possível fazer por conta da legenda de outro negativo. Já Luiz segura o braço do homem que está ao seu lado, indicando a camaradagem e a amizade. Não sabemos ao certo de quem era o casamento, se era de Micky e Luiz ou de Ema, mas há um negativo em que ambos estão com as mesmas vestimentas e a legenda evidencia a cidade, ou seja, o dia do casamento que ocorreu em Curitiba. No entanto, não sabemos quem são os noivos.

Além dos retratos de casamento, outra data comemorativa notada nesta coleção diz respeito ao Natal. Na figura 90 nos deparamos com um pinheiro repleto de enfeites natalinos. Micky aparece em segundo plano, sentada, esboçando um leve sorriso, como se estivesse satisfeita ou achando divertido o resultado da composição entre a árvore e demais objetos. Vale ressaltar que na primeira década do século XX Micky e Luiz vendiam enfeites para pinheirinhos de Natal, conforme destaque do anúncio do jornal da época (figura 15, capítulo 1).

Figura 90- Micky- pinheirinho. [19--], CX 43P, negativo 43.15, 9x12 cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

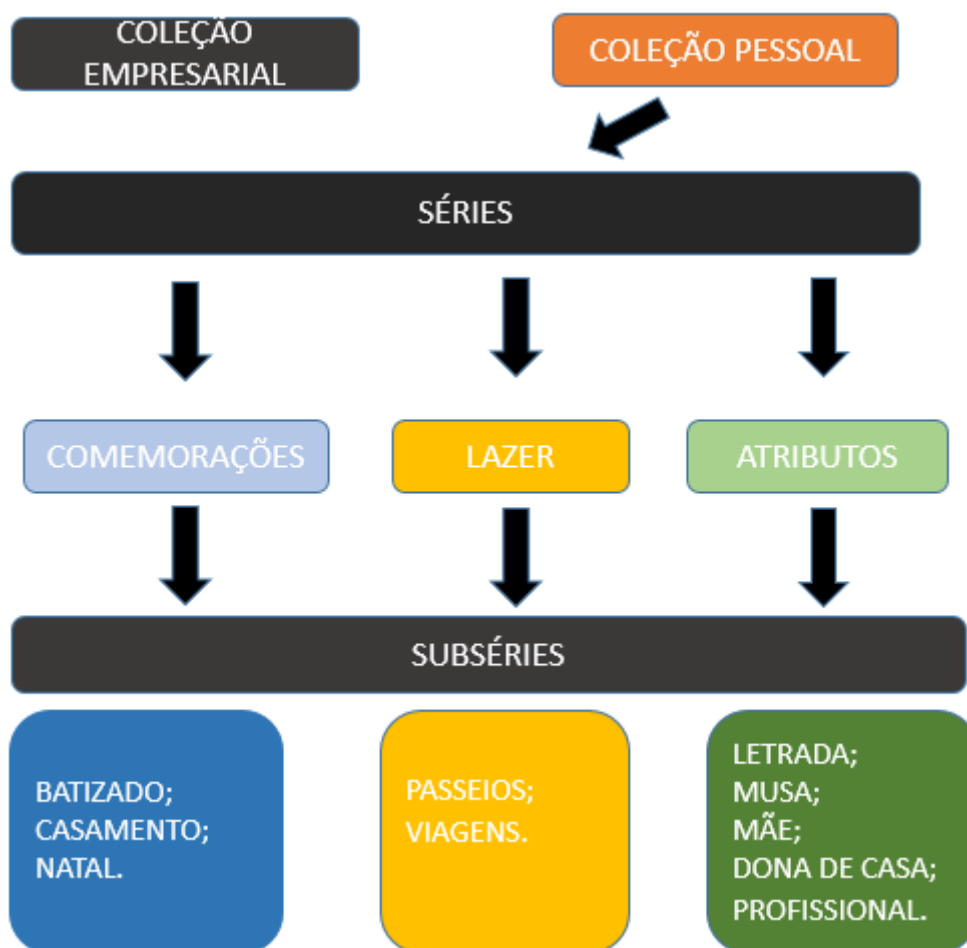
Assim como a figura 90 expressa um momento comemorativo, vale enfatizar que estes negativos buscam, a priori, a memória das festividades, dos passeios, dos momentos de lazer, da gravidez, do nascimento dos filhos, dos batizados, entre outros. Segundo André (2014, p. 12), a memória traz elementos que reforçam a constituição e a história familiar.

A memória possui um papel específico na coesão social da família que a constrói e transmite, uma memória que, ao definir o que é comum ao grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais. Geralmente tal coesão é realizada pela adesão do grupo a uma “comunidade afetiva”, criada a partir de um processo de conciliação entre memória individual e coletiva, alcançada através da preservação de determinadas lembranças narradas de geração em geração, de objetos preciosos e das próprias fotografias familiares.

Até o presente momento deste tópico, analisamos os negativos de Micky em séries fotográficas, procurando compreender às formas de representação nestes retratos, até aproximadamente ao ano de 1925. Isso gerou como resultado as subséries, ou seja, uma subdivisão das séries fotográficas no quadro de arranjo, dos

esquemas presentes nas figuras 61 e 62, do item 3.1. A figura 91 apresenta tal panorama.

Figura 91- Quadro de arranjo. Elaboração das séries e subséries dos retratos *de* e *com* Micky na coleção pessoal.



Fonte: Grasielle Santos e Patricia Camera.

Com isso, observamos que os modos de representação de Micky são variados, com poses que se mesclam com cenários do ateliê, residência ou ambientes externos. Nesta diversidade separamos os negativos de Micky em séries fotográficas, o que culminou nas subséries. Isto é, os negativos trazem elementos visuais (pose, adereços, locais, cenas, ações) que indicam ocupações relacionadas à maternidade, ao lar, ou ainda, podem corroborar numa narrativa associada a mulher/profissional atuante na empresa familiar. Outras imagens sugerem que ela possa ter sido uma pessoa letrada e até musa de Luiz. Alguns desses registros documentam Micky em

passeios, usufruindo momentos de lazer, mostrando seu cotidiano e até em eventos/dias comemorativos como o Natal.

3.3 Diferenças e semelhanças entre a representação de Micky na coleção pessoal e demais registros femininos na coleção empresarial (1909-1925).

A análise das séries dos negativos de Micky apresenta uma sequência visual que conta uma história fragmentada, atribuindo relações de afazeres domésticos, da maternidade, dos passeios e viagens, das festividades, entre outros. Segundo Pesavento, as imagens possuem símbolos, às quais se apresentam em maior ou menor grau, podendo estar até mesmo camufladas, imagens estas que são formuladas nas sociedades e tendem a serem vistas com naturalidade (2012). No tópico anterior, pudemos observar que os retratos de Micky podem ser símbolos, quando verificamos, por exemplo, retratos que tendem a representar uma mulher letrada (figuras 66 e 71, item 3.2). Essa percepção foi possível devido à análise desses retratos em conjunto com outros documentos, sejam eles do próprio Foto Bianchi ou trazidos da iconosfera pictórica, ou ainda, deslocados de documentos escritos como os jornais.

Considerando que ao longo desta investigação optamos por uma metodologia que abarcasse relações entre diferentes fontes, surgiram questionamentos entre a produção de retratos femininos da coleção empresarial e pessoal. Por exemplo, as poses em que Micky foi retratada também estão presentes em outros retratos femininos da coleção empresarial? Os cenários e objetos eram os mesmos utilizados em ambas as coleções? Quais recursos técnicos aparecem em ambos? Afinal, quais são as similitudes e distinções entre os retratos de Micky e de outras mulheres da coleção empresarial?

Sendo assim, neste item selecionamos 5 retratos femininos da coleção empresarial e 7 retratos de Micky, com o intuito de verificar particularidades e pluralidades na forma de registrar. Para tanto, utilizamos como ferramenta alguns elementos da linguagem fotográfica descritos por Feijó [19-?]. Sobre o recorte temporal, empregamos o período de 1909 a 1925 para as duas coleções, sendo estabelecido para os negativos de Micky os mesmos parâmetros citados no item 3.1. Já para os negativos da coleção empresarial, vale ressaltar que eles contêm datas, o

que facilita o delineamento do período, ou seja, o mesmo estipulado para a coleção pessoal.

Quanto a seleção dos negativos da parte empresarial, o recorte ocorreu, num primeiro momento, pela leitura das legendas dispostas nas fichas de diagnóstico (figura 34), com descritores que indicavam o gênero feminino, como mulher, esposa, senhorita, por exemplo. Em seguida, verificou-se cada negativo individualmente, com o intuito de delimitar quais negativos seriam utilizados para a análise.

Posto isso, a primeira diferença observada em ambas as coleções se dá pela disposição dos negativos de um mesmo indivíduo dentro da caixa original. Por exemplo, dentro da coleção pessoal, podemos encontrar até 22 negativos de Micky em apenas uma única caixa, como é o caso da CX 21P. No entanto, na coleção empresarial, esta quantidade não ocorre dentro do período verificado. Isto é, não existe uma continuidade e foco em fazer o retrato de uma única pessoa quando analisamos a coleção empresarial.

A partir daí podemos pontuar que um dos motivos para a diferença estabelecida, ocorre pelo acesso da família Bianchi ao ato fotográfico/ material fotográfico, em contrapartida com os pontagrossenses que iam ao ateliê Foto Bianchi em busca de seu retrato em uma ou algumas poses, podendo vir a retornar um outro dia. Isto indica que a motivação do ato fotográfico assim como de ser fotografado é distinto. Como consequência, a possibilidade dos negativos da coleção pessoal resultarem em uma poética visual³² diferenciada é grande, como é o caso do conjunto de negativos de Micky. Isso se deve pelo fato do “álbum latente” (coleção pessoal) seguir alguns protocolos de representação social (poética/comercial) e ao mesmo tempo ter a liberdade de criar ou de fotografar em situações cotidianas. Ademais, a inventividade, o teste técnico, o diálogo na elaboração do retrato, baseiam-se em relações de afetividade entre o fotógrafo e o (s) fotografado (s), da necessidade de desenvolver experimentos (técnicos e estéticos), dar a importância para documentar o *status* social e familiar, garantindo uma historicidade visual mesclada por um olhar profissional e subjetivo entre seus pares.

³² De acordo com Gessé Almeida Araújo (2017, p.113) “o “termo “poética”, dentro de um entendimento mais amplo, concerne a todas as artes ou melhor, a tudo que é produzido fazendo uso deliberado de uma composição estética”. Ainda, o autor infere “É o artista que, a partir de sua experiência criadora constitui, conscientemente ou não, um modo de operação em sua obra, assim ela se apresenta como um cosmo que acumula em si determinados caracteres poéticos” (Araújo, 2017, p. 114).

Outro fator diz respeito à disposição dos negativos da coleção empresarial, pois as chapas eram armazenadas sequencialmente nas caixas originais por datas do dia do serviço e numerações dos negativos, e não por agrupamentos com o nome dos clientes ou famílias. Sendo assim, os negativos de um mesmo indivíduo/cliente tendem a ficar dispersos nas caixas, apesar da mesma pessoa ser retratar em anos diversos. Já na coleção pessoal há um agrupamento de retratos que tendem a se correlacionar entre o núcleo familiar, ou seja, os membros da família Bianchi e demais personagens, como amigos e parentes, sem necessariamente estarem dispostos por datas. Tal observação interessa para compreender a importância e particularidade na organização de cada produção (empresarial e pessoal).

Para dar início à análise dos negativos da coleção empresarial e pessoal selecionamos as figuras 92 e 93 que são respectivamente, os retratos de Micky (coleção pessoal) e de uma mulher denominada provavelmente por Luiz, como *Senhorita* (coleção empresarial). Ambas as imagens foram realizadas no ateliê Foto Bianchi.

Figura 92- Micky encostada na mesa. [19--], CX 29 P, negativo 29.10, 13x18cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Figura 93-Lado esquerdo: Positivo, Senhorita, nº 666, 14.09.1912, 9x12cm. Lado direito: retoque no negativo.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Quando estudamos esses dois retratos notamos similitudes. Primeiramente podemos destacar a pose, pois as duas mulheres foram retratadas em plano geral, com uma de suas mãos apoiadas na mesa. No entanto, existe apenas uma pequena diferença no posicionamento dos braços, pois enquanto Micky se apresenta com o braço esquerdo solto, a outra mulher o apoia nas costas. Também é perceptível que ambas olham para a câmera e que a distância entre as duas mulheres e o equipamento fotográfico é semelhante, ou seja, o ângulo da câmera é o mesmo, o que sugere um distanciamento programado pelo fotógrafo para o momento da foto.

Segundo Feijó, o plano geral trata-se da relação entre o sujeito e o ambiente e “tem grande valor descritivo, situa a ação e situa o homem no ambiente em que ocorre a ação. O dramático advém do tipo de relação existente entre o sujeito e o ambiente” ([19-?], p.3). No caso das figuras 92 e 93 o foco é a inserção da mulher em um ambiente padronizado de estúdio, sendo o mesmo local, utilizando um pano de fundo pintado. Essa composição, via encenação, é colocada pela postura perante à câmera e pela relação entre o sujeito e a ambientação do cenário, com arranjos de flores, mesas e pinturas no fundo. Tal espaço fotográfico é frequentemente usado pelos fotógrafos, dando maior possibilidade de diferenciação pelo sujeito e não pelo

ambiente, que é padronizado. Assim, a relação de *status* pode ser compreendida pelo uso da roupa e adereços, assim como pelo requinte do cenário. Do mesmo modo, ser retratada no estúdio, também tem seu valor social.

Sobre a pose das figuras 92 e 93 notamos que ela se repete em outros negativos das duas coleções. É provável que Luiz tenha observado esta pose em livros ou revistas de fotografia, conforme comentado no item 3.1. Portanto, podemos afirmar que há poses encenadas (padronizadas) em ambas as coleções. Em relação a encenação na fotografia, Reis Filho e Moraes comentam: “teatro da pose, teatro da vida com seus personagens convencionalmente construídos. Teatro de aparências e de máscaras sociais que vai caracterizar uma primeira fase da encenação na fotografia” (2014, p.8).

Ainda, na figura 93, lado direito, inserimos o recorte do negativo *Senhorita* com o intuito de demonstrar o retoque realizado em seu rosto. Este tipo de retoque tinha como objetivo suavizar linhas de expressão ou manchas no rosto do retratado. O retoque em grafite também foi utilizado com Micky (figura 92), uma vez que ela tinha manchas e sardas, isso é perceptível na figura 75 do item 3.2, situação não observada na figura 92.

Interessante notar a relação de impessoalidade no ato fotográfico/ registro do serviço, apesar das poses serem as mesmas para a esposa e cliente. Isto é, vale enfatizar que há negativos tanto na coleção empresarial quanto pessoal em que não se tem nome nem sobrenome dos indivíduos retratados. Para a primeira coleção, respectivamente, a figura 93 exemplifica tal fato, pois nos deparamos com a descrição *Senhorita*. Aliás, na coleção empresarial encontramos outros substantivos como criada, filha, esposa, viúva, moça, cabocla, borboleta³³, por exemplo.

De acordo com Silva e Stancik (2017, p.61) na parte empresarial do Foto Bianchi “em pouquíssimos casos, as mulheres estão associadas as suas atividades, profissões, características pessoais ou simplesmente por seu nome”. Na coleção pessoal, também encontramos substantivos femininos, como criada, filha, doutora, senhora, mãe, meninas. Tal documentação mostra a relação da mulher com outros

³³ Conforme Carine Mirelle da Silva e Marco Antonio Stancik (2017, p.65), os autores supõem que o substantivo “tornou-se um padrão para Bianchi, ao relacionar mulheres que se destacavam das demais. Para os padrões sociais, essas mulheres de atitudes mais modernas caracterizando inclusive uma postura libertina [como é o caso da denominação borboleta] não eram um bom exemplo, se pensarmos nos padrões estabelecidos como ideais para as mulheres”.

substantivos que remetem a uma condição familiar ou simplesmente à questão de gênero, como senhorita.

Outra forma de identificação do retrato para o gênero feminino, em ambas as coleções, é o uso do nome próprio, ou ainda, seguido do sobrenome. Um exemplo é a figura 95 (coleção empresarial), intitulada *St^{as}. Thielen. Ida e Clara*, imagem que notamos, mais uma vez, semelhanças entre as poses e o enquadramento com os retratos de Micky (figura 94).

Figura 94- "Micky". [19--], CX 08 P, negativo 08.03, 9x12cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Figura 95- St^{as}. Thielen. Ida e Clara, nº 1256, 17.11.1915, 13x18cm.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Nas figuras 94 e 95 verificamos dois retratos produzidos em plano médio. Segundo Feijó ([19-?], p.3), o plano médio “é o enquadramento em que o sujeito preenche o quadro -os pés sobre a linha inferior, a cabeça encostando na superior do quadro, até o enquadramento cuja linha inferior corte o sujeito na cintura”. Em relação ao fundo pintado há diferenças, pois em Micky nos deparamos com o cenário pintado integrado ao seu retrato, o mesmo presente na figura 92 (coleção pessoal). Para a figura 95 segue um fundo neutro, como é o caso das figuras 73 e 74, o que enfatiza o semblante das duas mulheres que estão em primeiro plano. Neste caso, a identidade está mais no sobrenome da família, que ostenta joias e uma vestimenta com um tecido diferenciado do que o espaço fotográfico em estúdio.

Outro detalhe a ser frisado na figura 95, diz respeito à legenda original do negativo: *St^{as}. Thielen. Ida e Clara*. Com essa informação conseguimos averiguar que as duas mulheres são parentes do alemão Henrique Thielen, fundador da cervejaria Adriática na cidade de Ponta Grossa, no final do século XIX. De acordo com Chaves (2006 p. 31) a Adriática “se destacou como a maior indústria ponta-grossense até meados do século XX, se caracterizou como exemplo de administração e também como modelo de produção”. Portanto, há negativos na coleção empresarial cuja associação com a legenda corroboram para saber de qual família e até mesmo

estrutura social eram os indivíduos retratados, como é o caso das duas mulheres representadas na figura 95, as quais faziam parte de uma família abastada. Essa informação colabora para termos uma noção do estrato social que integrou parte da clientela do Foto Bianchi.

Do mesmo modo, podemos “rascunhar” sobre as redes de sociabilidade da família Bianchi. Na coleção pessoal encontramos descrições em que as retratadas estão associadas ao sobrenome. Um dos exemplos é *Meninas Bianchi e Gambassi filhas*. Esta última descrição, refere-se aos parentes do comerciante Eugênio Gambassi, proprietário da Casa Gambassi, uma loja de armarinhos, vestimentas e tecidos na cidade de Ponta Grossa (Chaves, 2006).

Outra análise está relacionada às descrições nos retratos femininos de ambas as coleções referentes ao estado civil, como é o caso de senhora, senhorita, esposa, viúva, ou ainda, a filiação ou parentesco, este último é perceptível para famílias abastadas, como comerciantes e industriais, por exemplo.

Ainda, nos deparamos com outros dois retratos femininos selecionados das duas coleções (pessoal e empresarial), em que ambos compartilham da mesma pose e do mesmo plano, ou seja, o plano médio. Selecionamos a figura 96, à qual diz respeito à representação de Micky fora do ateliê fotográfico. Já o retrato presente na figura 97, referente a *Stª Vougt*, não conseguimos definir ao certo em qual ambiente a mulher foi fotografada. Vale destacar que o desfoque ao fundo dos dois retratos, produz a ênfase no rosto e dorso das duas mulheres.

Figura 96- Micky busto- na porta David. [19--], CX 14 P, negativo 14.13, 9x12cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Figura 97- Sta. Vougt. 14.1916, nº 1632 A, 9x12cm.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

No retrato de Micky (figura 96) contemplamos a fotografada no interior de uma casa, cuja porta possui um vidro para o ambiente externo, o que gera profundidade na imagem e um contraste de luminosidade. Segundo Feijó ([19-?], p.5) a iluminação funciona “de forma decisiva na obtenção do clima desejado, seja de sonho, devaneio, ou de impacto, surpresa e suspense. A iluminação pode enfatizar um elemento, destacando-o dos demais como também pode alterar sua conotação”. Portanto, a luz natural que irradia em Micky produz uma sombra dura, à qual se dispersa através do vidro, gerando uma impressão de sonho ou devaneio. Além disso, é possível observar o desfoque na paisagem enquadrada no segundo plano, gerando ênfase na retratada.

Sobre o uso do foco, Feijó ([19-?], p.4) analisa:

Podemos, também, trabalhar com a falta de foco, ou seja, o desfoque. Podemos enfatizar melhor um elemento da fotografia sobre os demais, selecionando-o como ponto de maior nitidez dentro do quadro. A escolha depende do autor, mas a força da mensagem deve muito ao foco. É ele que vai ressaltar um certo objeto em detrimento dos outros constantes no enquadramento. A pequena falta de foco de todos os elementos que compõem a imagem pode servir para a suavização dos traços, o contrário acontece quando há total nitidez que demonstra a rudeza ou brutalidade da realidade.

A respeito da figura 97, a iluminação se diferencia da figura 96, afinal, para o retrato da senhorita Vought o fotógrafo utilizou uma luz controlada e difusa, o que ocasionou um sombreamento gradativo, produzindo suavidade. Portanto, apesar das duas figuras apresentarem poses e enquadramentos semelhantes, a ambientação e iluminação são diferentes. O retrato de Micky foi realizado por seu esposo numa visita à casa de um possível amigo ou parente, como demonstra a legenda original da figura 96.

Em relação ao uso de livros na composição (análise realizada no item 3.2 com a coleção pessoal) notamos que isso ocorre, também, na coleção empresarial (figura 99) com o exemplo do retrato de *Dona Isabel e Senhora*. Novamente, apresentamos outro negativo em que Micky aparece lendo, porém desta vez, ela se encontra no ateliê.

Figura 98- Micky sentada. Obs: lendo livro. [19--], CX 17 P, neg. 17.10, 9x12cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Figura 99- Dn^a. Isabel e Senhora. nº1691, 29.11.1916



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Nas figuras 98 e 99, presenciamos mais uma vez o mesmo pano de fundo, porém com enquadramentos diferentes (horizontal e vertical). Nos dois retratos as mulheres possuem seus cabelos presos e bem escovados, vestidos de rendas e babados, encontram-se sentadas e partilham de um mesmo objeto em comum: o livro. Entretanto, a pose se difere para as mulheres. Enquanto Micky é registrada lendo um livro em plano médio lateral (figura 98), as outras duas senhoras se encontram dispostas num plano médio frontal (fig. 99), olhando para o fotógrafo. Essas duas senhoras da figura 99 estão com uma das mãos dispostas em cima dos livros, o que transmite o ideal de mulheres cultas e letradas, assim como Micky quando olha diretamente para o livro aberto em mãos. De acordo com Martins (2013, p.43) “Há uma dramaturgia social que torna a fotografia, a imagem, necessária. A fotografia reforça a necessidade de representar. Nas fotografias, as pessoas fazem supor. Ao mesmo tempo, a fotografia se propõe como apontamento da memória”. Ainda, segundo Reis Filho e Moraes (2014, p.8) a pose seria a “atitude e artifício teatral, utilizada não só devido a uma imposição técnica que obrigava o retratado a longos tempos de exposição, mas também para a fabricação de um corpo social de um indivíduo que se coloca diante da câmera”.

Através da descrição da figura 99 conseguimos verificar que a mulher da lateral direita se chama Isabel, ou ainda, Dr^a. Isabella, sendo esta descrição encontrada na coleção pessoal para a mesma pessoa, legenda descrita provavelmente por Luiz Bianchi. Dr^a. Isabella foi a esposa do médico italiano Francisco Burzio, que atuou na cidade de Ponta Grossa no século XX. Na caixa original CX 29 P da coleção pessoal, encontramos legendas tanto referentes a Burzio quanto Isabella, porém os retratos do médico e de sua esposa não estão dispostos nas caixas originais com os demais retratos da família Bianchi, pois foram separados e acondicionados na caixa *polionda* com a denominação Burzio, provavelmente por algum funcionário da CMPR. Portanto, podemos inferir a possibilidade de ter existido uma relação de amizade entre Micky e Isabella. Outros retratos ou legendas dispostas nas caixas originais são observados de Burzio com Luiz Bianchi, sinalizando uma amizade.

Na coleção empresarial e pessoal é possível encontrar retratos para além da representação em estúdio. De acordo com Leite os retratos (1993, p. 92):

[...] são geralmente de interiores, embora houvesse dificuldades de iluminação antes da utilização das lâmpadas de magnésio (cerca de 1917 em diante). As externas são quase inviavelmente no quintal, no alpendre ou na

frente de casa, ligadas à habitação, embora externas a ela. Somente as fotografias de piqueniques, prática familiar ou interfamiliar habitual no período, são feitas em jardins públicos ou ao ar livre, perto de fontes e árvores.

Apesar deste trecho ser uma afirmação referente a uma seleção de retratos de famílias de imigrantes em São Paulo, no período de 1890 a 1930, esse tipo de padrão é visível também na coleção empresarial e pessoal do Foto Bianchi. Apresentamos as figuras 100 e 101, que respectivamente, tratam-se de imagens produzidas em ambientes externos do casal Bianchi e do casal Farhat.

Figura 100- Micky e Luiz. [19--], CX 14P, negativo 14.12, 9x12cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

Figura 101- Senhora Farhat comendo pêssegos, nº 2198, 06.12.1917, 18x13cm



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná

As duas figuras (100 e 101) possuem dois pontos em comum: o plano geral e ambiente externo. Todavia, os demais elementos se diferem, como a pose dos casais e localidade. Na figura 100, Micky e Luiz posam juntos a uma cerca, o que poderia ser a lateral da casa, por exemplo, dados os elementos desfocados em último plano, como uma residência. O casal Bianchi mantém uma postura ereta e com expressões sérias para a realização do retrato.

A figura 101 (empresarial) apresenta um casal com uma pose que se difere da figura 100. O local se assemelha a um quintal composto por árvores e arbustos. A mulher retratada sorri em direção a câmera, expressando felicidade, ao mesmo tempo em que suas mãos se encontram ocupadas com pêssegos. Tal expressão era rara na época. O homem ao seu lado também sorri, ao passo que entrega para a senhora a fruta. O casal se encontra bem trajado e seus sapatos são limpos e lustrados. O homem possui uma flor em seu terno. Portanto, poderia Luiz ter sido solicitado pelo casal para ir em sua residência fotografá-los? Seria um retrato realizado em um momento comemorativo, como um casamento? Mais uma vez, na descrição desta imagem da figura 101 há um sobrenome, denominado *Farhat*. Este sobrenome é

encontrado na primeira diretoria do *Centro Commercio e Indústria de Ponta Grossa*, fundado em 18 de junho de 1922, com o intuito atender às demandas de comerciantes da cidade (Chaves, 2006). Com essas informações e com a análise visual, indicamos que o casal retratado era abastado.

Em sua investigação, Alvarenga (2016) comunica que na cidade de Ponta Grossa no começo do século XX, os valores dos trabalhos fotográficos poderiam ser elevados. Conforme a autora (2016, p.44):

Segundo investigações de Bedim e Camera (2015), o custo da fotografia oferecida pelo ateliê Bianchi em 1922 poderia chegar a ser até 150 vezes mais caro que o valor do quilo da carne. Raully (1982) lembra que seu pai Luiz comentou determinada vez o fato de que o pedido de um cliente poderia pagar as despesas “da semana” da família, demonstrando que as fotos tinham custo elevado. Era sem dúvida um objeto de consumo para grupos sociais específicos ponta-grossenses, com poder aquisitivo maior”

Ainda na mesma pesquisa, a autora comunica: “vale destacar que, mesmo com custo elevado, o hábito de fotografar tornava-se cada vez mais comum, sendo uma forma de registro visual tanto de famílias que iam aos ateliês como daquelas que solicitavam fotos externas” (Alvarenga, 2016, p. 44). Sobre a última afirmação, podemos dizer que apesar de muitos indivíduos possuírem menos recursos, ainda assim procuravam os ateliês fotográficos para adquirirem seus retratos no Foto Bianchi.

No entanto, na coleção pessoal, por se tratar de registros de uma família de fotógrafos, podemos acompanhar uma sequência de acontecimentos da família Bianchi, em especial de Micky. Neles, encontramos os primeiros anos de casados, as gravidezes, o nascimento e desenvolvimento dos filhos, os momentos comemorativos, frisando a importância desta mulher na esfera familiar. Esses retratos indicam uma pessoa com a identidade de esposa, mãe, dona de casa e mulher letrada. Tais representações apresentam momentos tristes, felizes e íntimos de Micky, pela percepção de Luiz.

Na figura 102, contemplamos em um tom de descontração que Luiz aponta para o dispositivo enquanto sorri a observar Micky. Ela, por sua vez, direciona seu olhar para a câmera. Ao mesmo tempo, há um abraço envolvente que demonstra uma relação de proximidade, cumplicidade e confiança. Emoldurados pela porta da casa, é possível ver os elementos de um lar, como a mesa, a cortina e gaiola de um pássaro. As vestimentas de Micky são longas com um aspecto denso dos tecidos, o que remete aos negativos das primeiras décadas do século XX.

Figura 102- Micky e Luiz. [19--], CX 14 P, negativo 14.02, 9x12cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

Não somente este negativo traz um pouco da vida e da intimidade do casal. A figura 103 manifesta um registro de Micky num dos cômodos de sua casa, local de repouso, ou seja, o quarto do casal.

Figura 103- Micky no dormitório Ponta Grossa. [19--], CX 43P, negativo 43.14, 9x12 cm, sem número original.



Fonte: FFB. Casa da Memória Paraná.

O cômodo claro de alvenaria (figura 103) é repleto de objetos. O enquadramento enfatiza o mobiliário, bibelôs, e uma série de fotografias dispostas na parede e em porta-retratos. Observamos que a perspectiva, ou seja, a sensação de profundidade, contém um ponto focal que seria a convergência do olhar para a cabeceira da cama. Concomitantemente, na lateral direita, Micky repousa em sua cama. Seria a fotografia realizada por Luiz? Ou Micky teria utilizado um cabo disparador (automático)? Um dos retratos dispostos na parede, especificamente aquele que está no meio, centralizado, se trata do negativo 27.07, da CX 27P, a qual se encontra na coleção pessoal, caixa com paisagens e reproduções. Essa observação mostra a relação da produção dos negativos que se encontram na coleção pessoal com o seu uso artístico/decorativo/ afetivo. Ou ainda, a sintonia com a defesa de um álbum latente. Em relação aos retratos na parede, Leite (1993, p.169) infere:

Quando o retrato está preso na parede, a família lhe dá as costas. A imagem pode estar ali apenas para enriquecer a composição da casa, ou de seu simulacro, acrescentando àquele interior a proteção e o aconchego resultante da benção de ascendentes venerados.

Dados tais apontamentos, compreendemos que uma das principais diferenças entre os retratos de Micky e os demais retratos femininos da produção empresarial não ocorrem pelos elementos técnicos e estéticos, mas sim pelo volume de imagens de uma única pessoa dispostas no conjunto, imagens estas que apresentam ritos de passagem. Esses retratos são documentos visuais de parte da vida de Micky, os quais

trazem indagações, respostas, apontamentos sobre a representação fotográfica feminina. Mas, sobretudo, o resultado desses retratos mostra particularidades e afetividades, próprio ao seu núcleo familiar. Em suma, verificamos as seguintes distinções ou similitudes nas duas coleções:

- Os elementos técnicos e estéticos dão o valor de qualidade para as fotos de ambas as coleções;
- Na coleção pessoal encontramos cenas de instantâneos de Micky, como é o caso das figuras 36 e 53 no capítulo 2. Tal ação não foi encontrada na coleção empresarial no período estabelecido;
- Os retratos femininos da coleção empresarial estão fortemente ligados à representação do sujeito que se relaciona com a legenda, com os substantivos (senhora, senhorita, mulher) e/ou o sobrenome. No entanto, as legendas dos negativos de Micky, quando há, em sua maioria remetem o seu apelido e/ou a uma ação (*sentada, encostada na mesa*) ou uma localização espacial (*no dormitório, na porta*), ou ainda, junto de alguém (*Luiz e Micky*);
- Em relação às representações de papéis sociais, podemos encontrar negativos em ambas as coleções que indicam mulheres letradas e até mesmo mães. No entanto, verificamos nos negativos de Micky que a mesma aparece também como musa e dona de casa, situação não observada na coleção empresarial no recorte temporal estabelecido;
- Os negativos de Micky trazem um repertório que segue os padrões técnicos vigentes para o período de sua realização³⁴ e ao mesmo tempo peculiar, pois por se tratar de uma família de fotógrafos, vemos registros que se distinguem daqueles da parte empresarial. Um destes exemplos é o negativo de Micky no período de puerpério, como demonstrado na figura 83 do item 3.1. Outro quesito visível é a afetividade, confiança e cumplicidade entre Micky e Luiz para a representação da esposa, quando a mesma opta por soltar os seus cabelos em um de seus retratos, aproximando-se de um busca pelo sensual;
- Por fim, na fotografia comercial, a produção tende a seguir padronizações segundo a demanda do cliente e do mercado. A sua estetização resume-se em

³⁴ A investigação de Anna Julia Mauer de Oliveira, realizada entre 2021 e 2022, traz um panorama de 4 retratos de Micky comparados a outras fotografias de mulheres encontrados na internet, ambos com o recorte temporal estabelecido entre 1909 a 1912. Utilizando de ferramentas como o Google Lens e o Pinterest, a autora concluiu que há similitudes parciais nos elementos técnicos fotográficos. Segundo Oliveira, os ângulos, foco e planos são os mesmos para ambos.

um corpo e uma roupa, que se repete nas mesmas poses para grande parte dos clientes. Adicionalmente, os objetos em cena são muitas vezes do ateliê, trazendo uma encenação impessoal (Fabris, 2004). O sujeito está representado mais pela roupa e sobrenome ou profissão escritos no caderno do que pela fisionomia, em grande parte dos casos.

Desta forma, podemos destacar que com a análise das séries de fotografias da coleção pessoal selecionados para este último capítulo, associados a outros documentos, estes trouxeram respaldo para comunicar que Micky participou ativamente na empresa, desde os seus primórdios. Ainda, as imagens de Micky em séries fotográficas proporcionaram a discussão a respeito dos papéis sociais representados, como a relação conjugal, a maternidade e os afazeres do lar. Além disso, as séries trouxeram outras observações a respeito das representações de Micky, como uma mulher letrada e até musa de Luiz. Podemos inferir que através destes retratos, acompanhamos uma história fragmentada desta mulher e de sua família, através de ritos e datas comemorativas como casamentos, passeios, piqueniques e Natal. Além de tudo, notamos que os retratos de Micky seguem padrões técnicos e estéticos da fotografia para aquele período, recursos utilizados também para outros retratos femininos da coleção empresarial. No entanto, por se tratar de uma coleção pessoal/familiar observamos uma maior intimidade entre o fotógrafo (Luiz), a câmera e a fotografada (Micky), gerando resultados distintos numa parcela desses retratos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A seleção e análise dos negativos da coleção pessoal e empresarial presentes nesta investigação, se tornaram possíveis devido à imersão na ação extensionista ocorrida no ano de 2017, no Fundo Foto Bianchi que se encontra na Casa da Memória Paraná. Adiante, a comunicação e o trabalho em equipe iniciado em 2019 com o diretor da CMPR daquele momento, Alan de Almeida e a funcionária Denise de Freitas, foram primordiais tanto para obter a localização dos negativos, quanto na higienização do material e compreender a lógica de como os negativos foram originalmente organizados e recebidos nesta instituição. Ademais, a higienização de uma parcela de negativos foi realizada pela bolsista de extensão Isabela Borges e o registro digital foi feito por Patricia Camera, salientando que o desenvolvimento dos procedimentos curatoriais na coleção pessoal foi possível pelo trabalho em conjunto com a equipe da CMPR e os envolvidos nos projetos de pesquisa e extensão da UEPG.

Os primeiros contatos e registros dos negativos e caixas da coleção pessoal indicou o uso de uma metodologia comparativa, ou seja, observar e comparar a legenda da caixa original com o negativo, o que demandou tempo. Dessa maneira, pudemos observar que nos negativos há o registro visual da família, dos amigos, animais, dos passeios e momentos de lazer, dos ritos como casamento, batizado, das datas comemorativas, entre outros. Neste conjunto, sobressaiu aos nossos olhos os negativos de Micky, a esposa de Luiz Bianchi. Seus retratos possuem uma quantidade relevante na coleção e uma qualidade técnica e estética fotográfica. Além do mais, Micky aparece tanto no ateliê, quanto no interior ou exterior do lar, ou ainda, em passeios e momentos de lazer. Há retratos com os filhos, o marido, com amigos, familiares e individuais. Portanto, existe uma pluralidade nas formas de representar essa mulher durante décadas.

Interessante frisar que o recorte da pesquisa em Micky mostra originalidade, pois não havia investigações sobre as representações dessa mulher. Em outras palavras, até então ela aparecia apenas como coadjuvante de seu esposo, fotógrafo conhecido em Ponta Grossa.

Para desenvolver a pesquisa utilizamos o plano de classificação para os negativos, segundo o dicionário brasileiro de terminologia arquivística (2005). Com isso, organizamos os negativos e suas caixas originais, buscando referenciais sobre

processos curatoriais. Tanto os negativos *de* e *com* Micky quanto os demais da coleção pessoal e também as caixas originais receberam uma ordenação alfanumérica. No entanto, para que a curadoria na coleção pessoal fosse realizada, foi necessário verificar como se estruturou a curadoria na coleção empresarial, pois este nos trouxe respaldo para dar sequência na realização dos procedimentos.

Outro quesito essencial para compreender o arquivo vendido para a CMPR, seria conhecer o contexto e história do FB e da família na cidade de Ponta Grossa, tendo em vista que tais circunstâncias corroboram na compreensão da relação entre produtor, produto e consumidor. Além do mais, conhecer o processo de institucionalização foi significativo, tendo em vista que a mudança de estatuto do objeto se inicia neste momento e que a forma como os documentos estão dispostos foram determinantes para o desenvolvimento curatorial.

Portanto, podemos inferir que para chegarmos à análise dos negativos de Micky, se tornou necessário percorrer os seguintes caminhos: 1) Conhecer a história do material e de seus produtores, propondo sanar as seguintes questões- foi produzido por quem? Por quê? Para quem? 2) Compreender como o arquivo chegou na instituição e como está organizado e disposto; 3) Estabelecer um método curatorial para a análise do conjunto proposto.

Tendo em vista tais aspectos, foi necessário estabelecer uma metodologia para a análise visual do conjunto de negativos de Micky. Para que tivéssemos uma visualização do repertório autoral, técnico e estético do olhar de seu esposo, optamos por utilizar no terceiro momento desta investigação um recorte no período próximo a 1909 até cerca de 1925. Portanto, selecionamos um total de 27 negativos para o último capítulo. Com isso, observamos uma multiplicidade na forma de representar Micky, sendo que os negativos dela trazem um repertório visual como mãe, dona de casa, letrada e musa.

Ainda, verificamos que Luiz também a utilizava para modelo de teste técnico. Além do mais, observamos em seus registros uma ampla utilização do retoque em seu rosto. Portanto, acreditamos na possibilidade da utilização de tal técnica tanto como estudo para os retratos da coleção empresarial, os quais recebiam os mesmos recursos de embelezamento de pele, quanto pela preocupação estética com o produto.

Com relação às semelhanças entre os retratos de Micky e demais mulheres na coleção empresarial (1909-1925), foi perceptível que para o registro em estúdio se

utilizavam os mesmos elementos, como cenário e objetos, entre eles, cadeiras, mesas, plantas, livros, sendo aqueles objetos, além das vestimentas, responsáveis por trazer um ambiente de requinte, de *status*. Em relação a pose dentro do estúdio, torna-se evidente a similitude entre as representações femininas em ambas as coleções. Outras semelhanças encontradas foram o ângulo e enquadramento. Além de tudo, em ambas as coleções encontramos nas legendas adjetivos para as mulheres, como é o caso de senhora e criada.

Sobre as diferenças entre as duas coleções, podemos afirmar que os negativos de Micky tendem a ter uma maior quantidade de negativos por caixa, o que se difere da representação feminina na parte empresarial. Outra questão seria a diversidade nas formas de representação de Micky, uma vez que ela foi retratada no estúdio, na casa de amigos, em sua própria casa, no quintal, em momentos de lazer como piqueniques e banhos de rio, nos ritos de passagem como batismo, Natal e casamento. Além do mais, as suas gravidezes também são abordadas nos retratos, inclusive o período de puerpério, este último, fato incomum nos registros empresariais, mas que ocorreu provavelmente por se tratar de uma família de fotógrafos.

Ainda, há a relação de parceria e intimidade entre a retratada e o produtor da imagem, ou seja, Micky e Luiz, o que gera um repertório de representações que demonstram tais circunstâncias, como soltar os cabelos e deixar o ombro levemente a mostra, ou ainda, o abraço na porta de casa em que o fotógrafo/marido a observa, sorrindo. Além do mais, os negativos demonstram os cômodos internos de um lar, como a cozinha e o quarto. Tais elementos visuais indicam relações afetivas, sociais e culturais.

Vale destacar que consideramos os negativos da coleção pessoal como um álbum latente, portanto, trata-se de registros visuais de uma família de fotógrafos, os quais utilizavam recursos técnicos e estéticos para a sua composição, mas que ao serem positivados, possivelmente foram parar em álbuns fotográficos ou em retratos, ou ainda, enviados a amigos e parentes. Também vale salientar que pudemos observar nos negativos de Micky indícios culturais na forma de representação, como o uso predominante do cabelo preso num coque para demonstrar compostura, a reafirmação dos trabalhos domésticos ao se apresentar na cozinha picando alimentos e a costurar, a sua condição ao ser servida numa mesa de café repleta de pães e biscoitos, a utilização de livros e revistas para demonstrar uma mulher letrada, entre outros.

Além do mais, Luiz representa a sua esposa como modelo e musa. Modulado por uma estética fotográfica e utilizando-se de referenciais, ele faz uso de artifícios como iluminação, ambientação, definição do campo da imagem, retirada de manchas e sardas, uso de objetos como livros, plantas, etc.

Micky esteve presente nos negócios da família desde os primórdios do bazar. Portanto, encontramos o seu nome associado a empresa do FB em jornais da época, entrevistas, documentários e outras produções acadêmicas. Nestes ela aparece ora como fotógrafa, ora como coadjuvante. Fato é que Micky colaborou com a empresa, podendo ela ter realizado parte das descrições nos cadernos de controle de serviços, ou auxiliar nas poses dos retratos e ter fotografado clientes, etc. Por fim, as representações de Micky são fragmentos de breves momentos. Esses negativos são “frames” de fantasias, desejos e sentimentos, articulados entre estruturas fotográficas e de um olhar mediador, no jogo de como ela queria ser vista e perpetuada, segundo o ato imagético-criador vivido em um contexto familiar que foi delineado por repertórios do campo profissional da fotografia. Esses registros são documentos visuais dos modos de vida de uma mulher que viveu em Ponta Grossa (PR) na primeira metade do século XX. A sua identidade visual foi construída segundo olhar de seu marido e o diálogo entre fotógrafo e fotografada. Os retratos são a representação parcial desta mulher, Maria Thommenn, também conhecida como Micky.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA Jheniffer Batista de. **Acervo Foto Bianchi: o contexto de formação e sociabilidades (2001-2016)**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em História) - Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2016. 92 p.

ALVARENGA, Jheniffer Batista de; VARELA, Patricia Camera. O contexto de formação do Acervo Foto Bianchi em Ponta Grossa/PR (2001-2016). *In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA*, 15., 2016, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: ANPUH. 2016. p.1-13. Disponível em: http://www.encontro2016.pr.anpuh.org/resources/anais/45/1467153541_ARQUIVO_ArtigoAnpuh_PIBIC2016.pdf. Acesso em: 02 set. 2020.

ANDRÉ, Richard Gonçalves (Org.). **Álbuns de família: a história e a memória entre os fios luminosos da fotografia**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2014. 89 p. ISBN 978-85-7846-250-5.

ARAÚJO, Gessé Almeida. Poéticas (s): a criação artística em fricção com o (s) tempos presente (s). **Cena**, [S. l.], n. 23, p. 111–120, 2017. DOI: 10.22456/2236-3254.75024. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/75024>. Acesso em: 15 abr. 2024.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 232 p., Publicações Técnicas, n. 51. ISBN 85-7009-075-7. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/dicionrio_de_terminologia_arquivistica.pdf. Acesso em: 14 de mar. 2022.

ARRUDA, Douglas Gasparin. **Relações entre história e ficção no filme Quanto vale ou é por Quilo? (Sérgio Bianchi, 2005)**. 2017. Dissertação. (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017. 153 p. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/48876>. Acesso em: 24 jan. 2023.

BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 p. ISBN 85-209-0480-7. Disponível em: http://moodle.stoa.usp.br/file.php/452/BARTHES_Roland_A_Cmera_clara_nota_sobre_a_fotografia.pdf. Acesso em: 3 fev. 2020.

BASSANEZI, Maria Silva. Mulheres que vem, mulheres que vão. In: PINSKY, Carla B.; PEDRO, Joana M. (Orgs.) **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013, p 169-193. *Pen drive*. ISBN 978-85-7244-898-76

BAZAR. Armarinho. Brinquedos. Perfumarias. **O PROGRESSO**, Ponta Grossa, 21 jul. 1910.

BEDIM, Willian; CAMERA, Patricia. O contexto comercial e a produção de Luis Bianchi: memória escrita e fotográfica. *In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM*, 5., 2015. Londrina. **Anais [...]** Londrina: UEL, 2015. p.27-44. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2015/wpcontent/uploads/8.PATRIM%C3%94N>

IO-E-MEM%C3%93RIA-Anais-do-V-ENEIMAGEM-II-EIEIMAGEM-Vol.-8.pdf. Acesso em: 8 fev. 2020.

BELL, Bethan. A perturbadora arte de fotografar mortos. **BBC News**, [S.l.], 6 de junho de 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-36461785>. Acesso em: 15 mar. 2023

BERGSON, Henry. **Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.1-84. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4407114/mod_resource/content/1/BERGSON%20H.%20Mate%CC%81ria%20e%20memo%CC%81ria..pdf. Acesso em: 15 de abr. 2021

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. 311p. ISBN 972-29-0014-5.

BRONOSKI, Joyce Pimentel. Foto Bianchi: Análise de retoques. *In: ENCONTRO ANUAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA JÚNIOR*, 4., 2018, Ponta Grossa. **Resumos [...]** Ponta Grossa: UEPG, 2018. Disponível em: https://siseve.apps.uepg.br/storage/eaic2018/15_Joyce_Pimentel_Bronoski-153654069729706.pdf. Acesso em: 20 abr. 2023.

BUSNARDO, Larissa Guedes. **Fotografias pictóricas, pinturas fotográficas: a circulação de imagens em Curitiba (1881-1918)**. 2018. Dissertação (Mestrado em História)- Universidade Federal do Paraná. , Curitiba, 2018, 308p. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/57643>. Acesso em: 6 abr. 2023.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.318 p. ISBN 978-85-9546-060-7.

CADERNO Bianchi 2.1. **Memória Digital, Culturas Regionais**. Ponta Grossa, 1913-1916. Disponível em: <http://memoriasdigitais.museu.uepg.br/items/show/1793>. Acesso: 2 mai. 2023

CADERNO Bianchi 7.4. **Memória Digital, Culturas Regionais**. Ponta Grossa, 1944. Disponível em: <http://memoriasdigitais.museu.uepg.br/items/show/1744>. Acesso em: 15 jan. 2023.

CADERNO Bianchi 8.3. **Memória Digital, Culturas Regionais**. Ponta Grossa, 1940. Disponível em: <http://memoriasdigitais.museu.uepg.br/items/show/1820>. Acesso em: 2 out. 2022.

CAMERA, Patricia. A fotografia sob a perspectiva da construção social da tecnologia. **Museion**, Canoas, n.15, p.45-66, ago. 2013. DOI: <https://doi.org/10.18316/1137>. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/1137>. Acesso em: 30 nov. 2020.

CAMERA, Patricia. Foto Bianchi: o caderno de controle de serviços como indicador de circuito de sociabilidades. *In: ENCONTRO HISTÓRIA, IMAGEM E CULTURA*

VISUAL, 2., 2013, Porto Alegre. **Anais [...]** Porto Alegre: ANPUH, ago. 2013. p. 1-8. Disponível em: https://www.anpuh-rs.org.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=1162. Acesso em: 08 jul. 2021.

CAMERA, Patricia. Curadoria do Fundo Foto Bianchi: cultura fotográfica em Ponta Grossa e Região. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v.26, p.1-33, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672018v26e31>. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/273/27358485018/html/>. Acesso em: 04 jan. 2021.

CAMERA, Patricia; LIMA, Solange Ferraz de. O outro lado da imagem: o negativo como objeto de conhecimento. **Domínios da Imagem**, [S.l.], v.12, n.22, p. 22-46, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5433/2237-9126.2018v12n22p22>. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/35579>. Acesso em: 09 jul. 2021.

CAMERA, Patricia; ROCHA, Alvício. Vicente da. O negativo da noiva de Bento Munhoz: entre a perda e a permanência, entre a técnica e a expressão. **Revista Photo & Documento**, [S.l.], n. 5, p. 1-27, 2018. Disponível em: <http://gpaf.info/photoarch/index.php?journal=phd&page=article&op=view&path%5B%5D=196>. Acesso em: 14 jul. 2021

CAMERA, Patricia; SOUZA, Tatiane Bernardo de. Organização, diagnóstico e pesquisa do Fundo Foto Bianchi. In: CONEX- ENCONTRO CONVERSANDO SOBRE A EXTENSÃO NA UEPG, 16., 2018, Ponta Grossa. **Resumos [...]** Ponta Grossa: UEPG, 2018. p.1-6. Disponível em: https://sites.uepg.br/conex/anais/anais_2018/arquivos/05142018_100512_5af991bcb a535.pdf. Acesso em: 12 out. 2020

CAMERA, Patricia. Curadoria do Fundo Foto Bianchi: organização, conservação e tratamento documental dos negativos de gelatina e prata sobre suporte de vidro. In: AOS MILHARES, [S.l.], 2020. **Anais [...]** [S.l.:s.n.], 26 out. 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/eventos/seminario-aos-milhares-desafios-da-curadoria-de-grandes-acervos-fotograficos-2020/>. Acesso em: 30 nov. 2020.

CAMERA, Patricia. Enxertos sobre a gramática fotográfica da paisagens: estudo de caso das produções visuais de Ponta Grossa por Luiz Bianchi. In: TORRES, Marcos Alberto (Org.). **Fronteiras da Paisagem**. 1ed. Campo Mourão: FECILCAM, 2022, p. 69-106. Disponível em: <https://campomourao.unespar.edu.br/editora/documentos/fronteiras-da-paisagem>. Acesso em: 18 fev. 2023.

CAMERA, Patricia; Schoenherr, Rafael ; CHAVES, Niltonci Batista . Interlocuções sobre as fotografias e os negativos do Foto Bianchi catalogados no Museu Campos Gerais e na Casa da Memória Paraná. In: MOLINA, Ana Heloísa; PELEGRINELLI, André (Orgs.). **Experiências Visuais: Ecos temporais, ecos espaciais**. 1ed. Londrina: EDUEL, p. 81-102, 2022.

CANABARRO, Ivo. Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações. **Estudos Ibero-Americanos**, [S. l.], v. 31, n. 2, p.23-39, dez. 2005. DOI: 10.15448/1980-

864X.2005.2.1336. Disponível em:
<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/1336/1041>. Acesso em: 11 ago. 2022.

CANABARRO, Ivo. O fotógrafo, o olhar e a história. **História em Revista**, Pelotas, v. 17, n. 18, p.323- 348, out. 2017. DOI: <https://doi.org/10.15210/hr.v17i18.12366>. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/HistRev/article/view/12366>. Acesso em: 12 ago. 2022.

CANABARRO, Ivo. Fotografia & História Cultural: Uma janela aberta para o mundo. **Mouseion**, Canoas, n. 21, p.18-34, mai./ago. 2015. DOI: <https://doi.org/10.18316/1981-7207.15.1>. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/1981-7207.15.1>. Acesso em: 10 ago. 2022

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.5, n.11, p.173-191, 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601/10152>. Acesso em: 15 ago. 2022.

CHARTIER, Roger. **A Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietudes**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002a. 280p.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. 2. ed. Portugal: Difel, 2002b, 244 P. ISBN 972-29-0584-8

CHAVES, Niltonci B. A “cidade civilizada”: cultura, lazer e sociabilidade em Ponta Grossa no início do século XX. In: DITZEL, C. de H. M; SAHR, Luiza L. (Orgs.). **Espaço e cultura: Ponta Grossa e os Campos Gerais**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001, p. 65-76. ISBN: 85-86941-15-8

CHAVES, Niltonci B. **De Centro Comercio e Industria ao Selo Social**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2006. 114p. ISBN 85-86941-56-5.

COSTA, Neusa Maria Rocha. **A história da moda infantil e sua evolução até o século XXI**. 2016. Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Moda, Cultura de Moda e Arte)- Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2016. 51 p. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/posmoda/wp-content/uploads/sites/349/2015/02/Monografia-Neusa-Rocha-da-Costa.pdf>. Acesso em: 04 de jan. 2023.

CURITIBA. 2º Serviço de Registro Civil e 14º Tabelionato. **Certidão de nascimento de Maria Thommenn Bianchi**. Registro em: 14 jul. 1969.

DROPA, Ana. O fotógrafo Luiz Bianchi. **Diário dos Campos**. Ponta Grossa, 17 fev. 2002.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, 1994, 368p.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. 204 p.

FEIJÓ, Cláudio Augusto Margarido de Mattos. **Linguagem Fotográfica**. [S.l.], [19-?]. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-linguagem-fotografica.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2023

FILIPPI, Patrícia de; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Como tratar coleções fotográficas**. 2. ed. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial do Estado, 2002. 100p. ISBN 85-86726-20-6 (Arquivo do Estado) ISBN 85-7060-024-0 (Imprensa Oficial do Estado). Disponível em: https://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas_colecao_como_fazer/cf4.pdf. Acesso em: 12 jan. 2022.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S. A., 1989.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da arte**. 16. ed. Rio De Janeiro: Editora LTC - Livros Técnicos e Científicos, 2015.

HACKING, Juliet; Campany, David. **Tudo sobre fotografia**. Rio de janeiro: Sextante, 2018. 576p. ISBN 978-85-431-0669-4.

HERNÁNDEZ, Fernando. Los Estudios de Cultura Visual. La construcción permanente de um campo no disciplinar. **La Puerta FBA**, [S.l.], n. 2, p. 88-99, 2006. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/20035>. Acesso em: 10 jun. 2022.

HIGIENIZAÇÃO de negativo de vidro- Foto Bianchi. Produção: Alan de Almeida; Alvício Vicente da Rocha; Denise Carvalho T. Freitas; Patricia Camera; Mateus Margraf. Ponta Grossa: Casa da Memória Paraná, 2017. 1 vídeo (7min3s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qL9RftPOC80_. Acesso em: 15 de jan. 2023.

HOLZMANN, Epaminondas. **Cinco histórias convergentes**. 2.ed.r. Ponta Grossa: UEPG, 2004. 382 p. ISBN: 85-86941-31-X.

JOHANSEN, Elizabeth. **A devoção ao divino, os devotos e a Casa do Divino: a instituição de um patrimônio cultural em Ponta Grossa, 1882- 2019**. Tese (Doutorado em Geografia)- Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2019. 274 p.

KATANOSAKA, Vitor Yugo. **Autorretrato: Fotografia: Reflexão**. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História) - Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2015. 135p. Disponível em: <file:///C:/Users/grasi/Desktop/autorretato-%20foto.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2023.

LACERDA, Aline Lopes. Arquivos e coleções: a fotografia em diferentes contextos. **Revista Photo & Documento**, [S.l.], n. 4, 2017. Disponível em: <http://gpaf.info/photoarch/index.php?journal=phd&page=article&op=view&path%5B%5D=171>. Acesso em: 14 ago, 2022.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. 553 p. Disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2020

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família: Leitura da Fotografia Histórica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. ISBN: 85-314-0166-6.

LIMA, Laura Ferraz de. O retrato pictórico e o retrato fotográfico: uma comparação entre o século XVIII e a Belle Époque. **História e Revista**, Pelotas, 2011, n. 17/18, p.199-2010, dez. 2011 dez 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/HistRev/article/view/12357/7748>. Acesso em: 3 de out. 2023.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cultura Visual e curadoria em museus de História. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 31, n.2, p.53-77, dez. 2005. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6537903/mod_resource/content/1/Cultura%20Visual%20e%20Curadoria.pdf. Acesso em: 3 out. 2022.

LIMA, Solange Ferraz de. **Tratamento de fotografias em acervos museológicos**. São Paulo: Oficina Labhoi, 2013, 20 p. Disponível em: http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/oficina_do_labhoi_-_no_1_-_tratamento_de_fotografias_em_acervos_museologicos.pdf. Acesso em: 12 out. 2022.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2013. 206 p. ISBN: 978-85-7244-033-2.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: Fotografia e história interfaces. **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996. Disponível em: https://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf. Acesso em: 21 fev. 2020.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**. Niterói: Editora da UFF, 2008. 262p.. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/15016/1/Poses-e-flagrantes.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2021.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n.45, p.11-36, jul. 2003. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000100002>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/JL4F7CRWKwXXgMWvNKDfCDc/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 13 jan. 2022.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **Rumo a uma "história visual". O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005. Disponível em: https://biblio.fflch.usp.br/Meneses_UTB_48_1494510_RumoAUmaHistoriaVisual.pdf. Acesso em: 19 jan. 2022.

MONASTIRSKY, Leonel B. A mitificação da ferrovia em Ponta Grossa. In: DITZEL, C. de H. M; SAHR, Luiza L. (Orgs.). **Espaço e cultura: Ponta Grossa e os Campos Gerais**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001, p 37-52. ISBN: 85-86941-15-8.

MOSCIARO, Clara (Org.). **Diagnóstico de conservação em coleções fotográficas**. Cadernos técnicos de conservação fotográfica. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. 56p. ISBN 9788575071274. Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/8742/diagnostico-de-conservacao-em-colecoes-fotograficas>. Acesso em: 3 de mar. 2023.

NEGRO, Antonio Luigi. O cartão-postal no Brasil do início do século XX: suporte para o encontro entre imagem e ação. **História, Ciências, Saúde- Manguinhos**. Rio de Janeiro, v.27, n.3, p.967-982, jul./set. 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/Ln9mcNZZt9wCGfDPNCbwkhP/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 25 jan. 2023

NETTO, Irênio. Bianchi e suas batalhas (Entrevista com Raul Bianchi). **Diário dos Campos**, Ponta Grossa, 09/10 set. 2001.

NOVO Bazar de Brinquedos Thommen & Bianchi. **O PROGRESSO**, Ponta Grossa, p.2, 14 dez. 1909.

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. **Revista estudos feministas**, v.16, n.2, p.305-332, mai. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/4MBhqfYMPPPPkqQN9jd5hB/?lang=pt>. Acesso 08 ago. 2022.

OLIVEIRA, Anna Julia Mauer de. Introdução a pesquisa com fotografias: a curadoria e suas reverberações. In: ENCONTRO ANUAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA JUÚNIOR, 8., 2022, Ponta Grossa. **Resumos** [...]. Ponta Grossa: UEPG, 2022. Disponível em: https://siseve.apps.uepg.br/storage/eaic/15_Anna_Julia_Maurer_de_Oliveira-166533846611147.pdf. Acesso em: 5 de abril 2023.

OLIVEIRA, Loraine Lopes de. **Entre a crítica de Anita Philipovsky (1886-1967) e as contradições do Estado: a história da educação das mulheres em Ponta Grossa na Primeira República**. 2018. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2018. 120 p. Disponível em: <https://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/2607>. Acesso 30 dez. 2022

OLIVEIRA, Vitória Gabriela de. A representação da infância nos retratos de crianças no Fundo Foto Bianchi (1920-1930). In: ENCONTRO ANUAL DE INICIAÇÃO COENTÍFICA, 29., 2020. **Anais** [...]. Ponta Grossa: UEPG, 2020. Disponível em: https://siseve.apps.uepg.br/storage/eaic2020/15_Vit%C3%B3ria_Gabriela_de_Oliveira-160338848829004.pdf. Acesso em: 10 mai. 2023

OLIVEIRA, Vitória Gabriela de. Casa da Memória Paraná. **Dicionário Histórico dos Campos Gerais**, Ponta Grossa, 2020. Disponível em: <https://www2.uepg.br/dicion/casa-da-memoria-parana/>. Acesso em 15 de fev. 2023

OLIVEIRA, Vitória Gabriela de; SILVA, Grasielle Aparecida Santos da; CAMERA, Patricia. A produção cenográfica dos anos 1910-1915 do Fundo Foto Bianchi na plataforma WIX: uma análise comparativa. *In: CONEX: ENCONTRO CONVERSANDO SOBRE EXTENSÃO NA UEPG*, 16., 2018. **Anais [...]**. Ponta Grossa: UEPG, 2018. Disponível em: https://sites.uepg.br/conex/anais/anais_2018/arquivos/04232018_110429_5adde6fd66073.pdf. Acesso em: 5 jan. 2023.

PARTE Oficial. **A REPÚBLICA**. Curitiba, p. 2, 28 out. 1909. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=215554&Pesq=Bianchi&pagfis=22490>. Acesso em: 14 fev. 2020.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017. 190 p.

PEREIRA, Catarina. O retoque do negativo fotográfico. Estudo de uma coleção do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa. **Estudos de conservação e restauro**, [S.l.], n.2, p.38-57, jan. 2010. DOI: <https://doi.org/10.34618/ecr.2.3147>. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/ecr/issue/view/488>. Acesso em: 6 out. 2023.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. 132 p. ISBN 978-85-7526-078-4.

PETRUSKI, Maura R. O inimigo invisível: A epidemia de gripe espanhola em Ponta Grossa- 1918. *In: DITZEL, C. de H. M; SAHR, Luiza L. (Orgs.). Espaço e cultura: Ponta Grossa e os Campos Gerais*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001, p. 149-166. ISBN: 85-86941-15-8

PHOTOGRAPHIA Bianchi. **DIÁRIO DOS CAMPOS**. Ponta Grossa, p. 3, 8 jan. 1914.

PHOTOGRAPHIA Bianchi. **DIÁRIO DOS CAMPOS**, Ponta Grossa, 1923.

PHOTOGRAPHIA Bianchi. **DIÁRIO DOS CAMPOS**, Ponta Grossa, 3 jul. 1924.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. *In: PINSKY, Carla B.; PEDRO, Joana M. (Orgs.). Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013, p 469-512. ISBN 978-85-7244-898-76.

PINTO, Carla Cristina Ferreria. **Fotografia, afeto e memória: ressignificando o olhar**. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas- Universidade Federal de Minas Gerais..Contagem, 2020. 48p.Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/33831/2/FOTOGRAFIA%2C%20AFETO%20E%20MEM%C3%93RIA%20ressignificando%20o%20olhar.pdf>. Acesso em: 18 de ago. 2023

REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos; MORAIS, Isabelle Freire de. A encenação no retrato fotográfico: do isto existiu o isto foi encenado. *In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, 23., 2014, Belém. **Anais [...]** Belém: UFPA, 2014. Disponível em:

https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/50085/1/2014_eve_ogreisfilho.pdf. Acesso em: 2 fev. 2023

RENDEIRO, Márcia Elisa Lopes Silveira. Álbuns de família- Fotografia e Memória; Identidade e Representação. *In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH- RIO: MEMÓRIA E PATRIMÔNIO*, 14., 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]** Rio de Janeiro: ANPUH, 2010. Disponível em: [http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276726781_ARQUIVO_ArtigoANPUH\[MarciaElisa_2010.1\].pdf](http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276726781_ARQUIVO_ArtigoANPUH[MarciaElisa_2010.1].pdf). Acesso em: 23 mar. 2023.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009. 484 p.

SANTOS, Francieli Lunelli. **Arranjos fotográficos, arranjos familiares: representações sociais em retratos de família do Foto Bianchi (Ponta Grossa 1910 – 1940)**. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2009. 178 p.

SANTOS, Luíza Cristina dos. **Anita Philipovsky: a princesa dos campos**. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2002. 208p. ISBN: 85-86941-25-5.

SIGNIFICADO de Musa. *In: Enciclopédia significados*, [S.l.], [entre 2011 e 2024]. Disponível em: <https://www.significados.com.br/musa/#:~:text=O%20que%20%C3%A9%20Musa%3A,outras%20formas%20de%20express%C3%A3o%20cultural>. Acesso em: 15 abr. 2024.

SILVA, Armando. **Álbum de família: a imagem de nós mesmos**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2008, 313 p. ISBN 978-85-7359-739-4.

SILVA, Carine Mirelle da ; STANCIK, Marco Antonio. . A mulher que eu sou: identidade feminina no Foto Bianchi em Ponta Grossa (1910-1940). **REVISTA ATELIÊ DE HISTÓRIA**, v. 5, p. 59-70, 2017.

SIMÃO, Giovana T. **Fanny Paul Volk: pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba**. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010. 457 p. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/25985>. Acesso em 15 out. 2021.

SOB o olhar da família Bianchi: os fotógrafos pioneiros em Ponta Grossa e nos Campos Gerais. Produção: Martha Batista; Françoise Bianchi. Ponta Grossa: Fundo Municipal de Cultura, 2023. 1 vídeo (16min 56seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0MYYPzZ0Qi8> . Acesso em 25 nov. 2023

STROHSCHOEN, Cristina. **Quando o patrimônio é uma imagem que quebra: políticas de acesso a preservação de coleções fotográficas de negativos de vidro**. 2012. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural). Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2012. 152 p. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/10988/STROHSCHOEN%2C%20CRISTINA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 out. 2021

TRINDADE, J. P (org.). **Photographia Moderna**. 2ª ed. Curitiba: Álbum do Paraná, 1927.

WANDERLEY, Andrea C.T. Luiz Bianchi, Cronologia de Luiz Bianchi (1876-1943). **Brasiliana Fotográfica**, 6 jan. 2021. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=luiz-bianchi>. Acesso em: 15 dez. 2022

WANDERLEY, Andrea C. T. Cronologia de Fanny Paul Volk (c.1867-1948). **Brasiliana Fotográfica**, 12 ago. 2022. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=28648>. Acesso em 31 jun. 2023

THE Lacemaker (Vermeer). **Wikipedia**, nov. 2023. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lacemaker_\(Vermeer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lacemaker_(Vermeer)). Acesso em 2 jan. 2023.

APÊNDICE A- ACESSO A TABELA ELABORADA POR GRASIELE SANTOS E PATRICIA CAMERA, COM DADOS PARCIAIS DOS NEGATIVOS DA COLEÇÃO PESSOAL, FFB (CMPR).

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1tklwDDliTudC7oaTNQQjNTLKMvKHjfSa/edit?usp=sharing&ouid=105988440683756508766&rtpof=true&sd=true>

ANEXO A-CERTIDÃO DE ÓBITO DE MARIA THOMMENN BIANCHI.

 SELO DIGITAL F377y.WPqpd.9jsIo ALKMW.I33fh https://selo.funarpen.com.br		 REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS			
CERTIDÃO DE ÓBITO Nome MARIA THOMMENN BIANCHI					
CPF: Sem Informação					
Matrícula 130518 01 55 1969 4 00050 392 0001462 18					
Sexo Feminino	Cor -----	Estado civil e idade Viúva, 86 anos **			
Naturalidade Suíça - SUICA **	Documento de identificação Sem Informação **		Eletor -----		
Filiação e residência JACOB THOMMENN e ANNA THOMMENN A falecida era residente e domiciliada, em Curitiba-PR **					
Data e hora do falecimento Quatorze de julho de um mil e novecentos e sessenta e nove, às 13h 40min **			Dia 14	Mês 07	Ano 1969
Local do falecimento Hospital Cajuru, em Curitiba-PR **					
Causas enfarte do miocárdio, trombose cerebral **					
Sepultamento / Cremação (Município e cemitério, se conhecido) Cemitério de Ponta Grossa, n/ Estado **			Declarante Jair M. C. de Souza **		
Nome e número de documento do médico que atestou o óbito Dr. Taulife Cerrata **					
Averbações/Anotações a acrescentar Que era viúva de Luiz Bianchi, natural da Argentina e de cujo matrimônio deixa os filhos: Raulig com 58 anos, Leonardo com 54 e Fleury com 52 anos de idade; que não deixou testamento, mas deixa bens. Emolumentos: R\$43,05(VRC 175,00) Selo: R\$2,98, FUNDEP: R\$2,15, ISSQN: R\$1,72. Total: R\$49,90. **					
Anotações de cadastro Nada consta. ** * As anotações de cadastro acima não dispensam a apresentação do documento original, quando exigida pelo órgão solicitante.					
Nome do Oficial 2º Serviço de Registro Civil e 14º Tabelionato Oficial Registrador Lairton Rocha Resende Município e Comarca / UF Município e Comarca de Curitiba - PR Endereço Avenida Cândido de Abreu, 647 - CEP: 80530-907 Fone: (41)3324-1475 Whatsapp: (41)98491-3626 atendimento@2registrocivilcuritiba.com.br Impresso por: Jessica Mattozo Donega			O conteúdo da certidão é verdadeiro. Dou fé. Curitiba -PR, 20 de julho de 2022.  Jessica Mattozo Donega Escrivente Civil		
					
					