

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

AUDREY FRANCINY BARBOSA

FOTO BIANCHI: A PRÁTICA FOTOGRÁFICA E A EDUCAÇÃO PELO OLHAR
(PONTA GROSSA/PR, 1913-1943)

PONTA GROSSA

2025

AUDREY FRANCINY BARBOSA

FOTO BIANCHI: A PRÁTICA FOTOGRÁFICA E A EDUCAÇÃO PELO OLHAR
(PONTA GROSSA/PR, 1910-1943)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação – Doutorado em Educação, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, na linha de pesquisa: História e Política Educacionais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Julieta Batista de Almeida Weber

PONTA GROSSA

2025

B238 Barbosa, Audrey Franciny
Foto Bianchi: a prática fotográfica e a educação pelo olhar (Ponta Grossa/PR, 1913-1943) / Audrey Franciny Barbosa. Ponta Grossa, 2025.
312 f.

Tese (Doutorado em Educação - Área de Concentração: Educação),
Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Julieta Batista de Almeida Weber.

1. História Cultural. 2. História da Educação. 3. Fotografias. 4. Foto Bianchi.
5. Ponta Grossa. I. Weber, Maria Julieta Batista de Almeida. II. Universidade
Estadual de Ponta Grossa. Educação. III.T.

CDD: 370.981



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
Av. General Carlos Cavalcanti, 4748 - Bairro Uvaranas - CEP 84030-900 - Ponta Grossa - PR - <https://uepg.br>

TERMO**AUDREY FRANCINY BARBOSA****"FOTO BIANCHI: A PRÁTICA FOTOGRÁFICA E A EDUCAÇÃO PELO OLHAR (PONTA GROSSA/PR, 1913-1943)"**

Ponta Grossa, 16 de abril de 2025.

Tese apresentada para obtenção do grau de Doutora no Curso de Pós-Graduação em Educação, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Prof.^a Dr.^a Maria Julieta Batista de Almeida Weber - UEPG (Presidente)Prof.^a Dr.^a Patrícia Ferraz de Matos - ULisboa, ICSProf.^a Dr.^a Maria Augusta Martiarena de Oliveira - IFRSProf.^a Dr.^a Ione da Silva Jovino - UEPG

Prof. Dr. Marco Antonio Stancik - UEPG



Documento assinado eletronicamente por **Maria Julieta Batista de Almeida Weber, Professor(a)**, em 17/04/2025, às 09:40, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.

https://sei.uepg.br/sei/controlador.php?acao=documento_imprimir_web&acao_origem=arvore_visualizar&id_documento=2898602&infra_sistema=100000100&infra_unidade_atual=110001269&infra_hash=e082a29e... 1/2



Documento assinado eletronicamente por **Ione da Silva Jovino, Professor(a)**, em 17/04/2025, às 10:13, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Carla Valente Ferraz de Matos, Usuário Externo**, em 23/04/2025, às 14:33, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Augusta Martiarena de Oliveira, Usuário Externo**, em 23/04/2025, às 20:49, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **Marco Antonio Stancik, Professor(a)**, em 24/04/2025, às 09:49, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



A autenticidade do documento pode ser conferida no site <https://sei.uepg.br/autenticidade> informando o código verificador **2479682** e o código CRC **B4BECD75**.

Dedico este trabalho ao meu filho, Victor Luiz
Barbosa Krzyk Taras. Que você cresça
observando o mundo com um olhar crítico e um
coração cheio de bondade.

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento desta pesquisa de doutorado só foi possível graças a inúmeras pessoas e situações que possibilitaram esse momento final – a saber, a apresentação do texto escrito. Por isso, sou grata à Providência Divina e a todas as suas ações e intervenções para que essa pesquisa fosse realizada.

Agradeço o carinho e incentivo da minha família e amigos, em especial do meu marido, André, por todo o apoio no desenvolvimento desta pesquisa, e do meu filho, Victor Luiz, que junto ao pai, em muitos momentos tiveram que lidar com a minha ausência devido às demandas da pesquisa.

Agradeço à minha orientadora, Maria Julieta Batista de Almeida Weber, pela paciência, atenção, orientação e conselhos desde o início do curso de doutorado.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual de Ponta Grossa (PPGE/UEPG) pelo suporte no desenvolvimento do curso do doutorado e pelos espaços de discussão que me permitiram crescer enquanto pesquisadora.

Agradeço aos grupos de pesquisa GPHIED e GPHI, ambos vinculados ao Programa de Educação da Universidade Estadual de Ponta Grossa, que, a partir de leituras e discussões, contribuíram com o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço à banca que, desde o exame de qualificação, esteve disponível para a leitura deste texto e fez contribuições significativas para este estudo.

Agradeço às instituições que oportunizaram o acesso às fontes fundamentais para a pesquisa. Em específico, a Casa da Memória Paraná, o Museu Campos Gerais e a Casa da Memória de Curitiba.

Agradeço à CAPES – Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo financiamento da pesquisa.

"Não sabemos o que moldará o futuro, embora eu não tenha resistido à tentação de refletir sobre parte desses problemas [...] Esperemos que seja um mundo melhor, mais justo e mais viável"

Eric Hobsbawm - Era dos Extremos (1995)

RESUMO

BARBOSA, A. F. **Foto Bianchi**: a prática fotográfica e a educação pelo olhar (Ponta Grossa/PR, 1913-1943). 2025. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2025.

A presente tese teve como objeto de estudo um conjunto de fotografias produzidas pelo estúdio Foto Bianchi entre os anos de 1913 e 1943 com o objetivo de identificar a relação entre educação e representações fotográficas. Localizado em Ponta Grossa/PR, o estúdio fotográfico em questão funcionou de 1910 a 2002, e foi o responsável por inúmeras fotografias que documentaram a sociedade e os costumes pontagrossenses ao longo de nove décadas. A problemática construída para a pesquisa questionou se as fotografias produzidas pelo estúdio têm o potencial de evidenciar aspectos da educação do período, uma vez que partimos da perspectiva de que a fotografia documental é uma prática social e suas representações podem limitar e legitimar padrões de comportamento e normas culturais. Portanto, analisaram-se as representações fotográficas produzidas por Luiz e Raully Bianchi entre os anos de 1913-1943 sob a premissa da educação pelo olhar, ou seja, compreendemos que as fotografias, em suas dimensões estéticas, culturais e como bens de consumo, colaboram na formação do observador dessas imagens. Para tanto, argumentamos que os retratos produzidos pelo Foto Bianchi foram artefatos visuais da cultura pontagrossense que desempenhavam funções – materiais e simbólicas –, ao passo que corroboravam para a manutenção de discursos e costumes do período. As fontes consultadas foram disponibilizadas pela *Casa da Memória Paraná*, de forma física, por meio da consulta ao acervo da instituição, e de forma digital, pelo acesso ao site *Museu Cenas*, onde parte do acervo digitalizado está disponível. Esta pesquisa se constrói a partir da matriz teórico-epistemológica da História Cultural e faz uso de cinco conceitos centrais: representações, práticas, capitais, trajetórias e culturas. Quanto aos referenciais teóricos que respaldam nossa pesquisa, destacamos as discussões de Roger Chartier (2002) para abordar as representações como formas simbólicas de comunicação daquilo que a sociedade deseja perpetuar; Michel de Certeau (1998) para entender as práticas cotidianas como modos de ação e interação do sujeito com a sociedade; Pierre Bourdieu (1979), a fim de compreender os capitais simbólicos, culturais e econômicos que permitem analisar a formação e as trajetórias dos fotógrafos que produziram os retratos analisados; e as discussões de Michel de Certeau (2001) e Stuart Hall (2016) para delinear nossa compreensão acerca da cultura enquanto espaço heterogêneo composto por práticas sociais que possuem significados para os sujeitos. No que se refere à metodologia de análise das fontes, recorremos a Iconografia/Iconologia revisada (Kossoy, 2012, 2014) para analisar as fontes visuais e a análise documental para abordagem das fontes complementares. Diante disso, a tese foi construída em quatro capítulos, a saber: no primeiro capítulo, caracterizamos o campo da fotografia no período estudado, no qual reconstituímos aspectos relativos à prática da fotografia no Brasil, no Paraná e em Ponta Grossa objetivando localizar Luiz e Raully Bianchi no campo da fotografia; no segundo capítulo traçamos aspectos da constituição do Foto Bianchi em Ponta Grossa, com destaque para as trajetórias de Luiz e Raully Bianchi; nos capítulos três e quatro, analisamos as fotografias produzidas por Luiz e Raully Bianchi em busca de indícios sobre a educação do período. Por fim, concluímos que as fotografias do Foto Bianchi evidenciam um processo de educação do olhar moldado pelas dinâmicas sociais, políticas e educacionais vigentes em Ponta Grossa ao longo do século XX. Identificamos, portanto, a valorização do estilo de vida burguês, a prática do familismo, o uso do sobrenome como marcador de distinção

social, a autoridade familiar — especialmente a paterna —, a disciplinarização e a racionalização dos espaços domésticos e urbanos, a hierarquização e marginalização de sujeitos e grupos sociais, bem como a presença de discursos eugenistas e higiênicos no âmbito da instrução pública, aspectos estes que, ressaltamos, constituíram-se em elementos centrais na formação de uma educação pelo olhar.

PALAVRAS-CHAVE: História Cultural; História da Educação; Fotografias; Foto Bianchi; Ponta Grossa.

ABSTRACT

BARBOSA, A. F. **Foto Bianchi**: photographic practice and education through the gaze (Ponta Grossa/PR, 1913-1943). 2025. Thesis (Doctorate in Education) – State University of Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2025.

The present thesis focuses on a set of photographs produced by the Foto Bianchi studio between 1913 and 1943, aiming to identify the relationship between education and photographic representations. Located in Ponta Grossa, Paraná, this photographic studio operated from 1910 to 2002 and was responsible for numerous photographs that documented the society and customs of Ponta Grossa over nine decades. The research problem addressed whether the photographs produced by the studio have the potential to reveal aspects of education during the period, considering the perspective that documentary photography is a social practice and its representations can both constrain and legitimize behavioral patterns and cultural norms. Therefore, the photographic representations produced by Luiz and Raully Bianchi between 1913 and 1943 were analyzed under the premise of education through the gaze. That is, we understand that photographs, in their aesthetic, cultural, and consumer good dimensions, contribute to shaping the viewer of these images. We argue that the portraits produced by Foto Bianchi were visual artifacts of Ponta Grossa's culture that fulfilled material and symbolic functions while supporting the perpetuation of discourses and customs of the time. The sources consulted were made available by the *Casa da Memória Paraná*, both physically, through access to the institution's archives, and digitally, via the *Museu Cenas* website, where part of the digitized collection is available. This research is situated within the field of the History of Education and employed five central concepts: representations, practices, capitals, trajectories, and cultures. Regarding the theoretical framework supporting our research, we highlight the discussions by Roger Chartier (2002) to address representations as symbolic forms of communication reflecting what society seeks to perpetuate; Michel de Certeau (1998) to understand everyday practices as modes of action and interaction between individuals and society; Pierre Bourdieu (1979) to comprehend the symbolic, cultural, and economic capitals that enable the analysis of the formation and trajectories of the photographers who produced the portraits studied; and the discussions by Michel de Certeau (2001) and Stuart Hall (2016) to delineate our understanding of culture as a heterogeneous space composed of social practices that carry meanings for individuals. Concerning the methodology for source analysis, we relied on revised Iconography/Iconology (Kossoy, 2012, 2014) to analyze visual sources and documentary analysis for examining complementary sources. Consequently, the thesis was structured into four chapters: in the first chapter, we characterized the field of photography during the studied period. To this end, we reconstructed aspects of photographic practices in Brazil, Paraná, and Ponta Grossa, aiming to situate Luiz and Raully Bianchi within the field of photography. In the second chapter, we outlined aspects of the establishment of Foto Bianchi in Ponta Grossa, emphasizing the trajectories of Luiz and Raully Bianchi. In chapters three and four, we analyzed the photographs produced by Luiz and Raully Bianchi in search of evidence of education during the period. In conclusion, we found that the photographs produced by Foto Bianchi reveal a process of visual education shaped by the social, political, and educational dynamics present in Ponta Grossa throughout the 20th century. Our analysis identified the valorization of the bourgeois lifestyle, the practice of familism, the use of surnames as markers of social distinction, the centrality of family authority – especially paternal authority – the disciplining and rationalization of domestic and urban spaces, the hierarchical organization and marginalization of individuals and social

groups, as well as the presence of eugenic and hygienist discourses within public education. These elements were central to the construction of ways of seeing and representing social relations.

KEYWORDS: Cultural History; History of Education; Photographs; Foto Bianchi; Ponta Grossa.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Vista do Paço Imperial, Rio de Janeiro 1840. Autoria: Louis Compte	36
FIGURA 2 – Vista do Chafariz do Mestre Valentim (acima), vista do Mercado da Candelária (abaixo). Rio de Janeiro, 1840. Autoria Louis Compte	37
FIGURA 3 – Anúncio da Officina de Henriqueta Harms, mulher daguerreotipista. Almanak do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1851	42
FIGURA 4 – Autorretrato de Gioconda Rizo (1913)	43
FIGURA 5 – Rua do Comércio – À esquerda, ano de 1862; À direita, ano de 1867. Autoria: Militão Augusto de Azevedo	45
FIGURA 6 – Vista panorâmica da enseada de Botafogo, a partir do topo do Corcovado. Autoria: Marc Ferrez (1885)	45
FIGURA 7 – Demolição do Morro do Castelo, abertura de rua paralela à avenida Rio Branco. Autoria: Augusto Malta (1929)	46
FIGURA 8 – O Lago, 1922. Autoria: Lunara	49
FIGURA 9 – Flagrantes do Brasil. Autoria: Jean Manzon	52
FIGURA 10 – Candomblé. Autoria: Pierre Verger, Salvador/BA. (sem data)	53
FIGURA 11 - Manifestação Pró-anistia. Brasília, 1979. Autoria: Luiz Humberto	54
FIGURA 12 – Retrato menino, 1890. Autoria: Estúdio Volk. Curitiba	59
FIGURA 13 - A Esfinge do Salto do Inferno, Rio Ipiranga. 1937. Autoria: Armin Henkel	60
FIGURA 14 – No cume do Marumby. Autoria: João Batista Groff (sem data)	61
FIGURA 15 –Avenida Osvaldo Aranha – Londrina (sem data). Autoria: Osvaldo Leite.....	62
FIGURA 16 - Cabo aéreo servindo de transporte de madeiras, gêneros alimentícios e trabalhadores. Londrina (sem data). Autoria: Jose Julian	63
FIGURA 17 – José Juliani fotografando um homem na Praça Marechal Floriano Peixoto. Londrina (sem data). Autoria: Haruo Ohara	64
FIGURA 18 – Primeira fotografia exposta no Salão Paranaense, 1967. Autoria: Jaime Push	65

FIGURA 19 – “Bóias-frias”. Autoria: João Urban (sem data)	67
FIGURA 20 – Fotografia João de Almeida Barbosa e sua passagem por Ponta Grossa. “A República” (1867)	69
FIGURA 21 – Registro da recepção à D. Pedro II em Ponta Grossa. Autoria não identificada (1880)	70
FIGURA 22 – Anúncio do fotografo Vasquez em Ponta Grossa. Jornal A República (1986)	70
FIGURA 23 – Anúncio do estúdio fotográfico “A. Famula”. Jornal “A República” (1911)	72
FIGURA 24 – José Ruhland intimida Adolpho Volk. Jornal A República (1900)	73
FIGURA 25 - Anúncio da Livrara Econômica em Ponta Grossa. <i>Almanach do Paraná</i> (1906)	74
FIGURA 26 - Atelier Weiss em Ponta Grossa (1934)	75
FIGURA 27 – Anúncio do Foto Weiss. Publicação “Foto Cine Clube Vila Velha” (1977)	75
FIGURA 28 – Retratos de Ewaldo Weiss. Álbum de Ponta Grossa (1936)	76
FIGURA 29 – Fotografos do período. Álbum de Ponta Grossa (1963)	77
FIGURA 30 – Publicações da “Exposição Nacional de Arte fotográfica – Foto Cine Clube Vila Velha” (1977/1989)	79
FIGURA 31 – Retrato de Luiz Bianchi e sua câmera (sem data)	85
FIGURA 32 – Pátio da ferrovia – Luiz Bianchi (1890)	86
FIGURA 33– Colocação da pedra fundamental da Santa Casa – Luiz Bianchi (1907)	87
FIGURA 34 – Anúncio da passagem de Luiz Bianchi por Palmeira/PR (1908). Jornal a República	87
FIGURA 35 – Luiz Bianchi e Maria Thommen	89
FIGURA 36 – Laboratório do Foto Bianchi (sem data)	90
FIGURA 37 – Luiz Bianchi, Maria Thommen e seus filhos, Raul, Leonardo e Fleury (sem data)	91
FIGURA 38 – Maria Thommen e Raul Bianchi (sem data)	92

FIGURA 39 – Anúncio de Luiz Bianchi representante do ramo fotográfico na Exposição do Centenário (1822). Jornal A República	94
FIGURA 40 – Raully Bianchi posando com uma câmera (sem data)	96
FIGURA 41 – Caderno de Serviço, 1913. Autoria: Luiz Bianchi	100
FIGURA 42 – Caderno de Serviço, 1943. Autoria: Raully Bianchi	101
FIGURA 43 – Grafia de Raully Bianchi (1969)	102
FIGURA 44 – Retrato de autoria de Luiz Bianchi (1943)	103
FIGURA 45 – Retrato de autoria de Raully Bianchi (1951)	103
FIGURA 46 – Registro de retratos enviados à Castro	105
FIGURA 47 – Retrato do Foto Bianchi no “O Dia (PR)” (1949)	105
FIGURA 48 – Retrato do Foto Bianchi no “Diário do Paraná: Órgão dos Diários Associados (PR) (1982)	106
FIGURA 49 – Retrato do Foto Bianchi no “Correio de Notícias (PR)” (1986)	106
FIGURA 50 – Retrato “criança da Dona Ziloca” (1916)	114
FIGURA 51 – Retrato da criança da família Boccki	115
FIGURA 52 – Retrato “criança da família Silva” (1916)	117
FIGURA 53 – Retrato “crianças” (1925)	118
FIGURA 54 – Retrato “menina Osternack” (1928)	119
FIGURA 55 – Retrato “Jacir Quadros” (1921)	120
FIGURA 56 – Retrato “criança” (1926)	121
FIGURA 57 – Retrato “Bucher – neto” (1928)	122
FIGURA 58 – Retrato “8 netos do Sr. Bocci” (1927)	124
FIGURA 59 – Retrato “Crianças da família Rocha” (1928)	125
FIGURA 60 – Retrato “crianças” (1928)	126
FIGURA 61 – Menina morta (1933)	128
FIGURA 62 – Criança morta (1933)	129

FIGURA 63 – “Clothilde Martins (1927)	133
FIGURA 64 – Crianças (1928)	134
FIGURA 65 – Crianças da família Hagemeker (1915)	135
FIGURA 66 – Primeira Comunhão (sem data)	137
FIGURA 67 – Menino com brinquedos (1920)	139
FIGURA 68 – Menino “dolezinho” (Década de 1930)	140
FIGURA 69 – Crianças Bushman (1923)	143
FIGURA 70 – Crianças fantasiadas (1930)	144
FIGURA 71 – Crianças da família Costello (1917)	145
FIGURA 72 – Duas crianças Loyola (1929)	146
FIGURA 73 – Duas crianças (1929)	147
FIGURA 74 – Retrato criança Paulino (1917)	151
FIGURA 75 – Criança (1929)	152
FIGURA 76 – Leonardo e André (sem data)	155
FIGURA 77 – Moça (1926)	161
FIGURA 78 – Mulher (1929)	162
FIGURA 79 – Esposa do senhor Juca Pedro (1929)	163
FIGURA 80 – Filha Weigert	164
FIGURA 81 – Coquito (1928)	165
FIGURA 82 – Nenê	166
FIGURA 83 – Mulher fantasia	168
FIGURA 84 – Mulher borboleta	169
FIGURA 85 – Moça	170

FIGURA 86 – Sra. do Juiz (1922)	172
FIGURA 87 – Mãe da Maria (sogra Joselfredo Thomas) (1929)	173
FIGURA 88 – Sra. C Del Claro (1928)	174
FIGURA 89 – Lindamir Savio (1928)	176
FIGURA 90 – Lindamir Savio (1927)	177
FIGURA 91 – Noivado (1927)	179
FIGURA 92 – Noivado Cavallin (1925)	180
FIGURA 93 – Noivado Claudio de Almeida (1925)	181
FIGURA 94 – Noivos Madalosso	182
FIGURA 95 – Família Amin Bacila (1920)	184
FIGURA 96 – Família (1922)	185
FIGURA 97 – Família Búrzio (sem data)	186
FIGURA 98 – Família Cordeiro (1923)	187
FIGURA 99 – Família (1921)	188
FIGURA 100 – Família Mansini (sem data)	189
FIGURA 101 – Família (1921)	190
FIGURA 102 – Família Moro (1921)	191
FIGURA 103 – Construção da estrada de ferro (1909)	196
FIGURA 104 – Panorâmica da cidade (sem data)	197
FIGURA 105 – Cartão-postal de Ponta Grossa (sem data)	199
FIGURA 106 – Raios (sem data)	200
FIGURA 107 – Pinheiros (sem data)	201
FIGURA 108 – Árvore caída (sem data)	202
FIGURA 109 – Grupo em frente ao Cine Éden (sem data)	203

FIGURA 110 – Grupo Francisco Búrzio (1910)	204
FIGURA 111 – Vila Velha (sem data)	205
FIGURA 112 – Gruta Vila Velha (sem data)	206
FIGURA 113 – Jogadores (sem data)	208
FIGURA 114 – Jogadores (sem data)	209
FIGURA 115 – Octávio Guimarães (sem data)	212
FIGURA 116 – Família Senger (sem data)	213
FIGURA 117 – Francisco Búrzio (1910)	214
FIGURA 118 – Jaime e irmãs	215
FIGURA 119 – Irmãos Ferreira (1912)	216
FIGURA 120 – Anna Messias (1912)	218
FIGURA 121 – Casais (1934)	220
FIGURA 122 – Rua XV de Novembro (1920)	223
FIGURA 123 – Chevrolet (1920)	224
FIGURA 124 – Agência Ford (1920)	225
FIGURA 125 – Casa Schwab (sem data)	226
FIGURA 126 – Casa Hoffman (sem data)	227
FIGURA 127 – Águia de Bronze (sem data)	228
FIGURA 128 – Fotografia do Foto Bianchi no Álbum do Paraná (1920)	230
FIGURA 129 – Casa de calçados (sem data)	232
FIGURA 130 – Trabalhadores (sem data)	233
FIGURA 131 – Loja Maçônica (sem data)	234
FIGURA 132 – Casa da Família Cavagnari (sem data)	237

FIGURA 133 – Sr. Astolfo e Família (1927)	238
FIGURA 134 – Cavalhadas (1911)	241
FIGURA 135 – Clube Literário (1910)	242
FIGURA 136 – Praça João Pessoa (1930)	244
FIGURA 137 – Evento na Praça João Pessoa (1930)	245
FIGURA 138 – Militares (1925)	247
FIGURA 139 – Militares do 13RI (1930)	248
FIGURA 140 – Militares do 13RI (1930)	249
FIGURA 141 – Militares no Instituto João Cândido (sem data)	251
FIGURA 142 – Alunos Grupo Escolar Senador Correia (1920)	255
FIGURA 143 – Escola de Aplicação (1920)	256
FIGURA 144 – Escola Normal (Década 1920)	257
FIGURA 145 – Escola Normal (Década 1920)	258
FIGURA 146 – Becker y Silva, recreio (1920)	259
FIGURA 147 – Becker y Silva (1920)	260
FIGURA 148 – Fotografia de autoria do Foto Bianchi no Relatório de Instrução Pública (1921)	264
FIGURA 149 – Fotografias de autoria do Foto Bianchi no Relatório de Instrução Pública (1921)	265
FIGURA 150 – Alunos da Escola Santanna	267
FIGURA 151 – Aula de bordado – autoria Raully Bianchi (1942)	268
FIGURA 152 – Escola Alemã (1920)	269
FIGURA 153 – Escola Protestante (1919)	270

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	18
1	A PRÁTICA DA FOTOGRAFIA NO BRASIL ENTRE OS SÉCULOS XIX e XX	34
1.1	FOTÓGRAFOS E FOTOGRAFIA NO PARANÁ NOS SÉCULOS XIX e XX	56
1.2	A FOTOGRAFIA EM PONTA GROSSA: O CONTEXTO DE PRODUÇÃO DO FOTO BIANCHI	67
2	FOTO BIANCHI: OS FOTÓGRAFOS DA FAMÍLIA BIANCHI E SUAS TRAJETÓRIAS	81
2.1	LUIZ BIANCHI: O FUNDADOR DO FOTO BIANCHI	84
2.2	RAULY BIANCHI: O HERDEIRO DO FOTO BIANCHI	95
3	PELAS LENTES DO ESTÚDIO FOTO BIANCHI: RETRATOS DO ESTÚDIO	109
3.1	RETRATOS DE CRIANÇAS: A INFÂNCIA NAS FOTOGRAFIAS DO FOTO BIANCHI	111
3.1.1	O corpo religioso: fotografias de primeira comunhão	130
3.1.2	Fantasia e infância: encenações do mundo social	138
3.2	RETRATOS FEMININOS	157
3.3	RETRATOS DE FAMÍLIA	177
4	PELAS LENTES DO FOTO BIANCHI: FOTOGRAFIAS DA CIDADE	194
4.1	CRÔNICAS VISUAIS DA CIDADE	195
4.2	O ESTÚDIO PELA CIDADE	210
4.3	VISTAS URBANAS	220
4.4	CENAS DE RUA: O LUGAR PRATICADO E AS INSTITUIÇÕES	239
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	274
	REFERÊNCIAS	279
	APÊNDICE A – LEVANTAMENTO QUANTIFICATIVO DA PRODUÇÃO DO FOTO BIANCHI CONSULTADA DURANTE A PESQUISA (2024)	291
	APÊNDICE B – REVISÃO DA LITERATURA: FOTO BIANCHI (2024)	313
	APÊNDICE C – REVISÃO DE LITERATURA: FOTOGRAFIA E HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO (2023)	317
	APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO DE TRECHOS DA ENTREVISTA DE RAULY BIANCHI (1982)	327

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa teve como objeto de investigação um conjunto de fotografias produzidas pelos fotógrafos Luiz e Raully Bianchi na cidade de Ponta Grossa/PR entre os anos de 1913 e 1943¹. O objetivo central da pesquisa foi identificar aspectos relativos à educação do contexto estudado nas representações fotográficas produzidas por ambos os fotógrafos, sob a premissa da educação pelo olhar. No decorrer da escrita da tese, entendemos que as fotografias fazem parte de um processo que educa por meio de suas representações visuais, pois a imagem é um discurso social que mobiliza conceitos éticos e estéticos, ao mesmo tempo em que conforma o olhar para determinadas situações e gera aprendizados, além de ativar mecanismos de projeção e identificação dos sujeitos.

Dito isto, devemos lembrar que pai e filho, respectivamente, Luiz e Raully, marcaram duas gerações de fotógrafos do estúdio Foto Bianchi em Ponta Grossa, estabelecimento fotográfico fundado por Luiz Bianchi e sua esposa, Maria Thommen Bianchi, no ano de 1913 – ano da emissão do alvará do estabelecimento comercial. Contudo, conforme veremos adiante, Maria Thommen Bianchi (1883-1969) teve papel importante na fundação e manutenção do Foto Bianchi. Seu filho, Raully Bianchi, em entrevista no ano de 1982, narrou que a mãe colaborou com questões relacionadas à composição das cenas, a organização de registros internos e a realização de processos laboratoriais para a revelação dos retratos. Por isso, entendemos que sem a administração familiar exercida por Maria Thommen no espaço doméstico e sua atividade frente às demandas comerciais do estúdio, o Foto Bianchi não teria alcançado o mesmo prestígio social².

Portanto, pontuamos que oficialmente o estúdio fotográfico funcionou durante os anos de 1913 a 2002³, e constitui-se uma imensa e diversificada produção

¹ Entretanto, o estúdio fotográfico estava presente na cidade antes de 1913, pois existem fotografias de sua autoria datadas de 1906, por ocasião dos serviços fotográficos prestados por Luiz Bianchi durante a construção da linha férrea na cidade. Por isso, ao longo do texto, o leitor terá contato com fotografias produzidas pelo estúdio e que não se limitam ao recorte da pesquisa.

² A trajetória e a presença de Maria Thommen Bianchi frente ao Foto Bianchi foram objeto de interesse da pesquisa *Entrelaçamentos entre curadoria e produção visual: o retrato fotográfico de Micky na coleção pessoal do fundo Foto Bianchi*, de autoria de Grasielle Silva (2024). Na investigação, a autora analisou uma série de retratos produzidos pela matriarca da família Bianchi, ao passo que desvelou aspectos da trajetória familiar de Maria e sua participação no estúdio Foto Bianchi.

³ Ao longo do texto, ocorreu a supressão do substantivo “estúdio” ao indicar o Foto Bianchi. Essa foi uma escolha da autora por acreditar que assim a leitura ficaria mais fluida e por ser a forma costumeira como o estabelecimento é conhecido por algumas pessoas da cidade, a saber: “o Foto Bianchi”.

fotográfica que registrou inúmeras pessoas e cenas da sociedade ponta-grossense durante o século XX (Apêndice A). Dito isto, o objetivo central da pesquisa foi identificar aspectos relativos à educação do contexto nas representações fotográficas produzidas por ambos os fotógrafos.

Cabe ressaltar que esta investigação é a continuidade da pesquisa de mestrado⁴ que teve como objeto de estudos os retratos escolares produzidos por Luiz Bianchi em Ponta Grossa nas primeiras décadas do século XX⁵. Naquele momento, houve o contato com a produção visual de Raully Bianchi e fontes acerca de sua trajetória, sobretudo sua entrevista ao projeto “*Fotógrafos Pioneiros do Paraná*”, que me suscitaram a curiosidade sobre a sua produção, a sua formação e as particularidades de sua obra em relação à produção fotográfica de seu pai – tendo em consideração que entre os anos de 1927 e 1943 os dois trabalharam juntos no estúdio⁶.

Logo, uma das principais motivações para esta pesquisa parte de um interesse pessoal, um desejo de dar continuidade às pesquisas realizadas com os retratos do Foto Bianchi, uma vez que o acervo é um importante patrimônio cultural para Ponta Grossa e sua documentação é rica e potencial para problematizar a memória visual e fotográfica da cidade, possibilitando inúmeras produções historiográficas e didáticas. Além disso, recorrendo às reflexões de Clarice Nunes, as fotografias que compõem o acervo me parecem “um mar de documentos [...] que necessitavam de um mergulho”, e um mar de informações que ainda me suscitam inúmeras interrogações (Nunes, 1990, p. 39).

Isto posto, a problemática construída para a pesquisa questionou se as fotografias produzidas pelo estúdio têm o potencial de evidenciar aspectos da educação

⁴ BARBOSA, Audrey Franciny. **Foto Bianchi**: retratos e representações visuais do escolar (Ponta Grossa/PR, 1913-1943). 158f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2019. Disponível em: <https://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/3005>

⁵ Durante a pesquisa desenvolvida no mestrado, o objetivo foi analisar as representações do espaço e das relações escolares presentes nos retratos produzidos pelo estúdio Foto Bianchi entre os anos de 1913-1943, período correspondente às ações e produções do fotógrafo Luiz Bianchi. Nesse primeiro momento, além de traçar o início do estúdio na cidade de Ponta Grossa, a pesquisa desenvolveu uma análise acerca da produção e circulação dos retratos escolares na cidade durante o período estudado.

⁶ Dois motivos levaram à delimitação temporal da pesquisa, primeiro, a morte de Luiz Bianchi em 1943, ocasionada por um problema de coração que, segundo Raully Bianchi (1982), foi um problema repentino dada as boas condições de saúde de seu pai. O segundo motivo foi o acesso às fontes, sendo que a maior parte do acervo higienizado, disponibilizado e digitalizado corresponde até a década de 1940.

do período, uma vez que partimos da perspectiva de que a fotografia documental⁷ é uma prática social e suas representações podem legitimar e limitar padrões de comportamento. Por isso, tendo como referência os estudos de Boris Kossoy (2012, 2014), compreendemos a fotografia como um artefato social do passado, produzido em determinado contexto e seguindo padrões sociais específicos e com a “função insubstituível de registro dos fatos, cenários e personagens [...] objeto dos mais diferentes e interesseiros usos, construindo realidades, moldando memórias” (Kossoy, 2014, p. 108).

A fim de responder à nossa problemática, foi necessário problematizar e delinear a compreensão acerca do conceito de “educação” que acompanhou o processo desta pesquisa. Retomando Pierre Bourdieu (2012), entendemos que o processo educativo vai além da escolarização, ele se dá, também, no espaço social e, sobretudo por meio dos mecanismos de reprodução das estruturas sociais e culturais transmitidas entre as gerações e no seio das instituições, isso ocorre mediante diferentes suportes, como livros, cinema, imprensa, religião, festas etc. Nessa perspectiva, compreende-se que a visualidade fotográfica faz parte do processo formativo da sociedade contemporânea, pois reforça determinadas estruturas ao legitimar aquilo que é considerado distinto e aceitável por cada regime fotográfico, afinal, em diferentes contextos houve temas, situações e pessoas “fotografáveis”⁸ em detrimento daquelas que foram apagadas e invisibilizadas.

Além disso, se a produção de fotografias não é um processo passivo, o consumo delas tampouco é uma ação apática. Tomemos aqui, por exemplo, as discussões de Roland Barthes (1984), segundo o qual ao olhar uma fotografia o observador é afetado de diferentes formas, seja através do *studium*, elemento que diz

⁷ Compreendemos por fotografia documental as imagens produzidas com o objetivo de registrar um personagem, uma ação ou um evento. Conforme destacou Boris Kossoy (2012), toda fotografia é produzida com uma finalidade, seja por um desejo do fotógrafo ou por uma demanda de serviço. No caso da fotografia documental, esta tem por especificidade captar cenas do cotidiano já tendo um assunto pré-determinado pelo fotógrafo. Por exemplo, as cenas urbanas do Foto Bianchi foram produzidas a partir da demanda de comerciantes, ou ainda, conforme veremos, para a produção de relatórios de ensino e para promoção de atos da administração pública. Contudo, devemos lembrar que classificar fotografias em categorias é um recurso para a pesquisa, mas que não deve limitar à vasta produção fotográfica do Foto Bianchi, afinal, no desenvolvimento da investigação também tivemos contato com fotografias cujas intenções foram motivadas pelo olhar artístico do fotógrafo e não por demandas de serviços.

⁸ Essa expressão foi retirada da obra *Un art medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografia*, na qual Pierre Bourdieu (2003b) pontuou que as fotografias documentais são operações realizadas pelos fotógrafos em regimes estéticos específicos, logo, estes são responsáveis por eleger e manter temas “fotografáveis” e “não-fotografáveis” conforme o gosto e o padrão cultural de cada período histórico

respeito a um olhar mais racional e cultural para a fotografia, voltado para compreender e determinar as intenções do fotógrafo, portanto, uma dimensão relacionada à cultura e a uma “espécie de educação (saber e polidez)” (Barthes, 1984, p. 48). Por outro lado, o *punctum* é a dimensão fotográfica que geralmente escapa das intenções do fotógrafo, pois está relacionado ao observador – ou espectador, como prefere Barthes – e refere-se a um detalhe que afeta quem olha a fotografia, e que por isso pode estar desprovido de racionalidade, cultura ou educação. Portanto, o *punctum* está relacionado ao que fere ou toca o observador, é aquilo que punge na fotografia e, nas palavras do autor, é “um extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (Barthes, 1984, p. 89).

Para fundamentar nosso argumento acerca da relação entre fotografia e processos formativos, ou educativos, recorreremos à noção da “educação pelo olhar” proposta pela pesquisa de Eugênia Maria Dantas, segundo a qual, a fotografia é uma narrativa social que mobiliza reservas éticas e estéticas daqueles que a visualizam e, por isso, é capaz de gerar uma aprendizagem do pensamento e um processo de autoformação do sujeito, pois fornece mecanismos de projeção e identificação. Nas palavras da autora:

Distante do simples registro e da condição que guarda o passado, a fotografia pode ser entendida como uma escola de experimentação estética, de projeção do sujeito, uma escola da complexidade humana. Por isso, é necessário saber olhar. Saber olhar é caminhar na realidade paradoxal da liberdade e do aprisionamento do mundo de significados [...] ao nascermos, somos impelidos a abrir os olhos, ato que completa nossa chegada ao mundo. Do nicho uterino, reino predominante das sombras, damos um salto em direção às imagens mais luminosas do mundo circundante. No entanto, se estamos preparados biologicamente para o universo visual, precisamos acender às centelhas de informações que circundam o mundo das metáforas, reino mais pleno da produção de sentido, para compreendermos o que está à nossa volta. À partida, dispomos de dispositivos capazes de identificar forma, cor e dimensão espacial, mas para percebermos tais dimensões da realidade precisamos, para viver, partilhar do universo dos significados construído antes de nós (Dantas, 2003, p. 30-31).

Tais discussões nos remetem a um texto fundamental de Alfredo Bosi, intitulado *Fenomenologia do Olhar* (1989), no qual o autor realizou um ensaio sobre a dimensão do ato de olhar em diferentes momentos da história ocidental. Bosi destacou que o “olhar” se refere ao movimento interno do ser em busca de informações e significados no mundo externo. Ressaltou ainda que o mundo moderno é “predominantemente visual”, sendo necessário reconhecer a força do discurso das

imagens e promover uma “educação pelo olhar”, ou seja, a defesa da formação de um olhar atento e crítico às imagens que nos circundam.

Cabe ressaltar que o intento desta pesquisa não é aprofundar as discussões acerca do processo cognitivo e as dimensões que são mobilizadas pela fotografia para a aprendizagem humana. Nesta pesquisa, reconhecemos a potencialidade da fotografia enquanto instrumento para formar as opiniões através de projeções e identificações. Isto posto, compreendemos que os regimes visuais de diferentes períodos educam por meio de suas imagens, estabelecem padrões de representação e impõem limites ao que pode ser representado, assim como as fotografias produzidas pelo Foto Bianchi e aqui analisadas refletem a educação de seu contexto ao definirem o que deveria ou não ser fotografado. Portanto, ao analisar as fotografias, não objetivamos tomar contato com uma realidade absoluta do passado, mas sim, problematizar como determinadas situações foram retratadas pelos fotógrafos, tendo em vista o argumento de que os retratos produzidos pelo Foto Bianchi foram artefatos visuais da cultura ponta-grossense que desempenhavam funções – materiais e simbólicas –, ao passo que corroboravam a legitimação de costumes e discursos educativos daquele período histórico.

Cabe destacar que o acervo Foto Bianchi já foi objeto de investigação de outras pesquisas que resultaram em artigos, monografias e dissertações (Apêndice B)⁹. O primeiro trabalho que tivemos contato foi um ensaio realizado pelo professor José Augusto Leandro (1996), intitulado *Luiz Bianchi, fotógrafo dos Campos Gerais*, o qual traçou a trajetória de Luiz Bianchi, desde sua chegada ao Brasil até a abertura do estúdio fotográfico em Ponta Grossa. Anos depois, o professor José Augusto Leandro orientou a pesquisa de mestrado de Franciele Lunelli Santos (2009), intitulada *Arranjos fotográficos, arranjos familiares: representações sociais em retratos de família do Foto Bianchi (Ponta Grossa 1910-1940)*, na qual a autora analisou as representações sociais nos retratos de família produzidos pelo Foto Bianchi nas primeiras três décadas de funcionamento do estúdio. A pesquisa de Franciele Lunelli Santos deu início à uma série de investigações acerca da documentação fotográfica do estúdio e que romperam com o uso meramente ilustrativo do acervo Foto Bianchi.

Por exemplo, a dissertação de Adriele Siqueira (2012), intitulada “*Discursos sobre a infância em fotografias pós-morte e tumulares – Ponta Grossa (1920-1965)*”,

⁹ A revisão de literatura em questão foi realizada durante o curso das disciplinas obrigatórias de doutoramento. Portanto, foram consideradas as pesquisas realizadas até o ano de 2024.

analisou fotografias pós-morte de crianças produzidas no início do século XX, e embora não focada exclusivamente na produção do Foto Bianchi, a pesquisa utilizou o acervo do estúdio, incluindo chapas de vidro e fotografias em papel, como fontes de investigação. Por sua vez, a pesquisadora Rafaela Paula Silva (2012) dedicou-se ao estudo dos retratos mortuários produzidos por Luís Bianchi, com a monografia *A morte diante da objetiva: Luís Bianchi e seus retratos mortuários nas décadas de 1910 e 1920*, na qual o objetivo foi compreender os padrões estéticos e fotográficos da época a partir da articulação com a Europa, os Estados Unidos e outras regiões do Brasil, bem como as apropriações, adaptações e subjetividades do fotógrafo.

Recentemente, a dissertação de mestrado intitulada *Entrelaçamentos entre curadoria e produção visual: o retrato fotográfico de Micky na coleção pessoal do fundo Foto Bianchi*, de autoria de Grasielle Silva (2024), teve como premissa a análise de retratos de Maria Thommen – apelidada de Micky – esposa de Luiz Bianchi e mãe de Raully Bianchi, figura importante na fundação, produção e manutenção do estúdio Foto Bianchi durante cinco décadas. A investigação analisou retratos de Maria Thommen produzidos por Luiz Bianchi e Raully Bianchi, nos quais foi possível realizar uma interlocução na produção fotográfica de pai e filho, ao passo que identificou nos retratos imperativos familiares e aspectos relacionados ao imaginário dos fotógrafos acerca do feminino.

É interessante notar que os estudos iniciais sobre o Foto Bianchi estiveram focados na configuração do estúdio e em sua produção durante a primeira geração de fotógrafos, representada por Luiz Bianchi e Maria Thommen. Afinal, era um período marcado pelo processo de organização do próprio acervo. Depois, percebemos que as pesquisas foram diversificando as temáticas e ampliando o recorte temporal, por exemplo, a pesquisa de Grasielle Santos (2024) propôs uma articulação entre a obra fotográfica de Luiz e Raully – assim como propomos na presente investigação. Ademais, conforme observamos, as pesquisas sobre o Foto Bianchi estiveram inseridas no campo da História, sobretudo da História Cultural.

Aqui, também, partimos da perspectiva da História Cultural tendo em mente que a investigação historiográfica se volta aos discursos, às práticas, às representações e às estratégias dos atores sociais, a fim de nos permitir analisar a sociedade “tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse” (Chartier, 2002, p. 19). Logo, nas palavras de Roger Chartier, a História Cultural tem por definição “identificar o modo como, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é

construída, pensada, dada a ler” (Chartier, 2002, p. 17), e, no caso desta pesquisa, também “dada a ver”.

Na esteira das discussões da História Cultural, foram essenciais para a construção da nossa problemática e argumento as contribuições da História Intelectual à História da Educação. Segundo François Dosse, a história intelectual apresenta-se como um subconjunto num vasto domínio da História Cultural (Dosse, 2003, p. 128, tradução nossa), por isso, a História Intelectual emergiu do entrecruzamento entre uma história das ideias, uma história das mentalidades e uma história cultural, tendo como premissa a tradição epistemológica francesa pautada no pensamento científico e cujo objetivo era interrogar o estatuto e o sentido da produção intelectual, assim como as diversas maneiras de leitura e apropriação das obras – sejam elas textuais, orais ou visuais. Nas palavras do autor, a História Intelectual “leva em consideração a produção cultural como prática indissociável de seus lugares de anúncio e de seus suportes” (Dosse, 2003, p. 127-128, tradução nossa).

Ainda em relação à História Intelectual, Helenice Silva destacou que os estudos são pluridisciplinares e que consideram as dimensões sociológicas, históricas e filosóficas da produção intelectual. Quanto às abordagens relativas à História Intelectual, Helenice Silva pontua três possíveis, sendo elas: Biografia, ou seja, “a inter-relação entre os indivíduos com seu tempo numa lógica hermenêutica” (Silva, 2002, p. 23); a Hermenêutica pautada na análise interna da obra, e que pouco difere da tradicional história das ideias; e a Sociologia dos Intelectuais, pautada na dimensão política das obras e que propõe uma cartografia de lugares e discursos. Isto posto, entendemos que as análises da História Intelectual são pautadas na articulação entre a produção de discursos e redes de sociabilidades, ou seja, relacionam os textos aos contextos de produção, as obras aos seus produtores e, ainda, consideram o consumo e a recepção das ideias produzidas pelos sujeitos.

Ao nos voltarmos para as fotografias, buscamos realizar um trabalho audacioso, a lembrar, identificar aspectos da educação do contexto de produção – aqui também compreendida como expressão da cultura do período. Entendemos que isso é possível ao lembrarmos que a historiografia tem como objeto um mundo social e histórico repleto de tensões, materialidades de suporte e regras de transmissão de sentido (Dosse, 2003, p. 172, tradução nossa). Portanto, para compreender a produção fotográfica de Luiz e Raully Bianchi, foi fundamental que nossa análise não ficasse restrita somente à obra fotográfica de ambos, mas que nos atentássemos também ao

contexto fotográfico, aos espaços pelos quais os fotógrafos circulavam e as relações sociais que estabeleceram e mantiveram.

Além disso, dado o objetivo de compreender como estas fotografias educavam o olhar, buscamos também nas discussões da historiografia educacional contribuições que nos possibilitassem romper com uma ideia de educação essencialmente escolar. Nesse caso, conforme Cynthia Veiga, a História da Educação tem por premissa ser um “campo de pesquisa e saber sistematizado de um conjunto de problemas propostos pelos historiadores relativos à educação no passado [...] sua produção se faz pela interrogação de memórias e de diferentes registros documentais” (Veiga, 2007, p. 10). Assim, partimos da perspectiva de Libânia Xavier (2011) acerca da matriz histórico-cultural da História da Educação, ou seja, uma pesquisa pautada no estudo de caso e na problematização das dimensões materiais e simbólicas da sociedade, enfatizando a existência de uma cultura educacional que existe em paralelo com outras culturas que lhes são contemporâneas¹⁰.

Para tanto, pensar a fotografia enquanto fonte para a História da Educação foi a primeira provocação que nos colocamos ao dar início à nossa investigação. Na busca por essa resposta, tomamos contato com uma série de trabalhos sobre a temática e que compuseram a Revisão de Literatura da pesquisa (Apêndice C)¹¹. Estes trabalhos foram encontrados na base de dados dos seguintes repositórios acadêmicos e *sites*: *Scielo* Brasil, *Educ@*, *Directory of Open Access Journals* (DOAJ), Comunidade Acadêmica Federada (CAFe), Catálogo de Teses e Dissertações (CAPES), Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, Repositório Digital Institucional UFPR e no site *Google Scholar*. Nesses bancos de dados, os delimitadores utilizados foram: História da educação, fotografia e fotógrafos¹².

A partir do levantamento realizado acerca dos estudos sobre a temática “História da Educação e Fotografia”, algumas categorias e abordagens foram identificadas e aqui exploradas. São elas: 1. Fotografia enquanto fonte; 2. Cultura Material escolar; 3. Fotografia enquanto apoio de análise; 4. Propostas teórico-

¹⁰ Cabe enfatizar que para este projeto, os retratos são compreendidos como fontes *para* a História da Educação, ou seja, não foram necessariamente produzidos na escola ou por seus agentes, mas possibilitam as discussões da historiografia educacional (Ragazzini, 2001).

¹¹ Elaborada durante a fase de reestruturação final do projeto no decorrer do ano de 2021, considerou as pesquisas realizadas até então.

¹² Ao todo, a revisão de literatura analisou cento e três trabalhos identificados por esses delimitadores – entre artigos, dissertações e teses. Após a análise e o refinamento dessa revisão inicial, trinta e seis trabalhos foram selecionados devido à sua proximidade e contribuição à nossa investigação e, por isso, fazem parte da revisão de literatura final.

metodológicas; 5. Propostas teórico-metodológicas e Cultura Material. Há que se destacar que os trabalhos, muitas vezes, não estão limitados por uma categoria, mas dialogam entre si (Apêndice C).

A primeira categoria identificada – aqui designada como “Fotografia enquanto fonte” – diz respeito as pesquisas que têm como objeto de investigação os acervos fotográficos e, por isso, propõem uma discussão teórica-metodológica para o campo da historiografia educacional. Essa categoria abarcou a maioria dos trabalhos analisados¹³. De maneira similar, a segunda categoria identificada – Cultura Material Escolar – também apresenta trabalhos que propõem uma abordagem que toma o retrato fotográfico como fonte principal de análise e, para tal, sinaliza aspectos teóricos-metodológicos para essa abordagem. A diferença entre as categorias reside na sua articulação com as discussões da Cultura Material Escolar, pontuando o retrato fotográfico como um artefato da cultura escolar (Apêndice C).

Contudo, a historiografia educacional que se utiliza das fotografias nem sempre as aborda pela perspectiva da artefactualidade. Alguns trabalhos apresentaram a fotografia como um apoio de análise para outras fontes – orais e textuais – como os trabalhos identificados na categoria “Fotografia enquanto apoio de análise”. Foram identificados ainda trabalhos que propuseram uma discussão teórica-metodológica para o uso de fotografias na História da Educação a partir de uma discussão bibliográfica, sem que, necessariamente, realizassem a análise de um corpo documental fotográfico. Foi o caso dos trabalhos identificados na categoria “Propostas teórico-metodológicas” e as pesquisas que articularam às “Propostas teórico-metodológicas e a Cultura Material” (Apêndice C).

Por meio da Revisão de Literatura realizada para esta pesquisa, podemos pontuar que o uso da fotografia pelas pesquisas em História da Educação não faz parte de um campo homogêneo, tampouco, limitado. Existem diferentes perspectivas de investigação para essa temática, desde a análise de representações, de narrativas, de materialidades, de discursos ou enquanto apoio para a análise de outros documentos. Além disso, o uso de fotografias como fontes para a História da Educação faz parte de uma ampliação documental do campo historiográfico educacional, sobretudo a partir dos anos 2000, e do diálogo com outros campos e abordagens, como a História Cultural, a História Intelectual, a Cultura Material etc.

¹³ Dos trinta e seis trabalhos analisados, vinte e quatro foram identificados nessa categoria.

Diante desse quadro, identificamos nossa pesquisa por meio da articulação das investigações que se propõem a tomar o discurso visual enquanto fonte de análise, propondo para tal uma abordagem teórica-metodológica cujas contribuições da Cultura Material são de significativa relevância. Arata e Pineau, ao analisarem as contribuições da Cultura Material para as pesquisas em História da Educação latino-americana, propõem a realização de uma história social dos objetos materiais. Isto é, romper com o confinamento das formas às grandes ideias e autorias, para focar na produção, consumo e circulação desses objetos. Conforme os autores, *“los objetos no son sólo superficies donde se inscriben las marcas que le realizan los sujetos, o “síntomas” de procesos complejos, sino que ellos mismos son instancias activas em los fenómenos en análisis”* (Arata; Pineau, 2019, p. 19).

Maria do Carmo Martins, enfatizou que a materialidade enquanto objeto de estudo da História da Educação brasileira foi assunto de inúmeros debates e abordagens, desde a problematização de objetos pedagógicos até a análise dos próprios prédios e móveis utilizados nas escolas. Conforme a autora, existe na materialidade dos objetos escolares “formas silenciosas de educar”. Afinal, os objetos como os utilizados no laboratório de ciências, os quadros parietais¹⁴, ou mesmo as fotografias de sala de aula, estão inseridos num “sistema de razão no qual determinados discursos e práticas são legitimadas como corretas, adequadas, boas ou puras para a educação dos sujeitos” (Martins, 2019, p. 63).

Dito isso, destacamos aqui cinco conceitos mobilizados pela pesquisa que foram essenciais para a abordagem do nosso objeto, a construção de nossa problemática e a análise de nossas fontes, são eles: a noção de práticas (Certeau, 1998) para compreender a prática da fotografia; os conceitos de capital e trajetória (Bourdieu, 1979, 2008b) para traçar a formação dos fotógrafos estudados; o conceito de representação (Chartier, 2002) para embasar a análise e interpretação das fotografias analisadas; e por fim, o conceito de cultura (Certeau, 2001; Hall, 2016) a fim de desvelar a relação das fotografias com a educação daquele contexto.

Michel de Certeau enfatizou que a prática corresponde ao fazer social moldado por fatores culturais, mas não limitados por estes fatores. Conforme o autor,

¹⁴ Os quadros parietais foram um recurso didático utilizado nas escolas brasileiras entre fins do século XIX e meados do século XX. Eram materiais inseridos no chamado método intuitivo, baseado na perspectiva de que a aprendizagem ocorre por meio das experiências e sentidos, por isso, os quadros apresentavam ilustrações do mundo natural e eram pendurados nas paredes das salas de aula a fim de que ficassem disponíveis para a observação de toda turma.

as práticas são influenciadas por relações sociais, uma vez que a “individualidade é o lugar onde atua uma pluralidade de determinações relacionais” (Certeau, 1998, p. 38). Contudo, as práticas cotidianas estão envoltas por “estratégias” e “táticas” inerentes aos sujeitos, sendo que as estratégias correspondem às práticas possíveis de serem realizadas pelos sujeitos num dado contexto social, e as “táticas” ações que não têm um lugar próprio e, portanto, dependem do momento e das circunstâncias para encontrar oportunidades e vantagens (Certeau, 1998). Portanto, entendemos que a prática fotográfica corresponde a um contexto cultural específico, mas os fotógrafos não são sujeitos limitados pelo contexto, podem sim ser influenciados, mas não estão imunes a fuga do padrão estético ou social. Nas palavras de Certeau:

a presença e a circulação de uma representação, ensinada como código de ascensão socioeconômica (por pregadores, educadores ou vulgarizadores), não revela, por si só, o que ela significa para seus usuários. É essencial analisar sua apropriação e manipulação pelos praticantes que não a criaram (Certeau, 1994, p. 41).

Por isso, a fim de compreender a prática fotográfica de Luiz e Raully Bianchi foi necessário analisar a trajetória e os capitais sociais inerentes aos sujeitos que produziram as fotografias aqui analisadas. Segundo Pierre Bourdieu, a trajetória dos sujeitos não pode ser analisada sem levar em conta as múltiplas transformações e ilusões que permeiam as biografias, logo, as trajetórias não são uma narrativa linear, mas sim “são moldadas por fatores diversos de um estágio ou de um espaço” (Bourdieu, 2008b, p. 187). Desse modo, para analisar a trajetória de um sujeito, é necessário compreender os recursos que fazem parte de sua formação, tais recursos são chamados por Pierre Bourdieu (1979) de capitais e correspondem a um conjunto de conhecimentos, habilidades e disposições adquiridas por um indivíduo ao longo de sua vida por meio do convívio familiar, escolar e social.

Quanto ao conceito de representação, Roger Chartier (2002, 2017) destacou que a representação pode ser compreendida como a forma que o sujeito apresenta o mundo em que vive, por isso, a representação, longe do real, é uma construção que vincula “as posições e as relações sociais com a maneira como os indivíduos e os grupos se percebem e percebem os demais” (Chartier, 2017, p. 49). Além disso, Roger Chartier destacou que a base do discurso histórico envolve duas operações fundamentais, a primeira, a transformação dos vestígios, independentemente de sua natureza (discursivos, iconográficos, estatísticos etc.), em representações; e a segunda, o estabelecimento de uma ligação entre as representações e as práticas que

lhe dão forma. Por isso, a relação entre representações e práticas requer o reconhecimento de que há relações conjecturais entre ambas, ou seja, “o vestígio que representa e a prática que é representada” (Chartier, 2002, p. 88). Em vista disso, entendemos que a representação não é um discurso homogêneo e passivo, pelo contrário, sua construção ocorre num espaço de disputas simbólicas e conflitos entre representações divergentes, e não são fabricações individuais, mas coletivas. Portanto, buscamos analisar as representações fotográficas em articulação com as práticas dos fotógrafos.

Dito isto, ao analisar nas fotografias aspectos da educação, foi fundamental pontuar o conceito de cultura que foi abordado na investigação. Segundo Alfredo Veiga-Neto (2000), durante muito tempo compreendeu-se que a cultura era única e universal – única porque se referia àquilo que de melhor havia sido produzido, universal porque se referia à humanidade, um conceito totalizante, sem exterioridade. Assim, conforme o autor, a modernidade foi permeada por uma epistemologia monocultural e na crença de que a educação era o caminho para atingir formas mais elevadas da cultura, ou seja, tornar-se culto. Tal crença levou à distinção entre alta cultura e baixa cultura, sendo a “alta cultura” um modelo dos sujeitos cultos e um ideal de alcance, ao contrário da “baixa cultura” – a cultura daqueles menos cultos e, por isso, deveriam estar em busca da alta cultura. De tal diferenciação, criou-se a ideia de que a educação formal era o caminho natural para a “elevação cultural” de um povo. Nas palavras de Veiga-Neto:

Boa parte do pensamento ocidental moderno alicerçou-se nessa perspectiva de que a cultura é um elemento civilizatório [...]. Em suma, na modernidade a cultura definia-se pelo seu caráter diferenciador e elitista; em segundo lugar – e em íntima ligação com o que foi comentado anteriormente – pelo caráter único e unificador da cultura. Ligado a isso, está o papel atribuído à educação – ideologia monoculturalista; em terceiro lugar, o caráter idealista da cultura (Veiga-Neto, 2000, p. 06).

De forma semelhante, Stuart Hall (2016) pontuou que nas definições tradicionais do termo, cultura é vista como algo que encerra o que de melhor foi pensado e dito numa sociedade. Entretanto, lembra o autor, a cultura deixou de ser um conjunto de coisas para se tornar um conjunto de práticas e passou a ser utilizada para se referir a tudo o que seja característico sobre o modo de vida de um povo, de uma comunidade, de uma nação. Logo, a palavra também passou a ser utilizada para descrever os valores compartilhados de um grupo ou de uma sociedade, ou seja, uma definição mais antropológica ou sociológica. Conforme enfatizou Stuart Hall: “as coisas

não têm significados em si”. (Hall, 2016, p. 20), nós atribuímos significados a objetos, pessoas e eventos por meio de paradigmas de interpretação, uso e representação. Portanto, os significados das coisas são construídos tanto pelo modo como as utilizamos em nossas práticas cotidianas quanto pela forma como as representamos e legitimamos. Nas palavras do autor:

a cultura não se refere a uma aceitação hegemônica, mas sim à compreensão – leitura – dos significados culturais: “os significados culturais não estão somente na nossa cabeça – eles organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e consequentemente geram efeitos reais e práticos (Hall, 2016, p. 20).

Assim como Alfredo Veiga-Neto e Stuart Hall, Michel de Certeau (2001) concorda que a cultura é uma palavra com significados polissêmicos. Refere-se tanto aos traços do homem culto; ao patrimônio das obras que devem ser difundidas; a imagem, a percepção ou a compreensão do mundo própria ao meio; os comportamentos, instituições, ideologias e mitos que compõem quadros de referência e cujo conjunto, coerente ou não, caracteriza uma sociedade como diferente das outras; a aquisição distinta do inato; ou um sistema de comunicação.

Contudo, Michel de Certeau levanta uma ressalva quanto à compreensão do termo cultura. Segundo ele, para haver verdadeiramente cultura, não basta ser autor de práticas sociais, é preciso que essas práticas sociais tenham significado para aquele que as realiza (Certeau, 2001, p. 140). Assim, entendemos que não existe uma cultura no singular, pelo contrário, as culturas existem no plural e a “homogeneização das estruturas econômicas deve corresponder à diversificação das expressões e das instituições culturais [pois] quanto mais a economia unifica, mais a cultura deve diferenciar” (Certeau, 2001, p. 143). Portanto, conforme Certeau, não há um rígido padrão cultural, pois a cultura é o rígido flexível. Em suas palavras:

as maneiras de viver, o tempo de ler os textos ou de ver as imagens, aquilo que uma prática faz com signos pré-fabricados, aquilo que estes se tornam para os usuários, os receptores, é algo essencial que, no entanto, permanece em grande parte ignorado. Lá que se produzem imobilizações estagnações que não são perceptíveis unicamente com uma análise dos significados. O mensurável encontra por toda parte nas bordas elemento móvel. Em nossos mapas isso se chama cultura, fluxo e refluxo de murmúrios nas regiões avançadas da planificação [...] Todas as formas de necessidade, todas as formas do desejo são preenchidas, isto é, inventariadas, ocupadas, exploradas pela mídia. A cultura apresenta-se como um espaço, como campo de uma luta multiforme entre o rígido e o flexível (Certeau, 2001, p. 234-235).

Sendo a cultura um conceito importante para nossa investigação, sobretudo na relação com a educação, enfatizamos que o século XX vivenciou a ruptura da epistemologia monocultural (Veiga-Neto, 2000; Hall, 2016). Ademais, a cultura corresponde ao compartilhamento de práticas e discursos que tenham sentido entre os sujeitos, por isso, entendemos que as fotografias são produtos que nos indicam comportamentos e sentidos próprios do contexto na qual foram produzidas, afinal, posar para um retrato no estúdio em Ponta Grossa no século XX correspondia a imperativos visuais e de representação que localizavam o sujeito retratado num quadro de referências compartilhadas e que nos permitem compreender o que era “mais aceito” para um retrato fotográfico naquela sociedade.

Posto isto, para a metodologia de análise das imagens, recorreremos a Iconografia/Iconologia revisada proposta por Boris Kossoy. Na obra *“História & Fotografia”*, Kossoy define o documento fotográfico como uma fonte pautada em duas realidades, sendo: a realidade interior, chamada de primeira realidade, compreendida como o tempo da criação; e realidade exterior, ou segunda realidade, na qual o autor localiza o tempo da representação – ou ainda, a realidade do documento. No caso da primeira realidade, Boris Kossoy propõe realizar uma “dupla arqueologia do documento fotográfico” (Kossoy, 2012, p. 80), pautada na análise técnica em articulação com a análise iconográfica, a fim de analisar as informações acerca da “determinação do assunto, fotógrafo e tecnologia (os elementos constitutivos) que deram origem a uma fotografia no preciso espaço e tempo (as coordenadas de situação)” (Kossoy, 2012, p. 81).

Assim, esse primeiro momento tem um caráter mais descritivo do documento fotográfico, precede a iconologia, o estágio “mais avançado da investigação” (Kossoy, 2012, p. 108), e que busca desvendar no “documento (segunda realidade), a situação que envolveu o referente que o originou no contexto da vida passada (primeira realidade)” (Kossoy, 2012, p. 111). Já em relação a segunda realidade do documento fotográfico, a realidade exterior, Boris Kossoy (2012, 2014) propõe a iconologia como uma forma de síntese e interpretação do documento fotográfico, cujo objetivo é compreender os significados intrínsecos na produção da representação e na apropriação do artefato.

Quanto às fotografias analisadas na pesquisa, estas fazem parte do acervo público do Fundo Foto Bianchi. Em 2002, o estúdio Foto Bianchi encerrou suas atividades e a Prefeitura Municipal de Ponta Grossa comprou parte da documentação

fotográfica guardada no estúdio. Atualmente, essa documentação compõe o Fundo Foto Bianchi, acervo sob os cuidados da Casa da Memória Paraná, ligada à Fundação Municipal de Cultura de Ponta Grossa. Assim, o processo de obtenção de fontes envolveu duas etapas. Primeiramente, a pesquisa ocorreu de forma física no acervo da Casa da Memória Paraná em Ponta Grossa, nesse momento foram fotografados e organizados cerca de trezentos retratos de temáticas diversas entre as décadas de 1910 e 1930.

Em seguida, a partir do final de 2022, o acervo começou a ser digitalizado, permitindo acesso a negativos fotográficos produzidos nas décadas de 1910 a 1940. Dada a quantidade de fotografias, construímos tabelas que ajudam a ter um panorama da produção fotográfica a qual a pesquisa teve acesso (Apêndice A). No total, realizamos a análise descritiva (primeira realidade) de mil trezentas e trinta e duas fotografias (1.332) disponibilizadas pelo Museu Cenas e cento e oitenta e cinco (185) imagens consultadas no acervo físico. É importante lembrar que essa busca é influenciada pelo trabalho de organização do acervo físico e do repositório digital, bem como pelo período consultado, que finalizou no mês de maio de 2024. Por isso, lembramos que a pesquisa toma por análise uma amostra da grande produção do estúdio Foto Bianchi, sendo inevitáveis lacunas e deixando o campo aberto para novas interrogações e pesquisas, lembrando sempre que o conhecimento histórico não se pretende ser total e absoluto, mas sim, fundamentado em suas operações historiográficas. Em relação às demais fontes utilizadas para a investigação e seus diferentes suportes – como os Registros de serviços do Foto Bianchi, uma entrevista concedida por Raully Bianchi e textos em jornais – nos pautamos na análise documental, considerando que tais documentos se configuram como discursos produzidos e que devem ser explorados pela pesquisa científica sem perder de vista suas “condições sociais de produção e utilização” (Bourdieu, 2008b, p. 18).

Por fim, para responder à questão central da pesquisa, os objetivos propostos foram: caracterizar a prática fotográfica do período, em âmbito local, regional e nacional; traçar a trajetória do Foto Bianchi em Ponta Grossa durante o século XX, com destaque para as biografias de Luiz Bianchi e Raully Bianchi; classificar a produção de retratos produzidos por Luiz e Raully a fim de analisar nas fotografias de pai e filho aspectos da educação do período. Por isso, a tese foi construída em quatro capítulos, a saber: no primeiro capítulo caracterizamos a prática da fotografia no período estudado, para tal, reconstituímos aspectos relativos à fotografia no Brasil, no Paraná

e em Ponta Grossa objetivando localizar Luiz e Raully Bianchi no campo da fotografia; no segundo capítulo traçamos aspectos da constituição do Foto Bianchi em Ponta Grossa, com destaque para as trajetórias de Luiz e Raully Bianchi; nos capítulos três e quatro, analisamos a produção de retratos produzidos por Luiz e Raully Bianchi a fim de analisar nas fotografias de pai e filho indícios da educação do período.

1 A PRÁTICA DA FOTOGRAFIA NO BRASIL ENTRE OS SÉCULOS XIX e XX¹⁵

“Para que haja verdadeiramente cultura, não basta ser autor de práticas sociais: é preciso que essas práticas sociais tenham significado para aqueles que as realizam”

Michel de Certeau – A cultura no plural (1995).

Segundo Michel de Certeau (1998), a prática consiste em “*maneiras de fazer*”, ou ainda ações inseridas no dia a dia que não estão submetidas à passividade e disciplina do corpo social, mas que envolvem operações dos sujeitos para lidar com as situações e os desafios que surgem no cotidiano, tais operações são denominadas de táticas e estratégias por Certeau. Portanto, enfatizamos que as práticas são “maneiras de viver o tempo, de ler os textos ou de ver as imagens” (Certeau, 1995, p. 234).

No que diz respeito à prática fotográfica, Elizabeth Edwards definiu a fotografia como uma prática moldada por inscrições que carregam marcas intencionais e tornam duráveis os significados e as visibilidades, assim como um evidencia um “desejo de permanência e uma chance de longevidade” (Edwards, 2022, p. 18, tradução nossa). Assim como Elizabeth Edwards, Nuno Porto rompeu com a ideia da fotografia como um reflexo do real e enfatiza sua condição de mediadora das relações sociais, pois desempenha funções materiais e simbólicas, segundo o autor, “os retratos são ativados em redes de interação, em situações específicas, relacionando agência e agentes com agendas distintas, em lugares concretos, em momentos específicos, sob motivos específicos” (Porto, 2004, p. 136, tradução nossa).

Nesse sentido, defendemos que a prática fotográfica não é apenas o registro estático de uma realidade, mas uma forma de mediação cultural e social. Afinal, as fotografias produzidas pelo Foto Bianchi refletem escolhas, intencionalidades e significados que corroboram a construção e a manutenção de narrativas e memórias. À vista disso, o primeiro capítulo delineou características do campo da fotografia brasileira a fim de caracterizar a prática da fotografia em Ponta Grossa na primeira metade do século XX. Buscamos, dessa forma, realizar uma articulação entre a prática fotográfica local, regional, nacional e, até mesmo, mundial. Portanto, foi necessário traçar um panorama da prática fotográfica nacional e mundial por meio de revisões de

¹⁵ Optamos por realizar um panorama da prática fotográfica brasileira entre o final do século XIX e meados do século XX, aproximadamente as décadas de 1890 e 1990.

literatura sobre o tema e pesquisas na *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*.¹⁶ Em seguida, analisamos a configuração da prática fotográfica em Ponta Grossa, tendo como fontes de análise o jornal “*O Progresso*”¹⁷, entre os anos de 1909 e 1924, os “*Álbuns de Ponta Grossa*”¹⁸, produzidos nos anos de 1936 e 1963, e os acervos fotográficos disponíveis no *Museu Campos Gerais* e *Casa da Memória Paraná*.

Inicialmente, pontuamos que a fotografia, tal qual a conhecemos, é considerada uma invenção da sociedade francesa do século XIX¹⁹ e que ocasionou transformações profundas na forma de representar o espaço social e as relações humanas. Segundo Boris Kossoy (1983), a novidade francesa do século XIX expandiu-se por outras regiões do mundo e não tardou a se tornar uma necessidade das pessoas que buscavam a perpetuação de uma imagem de si, ao passo que a reprodução de imagens do mundo concreto transformou-se em uma prática social cuja produção e consumo foram essenciais para perpetuar momentos, diminuir fronteiras, expandir paixões, realizar sonhos e criar monstros.

No Brasil, em janeiro de 1840, pouco mais de um ano após a divulgação da nova descoberta fotográfica na França, atracava no Rio de Janeiro a fragata *L’Oriental*, na qual um dos viajantes era o abade Louis Compte (1798-1868)²⁰, daguerreotipista francês que realizou as primeiras exposições do daguerreótipo na corte do Rio de Janeiro e foi responsável por produzir as primeiras fotografias produzidas em território

¹⁶ No site da *Hemeroteca Digital* realizamos uma busca com os termos “fotógrafos”, “fotografia”, “daguerreotipia”, “retrato daguerreótipo”, entre os anos de 1850 e 1950, com o objetivo de mapear a prática fotográfica no Brasil.

¹⁷ O Jornal foi fundado por Jacob Holzmann no ano de 1907, mas, a partir de 1913, tornou-se propriedade da Companhia Tipográfica Ponta-grossense e passou a se chamar “Diário dos Campos”. O jornal foi o principal veículo da imprensa na cidade nas primeiras décadas do século XX, sobretudo por ter entre seus acionistas e contribuintes políticos, comerciantes e personagens da elite da cidade (Chaves, 2001).

¹⁸ Em síntese, nos referimos aos álbuns fotográficos produzidos por diferentes prefeitos de Ponta Grossa a fim de promover os feitos da gestão pública.

¹⁹ Cabe destacar que a invenção da fotografia, em 1839, não foi uma descoberta isolada e acidental. Antes mesmo do francês Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), conceber o daguerreótipo, ocorreram inúmeras experiências e processos com o objetivo de fixar as imagens do espaço social e natural na superfície plana. Segundo Boris Kossoy (1983), entre os pioneiros da fotografia estão o inglês Thomas Wedgwood (1771-1805), que a partir de superfícies sensíveis à luz realizava o contorno de objetos; o francês Joseph Niépce (1765-1833), colega de Louis Daguerre, conhecido por produzir a primeira fotografia pelo processo da heliografia; o britânico William Henry Fox Talbot (1800-1877), responsável pela descoberta do sistema negativo-positivo; o francês Antoine Florence (1804-1879), que residia no Brasil, e foi responsável por desenvolver a poligrafia (ou autografia). Contudo, nenhum desses processos foi tão acessível ao público quanto o daguerreótipo de Daguerre, assim como muitos desses precursores na técnica fotográfica não estavam inseridos nos círculos reconhecidos (Kossoy, 1983, p. 870).

²⁰ Louis Compte declarou que teria tomado as primeiras lições do daguerreótipo com o próprio Daguerre (Kossoy, 2019, p. 129).

carioca das quais se tem informação (Figuras 1 e 2), sendo elas “três vistas da região central da cidade do Rio de Janeiro, focalizando o Paço Imperial, o chafariz de Mestre Valentim e o antigo Mercado da Candelária” (Vasquez, 2002, p. 08)²¹.

FIGURA 1 –Vista do Paço Imperial, Rio de Janeiro (1840). Autoria: Louis Compte.



LOUIS COMPTE
daguerreótipo 7 x 9 cm DPOB
Reprodução ampliada do primeiro
daguerreótipo tirado na América
do Sul, em janeiro de 1840.
Rio de Janeiro: o Paço da Cidade,
com a tropa formada à sua frente.
No fundo, à esquerda, a torre da
Capela Imperial; ao centro, a
sineira provisória da Ordem Terceira
do Monte do Carmo; à direita,
o Hotel de France.

FONTE: FERREZ, Gilberto. Fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 26, 1997, p. 294-355.
Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat26_m.pdf

²¹ Para a construção do texto, optou-se por colocar as imagens na sequência de sua citação no corpo do texto. Acredita-se que assim o leitor tem acesso imediato à imagem e sua discussão, o que não prejudica a compreensão do argumento. Contudo, ocasionou espaços em branco na estrutura do texto.

FIGURA 2 – Vista do Chafariz do Mestre Valentim (acima), vista do Mercado da Candelária (abaixo). Rio de Janeiro, 1840. Autoria Louis Compte.



FONTE: FERREZ, Gilberto. Fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 26, 1997, p. 294-355. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat26_m.pdf

Poucos dias depois, Louis Compte apresentou o daguerreótipo na Quinta da Boa Vista²², momento no qual teve a oportunidade de demonstrar a técnica e o processo a D. Pedro II e às princesas Januária e Francisca, além de realizar imagens do palácio e arredores. A partir de então, D. Pedro II (1825-1891), um rei/menino de catorze anos²³, tornou-se um entusiasta da daguerreotipia, tendo empreendido a

²² Localizada no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, foi a residência da família imperial entre os anos de 1817 até 1889.

²³ A chegada de Louis Compte e seu daguerreótipo ao Brasil ocorreu no contexto do Golpe da Maioridade, o processo de antecipação da coroação do príncipe D. Pedro II a fim de assumir o controle do governo imperial com apenas quatorze anos. De acordo com Lília Schwarcz (2009), foi com a criação do “*Clube da Maioridade*” que esse plano político passou a ganhar forma, motivado pelo receio de setores da elite política e agrária com as constantes rebeliões regenciais e os discursos republicanos que ameaçavam a ordem imperial. Nesse cenário, a coroação de D. Pedro II era uma tentativa de centralização política e fortalecimento da Coroa. Contudo, a Constituição Imperial de 1824 estabelecia a data de 1843 para o coroamento de D. Pedro, que então estaria com dezoito anos, a saída encontrada foi a aprovação da antecipação da maioridade do príncipe para catorze anos e, assim, sua coroação como imperador no ano de 1840.

compra de equipamentos com os quais ele mesmo realizou algumas fotografias²⁴. De acordo com Pedro Karp Vasquez:

em virtude do absorvente ofício de imperador, dom Pedro II não teve a oportunidade de se dedicar intensamente à prática da fotografia, o que não o impediu, contudo, de se tornar a figura central da fotografia brasileira oitocentista, muito em virtude da constituição da primeira grande coleção de fotografia do país que doou à Biblioteca Nacional quando de seu banimento do Brasil. A imediata e perfeita percepção da importância do papel que a fotografia viria a desempenhar em todos os setores da vida humana fez com que dom Pedro II rivalizasse com a soberana inglesa, rainha Vitória, no concedimento de honrarias aos praticantes da nova técnica. Um exemplo: já a 8 de março de 1851 atribuiu à dupla de daguerreotipistas Buvelot & Prat o título de *Photographos* da Casa Imperial (Vasquez, 2002, p. 09).

Assim, a fotografia passou a ser promovida nos círculos da elite imperial e não demorou a tornar-se um dos bens de consumo e desejo de outros setores da sociedade brasileira do final do século XIX. Vale lembrar que as primeiras fotografias tinham por modelo de representação os retratos realizados por artistas e encomendados por pessoas que vislumbravam o modo de vida inspirado na aristocracia europeia, objetivando, assim, o pertencimento a uma classe social específica – a elite urbana e o modo de vida burguês. Conforme destacou Annateresa Fabris, o retrato pictórico sempre foi um sinal de distinção, a materialização de uma personalidade que mereceu ser perpetuada através da imagem, sobretudo pela aristocracia e, posteriormente, pela burguesia. Tal desejo de distinção e representação foi aprimorado e massificado pelo retrato fotográfico e sua possibilidade de “conformar o arquétipo de uma classe ou de um grupo, valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se inscrevem na superfície da imagem” (Fabris, 2004, p. 31).

Aliás, elite e burguesia são conceitos mobilizados nas análises dessa pesquisa em muitos momentos, dada a relevância destes conceitos para a compreensão dos estúdios fotográficos comerciais das primeiras décadas do século XX. Historicamente, a burguesia foi uma classe social que floresceu no século XII, a partir do enfraquecimento das relações feudais e do fortalecimento do comércio urbano na

²⁴ O gosto pela ciência, pelas artes, letras e pela fotografia acompanhou D. Pedro II ao longo de todo o seu reinado. Inúmeros são os registros fotográficos de viagens do imperador pelo mundo, alguns realizados pelo próprio imperador e doadas pelo monarca à *Biblioteca Nacional* na forma do acervo “*Collecção D. Thereza Christina Maria*”, parte do acervo está disponível online e nele encontramos álbuns sobre obras públicas da gestão imperial, personalidades, expedições científicas e viagens do imperador e suas comitivas.

Europa, sendo o burguês o primeiro cidadão moderno (Carvalho, 2019). No caso brasileiro, a burguesia brasileira do século XX foi continuidade de uma elite colonial e imperial que não perdeu seus privilégios com a ruptura política provocada pela Proclamação da República em 1889. De acordo com José Murilo de Carvalho (2017), a elite brasileira do século XIX, tanto econômica quanto política, manteve laços estreitos com as antigas instituições de controle e economia imperiais, sendo, portanto, uma elite dirigente distante das classes populares e construindo uma República que não era “coisa do povo”. Nesse cenário, a burguesia brasileira do século XX era uma classe em emergência – industriais, profissionais liberais, professores, comerciantes etc. – com acesso aos bens culturais – tais como teatros, livros, fotografias, entre outros – e cujos gostos e estilo de vida estavam inspirados em modelos europeus desde 1808, com a chegada de D. João VI e sua corte.

É, portanto, necessário pontuar que compreendemos a elite como um grupo dominante que detém os capitais necessários para impor suas ideias, seus gostos e estilo de vida. No caso específico da elite burguesa, esta pode ser compreendida como um grupo formado por detentores de recursos materiais que possibilitam o acesso aos bens culturais legítimos – ou seja, aqueles “reconhecidos como pertencentes à elite dominante” (Bourdieu, 1983, p. 29). Nesse sentido, as diferenças entre a classe burguesa e a classe popular não residem apenas no fator econômico, mas também no contato com bens culturais acessíveis à classe dominante – como a fotografia – reproduzindo, assim, desigualdades econômicas e culturais.

Quanto à classe dominante paranaense entre os séculos XVIII e XX, Ricardo Oliveira (2000) enfatizou que esta era composta por sujeitos que detinham os capitais necessários para realizar as intervenções econômicas na região e, também, pelos indivíduos que exerciam o controle político e social em suas localidades. Segundo Oliveira, no Paraná, a elite burguesa do século XX, na grande maioria das vezes, estava estruturada desde o regime senhorial das sesmarias e sob o poder dos ocupantes dos cargos políticos das vilas coloniais, refletindo, assim, a dependência das estruturas tradicionais e de parentesco. Em suas palavras:

A maior parte da elite política paranaense do final da República Velha nada mais seria do que netos e bisnetos da elite política de meados do século XIX [...] formada estruturalmente a partir de um reduzido conjunto de famílias, bastante aparentadas entre si e compartilhando inúmeros ascendentes em comum. O que não quer dizer que a classe dominante seja formada exclusivamente por estas famílias (ainda que em algumas conjunturas

históricas no passado seja quase o caso); há também indivíduos recém-chegados (socialmente ou territorialmente) e bem-sucedidos na sua composição (Oliveira, 2000, p. 05).

É preciso ter em mente que os novos personagens da elite paranaense não romperam com estratégias de poder da elite tradicional, entre elas, o *familismo*. Ou seja, as alianças “entre os agentes do poder político e econômico perpetuaram personagens das mesmas famílias no comando político paranaense” (Oliveira, 2000, p. 245). Nesse quadro, junto ao poder das tradicionais famílias do período colonial, nas primeiras décadas do século XX, o Paraná viveu a formação de uma sociedade urbana, industrial e burguesa, formada a partir de três fatores principais, sendo eles: a entrada de capital financeiro de empresas estrangeiras responsáveis pela construção das ferrovias, os investimentos realizados pelos chamados “*barões da erva mate*”²⁵ para as reformas e construções do espaço urbano e pelas ondas de imigrantes liberais, sobretudo europeus, que traziam um modo de vida cosmopolita.

Foi paralelo a este crescimento urbano que ocorreu o crescimento dos estúdios fotográficos no Brasil. Conforme destacou Annateresa Fabris (2008), as fotografias do século XIX e início do século XX são “imagens de consumo”, ou seja, produzidas com o objetivo de serem consumidas por uma crescente elite industrial e por uma população majoritariamente analfabeta, ambas por diferentes motivos, necessitadas das informações visualmente circuladas pelas fotografias.

Diante disso, o trabalho dos fotógrafos tornou-se uma necessidade dos centros urbanos industriais e, paulatinamente, também dos espaços rurais, uma vez que o retrato fotográfico se tornava um bem de consumo moderno e uma forma de identificação social. Conforme Annateresa Fabris, a instalação de estúdios fotográficos se irradiou dos centros urbanos europeus para demais regiões da América, Ásia e África²⁶, locais que passaram a atrair muitos fotógrafos de origem europeia dadas as “vantagens financeiras da instalação de estúdios em regiões em desenvolvimento, assim como pelo objetivo de atender uma demanda crescente” (Fabris, 2008, p. 14).

²⁵ Como eram chamados alguns produtores de erva-mate na região e detentores de títulos de nobreza adquiridos ainda no período imperial brasileiro. Muitos desses ervateiros construíram suas residências nos centros urbanos, tal como Curitiba, e prezaram pela arquitetura inspirada em palacetes de estilo neoclássico, barroco e *art nouveau*, tidos como modelos de vida da aristocracia europeia.

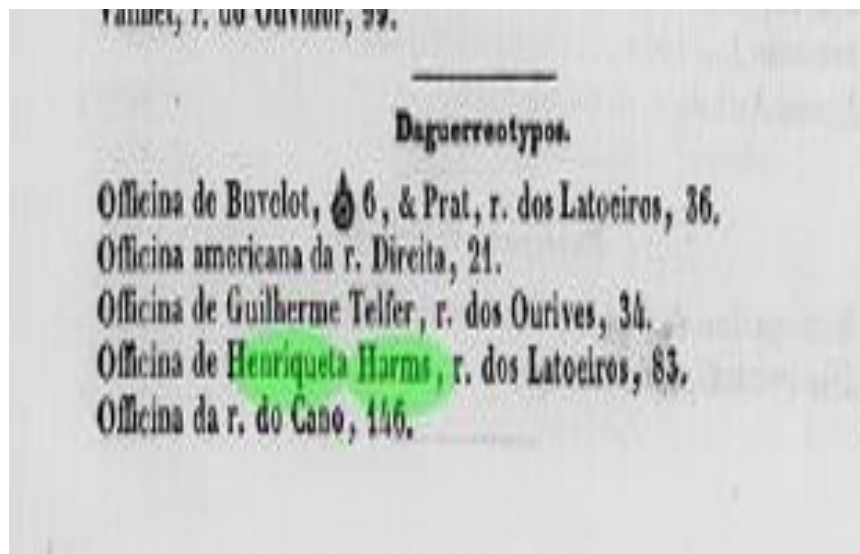
²⁶ Aqui, gostaríamos de chamar à atenção para a presença do Foto Melo fundado por José Henriques de Mello no ano de 1890 na região de Barlavento, em Cabo Verde. Em pesquisa ainda em desenvolvimento, a antropóloga e fotógrafa Liliana Rocha pesquisa a configuração familiar e comercial do estúdio Foto Melo enquanto pioneiro na produção de retratos fotográficos nas ilhas da região, sendo a primeira casa de fotografia de um fotógrafo cabo-verdiano a ser edificada no arquipélago e cujo acervo ultrapassa 100 mil chapas de negativos fotográficos (Rocha, 2021).

Segundo os estudiosos da fotografia Boris Kossoy (1983) e Pedro Vasquez (2002), entre os anos de 1840 e 1860, a ação dos retratistas no Brasil foi caracterizada pela instalação de estúdios de daguerreotipia nos centros urbanos, como Recife, Salvador e Rio de Janeiro. Esses primeiros retratos produzidos pelo daguerreótipo eram a realização para o burguês que visualizava sua imagem perpetuada tal como a imagem dos nobres nas pinturas – não à toa, muitos dos primeiros fotógrafos circularam também no campo da pintura artística. De acordo com Boris Kossoy:

[...] fotógrafos dos primeiros tempos encontram-se aqueles que acumularam a profissão de pintor como Bautz, estabelecido na corte, à rua do Cano, 146, desde meados dos anos 1840 até cerca de 1854 e posteriormente na Bahia, e Louis Abraham Buvelot (1814-88), suíço de Morges, estabelecido à rua dos Latoeiros, 36, até cerca de 1856. Tornaram-se conhecidos também nas décadas de 1840 e 1850 os estabelecimentos do norte-americano Augustus Morand atuando no Rio de Janeiro por volta de 1842 e 1843, do inglês Guilherme Telfer entre 1850 e 1853, de Jules Casimir, a partir de 1852, de W. R. Williams, entre 1849 e 1851, entre outros. No Recife, Evan, daguerreotipista inglês, já anunciava seus serviços em 1842. Na Bahia, Micolé assinalava sua rápida passagem pela capital na década de 1840, João Goston, entre 1850 e 1870, alternando as profissões de daguerreotipista e fotógrafo com a de relojoeiro (Kossoy, 1983, p. 875-876).

No Brasil, entre os primeiros estabelecimentos voltados para o trabalho com o daguerreótipo, identificamos a presença de Henriqueta Harms (s/i), primeira mulher a administrar um estúdio no Rio de Janeiro, no ano de 1851 (Vasquez, 2002, p. 10). Para além da citação do seu nome nos estudos de Pedro Vasquez (2002), não encontramos pesquisas a respeito de Henriqueta Harms, o que por si só já é um indício dos escassos estudos acerca das mulheres na fotografia brasileira. Mas seu nome foi localizado no “*Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*” do ano de 1851, indicando seu estabelecimento na Rua Latoeiros, uma região já ocupada por outros daguerreotipistas do período (Figura 3).

FIGURA 3 – Anúncio da Officina de Henriqueta Harms, mulher daguerreotipista. Almanak do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1851.



Fonte: *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (RJ)* - 1844 a 1885. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=313394x&pesq=%22Henriqueta%20Harms%22&pasta=ano%20185&hf=memoria.bn.br&pagfis=4379>

Henriqueta Harms foi pioneira na arte de realizar retratos com daguerreótipo, mas acreditamos que não foi a única. Ainda são poucas as fontes e informações sobre a atuação das mulheres na fotografia brasileira, atualmente, temos conhecimento de que Gioconda Rizzo (1897-2004) foi a primeira fotógrafa brasileira a abrir um estúdio no país. Tal como era comum naquele contexto, Rizzo aprendeu a prática da fotografia no espaço familiar, sobretudo com seu pai, Michelle Rizzo, um italiano que migrou para São Paulo e abriu o estúdio Rizzo *Photographia* Central. Em 1914, Gioconda recebeu a autorização de seu pai para abrir o *Photo* Feminina, um pequeno estúdio localizado próximo ao estúdio da família e cujo objetivo era fotografar mulheres e crianças (Figura 4).

Figura 4 – Autorretrato de Gioconda Rizzo, autoria Gioconda Rizzo (1913).



Fonte: Acervo da Família Rizzo. Disponível em:
<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=28653>

O *Photo Feminina* fez uso de recursos inovadores para o período, como o *flash* de magnésio, técnica que facilitava a produção de um retrato em espaços com pouca luz, e a ousadia na orientação das poses femininas, ressaltando o busto, as expressões e os ombros das mulheres. Em 1918, Gioconda Rizzo fechou o *Photo Feminina* por ordem do pai e do irmão, ambos acreditavam que o estúdio passou a ser frequentado por mulheres cujas trajetórias poderiam afetar as opiniões públicas sobre a família (Ibrahim, 2005). Após o fechamento do estúdio, Gioconda trabalhou no estúdio da família até a década de 1960, período no qual se aposentou, mas sua obra representa os gostos da prática fotográfica daqueles primeiros anos do século XX, a saber, “com a exata combinação entre iluminação, vestuário, objetos cênicos e pose sugerida, o fotógrafo criava, assim, uma representação de seu cliente, [...] uma identidade” (Ibrahim, 2005, p. 46).

Como dito, uma das particularidades dos estúdios fotográficos instalados no Brasil na passagem do século XIX para o século XX, era que os estabelecimentos se localizassem próximos uns dos outros, preferencialmente, nos centros das cidades, e assim acessíveis às parcelas mais abastadas que viviam aos arredores. Tal

proximidade evidencia uma característica dos primeiros fotógrafos brasileiros, a saber, a aprendizagem mútua, o compartilhamento de experiências e o comércio de produtos fotográficos entre si. Segundo Zita Possamai:

os estúdios fotográficos localizavam-se principalmente na área central da cidade e constituíam-se em mais um espaço de distinção para a burguesia ascendente. Frequentar o estúdio de um desses renomados artistas e deixar-se fotografar era mais uma prática a compor um *modus vivendi* pautado por novos hábitos e novos comportamentos no âmbito do ideário de modernidade disseminado na cidade (Possamai, 2005, p. 259).

Além disso, a partir de 1860, com o avanço de novas técnicas fotográficas na Europa, em especial a *carte de visite*²⁷, o retrato fotográfico se tornou popular entre a classe média das cidades. No contexto brasileiro, esta fase coincidiu com o crescimento de uma classe média urbana, assim, não apenas a elite compunha a clientela dos fotógrafos, mas também pequenos comerciantes, funcionários da administração pública, militares de menor patente, artesãos, imigrantes e escravizados alforriados (Kossoy, 1983). Por isso, entendemos que os retratos de estúdio foram responsáveis por um período inicial da popularização da fotografia no Brasil e permitiram a profissionalização dos fotógrafos, que posteriormente, atuariam, também, na fotografia documental.

Na fotografia documental são destaques as obras de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), sobretudo o “*Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo – 1862-1887*”, no qual Azevedo fotografou os mesmos lugares da capital paulista em diferentes momentos e documentou suas transformações (Figura 5), e Marc Ferrez (1843-1923) pioneiro da fotografia panorâmica de paisagens que construiu um grande acervo documental da paisagem carioca do início do século XX (Figura 6).

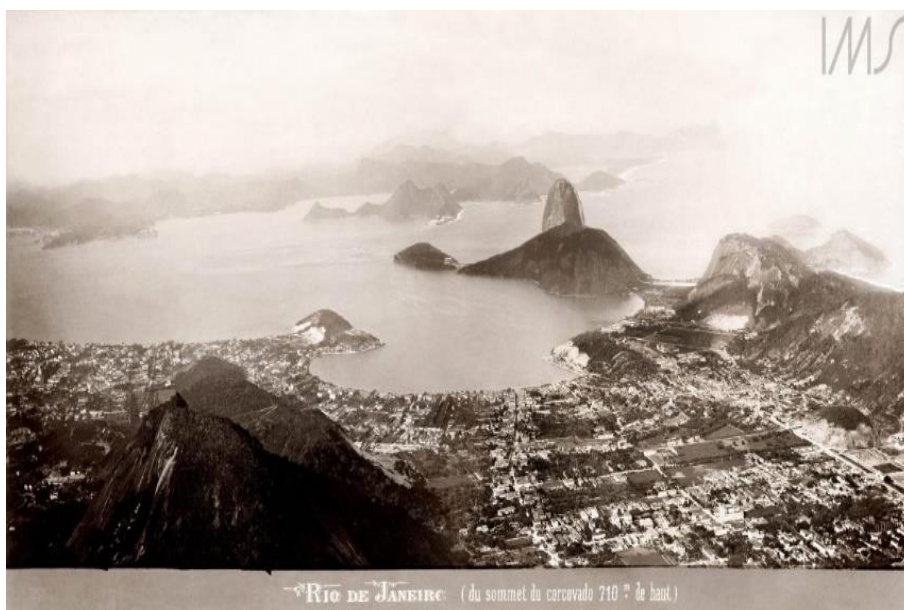
²⁷ A *carte de visite* foi idealizada em 1854 na França por André Disdéri (1819-1890). Consistia em pequenas fotografias de tamanho 10x5 tiradas em uma única chapa e que, após reveladas, eram coladas sobre um cartão de suporte. Segundo Boris Kossoy (1983), as *cartes de visite* foram responsáveis por originar o hábito de oferecer fotografias a amigos, amantes e familiares (Kossoy, 1983, p. 877).

FIGURA 5 – Rua do Comércio – À esquerda, ano de 1862; À direita, ano de 1867. Autoria: Militão Augusto de Azevedo.



Fonte: Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/search?filtersStateld=20&page=2>

FIGURA 6 – Vista panorâmica da enseada de Botafogo, a partir do topo do Corcovado (1885). Autoria: Marc Ferrez



Fonte: Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/>

No Brasil, a fotografia documental correspondeu às demandas do novo século. A passagem dos oitocentos para os novecentos marcou transformações políticas e urbanas significativas no país, que apesar de não terem sido sentidas por grande parte da população, implicaram mudanças no campo fotográfico. A mudança do sistema imperial para o republicano, a abolição da escravidão, a presença das invenções

urbanas e modernas – tal como o telégrafo, o carro, a ferrovia –, a vinda de imigrantes, os movimentos sociais e artísticos, assim como a outra face destas transformações, a saber, a manutenção dos privilégios da elite política – agora republicana – a marginalização das populações pobres nos centros urbanos, sobretudo formadas por ex-escravizados, a precarização na vida moderna e a elitização dos espaços de sociabilidade – como a escola, o cinema, as praças – foram motivações para os fotógrafos.

No século XX, a fotografia documental ganhou ainda mais força, pois muitos dos fotógrafos documentais foram contratados para a produção de fotografias oficiais, como o desenvolvimento de obras públicas e comemorações cívicas, por isso, estas fotografias documentais possibilitam acompanhar as transformações urbanas e os aspectos da vida social (Kossoy, 1983). Foi o caso de Augusto Malta (1864-1957), que passou de fotógrafo amador para fotógrafo oficial da prefeitura do Rio de Janeiro e responsável por registrar as transformações urbanas pelas quais a então capital do Brasil passou nas primeiras décadas do século XX (Figura 7).

FIGURA 7 – Demolição do Morro do Castelo, abertura de rua paralela à avenida Rio Branco (1929).
Autoria: Augusto Malta.



Fonte: Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/18259>

Assim como Augusto Malta, outros fotógrafos amadores tornaram a fotografia sua atividade profissional. Segundo Kossoy (2002), entre os anos de 1900-1910, foram registrados mais de duzentos e setenta espaços fotográficos e/ou fotógrafos no Brasil.

Além disso, a partir da invenção da câmera portátil da Kodak²⁸, muitos se tornaram fotógrafos amadores, ocasionando a popularização e massificação das fotografias no Brasil. No século XX, tudo e todos poderiam ser fotografados, pessoas, animais, objetos, construções, paisagens, casamentos, nascimentos, mortes, corridas, festas, políticos, trabalhadores... Enfim, uma infinidade de temas e momentos que, segundo Ana Maria Mauad, permitem “contar a história brasileira do século XX por meio da fotografia” (Mauad, 2005, p. 133).

Nesse processo de ampliação de atuação dos fotógrafos, alguns personagens foram fundamentais para a popularização dos retratos entre as populações menos abastadas e afastadas dos grandes centros urbanos, como foi o caso dos fotógrafos ambulantes, popularmente conhecidos como “*lambe-lambe*”. Esses fotógrafos instalavam-se em praças e jardins nas quais vendiam os retratos a preços módicos, e cujas câmeras eram “o próprio laboratório, pois na mesma caixa encontravam-se os recipientes contendo o revelador e o fixador. As partes laterais da câmara funcionavam como mostruário de tipos retratados” (Kossoy, 1983, p. 884).

Concomitante, afastados da atividade estritamente comercial, floresceram no Brasil os chamados fotógrafos pictorialistas que defendiam a fotografia enquanto produção artística. Segundo Vasquez (2002), a fotografia tão logo chegou ao Brasil passou a ocupar espaço nas exposições nacionais de Belas-Artes, foi exibida pela primeira vez no ano de 1842, seguindo os padrões dos retratos da pintura clássica. Por sua vez, o movimento pictorialista na fotografia, surgido no final do século XIX, enfatizava que “o que importa na fotografia não são os velhos modelos artísticos, mas a impressão verdadeira, isto é, o real transformado em imagem” (Fabris, 2011, p. 08).

Segundo Annateresa Fabris, desde meados do século XIX, os fotógrafos defendiam a tese de que a fotografia era uma obra de arte. Um dos primeiros movimentos dessa vertente foi o da fotografia alegórica, produzida por fotógrafos partidários da pintura holandesa e inglesa e das expressões contemporâneas, e que propunham “compor naturezas-mortas, cenas de gênero e religiosas e buscando inspiração em poemas e figuras literárias, lendárias e heroicas” (Fabris, 2011, p. 19). Tal movimento ganhou força no ano de 1886, quando o fotógrafo inglês Peter Henry

²⁸ A câmera portátil da empresa Kodak, fundada nos Estados Unidos da América em 1888, funcionava com o sistema de filme em rolo de fácil manuseio pelas pessoas e com o objetivo de massificar o consumo de fotografias. A câmera representou a produção doméstica de fotografias nas primeiras décadas do século XX, ao passo que ampliou o leque de cenas e momentos fotografáveis.

Emerson realizou a conferência “*A fotografia, uma arte pictórica*” na qual enfatizou que se o objetivo do artista é a imitação dos efeitos da natureza no olhar, o fotógrafo não deixa de ser um artista e a fotografia não deixa de ser sua obra, afinal, o “foto pictorialista tem em sua produção muito mais do naturalismo e do impressionismo artístico do que do realismo tecnicista do aparato fotográfico” (Fabris, 2011, p. 31).

Logo, os foto pictorialistas promoveram alterações na forma de conceber fotografias, por meio da “alteração da imagem fotográfica graças a novas técnicas do positivo [...] a raspagem de negativos, a ampliação e o reenquadramento de imagens, o uso da goma bicromatada, da platinotipia e da heliogravura” (Fabris, 2011, p. 08). No Brasil, essa busca por identificar o fotógrafo enquanto um artista influenciou a criação de fotoclubes no início do século XX. De acordo com Boris Kossoy, o fotoclubismo nasceu do desejo de fotógrafos de se afastarem da prática fotográfica documental a fim de vincular-se às vanguardas artísticas, como o impressionismo. Assim, em diferentes lugares do Brasil, “grupos de fotógrafos profissionais e amadores passaram a reunir-se com o objetivo de promover trocas, amostras fotográficas, exposições, reuniões, publicações” (Kossoy, 1983, p. 887).

Esse movimento foi precursor na construção de um novo subcampo da fotografia brasileira, a saber: o campo da fotografia artística. Segundo Kossoy, as “atividades típicas dos fotoclubes eram as excursões fotográficas e os salões. De 1924 a 1939, o *Photo Club Brasileiro* promoveu o Salão Anual de *Photographia*, o qual, a partir de 1940, transformou-se no Salão Brasileiro de Fotografia” (Kossoy, 1983, p. 885). Entre os fotógrafos mais conhecidos do movimento fotoclubista esteve Luiz Nascimento de Ramos (1864-1937) – conhecido como Lunara, um comerciante e fotógrafo amador de Porto Alegre/RS e cujas fotografias retratam o bucólico e o simples no cotidiano, como a fotografia “O Lago” (Figura 8) que lhe rendeu o prêmio de fotografia do ano da revista francesa *La Revue de Photographie* no ano de 1922.

FIGURA 8 – O Lago, 1922. Autoria: Lunara



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=107468&pagfis=5659>

Paralelo aos fotógrafos amadores e ao crescimento dos fotoclubes, os meios de comunicação passaram a utilizar a fotografia como forma de propaganda ou para ilustração de suas reportagens. De acordo com Ana Maria Mauad, o fotojornalismo floresceu nos anos de 1920 por meio das revistas ilustradas e ao longo do tempo apresentou diferentes características. Primeiramente, em 1900, ocorreu a introdução de fotografias na *Revista da Semana*, primeiro periódico ilustrado com fotos. Em 1928, o lançamento da revista *O Cruzeiro* foi uma revolução para o fotojornalismo brasileiro, “tanto por introduzir uma linha editorial de influência marcadamente norte-americana quanto pelo aumento significativo no uso de fotos” (Mauad *et al*, 2021, p. 227). Assim, paralelo ao fotojornalismo do início do século XX, ocorreu a profissionalização do fotógrafo no Brasil. Segundo Maria Beatriz Coelho, foi a partir do primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945) que a prática profissional da fotografia teve um avanço. De acordo com a pesquisadora:

No início do século XX, no Brasil, a atividade fotográfica era bem estratificada. De modo geral, os profissionais não tinham um *status* muito elevado [...] dentre os profissionais, existiam poucos fotógrafos que trabalhavam para a imprensa e um número expressivo nas casas comerciais onde, além da revelação de fotografias e da venda de produtos e equipamentos fotográficos, produziam cartões-postais, retratos, fotos de casamentos e famílias, documentação do andamento de obras públicas, paisagens e outros serviços encomendados por terceiros (Coelho, 2006, p. 81).

Tal cenário foi modificado pela imprensa ilustrada, pela demanda crescente por fotojornalistas e pela criação de órgãos governamentais que buscavam os trabalhos de fotógrafos profissionais. Um desses órgãos foi a *Seção de Estudos do Serviço de Proteção ao Índio (SPI)*, na qual os fotógrafos e cinegrafistas Harald Schultz (1909-1966) e Heinz Foerthmann (1915-1978) foram os responsáveis pela documentação de aldeias indígenas localizadas por Darcy Ribeiro na década de 1940. Além disso, o *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)* passou a contratar fotógrafos a fim de documentar os bens culturais tombados, entre estes profissionais estavam Marcel Gautherot, Harald Schultz e Pierre Verger²⁹.

Há que se ter em mente que, na segunda metade do século XX, a fotografia enquanto ferramenta para os estudos antropológicos esteve pautada na máxima “*to see is to know*”, ou seja, a ideia de que o retrato fotográfico possibilitava conhecer outros lugares do mundo, sendo a fotografia um “instrumento positivista e revelador do real e da natureza, pois materializava a realidade e constituía uma parte do todo” (Matos, 2014, p. 46).

Entretanto, conforme destacou Patrícia Ferraz de Matos, ver nem sempre é conhecer, uma vez que a fotografia não é um mero registro do real, ela é, também, a construção de um real. Ao analisar a produção de fotografias no contexto colonial português, a pesquisadora destacou que muitas das fotografias produzidas pelas expedições portuguesas às suas colônias na África, refletem uma postura etnocêntrica em relação aos povos colonizados, pois, as fotografias expressam “uma forma de ilustrar o poder que sobre eles tinham os administradores e os colonos em geral” (Matos, 2014, p. 64). Assim, na análise de fotografias, “o contexto da sua produção, os seus objetivos e a sua audiência podem ser ainda mais importantes do que o nome do fotógrafo ou o autor das fotografias” (Matos, 2014, p. 63). Nesse sentido, a organização

²⁹ Mais informações acerca dos fotógrafos podem ser acessadas no site do IPHAN, disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/50/fotografia>

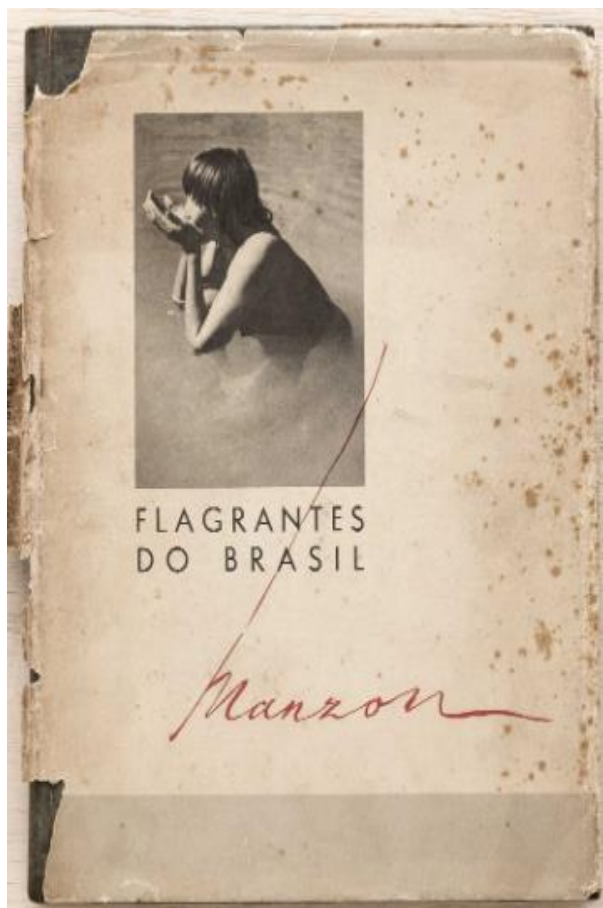
do *Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)*, órgão governamental varguista criado com o objetivo de promover as ações do governo e que teve como prestador de serviços o fotógrafo francês Jean Manzon, responsável por organizar a obra “*Flagrantes do Brasil*” (1950)³⁰ é um exemplo da prática fotográfica utilizada para fins governamentais (Coelho, 2006).

A obra de Jean Manzon apresenta uma análise do povo brasileiro, ressaltando a miscigenação da população, o esforço do trabalhador do campo, a modernização das cidades, a resistência da cultura indígena, os costumes e a fé do campesino, a beleza do corpo humano, as alegrias das cidades e as mazelas urbanas. Assim, a fotografia foi ganhando espaço de destaque na construção de uma imagem da nação brasileira e os fotógrafos cada vez mais passaram a ser considerados agentes dessa construção. Segundo Maria Beatriz Coelho:

ministérios e órgãos federais criados durante o Estado Novo abriram um novo campo de trabalho para intelectuais e trabalhadores especializados, inclusive para fotógrafos e cinegrafistas. Ocupando estes espaços, foram na maioria os estrangeiros, muitos deles recém-chegados ao país, que se encarregaram de construir a imagem fotográfica e cinematográfica do Brasil nesse período, trabalhando em instituições públicas, ou na imprensa (Coelho, 2006, p. 81).

³⁰ Trechos da obra podem ser acessados no site “*Base de dados de livros de fotografias*”, disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/24260/flagrantes-do-brasil>

FIGURA 9 – Flagrantes do Brasil. Autoria: Jean Manzon.



Fonte: MANZON, Jean. *Flagrantes do Brasil*. Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/24260/flagrantes-do-brasil>

Cada vez mais presentes nos embates sociais e frequentando os círculos intelectuais, não demorou para que os fotógrafos brasileiros passassem a ocupar também os espaços acadêmicos e de embate político. Segundo Ana Maria Mauad, a partir da década de 1970 “a fotografia ganhou destaque nas diversas instâncias de reconhecimento e o fotógrafo não seria mais o simples ‘batedor de chapas’ à disposição de repórteres e editores” (Mauad *et al*, 2021, p. 241). Esse reconhecimento do fotógrafo como agente político contribuiu para a consolidação das agências de imagens da década de 1980. Conforme a autora, as agências levaram adiante um modelo de gestão autônomo, com grande investimento no arquivo fotográfico, visando não apenas uma demanda de mercado, “mas fundamentalmente à renovação da cultura política e à construção de um espaço público visual” (Mauad *et al*, 2021, p. 243).

O franco-brasileiro Pierre Verger (1902-1996), o Fatumbi, além de fotógrafo, foi um pesquisador e defensor da cultura africana e afro-brasileira, entre os anos 1977 e

1980, lecionou nas Universidades de Ifé (na Nigéria) e na Federal da Bahia. Nascido na França, era um nômade apaixonado pela fotografia, registrou cenas dos cinco continentes e chegou a Salvador no ano de 1946, ali descobriu o candomblé, encantou-se e tornou-se um estudioso do culto aos orixás³¹ (Figura 10).

FIGURA 10 – Candomblé. Autoria: Pierre Verger, Salvador/BA. (sem data).



Disponível em: <https://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/fototeca/category/485-candombles-divers.html>

A relação dos fotógrafos com o espaço acadêmico resultou na transformação das universidades como locais de reflexão da prática fotográfica, gerando as primeiras pesquisas de pós-graduação sobre o tema. Além disso, no fim da década de 1970, foi criado o *Instituto Nacional da Fotografia (Infoto)* da *Fundação Nacional de Arte (Funarte)* e a fotografia passou a ser considerada uma linguagem com autonomia e expressão artística. Segundo Maria Beatriz Coelho:

³¹ Trecho retirado da biografia de Pierre Verger no site da Fundação Pierre Verger, disponível em: <https://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/biografia/biografia.html>

O que se pretendia com a criação do *Infoto* era a definição e aplicação de uma política nacional para a fotografia. A partir de 1983, o Setor de Fotografia começou uma série de mostras coletivas regionais, que serviu para divulgar e mapear o trabalho de dezenas de fotógrafos de todo o país. Entre os anos de 1983 e 1989, aconteceram cinco grandes mostras regionais, nas quais participaram mais de 200 fotógrafos. O número de trabalhos autorais cresceu enormemente a partir da criação, no Brasil, de dois programas de bolsas: o Prêmio Marc Ferrez, do Instituto Nacional da Fotografia e a Bolsa *Vitae* (Coelho, 2006, p. 95-96).

Esse movimento engajado dos fotógrafos e a formação nos bancos universitários foi fundamental para o enfrentamento a um período autoritário na história do país, a Ditadura-Militar (1964-1985). Com um olhar mais crítico para a sociedade e tendo contato com regiões democraticamente desenvolvidas do mundo, os fotógrafos passaram a denunciar por meio de suas lentes as arbitrariedades dos governos militares (Figura 11).

FIGURA 11 - Manifestação Pró-anistia. Brasília, 1979. Autoria: Luiz Humberto.



Fonte: FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades**: panorama da fotografia no Brasil [1946-98] São Paulo: Cosac & Naify, 2003

No contexto de organizações sindicais que buscavam pelos direitos cerceados durante a ditadura-militar, os fotógrafos também se organizaram a partir das *Associações de Fotógrafos Profissionais (ARFOCS)*. De acordo com Maria Beatriz Coelho, em um movimento nacionalmente articulado conseguiram uma “tabela de preços mínimos para *free-lancers*, o reconhecimento de alguns de seus direitos autorais [...] e o pagamento por cessão do direito de publicação de cada fotografia vendida pela agência de notícias” (Coelho, 2006, p. 93).

Além desses fotógrafos críticos e/ou engajados, um novo perfil do fotógrafo profissional formou-se nas universidades: o fotógrafo publicitário. Com o amadurecimento da publicidade brasileira e no contexto da globalização e massificação dos meios de comunicação – sobretudo a TV – os fotógrafos passaram a prestar serviços para as agências especializadas, atendendo “demandas da fotografia de moda, assim como de nus das chamadas revistas masculinas e da direção de fotografia de filmes publicitários” (Coelho, 2006, p. 93), o que exigiu um maior investimento por parte dos profissionais e, conseqüentemente, “a composição social dos fotógrafos mudou, e a profissão passou a atrair um grande número de adeptos das classes médias e da burguesia” (Coelho, 2006, p. 93).

A fim de corroborar as análises que realizamos acerca da prática fotográfica no Brasil, vale ressaltar as contribuições de Fernandes Junior (2003) ao caracterizar o campo fotográfico brasileiro na segunda metade do século XX. Para o pesquisador, na fotografia das décadas de 1940 e 1950, destacaram-se as obras que construíram a imagem de um Brasil moderno, tanto na expressão documental, quanto na experimental; já nas décadas de 1960 e 1970, buscou-se definir uma representação da identidade nacional, a partir das diferentes manifestações populares, utilizando a fotografia como informação independente; na década de 1980, consagrou-se a fotografia brasileira no panorama internacional, com independência política no fotojornalismo e singularidade na reconstrução do olhar e da imagem brasileira; por fim, a década de 1990, a produção fotográfica foi marcada por um olhar documental mais expressivo e uma nova atitude experimental por parte dos fotógrafos.

Sabemos que nosso objetivo nessa seção foi audacioso, afinal, abordar mais de cento e oitenta anos da presença da fotografia no Brasil em poucos parágrafos é um intento difícil. Contudo, foi perceptível que a prática da fotografia no Brasil foi transformando-se conforme as demandas sociais apareciam, sobretudo a partir dos anos de 1950. Enfatizamos que o campo fotográfico no Brasil sofreu transformações inerentes ao macrocosmo, afinal, ainda que autônomo, o campo não é independente do quadro social amplo. Inúmeros foram os agentes que configuraram a prática da fotografia no Brasil entre os séculos XIX e XX, o fotógrafo retratista, o fotógrafo documental, o fotopictorialista, o fotógrafo amador, o fotojornalista, o fotógrafo publicitário, assim como inúmeras foram as motivações para fotografar, desde fins comerciais, artísticos, governamentais, políticos, pessoais. Por fim, consideradas as diferenças entre os agentes e as demandas, o que congrega tais fotógrafos ao mesmo

campo são os interesses, ou seja, o fotografar e a apropriação de um capital social específico – o ser fotógrafo. Diante disso, nosso objetivo a seguir é caracterizar como a prática fotográfica esteve presente no Paraná entre os séculos XIX e XX.

1.1 FOTÓGRAFOS E FOTOGRAFIA NO PARANÁ NOS SÉCULOS XIX e XX

Até o momento, analisamos a presença da fotografia brasileira nos principais centros urbanos do final do século XIX e início do século XX, ou seja, o Rio de Janeiro e São Paulo. Agora, propomos analisar a prática fotográfica no território paranaense. Para isso, algumas particularidades geográficas e históricas devem ser pontuadas. Por exemplo, no momento da chegada do daguerreotipista Louis Compte ao Brasil, o território paranaense ainda estava sob administração política de São Paulo, com pouca autonomia e dependente dos investimentos da província paulista até o ano de 1853 – ano de sua emancipação política e elevação à condição de Província do Paraná. Segundo Etelvina Trindade e Maria Luiza Andreazza (2001), nesse contexto, a região paranaense apresentava condições precárias de infraestrutura, a população predominantemente estava no campo e a capital Curitiba era simplória se comparada às grandes cidades do país.

Contudo, a região não ficou de fora do circuito fotográfico. Logo, propomos aqui pensar três momentos histórico-geográficos da fotografia paranaense: o primeiro momento marcado pela presença dos primeiros fotógrafos no Paraná no final do século XIX e pela popularização dos estúdios fotográficos nas primeiras décadas do século XX, movimento este circunscrito, predominantemente, à região leste do Paraná. Conhecido como “Paraná Tradicional”³², formado por cidades como Paranaguá, Curitiba, Lapa, Ponta Grossa etc., e que acompanhou o desenvolvimento da economia

³² O termo “Paraná Tradicional” foi uma convenção adotada a partir da historiografia de Brasil Pinheiro Machado para denominar a ocupação da região leste paranaense entre os séculos XVII e XIX. Segundo Maria Julieta Weber, a fim de analisar o povoamento do território paranaense a partir do século XVII, Brasil Pinheiro Machado identifica três ondas migratórias que contribuíram na ocupação e povoamento do território, a primeira delas a ocupação da região leste e do primeiro planalto, resultado da busca ouro pelo durante a ascensão da mineração na colônia brasileira e que “estruturou-se no século XVIII sobre o latifúndio campeiro dos Campos Gerais, com base na criação e no comércio do gado e, mais tarde, no século XIX, nas atividades extrativas e no comércio exportador da erva-mate e da madeira” (Weber, 2009, p. 216). A partir do século XX, identificam-se duas ondas migratórias nas regiões norte, sudoeste e oeste paranaense, sendo denominadas por eles (ou pelo autor) de formação do “Paraná Moderno”, essas ondas foram caracterizadas ao “Norte, com a agricultura tropical do café e que, pelas origens e interesses históricos, ficou, a princípio, mais diretamente ligada a São Paulo, e a do Sudoeste e Oeste, dos criadores de suínos e plantadores de cereais que, pelas origens e interesses históricos, ficou a princípio mais intimamente ligada ao Rio Grande do Sul (Weber, 2009, p. 217).

ervateira na região, a emancipação política e a construção de um ideário regional e Paranista,³³ a construção da ferrovia, a presença de movimentos políticos e sociais republicanos e democráticos em paralelo à valorização dos modelos sociais europeus (Trindade; Andreazza, 2001, p. 65-91).

O segundo momento que propomos para a fotografia paranaense corresponde à presença da fotografia no registro do processo de transformação dos centros urbanos da região oeste do Paraná, conhecida também como “Paraná Moderno” ou “Norte Novo”, na qual encontramos as cidades de Londrina, Maringá, Arapongas, Cianorte etc. A reordenação do espaço histórico-geográfico ocasionado pela ação da *Companhia de Terras Norte do Paraná*, o fortalecimento da cultura cafeeira em contato com os cafeicultores paulistas e a expansão das rodovias no noroeste paranaense impulsionaram a urbanização e modernização das cidades aos moldes ocidentais, a região então passou a receber um grande contingente migratório (Trindade; Andreazza, 2001, p. 95-97), entre eles, fotógrafos que encontraram na região em desenvolvimento uma oportunidade para exercer o seu ofício.

Por fim, aqui propomos que o terceiro momento da fotografia paranaense corresponde à segunda metade do século XX, período no qual o Paraná apresenta certa integração entre as regiões do estado e, sem desconsiderar as diferenças histórico-culturais do desenvolvimento de cada região, a partir dos anos de 1960, percebe-se um projeto de Paraná que alcança diversos espaços do território e que “forneceu base para as mais diversas formas de expressão” (Trindade; Andreazza, 2001, p. 123), por isso, consideramos que nesse cenário a fotografia ganhou novos delineamentos e o campo fotográfico novos agentes, afinal, novas demandas e espaços surgiram para os fotógrafos, como a fotorreportagem, a fotografia publicitária, a fotografia artística, o estudo fotográfico etc.

Isso posto, o Paraná não ficou imune aos novos acontecimentos relativos à moda fotográfica entre o século XIX e o século XX. Segundo Boris Kossoy, já entre os anos de 1850-1859, o Paraná contou com cinco estabelecimentos fotográficos³⁴,

³³ Segundo Luís Fernando Lopes Pereira, o paranismo foi um movimento intelectual surgido no contexto federalista e anticlerical da recém-república brasileira que tinha como intenção “construir uma idéia de Estado pautada nos valores científicos que permeavam o imaginário da época” (Pereira, 1996, p. 69). O movimento que contou com a adesão de intelectuais, artistas, literatos etc., empenhou-se na construção de uma identidade paranaense a partir da produção de símbolos regionais, divulgação de imagens e imaginários sobre a região e legitimação de um discurso acerca da confiança na prosperidade e progresso do Paraná.

³⁴ Em ordem alfabética, eram eles: “BARROS, Justiniano José de DESLANDES, Henrique, MAVIGNIER, Cincinato, MENEZES, José M.B. de, NOGUEIRA, João” (Kossoy, 2002, p. 337).

número que aumentou para dezoito fotógrafos/estabelecimentos atuando na região entre 1900-1910³⁵. Segundo Marco Antônio Stancik, ao analisar anúncios de jornais em fins do século XIX, constatou-se que os primeiros fotógrafos a exercerem sua função em Curitiba eram itinerantes, ou seja, viajavam de cidade em cidade e publicavam anúncios e notas na imprensa local a fim de divulgar seus trabalhos, segundo o autor, “havia um certo espírito aventureiro entre eles, que se dirigiram a muitas regiões antes mesmo que as estradas de ferro as alcançassem” (Stancik, 2021, p. 06).

Junto aos fotógrafos itinerantes, ocorreu em Curitiba a instalação de estúdios fotográficos administrados por imigrantes europeus, entre eles os estúdios de Adolf Volk e Funny Volk (Figura 12), Max Kopf, Lehmann & Barthes, Octávio Lustoza & Cia, Franklin Soares e José Gonçalves Vasquez. Esses estúdios passaram a atender um público desejoso por autorretratos idealizados, por sua vez, os fotógrafos ofereciam seus produtos como verdadeiros retratos artísticos, alguns deles passando por interferências do fotógrafo a fim de agradar à clientela. No século XX, o aprimoramento da técnica fotográfica e o aumento da demanda dos serviços fotográficos, exigiu que muitos estabelecimentos congregassem no mesmo espaço físico a venda de produtos fotográficos e a produção de retratos, como foi o caso de fotógrafos como Frederico Lange e João Baptista Groff, ambos, além de fotógrafos, anunciavam nos jornais a chegada de artigos fotográficos vindos da Europa conferindo ainda mais requinte ao ato de ser fotografado (Boletim Romário Martins, 2005).

³⁵ Em ordem alfabética eram eles: “AGUIAR, Nuno, ARAUJO, Hostilio, BARTHELS, Hugo, FAMULA, FLEURY, Germano, FOERSTER, M., FONTANA, Francisco F., GOMES, Franklin Soares, HOFFMANN, Alfredo, KOPF, Max, LEHMANN, Bruno, LUSTOZA, Octavio, REQUIAO, Annibal Rocha, RUHLAND, José, SIQUEIRA, José Soares, VOLK, Adolpho H., VOLK, Fanny, WEISS, Augusto” (Kossoy, 2002, p. 368).

FIGURA 12 – Retrato de menino, 1890. Autoria: Estúdio Volk. Curitiba.



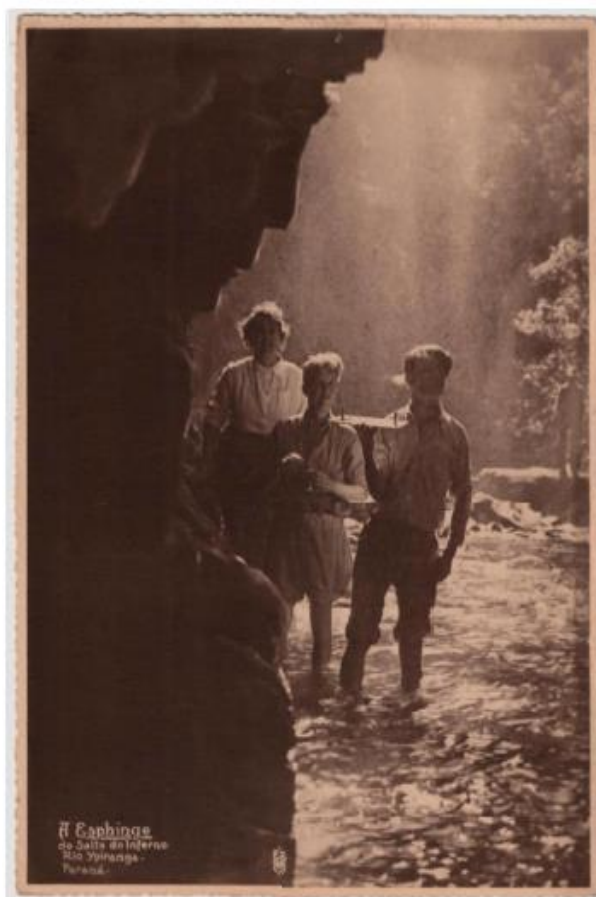
Fonte: BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS. **Fotos de estúdio: imagens construídas**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v.29, n.127, jul. 2005. 93p. Disponível em: <https://pergamum.curitiba.pr.gov.br/vinculos/000000/000000d9.pdf>

E assim como aconteceu no cenário nacional, a produção fotográfica paranaense não ficou limitada aos retratos de estúdio. No final do século XIX, período posterior a sua emancipação política, a região passou por um processo de transformações urbanas e adequação ao ideal republicano e moderno que demandaram a produção das chamadas fotografias documentais, sobretudo com o objetivo de registrar as transformações advindas da estrada de ferro e monumentalizar a paisagem da região. Entre esses fotógrafos destacamos Armin Henkel (1882-1964) e João Batista Groff (1897-1969).

Henkel nasceu na Alemanha, mas ainda rapaz veio para o Brasil. Segundo Luiz Afonso Salturi (2012), Henkel trabalhou na *Impressora Paranaense*, aprendeu a fotografar a partir de livros, especializou-se em cartões-postais e em fotografia industrial, em Curitiba, abriu o estúdio *Photo Henkel*. Para além da produção de retratos em estúdio, umas das paixões de Henkel era documentar a paisagem e, juntamente com sua esposa, promoveu uma série de excursões pelo interior do Paraná, cidades

como Paranaguá, Foz do Iguaçu, Ponta Grossa, com o objetivo de contatar e registrar a paisagem natural.

FIGURA 13 - *A Esfinge do Salto do Inferno, Rio Ipiranga*. 1937. Autoria: Armin Henkel.³⁶



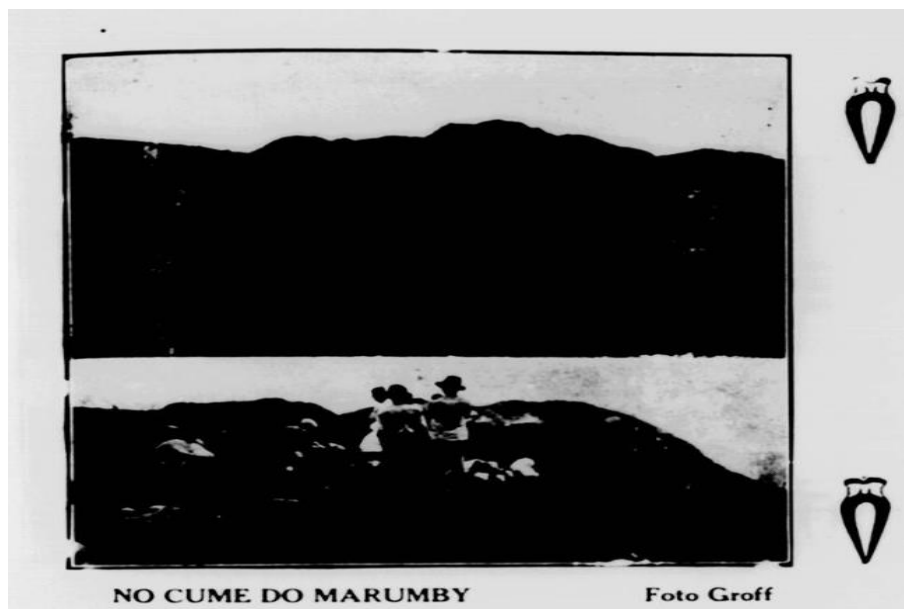
Fonte: SALTURI, Luiz Afonso. A paisagem paranaense fotografada por Armin Henkel. **Proa Revista de Antropologia e Arte**, v. 1, n. 4, p. 2013, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/nep/article/view/43271>

Contemporâneo de Henkel, João Batista Groff (1897-1969), foi um comerciante, editor, cineasta e fotógrafo paranaense que fez parte do círculo de intelectuais paranistas do século XX. Assim como Henkel, Groff empreendeu algumas viagens pelo território paranaense com o objetivo documentar a região e, posteriormente, publicava suas fotografias na própria revista, a *Ilustração Paranaense* (1927-1930), a qual servia de vitrine para seus retratos e cujo objetivo era “delinear

³⁶ O fotógrafo identificou uma esfinge formada pelas rochas à esquerda, ao lado das três pessoas que estão em primeiro plano. As letras impressas abaixo registram o título da fotografia e o local onde foi produzida: *A Esfinge do Salto do Inferno, Rio Ipiranga* (Salturi, 2012).

através da sua própria objetiva, os olhares sobre a cidade enquanto espaço de uma sociabilidade desejada” (Vieira, 1998, p. 75).

FIGURA 14 – No cume do Marumby. Autoria: João Batista Groff



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: [0000416-2-0-001714-001283-006414-004800.JPG \(1283×1714\) \(bn.br\)](https://www.bn.br/imagens/0000416-2-0-001714-001283-006414-004800.JPG)

A partir da década de 1930, a região oeste do Paraná passou por transformações sociais e urbanas acarretadas pela política da *Companhia de Terras Norte do Paraná*, responsável pela concessão de lotes aos colonos e imigrantes e pela ampliação da malha ferroviária do estado. Nesse contexto, cidades como Londrina e Maringá foram fundadas e atraíram fotógrafos como Oswaldo Leite (1921-1995), José Julian (1896-1976) e Haruo Ohara (1909-1999) a fim de registrar as transformações da região.

Oswaldo Leite nasceu em Itu/SP e chegou a Londrina no ano de 1940, para trabalhar no beneficiamento do café. Nessa função, permaneceu durante quatro anos, até exercer a função de pedreiro na construção da Santa Casa da cidade. Esse emprego oportunizou que Oswaldo Leite fosse chamado para ingressar na *Secretaria de Obras da Prefeitura* de Londrina, local no qual Leite ocupou o cargo de chefe do Departamento de Obras com a função de acompanhar as obras que estavam em andamento e realizar a prestação de contas junto aos órgãos financiadores das obras, para isso, realizou uma série de relatórios de obras acompanhados de fotografias (Figura 15). De acordo com Rosana Unfried, Leite foi o primeiro fotógrafo oficial da

prefeitura e “documentou, em preto e branco, muitas das cenas que marcaram o crescimento econômico e o desenvolvimento social de Londrina nas décadas de 1950 a 1980” (Unfried, 2016, p. 40).

FIGURA 15 –Avenida Osvaldo Aranha – Londrina. Autoria: Osvaldo Leite.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:
http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/index.php#sobe_paginacao

Diferente de Osvaldo Leite, que desenvolveu a prática da fotografia a partir da prestação de serviços à prefeitura, José Julian e Haruo Ohara foram fotógrafos amadores que encontraram na fotografia uma prática paralela aos seus ofícios. José Julian (1896-1976) era filho de imigrantes italianos, nasceu e cresceu em Piracicaba/SP, mas foi em Nova Europa/SP que exerceu inúmeras funções, trabalhando na lavoura, na carpintaria, na marcenaria até conhecer a fotografia. Segundo Richard André, José Julian “aprendeu com o fotógrafo que registrou as imagens de seu casamento. Com ele, adquiriu sua primeira câmera e os respectivos instrumentos, assim como algumas técnicas referentes à arte/ofício, como o retoque da imagem” (André, 2005, p. 79). Em 1933, José Julian foi atraído pelas propagandas da *Companhia de terras Norte do Paraná*, migrou para Londrina onde comprou um dos lotes da Companhia. Sua produção fotográfica atraiu o interesse da empresa e Julian foi contratado para “registrar o desenvolvimento regional, fomentando o caráter

propagandístico e (re)construindo antigas representações da natureza” (André, 2005, p. 80) (Figura 16).

FIGURA 16 - Cabo aéreo servindo de transporte de madeiras, gêneros alimentícios e trabalhadores. Londrina . Autoria: Jose Julian.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:
http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/fotos.php?cod_acervo=195284

Já Haruo Ohara (1909-1999) nasceu no Japão e migrou com sua família para o Brasil atraído pelas possibilidades de empreendimento nas Américas. A família Ohara primeiro estabeleceu-se em Cotia/SP, onde se dedicou a lavoura de batatas, depois mudou-se para Santo Anastácio/SP, a fim de trabalharem na lavoura cafeeira. Em 1933, Haruo migra para o norte do Paraná e adquire um lote numa região que viria a ser Londrina. Seu contato com a fotografia ocorreu em Londrina por intermédio de José Julian que “vende-lhe uma máquina, instrumentos e sugere algumas técnicas, que seriam desenvolvidas por Ohara através da prática e, também, por intermédio de revistas, livros, jornais, sociabilidades em clubes fotográficos etc.” (André, 2005, p. 80) (Figura 17).

FIGURA 17 – José Julian fotografando um homem na Praça Marechal Floriano Peixoto. Londrina .
Autoria: Haruo Ohara.



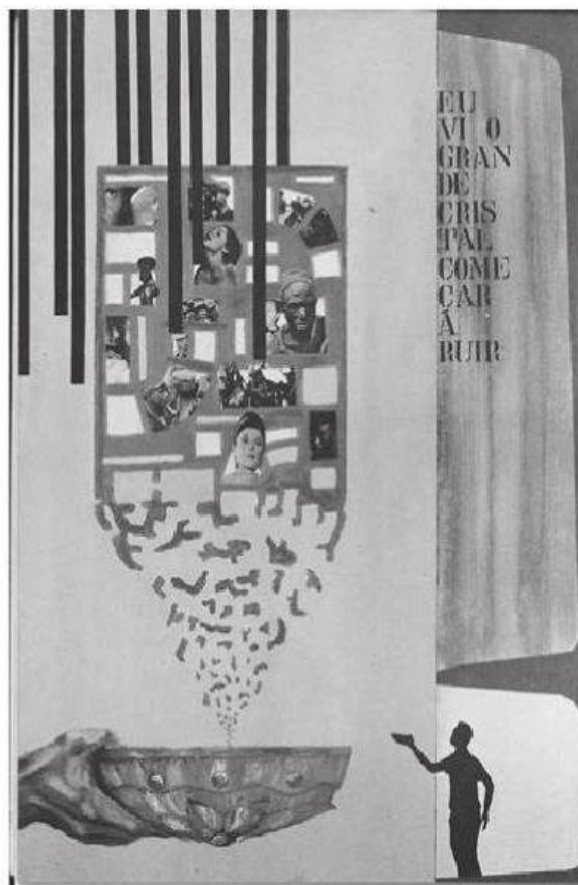
Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/index.php>

Apesar da parceria entre os dois fotógrafos e das semelhanças entre as trajetórias de ambos, Julian e Ohara apresentam significativas diferenças no tocante a sua produção fotográfica. De acordo com Richard André (2005), Julian fotografou o espaço urbano e natural da região norte, com o olhar voltado para o progresso, por sua vez, Ohara focou boa parte da sua obra ao cotidiano do homem do campo, muitas vezes, sem romantizações (Figura 18). Hoje, a obra fotográfica de Haruo Ohara ocupa espaço em várias exposições artísticas do Brasil, destacando-se sempre o olhar poético do fotógrafo japonês. Esse reconhecimento da fotografia como obra artística foi uma das consequências do terceiro momento da fotografia paranaense que aqui propomos, a saber: a integração interna das regiões do país, assim como o desenvolvimento urbano e industrial a partir dos anos de 1950.

Entre as iniciativas que contribuíram para o reconhecimento da fotografia enquanto expressão artística destaca-se a inserção da fotografia no *Salão Paranaense*. De acordo com Câmera e Silveira, o “*Salão Paranaense*” foi criado em 1944, na cidade de Curitiba, com o nome de “*Salão Paranaense de Belas Artes do Paraná*”, composto inicialmente por duas seções: pintura e sala livre (Câmera; Silveira, 2010, p. 98). A partir de 1968, ocorreu uma mudança no nome do Salão, que passou a ser chamado apenas

de “*Salão Paranaense*”, indicando uma renovação na sua concepção ao compreender a arte de forma ampla (Câmera; Silveira, 2010, p. 98). A primeira fotografia a participar de uma exposição foi a de Jaime Bernardo (Figura 18), premiada no 24º Salão. De acordo com Camera e Silveira, tratou-se de uma composição entre pinturas, frases e fotografias cuja escolha se deu por seu caráter moderno, cuja discreta mensagem retrata a instabilidade social do país (Camera; Silveira, 2010, p. 110).

FIGURA 18 – Primeira fotografia exposta no Salão Paranaense, 1967. Autoria: Jaime Push.



Fonte: CAMERA, Patrícia; SILVEIRA, Luciana. Fotografia no cenário artístico brasileiro: o Salão Paranaense. *Revista Concinnitas*, v. 1, n. 16, p. 94-111, 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/issue/view/2424>

É necessário destacar o cenário social do momento, não apenas no Paraná, mas no país. Vivíamos o cerceamento das liberdades individuais e a privação democrática, a oposição ao governo era ilegal, e muitos artistas encontraram em suas obras uma forma de expressão e posicionamento. Nesse sentido, conforme destacou Camera e Silveira, a primeira fotografia foi produzida no contexto de ações culturais que contestavam a política através de “experimentações artísticas que tentam dissolver

ou ampliar conceitos que permeiam a pintura e a escultura e pela evidência de projetos que discutem a relação obra-instrumento de arte” (Camera; Silveira, 2010, p. 104). Concomitante, em 1966, foi fundada a *Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Estado do Paraná* (ARFOC-PR). Sua função era reunir pessoas ligadas à imagem fotográfica e cinematográfica, sem caráter político-partidário e sem fins lucrativos, objetivando o incentivo e a valorização dos profissionais da fotografia, além de propagar a fotografia por meio de mostras coletivas dos associados (Camera, 2011).

Tal empreendimento foi essencial para o fortalecimento da atividade fotográfica independente e livre de censura. Entre os fotógrafos do período merece destaque a obra fotográfica de João Urban (1943-), fotógrafo publicitário e documental cuja obra realizou inúmeras críticas à Ditadura Militar e foi um dos primeiros fotógrafos contemporâneos brasileiros a ser reconhecido internacionalmente. Segundo Patrícia Camera (2011), a valorização das fotografias de João Urban é o reconhecimento da fotografia pura como expressão artística e o fotógrafo agente criativo (Figura 19).

FIGURA 19 – “Bóias-frias”. Autoria: João Urban



Fonte: Folha de Londrina. Disponível em: <http://doclondrina.blogspot.com/2012/03/sobremesa-de-boia-fria-e-marmelada-pra.html>

A partir da década de 1990, em meio às discussões do processo de redemocratização, uma série de iniciativas públicas e privadas surgiram com o objetivo de fortalecer e integrar o campo da fotografia paranaense. Foram criadas a *Casa da Imagem* (1991), o *Espaço em Branco* (1995) a *Galeria Ybakatu* (1995), em 1991 a abertura e a implantação do *Museu da Fotografia em Curitiba* – o primeiro museu de fotografia do Brasil e da América do Sul (Camera, 2011) –, a *Bienal Internacional de Fotografia* (1996) e a *Escola Portfólio* (1998).

1.2 A FOTOGRAFIA EM PONTA GROSSA: O CONTEXTO DE PRODUÇÃO DO FOTO BIANCHI

Nessa seção, objetivamos mapear a presença da fotografia em Ponta Grossa no final do século XIX e início do século XX. Assim, a partir de fontes consultadas no *Museu Campos Gerais*, na *Casa da Memória Paraná* e na *Hemeroteca Digital*,

buscamos compreender como estava configurado o campo profissional no qual Luiz e Raully Bianchi produziram suas fotografias.

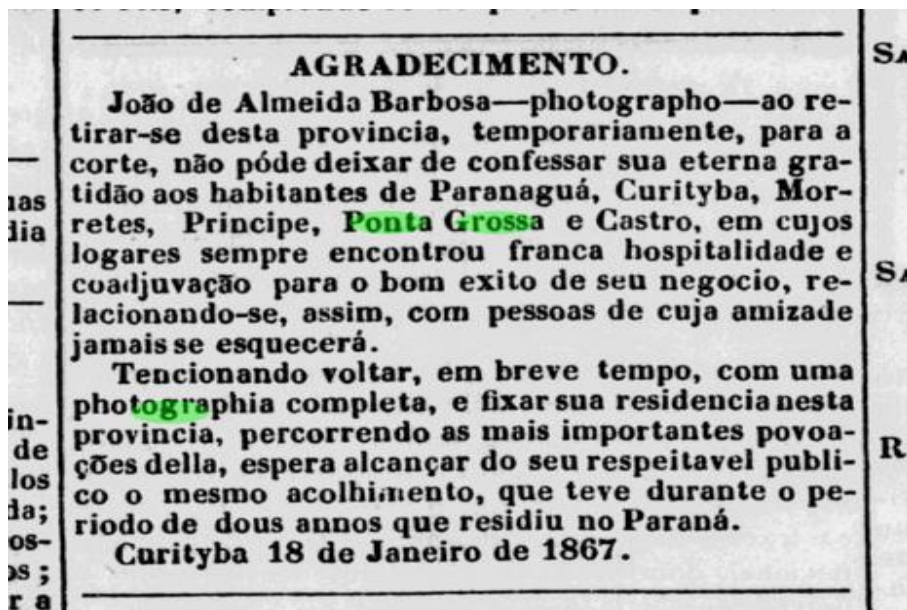
Iniciamos pontuando que a popularização da fotografia em Ponta Grossa acompanhou o desenvolvimento da cidade ocasionado pela chegada da ferrovia. A cidade que tem sua origem ligada ao caminho dos tropeiros do século XVIII, vivenciou até meados do século XIX, uma configuração social e urbana pacata, restrita à sua condição de povoado que atendia as demandas das fazendas da região dos Campos Gerais³⁷. Segundo Niltonci Chaves, sobre Ponta Grossa:

É possível afirmar que ela era uma extensão dessas fazendas e que o poder dos proprietários agrários se materializava em cada canto da nascente “núcleo urbano”, traço que, desde então, marcou a história política local. Pouca coisa mudou até o final dos Oitocentos. O viver em Ponta Grossa nesse período foi caracterizado por um cotidiano modorrento, no qual as horas passavam lentamente, as ruas eram mal traçadas e as construções não possuíam nenhum requinte (Chaves, 2014, p. 16).

Nesse cenário, a presença de fotógrafos na cidade ocorria como em outras regiões do país, ou seja, de forma itinerante durante um período provisório atendendo a clientela desejosa de um raro retrato fotográfico. Um desses casos foi o fotógrafo João de Almeida Barbosa que em estadia na então província do Paraná prestou serviços fotográficos em cidades como Curitiba, Paranaguá, Castro, Morretes e Ponta Grossa (Figura 20).

³⁷ Conforme o Dicionário Histórico dos Campos Gerais (2019), a expressão “Campos Gerais” não possui uma definição fixa, sendo que o termo foi consolidado como uma zona fitogeográfica no Segundo Planalto Paranaense, caracterizada por campos limpos e matas isoladas, delimitada pela Escarpa Devoniana, a qual o separa do Primeiro Planalto Paranaense, situado a leste. Ademais, para além dos aspectos físicos, a expressão remonta a identidade histórica e cultural da região a partir do século XVIII, sobretudo a partir da presença do colonizador português e da ocupação tropeira. Nesta pesquisa, quando fazemos uso da expressão “Campos Gerais” nos referimos a estes aspectos históricos e culturais da região. Disponível em: <https://www2.uepg.br/dicion/os-campos-gerais-do-parana/#os-campos-gerais>

Figura 20 – Fotografia João de Almeida Barbosa e sua passagem por Ponta Grossa. “A República” (1867)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=416398&pesq=%22Ponta%20Grossa%22%20%22fotografia%22&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.br&pagfis=4624>

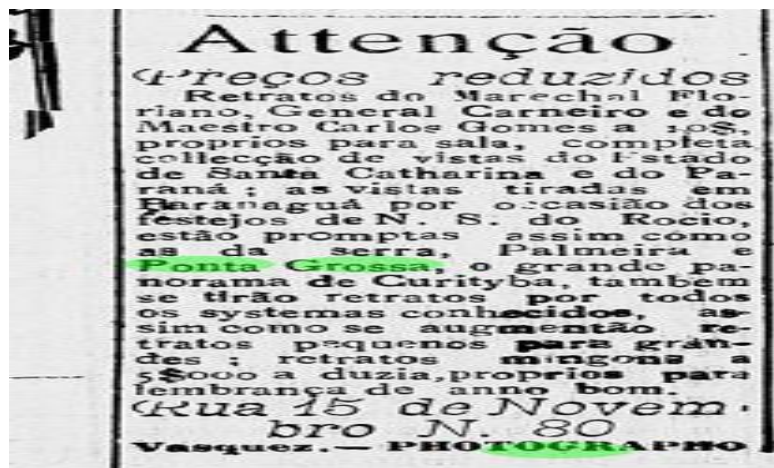
Logo, a prática fotográfica em Ponta Grossa durante o século XIX foi pontual, restrita a determinadas situações e acessível a poucas parcelas da população. Nesse contexto, a fotografia mais antiga realizada em Ponta Grossa com a qual a pesquisa teve contato foi o registro da visita do Imperador D. Pedro II à cidade no ano de 1880, porém, sem informações quanto à autoria do registro (Figura 21). Na passagem para o período republicano, os fotógrafos itinerantes continuaram percorrendo a região, como foi o caso do fotógrafo Vasquez (Figura 22), fotógrafo reconhecido em Curitiba e que realizou visitas a Ponta Grossa no ano de 1896, em que vendeu alguns tipos fotográficos bem específicos, como retratos do Marechal Floriano, General Carneiro e Maestro Carlos Gomes – figuras simbólicas da recém-instalada República brasileira. Nesse sentido, a fotografia ocupou um papel de reconhecimento e legitimidade para o novo sistema político, afinal, ostentar retratos de figuras simbólicas do sistema republicano brasileiro era uma demonstração de orgulho e patriotismo.

FIGURA 21 – Registro da recepção à D. Pedro II em Ponta Grossa. Autoria não identificada (1880)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa.

FIGURA 22 – Anúncio do fotógrafo Vasquez em Ponta Grossa. Jornal A República (1886)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=215554&pesq=%22photographo%22%20%22Ponta%20Grossa%22&pasta=ano%20191&hf=memoria.bn.br&pagfis=7058>

Em fins do século XIX, Ponta Grossa tornou-se uma cidade atrativa para fotógrafos itinerantes, sobretudo quando passou a sediar uma das estações ferroviárias que interligava as principais linhas férreas que cortavam o sul do Brasil. Com a ferrovia, um dos grandes símbolos das sociedades industrializadas e modernas, Ponta Grossa atingiu uma nova estrutura urbana, demográfica, econômica e sociocultural, passando

de um povoado pacato a uma cidade importante no cenário regional (Chaves, 2001, 2014; Holowate, 2024).

Isaias Holowate (2024) lembra que durante o século XIX o crescimento de Ponta Grossa foi impulsionado pela diversificação da economia local, através da indústria madeireira e por meio da expansão da economia ervateira na região. Nesse cenário, ocorreu a instalação de indústrias e o aumento do comércio urbano, ao passo que o meio urbano passou a funcionar pela lógica das urbanidades e pela vivência das sociabilidades no meio citadino, no qual, a instalação das linhas férreas contribuiu com o transporte de pessoas, mercadorias e informações. Além de ser espaço privilegiado para os registros de fotógrafos amadores e itinerantes que poderiam prestar serviços à ferrovia, como foi o caso de Luiz Bianchi, essa nova configuração sociocultural foi espaço atrativo para um tipo de estabelecimento comercial que ganhava cada vez mais destaque nos espaços urbanos: os estúdios fotográficos. Conforme destacou Boris Kossoy:

com o progresso econômico, gerado basicamente da expansão da lavoura cafeeira na região centro-sul, com a implantação das primeiras estradas de ferro, possibilitando acesso ao interior, antes praticamente inatingível, a não ser sobre o dorso de animais, enfim, com o crescimento dos centros urbanos, criava-se melhores condições para que os fotógrafos – ainda alienígenas na sua maioria – instalassem seus estabelecimentos de forma mais efetiva (Kossoy, 1983, p. 876).

Nesse contexto, surgiram na passagem do século XIX para o XX, os primeiros estúdios fotográficos em Ponta Grossa, voltados, sobretudo para a produção de retratos que agradassem o público consumidor e estivessem em consonância com o que era produzido nos estúdios fotográficos das grandes cidades. Segundo Marco Antônio Stancik (2009), o primeiro estabelecimento fotográfico da cidade de que se tem informações foi o *Famula*, cujo funcionamento se deu entre 1880-1911, na Rua 7 de Setembro, e que recorria a anúncios em periódicos de Curitiba para promover seus trabalhos (Figura 23).

FIGURA 23 – Anúncio do estúdio fotográfico “A. Famula”. Jornal “A República” (1911)

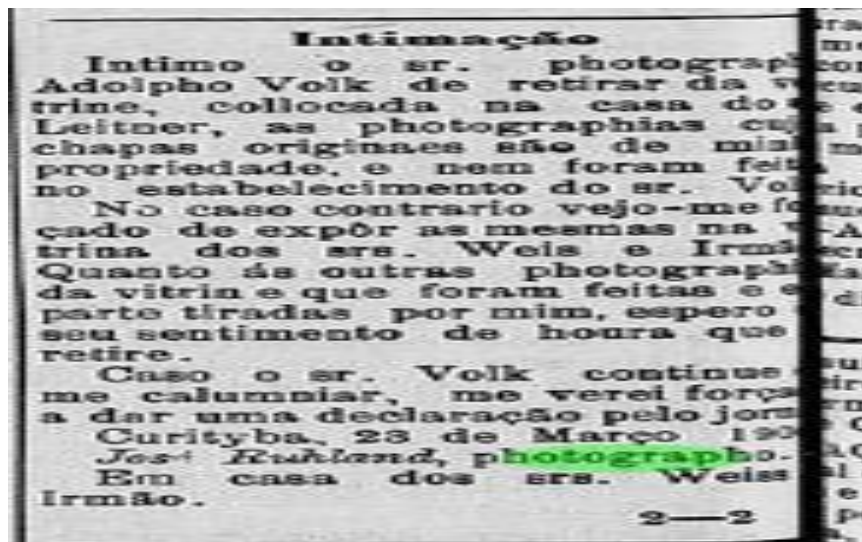


Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=240818&pesq=%22Famula&pasta=ano%201911&hf=memoria.bn.br&pagfis=2047>

Já nos novecentos foi fundado em Ponta Grossa o estúdio *Instituto Photographico Novo Mundo* pelo fotógrafo José Ruhland. Vindo de Curitiba, Ruhland já havia produzido serviços fotográficos no estúdio *Weiss & Irmãos* localizado na capital, assim como trabalhou um tempo com o fotógrafo Adolpho Volk, com quem teve divergências no fim da parceria – conforme indica desabafo publicado no jornal *A República* no ano de 1900 (Figura 24). Após essa data, Ruhland migrou para Ponta Grossa e fundou o seu próprio estabelecimento fotográfico, o qual manteve entre os anos de 1904 e 1909, ano no qual mudou-se para Florianópolis e encerrou as atividades na cidade (Stancik, 2009).

FIGURA 24 – José Ruhland intimida Adolpho Volk. Jornal A República (1900)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=215554&pesq=%22photographo%22%20%22Ponta%20Grossa%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=10773>

Conforme investigou Patrícia Câmera, nessas primeiras décadas do século XX, Ponta Grossa consolidava-se dentro do circuito fotográfico paranaense, sobretudo por possuir fotógrafos que mantinham relações diretas com estúdios fotográficos de Curitiba, além de contar com lojas e representantes comerciais que traziam produtos fotográficos diretamente da capital. Um exemplo, foi a *Livraria Econômica* de propriedade do fotógrafo amador Annibal Rocha que vendia em Ponta Grossa “equipamentos para fotografia (câmeras, ampliadores, tripés, chapas) e produtos das marcas AGFA, ILFORD, LUMIÈRE e papéis fotográficos” (Câmera, 2015, p. 36). O comércio de produtos fotográficos foi essencial para que os estúdios fotográficos se consolidassem na cidade, dois deles que tiveram grande destaque e longa trajetória foram os estúdios *Photo Weiss* e o *Photografia Bianchi* – este segundo, comprador direto da *Livraria Econômica*³⁸ e nosso objeto de estudo e cuja trajetória foi aprofundada no Capítulo 2 desta tese. Além disso, de acordo com Stancik (2009), merece menção a presença de Anna Herdage à frente do *Photo Moderna*, um estúdio que funcionou na Rua Doutor Colares durante a década de 1920, e ao que tudo indica, possivelmente tratou-se da primeira mulher fotógrafa em Ponta Grossa.

O estúdio *Photo Weiss*, assim como o *Photografia Bianchi*, teve sua trajetória vinculada a uma família de fotógrafos. A família Weiss foi reconhecida no cenário da

³⁸ Nos primeiros cadernos de serviços do Foto Bianchi, encontramos vários registros de pagamentos realizados à Livraria Economia.

fotografia paranaense a partir da chegada dos irmãos Augusto e José Weiss que migraram da Áustria para Curitiba em 1890. Na capital, os irmãos aprenderam o ofício fotográfico com Adolpho Volk, posteriormente, abriram o *Foto Progresso*, estabelecimento que se manteve até meados de 1920 (Kossoy, 2002). O filho de Augusto Weiss, Alberto Weiss, estabeleceu em Curitiba o *Foto Moderna*, já o filho de José Weiss, Ewaldo Weiss, migrou para Ponta Grossa e fundou o *Photo Weiss* (Figura 25), estabelecimento que seria herdado por seu filho, José Weiss e cuja presença na cidade se manteve até a década de 1970³⁹ (Figura 27).

FIGURA 25 – Anúncio da Livraria Econômica em Ponta Grossa. *Almanach do Paraná* (1906).

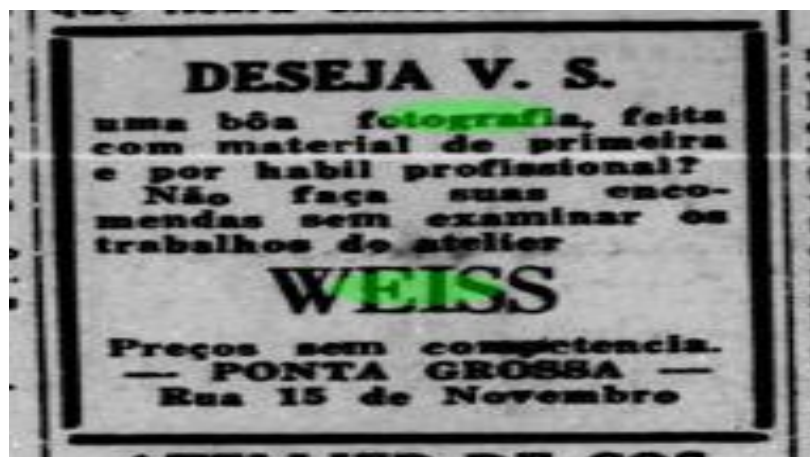


Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=214752x&pesq=%22Ponta%20Grossa%22%20%22fotografia%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=2342>

³⁹ As informações acerca da data de estabelecimento do *Photo Weiss* em Ponta Grossa são divergentes. Por exemplo, alguns trabalhos apontam a presença de Ewaldo Weiss em Ponta Grossa a partir de 1893. Contudo, o ano de nascimento de Ewaldo Weiss é 1904. Por isso, é possível que a produção que indique a presença de um fotógrafo Weiss em Ponta Grossa ainda no século XIX refira-se a José Weiss e não a Ewaldo Weiss. Além disso, apesar de num primeiro momento o *Photo Weiss* ter encerrado suas atividades na década de 1930, há um segundo momento do estúdio em Ponta Grossa sob administração de José Weiss e cuja presença na cidade se nota até a década de 1970, conforme anúncios em publicações da época. Diante destas informações, optamos por não delimitar os anos de funcionamento do *Photo Weiss*, enfatizando apenas as décadas nas quais encontramos a presença e a produção do *Photo Weiss* em Ponta Grossa.

FIGURA 26 - Atelier Weiss em Ponta Grossa (1934).



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=800074&pesq=%22E.%20Weiss%22%20%22photographia%22&pasta=ano%20193&hf=memoria.bn.br&pagfis=43560>

FIGURA 27 – Anúncio do Foto Weiss. Publicação “Foto Cine Clube Vila Velha” (1977).



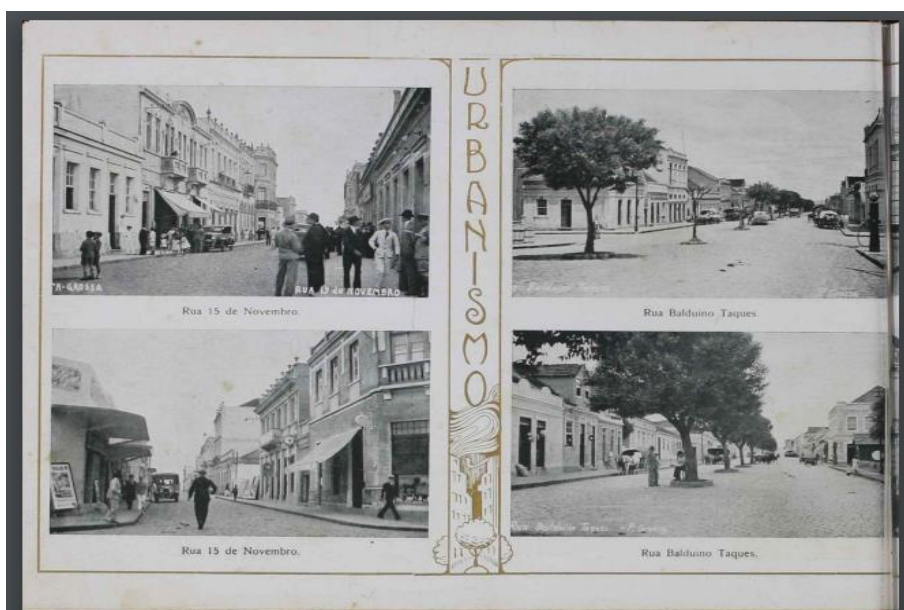
Fonte: Museu Campos Gerais.

Vale destacar que a vasta produção fotográfica da família Weiss foi responsável por atender uma demanda específica da cidade no período, a saber: prover fotografias que compunham os álbuns comemorativos da iniciativa municipal. Tais álbuns comemorativos, segundo Zita Possamai (2005), correspondiam a uma demanda específica do período, afinal, organizados pela iniciativa municipal tornaram-se uma propaganda política a fim de ressaltar os feitos governamentais e construir uma imagem da cidade idealizada. Conforme destacou Possamai:

o álbum fotográfico configura uma seleção de determinadas imagens, entre tantas outras vistas por aquele que o elaborou, e, dessa forma, implica sempre um determinado olhar [...] no caso do álbum de vistas urbanas esta intencionalidade é ainda mais flagrante pela impossibilidade de ser alcançada em uma única representação fotográfica a dimensão colossal do espaço urbano (Possamai, 2005, p. 138-139).

No caso de Ponta Grossa, encontramos dois álbuns fotográficos comemorativos produzidos pelo governo municipal que contaram com as contribuições dos fotógrafos Weiss, o álbum de 1936 e o álbum de 1963. No primeiro caso, o álbum de 1936, intitulado “*Álbum de Ponta Grossa*”⁴⁰ organizado pela administração do prefeito Albary Guimaraes, os retratos de autoria de Ewaldo Weiss que compõem a obra destacam vários elementos e setores da cidade (Figura 28), reforçando seu crescimento, industrialização, educação, espaços culturais etc.

FIGURA 28 – Retratos de Ewaldo Weiss. Álbum de Ponta Grossa (1936).



Fonte: Museu Campos Gerais. Disponível em: <http://memoriasdigitais.museu.uepg.br/items/show/1492>

⁴⁰ Disponível em: <http://memoriasdigitais.museu.uepg.br/items/show/1492>

Já o segundo álbum, intitulado “*Álbum de Ponta Grossa – 1963*”, edição comemorativa, foi publicado no ano de 1963, durante a administração municipal de Fulton Vitel Borges de Macedo. Organizada por Itacil Ferreira de Oliveira, a obra em questão, cujo objetivo era focalizar nos “mínimos detalhes todos os perfis de nossa comunidade” (Oliveira, 1963, p. 01), apresenta textos e fotografias que produziram uma narrativa acerca da cidade. Infelizmente, os retratos fotográficos não foram identificados por meio de autoria, apenas com a descrição do espaço, local ou pessoa. Contudo, pontuamos que se tratou de uma obra conjunta, nas quais os créditos acerca das fotografias foram divididos entre Germano Koch (fotógrafo do estúdio Foto Elite), José Weiss (fotógrafo do Foto Weiss), Masayuki Mori e Jose Jamil Melhem (fotógrafos do Foto *Clamour*), Antônio Rubens Bianco (fotógrafo amador), Ovidio Ribas (fotógrafo amador) e fotografias do acervo particular de Ewaldo Weiss (Figura 29).

FIGURA 29 – Fotógrafos do período. Álbum de Ponta Grossa (1963).



Fonte: Museu Campos Gerais. Disponível em:

<http://memoriasdigitais.museu.uepg.br/files/original/3f8f2182ca48464c50db429f3d6796d0.pdf>

Grande parte dos fotógrafos que colaboraram com a produção do álbum comemorativo de 1963, possuíam estúdios fotográficos em Ponta Grossa na década de 1960, alguns deles, herdeiros dos fotógrafos pioneiros das primeiras décadas do século XX, como foi o caso de José Weiss. Assim, na segunda metade do século XX, a prática da fotografia em Ponta Grossa continuou sendo marcada pela presença de

fotógrafos amadores que eram contratados para serviços e fotógrafos profissionais que possuíam estabelecimentos no centro da cidade.

Paralelamente, em Ponta Grossa a partir da década de 1950, os fotógrafos passaram a exercer a função de *freelances*, sobretudo prestando serviços para os jornais locais, como foi o caso de Bianchi, Domingos, Arquimedes Cordeiro Costa e sua esposa Clóvis Ribas Costa Grossa. Esse cenário foi palco para o início do fotojornalismo em Ponta Grossa, sobretudo pelas contribuições de Adail Inglês. Segundo Carlos Alberto Souza e Tais Ferreira:

Adail Inglês, dono do antigo Jornal Diário da Manhã, um dos primeiros (segundo o próprio Adail) a abrir espaço em um jornal impresso para o fotojornalismo. Ele também relata um acontecimento que intrigava a população e deu origem à fotojornalismo em Ponta Grossa: a “quadrilha do morcego”, que tinha entre os envolvidos políticos locais. Ele conta que seu jornal Diário da Manhã denunciou todos os integrantes da quadrilha que roubava carros em Ponta Grossa, nos anos 60. Conta que os bandidos tiveram de desfilar de joelhos na rua XV de novembro e esse evento teve cobertura fotográfica do DM e, por isso, na sua visão, se configurou como a primeira cobertura fotojornalística de um impresso local (Souza; Ferreira, 2014, p. 25).

Se as décadas de 1950/60, foram marcadas pela presença de fotojornalistas em periódicos locais, pontuamos que, a partir da década de 1970, a fotografia em Ponta Grossa entrou no debate nacional das dimensões artísticas do trabalho fotográfico. Passou-se a promover uma publicação especializada na arte fotográfica, chamada de “*Exposições Nacionais da Arte Fotográfica*” organizadas pelo *Foto Cine Clube Vila Velha* em parceria com a Universidade Estadual de Ponta Grossa. O intuito da publicação era realizar um concurso de fotografias com representantes de todas as regiões do país e publicizar as obras vencedoras. Para a pesquisa, identificamos nove concursos e publicações realizadas entre os anos de 1977-1989 (Figura 30), cujo conteúdo enfatiza o caráter artístico e subjetivo da fotografia, enfatizando o papel do fotógrafo como autor da obra.

FIGURA 30 – Publicações da “Exposição Nacional de Arte Fotográfica – Foto Cine Clube Vila Velha” (1977/1989).



Fonte: Acervo Museu Campos Gerais.

Diante desse quadro, sintetizamos que mesmo com suas particularidades, a presença da fotografia em Ponta Grossa não fugiu do que ocorria em outras regiões do Brasil. Há uma primeira fase marcada pela presença de fotógrafos itinerantes que visitavam a cidade prestando serviços pontuais, em alguns casos, fixando residência e dando início à prática dos estúdios. Posteriormente, nas primeiras décadas do século XX, a instalação de estúdios fotográficos como estabelecimentos comerciais símbolos das cidades tidas como modernas e urbanas, para tal, atendiam uma série de consumidores desejosos de perpetuar imagens de si.

Muitos desses estúdios continuaram existindo durante boa parte do século XX, sendo verdadeiros patrimônios familiares. Como vimos, alguns destes prestaram-se a produção de obras governamentais, caracterizando outra fase da fotografia em Ponta Grossa: sua contribuição para a propaganda política. Concomitante, a fotografia foi migrando para o espaço do público, tanto no que diz respeito ao político quanto ao seu uso pela imprensa e a consolidação do fotojornalismo. A partir dos anos de 1970, a fotografia ganhou espaço no cenário ponta-grossense como obra artística, tornando-se objeto de concursos e publicações que enfatizavam trabalho do fotógrafo enquanto expressão artística.

Portanto, conforme Maria Beatriz Coelho, enfatizamos que a prática fotográfica no Brasil, assim como a imagem construída pelas lentes de fotógrafos acerca da nação

brasileira não é única, pelo contrário, ela é composta de várias imagens que compõem um mosaico de retalhos no qual nossa representação é resultado dos elementos que se complementam através da justaposição de imagens. Nas palavras da autora:

Em meados do século XX, a maior parte dos fotógrafos eram europeus, e eles construíram nossa imagem, moldada, até certo ponto, pela experiência da fotografia etnográfica e pela memória da guerra. Já éramos o “outro”, o país da convivência pacífica entre etnias, marcado pela presença negra, onde as pessoas viviam em paz. A entrada em cena dos fotojornalistas brasileiros marca uma virada na representação visual da nação. Os problemas sociais do campo e da cidade passaram a ser mostrados em seus vários aspectos. A crítica política se faz presente, com o foco das objetivas voltado para os pobres, os que padecem pela falta de direitos trabalhistas, humanos e sociais (Coelho, 2012, p. 381).

Por fim, no desenvolvimento deste capítulo entendemos que a prática fotográfica ocorre em meio a disputas e convenções que se relacionam com o espaço social. Assim, o fotógrafo é um agente ativo frente ao espaço físico, pois, retomando Certeau (1998), o espaço é um lugar praticado pelo fotógrafo. Por isso, argumentamos que as fotografias evidenciam aspectos formativos que podem nos ajudar a compreender sentidos e percepções presentes na sociedade, uma vez que as fotografias permitem visualizar “à consolidação dos códigos de comportamento e representações sociais que passavam a regular as relações no processo de produção de sentido social hegemônico” (Mauad, 2005, p. 134).

2 FOTO BIANCHI: OS FOTÓGRAFOS DA FAMÍLIA BIANCHI E SUAS TRAJETÓRIAS

[...] eu ficava restaurando as fotos do meu avô e da minha avó por um motivo de sobrevivência meu. Porque ali está a verdadeira arte fotográfica, não bem o que se faz hoje. Não é que não seja arte o que se faz hoje, é que não tem aquela mesma pureza. Eu seria muito feliz se fosse um fotógrafo em 1925, trabalhando com aquele material um pouco mais rudimentar [...].

Raul Bianchi (2001).⁴¹

Segundo Maria Elisa Borges (2008), durante o século XX, a fotografia ocasionou uma nova forma de representar e olhar o mundo natural e suas dinâmicas sociais, sobretudo com o surgimento da chamada fotografia documental. Para André Rouillé (2009), a fotografia documental compreendeu um momento cultural específico, a saber, o retrato de uma sociedade industrial e moderna em busca de sua ordenação visual e a valorização do progresso oitocentista. Entendemos então que as diferenças entre as fotografias documentais do século XIX e as fotografias digitais circuladas nas redes sociais no século XXI, vão além do avanço tecnológico, dizem respeito, também, às concepções da fotografia em si, afinal, são diferentes modos de ver e fotografar o mundo social de cada período.

Por isso, para compreender as trajetórias profissionais de Luiz e Raul Bianchi em relação à prática fotográfica, foi necessário atentarmos-nos a algumas particularidades históricas do período em que viveram, ainda que pertencentes a diferentes gerações. De acordo com Eric Hobsbawm (1995), no início do século XX, a sociedade ocidental era marcadamente capitalista na economia, liberal na estrutura constitucional e burguesa na classe dominante. A Europa, em particular, era vista como o centro do progresso científico, material e moral, responsável pelos avanços no conhecimento e nas artes, berço das grandes revoluções científicas, políticas e industriais – certeza esta que seria abalada pelas catástrofes que marcariam o século XX, a saber, as Grandes Guerras Mundiais que colocaram em dúvida o ideal de civilidade que marcou o século XIX.

⁴¹ Trecho retirado da entrevista concedida por Raul Bianchi, filho de Raul e neto de Luiz, ao jornal Diário dos Campos em 2001. Representante da terceira geração de fotógrafos da família, Raul encerrou as atividades do estúdio fotográfico Foto Bianchi poucos meses depois da entrevista ser publicada.

Esse período, definido por Hobsbawm como a “era dos extremos”, foi caracterizado por dois momentos, a “era de ouro e a era da catástrofe”, a oscilação entre períodos de avanços tecnológicos e de declínio humanitário, de conquistas democráticas e da ascensão de regimes autoritários, de crescimento econômico e de crises econômicas, enfim, um contexto de tensões e extremos que moldaram também a cultura visual do século XX, em especial, devido às contribuições do cinema e do fotojornalismo. Nas palavras do autor:

[...] ficava cada vez mais claro que o século XX era o do homem comum, e dominado pelas artes produzidas por e para ele. Dois instrumentos interligados tornaram o mundo do homem comum visível e capaz de documentação como jamais antes: a reportagem e a câmera. Nenhum dos dois era novo (ver *A era do capital*, capítulo 15; *A era dos impérios*, capítulo 9), mas entraram numa era de ouro de consciência própria depois de 1914. [...] O novo fotojornalismo devia seus méritos não só aos homens talentosos — às vezes até mulheres — que descobriram a fotografia como meio de comunicação, à ilusória crença de que “a câmera não mente”, ou seja, que de algum modo ela representava a verdade “real”, e às melhorias técnicas que tornaram fáceis as fotos não posadas com as novas câmeras em miniatura (a Leica foi lançada em 1924), mas talvez acima de tudo ao domínio universal do cinema. Homens e mulheres aprenderam a ver a realidade através de lentes e câmeras (Hobsbawm, 1995, p. 191).

Isto posto, o capítulo tem por objetivo traçar a história do Foto Bianchi em Ponta Grossa durante o século XX, com destaque para as biografias de Luiz e Raully Bianchi. Assim, o capítulo é composto por dois subcapítulos. No primeiro, intitulado “Luiz Bianchi: o início do Foto Bianchi”, analisamos a chegada de Luiz Bianchi na cidade, sua inserção no campo social da época e aspectos que permeiam sua produção. No segundo subcapítulo, “Raully Bianchi: o herdeiro do Foto Bianchi”, objetivamos compreender como Raully Bianchi tornou-se o fotógrafo da segunda geração do Foto Bianchi na cidade, para isso, analisamos sua trajetória familiar e social.

Traçar as biografias de Luiz e Raully Bianchi nos colocou como prerrogativa refletir a maneira como compreendemos a escrita da vida de uma personagem. Nesse caso, mais do que construir uma biografia cronológica e memorialista para responder à questão, nos propusemos a pensar o sujeito a ser estudado como “plural mantenedor de vínculos” (Dosse, 2009, p. 297). Assim, identificamos os fotógrafos da família Bianchi como os “homens comuns”, indicados por François Dosse, e que ganharam espaço nas pesquisas historiográficas após a década de 1980, sobretudo após a ampliação historiográfica propiciada pelas discussões da História Cultural. Tal abordagem nos permitiu construir uma historiografia a partir dos indícios e textos dos sujeitos, a fim de

compreender aspectos de seu espaço de vivências, afinal, “longe do heroísmo ou das visões sacrificiais, é o mundo comum dos cuidados individuais que se oferece a leitura” (Dosse, 2009, p. 301).

Diante disso, nos propusemos a traçar as biografias de Luiz e Raully Bianchi tendo em vista a biografia hermenêutica. Em síntese, a biografia hermenêutica foi apontada por François Dosse como um reencontro entre historiografia e biografia, uma proposta mais reflexiva que pensa o sujeito biografado como um sujeito singular num dado espaço social, pressupondo assim uma “sensibilidade biográfica” por parte da investigação e que possibilita a “articulação de uma biografia singular ao cosmos social” (Dosse, 2009, p.239).

Para tanto, nos pautamos pelas discussões de Pierre Bourdieu acerca das histórias de vida orientadas pela noção de trajetória dos sujeitos. Bourdieu ao traçar críticas ao que ele chama de uma ilusão biográfica⁴², defende que o estudo biográfico de uma figura social, ou ainda, um agente social, deve considerar uma série de entremeios, transformações e ilusões acerca da biografia dos sujeitos, afinal, os agentes sociais são “propriedades biológicas e sociais em constante mutação e todas as descrições seriam válidas somente nos limites de um estágio ou de um espaço” (Bourdieu, 2008b, p. 187). Em suma:

não podemos compreender uma trajetória (isto é, o envelhecimento social que, embora o acompanhe de forma inevitável, é independente do envelhecimento biológico) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis (Bourdieu, 2008b, p. 190).

Por sua vez, articulada a ideia de trajetória, mobilizamos o conceito de itinerário para problematizar como ocorreu a formação profissional de Luiz e Raully Bianchi. Para tanto, embasamo-nos nas discussões de Jean-François Sirinelli acerca dos itinerários intelectuais. Sirinelli em seu artigo “*Le hazard ou la nécessité? Une histoire en chantier: l’histoire des intellectuels*” (1986), definiu itinerário intelectual como o desenvolvimento de um grupo a partir de uma matriz comum, ou ainda, um estudo

⁴² Pierre Bourdieu em seu texto “*A ilusão biográfica*”, presente na obra Razões Práticas, teceu crítica aos empreendimentos biográficos pautados na narrativa cronológica da vida de uma personagem. Para Bourdieu, tal compreensão se torna problemática ao propor as biografias como história de vida lineares e orientadas para um fim da história no sentido de uma sucessão de eventos implícita em uma filosofia da história revestida de narrativa histórica (Bourdieu, 2008b, p.74).

comparativo que cruza as trajetórias de diferentes personalidades e que possibilita perceber a ideologia ou as ideologias dominantes em diferentes períodos.

Logo, ao apropriar-nos de tal noção, a pesquisa partiu da perspectiva de que os fotógrafos da família Bianchi fizeram parte de um itinerário cultural, um caminho trilhado por outros fotógrafos no período, mas sem desconsiderar as especificidades do Foto Bianchi, a saber: um estúdio comercial-familiar e que se tornou patrimônio familiar herdado por outras gerações que aprenderam o ofício da fotografia no seio da família ainda na infância, enfim, elementos aprofundados no desenvolvimento deste capítulo.

2.1 LUIZ BIANCHI: A FUNDAÇÃO DO FOTO BIANCHI EM PONTA GROSSA

A Figura 31 apresenta um retrato de Luiz Bianchi. Na imagem, Luiz posou ao lado de sua câmera fotográfica e encenou seu ofício, como indica a presença da câmera e o fato de estar segurando o dispositivo que aciona o equipamento para realizar o retrato. Não sabemos se este registro foi realizado por outra pessoa ou se foi Luiz Bianchi quem organizou a cena para produzir um autorretrato, mas entendemos que o retrato teve como motivação o desejo de representar e afirmar sua identidade pessoal e profissional.

FIGURA 31 – Retrato de Luiz Bianchi e sua câmera



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa.

Luiz Bianchi (1876-1943) foi registrado na Argentina por seus pais, Carlos e Catarina Bianchi, imigrantes vindos da Itália e que abriram em Buenos Aires um comércio voltado para a produção de portas de madeira, enquanto, paralelamente, Carlos Bianchi exercia a função de jornalista em um pequeno jornal local de Buenos Aires (Leandro, 1996). Ainda jovem, Luiz serviu ao Exército na Argentina, oportunidade na qual aprendeu o ofício da fotografia. Posteriormente, realizou uma viagem a bordo de um navio mercante inglês que navegava pelo Oceano Atlântico e, segundo relatos de seu filho Raul, visitou diferentes regiões da América do Norte e da África (Bianchi, 1982).

Após essa viagem, Luiz migrou para o Brasil no final do século XIX, viveu na cidade da Lapa/PR, onde exerceu a agricultura como forma de sustento, mas sem deixar de exercer a fotografia como prática paralela, mantendo contato, inclusive, com o fotógrafo alemão Guilherme Gluck (Leandro, 1996). Nesse período, Luiz Bianchi foi

contratado pela *Brazil Railway Company*⁴³ para fotografar a instalação das estações da estrada de ferro em Ponta Grossa (Figura 32).

FIGURA 32 – Pátio da ferrovia – Luiz Bianchi (1890).



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa.

A região dos Campos Gerais tornou-se um destino frequente de Luiz Bianchi⁴⁴, além de prestar serviços à companhia ferroviária ele passou a realizar outros serviços fotográficos em Ponta Grossa e em outras cidades próximas, como foi o caso das fotografias que realizou do início da construção do prédio da Santa Casa de Misericórdia na primeira década do século XX (Figura 33), ou ainda sua passagem pela cidade de Palmeira (Figura 34).

⁴³ Empresa ferroviária que controlou e administrou as estradas de ferro instaladas no sul do Brasil em fins do século XIX e meados do século XX, com o objetivo de promover a interligação ferroviária da região sul do Brasil com outros pontos da América do Sul. Segundo Leonel Monastirsky: “passou a ser uma grande empresa, construtora, administradora e arrendatária de uma gigantesca malha ferroviária espalhada pelos estados do sul, monopolizando os transportes” (Monastirsky, 1997, p. 47).

⁴⁴ Conforme constatamos nos registros dos Cadernos de serviços prestados por Luiz Bianchi.

FIGURA 33 – Colocação da pedra fundamental da Santa Casa – Luiz Bianchi (1907).



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa.

FIGURA 34 – Anúncio da passagem de Luiz Bianchi por Palmeira/PR (1908). Jornal a República.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=215554&pesq=%22Luiz%20Bianchi%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=21057>

Sobre Ponta Grossa, cabe lembrar que em fins do século XIX, a cidade não passava de um vilarejo pouco sedutor que ainda carregava traços de sua origem rural e oligárquica. Foi com a chegada da ferrovia que a cidade ganhou destaque no cenário regional e passou a atrair pessoas e estabelecimentos. De acordo com Niltonci Chaves (2001), em 1890, ano da construção da primeira estação ferroviária, Ponta Grossa

contava com 4.774 habitantes. Após a instalação dos primeiros trilhos do trem, em 1908, a cidade contava com mais de 15.000 habitantes. Esse aumento na circulação e estabelecimento de pessoas ocasionado pela instalação dos trilhos do trem também desencadeou um aumento na produção industrial local, o que tornava a cidade referência regional, estima-se que, no fim da década de 1920, Ponta Grossa representava 5,5% do total das indústrias registradas no estado (Chaves, 2001). Cabe destacar que esse cenário era palco de uma sociedade heterogênea, marcada por tensões e conflitos, uma vez que o crescimento urbano e econômico não atingia todos os setores sociais. Nas palavras de Niltonci Chaves, nas primeiras décadas do século XX, Ponta Grossa era composta por uma sociedade plural e complexa, na qual “grupos e ideias antagônicas se contrapunham [...] diferentes discursos eram produzidos objetivando arregimentar adeptos para as causas defendidas” (Chaves, 2001, p. 12).

Logo, a sociedade ponta-grossense era um espaço de pluralidades no campo das ideias, das manifestações culturais, religiosas, políticas e ideológicas. É nesse cenário de transformações e tensões entre a “Ponta Grossa oitocentista e pacata” e a “Nova Ponta Grossa novecentista” que o fotógrafo Luiz Bianchi produziu suas primeiras fotografias e seu filho Raully Bianchi cresceu e aprendeu o ofício fotográfico. Portanto, compreendemos que os retratos produzidos por ambos registraram as transformações e as permanências sociais daquele período, ao passo que contribuíram para a construção e a manutenção de uma imagem sobre a cidade.

Nesse período, Luiz Bianchi já era casado com Maria Thommen (Figura 35), e juntos migraram definitivamente para Ponta Grossa por volta dos anos de 1910, na cidade, ambos se dedicaram à atividade comercial, Luiz oferecendo seus trabalhos fotográficos e Maria administrando uma loja de produtos diversos, sobretudo de aviamentos e tecidos. Em 1913, o casal recebeu o alvará para abertura de um estabelecimento comercial-fotográfico, o Foto Bianchi, dando início ao estúdio fotográfico que perduraria por três gerações da família Bianchi. Há que destacar que Maria Thommen ocupou papel essencial na administração do estúdio mesmo, após a morte do marido no ano de 1943. Segundo o filho, Raully Bianchi (1982), a mãe revelava, retocava, fazia o trabalho de laboratório nos retratos produzidos por Luiz Bianchi (Figura 36).

FIGURA 35 – Luiz Bianchi e Maria Thommen



Acervo da Fotografia Digitalizado: Fundo Foto Bianchi - Casa da Memória

Fotógrafo: Foto Bianchi

Disponível em: www.museucenas.com.br/pontagrossa

Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa.

FIGURA 36 – Laboratório do Foto Bianchi



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa.

De acordo com Grasielle Silva, Maria Thommen, carinhosamente chamada de Micky, sempre esteve presente nos negócios da família, tendo seu nome associado ao estúdio em jornais do período, confirmando que Maria foi ativa na condução do estabelecimento, realizando demandas internas de organização do estúdio, auxiliando na elaboração das poses das fotografias e, possivelmente, realizando alguns retratos (Silva, 2024, p. 190). Luiz e Maria permaneceram casados por mais de três décadas, até o falecimento de Luiz no ano de 1943, ocasionado por problemas no coração. Juntos, Luiz e Maria mantiveram o Foto Bianchi como estabelecimento comercial e espaço familiar. Foi no espaço do estúdio fotográfico que o casal teve seus quatro filhos (Figura 37), sendo eles: Raully, Leonardo, Fleury e Raul – o último, falecido ainda pequeno⁴⁵ (Figura 38).

⁴⁵ Não encontramos informações sobre o que ocorreu com Raul Bianchi, filho de Maria e Luiz. Inferimos apenas que Raul Bianchi – neto de Luiz, filho de Raully e representante da terceira geração de fotógrafos Bianchi – recebeu esse nome em lembrança ao tio falecido ainda bebê.

FIGURA 37 – Luiz Bianchi, Maria Thommen e seus filhos, Raully, Leonardo e Fleury



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa.

Instalado em Ponta Grossa com sua família, Luiz Bianchi atendeu a sua clientela em vários endereços centrais da cidade, primeiro em frente à ferrovia, atual Rua Fernandes Pinheiro, depois, em um imóvel localizado na Rua Augusto Ribas (antiga Rua das Tropas), posteriormente, transferido para um endereço na Rua XV de Novembro, até construir seu estúdio definitivo na Rua Sete de Setembro, local para o qual mudou-se com a família por volta dos anos de 1940 (Bianchi, 1982). Logo, estes endereços não eram apenas a localização comercial do estúdio, mas também eram a residência da família Bianchi em Ponta Grossa, que, segundo Raully Bianchi, mudava-se conforme o estúdio mudava de endereço.

FIGURA 38– Maria Thommen e Raul Bianchi



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa.

As mudanças de endereço não indicaram a diminuição nos trabalhos do Foto Bianchi. Pelo contrário, conforme indicam os registros de serviços, a demanda por retratos do estúdio foi intensa até a morte de Luiz, sobretudo no que se refere à produção de retratos individuais, retratos de noivos, retratos de formandos e retratos de crianças. Além disso, a ampliação do acesso aos retratos de estúdio a partir da década de 1950, as novas tecnologias de produção e o uso das fotografias em documentos pessoais, representaram um aumento da demanda de fotografias do estúdio Foto Bianchi – conforme indicam o aumento no número de registros nos cadernos de serviços consultados pela pesquisa.

No que se refere à produção das fotografias por Luiz Bianchi no período analisado pela pesquisa, percebe-se em sua obra a prevalência do retrato de enquadramento médio e produzido no interior do estúdio, características que evidenciam um gosto típico daquele contexto no qual as pessoas buscavam estúdios fotográficos a fim de eternizar imagens idealizadas de si. Conforme Sérgio Miceli, os

retratos são imagens negociadas entre artistas e retratados. Nas palavras do autor:

O que está em jogo é o sentido atribuído e perpetrado pelo artista ao expressar uma definição compacta aliando uma fisionomia, aquela modelada na tela, a uma significação simbólica, que tanto pode ser uma pretensão política, uma qualificação institucional, uma afirmação de prestígio, uma filiação doutrinária ou confessional, uma habilidade erótica ou mundana, ou quaisquer misturas desses investimentos sociais (Miceli, 1996, p. 64).

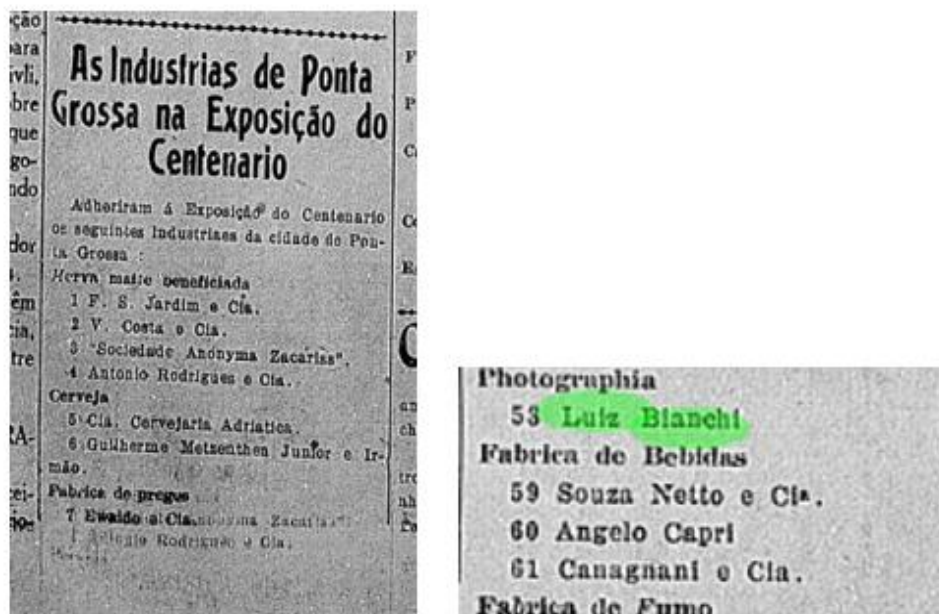
Assim, um primeiro ponto que destacamos na produção fotográfica se refere aos *habitus* formativos próprios do campo fotográfico, uma vez que enfatizamos que os fotógrafos registraram o que poderia ser fotografado naquele momento. Segundo Pierre Bourdieu, essas escolhas operadas pelos fotógrafos fazem parte de um regime estético específico, o qual elege os temas “fotografáveis” e “não-fotografáveis” em cada momento. Afinal, a prática fotográfica não é individual e isolada, nas palavras do autor, ela ocorre:

por la mediación del *ethos* – interiorización de regularidades objetivas y comunes –, el grupo subordina esta práctica a la regla colectiva, de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo (Bourdieu, 2003b, p. 44).

Além disso, Luiz Bianchi ocupou papel de destaque na produção fotográfica local. No ano de 1922, ele atuou como o representante do ramo fotográfico na “Exposição do Centenário” (Figura 39). Paralelamente, os retratos de Luiz eram requisitados pelas elites da cidade, o que fez com que o fotógrafo se tornasse amigo de personalidades da elite e ganhasse fama “em uma rede social composta por políticos, comerciantes, médicos, jornalistas, bancários, militares, artistas e professores que figuravam a vida urbana ponta-grossense” (Camera, 2018, p. 11)⁴⁶.

⁴⁶ Contudo, a pesquisadora destaca que o Foto “ao mesmo tempo que se configurava como um espaço de criação da representação visual dos grupos dominantes, uma clientela com menor poder aquisitivo se mostrava por pessoas anônimas [...] um heterogêneo universo da clientela, não somente a rede de sociabilidades e os vários clientes anônimos puderam garantir o aumento dos serviços e a permanência do ateliê por quase um século na cidade” (Camera, 2018, p. 22).

FIGURA 39 – Anúncio de Luiz Bianchi representante do ramo fotográfico na Exposição do Centenário (1922). Jornal A República.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=215554&pesq=%22Luiz%20Bianchi%22&pasta=ano%201922&hf=memoria.bn.br&pagfis=38091>

Cabe destacar, entretanto, que não apenas sujeitos da elite frequentavam o estúdio Foto Bianchi em busca de um retrato de si, encontramos diversos registros de padeiros, açougueiros, soldados, chaveiros, operários, criadas, padres, professores etc. Tais sujeitos, contudo, raramente tinham seus nomes associados aos retratos, ficando a identificação restrita a seus papéis sociais, ou ainda, laços familiares, por exemplo: “mulher Brasília”, “genro Bittencourt”, “filha Dr. Moraes”, etc. Enfim, mais do que um retrato do sujeito, a fotografia construía representações sociais, logo, segundo Bourdieu e Bourdieu:

O que é fotografado, e apreendido pelo leitor da fotografia, não são propriamente indivíduos na sua particularidade singular, mas sim papéis sociais – o marido, o rapaz na primeira comunhão, o militar – ou relações sociais – o tio da América ou a tia de Sauvagnon. Por exemplo, a coleção de B. M. inclui uma fotografia que ilustra, de forma perfeita, o primeiro tipo (Bourdieu; Bourdieu, 2006, p. 34).

Por fim, enfatizamos que assim como outros fotógrafos do início do século XX, o itinerário formativo de Luiz Bianchi enquanto fotógrafo ocorreu na aproximação ocasional com a fotografia – em específico, no Exército – o que despertou um encanto pela prática e na aprendizagem desta com outros fotógrafos do período. Sua inserção

no campo foi gradual, de início em consonância com outros ofícios e de forma itinerante, até se consolidar como agente de destaque no campo da fotografia em Ponta Grossa, construir certo reconhecimento em torno de seu nome e, a partir daí, dedicar-se integralmente à profissão de fotógrafo. Paralela à sua atuação no estúdio, estava sua relação com o espaço familiar. Possivelmente, antes mesmo de aprender o ofício da fotografia no Exército, Luiz tenha tido contato com as fotografias por meio do pai jornalista (Leandro, 1996). Além disso, ensinou seus filhos à prática fotográfica desde que eram pequenos, provavelmente, com o objetivo de que estes se tornassem seus ajudantes ou, até mesmo, continuassem sua atividade. Fato é que Raully, seu filho mais velho, passou de seu aprendiz a herdeiro.

2.2 RAULY BIANCHI: O HERDEIRO DO FOTO BIANCHI

Como dito anteriormente, Raully Bianchi, filho mais velho de Luiz e Maria Bianchi, foi o responsável por dar continuidade à administração do estúdio fotográfico da família. Na Figura 40, a seguir, vê-se um retrato de Raully Bianchi ainda na infância. Acreditamos que a fotografia em questão tenha sido realizada por seu pai no estúdio familiar, afinal, integra uma série de retratos particulares da família Bianchi. É interessante notar que, assim como no retrato de seu pai, Figura 31, Raully posou ao lado de uma pequena câmera fotográfica e segurava o dispositivo que acionava o equipamento. Por isso, destacamos dois pontos importantes: o primeiro, o contato de Raully desde pequeno com a técnica fotográfica, até mesmo na forma de brincadeiras; o segundo, o desejo familiar em representar a criança como um “mini fotógrafo”.

FIGURA 40 – Rauly Bianchi posando com uma câmera



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa.

Rauly Bianchi nasceu em Ponta Grossa no ano de 1912, filho mais velho de Luiz e Maria Thommen, foi o responsável por dar continuidade ao trabalho fotográfico da família após o falecimento do pai, em 1943, até o fim de sua vida, em 1987. Rauly foi casado com Celina Canto Bianchi, com quem teve dois filhos, Sérgio Bianchi⁴⁷ e Raul Bianchi – representante da terceira geração de fotógrafos da família Bianchi.

Aprofundando o tema, Jean-François Sirinelli (2006) lembra que a definição de geração é uma ação do historiador que analisa, classifica e rotula seu objeto. Logo, as definições e delimitações de gerações de fotógrafos que marcaram a trajetória do Foto Bianchi não são aqui propostas como padrões absolutos de medição e ruptura de tempo, mas compreendidas como uma forma de analisar e estudar historicamente

⁴⁷ Sérgio formou-se em cinema pela Escola de Comunicações e Artes de São Paulo, onde realizou seus primeiros curtas-metragens, *Omnibus* e *Segunda Besta*. Entre seus filmes mais conhecidos estão: “Quanto vale ou é por quilo?” (2005) e “Cronicamente inviável” (2000) – este selecionado para os festivais de Locarno, Rotterdam e Nova York.

um objeto, em suma, é uma ferramenta de análise.

Com o intuito de traçar alguns aspectos da trajetória de Raully, analisamos sua entrevista concedida ao projeto “Fotógrafos pioneiros do Paraná”⁴⁸, no ano de 1982, a fim de compreendermos aspectos sobre do seu campo familiar, social e formativo. Diante disso, destacamos que, ao utilizar as narrativas de Raully Bianchi como fonte de análise, evitamos cair na armadilha de tomar o relato oral como retrato do real⁴⁹, por isso, buscamos atentarmo-nos para as armadilhas da ilusão retórica e pelo fato de que o entrevistado realiza uma “produção de si” ao se tornar:

Ideólogo de sua própria vida, selecionado, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo conexões que possam justificar sua existência e atribuir-lhes coerência, como aquelas que implicam na sua instituição como causa ou, com mais frequência, como fim (Bourdieu, 2008b, p. 75).

Portanto, como metodologia de análise para a entrevista concedida por Raully, nos pautamos na abordagem proposta por Pierre Bourdieu⁵⁰. Segundo Bourdieu, toda fala carrega em si imperativos culturais que indicam uma economia de trocas linguísticas na qual se apresentam relações de poder e força entre os locutores e ouvintes. Conforme o autor:

Todo ato de fala e, de um modo geral, toda ação é uma conjuntura, um encontro de séries causais independentes: de um lado, as disposições, socialmente modeladas, do *habitus* linguístico, que implicam uma certa propensão a falar e a dizer coisas determinadas (interesse expressivo), definida ao mesmo tempo como capacidade linguística de engendramento infinito de discursos gramaticalmente conformes e como capacidade social que permite utilizar adequadamente essa competência numa situação determinada; do outro, as estruturas do mercado linguístico, que se impõem como um sistema de sanções e de censuras específicas (Bourdieu, 2008a, p. 24).

⁴⁸ BIANCHI, Raully. **Entrevista concedida a Loreno Luiz Zatelli Hogedorn e Roseli T. Boschilia para o Projeto Fotógrafos Pioneiros do Paraná**. Ponta Grossa, 3 nov. 1982. Acervo: Casa da Memória, Curitiba/PR

⁴⁹ Disponível para consulta na Casa da Memória de Curitiba/PR – mediante agendamento.

⁵⁰ Na obra “*A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*”, Pierre Bourdieu buscou desvelar as estruturas que sustentam a construção dos discursos e o poder das palavras, enfatizando que o falar vai além de uma transmissão de signos, mas sim, configura-se como uma forma de comunicação construída no campo das lutas sociais. Bourdieu enfatiza: “Não existe ciência do discurso considerado em si mesmo e por si mesmo; as propriedades formais das obras desvelam seu sentido somente quando referidas às condições sociais de sua produção- ou seja, às posições ocupadas por seus autores no campo de produção- e, por outro lado, ao mercado para o qual foram produzidas (que não é outra coisa senão o próprio campo de produção) e, eventualmente, aos mercados sucessivos de recepção de tais obras (Bourdieu, 2008a, p. 129).

Por isso, enfatizamos que a fala do entrevistado está repleta de representações e que estas são “enunciados performativos que pretendem fazer o que elas enunciam”, (Bourdieu, 2008a, p. 112), analisamos o relato de Raully Bianchi com o cuidado de “compreender e prever mais exatamente as potencialidades nela contidas, ou melhor, as possibilidades que ela oferece objetivamente às diferentes pretensões subjetivas” (Bourdieu, 2008a, p. 112).

Ao longo da entrevista, transcrita em treze páginas⁵¹, Raully respondeu questões acerca da chegada dos pais – Luiz e Maria – ao Brasil, da trajetória do estúdio, sua aproximação com a fotografia e a passagem da administração do estúdio para suas mãos. Aqui, dado ao nosso objetivo de investigação, focamos no que se refere à sua trajetória com o Foto Bianchi (Apêndice D)⁵².

Durante a entrevista, Raully faz menção a produtos utilizados na produção das fotografias, “[...] *da França inclusive vinha muito*” (Bianchi, 1982), a personagens que passavam pelo Foto, “[...] *e eu estava presente, me lembro bem disso, falavam bem o espanhol e o velho falava muito bem o espanhol [...]*” (Bianchi, 1982), conversas que ouvia do pai “[...] *Um dia veio um grupo de família, 18 x 24, meia dúzia e ele falou: - Bom, a semana tá ganha. Naquele tempo era assim, né, um cliente e tava ganha a semana*” (Bianchi, 1982), e as histórias que ouvia no estúdio, “[...] *sei, aqui ele fotografou o Theodore Roosevelt. Eu tenho fotografia dele aqui, aqui em Ponta Grossa [...] eu era guri, eu era um piá [...] lembro que eles estiveram lá em casa e tenho uma vaga memória dele e da senhora dele*” (Bianchi, 1982).

Logo, fica evidente nos relatos de Raully que ele cresceu vendo e ouvindo a mãe e o pai no espaço do estúdio fotográfico, assim como conviveu com clientes e amigos da família que passavam pelo estabelecimento. Dessa forma, o Foto não era apenas o espaço comercial, mas também onde se travavam as relações familiares (Barbosa, 2019; Santos, 2009). Foi no seio das relações familiares que Raully deu os primeiros passos na trajetória como fotógrafo, desde pequeno auxiliando nas

⁵¹ Disponível para consulta na Casa da Memória de Curitiba/PR– mediante agendamento.

⁵² Transcrevemos em apêndice partes da entrevista de Raully Bianchi que foram essenciais para nossa investigação. Ressaltamos que analisamos a entrevista em sua íntegra, mas dado ao objetivo da pesquisa trazemos aqui aspectos pontuais. Ademais, é proibida a reprodução da entrevista em sua totalidade. A entrevista integral pode ser consultada na Casa da Memória de Curitiba mediante agendamento.

demandas do estúdio, como colorir as fotografias, “[...] *quando eu era pia ainda, fazíamos muitas vezes, nós tínhamos encomendas de santinho, então com tinta aquarela [...] a gente iluminava, inclusive fazia o dourada na fotografia dos santos*” (Bianchi, 1982), após completar quatorze anos, Raully passou a ajudar o pai todos os dias após chegar das aulas do Ginásio.

Raully concluiu os estudos no ano de 1927 e continuou auxiliando o pai nas demandas do Foto Bianchi até o ano de 1934, quando empreendeu um rumo próprio e viajou para outras regiões do Brasil, nas quais exerceu outras profissões, como pedreiro, ladrilheiro, marmoreiro e chegou a prestar serviços fotográficos para alguns jornais gaúchos. Conforme destacou em sua entrevista:

Bom, trabalhei com meu pai até 1934, mais ou menos. Saí para viajar. Depois fiz uma temporada [...] eu era mesmo franzino sabe, precisava de exercícios [...] trabalhava de servente de pedreiro, passei pra ladrilheiro, e acabei lidando com mármore. Depois peguei um serviço no consulado suíço, logo em seguida fiquei uma temporada, depois me enchi daquilo e fui pro Rio Grande com a intenção de visitar a Argentina, conhecer lá os parentes de papai, primos. Enrosquei em Porto Alegre, e fiquei lá um tempo trabalhando com o “Correio do Povo”, “Folha da Tarde” também, depois passei ao “Diário de Notícias” me chamou, me ofereceu material à vontade, um estúdiozinho, uma sala lá com aparelhagem, máquinas e tudo, em troca de fornecer, fazer reportagens pra perícia [...] quando estava me firmando lá o velho me escreve uma carta comunicando, nós, eu correspondia com papai sempre, comunicando que ele ia, estava disposto a arrendar ou vender, porque os dois outros irmãos mais moços que eu, nenhum quis continuar, aí eu, em vista daquela proposta, ou você vem aqui ou eu vendo ou arrendo, aí eu pensei, não, tem nome lá, tem freguesia, larguei mão (Bianchi, 1982).⁵³

Não identificamos o ano exato em que Raully voltou para Ponta Grossa, mas sabemos que ele esteve ao lado do pai no estúdio até o ano 1943, ano no qual Luiz faleceu. Esse trabalho conjunto refletiu na produção fotográfica de Raully, pois são perceptíveis as semelhanças com a produção de retratos do pai, sobretudo no que se refere às poses no estúdio. Conforme observamos nas Figuras 41 e 42, ambos retratos de normalistas, mesmo após oito anos da morte de seu pai, Raully seguiu mantendo a estética fotográfica que aprendeu com o pai e a forma de registrar as chapas de vidro – a saber, com um número de registro na parte inferior da chapa.

⁵³ A investigação não encontrou registros dos serviços prestados por Raully Bianchi aos jornais gaúchos citados por ele em sua entrevista, provavelmente devido ao fato de que os jornais do período não faziam uso da autoria nas fotografias utilizadas.

FIGURA 41 – Retrato de autoria de Luiz Bianchi (1943)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa – Casa da Memória Paraná

FIGURA 42 – Retrato de autoria de Raully Bianchi (1951)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa – Casa da Memória Paraná

Entretanto, algumas mudanças ocorreram na sistematização das informações dos retratos comercializados. Por exemplo, ao analisar os Cadernos de Serviços, os registros de Luiz Bianchi apresentam mais detalhes acerca do retrato e da pessoa retratada do que os registros realizados por Raully (Figuras 43 e 44). Raully simplificou os registros e deixou de prezar pelos detalhes dos modelos conforme seu pai realizava. Um exemplo dessa mudança é que Raully passa a identificar os modelos homens com a letra “H”, as mulheres com a letra “M” e as crianças com a abreviação “CRIA” (Figura 45). Contudo, algumas exceções ocorriam e, em alguns casos, sobrenomes e profissões eram destacadas nos registros dos retratos (Figura 43). É

significativo pontuar que tanto Luiz quanto Raully Bianchi identificavam certos sobrenomes nos retratos, enquanto outros não eram mencionados, fato que relacionamos a cultura do “familismo” que prevalecia no período. Segundo Ricardo Oliveira (2002), observamos no Paraná das primeiras décadas do século XX a política do “*familismo*”, ou seja, a perpetuação de famílias no poder, compostas, sobretudo pela classe dominante tradicional, a qual assumiu a função da classe controladora do aparelho do Estado. Por isso, enfatizamos que na região o uso do sobrenome para além da relação de parentesco, indica, também, um recurso de distinção frente às outras famílias.

FIGURA 43 – Caderno de Serviço (1913)

102 = Fevereiro = 1913			
5	1/2 postea dms. 1913	polacoff	2.000 + 2.000 = 6.000
19	Polacoff 721	1/2	7.000
	reprodução	1/2	7.000
8	Brasil Railway Company	Viagem Rio Negro e 3 Damas	
Outubro 1913	78 negt	12.000	136
	78 post	2.000	156
	156	1.500	334
	Recib. em 4 Fevereiro 1913		1.386
9	Bonifácio Pedroso 722	1/2 galineta	15.000
	Rio Negro para Francisco Schuster Junior, pelo correio		
	Mandado registrado no dia 16 Março		

Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa – Casa da Memória Paraná.

FIGURA 44 – Caderno de Serviço, 1943. Autoria: Raully Bianchi.

Outubro 1943

12/20	Plu	Naltonio	35,00	35-	-
12	plu				
Simão de Castro					
12	plu	25560	• x		
6	plu	25561	• x	25-	-
6	plu	25562	• x	25-	25-
6	plu	25563	• x	25-	25-
6	plu	25564	• x	25-	25-
12	plu	25565	• x	40-	40-
12	plu	25566	• x	40-	20- 20-
12	plu	25567	• x	40-	40-
6	plu	25568	• x	25-	25-
6	plu	25569	• x	25-	25-

Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa – Casa da Memória Paraná.

FIGURA 45 – Grafia de Raully Bianchi (1969)

5-12-969

1917	M	4520	• 12c	8-	8-	-
<u>6-12-969</u>						
1920	H - Cerâmica	4521	• 12c	8-	8-	-
1921	M	4522	• 12c	8-	8-	-
	M - fclm Raul da (Fond)	4523	• 6c			-

Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa – Casa da Memória Paraná

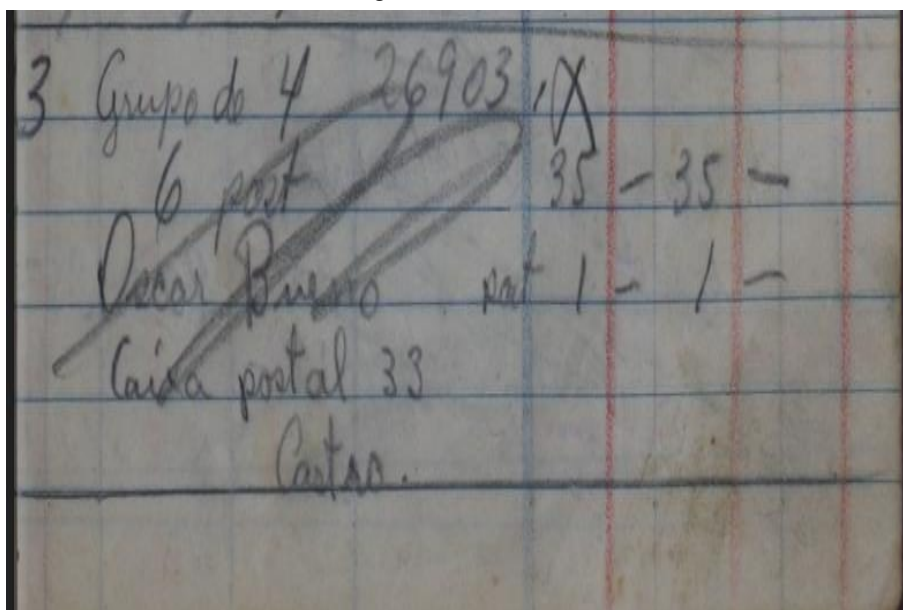
No que se refere à produção de retratos, apesar de dar continuidade à estética fotográfica aprendida com o pai, sobretudo em relação aos retratos produzidos no ambiente do estúdio, Raully difere do pai ao dar espaço também para a produção de retratos sob demanda jornalística. Segundo ele:

aqui dava pouco isso [...] era época em que pra fazer reportagem a gente usava lâmpadas que queimavam, não tinha o eletrônico. Dava reportagem, o velho não fazia, mas eu peguei muito, quando surgiu a primeira radio daqui eles me chamavam muito, não valia muita a pena. Eu fazia, fiz muitas reportagens, relativamente pouquíssimo em relação com as que se faz hoje (Bianchi, 1982).

Em relação à circulação de tais retratos, os registros de Raully Bianchi indicam que estes não ficaram restritos ao espaço ponta-grossense, pelo contrário, pessoas de diferentes cidades do Paraná⁵³ posaram para fotografias no estúdio e posteriormente recebiam seus retratos via caixa postal (Figura 46). Aliás, em buscas realizadas na Hemeroteca Digital Brasileira, disponibilizada pela Fundação Biblioteca Nacional⁵⁴, encontramos três periódicos que receberam retratos produzidos pelo Foto Bianchi no período investigado⁵⁵. No primeiro caso (Figura 47), a fotografia em questão foi circulada no jornal “O Dia” em 1949 e apresentava uma miniatura da estrada de ferro da E. F. Central do Paraná, em exposição na Casa Romano, com a inscrição “Foi dada a Ponta Grossa a chave do Progresso do Paraná”. Além desse retrato, foram encontrados dois retratos de autoria do Foto Bianchi enviados a colunas sociais do período⁵⁴ (Figuras 48 e 49).

⁵⁴ José Henrique Rollo Gonçalves, definiu as colunas sociais como ramo jornalístico cuja finalidade era apresentar matérias e notícias acerca de sujeitos e que o envio das fotografias individuais às colunas visava comemorar e promover feitos pessoais, como casamentos, aniversários, formaturas, homenagens e identificar segmentos das “elites *ad hoc*, coadjuvantes, se exibindo para si e seu grupo imediato de referência” (Gonçalves, 1999, p 42). Logo, o retrato servia como a afirmação visual de uma mensagem escrita, não bastava o texto, a informação acerca do evento, a fotografia cumpria o papel do reconhecimento individual para a distinção social.

FIGURA 46 – Registro de retratos enviados à Castro.



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa – Casa da Memória Paraná.

FIGURA 47 – Retrato do Foto Bianchi no “O Dia (PR)” (1949).



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=092932&pesq=%22Foto%20Bianchi%22&pasta=ano%20194&pagfis=65302>. Acesso em 01/08/2022.

FIGURA 48 – Retrato do Foto Bianchi no “Diário do Paraná: Órgão dos Diários Associados (PR) (1982)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=761672&pesq=%22Foto%20Bianchi%22&pasta=a%20no%201918&pagfis=152297>

FIGURA 49 – Retrato do Foto Bianchi no “Correio de Notícias (PR)” (1986)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1434304665186/I0012811-2-0-002997-001785-006140-003657.JPG>

Em linhas gerais, analisando a entrevista de Raully sob a ótica da sociologia bourdesiana, o que mais se destaca aos olhos de nossa investigação é a sua condição

de herdeiro do Foto Bianchi e do capital⁵⁵ cultural – social, simbólico e econômico – que tal “herança” representa. Herdeiro não apenas de um bem material – o imóvel no qual se localizava o Foto – mas também o herdeiro de um patrimônio cultural e do reconhecimento no campo fotográfico da cidade, conforme o próprio Rauly pontuou em sua entrevista, uma das decisões que motivaram sua volta para Ponta Grossa/PR a fim de assumir o comando do Foto Bianchi foi o fato de que de na cidade ele “*tem nome*”⁴⁴ (Bianchi, 1982), ou seja, no cenário fotográfico ponta-grossense ele era o herdeiro direto de Luiz Bianchi, enquanto em Porto Alegre/RS ele era um prestador de serviços.

Pierre Bourdieu, em seu texto “*L’invention de la vie d’artiste*”, enfatizou que uma das dimensões da herança é “herdar o herdeiro” (Bourdieu, 1975, p. 70, tradução nossa) ou seja, desde pequeno Rauly em suas relações com a família e o estúdio foi adquirindo conhecimento fotográfico e construindo relações afetivas com o Foto Bianchi. Logo, foi compreendendo que fazia parte daquele espaço, que sua história estava ligada à fotografia e que a tradição fotográfica pesaria em sua formação, afinal, nas palavras de Bourdieu: “o patrimônio consegue apropriar-se de proprietários que estejam dispostos e aptos a entrar na relação de apropriação recíproca” (Bourdieu, 1975, p. 70, tradução nossa).

Lembremos que a “herança cultural diz respeito à transmissão, de uma geração a outra, de maneiras de ser e de se portar [...] que os indivíduos adquirem muitas vezes sem sentir e, certamente, sem escolher” (Almeida, 2017, p. 218). São, portanto, inculcadas pela família no seio das relações afetivas e cotidianas. Logo, amparados na discussão de Pierre Bourdieu (1975), compreendemos a herança como a transmissão intergeracional de patrimônio material, mas também cultural. Em específico, a herança familiar – caso do Foto Bianchi – que congrega em si capitais incorporados e objetivados que foram acumulados pelas gerações, como o capital cultural⁵⁶, simbólico, econômico e social que, longe de serem opostos, são complementares na formação do agente.

⁵⁵ Fundamentando-nos na teoria dos capitais de Pierre Bourdieu, tomamos capital como um recurso necessário ao agente para pertencer a um determinado campo. Tal discussão surgiu nos estudos de Bourdieu quando este se debruçou sobre o estudo das desigualdades sociais do sistema educativo francês, enfatizando que as trajetórias escolares e as escolhas acadêmicas resultam de capitais incorporados, objetivados e institucionalizados pelos agentes, o que “implica uma ruptura com os pressupostos inerentes tanto à visão comum que considera o sucesso ou fracasso escolar como efeito de supostas aptidões naturais” (Bourdieu, 1979, p. 03, tradução nossa).

⁵⁶ Pierre Bourdieu enfatiza que o capital cultural faz referência aos capitais – recursos – transmitidos pela família no espaço doméstico. São os recursos transmitidos entre pai, mãe, filhos e filhas, seja no estado objetivado ou incorporado, que se configuram como um “investimento escondido e socialmente determinante” (Bourdieu, 1979, p. 03, tradução nossa) para a trajetória dos agentes.

No caso de Raully Bianchi, entendemos que sua formação se deu na assimilação e inculcação do capital cultural de sua família ao aprender sobre a produção da fotografia que, por sua vez, culminou em um capital simbólico, dado o reconhecimento social de ser um fotógrafo Bianchi. Consequentemente, enquanto herdeiro do espaço material, o estúdio Foto Bianchi e seus aparatos foram um capital econômico essencial na sua trajetória, pois, foi ali, no espaço construído por seu pai e sua mãe, que ele teve a oportunidade de crescer, aprender e desenvolver seu ofício fotográfico. No espaço do estúdio, no vai e vem de clientes e agentes do campo fotográfico, Raully foi tendo contato com uma série de homens e mulheres que compuseram a construção de seu capital social.

Vale destacar que herdar também significa apropriar-se e diferenciar-se, por isso, enquanto herdeiro de Luiz Bianchi, Raully não é uma cópia de seu pai. Pelo contrário, ele próprio sinaliza em sua entrevista mudanças em seus produtos fotográficos [...] *“o velho não fazia. Mas eu peguei muito, quando surgiu a primeira rádio aqui eles me chamavam para fazer reportagens, não valia muito a pena”* (Bianchi, 1982) – perceptíveis ainda na forma como eles administravam o estúdio.

Por fim, nesse subcapítulo, nosso intuito foi traçar aspectos da trajetória de Raully Bianchi, privilegiando suas relações com a família e a prática fotográfica. Para tanto, ao analisarmos sua trajetória e obra fotográfica, compreendemos que Raully foi herdeiro de um capital social e representante da segunda geração de fotógrafos da família Bianchi em Ponta Grossa e, por isso, detentor de um certo reconhecimento social. Não à toa, após a passagem do estúdio para às suas mãos, o estabelecimento continuou ocupando papel de destaque no campo fotográfico local e sendo requisitado pela sociedade – conforme observamos na demanda de serviços do estúdio (Apêndice A).

3 PELAS LENTES DO ESTÚDIO FOTO BIANCHI: RETRATOS NO ESTÚDIO⁵⁷

“[...] os retratos têm muito mais a dizer sobre os retratados do que eles mesmos teriam imaginado, constituindo um espaço estratégico de negociação de todo um repertório de atributos e desqualificações, de deveres e poderes, de presenças e ausências, de máscaras e parentescos.”

Sergio Miceli – Imagens Negociadas (1996).

Nos capítulos três e quatro da tese analisamos as representações fotográficas produzidas por Luiz e Raully Bianchi entre os anos de 1913 e 1943⁵⁸, sob a premissa de que as fotografias educam o olhar pois corroboravam a promoção e a manutenção de discursos, práticas e normas culturais. Diante disso, a partir das centenas de fotografias consultadas, selecionamos uma amostra e as classificamos por temáticas com base em suas legendas e/ou informações visuais. Assim, buscamos analisar a dupla realidade da fotografia, ou seja, a primeira realidade, que consiste na compreensão do passado fotografado e cuja produção inclui a estética do contexto e as técnicas fotográficas do período; por sua vez, a segunda realidade, na qual temos contato com a representação visual e problematizamos a cultura do mundo externo apresentado na bidimensionalidade fotográfica (Kossoy, 2012).

Conforme ressaltou Miriam Moreira Leite, a fotografia enquanto documento histórico requer uma análise externa, relativa às suas condições de produção, e interna, no que se refere ao seu conteúdo e representações. Por isso, conforme a autora, não devemos limitar-nos apenas ao conteúdo da imagem, mas sim ampliar o olhar para “as relações com os objetos extra e antecâmara, como um meio de conjugar a imagem ao contexto de sua produção” (Leite, 1993, p. 186). Portanto, analisamos os retratos produzidos sob a perspectiva da representação visual, pois entendemos que a representação não é a realidade, mas contribui com a “construção do real pela representação que os agentes têm do real” (Bourdieu, 2007, p. 129).

Isto posto, a nossa argumentação não se sustenta apenas na descrição da representação, mas na compreensão de que a fotografia é objeto de uma leitura

⁵⁷ Enfatizamos que a pesquisa teve contato com milhares de retratos produzidos pelo Foto Bianchi. Foi impossível apresentar e analisar todas estas imagens no espaço deste texto. Por isso, optamos pelas fotografias que, de alguma forma, apresentaram elementos que fugiram do padrão da documentação levantada e que, conforme Roland Barthes, despertaram na pesquisa o *punctum* da imagem.

⁵⁸ Pontuamos que não foi possível diferenciar a autoria de Luiz e Raully em grande parte dos retratos analisados. Como dito anteriormente, pai e filho trabalharam juntos por quase uma década, por isso, preferimos não identificar a autoria individual, mas sim enfatizar que os retratos faziam parte da produção do estúdio familiar – Foto Bianchi.

sociológica cuja análise não deve ficar restrita “em si mesma e por si mesma, de acordo com suas qualidades técnicas ou estéticas” (Bourdieu, 2003b, p. 59, tradução nossa). Logo, tendo como objetivo uma problematização sociológica da imagem, no segundo momento de análise das fotografias, objetivamos articular as fotografias aos seus fotógrafos, o discurso fotográfico ao contexto social, e a relação entre a produção e o consumo de fotografias às demandas sociais do período.

Diante dessas considerações iniciais, nesse capítulo analisamos os retratos produzidos no interior do estabelecimento Foto Bianchi⁵⁹, ou seja, retratos nos quais os sujeitos foram ao estúdio a fim de perpetuar uma imagem de si. Segundo Ana Maria Mauad (2004), surgidos no final do século XIX, os estúdios fotográficos eram espaços nos quais os sujeitos buscavam realizar seus desejos e representações sociais através do uso de uma série de apetrechos, cenários e acessórios oferecidos pelos fotógrafos na montagem da cena. Além disso, os fotógrafos controlavam o ambiente, por meio das condições de iluminação, composição e enquadramento, possibilitando a criação de imagens que transmitiam uma estética específica e atendiam às demandas dos clientes. Era, portanto, um retrato planejado para construir uma imagem pública do retratado. De acordo com Ana Maria Mauad:

O retratado, por meio da pose e da *mise-en-scène* do estúdio fotográfico, deixava em evidência a adoção de um determinado estilo de vida e padrão de socialidade. Os objetos e trejeitos adotados para criar a ambientação ilusória do estúdio atuavam como emblemas de pertencimento social, verdadeiras representações sociais de comportamento, do grupo que detém os meios técnicos de produção cultural ou o acesso a estes (Mauad, 2004, p. 75).

No caso do Foto Bianchi, os retratos no estúdio marcaram grande parte de sua produção fotográfica. A partir da análise dos negativos fotográficos, foi perceptível que sua produção predominantemente ocorria no estúdio, cujo cenário, na maioria das vezes, remetia ao interior das residências burguesas e, entendemos, indicava o desejo de inserir o sujeito fotografado naquele ambiente burguês. Maria Ângela D'Incao pontuou que as residências burguesas de estilo europeu se tornaram um modelo de arquitetura almejado por setores das elites brasileiras, sobretudo nos grandes centros urbanos, a partir do século XIX. Segundo a autora, naquele contexto o desenvolvimento dos espaços urbanos, somado a influência do modo de vida europeu, influenciou nos

⁵⁹ Entretanto, isto não impediu que os retratos produzidos fora do estúdio fotográfico fossem analisados neste capítulo a fim de contribuir com as discussões desenvolvidas na pesquisa.

espaços das residências, privilegiando a construção de espaços mais aconchegantes e arejados, e as casas mais ricas se abriam para uma espécie de apreciação pública por parte de um círculo restrito de familiares, parentes e amigos, sendo que as salas de visitas se tornaram espaços entre o público e o privado (D'incao, 2004, p. 229).

Por isso, enfatizamos que estes retratos produzidos no interior do estúdio tinham uma dupla finalidade, ora atendiam aos interesses pessoais ao produzir uma lembrança privada, ora atendiam a construção e manutenção de uma autoimagem no espaço público. Segundo Emília Tavares, o retrato fotográfico novecentista não ficou confinado à casa e a esfera privada, foi reproduzido em postais e oferecido em forma de cartão-de-visita ilustrado, no qual a pessoa era representada sob a premissa do “parecer” e não necessariamente do “ser”, logo, a imagem pessoal constituía-se entre a atividade comercial e a expressão de classe. Conforme destacou a autora, a expansão deste novo modo de representação pessoal teve impacto e sucesso comercial que por toda a Europa e América, tendo a burguesia como principal consumidora de tais retratos. Contudo, há que enfatizar que:

Apesar da sua acessibilidade, o retrato de estúdio era ainda uma actividade demasiado dispendiosa para que o povo a ela pudesse aceder. O seu cunho comercial feroz e moderno era uma das muitas formas de implementação da burguesia, que assim dominava todo o círculo da sua influência, como prestador do serviço e como seu usufrutuário (Tavares, 2010, p. 402).

No caso da composição dos cenários produzidos no interior do Foto Bianchi, identificamos a utilização de um fundo que remete à sala doméstica, ornamentada com flores, cortinas, vasos, tapetes, poltronas e almofadas que dão a sensação de um espaço aconchegante e requintado. Além disso, conforme veremos nas fotografias, o estúdio fez uso de uma diversidade de aparatos que contribuíam para a construção da cena almejada e da representação desejada, entre eles livros, terços religiosos, brinquedos infantis, jornais, roupas e acessórios, flores, almofadas, sofás, cadeiras etc.

3.1 RETRATOS DE CRIANÇAS: A INFÂNCIA NAS FOTOGRAFIAS DO FOTO BIANCHI

Atualmente, produzir, consumir e armazenar retratos de crianças, além de ser acessível a uma boa parte da sociedade, tornam o retrato da infância quase infinito, centenas – ou até milhares – de retratos fotográficos registram o crescimento das

crianças. Percebemos que as crianças passaram a ocupar papel de destaque nos retratos fotográficos produzidos a partir do século XX, sobretudo pelo fato de que a fotografia era concebida como o congelar de um momento efêmero e, por isso, eternizava as memórias familiares. Dito isto, nesta seção, voltamos a atenção para a produção de retratos de crianças pelo estúdio Foto Bianchi nas primeiras décadas do século XX, visto que os retratos infantis foram um dos temas mais fotografados pelo estúdio – conforme identificamos nos cadernos de registros de serviços prestados pelos fotógrafos.

Isto posto, entendemos que, no mundo ocidental, desde o século XVII há a preocupação com a construção de uma iconografia da infância. No texto *O sentimento da infância*, Philippe Ariès enfatizou que o período de vida que hoje compreendemos como a infância foi se construindo a partir do século XIII, momento no qual, segundo o historiador, o conceito de infância se sobrepôs a ideia de criança como um “miniadulto” e a criança passou a ser vista como um ser que exigiria cuidado e atenção específica. Nas palavras de Ariès:

[...] passou-se a admitir que a criança não estava madura para a vida, e que era preciso submetê-la a um regime especial, a uma espécie de quarentena antes de deixá-la unir-se aos adultos. Essa nova preocupação com a educação pouco a pouco iria instalar-se no seio da sociedade, e transformá-la de fio a pavio. A família deixa de ser apenas uma instituição do direito privado para a transmissão dos bens e do nome, e assumiu uma função moral e espiritual, passando a formar os corpos e as almas. Entre a geração física e a instituição jurídica existia um hiato, que a educação iria preencher. O cuidado dispersado às crianças passou a inspirar sentimentos novos, uma afetividade nova que a iconografia do século XVII exprimiu com insistência e gosto: o sentimento moderno de família [...] A moral da época lhe impunha proporcionar a todos os filhos, e não apenas ao mais velho - e no fim do século XVII, até mesmo as meninas - uma preparação para a vida. Ficou convencido que essa preparação fosse assegurada pela escola, uma escola transformada, instrumento de disciplina severa, protegida pela justiça e pela política (Ariès, 1986, p. 277).

A pesquisa de Philippe Ariès acerca da infância foi um clássico que impulsionou o estudo do tema pela historiografia. Obviamente, foi uma historiografia datada e localizada, sobretudo pelas lacunas no que se refere às discussões acerca das “outras infâncias” não sinalizadas por Ariès, a saber, as crianças que não pertenciam à elite europeia analisada pelo historiador. Entretanto, seus estudos nos permitem vislumbrar a construção de uma ideia do “ser” e “representar” a criança, além de compreender acerca da construção social do conceito de infância.

Por isso, a fim de aprofundar o tema, em especial, no caso brasileiro, duas obras contribuíram para a pesquisa no que se refere à historiografia acerca da infância. A primeira obra foi o livro organizado pela pesquisadora Mary Del Priore intitulado *História das crianças no Brasil* (2010), cujos textos analisam as condições da infância no Brasil entre os séculos XVI e XX, perpassando a experiência das crianças da elite, das crianças filhas de escravizadas, das crianças abandonadas, das crianças recrutadas para a guerra, das crianças dos operários, das crianças da metrópole paulistana ou do interior amazônico, das crianças que brincam e das crianças que trabalham, das crianças respaldadas ou abandonadas pelas políticas públicas, uma série de crianças que, segundo a organizadora, nos permitem traçar a história da infância no Brasil. A segunda obra, organizada por Marcos Cézar Freitas e intitulada *História social da infância no Brasil*, traz considerações importantes acerca do tratamento dispensado às crianças no Brasil, desde a presença das crianças em livros de memórias, a arquitetura escolar para crianças, os documentos legislativos para regular as condições da infância, as primeiras discussões sobre as crianças com deficiência, a disciplinarização do corpo infantil etc. Enfim, a obra parte do pressuposto de que “a infância não é uma fase biológica, mas sim uma construção cultural e histórica, sendo necessário ir além de abstrações numéricas para captar sua variabilidade” (Freitas, 2004, p. 21).

Além dessas obras que amparam a nossa análise de retratos da infância, cabe destacar duas pesquisas que tiveram na análise de fotografias de crianças negras seus objetos de investigação. A primeira foi a tese de Ione da Silva Jovino, intitulada “Imagens de crianças negras no século XIX”, na qual a pesquisadora analisou uma série de gravuras e retratos de crianças negras, cuja representação regula o visível, ou seja, a partir do que foi destacado pelas cenas analisadas, muitas vezes, em meio a estereótipos imagéticos, evidenciando a “distinção racial, social, geracional” (Jovino, 2010, p. 123). Já a pesquisa de mestrado de Patrícia Terezinha da Silva, intitulada “A infância multifacetada: representações e práticas discursivas no paraná do início do século XX”, investigação na qual a pesquisadora analisou uma série de retratos de crianças presentes no periódico paranista “*A Ilustração Paranaense*” e concluiu que as fotografias circuladas davam destaque às crianças brancas e pertencentes à elite, ao passo que reafirmavam e defendiam o ideário de uma região cuja “infância era loura”, em consonância com as “concepções eugênicas em voga na época” (Silva, 2007, p. 65). Diante disso, concluímos que o contato com as fotografias de crianças negras é

possível a partir de pesquisas que tenham como problema central tal temática, pois, ainda que pertencentes à maior parcela da população brasileira desde o período colonial, a infância negra foi invisibilizada em muitos dos registros fotográficos produzidos entre os séculos XIX e XX, sendo, portanto, necessário um esforço investigativo para identificá-los e analisá-los.

No que se refere às Figuras 50 e 51 apresentam retratos produzidos em 1916, nos quais percebemos que o estúdio adotou a mesma estética fotográfica para os retratos, saber, as crianças estavam folheando um livreto apoiado sobre um banco almofadado (ou com uma almofada) e o cenário de fundo remetia ao interior de uma casa com cortinas, vasos e flores.

FIGURA 50 – Retrato “criança da Dona Ziloca” (1916)



Fonte: Casa da Memória Paraná

FIGURA 51 – Retrato “criança da família Boccki”. (1916)



Fonte: Casa da Memória Paraná.

O uso da almofada esteve presente em outros retratos produzidos no interior do Foto Bianchi, tanto de crianças como de adultos, e podemos atribuir sua presença à pretensão de suscitar o conforto doméstico nos retratos. Somado a isso, o uso de objetos que remetiam à cultura infantil, como as chupetas e os brinquedos, colaboravam para a construção de uma estética que remetia ao retrato da criança ao seu espaço – conforme observado nos retratos das Figuras 52 e 53. Cabe destacar ainda, de acordo com Raquel Altman (2010), que o brincar e os brinquedos fazem parte não apenas do cotidiano da criança, mas desempenham um papel importante na forma

da criança se relacionar com os demais e descobrir o mundo. Por isso, o brincar não é apenas uma atitude passiva e técnica, mas potente para a formação do indivíduo. Aliás, há que lembrar que os brinquedos oferecidos às crianças, muitas vezes, correspondem mais a uma vontade do mundo adulto do que a um movimento orgânico da infância. De acordo com Walter Benjamin:

[...] ninguém é mais casto em relação aos materiais do que crianças: um simples pedacinho de madeira, uma pinha ou uma pedrinha reúnem na solidez, no monolitismo de sua matéria, uma exuberância das mais diferentes figuras. E ao imaginar para as crianças bonecas de bétula ou de palha, um berço de vidro ou navios de estanho, os adultos estão, na verdade interpretando a seu modo a sensibilidade infantil (Benjamin, 1984, p. 92).

No caso dos retratos de crianças do Foto Bianchi, brinquedos como as bonecas estarão relacionadas às fotografias das meninas, enfatizando a formação para a maternidade (Figuras 52 e 54), enquanto os aparatos tidos como masculinos estão vinculados aos retratos dos meninos, como na Figura 55, o menino foi retratado com uma roupa que remete a indumentária militar e portando uma pequena espada. Entendemos que as crianças não constituem nenhuma comunidade isolada, mas antes fazem parte do povo e da classe a que pertencem. Da mesma forma, os seus brinquedos não dão testemunho de uma vida autônoma e segregada, mas são “um mudo diálogo de sinais entre a criança e o povo” (Benjamin, 1984, p. 94). Nesse sentido, se o uso de artifícios que remetiam à infância era uma forma de retratar o tempo da criança, o inverso também está presente nas fotografias, isto é, o uso de artifícios que remetem a criança ao universo do adulto. Segundo Elianda Tiballi *et al.*:

Em verdade, a fotografia da criança é a imagem do adulto. A criança é subtraída do mundo infantil para ser representada em espaços culturais dos adultos. O adulto é o referencial da foto de criança, embora esta seja o referente da fotografia. Assim, convivem contraditoriamente na imagem fotográfica, a criança com sua carga biológica que a faz diferente do adulto e a representação do adulto que a transforma em sua imagem e semelhança por meio de processos culturais e históricos (Tiballi, *et al.*, 2014, p. 522).

FIGURA 52 – Retrato “criança da família Silva” (1916)



Fonte: Casa da Memória Paraná.

FIGURA 53 – Retrato “crianças” (1925)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 54 – Retrato “menina Osternack” (1928)



Acervo da Fotografia Digitalizada: Fundo Foto Bianchi - Casa da Memória

Fotógrafo: Foto Bianchi

Disponível em: www.museucenas.com.br/pontagrossa

Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 55 – Retrato “Jacir Quadros” (1921)



Fonte: Casa da Memória Paraná.

Também, não podemos deixar de considerar as demandas que a criança fotografada requeria. Afinal, em meados da década de 1920, produzir um retrato infantil no estúdio não era uma prática corriqueira no cotidiano familiar, muitas vezes marcava uma data específica ou um momento único para registrar o crescimento da criança. Logo, a presença de objetos pessoais da criança ou que facilitassem o trabalho do fotógrafo eram utilizadas para distrair e chamar à atenção da criança, como, supomos, foi o caso do retrato da Figura 56, no qual o fotógrafo precisou fazer uso de uma pequena bolsa para garantir a pose do bebê no retrato.

FIGURA 56 – Retrato “criança” (1926)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Portanto, evidenciamos que a produção de um retrato fotográfico no estúdio era resultado de uma tratativa entre quem produzia a fotografia e quem consumia as fotografias (Fabris, 2011), que no caso dos retratos de crianças, na maioria das vezes, eram os familiares. No retrato presente na Figura 57, por exemplo, não era comum nas fotografias de crianças do Foto Bianchi essa forma de composição de cena, na qual foi necessário um grande móvel para a criança posar. Logo, o retrato infantil carregava marcas do desejo familiar de perpetuar uma imagem da criança, mas sem desconsiderar a organização da cena pelo fotógrafo com vistas a agradar o olhar.

FIGURA 57 – Retrato “Bucher – neto” (1928)



Fonte: Casa da Memória Paraná.

Outro ponto que se destaca na produção de retratos de crianças pelo estúdio foi a ausência de identificação individual na maioria das fotografias analisadas, sendo as crianças identificadas por relações de parentesco ou pelo sobrenome familiar⁶⁰.

⁶⁰ Utilizamos as legendas dos retratos conforme constam no acervo do Fundo Foto Bianchi. Entendemos que utilizar as legendas tal como foram produzidas pelos fotógrafos é essencial para nossa análise, pois elas próprias constituem fontes de informação sobre a biografia pessoal e a prática fotográfica profissional de Luiz e Raul. Por exemplo, ao destacarem determinados sobrenomes em detrimento de outros, ao distinguirem figuras sociais e políticas em oposição a sujeitos anônimos e populares, e ao submeterem mulheres ao sobrenome masculino, silenciando seus nomes próprios, as anotações dos fotógrafos revelam o jogo de tensões e disputas de poder presentes na sociedade do período.

Segundo Elianda Tiballi, ao analisar a produção de retratos de crianças na região centro-oeste brasileira em meados do século XX, era comum que as crianças fossem “fotografadas na contiguidade da linhagem” (Tiballi *et al.*, 2014, p. 521), ou seja, a partir de suas relações e proximidades familiares. Tal prática era recorrente nos registros do Foto Bianchi, a saber, identificar os retratados por um traço físico ou ligação familiar, sendo quase que exclusivo o uso da identificação individual restrita a algumas pessoas com destaque social – como políticos, médicos, professores, professoras etc. Portanto, esses retratos podem ser compreendidos por uma dupla dimensão: como um registro do que se buscou eternizar dessas crianças, mas também como o pertencimento a um grupo familiar ou social – conforme observamos nos retratos das Figuras 58, 59 e 60.

Por exemplo, na Figura 58, o retrato das crianças que foram identificadas como netas do Sr. Bocci, seus semblantes frente à câmera são variados, desde encanto, até timidez ou um pouco de surpresa frente àquela situação nada corriqueira. Utilizando como artifício de composição da cena o tamanho das crianças – menores à frente e maiores protegendo – esse retrato foi uma forma que o avô encontrou de distinguir a sua descendência. De forma semelhante, na Figura 59, as crianças da família Rocha posaram para um retrato no estúdio Foto Bianchi em 1928. Nesse caso, o fotógrafo optou pela composição da cena em escala crescente, da menina menor para o menino maior. As crianças não tiveram suas relações de parentesco detalhadas nos registros da fotografia, mas o fato de terem sido identificadas pelo sobrenome familiar enfatiza certo grau de capital simbólico e social no pertencimento à família.

FIGURA 58 – Retrato “8 netos do Sr. Bocci” (1927)



Fonte: Casa da Memória Paraná.

FIGURA 59 – Retrato “Crianças da família Rocha” (1928)



Fonte: Casa da Memória Paraná.

De forma distinta do que ocorreu nos retratos das Figuras 58 e 59, na Figura 60, o sobrenome familiar não foi utilizado para identificar o grupo de crianças. Ainda que a composição de cena se aproxime das demais, as vestimentas das crianças e as poses frente à câmera demonstram mais estranheza com o ato fotográfico, o que nos leva a inferir que essas crianças não tinham tanta familiaridade com a atmosfera do estúdio fotográfico e, possivelmente, pertenciam a uma família de menor poder aquisitivo – visto que os retratos eram acessíveis a poucas pessoas que despendiam o valor necessário. Nesse sentido, retomando as considerações de Bourdieu e Bourdieu, o retrato fotográfico do início do século XX tem o poder de objetificar a imagem de si, logo, a postura dos sujeitos frente à câmera nos indica a proximidade dos retratados com o

momento em questão e nos possibilita entender “o sistema de modelos que governa a relação com os outros” (Bourdieu; Bourdieu, 2006, p. 37).

FIGURA 60 – Retrato “crianças” (1928)



Fonte: Casa da Memória Paraná

Ainda que a temática desse momento seja a produção de fotografias de crianças no estúdio Foto Bianchi, ocorreu a presença de um tipo específico de fotografias que não foram produzidas no interior do estúdio, a saber, as fotografias pós-morte (Figuras 61 e 62). No caso de crianças mortas, esses retratos eram ainda mais importantes pois, muitas vezes, era o único registro visual que a família teria da criança. Adriele Siqueira (2018), analisou retratos pós-morte e tumulares de crianças em Ponta Grossa, e apontou que tais retratos refletiam as concepções de morte, luto e identidade

presentes naquela sociedade, além disso, essas fotografias revelam a crença local no Divino Espírito Santo e sua ligação com a religiosidade popular, sendo que algumas destas fotografias eram ofertadas à divindade em busca de intercessão e como forma de pagamento de promessas.

Assim, sem informações acerca das crianças retratadas (Figuras 61 e 62), o que se destaca nas imagens são as flores, as imagens santas e os trajes brancos que induzem ao sentimento de pureza quando observamos as crianças mortas. Além do mais, a produção de retratos pós-morte tinha como objetivo preservar a memória do falecido e mantê-lo vivo na lembrança dos familiares. Tais retratos eram produzidos tanto nas casas como em estúdios fotográficos e o “defunto era maquiado, colocado em pé ou sentado, fazendo poses e segurando objetos, para parecer vivo na fotografia” (Siqueira, 2018, p. 45).

FIGURA 61 – Menina morta (1933)



Fonte: Casa da Memória Paraná

FIGURA 62 – Criança morta (1933)



Fonte: Casa da Memória Paraná

Frente a essas análises, enfatizamos que os retratos de crianças produzidos pelo Foto Bianchi, mais do que refletirem a estética fotográfica do período em questão, revelam padrões sociais de representação e percepções acerca da infância. Entendemos que esses retratos eram requisitados, muitas vezes, pelo valor afetivo que exprimiam ao longo do tempo, mas que carregavam as convenções sociais do período que estavam inscritas nas posturas, nas vestimentas e no comportamento das crianças retratadas. Diante disso, a seguir analisamos como a convencionalidade religiosa

esteve presente nos retratos de crianças que tiveram como temática a primeira comunhão.

3.1.1 O corpo religioso: fotografias de primeira comunhão

Uma das temáticas de destaque na produção fotográfica do Foto Bianchi durante o período analisado diz respeito aos retratos de primeira comunhão. Produzidos no interior do estúdio, esses retratos traziam, geralmente, em sua composição, as crianças ajoelhadas e portando velas, flores, rosários e, em alguns casos, com pequenos livros na mão que remetiam aos devocionários. Para a cultura católica, a primeira comunhão é o momento no qual o sujeito está preparado para comungar, ou ainda, receber a eucaristia – símbolo da morte e ressurreição de Cristo. Segundo Rita Magueta (2015), inúmeros documentos católicos orientam sobre a formação da criança para este sacramento, sendo a idade entre nove e treze anos o período do discernimento para realizar o curso do catecismo que depois será finalizado em uma solenidade na qual ocorre a comunhão eucarística⁶¹.

Assim, mais do que um sacramento da Igreja Católica, no século XX, a primeira comunhão também sinalizava um rito de passagem, uma forma de apresentar a criança à sociedade, ou ainda, indicar seu pertencimento a um grupo – no caso, familiar e católico. Conforme Bourdieu e Bourdieu (2006), as fotografias de primeira comunhão simbolizavam a importância que a família e a sociedade concediam ao evento e a inserção da criança na comunidade social e religiosa de seus pares. Sobre este tema, Ana Maria Mauad pontuou que:

Os rituais do batismo, da primeira comunhão, da crisma e do casamento, na classe dominante brasileira, acompanham a tendência, inaugurada na Europa do século XIX, de solenidade mundana [...] desde os anjinhos das cidades do interior dos anos 1920 até o aparato suntuário que acompanha a jovem na sua primeira comunhão, nos anos 1940, foi se dando um entrelaçamento de imagens que posiciona a infância como o momento inaugural da sensibilidade religiosa católica (Mauad, 2008, p. 136).

⁶¹ Ao analisar a prática da primeira comunhão, Rita Magueta pontuou que ocorreram mudanças no ato de recebimento da eucaristia. Segundo a pesquisadora, a partir do século XVII, tanto na Europa quanto no Brasil, percebem-se dois momentos para a cerimônia eucarística, “a primeira, realizada a partir dos sete anos e ocorrida no ambiente privado e familiar, a segunda, realizada entre os treze anos e chamada de cerimônia solene” (Magueta, 2015, p. 77).

No caso ponta-grossense, a prática de produzir retratos que remetiam à primeira comunhão ocorreu paralelo ao processo de romanização da cidade ocorrido no século XX, momento no qual a cidade passou a se adequar aos pressupostos da burocracia eclesiástica. Contudo, não significa que antes desta data estivesse ausente a formação de uma cultura católica na cidade, lembramos que desde os primórdios de sua organização no século XVIII, Ponta Grossa recebeu influências da cultura cristã, em especial, da cultura cristã católica. Segundo Niltonci Chaves, a origem das comunidades cristãs nos primeiros tempos da colonização portuguesa no território brasileiro foi marcada pela construção de oratórios improvisados, muitas vezes, eram pequenas capelas e igrejinhas de pau-a-pique com telhados de palha e que reforçavam a fé dos recém-chegados, ao passo que corroboravam o projeto de “sacralizar, com os signos católicos da cruz, do sino e do altar, o espaço antes dominado por tapuais e guaranis” (Chaves, 2001, p. 63-64). Posteriormente, a partir da administração imperial, Ponta Grossa passou a ter sua organização social conectada à administração de uma Paróquia, uma “célula de administração civil e eclesiástica” (Gonçalves; Pinto, 1983, p. 18), tal como outras regiões do Império brasileiro da época. Além disso, conforme Rosângela Zulian (2009), no período imperial a cidade contava com a presença de jesuítas, beneditinos e carmelitas que se estabeleceram na região e que dedicavam ao atendimento espiritual e à realização de ofícios divinos junto aos moradores dos Campos Gerais, somado a práticas locais de religiosidade que centralizava as práticas devocionais em oratórios particulares e que foram significativos para a formação de uma cultura católica na cidade.

Desta forma, conforme Rosângela Zulian e Denise Pereira, a cultura católica no Paraná foi marcadamente paroquial e popular até meados do século XIX, tendo como características “um conjunto de pequenas paróquias, conservando as velhas tradições populares, sem missionarismo, sem ação social e burocraticamente desorganizada” (Zulian; Pereira, 2007, p. 80). Foi a partir de 1862, com a criação da Diocese de Curitiba, desmembrada do bispado de São Paulo, que o Paraná passou por um processo de romanização do seu território, processo esse que se expandiu nas primeiras décadas do século XX, uma vez que o aumento da população e do número de fiéis católicos tornou necessária à criação de novas dioceses (Zulian; Pereira, 2007, p. 82). Nesse contexto, Ponta Grossa vivenciou um processo de romanização a partir das primeiras décadas do século XX, mais precisamente, com a chegada do primeiro bispo na região,

Dom Antônio Mazzarotto, cuja presença representava “a imagem de autoridade, severidade e defesa das verdades da fé” (Zulian; Pereira, 2007, p. 85).

A chegada de Dom Antônio Mazzarotto em Ponta Grossa fez parte de um projeto de romanização da cidade, sobretudo visto que suas cartas pastorais demonstravam “os valores propostos pela instituição católica, pois tinham o poder de normatização sobre os católicos ponta-grossenses” (Zulian; Pereira, 2007, p. 86). Entretanto, destacamos que as celebrações de primeira comunhão em Ponta Grossa não tiveram início com a chegada de Dom Mazzarotto, sendo alguns dos retratos identificados antes mesmo da chegada do bispo na cidade.

Contudo, enfatizamos que antes da chegada do bispo as práticas eram marcadamente paroquiais e subordinadas a bispos vindos de outras dioceses – ou até mesmo, as crianças realizando a comunhão em outras localidades. A partir de 1930, podemos inferir que Dom Antônio Mazzarotto foi o responsável – direta ou indiretamente – por muitas das celebrações de primeira comunhão das crianças retratadas pelo Foto Bianchi. A seguir, apresentamos três retratos que remetem ao evento da primeira comunhão e produzidos no interior do estúdio Foto Bianchi entre os anos de 1922 e 1929 – Figuras 63, 64 e 65.

Na Figura 63, o retrato datado de 1927 foi identificado como “Clothilde Martins” e na Figura 64 os meninos foram identificados como “crianças da família Hagemeker”, ao passo que na Figura 65, os meninos foram identificados apenas como “crianças” cujos sobrenomes não foram mencionados. Não conseguimos indicar o parentesco nem a origem social das crianças retratadas, mas é significativo que tais relações familiares tenham sido apontadas pelo fotógrafo, diferentemente de outros retratos. Lembramos que a identificação e transmissão do sobrenome é um elemento essencial do capital simbólico hereditário, pois, ao portar o sobrenome (normalmente o nome do pai), o sujeito carrega consigo o reconhecimento de seu pertencimento familiar e social (Bourdieu, 1993, p. 35, tradução nossa).

FIGURA 63 – “Clothilde Martins (1927)”



Fonte: Casa da Memória Paraná.

FIGURA 64 – Crianças da família Hagemeker (1915)



Fonte: Casa da Memória Paraná.

FIGURA 65 – Crianças (1928)



Fonte: Casa da Memória Paraná.

Os três retratos apresentam um padrão fotográfico presente nos retratos de comunhão do Foto Bianchi. A saber, distante da igreja – local no qual ocorre a celebração da primeira comunhão – a composição das cenas buscou elementos que remetessem ao evento religioso, ou seja, as crianças ajoelhadas e portando símbolos da cultura religiosa dão a ideia do acontecimento, a realidade que ali não se apresenta, mas que a fotografia tenta construir. Logo, o retrato é também uma “teatralização, ou seja, uma encenação de um sacramento, o corpo religioso retratado, atravessado pelo *habitus* da Igreja Católica, pode ser considerado uma representação” (Magueta, 2015, p. 20).

De acordo com Rita Magueta, normalmente as meninas vestem o branco em alusão às santas e em similaridade com pequenas noivas, por sua vez, os meninos vestem o paletó e as calças curtas, em alusão ao terno dos homens adultos. Para além dos trajes e objetos, destacam-se nos retratos a padronização das poses, ou ainda, a formação de um corpo religioso na qual a posição do corpo também possui uma função simbólica, “tendo as mãos em oração a função de dirigir aos céus e o ajoelhar-se que sujeita o indivíduo perante a Cristo” (Magueta, 2015, p. 175).

Um caso particular encontrado durante a busca de fotografias pela pesquisa foi o retrato de um grupo em frente ao que parece ser a igreja na data da primeira comunhão (Figura 66). A data da fotografia não foi indicada, mas o padrão de vestimentas e poses é semelhante ao encontrado em outros retratos produzidos no interior do estúdio Foto Bianchi. Entretanto, ao que tudo indica, nesse caso o fotógrafo dirigiu-se até o evento da primeira comunhão para registrar o momento e todo grupo, as meninas com seus véus e flores, os meninos com seus trajes solenes, todos portando suas velas que simbolizavam a nova vida que neles acendia e com o evento religioso.

FIGURA 66 – Primeira Comunhão



Fonte: Casa da Memória Paraná.

Diante disso, enfatizamos que os retratos de primeira comunhão produzidos pelo Foto Bianchi indicam traços da educação religiosa do período, uma prática que subsidia o ritual fotográfico, ambos constituídos socialmente e “produtos de práticas duráveis, de ações incorporadas subjetivamente pelos sujeitos” (Magueta, 2015, p. 147). Assim, percebemos na produção dos retratos a preocupação com registro do momento, mas também, com a propagação da fé já na infância e uma forma de legitimar a crença frente aos demais. Portanto, ainda que um momento singular para o sujeito que passa

pelo rito da comunhão, esse sacramento religioso também marcava um evento importante para o grupo religioso, afinal, era um momento importante que deveria ser rememorado e perpetuado pela fotografia.

3.1.2 Fantasias e infância: encenações do mundo social

Mais do que registros da infância, os retratos analisados até o momento nos indicam as representações que os adultos buscam produzir e perpetuar acerca de suas crianças. No presente subcapítulo, apresentamos um conjunto de retratos que evidenciam esse desejo de caracterizar as crianças com papéis sociais que pertenciam ao universo do adulto. Nas Figuras 67 e 68, por exemplo, os retratos apresentam dois meninos encenando práticas da vida adulta. No caso da Figura 67, produzida no espaço doméstico – provavelmente a residência da criança e sua família – os “brinquedos” ordenados e organizados que compõem a cena parecem mais um conjunto de aparatos de um cientista, somado a isso, o traje rebuscado do menino dá a ele ares de um miniadulto, ou ainda, um pequeno cavalheiro/cientista em formação. Por sua vez, a Figura 68, apresenta um menino encenando a venda de picolés, no interior do Paraná, popularmente conhecidos como “dolés”, por isso, a legenda “dolezinho”. Não sabemos a motivação para este retrato, se o menino era filho de um vendedor de picolés ou, apenas, gostava dos “dolés”, mas entendemos que o fato dele ser fotografado como um vendedor desse doce demonstra certa afetividade ou proximidade com a prática.

FIGURA 67 – Menino com brinquedos (1920)



Fonte: Casa da Memória Paraná.

FIGURA 68 – Menino “dolezinho” (Década de 1930)



Fonte: Casa da Memória Paraná.

Outra possibilidade que levantamos é que tal retrato (Figura 68) tenha sido produzido no contexto das festas de carnaval da cidade⁶². Segundo Iris Germano

⁶² Elen Costa (2022) ao analisar as semelhanças entre as festas do Entrudo no norte de Portugal e o Carnaval no Brasil, destacou que em terras brasileiras as comemorações carnavalescas portuguesas adquiriram características locais, formando uma "tradição inventada" que representava e legitimava os costumes do colonizador ao mesmo tempo em que incorporava traços culturais brasileiros. Segundo Costa, o 'Carnaval' ou 'Entrudo' foi originalmente uma festividade pagã presente na antiguidade e fazia parte dos ritos do fim do inverno no hemisfério norte. A partir da cristandade, sobretudo no período medieval europeu, as celebrações foram incorporadas ao calendário cristão como uma forma de preparação para a quaresma. Uma das formas de se praticar essa festividade foi o Entrudo, ou *Entroido*, que: "consistia em uma festa que ocupava as ruas das cidades, mas também

(1999), introduzido pelos portugueses desde a colonização, o Carnaval no Brasil passou por transformações até ser, somente nos anos 1930, identificado como uma festa popular. Segundo a pesquisadora, o carnaval era uma festa que pertencia ao calendário cristão, marcando o momento que antecede o início da Quaresma e a transição para o período de reflexão e abstinência da Páscoa, mas foi a partir da presença do entrudo que os festejos carnavalescos ganharam novas configurações. Segundo Germano:

No entrudo, as famílias patriarcais brancas brincavam durante o carnaval, atirando umas nas outras águas, farinha, lama, ovos e limões de cera com líquidos perfumados. Com o desenvolvimento das cidades no século XIX, o entrudo passou a se popularizar, saindo do espaço restrito das residências das famílias patriarcais para as ruas, becos e arrabaldes [...] a partir de então, como uma festa do povo, constituindo o primeiro processo importante de resignificação pelo qual passa o carnaval no Brasil (Germano, 1999, p. 133).

O Carnaval em Ponta Grossa acompanhou as transformações sentidas em outras regiões do Brasil. Conforme apontou Niltonci Chaves (2001), em Ponta Grossa o carnaval animava a população que frequentava os clubes sociais da cidade, locais como o Teatro Sant'Ana e o Treze de Maio⁶³, espaços que recebiam em seus salões os mais variados públicos, os quais durante os dias de festa eram envolvidos pelo mesmo espírito carnavalesco. Segundo o historiador:

A população era afeita às festas interioranas, e o carnaval lhe possibilitava a incorporação pândega ou sofisticada de piratas, melindrosas, odaliscas, marinheiros, mascarados, aventureiros. Possibilitava também que temores, desejos ou crítica social aparecessem de forma inofensiva e fugaz. Eram dias em que o povo buscava superar as limitações rotineiras e burlar o controle social (Chaves, 2001, p. 109).

os espaços rurais e mesmo dentro das casas, onde a população realizava brincadeiras nas quais lançavam água, farinha e fuligem [...] o jogo do entrudo era considerado também violento e ofensivo, um momento de manifestar o que ficou reprimido durante o ano todo e extravasar durante os três dias que antecederiam a quaresma. Essa prática foi trazida às Américas no século XVI pelos colonizadores, especialmente, portugueses e espanhóis. Até meados do século XIX, o Carnaval no Brasil se assemelhava ao Entrudo português, especialmente no Rio de Janeiro, capital do império português e residência de D. João VI e sua corte entre os anos de 1808 e 1821. Foi nesse período que surgiram as primeiras sociedades carnavalescas e clubes, que deram origem às primeiras escolas de samba.

⁶³ O Clube *Treze de Maio* é um caso que merece destaque nesse quadro. Segundo Merylin Santos, o primeiro estatuto da instituição data de 1920, contudo, há relatos orais que afirmam que o clube já possuía um caráter normativo desde o final do século XIX, mas, devido a dificuldades financeiras, ainda não havia se estruturado o suficiente para elaborar oficialmente um estatuto (Santos, 2016, p. 43). O objetivo da organização do clube era propiciar um espaço de encontro e socialização para a população negra da cidade, muitas vezes, com acesso limitado a outros clubes e instituições.

Cabe destacar que retratar crianças fantasiadas foi um recurso bastante utilizado pelos fotógrafos durante o século XX. Segundo Ana Maria Mauad, em suas pesquisas acerca da construção de padrões fotográficos no século XX, a fantasia era a escolha principal para compor o espaço infantil, dentre as quais se destacavam as fantasias de príncipes, nobres, militares, esportistas, bailarinas etc., enfim, imagens que “associavam às crianças às representações sociais tipicamente adultas” (Mauad, 2005, p. 137).

Nesse sentido, nas Figuras 69, 70, 71, 72 e 73, destacamos que o uso de trajes e artifícios foram utilizados a fim de reforçar a ideia de que as crianças representavam cenas do universo dos adultos ou encenavam momentos do imaginário social. Conforme ressaltou Philippe Ariès, foi comum durante a Idade Média europeia que as crianças deixassem os cueiros e passassem a vestir as roupas dos adultos. Tal prática altera-se entre os séculos XIX e XX, quando, paralelamente, ao fortalecimento de uma imagem de infância a ser preservada, surgem trajes específicos para a infância⁶⁴, como a substituição das calças longas por calças curtas para os meninos. Contudo, sobretudo nas famílias abastadas, era frequente que os trajes da infância remetessem ao status social da família, usando objetos e artifícios que fazem alusão ao mundo dos adultos, tais como chapéus, bengalas, capas (Ariès, 1986, p. 70).

⁶⁴ Contudo, é preciso destacar que tal prática ficou restrita a determinados segmentos sociais. De acordo com Philippe Ariès: “[...] O que é certo é que isso aconteceu apenas nas famílias burguesas ou nobres. As crianças do povo, os filhos dos camponeses e dos artesãos, as crianças que brincavam nas praças das aldeias, nas ruas das cidades ou nas cozinhas das casas continuaram a usar o mesmo traje dos adultos: jamais são representadas usando vestido comprido ou mangas falsas. Elas conservaram o antigo modo de vida que não separava as crianças dos adultos, nem através do traje, nem através do trabalho, nem através dos jogos e brincadeiras” (Ariès, 1986, p. 81).

FIGURA 69 – Crianças Bushman (1923)



Fonte: Casa da Memória Paraná.

FIGURA 70 – Crianças fantasiadas (1930)



Fonte: Casa da Memória Paraná.

FIGURA 71 – Crianças da família Costello (1917)



Fonte: Casa da Memória Paraná.

FIGURA 72 – Duas crianças da família Loyola (1929)



Acervo da Fotografia Digitalizada: Fundo Foto Bianchi - Casa da Memória

Fotógrafo: Foto Bianchi

Disponível em: www.museucenas.com.br/pontagrossa

Fonte: Casa da Memória Paraná.

FIGURA 73 – Duas crianças (1929)



Fonte: Casa da Memória Paraná.

Portanto, entendemos que trajar as crianças como miniadultos era uma forma de brincadeira, mas, também, de reforçar padrões sociais e de conduta pertencentes a determinados grupos. Diante disso, apontamos três considerações acerca dos retratos de crianças analisados pela pesquisa. A primeira é que tais retratos tinham um público muito específico, afinal, no início do século XX, o consumo de retratos fotográficos produzidos em estúdio não era acessível a todas as parcelas da população, sendo muitas vezes restrito às datas comemorativas e pontuais ao longo da vida da maioria das pessoas. Além disso, nesses retratos, a presença, ou ocultamento, do sobrenome

das crianças nos registros do fotógrafo indicam a distinção social, sendo algumas crianças perpetuadas com seus sobrenomes, outras não.

Ainda que não seja possível identificar as famílias às quais as crianças pertenciam, alguns sobrenomes remetem a famílias que ocuparam destaque na formação da elite paranaense. No caso do sobrenome Loyola (Figura 72), por exemplo, este é associado a uma família composta por capitães e coronéis, industriais, funcionários do governo, ervateiros, políticos, médicos, jornalistas e latifundiários, cuja presença no Paraná remete ao século XVIII (Oliveira, 2000, p. 438-439). Já o sobrenome Rocha, Figura 59, está associado à família Munhoz, uma das mais tradicionais famílias da política paranaense nas primeiras metades do século XX, formada por coronéis, interventores, governadores, deputados constituintes e deputados (Oliveira, 2000, p. 439-440). Segundo Ricardo Oliveira, um dos principais nomes da família foi Bento Munhoz da Rocha, “filho do português Manoel Martins da Rocha e Maria Licia Munhoz [...] Bento foi o pai do Presidente do Paraná, Caetano Munhoz da Rocha, e avô do governador Bento Munhoz da Rocha Neto” (Oliveira, 2000, p. 277).

Somado à distinção pelos sobrenomes, cabe uma observação, a desenvoltura dessas crianças frente ao retrato fotográfico. Se comparamos a naturalidade das crianças presentes nos retratos das Figuras 69, 70 e 72, percebemos uma diferença importante em relação à rigidez das crianças dos retratos das Figuras 60 e 71. Conforme destacaram Bourdieu e Bourdieu (2006), frente à câmera do fotógrafo o sujeito expressa um sistema de valores aprendidos ao longo das suas vivências, ou seja, a pose inconscientemente expressa os costumes do indivíduo. Logo, podemos inferir que algumas crianças estavam mais confortáveis frente à câmera dada à familiaridade com o evento, indicativo este de uma classe social que se não abastada, ao menos estava ligada a prática de retratos fotográficos no estúdio e, por isso, possuem aquilo que Pierre Bourdieu chama de “boa vontade cultural”, ou seja, o contato com elementos da cultura, os quais criam uma “disposição objetivamente interiorizada frente aos elementos da cultura” (Bourdieu, 1983, p. 60).

O que nos leva à segunda consideração, o objetivo de tais retratos era agradar aos olhos dos adultos, afinal, eram estes os responsáveis pela demanda, produção e circulação do registro fotográfico. Retomando os pressupostos de Pierre Bourdieu (1983) sobre os gostos de classe, entendemos que a procura pelas fotografias de

crianças fantasiadas – fosse ou não por ocasião das comemorações do carnaval – correspondia às pretensões e desejos de distinção do universo social. Assim, a demanda por fotografias está relacionada ao estilo de vida das pessoas, e determinados grupos sociais têm preferências por certos estilos de fotografia que, por sua vez, refletem seus *habitus* e condições materiais e simbólicas de existência, em contrapartida, determinados tipos fotográficos são rejeitados. Segundo Bourdieu:

A aptidão para pensar objetos quaisquer e ordinários (como uma casca, uma armação metálica, repolhos), espontaneamente “odiosos” (como uma cobra) ou tabus sociais (como uma mulher grávida ou um acidente automobilístico), enquanto belos, ou melhor, enquanto justificáveis de uma transfiguração artística (através da fotografia, o mais acessível dos instrumentos de produção artística), está fortemente ligada ao capital cultural herdado ou adquirido escolarmente. Somente uma minoria (feita de produtores artísticos, de professores de ensino superior e de intermediários culturais) julga, como o quer a definição legítima da disposição legítima, que qualquer coisa pode ser objeto de uma bela fotografia (Bourdieu, 1983, p. 66).

Entretanto, gostaríamos de ressaltar um ponto: a infância não está, essencialmente, determinada pelas vontades sociais. Em oposição às preposições de Philippe Ariès (1986) acerca da presença de um sentimento de infância posterior à Idade Média europeia, os pesquisadores Moyses Kuhlmann Junior e Fabiana Fernandes defendem que uma “consciência da particularidade infantil pode ser identificada desde a Antiguidade e nas mais diversas culturas” (Junior Kuhlmann; Fernandes, 2012, p. 29). Conforme os autores, “se a infância se refere às representações dos adultos sobre as crianças, isso não significa que estas sejam receptores passivas dessas concepções” (Kuhlmann; Fernandes, 2012, p. 30).

Isto posto, reforçamos que as análises realizadas no desenvolvimento desta seção não propõem uma visão totalizante do que foi a infância em Ponta Grossa entre as décadas de 1910 e 1940, mas sim, um recorte proposto dentro da produção fotográfica do Foto Bianchi. Logo, enfatizamos que as fotografias nos apresentam algumas evidências sobre a infância no passado, mas desde que tenhamos o cuidado de problematizar que tais representações trazem indícios de um “determinado grupo social, seu lugar na sociedade, seus sentimentos e da relação entre pais e filhos” (Kuhlmann; Fernandes, 2012, p. 24).

Dessa forma, enquanto os retratos examinados destacam um ideal de infância e um público consumidor desses artefatos simbólicos, eles também revelam a ausência de representações de outras configurações e vivências da infância. Conforme

pontuamos, as crianças fotografadas tinham diferentes origens sociais, perceptíveis quando analisamos a postura da criança frente à câmera e as distinções que os próprios fotógrafos realizaram quanto ao registro – ou ausência – dos laços de parentesco das crianças fotografadas. Entretanto, entre os mais de duzentos retratos de crianças que a pesquisa teve contato, apenas dois retrataram crianças negras (Figuras 74 e 75).

No primeiro caso, Figura 74, identificado como “Retrato criança Paulino”, datado de 1917, um bebê foi fotografado sobre uma cadeira coberta por um tecido grosso a fim de deixá-lo confortável. Sorridente e com um traje caprichado escolhido para o momento, somado a uma pequena pulseira, a criança foi distraída enquanto o fotógrafo realizava o registro. Nesse caso, inferimos que a criança se trata do filho do enfermeiro Paulino Ferreira, amigo próximo do médico Francisco Búrzio, frequentador de diversos espaços da sociedade local, consumidor dos retratos do Foto Bianchi (conforme constatamos na Figura 110), um dos casos de homens negros que ascenderam socialmente em Ponta Grossa e cujo nome e sobrenome recebiam destaque na sociedade do período (Zulian, 2010).

No outro retrato de uma criança negra, Figura 75, não há registro de identificação além da inscrição “criança” e o ano de 1929. Concluimos que o retrato foi produzido no contexto das festas carnavalescas, dado o traje que o menino veste e considerando as fotografias da temática já analisadas. Nesse caso, o menino porta uma chupeta e não parece muito confortável frente à câmera, também tendo sido distraído por alguém ou algo durante a realização do retrato. Ainda que não tenhamos acesso às informações sobre as crianças, devemos lembrar que ambas faziam parte de um limitado grupo, afinal, ser fotografado no espaço do estúdio entre as décadas de 1910 e 1940 era um privilégio de poucos.

FIGURA 74 – Retrato criança Paulino (1917)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa.

FIGURA 75 – Criança (1929)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Sobre estes retratos, pontuamos que, conforme Ione Jovino, entre os séculos XIX e XX, a presença de crianças negras em fotografias não era necessariamente uma contradição aos padrões brancos, mas sim, apresentavam uma adequação ao discurso daquele contexto cultural. Tais retratos eram, portanto, uma legitimação de *status* e condição social, afinal, conforme observamos nas Figuras 74 e 75, uma adequação a um padrão visual vigente no período. Nas palavras de Ione Jovino, “ao utilizarem os símbolos de poder e *status* do ‘outro civilizado’ para sua própria representação, negros

e negras não apenas buscavam aceitação social, mas também subvertiam esses códigos de poder em benefício próprio (Jovino, 2010, p. 116).

Todavia, para esta pesquisa, o mais significativo foi que dentre as mais de duzentas crianças fotografadas, apenas duas fossem negras. Lembremos que, de acordo com Cacilda Machado (2008), o processo de ocupação e transformação do território ponta-grossense contou com a presença significativa de parcelas da população negra, tanto no que se refere à escravizados quanto aos libertos. De acordo com dados do censo de 1890, a população de Ponta Grossa era de “4.774 habitantes, sendo 1.063 negros (somando pretos e mestiços), que eram cerca de 25% da população da cidade” (Santos, 2016, p. 43). Contudo, numa sociedade que buscou enfatizar a presença do colonizador europeu em detrimento da presença dos povos de origem ameríndia e africana, o contingente de negros na cidade de Ponta Grossa foi apagado de muitos dos discursos oficiais, fossem eles jornalísticos, acadêmicos, historiográficos ou governamentais⁶⁵. Segundo Merylin dos Santos:

a predominância cultural e política em Ponta Grossa era branca, devido ao processo colonizador e posteriormente às políticas governamentais de apoio à imigração, processo este que contribuiu para a exclusão da mão de obra negra em fazendas da região” (Santos, 2016, p. 43).

Devemos lembrar que, conforme ressaltou Cynthia Veiga, o processo de subalternização e opressão da população negra foi um projeto político adotado pelos governos latino-americanos no período colonial e que perdurou mesmo após os processos emancipatórios do século XIX. No caso brasileiro, diversas ações, como a desintegração territorial, a descodificação dos modos de vida das populações originárias e africanas, a escravização e a produção de estigmas corroboraram o processo de marginalização da população negra, ao passo que foram reforçados pela “imposição dos modelos eurocêntricos de escola, educação e infância” (Veiga, 2022, p. 40).

Por isso, a última imagem desta seção é um retrato pungente – tomando de empréstimo o termo cunhado por Roland Barthes. Nesta última fotografia (Figura 76),

⁶⁵ Enfatizamos que a segregação da população negra em Ponta Grossa após a abolição da escravidão exigiu que grupos independentes se organizassem com o intuito de promover espaços de discussão e socialização da cultura negra em Ponta Grossa. É nesse contexto que surgiu o Clube Recreativo e Literário Treze de Maio, instituição responsável por oportunizar reuniões literárias, festas carnavalescas e espaços de embates e vivências acessíveis às populações negras marginalizadas pelas elites da cidade (Santos, 2016).

a criança retratada foi Leonardo Bianchi, filho mais novo de Maria Thommen e Luiz Bianchi, ao seu lado, um senhor chamado André, cuja presença e a pose nos fazem levantar inúmeras questões ao retrato. Por exemplo: Quem era André? Qual sua relação com a família Bianchi? Por que ele foi fotografado do lado de Leonardo Bianchi? Por que Leonardo Bianchi está vestido todo de branco? Por que os pés de André estão descalços? Enfim, são muitas perguntas que a imagem nos desperta, sem necessariamente encontramos todas as respostas, mas que ensejam perspectivas de estudos fundamentais no que se refere à diversidade cultural da qual se constitui o Brasil.

O que podemos apontar é que este senhor, chamado André, cuja origem e trajetória não conseguimos identificar, mas que acreditamos prestava algum tipo de serviço para o estúdio ou mantinha alguma relação com a família Bianchi, visto que percebemos na fotografia sua proximidade com o menino – conforme indica sua mão apoiando o ombro da criança. Com roupas velhas e os pés descalços, símbolos da condição escravizada que se faziam presentes nos retratos fotográficos do século XIX (Leite, 2011; Schwarcz, 2024), sem nenhum dos apetrechos utilizados em outros retratos masculinos, André é o exemplo de como parcelas da população negra brasileira, sobretudo formadas por escravizados ou libertos, foram retratadas a fim de enfatizar sua condição social atrelada à crença na subalternidade (Veiga, 2002; Kossoy; Carneiro, 2002).⁶⁶

⁶⁶ Conforme já enfatizado, o campo fotográfico corresponde aos *habitus* específicos, assim como a fotografia é uma prática social localizada. Isto posto, não devemos considerar a produção fotográfica de um período de maneira totalizante, como se todos os fotógrafos seguissem apenas uma forma de retrato. Durante a pesquisa, tivemos acesso à análise da obra do fotógrafo português Christiano Júnior (1832-1902), que veio para o Brasil em 1855 e estabeleceu um estúdio fotográfico no Rio de Janeiro em 1860. Christiano Júnior atendeu uma grande parcela de escravizados e libertos no seu estúdio fotográfico, cujos retratos acompanhavam a identificação da região africana de origem daquelas pessoas. Contudo, ainda que este fosse um diferencial do fotógrafo, sua produção não rompia com o viés escravagista da época, afinal, a intenção de Christiano Júnior era a produção de *cartes de visite* que “venderiam” a imagem do “escravo de ganho” para turistas (Leite, 2011).

FIGURA 76 – Leonardo Bianchi e André



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa.

Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro, ao examinarem a representação da pessoa negra na iconografia brasileira dos séculos XVIII e XIX, indicam que nas fotografias, litografias e ilustrações sobressaia-se o estigma da escravidão a que tais pessoas foram submetidas. Além disso, no espaço do estúdio fotográfico, as pessoas negras serviam como modelos para um padrão de retratação que buscava satisfazer a curiosidade do europeu distante, que buscava uma “lembrança do Brasil” (Kossoy; Carneiro, 2002, p. 194). De outra forma, quando pessoas negras buscavam um retrato de si, acabavam por seguir um estatuto de representação que era uma convenção

internacional ditada segundo padrões europeus de pose e vestuário (Kossoy; Carneiro, 2002, p. 174). Assim:

Nos retratos de negros e negras, prevalece a pose copiada de seus dominantes, inclusive mulheres negras que, mesmo mantendo uma atitude afetiva, posam de acordo com suas condições servis, e homens negros trajando roupas da aristocracia. [...] é a prova do domínio e submissão, testemunho de posse particular, ao mesmo tempo que, em seus detalhes icônicos, tem-se simbolicamente visível a expressão do sistema escravista (Kossoy; Carneiro, 2002, p. 176).

Da mesma forma, conforme Stuart Hall, na cultura ocidental, as fotografias de pessoas negras foram marcadas por um processo de “espetáculo do outro” ou “estereotipagem” (Hall, 2016, p. 139). Segundo o autor, a estereotipagem é uma prática representacional que funciona por meio da essencialização, do reducionismo e da naturalização e ao reforçar oposições binárias, estando intimamente ligada à hegemonia cultural e que gera profundos e inconscientes efeitos de fetichismo, retração e preconceito (Hall, 2016).

Entretanto, o pequeno número de retratos de crianças – e adultos – negros produzidos pelo Foto Bianchi em Ponta Grossa não é indicativo da ausência de famílias negras na cidade. Entretanto, é, sim, indicativo de qual era o público consumidor dos retratos do Foto Bianchi, que não era exclusivamente composto por agentes da elite, mas restrito àqueles que despendiam de certos recursos financeiros para conseguir comprar o retrato e capital social distinto para ter seus laços de parentesco identificados. No caso da população negra, historicamente subalternizada e marginalizada, mesmo após a abolição, percebemos a dificuldade do acesso dessas pessoas à cidadania e aos bens culturais – como a fotografia.

Contudo, não gostaríamos de reforçar representações nas quais as pessoas negras foram subjugadas e suas lutas e vivências foram desconsideradas. Por isso, retornando a Figura 76, percebemos em André um olhar marejado e uma postura orgulhosa e altiva para o momento, afinal, para um homem que provavelmente passou por dias difíceis, aquele retrato significava uma grande honra e um reconhecimento de si. Nas palavras de Lilia Schwarcz:

em muitas fotografias, pessoas negras posam de maneira orgulhosa e comprometida com as imagens que comissionaram, pretendendo delegá-las às gerações futuras [...] pois, é de liberdade que esses registros comoventes tratam (Schwarcz, 2024, p. 181).

Finalizamos esta seção reafirmando que as representações fotográficas têm o potencial de educar o olhar, ou ainda, corroboram a manutenção de normas visuais tidas como naturais e orgânicas. No caso das fotografias de crianças aqui analisadas, enfatizamos que estas devem ser tomadas como resultado de desejos familiares em consonância com projeções sociais. Contudo, quando consideramos o fato de que o olhar educa, também nos cabe problematizar as relações de gênero, a cultura patriarcal e a desigualdade social e étnica que pulsam nestas representações sobre a infância.

3.2 RETRATOS FEMININOS

Conforme destacou Mary Del Priore (2004), a história das mulheres não é só delas, é também a história da família, da criança, do trabalho, da mídia e da literatura. Logo, não existe uma unidade na história da mulher, assim como não seria possível – nem desejável – por esta pesquisa considerar que tenha existido um padrão fotográfico nos retratos de mulheres produzidos durante o século XX, tampouco nos retratos de Foto Bianchi. Nesse sentido, segundo Isabelle Anchieta as diferentes imagens acerca do feminino podem coexistir no mesmo contexto social, por exemplo, o período medieval foi marcado pela coexistência das representações das mulheres enquanto bruxas em paralelo às imagens do ideal da Virgem Maria. Por isso, enfatizamos que as imagens são motivadas pelo reconhecimento e pelas “conformações desse reconhecimento nas imagens que se alteram ao longo do processo social” (Anchieta, 2014, p. 575).

Na vasta produção fotográfica do estúdio Bianchi, os retratos femininos destacaram-se na pesquisa dada a variedade de composições, poses e expressões que as mulheres apresentavam frente à câmera. Assim, nesta seção objetivamos analisar como algumas mulheres da sociedade ponta-grossense foram fotografadas pelo Foto Bianchi. Isto posto, antes de iniciar a análise dos retratos, cabem aqui algumas notas acerca da história das mulheres.

Michelle Perrot, em seu livro “Minha história das mulheres” (2007), destacou que até meados do século XX a historiografia interessou-se pelo espaço público, ao passo que as mulheres estavam confinadas ao espaço privado. Logo, durante muito tempo os discursos e as imagens acerca do feminino foram produzidos pelos homens, ignorando-se quase sempre o que as mulheres pensavam, sentiam ou viviam. Conforme ressaltou Michelle Perrot, foi apenas nas sociedades industriais e burguesas

que as mulheres passaram a ocupar o espaço público e a frequentar os lugares antes considerados proibidos a elas e exclusivos aos homens. Contudo, com exceções e distinções de classe, afinal, “às mulheres da elite estavam designadas às lojas, aos salões e às igrejas, enquanto as mulheres de classes populares circulavam nas ruas, nos mercados e nas lavanderias” (Perrot, 1997, p. 37).

Por isso, há grande diferença entre as mulheres do povo – operárias e trabalhadoras urbanas – e as mulheres da elite industrial burguesa. Entendemos que as mulheres do povo ocuparam o espaço público por questões de sobrevivência, muitas vezes vistas apenas como ferramenta de trabalho, ao passo que as mulheres burguesas ocupavam espaços públicos – salões e festas – como forma de distinção social. Em ambas as situações, essas mulheres eram subjugadas por seu gênero, sendo as mulheres operárias vítimas de maus tratos e salários inferiores no espaço das fábricas, enquanto as mulheres de famílias burguesas estavam submetidas ao poder pátrio e à privação da liberdade.

Michelle Perrot usou a expressão “espetáculo do homem” para definir a condição de algumas mulheres no século XIX, para a autora, no espaço público do século XIX, as mulheres burguesas assumiam a função de representação do poder masculino, ou seja, “sua elegância, seu luxo, beleza exprimem a riqueza ou o prestígio de seus maridos ou de seus companheiros” (Perrot, 1997, p. 15). Dessa forma, reafirma a ideia de que a mulher tem um dever de beleza segundo a reprodução de um modelo de divisão social segundo o qual cabem às mulheres os assuntos supérfluos e a ociosidade, enquanto aos homens cabem os assuntos profundos e as preocupações concretas. Em suma, como destacou Michelle Perrot, da Antiguidade à Modernidade, limites foram impostos à mobilidade das mulheres, nas palavras da autora, “diversas formas de confinamento, como o convento, a casa da família, o bordel, o harém, o gineceu, ou o castelo feudal, a casa burguesa vitoriana, são formas de proteger as mulheres e ocultar sua sedução” (Perrot, 2007, p. 136).

Entretanto, compreender as regras impostas às mulheres nos ajuda a entender a força da resistência e os caminhos que as mulheres encontraram para contornar as proibições e subvertê-las. Por isso, lembramos que entre os séculos XIX e XX, o Ocidente presenciou uma onda de movimentos de mulheres, que saíram do campo rumo às cidades, que trocaram a condição de servas e tornaram-se operárias e artesãs, ao passo que se movimentaram, ocuparam novos espaços e, paulatinamente, conquistaram liberdade e direitos civis, sociais e políticos. O século XX, especialmente

o período entre guerras, testemunhou a real expansão do papel feminino na sociedade. Mulheres passaram a assumir postos de trabalho tradicionalmente reservados aos homens e desafiaram o discurso da inferioridade feminina. Cada vez mais, elas ocuparam espaços científicos e intelectuais, enfrentando a marginalização e inferiorização, resistindo e reivindicando seu lugar em um domínio historicamente masculino. Michelle Perrot definiu esse período como os “loucos anos 20”, período no qual:

Os homens, quando retornam, tentam recuperar suas prerrogativas: no trabalho, onde as mulheres muitas vezes devem ceder-lhes o lugar, no lar, onde os reencontros se mostram difíceis para os cônjuges que tinham ficado separados. Os divórcios tornam-se numerosos. Decididamente, nada mais será como antes [...] As mulheres parecem, sob o ângulo da igualdade, as principais beneficiárias da guerra que, no final das contas, acelerou uma evolução começada anteriormente, na *Belle Époque*” (Perrot, 2007, p. 144).

É nesse contexto que o movimento feminista, iniciado pelas sufragistas do século XIX, ganhou força e se transformou em uma ação coletiva no século XX. Se no passado as mulheres expressaram seus desejos de maneira mais isolada, como nos motins por alimentos nos séculos XVII e XVIII ou na participação da resistência colonial, a partir do século XX, a ação coletiva se torna mais proeminente, sobretudo na organização de greves e na sindicalização das mulheres (Perrot, 1997). Conforme enfatizou Michelle Perrot, as mulheres tornam-se “senhoras do gosto”, ou seja, detentoras de vontades e desejos, tal como as cortesãs, as atrizes do teatro, as ativistas, as feministas, enfim, “mulheres que insurgem e questionam o sistema no qual viviam, ou apenas, assumem sua particularidade no espaço público” (Perrot, 1997, p. 30-31).

Nesse sentido, Michelle Perrot em seu livro “*Mulheres públicas*”, enfatizou que o cenário urbano dos novecentos tornou-se repleto de esculturas, monumentos, alegorias e cartazes publicitários ou políticos que tornaram o corpo das mulheres um suporte de suas mensagens – “a *Marienne* francesa, a Vitória inglesa e a Alemanha alemã são os exemplos dessas personificações” (Perrot, 1997, p. 15). Nesse cenário, o retrato fotográfico colabora para a personalização – ainda que, muitas vezes, limitada – da mulher. Logo, o retrato de mulheres tornou-se uma demanda crescente no século XX. No estúdio Foto Bianchi, os cadernos de serviços indicam a produção de milhares de retratos que remetem ao feminino – mulheres, moças, meninas, senhoras. Tais

retratos seguem alguns padrões no que se refere à composição da cena, às vestimentas e aos acessórios femininos do período.

Cabe destacar que o retrato feminino produzido pelo Foto Bianchi já foi objeto de interesse de outros estudos historiográficos. A pesquisadora Francielle Santos, ao analisar a presença de mulheres nos retratos familiares do Foto Bianchi, destacou que a mulher representava um ponto de ligação no seio familiar, ou seja, “enquanto mãe ela é uma unidade central na composição do retrato familiar, pois simboliza o laço que liga pais e filhos” (Santos, 2009, p. 149). Contudo, aqui nos interessaram os retratos que apresentaram apenas mulheres.

Nesses casos, o primeiro ponto que se destaca é a identificação dessas mulheres. É uma constante nos registros do Foto Bianchi a identificação dos sujeitos por meio das relações de parentesco, sobretudo a partir da utilização dos sobrenomes. No caso dos retratos femininos, muitas vezes as mulheres são identificadas apenas pela descrição “moça” ou “mulher” (Figuras 77 e 78), algumas vezes diferenciadas pela utilização do sobrenome ou parentesco, tal como “filha”, “nora”, “esposa” (Figuras 79 e 80), ou ainda, definidas por apelidos ou características, sem destacar a individualidade das retratadas (Figuras 81 e 82).

FIGURA 77 – Moça (1926)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 78 – Mulher (1929)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 79 – Esposa do senhor Juca Pedro (1929)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 80 – Filha Weigert



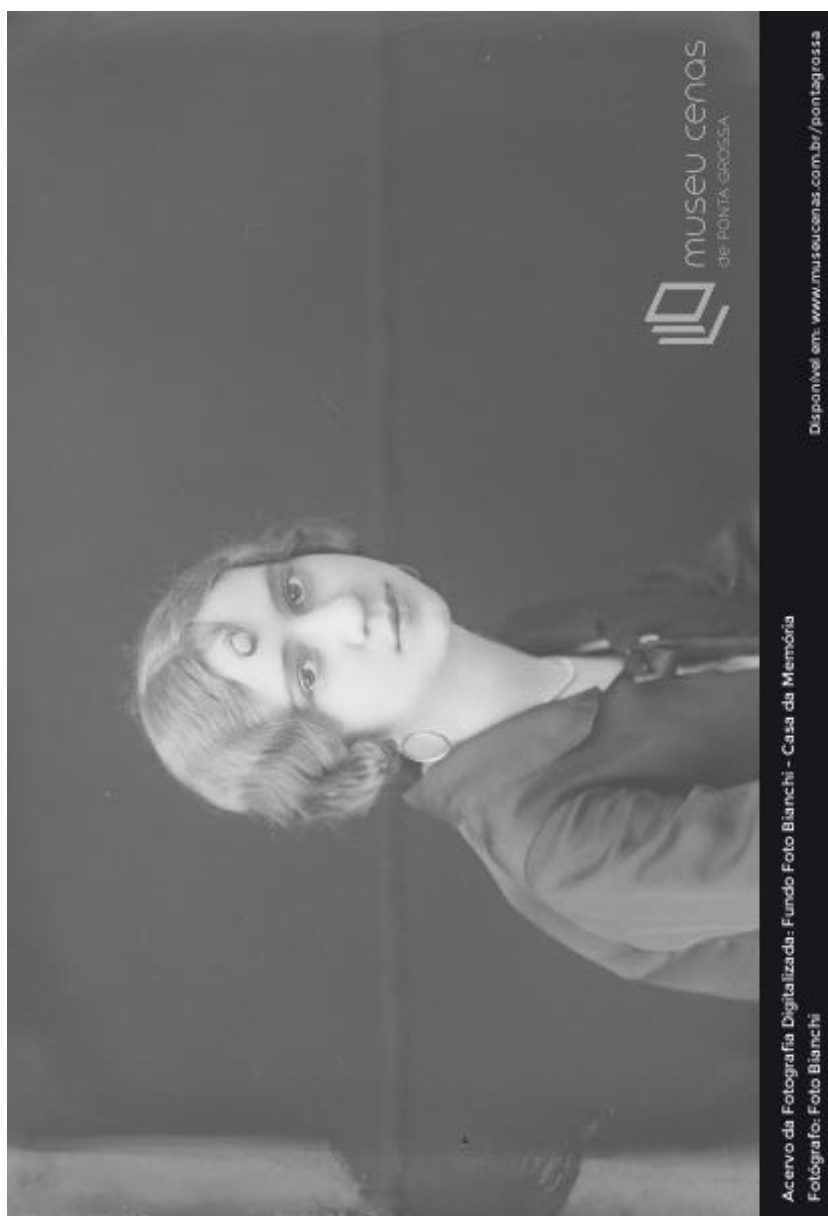
Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 81 – Coquito (1928)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 82 – Nenê



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Assim, conforme destacou Michelle Perrot, foi uma constante na história das mulheres a ocultação de suas identidades por meio da imposição do reconhecimento familiar, paterno ou matrimonial. Desse modo, “o patriarcado estabeleceu que os sobrenomes são transmitidos pela figura masculina, ao passo que as mulheres não têm sobrenome, têm apenas um nome” (Perrot, 2007, p. 17).

O segundo ponto que merece destaque nestes retratos foi a composição das cenas e a postura das mulheres. Como apontado por Michelle Perrot (2007), as poses e objetos obedecem a códigos de urbanidade que refletem a influência da sociedade,

de modo especial, a escola e a moda na formação feminina. No caso dos chapéus (Figura 77), acessório frequente nas fotografias de estúdio, Perrot destacou que:

No século XIX, uma mulher “de respeito” traz a cabeça coberta, uma mulher de cabelos soltos é uma figura do povo, vulgar; nas feiras, distinguem-se as burguesas que usam chapéu, que saem às compras, das feirantes que nada usam para cobrir os cabelos. A moda logo impõe o chapéu tanto para os homens como para as mulheres (Perrot, 2007, p. 58).

Entendemos então que há uma convergência entre comportamento, educação e moda, o que torna os retratos femininos o resultado da relação entre o desejo individual e o gosto social. Assim, no caso do chapéu, por exemplo, seu uso transcende o funcional e volta-se para o estético como um símbolo de distinção para a mulher burguesa. De forma semelhante, o penteado ou o cabelo assumem uma função intencional na construção da representação. O cabelo pode ser entendido como o símbolo da feminilidade e da diferenciação em relação aos homens, ao passo que ao longo da história a estrutura social e cultural impôs uma série de normas para os cabelos das mulheres, por vezes, longos ou curtos, presos ou cobertos, a padronização dos cabelos era uma forma de “controle da mulher”, afinal, “os cabelos são a mulher, a carne, a feminilidade, a tentação, a sedução, o pecado” (Perrot, 2004, p. 55).

Por isso, o cabelo emerge como uma expressão de resistência e poder feminino. Na análise dos retratos observou-se a diversidade de cortes e penteados, revelando uma moda cada vez mais inclusiva, que vai desde os tradicionais penteados elaborados e presos até os cabelos curtos, resultado de uma era de “libertação política, transformação de costumes e a afirmação de uma identidade feminina, seja através de uma androginia sáfica ou de uma extrema feminilidade” (Perrot, 2007, p. 59). Portanto, esses retratos também atendem a um desejo pessoal das mulheres fotografadas.

Assim, o terceiro ponto que destacamos na análise dos retratos femininos é que estes evidenciam uma teatralização nas poses cujo objetivo é a construção de uma imagem idealizada (Figuras 83, 84 e 85). No caso das Figuras 83 e 84, por exemplo, as mulheres vestem fantasias que podem indicar uma festa de Carnaval ou, apenas, o desejo de perpetuar uma imagem caracterizada de um momento. Já na Figura 85, percebemos que o violino utilizado como um recurso pelo fotógrafo não é um objeto que a moça fotografada tenha familiaridade, afinal, ela o segura como se fosse um violão e não percebemos a presença do arco na composição da cena. Logo, entendemos que o violino não era dela, mas foi utilizado como um recurso para construir

uma imagem idealizada de alguém que tem um dom ou acesso a um objeto que a distingue dos demais – no caso, o musical.

FIGURA 83 – Mulher fantasia



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 84 – Mulher borboleta



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 85 – Moça (1929)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Por isso, ao analisar a construção dos retratos fotográficos, Annaterese Fabris destacou a dualidade do retrato como identidade e identificação. O retrato, sendo um registro do mundo concreto produzido através de aparato técnico, transcende sua natureza objetiva ao se tornar uma “imagem idealizada, uma escolha deliberada que enfatiza características específicas do indivíduo em detrimento de outros aspectos” (Fabris, 2004, p. 20). Nesse sentido, a autora emprega a noção de “teatro das aparências” para sublinhar que tanto a pose quanto à pausa evidencia a idealização presente no retrato (Fabris, 2004). Através da pose, é possível criar uma “imagem ficcional que facilita a construção de múltiplas máscaras, desafiando a existência do sujeito original” (Fabris, 2004, p. 57). Em relação à pausa, a autora destaca que essa

“detém o fluxo do tempo graças a uma imagem imutável e reiterável” (Fabris, 2004, p. 57).

Assim, ainda que a individualização não esteja presente nesses retratos, verificamos que os retratos possuem traços particulares na sua composição, resultado de uma escolha do fotógrafo e da personalidade da mulher fotografada. Conforme destacou Annateresa Fabris (2004), os retratos fotográficos são o resultado de uma tratativa entre fotógrafo e modelos, afinal, ainda que o retrato fotográfico siga os padrões estéticos e gostos de seu contexto de produção, é inevitável que ele reflita traços particulares da pessoa fotografada. Por exemplo, no caso das Figuras 86 e 87, as mulheres posam de perfil com um sorriso discreto, mas que se estendem aos olhos, ou frontalmente, a ponto de encarar a câmera com um olhar marcante com os ombros nus – Figura 88. Nesses casos, os retratos foram capazes de registrar o quanto essas mulheres prezaram pela imagem de si nesse momento, nenhuma delas foi identificada pelo próprio nome, sendo relacionadas aos seus vínculos familiares. No entanto, a partir de suas escolhas frente à câmera, conseguiram dar indícios de sua personalidade e vontades. Obviamente, tal postura revela a individualidade feminina, o que nos lembra que as mulheres não são reféns das normas, mas sobrevivem sob sua imposição.

FIGURA 86 – Sra. do Juiz (1922)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 87 – Mãe da Maria (sogra Joselfredo Thomas) (1929)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 88 – Sra. C Del Claro (1928)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Por fim, nas Figuras 89 e 90, identificadas como retratos de Lindamir Savio, a mulher foi fotografada trajando um casaco de pele, joias e plumas. Entendemos que a mulher desejou ser representada desta forma, mas, conforme Bourdieu (2007) salientou, o gosto, longe de ser uma inclinação natural, é, na verdade, uma preferência que se manifesta por meio da aversão a outras preferências, consolidando assim posições desejadas. Contudo, retomando as discussões de Michel de Certeau, lembramos que a historiografia não deve se preocupar apenas com a fabricação da representação, mas também, pela ação dos sujeitos. Conforme destacou o historiador,

as pessoas reagem ao que é imposto – as táticas – o que origina formas de subverter a ordem, se não as rejeitando, ao menos, as modificando por suas maneiras particulares (Certeau, 1998, p. 39). Em síntese:

a presença e a circulação de uma representação (ensinada como código da promoção socioeconômica por pregadores, por educadores ou por vulgarizadores) não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários. É ainda necessário analisar a sua manipulação pelos praticantes que não a fabricam. Só então é que se pode apreciar a diferença ou a semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos (Certeau, 1998, p. 40).

Dito isto, ainda que na análise dos retratos femininos identificamos pressupostos que indicam a cultura patriarcal da época, sobretudo ao ocultar a identidade das mulheres e limitá-las aos seus laços familiares, identificamos nestes mesmos retratos pontos que nos revelam a personalidade e os desejos destas mulheres que se posicionavam frente à câmera. Por isso, conforme ressaltou Michel de Certeau, as pessoas não são idiotas, e aliado ao consumo dos bens culturais e materiais existem “sempre apropriações e ressignificações imprevisíveis, incontroláveis, modificadoras de pretensões previstas na origem, no planejamento e na idealização das coisas [...] que compõem uma “rede de uma antidisciplina” (Certeau, 1998, p. 52).

FIGURA 89 – Lindamir Savio (1928)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 90 – Lindamir Savio (1927)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

3.3 RETRATOS DE FAMÍLIA

Ao longo do século XX, uma das demandas atendidas pelo Foto Bianchi foi a produção de retratos familiares. Segundo Miriam Moreira Leite nos séculos XIX e XX, o retrato de família englobava uma variedade de temas cujo objetivo era registrar e perpetuar momentos do núcleo familiar. Segundo a autora:

O retrato de casamento é o mais difundido nas diferentes coleções, ou como retrato avulso [...] os casais aparecem numa gama muito diversificada. Não há sempre o marido sentado e a mulher de pé, atrás, com a mãe no ombro. O

inverso é tão comum quanto este. As mulheres da casa e a mãe e as crianças são mais retratadas que os homens (Leite, 1993, p. 74).

Enfatizamos que a estrutura familiar é uma organização histórica e localizada. De acordo com Ariès, a análise iconográfica sugere que o sentimento de família era desconhecido na Idade Média, emergindo no século XV e ganhando destaque nos séculos XVI e XVII. De acordo com o autor, a família, antes subordinada à linhagem, alcançou uma posição central, “tornando-se objeto de devoção e representada como uma entidade significativa nos retratos de grupos da época” (Ariès, 1986, p. 211). Por sua vez, Maria Ângela D’Incao (2004), ao analisar a literatura brasileira do século XIX, apontou que no cenário brasileiro existia a valorização da família burguesa como um corpo heterogêneo de sujeitos, ou seja, não restrito à composição pai/mãe/filhos, mas também formado pela família extensa em sua infinidade de relações entre padrinhos e afilhados, ou de agregados, filhos adotivos ou irmãos de criação, tias solteiras ou viúvas.

Quanto aos retratos de família produzidos pelo Foto Bianchi, a pesquisa conduzida por Francielle Santos destacou que tais retratos eram permeados por representações sociais acerca dos “papéis sociais de cada integrante do núcleo familiar, assim como pela construção da identidade familiar entre as décadas de 1910 e 1940” (Santos, 2009, p. 167). Isto posto, nessa seção analisamos as fotografias que remetem à constituição familiar, como casamento, mães, pais, filhos etc. Salientamos que nosso objetivo não consiste no estudo das relações familiares a partir da fotografia, mas sim na “instrumentação de análise da documentação fotográfica” (Leite, 1993). Afinal, nossa intenção é, antes, compreender como “a fotografia desempenha um papel simbólico na legitimação de grupos familiares” (Leite, 1993, p. 78).

Começamos, então, pelos casais. Segundo Miriam Moreira Leite (1993), o retrato de casamento foi amplamente difundido em diferentes culturas como meio de solenizar a criação de uma nova família, sendo um ato de publicidade antes da união oficial entre o casal. Aqui, apresentamos quatro retratos de noivados produzidos pelo Foto Bianchi na década de 1920 – Figuras 91, 92, 93 e 94. Nos retratos foi possível observar uma padronização dos elementos que constituíram a cena, como almofadas, cortinas e flores, e que evocaram a ideia de um lar confortável e harmonioso em construção, assim como o uso do véu, do vestido de noiva e o discreto contato entre os casais que remetem à cerimônia de casamento.

FIGURA 91 – Noivado (1927)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 92 – Noivado Cavallin (1925)



Acervo da Fotografia Digitalizada: Fundo Foto Bianchi - Casa da Memória

Fotógrafo: Foto Bianchi

Disponível em: www.museucenas.com.br/pontagrossa

Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 93 – Noivado Claudio de Almeida (1925)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 94 – Noivos Madaloso



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

No caso dos vestidos brancos das noivas, estes indicam pureza, castidade, dignidade e a submissão da jovem naquele enlace (Leite, 1993). Outra constante foi o véu, podendo ser curto ou longo, cobrindo toda a noiva ou apenas parte do rosto, em ambas as formas, simbolizava a virgindade e a propriedade do marido sobre a esposa. Presentes e flores, por vezes, fazem parte da fotografia, referindo-se à transferência de bens materiais, enquanto certos gestos simbólicos, “como a troca de copas pelas mãos ou braços e o noivo pisando no vestido da noiva para assegurar autoridade sobre o casal, são mencionados como tradições” (Leite, 1993, p. 112). Tal questão observamos

na Figura 93, nesse caso, o noivo foi o destaque na composição da cena e na legenda, sendo a mulher um acessório de sua representação.

Com exceção da Figura 91, os demais retratos foram registrados com os sobrenomes das famílias envolvidas no enlace – ainda que as identidades dos noivos não tenham sido nomeadas. Mais uma vez, o sobrenome serve como forma de distinção efetuada pelo fotógrafo. Cabe destacar que o casamento foi historicamente utilizado como recurso social, político e econômico, assim, muitas vezes, ele atendia a um desejo familiar de perpetuação e pertencimento à determinada família, tendo sido comum famílias tradicionais se manterem no poder por meio de casamentos arranjados (Perrot, 1997).

O pertencimento e a perpetuação da família ocorriam, sobretudo a partir dos filhos. Por isso, o ideal de família burguesa e moderna estava fundamentado na premissa de que a união entre o homem e a mulher seria efetivado pela chegada dos descendentes (Perrot 1997; Ariès 1986). Nos retratos de grupos familiares produzidos pelo estúdio Foto Bianchi, foi notável o destaque dado a essa continuação da linhagem a partir da presença dos casais e de seus filhos. Na Figura 95, por exemplo, temos a família Amin Bacila, sobrenome de origem árabe e cuja família era reconhecida na sociedade ponta-grossense pela atuação em diferentes campos profissionais – tais como saúde, educação e comércio. O retrato destacou a mãe e o pai, em pé e centralizados, ocupando posição de destaque, enquanto os filhos os rodeiam. Mesmo no ambiente do estúdio, os adereços conferem à família uma sensação de estar em casa, criando uma ambientação comum nos retratos. Na Figura 96, pai e mãe também ocuparam destaque na cena, ficando os filhos como encaixes do quadro familiar. Contudo, essa família não foi identificada, ao passo que objetos como chapéus, bengalas, bolsas e acessórios foram utilizados para criar um retrato virtual e idealizado. Neste caso, o cenário não está bem enquadrado, deixando visível o interior do estúdio.

FIGURA 95 – Família Amin Bacila (1920)



Acervo da Fotografia Digitalizada: Fundo Foto Bianchi - Casa da Memória
Fotógrafo: Foto Bianchi

Disponível em: www.museucenas.com.br/pontagrossa

Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 96 – Família (1922)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Ainda que de diferentes origens sociais, as famílias que recorreram aos retratos do estúdio Foto Bianchi eram organizadas de modo a compor cenas com o objetivo de ressaltar o núcleo familiar como sendo equilibrado e harmônico. Na Figura 97, a família do reconhecido médico da cidade, Francisco Búrzio, foi disposta de forma piramidal, com a filha mais alta sentada, criando uma cena harmoniosa e um quadro equilibrado entre todas as personagens, inclusive ela com as mãos à frente. Além disso, observamos que nos retratos de família, não apenas o homem que ocupava o papel central, mas também as pessoas mais velhas, composição que afirmava uma hierarquia dentro da família. Por sua vez, as crianças gravitavam ao redor dos pais, mães e avós

(Figuras 98, 99, 100 e 101). Exceto, a Figura 102. Neste caso, lembramos que as fotografias seguem padrões, mas não criam limitações, afinal, o quadro é harmônico, seguindo a padronização piramidal na disposição da cena como era recorrente no estúdio. Contudo, quem teve destaque na composição da cena foi o menino – provavelmente, filho do casal.

FIGURA 97 – Família Búrzio



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 98 – Família Cordeiro (1923)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 99 – Família (1921)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 100 – Família Mansini



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 101 – Família (1921)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 102 – Família Moro (1921)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Concluimos que nos retratos do Foto Bianchi, as famílias são compostas por pai, mãe e filhos, mas também podem estar constituídas apenas pela mãe (Figura 99). É interessante notar que nesse retrato, o fotógrafo não colocou apenas “mãe e filhos” – como em alguns casos identificados nos registros do estúdio –, mas sim, “família”. Talvez seja uma escolha consciente do fotógrafo, um pedido da mulher ou devido à ausência do pai nessa relação. Da mesma forma, na Figura 101, nos surpreendeu a presença do cachorro na fotografia, destacando a importância do animal nesse grupo específico. Isso nos lembrou que o retrato se configura como um objeto material, um

artefato simbólico e um bem cultural que revela estruturas e disputas sociais, mas que também é, muitas vezes, mais do que tudo, um desejo pessoal e uma memória afetiva.

Frente a essas descrições, aprofundamos nossa análise destacando alguns pontos dos retratos de família analisados. Identificamos um desejo por harmonia e equilíbrio, mais do que por autoridade, em alguns casos destacando figuras infantis ou mais velhas. Os recursos técnicos empregados pelo fotógrafo buscavam criar a sensação de que a família representada era uma organização pacífica, ocultando conflitos e enfatizando uma estrutura sólida (Leite, 1993). Além disso, percebemos que as cenas privilegiam o espaço doméstico ao utilizar painéis que caracterizam a sala de estar. Nesse sentido, a sala é o lugar privilegiado entre o privado e o público, uma ponte entre esses dois espaços, assim como a fotografia.

Retomamos uma proposição de Lilia Schwarcz que diz: “ver e ler imagens [...] significa, pois, realizar um exercício que implica tirar o véu da normalidade e estranhar o que é familiar” (Schwarcz, 2024, p. 351). Durante a análise destes retratos produzidos no estúdio Foto Bianchi compreendemos que a sociedade ponta-grossense acompanhava as transformações do século XX, sem renunciar ao tradicionalismo que marcou sua constituição e que implicava a construção de imagens que seguiam um padrão de intenção de uma sociedade, como lembrou Schwarcz, pautada nas relações de poder da branquitude.

Por fim, de que forma esses retratos produzidos no estúdio Foto Bianchi nos indicam de que forma o olhar da sociedade do período estava educado? Enfatizamos que nosso objetivo, ao analisar as representações visuais, é compreender como as fotografias correspondem a desejos individuais, mas também aspirações sociais de identificação. Nossas análises revelaram a formação de um olhar social – e fotográfico – que privilegiava o urbano ao enaltecer as casas da elite burguesa, assim como roupas e objetos da elite, que frequentemente não condiziam com a realidade dos fotografados pertencentes às classes mais populares. Conforme analisamos, as fotografias evidenciam uma concepção de infância enquanto fase de proteção e perpetuação do grupo familiar e religioso, ao passo que as percepções da moda e liberdade femininas em construção disputavam espaços com a submissão das mulheres frente ao poder patriarcal e familiar – conforme observamos nos retratos e nas legendas das fotografias que ressaltam o poder patriarcal sobre a mulher. Dessa forma, argumentamos que estes retratos educavam o olhar dos consumidores do Foto Bianchi pois atuavam como instrumentos de construção simbólica, validando certos modos de vida como legítimos

e silenciando outros. Por isso, argumentamos, o retrato fotográfico é um meio potencial para problematizar a educação de um período, não por refletir o real, mas por promover o que era tido como o ideal, neste caso, fotografado como legítimo para determinado contexto em detrimento de outras vivências e possibilidades.

4. PELAS LENTES DO FOTO BIANCHI: FOTOGRAFIAS DA CIDADE

"[...] um elogio às grandes verdades contidas nos mais diminutos detalhes, nas cenas populares, nas distrações cotidianas."

Lília Schwarcz – Imagens da branquitude (2024)

Michel de Certeau (1998) definiu a cidade como a realização do fato urbano. Aqui, partimos desta perspectiva que entende a cidade como o espaço no qual ocorrem as práticas que seguem a racionalidade urbanística em contraposição ao modo de vida rural. Entretanto, lembramos, a cidade materializada e racionalizada não está imune aos imaginários sociais e as práticas ordinárias dos sujeitos, pois, segundo Certeau, “existem maneiras de utilizar o espaço que fogem à planificação urbanística [...] o urbanista é incapaz de articular essa racionalidade em concreto com os sistemas culturais, múltiplos e fluídos” (Certeau, 1995, p. 233). Por isso, entendemos que a cidade é, também, um espaço vivo no qual as imagens visuais agem como integrantes do processo de construção social, tendo, portanto, funções legitimadoras, reguladoras, compensatórias, propulsoras e pedagógicas (Lima; Carvalho, 1997; Rouille, 2009).

Dito isto, Anne de Mondenard (1999) destacou que a fotografia nasceu junto às metrópoles europeias industrializadas, como Londres, Paris, Berlim etc. Logo, coube à fotografia registrar as profundas transformações estruturais pelas quais as cidades passaram, sobretudo entre os séculos XIX e XX. Não à toa, a cidade foi um dos temas preferidos dos fotógrafos ao longo do tempo, sendo que uma das primeiras imagens fotográficas registradas por Daguerre foi o *Boulevard du Temple*, em Paris, no ano de 1839. Conforme a autora, os primeiros retratos fotográficos das cidades europeias, ainda no século XIX, representavam os monumentos do passado e o desejo de preservar a cultura antiga e medieval. Aos poucos, com a massificação da fotografia e a partir da produção de clichês fotográficos, inúmeros fotógrafos dedicam-se às vistas das cidades e as suas particularidades, empreendimento este atrelado ao crescimento do turismo cultural no qual as pessoas tinham às fotografias como objetos de memória das cidades.

Ademais, no século XX, a popularização das câmeras portáteis contribuiu para o início da fotografia instantânea e a ação do fotógrafo enquanto um transeunte da cidade. Afinal, ao caminhar pela cidade, o fotógrafo vivenciava o ambiente urbano de maneira singular e suas fotografias retratavam mais do que o mundo concreto, elas ofereciam uma visão particular da cidade. Isto posto, neste capítulo analisamos como

Luiz e Raully Bianchi representaram a cidade e seus espaços com o objetivo de desvelar aspectos da educação daquele contexto, considerando que ambos os fotógrafos foram agentes ativos na cidade e utilizaram suas câmeras como formas de expressão artística, mas, sobretudo eram profissionais que trabalhavam a fim de atender as demandas comerciais e as aspirações sociais.

Dessa forma, nosso intento nesta tese não foi apenas abordar a educação pela perspectiva da escolarização. Pelo contrário, gostaríamos de ampliar nossa visão para como a educação ocorre nos espaços praticados e vividos, ao passo que as fotografias contribuem com o processo de reprodução de mecanismos sociais e culturais que colaboram para o processo educativo. Portanto, retomando Pierre Bourdieu (2003b), os fotógrafos ao produzirem fotografias da cidade e seus temas fotografáveis e não-fotografáveis, nos indiciam como era pensada e ordenada visualmente a Ponta Grossa daquele período.

4.1 CRÔNICAS VISUAIS DA CIDADE

Conforme dito anteriormente, Luiz Bianchi chegou em Ponta Grossa contratado pela *Brazil Railway Company* a fim de fotografar a construção da estrada de ferro, não apenas em Ponta Grossa, mas em outras cidades pelas quais os trilhos da linha férrea Rio Grande – São Paulo foram instalados, conforme indica a fotografia produzida na cidade de Calmon/SC (Figura 103). É importante lembrar que a instalação da ferrovia em Ponta Grossa no final do século XIX e início do século XX, ocorreu em função da sua localização estratégica no cenário paranaense, afinal, interligava a capital, Curitiba, ao interior do estado.

Segundo Leonel Monastirsky (1997), nesse período a cidade vivia em função da ferrovia e do que ela representava, a saber, crescimento, desenvolvimento e progresso. Isto posto, a ferrovia foi a base do discurso governista e econômico daquele contexto, pois representava um dos principais elementos do recente processo de industrialização brasileiro. Assim, surgiu uma mitificação ao redor da ferrovia, a ideia de uma Ponta Grossa como “*cidade-progresso*” e que se incorporou ao inconsciente coletivo, sendo que a ferrovia além de um papel importante na economia da cidade e na vida social dos cidadãos, tinha forte representatividade simbólica na paisagem urbanística da cidade (Chaves, 2001; Monastirsky, 1997).

FIGURA 103 – Construção da estrada de ferro – Calmon/SC (1909)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Portanto, os retratos fotográficos da ferrovia vão além de um registro documental, revelam um ideal acerca de uma cidade que se constrói junto aos trilhos do trem. A exemplo disto, na Figura 104, Luiz Bianchi produziu uma vista panorâmica da cidade a fim de capturar toda extensão e crescimento da região. Sobre a técnica na fotografia panorâmica, cabe destacar que ela foi desenvolvida por fotógrafos europeus ainda no século XIX, e se prolongou aos fotógrafos americanos no século XX. Inicialmente, sua composição ocorria a partir da junção de vários negativos que registravam partes da paisagem, posteriormente, adotou-se o uso de lentes fotográficas

maiores, visando registrar a cidade em sua amplitude. Nas palavras de Anne Mondenard:

a representação de uma cidade se presta perfeitamente a este tipo de reconstituição, que às vezes se estende em comprimentos surpreendentes [...] com um aparelho equipado com uma objetiva que varre o horizonte, os fotógrafos obtêm, sobre um único clichê, uma vista panorâmica (Mondenard, 1999, p. 03).

FIGURA 104 – Panorâmica da cidade



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Muitas vezes, essas fotografias panorâmicas eram utilizadas na produção de cartões-postais para promover e circular a imagem de um local ou determinado monumento. Conforme observado por Boris Kossoy (2014), os cartões-postais abriram novos

horizontes para a disseminação de imagens reais e fantasias pessoais, tornando-se uma maneira acessível para as massas se conectarem e se comunicarem. Assim, no início do século XX, os cartões-postais possuíam uma dupla função, a saber: eram *souvenirs* que encantavam os destinatários e poderosos meios de comunicação, capazes de transmitir mensagens sutis e persuasivas via imagens e breves textos. De acordo com Borges, por meio dos cartões-postais:

a fotografia dialogava com a pintura. Punha suas lentes para fixar e divulgar partes de vilas e cidades já consagradas por sua importância comercial, histórica etc. Por mais realistas que fossem os cartões pintados, suas imagens não logravam ultrapassar a sensação de realidade, produzida pelas imagens fotográficas, ilustradas ou não. De mais a mais, os cartões-postais fotográficos eram infinitamente mais econômicos e, portanto, mais comercializáveis [...] em pouco tempo, as paisagens, os monumentos históricos, o folclore regional, os tipos pitorescos e a mão-de-obra das áreas rurais e urbanas tornaram-se os principais alvos da produção dos cartões-postais (Borges, 2008, p. 59).

Produto comercial, artefato de rememoração e veículo de mensagens, o cartão-postal ganhou espaço nos meios públicos e oficiais, possibilitando a circulação das fotografias em diferentes espaços do mundo e ampliando o mundo visual das sociedades modernas. Nesse sentido, Annateresa Fabris ressaltou que os postais levavam às “últimas consequências a *missão civilizadora*, conferida à fotografia por sua capacidade de popularizar o que até então fora apanágio de poucos” (Fabris, 1991, p. 35). Tal prática foi identificada no estúdio Foto Bianchi (Figura 105), que aproveitou a crescente popularidade dos cartões-postais e produziu uma série de imagens da cidade que depois foram utilizadas na produção e comercialização de cartões-postais.

FIGURA 105 – Cartão-postal de Ponta Grossa



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Portanto, enfatizamos que a produção do Foto Bianchi foi marcada pela ação do fotógrafo documental, ou seja, aquele registra as transformações da cidade, e do fotógrafo comercial, uma vez que se concentra na produção e venda de bens como os cartões-postais. Contudo, não devemos limitar a prática dos fotógrafos Bianchi a estas duas dimensões, pois percebemos durante a pesquisa que os olhares dos fotógrafos estavam atentos às várias dimensões da cidade, observando suas ruas, construções e seus habitantes. Percebemos em suas fotografias a curiosidade em registrar

fenômenos naturais como uma chuva de raios (Figura 106), ou ainda, a contemplação dos pinheiros nativos do território paranaense (Figura 107), além de registrar eventos cotidianos que despertavam emoções, como a queda de uma árvore (Figura 108) e grupos de pessoas reunidas na frente do cinema ou durante uma conversa na rua (Figuras 109 e 110) – registros estes que ainda posados, revelam um corte do vivido. Também foram registrados os monumentos naturais que conferiam identidade à cidade, como os arenitos de Vila Velha e suas formações rochosas (Figuras 111 e 112).

FIGURA 106 – Raios



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 107 – Pinheiros



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 108 – Árvore caída



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 109 – Grupo em frente ao Cine Éden



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 110 – Grupo Francisco Burzio (1910)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 111 – Vila Velha



museu cenas
de PONTA GROSSA

Acervo da Fotografia Digitalizada: Fundo Foto Bianchi - Casa da Memória
Fotógrafo: Foto Bianchi

Disponível em: www.museucenas.com.br/pontagrossa

Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 112 – Gruta Vila Velha



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Argumentamos que os fotógrafos da família Bianchi desempenharam o papel de cronistas visuais da cidade, documentando sua evolução e transformação ao longo do tempo. Conforme observado por Abílio Águeda, os fotógrafos são verdadeiros cronistas visuais, pois testemunham e registram os processos de interação social que ocorrem nos espaços públicos, pois, suas narrativas visuais permitem identificar mudanças e permanências que afetam diversos aspectos da vida urbana, como “tradições, hábitos, representações sociais, padrões de sociabilidade, gostos e comportamentos [...] bem como os diferentes usos e ocupações do espaço público por diferentes grupos sociais” (Águeda, 2008, p. 10).

Isto posto, gostaríamos de chamar à atenção para as Figuras 113 e 114, ambas intituladas pelo fotógrafo como “jogadores”. Na Figura 113, observamos dois jogadores que posam com um grupo de homens trajando ternos e chapéus acompanhados de meninos, todos bem-vestidos, alguns esboçando sorrisos, todos com posturas relaxadas frente a câmera. Por sua vez, na Figura 114, com o mesmo título e no mesmo local, porém, sem a presença dos jogadores, observamos os trajes simples e humildes que os meninos e o rapaz apresentam, assim como os pés descalços dos dois meninos. Conforme analisado anteriormente, as vestimentas ou ainda, a falta dos calçados, era indicativo da marginalização de determinadas classes sociais, no caso de ambos os retratos, não podemos determinar o que levou o fotógrafo a retratar os meninos da Figura 114, talvez, um pedido dos mesmos ou um ímpeto momentâneo do fotógrafo que os viu e resolveu registrar, o que podemos problematizar é que estes não tiveram o mesmo tratamento, enquadramento e composição da cena como os demais retratados com os jogadores presentes da Figura 113. De certa forma, entendemos que os meninos foram percebidos pelo fotógrafo e saíram da invisibilidade, o que nos permite, hoje, vê-los enquanto sujeitos que viveram na cidade – ainda que não possamos identificá-los – e confrontar aquela Ponta Grossa desigual.

FIGURA 113 – Jogadores



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 114 – Jogadores



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Agora, algumas observações são necessárias a estes retratos. Primeiro, os grupos fotografados contam com a presença exclusiva dos homens. Tal questão não pode nos indicar há falta da presença feminina nos espaços públicos e nas vias de circulação do centro da cidade, pelo contrário, conforme registros na época, parcelas da população feminina exerciam a função de professoras e administravam alguns estabelecimentos no centro da cidade (Chaves, 2001). Além disso, a administração doméstica, como as compras nas mercearias, o levar as crianças ao médico ou a escola, o aumento no número de meninas que frequentavam os espaços de ensino ou,

ainda, as trabalhadoras autônomas, são indicativos que reafirmam a circulação e a participação das mulheres no espaço público da cidade.

O que apontamos foi escolha do fotógrafo, sua intenção de registrar grupos específicos da sociedade, em especial, aqueles relacionados a sua afinidade com Francisco Burzio, ou ainda, pessoas que aceitaram e/ou solicitaram posar para o fotógrafo. Ademais, podemos supor que a presença feminina pelas ruas da cidade não captava a atenção do fotógrafo, atenção essa voltada para o espaço público e seus transeuntes costumeiros – a saber, os homens. Conforme destacaram Lima e Carvalho, no século XX:

O tipo urbano, assim, define-se nesse período como transeunte adulto e do sexo masculino. O cidadão urbano anônimo, sempre em movimento, qualificando a massa em trânsito [...] a composição dos grupos de indivíduos e da pose perante a câmera fotográfica transforma-se na atitude metropolitana, o fotógrafo é absorvido enquanto um tipo comum da cidade à medida que sua presença não desperta mais a atenção dos transeuntes (Lima; Carvalho, 1997, p. 117).

Por fim, identificamos nessas fotografias à procura do fotógrafo por registrar momentos, muitas vezes sem saber ao certo o quê, mas numa busca pelo chamado “instante decisivo”. Henri Cartier-Bresson, fotógrafo e jornalista francês, enfatizou que o “instante decisivo” envolve capturar o momento exato em que todos os elementos de uma cena se fundem de maneira harmoniosa e significativa, resultando em uma imagem poderosa e impactante – conforme podemos notar na Figura 106, a seguir. Para Cartier-Bresson, a câmera, era uma extensão do próprio olhar do fotógrafo, permitindo-lhe capturar a essência e a emoção de um momento fugaz. Nas palavras do próprio Bresson, “eu andava o dia inteiro com o espírito alerta, procurando nas ruas a oportunidade de fazer ao vivo fotos como de flagrantes delitos” (Bresson, 2004, p. 16). Acreditamos que os retratos aqui entendidos como crônicas visuais da cidade são resultado dessa busca dos fotógrafos por registrar pessoas e eventos corriqueiros da cidade, mas sem renunciar à composição da cena – interferência esta, defendemos, fosse uma das características marcantes do Foto Bianchi.

4.2 O ESTÚDIO PELA CIDADE

Para além dos retratos produzidos no estúdio, identificamos na obra do Foto Bianchi a presença de fotografias que seguiram a estética do estúdio, mas foram

produzidas em diferentes espaços da cidade. Na Figura 115, vemos o retrato do professor Octávio Guimarães, mestre de artes no Ginásio Regente Feijó, e um dos responsáveis pela produção do Álbum de Ponta Grossa em 1936, obra cujo objetivo era realizar um álbum comemorativo da cidade trazendo informações estatísticas e fotografias da cidade. Nesse retrato (Figura 115), o fotógrafo utilizou um fundo preto para esconder o cenário humilde composto por casas de madeira e chão de terra batida, ao passo que o fundo indica que o retrato será de meio corpo. O professor, vestido com roupas formais e de braços cruzados, desvia o olhar da câmera, fixando-se em um ponto distante, participando de cena a fim de obter um retrato com as características dos retratos produzidos no estúdio.

FIGURA 115 – Octávio Guimarães



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Na Figura 116, o fotógrafo também usou o fundo como um recurso estético para fotografar a mulher e o bebê – possivelmente mãe e filho da família Senger. Nesse caso, o ambiente simples da casa de madeira e o chão de terra contrastam com a paisagem bucólica ao fundo. Mãe e filho, bem-vestidos, foram retratados em uma fotografia que expressava um espaço diferente, criando situações não vividas, mas desejadas. É importante destacar que o fundo fotográfico não era utilizado apenas para os retratos externos. Observamos o mesmo fundo da Figura 116 na Figura 117, um retrato de Francisco Burzio – médico ponta-grossense, amigo próximo de Bianchi e um grande consumidor de seus retratos. Na imagem, vemos que outros fundos utilizados

pelo fotógrafo em outros retratos estão enrolados ao lado esquerdo. Além disso, com o pé esquerdo levemente levantado, Burzio parece caminhar por uma passagem natural, transportando-o para outro espaço, assim como na Figura 116, colocando os sujeitos em outros cenários, perpetuando memórias imaginadas.

FIGURA 116 – Família Senger (sem data)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Figura 117 – Francisco Burzio



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Já em relação às Figuras 118 e 119, o fotógrafo optou por não usar um fundo fotográfico. Em vez disso, ele capturou as pessoas em seus respectivos ambientes – provavelmente suas moradias. A Figura 118 mostra uma casa florida, aparentemente de uma família com boas condições financeiras, enquanto a Figura 119 retrata um espaço mais modesto, com uma casa simples. Apesar disso, um recurso utilizado pelo fotógrafo pode ser observado nas Figuras 118 e 119, a saber, a mesinha de centro, a mesma que compôs a cena na Figura 116 como apoio para a criança, enfim, objetos que o fotógrafo itinerante carregava a fim de garantir ao espaço o *status* fotográfico de um estúdio.

FIGURA 118 – Jaime e irmãs (sem data)



Acervo da Fotografia Digitalizada: Fundo Foto Bianchi - Casa da Memória
Fotógrafo: Foto Bianchi Disponível em: www.museucenas.com.br/pontagrossa

Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 119 – Irmãos Ferreira (1912)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Na Figura 120, datada de 1912, cuja legenda identifica a mulher como Anna Messias, o ambiente não foi oculto por um fundo fotográfico, o que nos revelou que a mulher está no pátio de uma casa, evidenciado pelos vasos de flores e o muro. Esse ambiente não é tão florido quanto o da Figura 118, mas, também, não apresenta ser uma moradia modesta como o caso da Figura 119. Sobre a mulher, assim como os demais retratados, pouco se sabe para além do que a fotografia nos revela, ou seja, é uma mulher negra vestindo um bonito vestido rendado e com vários adereços, como pulseiras, anéis e colares. E foram estes adereços que nos chamaram à atenção.

Conforme Beatrice Rossotti (2023), as roupas e joias presentes nas fotografias de mulheres negras fazem parte de uma forma de apresentação desenvolvida pelas

mulheres a fim de destacarem sua presença nas práticas socioeconômicas do cotidiano. Por sua vez, a historiografia tradicional sugeria que as mulheres negras registradas com vestimentas e joias valiosas estavam exibindo os poderes de seus senhores, especialmente durante o período colonial. É necessário romper com essa perspectiva unilateral e analisar como essas mulheres portavam-se frente às câmeras, perspectiva possível, sobretudo a partir das fotografias do século XX. Segundo Rossotti (2023), durante o século XX existiu um “vestir-se negra”, ou seja, um padrão de duas peças (blusa e saia) combinadas com elementos afrodiaspóricos, como turbantes e joias, ou ainda, roupas mais sóbrias marcadas por rendas, mas que estavam relacionadas a um paradigma fotográfico de “registro da realidade”, ou seja, sugerir que esses itens existiam em algum contexto real das mulheres fotografadas. Por isso, o retrato (Figura 120) nos indica qual a representação visual de si mesma essa mulher buscou perpetuar.

FIGURA 120 – Anna Messias (1912)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Por fim, um aspecto interessante a ser observado nesses retratos é a data. As datas identificadas indicam que os retratos foram produzidos nas primeiras décadas do século XX, um período em que Luiz Bianchi estava se estabelecendo na cidade. Durante esse tempo, ele ainda organizava seu estúdio, construía sua clientela e prestava serviços itinerantes como forma de sustento e divulgação de seu trabalho. A data é um dos elementos que diferenciam esses retratos analisados sob o prisma do fotógrafo-itinerante do último retrato analisado nessa seção – Figura 121. Nela, um grupo de sete pessoas, composto por quatro mulheres e três homens, aparecem abraçados e sorridentes, bem diferentes dos demais retratos desta seção.

Datada de 1934, essa imagem pode ter sido produzida por Raully Bianchi. Além disso, a técnica utilizada, uma posição mais informal, as pessoas posando de forma descontraída e o clima de confraternização entre elas, sugere que a fotografia registrou um momento íntimo entre estas pessoas. O fotógrafo, ao organizar a composição, aproveitando a janela como recurso estético e de ordenação, posicionou os sujeitos em pares e colocou um homem entre as mulheres, o que evidencia que a fotografia foi cuidadosamente planejada. E, independentemente de fazer parte do grupo, o fotógrafo se tornou íntimo daquele momento, assim como a composição da cena e a postura das pessoas fotografadas indicam um momento de descontração e relaxamento, fugindo das composições mais rígidas e de um comportamento mais conservador que observamos nos demais retratos da seção. Afinal, como já citado, ainda que a fotografia seja uma prática social localizada, ela pode romper com as estratégias do regime fotográfico e ser uma tática de liberdade.

FIGURA 121 – Casais (1934)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

4.3 VISTAS URBANAS

Esta seção tem por objeto de análise as vistas urbanas, o que nos colocou como prerrogativa delinear alguns apontamentos sobre a urbanidade. Retomando as ideias de François Choay, lembramos que a cidade antiga era definida pela união entre “*urbs*” (o território físico) e a “*civitas*” (a comunidade de cidadãos que a habitam), representando uma pertença recíproca entre a população e o espaço. Durante o período medieval, essa concepção estava mais próxima da “*ville*”, um estabelecimento rural no qual se concentrava o núcleo das cidades medievais, logo, “a relação entre

cidade e campo era de interdependência e complementaridade, com a cidade medieval desempenhando um papel essencial na organização do espaço rural” (Choay, 1999, p. 70). Todavia, as transformações observadas nas cidades europeias a partir de 1850, resultaram em profundas mudanças nas estruturas das cidades tradicionais e no desaparecimento das antigas cidades, dando lugar a uma nova configuração dita urbana. Segundo Françoise Choay, a “civilização da imagem” desempenhou um papel crucial nesse processo de transformação, pois a cidade passou a ser representada por meio de diversas imagens, algumas criadas à serviço da administração governamental ou de discursos ideológicos, enquanto outras surgiram da sensibilidade de artistas. Conforme Choay:

Não se tratava apenas de ilustração, mas de uma “vidência”, um privilégio dos artistas, que revelavam e davam forma aos fenômenos urbanos. Para esses artistas – sejam pintores, fotógrafos ou outros criadores – a cidade assumia múltiplas facetas: “benéfica para alguns, como símbolo de progresso e beleza, de vida social, até mesmo no anonimato das multidões; e maléfica para outros, associada ao caos, à perversão, ao desnudamento e à feiura, como a cidade-mãe e castradora (Choay, 1999, p. 68).

Ainda para a autora, as transformações urbanas estão intrinsecamente ligadas às inovações técnicas advindas da Revolução Industrial, como a invenção da estrada de ferro e o uso da eletricidade. Entre 1870 e 1990, essas inovações foram responsáveis por mudanças fundamentais nas cidades, afetando a construção (com o uso de aço, concreto, vidro, elevadores e sistemas de controle de temperatura, possibilitando prédios mais altos), os transportes (trens, bondes, metrô e carros) e as comunicações (telégrafo e telefone). O advento do urbano dissolve a antiga solidariedade de modo que o pertencimento não se baseia mais na proximidade física nem na densidade demográfica, o “urbano passa a ser entendido como uma nova cultura planetária, com um modelo único e, ao mesmo tempo, polimorfo de ocupar o espaço habitável” (Choay, 1999, p. 85).

Dito isto, esta seção analisa as representações fotográficas que nos revelam alguns dos elementos desta razão urbana, a saber, ruas, carros, lojas comerciais, prédios industriais, luz elétrica etc. Lima e Carvalho, ao analisarem álbuns fotográficos paulistas produzidos entre 1887 e 1919, denominaram a “razão urbana” e a “lógica do consumo” como os aspectos que construíram uma nova identidade visual para a cidade, fundamentada em modelos racionalizadores do espaço urbano. Nessas imagens, o enfoque recai sobre a articulação de vias, os volumes arquitetônicos, os

limites da cidade, a natureza transformada em paisagem e o planejamento urbano em detrimento da prática social urbana, ao passo que “a circulação urbana que tem como característica a presença de tipos humanos, mas não individualizados, pois os operários, comerciantes e prestadores de serviço, quando aparecem, são, na maioria das vezes, como transeuntes” (Lima; Carvalho, 1997, p. 96). Nesse quadro, o centro é o local preferido nas fotografias do início do século XX, conforme as autoras:

o centro é explorado em duplo viés: de um lado, pelo adensamento de pessoas e edificações e, portanto, do crescimento da cidade, e, de outro, como objeto de reformulações urbanas. O movimento de pessoas e veículos, por sua vez, caracteriza a circulação urbana como propulsora da dinâmica que rege a cidade (Lima; Carvalho, 1997, p. 113).

Na Figura 122, da década de 1920, temos uma fotografia da Rua XV de Novembro em Ponta Grossa, produzida no centro da via, o fotógrafo posicionou-se como um observador a fim de registrar movimento da cidade cuja composição dá a sensação de imensidão e continuação da rua, somado a isso o fluxo de pessoas e carros que conferem dinamismo à cena, segundo Lima e Carvalho, “a ideia de dinamismo está associada a diversidade urbana, no seu sentido até mesmo mais abstrato, evidente na presença significativa do transeunte e do automóvel” (Lima; Carvalho, 1997, p. 15). É nessa região central, que historicamente recebeu mais investimentos públicos e visibilidade política, que os fotógrafos da família Bianchi focaram suas lentes, sobretudo no que tange às lojas comerciais.

FIGURA 122 – Rua XV de Novembro (1920)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Nas Figuras 123 e 124, respectivamente, temos uma loja de carros da Chevrolet e uma oficina da Ford. No primeiro caso, Figura 123, trata-se apenas da fachada do prédio. Já na Figura 124, provavelmente, os funcionários, clientes e até mesmo crianças posaram ao lado dos carros. Inferimos que se tratou de duas fotografias do comércio local, no qual pelo menos uma delas foi encomendada, preparada e composta pelo fotógrafo junto aos retratados. Por isso, na análise das fotografias que remetem à atividade comercial, argumentamos que estas foram produzidas sob demandas do fotógrafo e encomendas dos próprios clientes. Observamos que o fotógrafo registrou

lojas com sujeitos posando à frente, foram fotografias compostas e ordenadas pela mão do fotógrafo, previamente combinadas e agendadas (Figuras 125, 126, 127).

FIGURA 123 – Chevrolet (1920)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 124 – Agência Ford (1920)



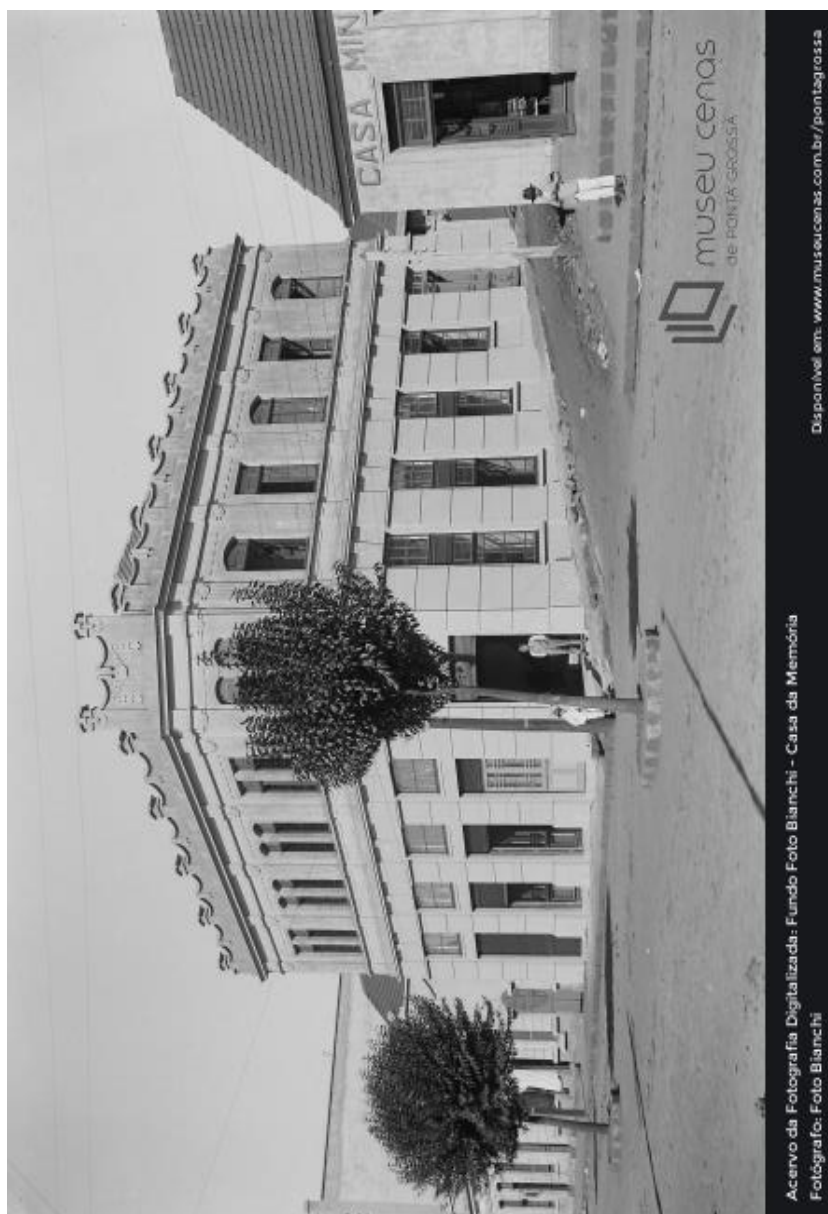
Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 125 – Casa Schwab (sem data)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 126 – Casa Hoffman (sem data)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 127 – Águia de Bronze (sem data)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Cabe destacar que nas primeiras décadas do século XX, o Brasil buscava adequar-se ao cenário capitalista, ao passo que o Paraná buscava ganhar uma identidade frente ao cenário nacional – haja vista sua recém-emancipação do estado de São Paulo. De acordo com Niltonci Chaves (2001, 2006), Ponta Grossa foi o palco do crescimento urbano e comercial no interior do estado, na cidade a atividade comercial se sobressaiu em relação à atividade rural e pecuarista e segundo dados de 1930, apenas três cidades paranaenses tinham uma urbanização superior a 30%: Curitiba, a capital; Paranaguá, cidade portuária; e Ponta Grossa, a principal cidade do interior, que superava todas e atingiu um percentual próximo a 75%. Além disso, dados

indicam que a população economicamente ativa se vinculava às atividades comerciais, industriais e aos serviços existentes em Ponta Grossa, o que ratifica ideia de desenvolvimento decorrente da instalação das ferrovias na cidade, sobretudo o comércio, em especial atacadista, e para as atividades industriais. Esse discurso da sociedade urbana, comercial e ativa está presente nos discursos da época, sobretudo da base do governo, que, de acordo com Chaves, ressaltava que “Ponta Grossa, camponesa, mudava seu perfil e tornava-se a cidade “Princesa” em um curto espaço de tempo” (Chaves, 2006, p. 10).

Portanto, as fotografias de casas comerciais, para além de uma encomenda do dono do estabelecimento ou um desejo do fotógrafo que percorria a cidade, fizeram parte da construção de um discurso visual acerca de uma cidade ideal, em progresso e crescimento urbano. O que sustenta nosso ponto foi que as fotografias produzidas pelo Foto Bianchi foram utilizadas no “*Álbum do Paraná*” da década de 1920, como a fotografia da loja Águia de Bronze (Figura 128), ainda que não tenha sido identificado o fotógrafo. Contudo, identificamos a assinatura “Bianchi” nos retratos, além do fato da semelhança entre as produções do estúdio e a estética fotográfica presente nos álbuns analisados. Conforme dito anteriormente, Zita Possamai (2005) ressaltou que no século XX, os álbuns comemorativos das cidades, na maioria das vezes, promovidos pela iniciativa governamental, tinham como objetivo promover uma imagem idealizada da cidade, por isso, utilizavam-se de textos, informações e imagens que ressaltassem os feitos da gestão governamental de forma quase enaltecadora, ao passo que, omitiam e invisibilizavam tudo que fosse considerado destoante do projeto de cidade em execução.

Entendemos que o “*Álbum do Paraná*”, no qual as fotografias do Foto Bianchi foram circuladas, insere-se nessa configuração, uma vez que percebemos na sua composição a promoção de lojas comerciais, espaços industriais e personalidades políticas da época, o que nos leva a pensar que sua elaboração contou com um patrocínio pelas pessoas citadas na obra. Além disso, na composição da obra, não encontramos imagens, textos ou citações que destoem de uma imagem de cidade pacífica e em progresso ordenado, em contraste com os documentos jurídicos e criminais do período, nos quais identificamos os relatos de crimes e as críticas feitas ao crescimento desordenado da cidade, sua falta de saneamento básico e o aumento da ocupação irregular dos terrenos etc. (Chaves, 2001).

FIGURA 128 – Fotografia do Foto Bianchi no Álbum do Paraná (1920)



Fonte: Álbum do Paraná.

Isto posto, quais outros aspectos esse discurso visual de uma cidade urbana e moderna esconde? Responder essa questão é possível quando aguçamos o olhar para os pequenos – grandes – detalhes contidos nas fotografias. Por exemplo, no caso das fotografias aqui analisadas, que possivelmente tiveram por objetivo registrar o espaço comercial e industrial, foi possível analisar algumas concepções acerca do trabalho nesses espaços (Figuras 129, 130 e 131). Na Figura 129, registro da Casa de Calçados, homens e crianças posam em frente à loja, percebemos nessa imagem possivelmente funcionários, clientes e crianças as quais não conseguimos indicar a relação destas com a loja, mas podemos supor algumas relações mediante como as pessoas foram representadas na cena, como o homem carregando um pesado saco na carroça, um trabalhador braçal que teve sua condição ressaltada, ou ainda, o homem com avental e uma ferramenta em mãos, o artesão da loja, o homem com terno na porta principal da loja, responsável pela direção do comércio. Conforme Lima e Carvalho, a representação dos trabalhadores em fotografias do início do século XX, condicionava o operário a condição de executor de tarefas, ou ainda, massa anônima homogênea a serviço de alguém, conforme observado na Figura 130, cuja legenda indica

“Trabalhadores” e na qual o objetivo da cena foi documentar de forma ordenada seguindo a composição indicada pelo fotógrafo. Segundo as autoras:

Nomes, sobrenomes, fisionomias, filiações e propriedades são as formas de apresentação de grupos sociais prestigiosos da sociedade paulista, ou brasileira. As imagens de interiores de indústrias, maquinários, escritórios figuram como ramificações destes grupos, como a materialização de suas ações, logo, como extensão de sua pessoa. O trabalhador urbano se mantém invisível (Lima; Carvalho, 1997, p. 183).

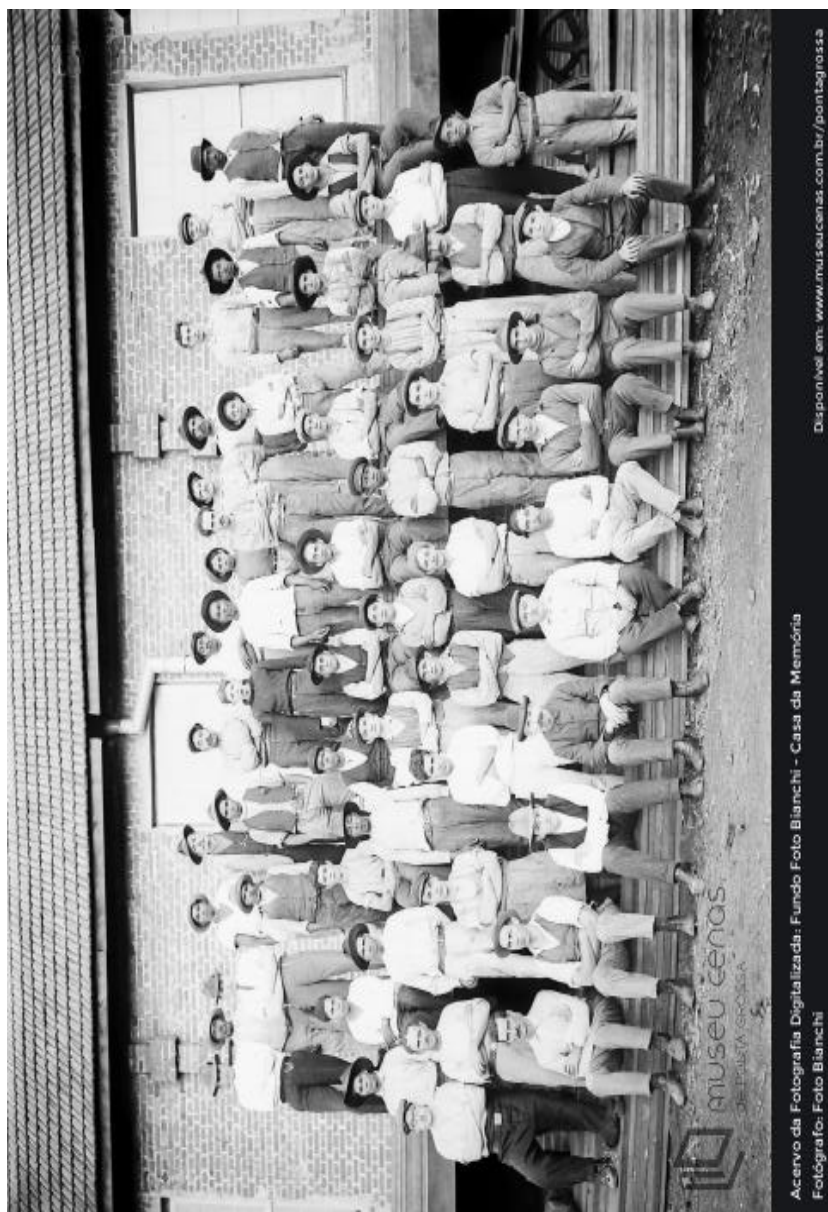
Essa elitização e segregação presente das fotografias percebemos na fotografia da Loja Maçônica, Figura 131, a qual apresenta um grupo de homens posando em frente à loja, que estava em processo de reforma ou inauguração, como indicam as madeiras que protegem a construção da escada, ainda em cimento bruto. O grupo de homens foi representado segundo um padrão de exclusão: acima, na escada, homens brancos, com ternos e chapéus, provavelmente seguindo uma hierarquia de poder dentro da loja, ao passo que, ao pé da escada, um homem negro em trajes simples, talvez um trabalhador da loja cuja presença na fotografia revela-nos a sua existência, mas ressalta sua condição subalternada frente ao grupo em específico. Questionar o porquê desse homem, que fez parte de alguma forma da Loja Maçônica, ser representado de forma segregada e inferiorizada, nos lembra dos preceitos racistas e elitistas que faziam parte da sociedade daquele período.

FIGURA 129 – Casa de calçados (sem data)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 130 – Trabalhadores (sem data)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 131 – Loja Maçônica (sem data)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Portanto, ao mesmo tempo em que a cidade viu surgir um interminável conjunto de indústrias e casas comerciais, ela também acompanhou “o nascimento de um novo segmento social: o dos trabalhadores urbanos, os mesmos que até há alguns anos chamaríamos sem pestanejar de classe operária” (Chaves, 2006, p. 10)⁶⁷. Lembramos

⁶⁷ É importante lembrar que os trabalhadores em Ponta Grossa, apresentavam-se majoritariamente compostos por homens, uma vez que as mulheres, em sua quase totalidade, desenvolviam funções

que não foi objetivo dessas fotografias a denúncia das tensões presentes no mundo do trabalho, ainda que elas tenham nos revelado estigmas racistas e elitizantes que nos levam a questionar acerca da configuração e condições da classe trabalhadora naquele período.

Niltonci Chaves (2006), ao analisar a organização e a militância da classe operária em Ponta Grossa nas primeiras décadas do século XX, pontuou que entre os séculos XIX e XX, momento da chegada da ferrovia e fortalecimento do cenário comercial e industrial, emergiu um contingente de trabalhadores que se organizavam e exigiam seus direitos trabalhistas, segundo autor, um dos primeiros foi o Círculo Socialista Leon Tolstói, em 1902. Outras agremiações existiram e utilizavam os jornais como meio de estratégias, um exemplo foi o Onze de Novembro, edição única, em 1902, na qual trazia o manifesto do Partido Socialista Brasileiro e a indicação de uma lista de livros socialistas para os operários. Além disso, conforme Niltonci Chaves (2001, 2006), no início do século XX, trabalhadores organizaram as primeiras greves na cidade, datadas de 1908. Naquela ocasião os trabalhadores da ferrovia São Paulo-Rio Grande pararam seus trabalhos e exigiram o pagamento de salários atrasados. Ademais, eram os ferroviários que lideravam o movimento de trabalhadores na cidade, visto o grande número de operários, a politização destes devido à presença de imigrantes e a circulação de ideais anarquistas de vertente europeia entre eles, somado a fato de serem moradores de uma mesma região, a Vila Operária, que facilitavam a organização do movimento. Contudo, é válido ressaltar que não foi um movimento unânime, conforme indicam os documentos:

Em uma ata da Sociedade Operária percebe-se um certo orgulho quando se relata o comportamento dos grevistas em Ponta Grossa [...] A ordem e a propriedade foram mantidas. Exceto, é claro, pelos atos de maus elementos, como os anarquistas que desafiavam a ordem estabelecida [...] A construção do modelo ideal de trabalhador bondoso, honesto, pacífico, passivo e, sobretudo ordeiro, nada mais é que a representação produzida por segmentos dominantes e amplamente incorporada pelos trabalhadores locais (Chaves, 2006, p. 84).

Dito isto, antes de finalizar a análise dessas fotografias acerca da atividade comercial, um ponto que merece atenção foi a presença de crianças em alguns desses estabelecimentos (Figura 124, 125, 127 e 129). Nos casos das Figuras 124, 125 e 127,

domésticas. Em registros no cartório de registro civil da cidade, que destacavam as profissões das noivas ao casar-se entre as décadas de 1930 e 1940, as mulheres em sua “maioria estava restrita às atividades domésticas [...] das 189 mulheres, 183 eram domésticas, 4 professoras, e 2 tinham profissões ignoradas” (Chaves, 2001, p. 91).

acreditamos tratar-se de crianças que tinham algum vínculo com a loja, talvez, filhos ou netos dos donos dos estabelecimentos, pois aparecem bem-vestidas compondo a cena de maneira proposital e, conforme ressaltamos anteriormente, as crianças aparecem nas fotografias protegidas por suas famílias e representadas como continuidade das mesmas. Contudo, percebemos também a presença de crianças posicionadas às margens das fotografias (Figuras 124 e 129). Não podemos afirmar qual a origem e a história de vida dos meninos, mas quando questionamos o contexto social da infância no século XX, enfatizamos que o trabalho infantil não era visto como um problema social. Conforme Lilia Schwarcz (2024), crianças trabalhavam desde a mais tenra infância, sendo diferente os critérios de idade e cotidiano aplicados às crianças da elite burguesa e branca, por isso, é possível verificar nas fotografias de ruas diferença entre as crianças, desde a pose, à composição da cena, até as vestimentas.

Conforme enfatizaram Lima e Carvalho, nessas cidades projetadas, a proposta urbana implica na divisão funcional do espaço da cidade, o centro, da área residencial, pois, o espaço que concentra a “produção, circulação e a oferta de produtos não serve para morar ou descansar” (Lima; Carvalho, 1997, p. 120). Aqui, apresentamos duas fotografias que tiveram como temática residências familiares, na Figura 132, sem data determinada, foi realizado um registro da Família Cavagnari, provavelmente com diversos níveis de parentesco, no qual se destaca a ordenação e hierarquização na composição da cena, assim como todo o cuidado com os trajes e poses para compor o registro pomposo no qual os automóveis da família não poderiam faltar. Por outro lado, a Figura 133, datada de 1927, apresentou uma configuração mais informal, ainda que seguindo uma divisão de papéis na qual mulheres posaram sentadas e homens em pé, entretanto, para o nosso olhar o destaque dessa cena esteve à sua margem direita na qual uma mulher negra e um menino, provavelmente, empregados da família, aparecem posando na janela de forma a indicar sua presença no cotidiano do grupo, mas limitando-os à condição de coadjuvantes em relação à família.

FIGURA 132 – Casa da Família Cavagnari (sem data)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 133 - Sr. Astolfo e Família (1927)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Comum entre ambas as fotografias está o fato de se tratar de famílias da elite local, assim como terem sido produzidos nos jardins das residências, um recurso óbvio dado a quantidade de pessoas na cena, mas também, um dispositivo social que tornava o espaço privado, a família, as vistas dos olhos públicos. Ainda segundo Lima e Carvalho, a presença das famílias no espaço dos jardins, à articulação entre o espaço privado e o espaço público, a natureza e a cultura, as quais remetem aos retratos familiares, nas palavras das autoras:

[...] os jardins constituem o entorno das edificações, como se delas derivassem. Na esfera privada, ele circunda a casa estando a ela atrelado pela delimitação do lote [...] reproduz-se, aqui, o processo europeu de formação de uma identidade urbana, na qual o cultivo do jardim, por estar associado a cultura ilustrada da aristocracia, incorpora-se aos hábitos das classes burguesas” (Lima; Carvalho, 1997, p. 121).

Por fim, pontuamos que a fotografia de cidade, em especial aquelas produzidas sob encomenda de instituições, tem por objetivo atender a grupos que têm o poder de intervir no espaço urbano. Portanto, grande parte das vezes, essas fotografias não representam as várias dimensões da cidade, ainda mais quando são produzidas no contexto aqui analisado, a saber, de aplicação de medidas normativas quanto ao uso e ocupação do espaço urbano e às intervenções com objetivos de “sanear as áreas próximas ao centro, expulsando a população de baixa renda” (Lima; Carvalho, 1997, p. 123).

Isto posto, nas vistas urbanas aqui analisadas tivemos contato apenas com o centro da cidade de Ponta Grossa e duas residências da elite local. Conforme destacou Niltonci Chaves (2001), em Ponta Grossa, existia uma disputa entre grupos que compunham a sociedade, refletida também no espaço social, tendo sido a região central da cidade o local da elite local, sobretudo ocupado pelas famílias tradicionais, que controlavam o poder político e a economia regional. Por sua vez, a população de menor poder aquisitivo, os imigrantes pobres, os ex-escravizados e tantas outras parcelas marginalizadas foram para áreas periféricas, como colônias fixadas fora do perímetro urbano, com as quais não tivemos contato nas fotografias do Foto Bianchi.

4.4 CENAS DE RUA: O ESPAÇO PRATICADO E AS INSTITUIÇÕES

No desenvolver da pesquisa, tivemos contato com centenas de cenas potenciais para a análise, por isso, escolher os retratos que compõem essa seção foi um desafio ainda maior, dado o contato da pesquisadora com muitos dos locais registrados, ruas, construções e espaços da cidade que despertam um sentimento de reconhecimento e pertencimento. Diante disso, optou-se por analisar as fotografias de rua que evidenciaram as escolhas estéticas e técnicas do fotógrafo e que se diferenciaram dos retratos analisados na seção “*Crônicas visuais da cidade*” por representarem as práticas dos sujeitos, mais ainda, recorrendo a Michael de Certeau (1996, 1998), o espaço como um lugar praticado, habitado, vivido, experienciado. De acordo com François Dosse, Certeau concebeu a cidade como o resultado de três

operações que trabalham conjuntamente, a saber, “a produção de um espaço próprio, a distribuição de um não-tempo com relação às tradições e a criação de um sujeito universal e anônimo que é a própria cidade” (Dosse, 2006, p. 88). Segundo o autor, Certeau não se interessava pela arquitetura geométrica, mas concentrava sua atenção nos espaços públicos: as calçadas, as esplanadas, as praças, onde há trânsito e densidade. É essa cidade vivida e anônima pela qual Certeau se interessava que a fotografia de fins do século XIX e início do século XX muitas vezes se volta, ora para exaltação, ora como projeto.

As Figuras 134 e 135 são exemplos dessas fotografias que remetem ao espaço ocupado pelos sujeitos. No primeiro caso, a fotografias das Cavalhadas (Figura 134), festa de origem portuguesa e que no Brasil foram introduzidas durante a colonização, Luiz Bianchi registrou o momento em que os cavaleiros portando bandeiras e montados em cavalos apresentavam-se na praça Augusto Ribas, conforme indica ao fundo o prédio do Colégio São Luís. Já na Figura 135, outra cerimônia foi registrada pelas lentes de Bianchi, a saber, a festa em comemoração ao Clube Literário, datada de 1910, neste caso observamos uma variedade de pessoas, com trajes simples ou pomposos, de idades distintas, assistindo ao que parece ser uma apresentação e um desfile do clube. Em ambos os casos, quando o acesso à fotografia era difícil e a posse de uma câmera fotográfica era rara, o fotógrafo tinha como função registrar esses momentos festivos e eternizar a comemoração.

FIGURA 134 – Cavalhadas (1911)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 135 – Clube Literário (1910)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Assim, diferente da seção anterior, “Vistas urbanas”, cujo objeto eram as fotografias do fato urbano e suas dinâmicas, nesta seção nos detemos na análise dos retratos de rua, concebidos como retratos que objetivavam o sujeito que estava inserido no espaço, logo, em suas dinâmicas sociais, tal como os espaços de sociabilidades e as instituições. Para Emília Tavares, no início do século XX, a representação fotográfica inseriu as pessoas no ambiente da cidade, visto que nesse cenário o “povo desempenha o seu papel social na cidade [...] ele serve de pano de fundo, enquanto massa anônima, às movimentações republicanas” (Tavares, 2010, p. 408).

Contudo, enfatizamos que a presença das massas nessas fotografias nada tem

a ver com um desejo de evindiciar à imagem dos anônimos. Pelo contrário, conforme enfatizou Jacques Rancière, podemos compreender o mundo social como uma “partilha do mundo sensível”, a qual fixa uma estética comum que corrobora com o mundo político, nesse sentido, as fotografias das massas produzidas pelas artes mecânicas – como a fotografia e o cinema – não necessariamente dão visibilidade às massas anônimas, mas sim, exercem a função de reprodução e difusão de uma estética política e seu sistema de representações. Nas palavras do autor:

Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes [...] O regime estético das artes é, antes de tudo, a ruína do sistema de representação [...] que definia com os gêneros, as situações e formas de expressão que convinhem à baixeza ou à elevação do tema (Rancière, 2005, p. 47).

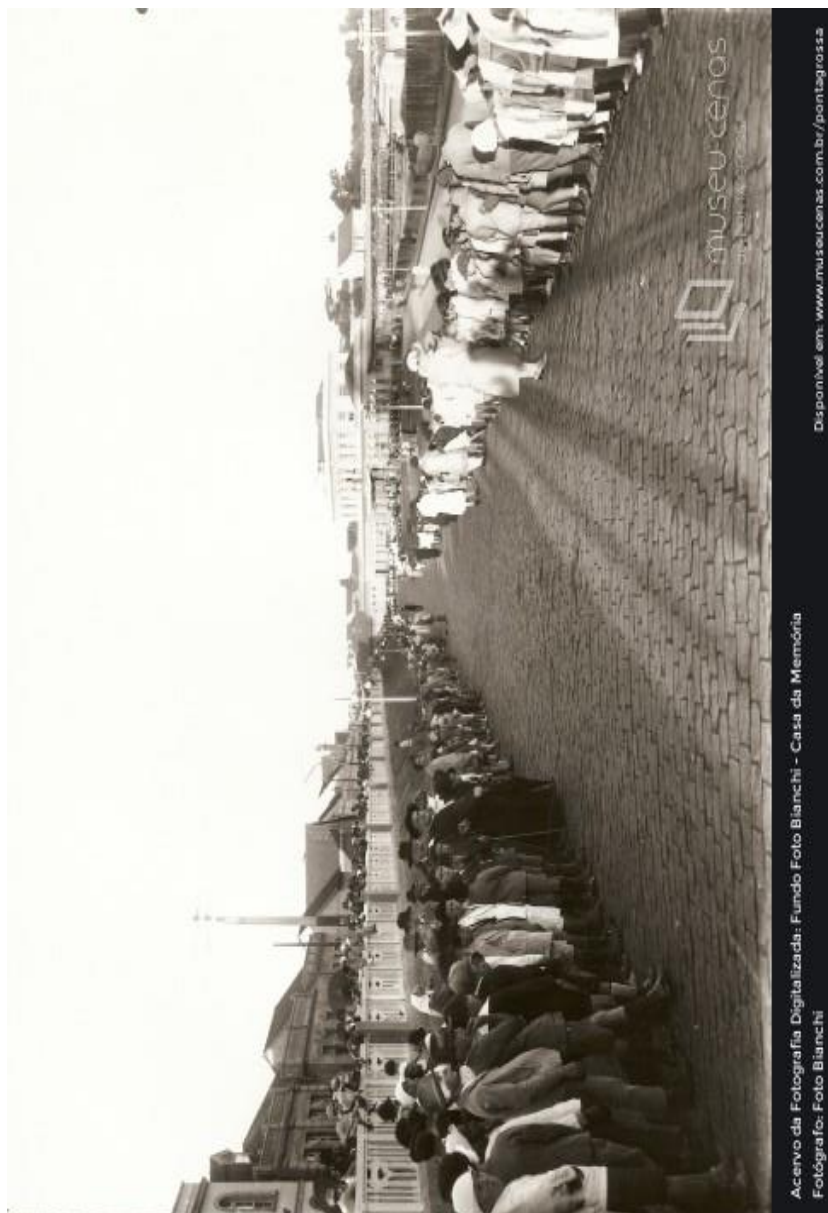
Feitas essas observações, pontuamos que, no século XX, o espaço que mais identifica esse encontro das massas são as praças. Nas Figuras 136 e 137, datadas de 1930, vemos registros da Praça João Pessoa em um evento cívico no qual há sujeitos uniformizados conforme suas funções – professoras, alunos, alunas, militares, enfermeiras – e que simbolizavam a educação, o Exército e a saúde, balizas do discurso republicano do período. Na Figura 136, observamos uma multidão de pessoas, enquanto na Figura 137, o fotógrafo esteve posicionado em outro ponto da praça. Não sabemos se ambas as fotografias foram do mesmo evento, uma vez que não conseguimos definir as datas exatas das fotografias, mas, lembramos que, nesse momento, Luiz e Raully trabalhavam juntos, e podemos acreditar que os dois fotografavam os mesmos eventos sob diferentes perspectivas.

FIGURA 136 – Praça João Pessoa (1930)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 137 – Evento na Praça João Pessoa (1930)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

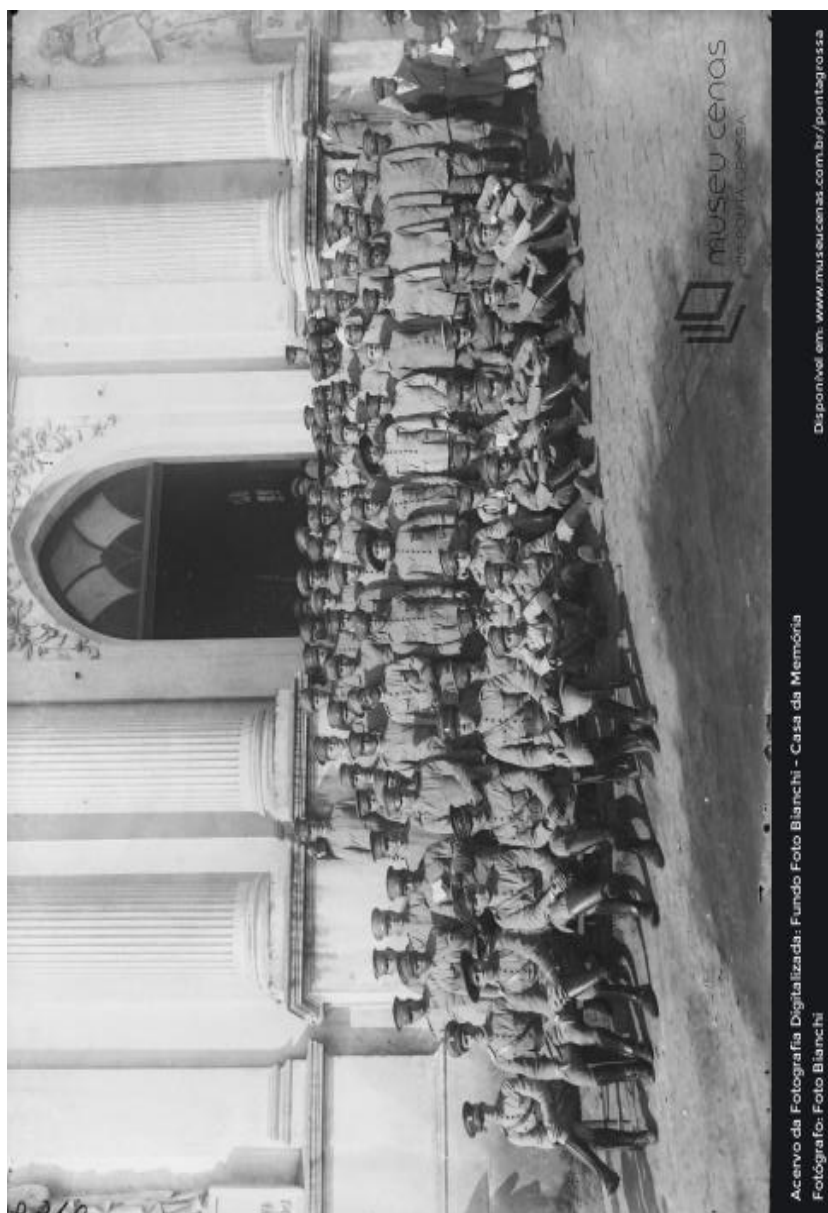
Em relação a Praça João Pessoa, localizada diante da estação ferroviária, ela era o local onde muitas pessoas se concentravam, realizavam passeios e, também, o espaço ideal para a realização das comemorações cívicas dado a proximidade à estação ferroviária e a facilidade em receber convidados políticos. Não sabemos ao certo a data do evento, mas é importante lembrar que Ponta Grossa durante a década de 1930 apresentou uma configuração política apoiadora ao governo federal de Getúlio Vargas, sobretudo por ser a cidade natal do interventor Manoel Ribas, político próximo à Vargas, e que se manteve no cargo até 1945. Sobre o estado varguista é importante lembrar que este:

adotou medidas autoritárias e corporativas, posicionando-se como o único intérprete dos verdadeiros interesses nacionais e como disciplinador da participação popular, reconhecendo e, principalmente, controlando a presença dos setores populares na sociedade. Esse modelo vigorou por toda a década de 30. O reconhecimento dos direitos dos trabalhadores, o corporativismo, a legislação reguladora do mercado de trabalho e a organização social eram elementos que compunham tal projeto. Essas coordenadas permaneceram ao longo de todo o período em que Vargas esteve na presidência da República (Chaves, 2001, p. 69).

Nesse cenário, o governo de Getúlio Vargas promoveu uma série de eventos cívicos e materiais patrióticos que corroboravam a construção de um líder carismático e necessário ao povo brasileiro, utilizando as “comemorações cívicas como instrumento de convencimento, o que levou os alunos a trocar os bancos das escolas pelos desfiles nas ruas do país em homenagem ao senhor Vargas” (Bencostta, p. 303, 2006). Sendo Ponta Grossa um reduto eleitoral de Vargas, entendemos que as datas cívicas e patrióticas do governo Vargas eram seguidas à risca pela setores dirigentes da cidade.

Ao longo da análise das fontes da pesquisa, outro ponto relevante foi a questão das instituições, ou seja, a presença de retratos que remetem não aos sujeitos, mas seu pertencimento e legitimidade em determinados grupos. Um exemplo disso são as muitas fotografias de militares (Figuras 138, 139 e 140).

FIGURA 138 – Militares (1925)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 139 – Militares do 13RI (1930)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 140 – Militares do 13RI (1930)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

As Figuras 138, 139 e 140, são fotografias que remetem a organização do Exército em Ponta Grossa durante a década de 1920 e 1930 e nas quais é perceptível a ordenação do espaço sob o prisma da hierarquia e da valorização do armamento e estrutura da instituição. Quando nos atentamos para as datas dessas fotografias e sobre a instalação do Exército na cidade, entendemos um pouco mais acerca da produção desses retratos. Conforme pontuou Eric Hobsbawm, o século XX foi marcado pela “era da catástrofe” e das guerras, portanto, da adequação das nações ocidentais a um ideário nacionalista e belicista, para o autor, o século XX “viveu e pensou em termos de guerra mundial, mesmo quando os canhões se calavam e as bombas não

explodiam” (Hobsbawm, 1995, p. 30). No Brasil, as forças militares, enquanto instituição republicana e responsável diretamente pela Proclamação da República em 1889, receberam investimentos materiais e simbólicos a fim de atuar como uma das balizas da República brasileira.

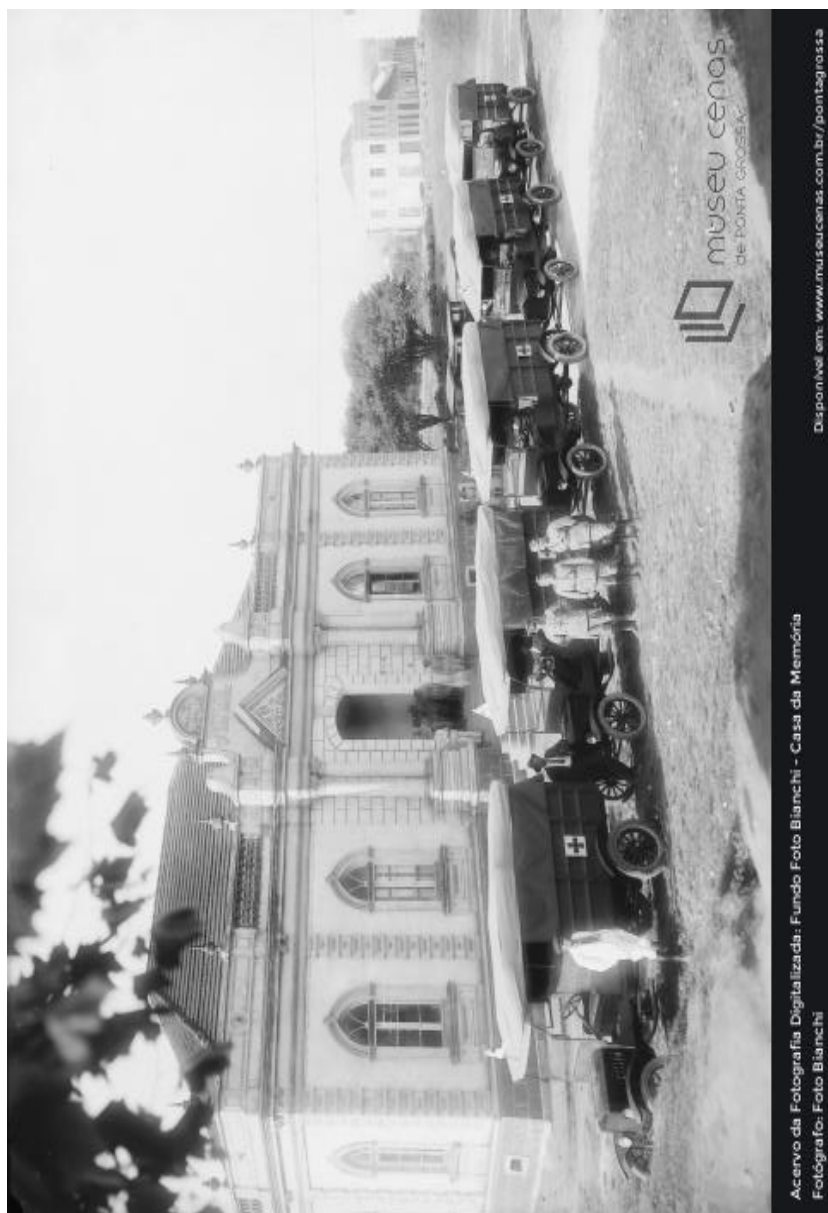
José Murilo de Carvalho (2006), ressaltou que nas primeiras décadas do século XX, o Exército brasileiro caracterizou-se pela luta para se tornar uma organização nacional de defesa ampla e, também, fortalecer sua imagem frente à sociedade uma vez que foi perdendo força à medida que as elites civis e políticas fizeram uso da instituição, muitas vezes, colocando a questão oligárquica acima da questão pública. Para isso, uma série de reformas ocorreram na organização militar nas duas primeiras décadas do século XX, tais como: criação da Lida de Defesa Nacional (1916), criação da carteira de reservista (1918), extinção da Guarda Nacional (1918) e ampliou-se a instrução militar nas escolas secundárias e superiores. Assim, de acordo com José Murilo de Carvalho, o Exército pode “contar com abundante e qualificado material humano, modernizar e sistematizar o treinamento, reparar reservas, promover a educação cívica, como queriam Hermes, os Turcos e Bilac (Carvalho, 2006, p. 24).

Nesse cenário de reestruturação e investimento na carreira militar, ampliou-se a presença do Exército no interior do Brasil. De acordo com o “Dicionário Histórico dos Campos Gerais” (2024), em Ponta Grossa, a primeira base militar foi inaugurada no dia 21 de junho de 1923. Desde então, o contingente de militares na cidade passou a aumentar à medida que novas bases foram instaladas. Nas primeiras décadas de atuação na cidade, os militares foram um público consumidor frequente do Foto Bianchi (Apêndice A), participaram de inúmeros eventos e comemorações cívicas, assim como atuaram diretamente do apoio a tomada do poder por Getúlio Vargas na década de 1930, visto que Vargas instalou-se na cidade e fez da base militar seu quartel-general e centro de operações (Dicionário Histórico dos Campos Gerais, 2024).

Assim, identificamos que os retratos analisados (Figuras 138, 139 e 140), foram produzidos no período em que os quartéis estavam sendo instalados na cidade, logo, a intenção das fotografias era atestar a existência da instituição na cidade, talvez, até mesmo, tendo sido encomendadas para registro interno, visto que ocorreu a preocupação em documentar o armamento e recursos da base militar. Entretanto, se o objetivo inicial era o registro e a documentação, a segunda realidade das fotografias – retomando Boris Kossoy (2012) – pode nos indicar dimensões importantes da educação daquele período. Por exemplo, na Figura 141, um grupo de militares posou em frente

ao Instituto João Cândido, instituição criada em 1906, no contexto dos cursos comerciais, mas que atendeu diferentes públicos escolares da cidade (Oliveira; Martiniak, 2022).

FIGURA 141 – Militares no Instituto João Cândido (sem data)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Ao analisar esse retrato, questionamos: Qual a intenção do fotógrafo em registrar os militares em frente ao prédio de instrução pública? De início, supomos que foi uma demanda de serviço, afinal, o fotógrafo presta um serviço. Contudo, conforme buscamos enfatizar e realizar no desenvolvimento desta Tese, um segundo olhar à fotografia é necessário a fim de desvelar toda a potencialidade de sua constituição.

Como afirma Circe Bittencourt, no cenário republicano dos noventa, o Exército e a Escola realizavam uma função dupla para a manutenção do regime. Segundo a autora, o Exército era um "laboratório do civismo", um modelo até mesmo para o ritual cívico realizado nas escolas primárias e que visava fortalecer o sentimento patriótico na sociedade, sendo a "missão patriótica da Escola criar vínculo com o Exército" (Bittencourt, 1990, p. 175). Logo, Escola e Exército eram os símbolos do poder republicano que se expressavam nos investimentos materiais e na manutenção desses espaços de poder, que ocupavam local de destaque na paisagem das cidades – e das fotografias. No caso específico dos prédios escolares, cabe lembrar que esta instituição foi utilizada como exemplo de centralização política e sua presença no horizonte das cidades – e, conseqüentemente, das fotografias – a ressaltava como templo da razão e cujo poder cultural era definido pelos dominadores, ou seja, era uma "instituição do Estado, delegada pelo governo, para difundir um modelo cultural definido pelo centro" (Certeau, 1995, p. 138).

Dito isto, os prédios de instrução pública formam um conjunto interessante de fotografias do Foto Bianchi e foram centrais para alcançar o objetivo desta tese. Antes de nos atentar para estes retratos, cabe aqui alguns apontamentos sobre a instrução pública no período. Primeiro, devemos lembrar que durante o contexto colonial e no período de dependência da administração paulista, o Paraná contou com poucos investimentos educacionais, sendo a instrução restrita às parcelas abastadas. Em 1853, com a emancipação da Província de São Paulo e com a administração de Zacarias de Góis, teve início uma empreitada pela obrigatoriedade e ampliação da instrução pública na região, vista na época como "uma vacina moral que preserva o povo do pior de todos os flagelos conhecidos e por conhecer – a ignorância" (Ratcheski, 1953, p. 29). Segundo o Relatório do Centenário da Emancipação Política do Paraná:

A primeira Assembleia Legislativa paranaense, que se reuniu em 1854, criou vinte novas escolas primárias e, seguindo a orientação da lei promulgada em 15 de Novembro de 1827 pelo Parlamento Nacional, votou a lei n.º 17 de 14 de Setembro de 1854, lei do ensino primário e secundário. Em seu artigo 12, instituiu a instrução primária obrigatória. Em 1854, as cidades onde existiam Escolas Primárias eram: Curitiba 3, Campo Largo 1, Iguaçu 1, Votuverava 1, São José dos Pinhais 1, Lapa 2, Rio Negro 1, Castro 2, Tibagi 1, Ponta Grossa 1, Paranaguá 4, Guaraqueçaba 1, Guaratuba 2, Morretes 2, Porto de Cima 1, Antonina 2; destas, 8 eram destinadas ao sexo feminino e regidas por professoras. As demais eram do sexo masculino e regidas por professores. Não existiam ainda as escolas mistas, uma conquista pedagógica de muitos anos mais tarde (Ratcheski, 1953, p. 29).

Conforme enfatizaram as autoras Etelvina Trindade e Maria Luiz Andreatza (2001), no início do século XX, a instrução procurava atingir o maior contingente possível da população paranaense, em vista disso, em 1917, o Paraná tinha um contingente de quinze mil alunos de ambos os sexos, esse número subiu para quase trinta e cinco mil nos anos de 1922. De acordo com as autoras, a disseminação das escolas primárias no Paraná seguiu o chamado entusiasmo pela educação do período republicano, movimento que defendia a multiplicação das instituições escolares como forma de popularizar o ensino e desenvolver a nação. Nesse cenário de entusiasmo pela educação, seguiu-se a valorização do ensino público de cunho propedêutico e de cursos profissionalizantes e foram instaladas escolas normais, cursos comerciais e ginasiais, além de escolas isoladas em várias regiões mais afastadas da capital.

Ademais, Aurélio Bona Junior e Carlos Eduardo Vieira (2007), ao analisarem as conferências educacionais ocorridas no Paraná na década de 1920, destacaram a presença da chamada “causa educacional”, isto é, a mobilização intelectual para a organização de projetos formativos visando reorganizar a nação a partir da reorganização da cultura. Tais conferências emergiram a partir das discussões que ocorreram em âmbito nacional, sobretudo a partir das propostas de Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira que se destacaram por implementar reformas educacionais em São Paulo, na Bahia e no Distrito Federal, enquanto no cenário paranaense, César Prieto Martinez e Lysímaco Ferreira da Costa lideravam o movimento reformista. Carlos Eduardo Vieira ressaltou que:

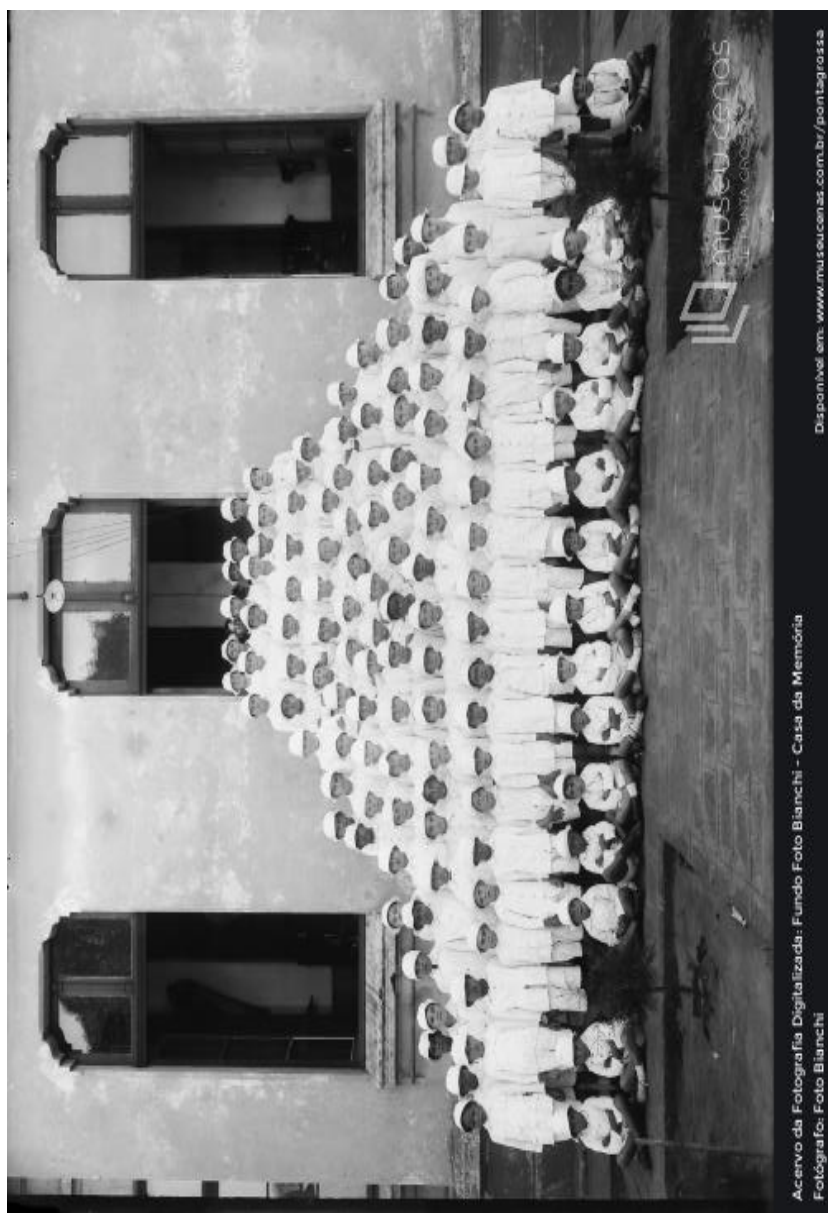
A retórica da ação contra a ignorância do povo não encontrava inimigos declarados e, assim, justificava todo tipo de posturas impositivas em relação à população. Nesse sentido, o direito à educação foi transfigurado na retórica da obrigatoriedade do ensino que, distante de produzir efeitos rápidos e duradouros no plano da ampliação do acesso à escola pública, reafirmou as imagens de vício do povo e de virtude das elites intelectuais. Nessa chave de interpretação das elites em relação ao povo, somava-se à ignorância no domínio das letras e dos números a crença na decadência moral da população (Vieira, 2024, p. 11).

É nesse contexto educacional da década de 1920 que foi produzida a primeira fotografia com a temática escolar analisada pela pesquisa, tratava-se de um retrato do Grupo Escolar Senador Correia (Figura 142), o qual apresentou um grupo de alunos e alunas trajados com seus uniformes brancos posando em frente ao prédio escolar. O Grupo Escolar n°. 2, mais tarde denominado Grupo Escolar Senador Correia, fundado

em 1912, foi a primeira escola de caráter público estadual da cidade de Ponta Grossa – sendo a única até 1924, quando foi fundada a Escola Normal. De acordo com Luporini (1987), o Grupo Escolar surgiu da fusão de outras duas escolas localizadas na cidade, a saber: a casa escolar da professora Sara Sanchez (localizada na rua Engenheiro Schamber) e a Escola Pública de Ponta Grossa (localizada na rua Sant’Anna). Voltado para o ensino primário misto, isto é, para o ensino de meninas e meninos, a escola recebeu, no seu primeiro ciclo, sob a gestão da diretora Luzia Fernandes (1912-1917), cento e vinte e sete alunos e alunas. Quanto à organização do espaço do Grupo Escolar, segundo Luporini (1987), o prédio possuía cinco salas, um gabinete de direção e uma pequena sala para atividades diversas – alimentação, apresentações, reuniões – conforme preconizavam as legislações do período acerca de espaços adequados para o ensino.

Conforme Carlos Monarcha (2006), no período republicano, a concentração da população urbana, à configuração da arquitetura escolar e à consolidação do modelo didático-pedagógico empregado nas escolas-modelos foi responsável pela difusão dos grupos escolares caracterizados pelo ensino graduado em que havia um professor para cada série escolar e a configuração de um ideário de instrução pública ordenadora e civilizatória. Assim, a construção do Grupo Escolar em Ponta Grossa ocorreu de maneira alinhada ao projeto republicano de remodelação da instrução pública (Solomon; Martins; Weber, 2024).

FIGURA 142 – Grupo Escolar Senador Correia (1920)



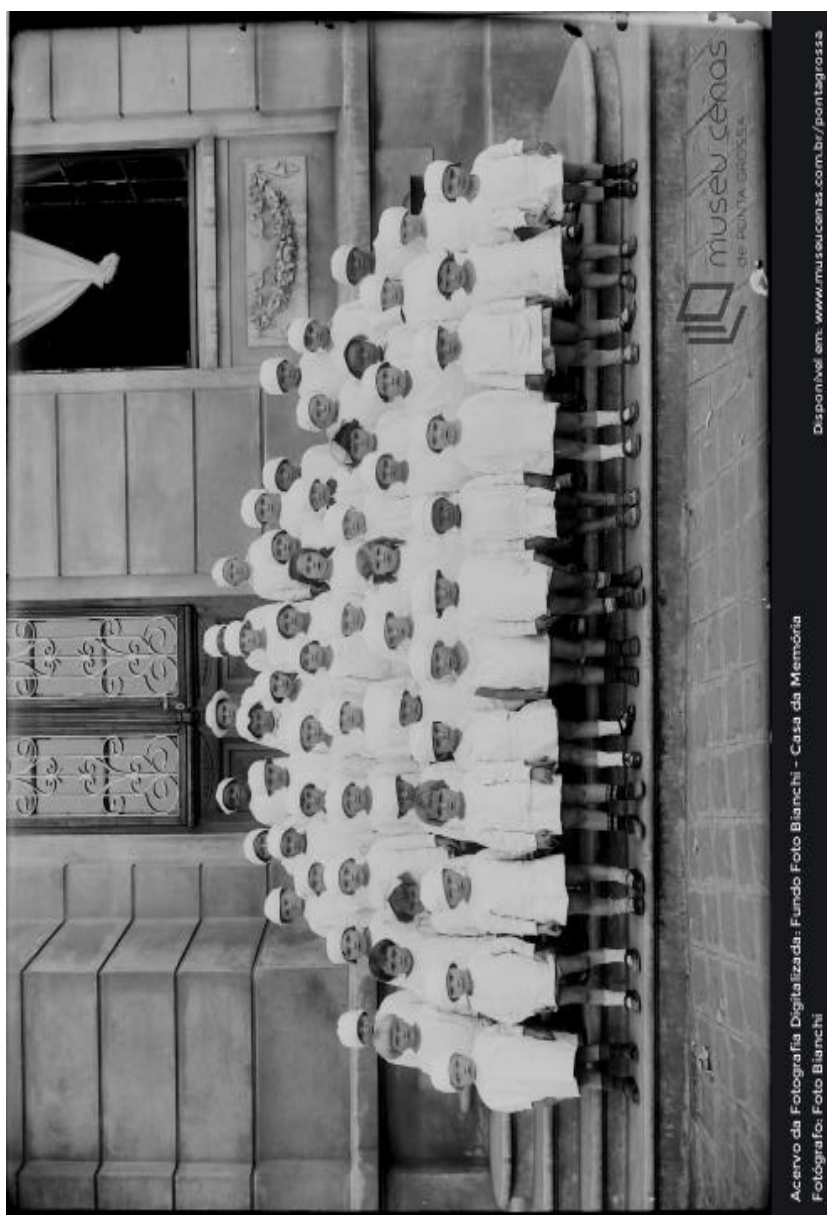
Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Já as Figuras 143, 144 e 145, estas apresentaram uma estética fotográfica semelhante, porém, nestes casos, dizem respeito à Escola Normal de Ponta Grossa. Há que destacar que a Escola Normal foi fundada em 1924 e fez parte de um movimento que se propunha a operar melhorias na instrução pública paranaense (Luporini, 1994; Nascimento, 2008). Instalada num primeiro momento no prédio da Rua do Rosário, a Escola teve por objetivo ser um espaço de formação de normalistas no interior do estado, por isso, ao seu lado, foi instalada a Escola de Aplicação, espaço no qual as normalistas aplicavam os princípios pedagógicos aprendidos no curso normal. Assim como na Figura 142, nas fotografias da Escola Normal, o fotógrafo optou por

adotar a composição piramidal para os retratos e produzi-los em frente aos prédios escolares, tendo os alunos sempre uniformizados e com poses padronizadas. De acordo com Nascimento, as Escolas Normais existentes no país tinham como objetivo:

o desenvolvimento de um bom cidadão, que aos grupos compostos pelas massas populares e os setores médios urbanos, embora não pertencentes ao bloco do poder dominante, seriam esses que deveriam ser preparados pelos grupos detentores do poder para dar a ideia de Estado como uma só nação [...] A educação popular era associada ao civismo como espaço de difusão de uma nova moral positiva e evolucionista (Nascimento, 2008, p. 100-101).

FIGURA 143 – Escola de Aplicação (1920)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 144 – Escola de Aplicação (1920)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 145 – Escola Normal (Década 1920)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Por sua vez, as fotografias do Internato Becker y Silva (Figuras 146 e 147), foram realizadas no espaço interno da escola, nas salas de aula e na sala de intervalo, como forma de mostrar como os alunos estavam inseridos naquele espaço. O internato em questão foi fundado pelo professor Becker y Silva em Ponta Grossa no ano de 1919, era voltado para o ensino particular e recebia apenas meninos, conforme indicam os retratos. Destacam-se nessas imagens os uniformes e as poses com o viés do militarismo, a ver, boinas, coturnos, a posição de sentido, assim como toda a ordem no espaço retratado, desde os móveis até os sujeitos, e o professor, retratado em um nível acima dos alunos e como um fiscalizador da ordem da sala de aula – ordem esta encenada até mesmo no registro do “recreio” (Figura 146).

FIGURA 146 – Becker y Silva, recreio (1920)



FONTE: BARBOSA, Audrey Franciny. **Foto Bianchi: retratos e representações visuais do escolar (Ponta Grossa/PR, 1913-1943)**. 158f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2019. Disponível em: <https://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/3005>

FIGURA 147 – Becker y Silva (1920)



FONTE: BARBOSA, Audrey Franciny. **Foto Bianchi: retratos e representações visuais do escolar (Ponta Grossa/PR, 1913-1943)**. 158f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2019. Disponível em: <https://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/3005>

Nessas fotografias (Figuras 142, 143, 144, 145, 146 e 147), alguns aspectos merecem destaque. O primeiro ponto diz respeito à construção das cenas retratadas, na qual a ordenação piramidal das crianças era um recurso utilizado para a proporcionalidade da estética fotográfica, assim como as poses, o uso dos uniformes e a divisão entre meninos e meninas em alguns retratos. Ademais, os retratos eram produzidos de modo a inserir as crianças no espaço escolar, visto que estavam em frente ao prédio, no pátio ou nas salas de aula. Conforme destacou Carlos Monarcha, a arquitetura escolar da época teve grande importância para o discurso educacional

republicano, uma vez que, sendo a criança valorizada e representada como herdeira da República, a mesma deveria ser moldada em todo o seu contexto, para o autor:

raça e edifício formam um conjunto urbanístico e arquitetônico grandioso destinado a impressionar a imaginação de seus contemporâneos. Para os republicanos paulistas, o local representa o triunfo da República e a derrota da confusão do caos e, ao mesmo tempo, o monumento que perpetua os ideais vitoriosos de uma época histórica (Monarcha, 2006, p. 109).

O segundo ponto diz respeito a uniformização das crianças retratadas, em especial, os uniformes brancos das crianças pequenas (Figuras 142 e 143) bem ao gosto do discurso educativo da época que preconizava o branco como o limpo, a ordenação como elemento de progresso e ambos eram considerados princípios que norteavam a formação das crianças. Jean Carlos Moreno ressaltou que no Paraná, assim como em várias regiões do Brasil, a educação era vista como redentora da nação e até como possibilidade de instauração de um novo mundo, seguindo o discurso do Prieto Martinez e Lysímaco Costa. Segundo Moreno, o período de 1920 e 1928 caracterizou-se por um movimento mais intenso na intervenção da esfera educacional e a instrução pública do estado apropriou-se de um ideal modernizador, ao passo que interferiu na ação dos professores, prescreveu currículos, construiu e fechou escolas e enfatizou “o desejo de uma grande intervenção nos hábitos da população em direção da laboriosidade, da civilidade e do engajamento, pelo sentimento, neste projeto chamado nação” (Moreno, 2007, p. 59).

O discurso da educação como um elemento civilizatório encontrou respaldo nos discursos médicos e científicos. Jerry Dávila, ao analisar as políticas públicas educacionais do governo brasileiro nas primeiras décadas do século XX, identificou como estas foram permeadas por princípios higiênicos, racistas e eugênicos⁶⁸

⁶⁸ Cabe destacar que os grupos eugenistas no Brasil formaram-se por cientistas, médicos e políticos que estavam ligados às esferas governamentais. Conforme destacou Jerry Dávila (2006), a eugenia no Brasil não ficou restrita aos laboratórios e aos discursos médicos, ela permeou a construção de políticas públicas voltadas para a reformulação de valores culturais. Os projetos eugênicos dos educadores surgiram entre as décadas de 1920 e 1940, a partir das campanhas de saúde e higiene pública das primeiras décadas do século. Os defensores da saúde e da higiene pública eram figuras inovadoras, cujo projeto se opunham à crença amplamente disseminada da degeneração racial dos indivíduos negros e mestiços. Essa ideia de degeneração combinava o racismo científico europeu com os temores dos brancos brasileiros em relação à população escrava africana [...] O movimento da educação pública cresceu com base nesse novo consenso de que a degeneração era adquirida e podia ser mitigada. A começar da reivindicação dos médicos de que, se fosse criado o Ministério da Educação e Saúde, médicos e educadores trabalharam juntos para ampliar teorias eugênicas ao complexo de problemas que chamavam de degeneração (Dávila, 2006, p. 60).

promovidos pela comunidade científica. Nesse contexto, dos professores e cientistas era esperado a criação de um futuro através da formação e correção do homem brasileiro através da eugenia, praticando o aperfeiçoamento físico e mental da raça pela manipulação dos traços genéticos, controlando, principalmente, o ato e o contexto da procriação. Entre as duas guerras mundiais, o Brasil foi seduzido pela ideia de que a ciência poderia ser a solução para os problemas sociais e que “o problema nacional geralmente possuía um subtexto racial” (Dávila, 2006, p. 52). Conforme destacou o autor:

a comunidade científica, social e médica como um todo, tinham fé no futuro branco do Brasil e no papel da educação pública e da saúde na sua criação. Embora continuasse a haver debate sobre a natureza da negritude, a degenerescência e a possibilidade de melhoria racial, havia consenso sobre o significado e o valor da branquitude – consenso que se expressava nas virtudes masculinas de virilidade, força e coragem, na europeidade e no acordo de que esta era o ideal para o futuro brasileiro [...] A educação pública tornaria os brasileiros brancos e forte, dignos de seu brilhante futuro [...] a figura branca de expressão mediterrânea representava o fenótipo para o qual a evolução morfológica dos outros tipos raciais do Brasil tendia (Dávila, 2006, p. 49).

Portanto, era necessário ter crianças saudáveis para uma sociedade saudável, promovendo programas de saúde e higiene nas escolas. Um exemplo disso foi o “Pelotão da Saúde”, no qual existiam grupos de estudantes responsáveis por monitorar a higiene de seus colegas, os exames clínicos e o acompanhamento por registros médicos permanentes nas fichas das crianças. Além disso, os professores eram instruídos nas escolas normais, nos programas de rádio e através de revistas permeadas por conteúdos eugenistas.

No caso da escola paranaense, Liliana Larocca, ressaltou que a higienização da escola seguiu o ideário positivista do final do século XIX, no qual a higiene e a educação adentraram ao século XX, consolidadas em seu papel difusor do espírito científico, imprescindível à regeneração social. Ao se considerarem “intelectuais”, os médicos paranaenses se conformaram como agentes difusores da ciência e valorizaram o potencial do higienismo como estratégia civilizadora, a saber, a escola cabia cuidar, proteger e higienizar a infância, com vistas à inserção do “nosso território no processo de saneamento sanitário e social que, uma vez disseminado, promoveria a melhoria de nossa gente” (Larocca, 2009, p. 226). Conforme destacou Carlos Vieira:

O léxico médico-sanitarista, associado à presença significativa de médicos entre os intelectuais da ABE [Associação Brasileira de Educação], compôs o

jogo de linguagem praticado na ICNE [...] sendo assim, da mesma forma que o direito à educação foi transfigurado na retórica da obrigatoriedade do ensino, o direito da população à saúde e ao bem-estar foi transfigurado em dispositivos de controle do modo de vida das classes populares. A discussão sobre a saúde e a doença, longe de gerar resultados eficazes no plano da melhoria das condições de vida nas cidades, reafirmou a imagem do povo enfermo, dependente da ação saneadora dos médicos engajados no campo educacional (Vieira, 2024, p. 13).

Tais preconizações acerca da formação escolar do contexto resultaram na elaboração de uma série de documentos que visavam fiscalizar e sustentar a instrução pública, os chamados Relatórios de Ensino. Nesses relatórios, eram descritas as informações acerca dos prédios escolares, os métodos e os materiais de ensino, o grupo de professoras, alunos e alunas, assim como as disciplinas ministradas, as aprovações e as reprovações. Encontramos no Relatório de Instrução Pública do ano de 1921, publicado em 1922, fotografias produzidas pelo Foto Bianchi (Figuras 148 e 149), sem data, local e autoria definidas, mas as quais identificamos por apresentarem o carimbo do estúdio. Os retratos foram realizados no Instituto João Cândido (Figura 148), sendo um deles o grupo escolar posando em frente ao monumental prédio, e retratos que registraram como era o cotidiano escolar na instituição. Nessas imagens é possível ver as salas de aulas, desde a ordenação das carteiras e alunos, a composição do quadro docente e alguns materiais de ensino (Figura 149). Portanto, entendemos que as fotografias eram utilizadas nesses relatórios como forma de comprovar as informações levantadas pelos inspetores de ensino e corroboravam os argumentos acerca da instrução pública.

FIGURA 148 – Fotografia de autoria do Foto Bianchi no Relatório de Instrução Pública (1921)



Fonte: PARANÁ. Relatório do diretor-geral da Instrução Pública Cesar Prieto Martinez, ao secretário do Interior, Justiça e Instrução Pública, Marins Alves de Camargo sobre o ano de 1921. Curitiba: Typ. d'A República, 1922.

FIGURA 149 – Fotografias de autoria do Foto Bianchi no Relatório de Instrução Pública (1921)



Fonte: PARANÁ. Relatório do diretor geral da Instrução Pública Cesar Prieto Martinez, ao secretário do Interior, Justiça e Instrução Pública, Marins Alves de Camargo sobre o ano de 1921. Curitiba: Typ. d'A República, 1922.

Além das fotografias da instrução pública, destacam-se na produção do estúdio as escolas religiosas e de imigrantes (Figuras 151, 152, 153 e 154). No caso das escolas católicas, Névio Campos (2007) destacou que no Paraná a organização do grupo católico começou a se definir a partir de 1926, com a criação da União dos Moços Católicos em Curitiba, durante este período a Igreja se organizou internamente para estabelecer seu programa de reação ao secularismo. Segundo Campos, a formação do grupo do laicato católico ocorria em diferentes instâncias, a partir da organização de grupos como a União dos Moços Católicos, com a publicação de revistas e a partir da promoção de espaços de combate aos anticlericais, sobretudo através de uma educação que conclamava a família a empenharem-se na educação de seus filhos, guardando os princípios do catolicismo.

Assim, conforme Bona Junior e Vieira, a República brasileira assistiu a uma relativa acomodação e estabilidade entre catolicismo e modernidade, afinal, no Brasil, o ensino da moral teria por base os ideais religiosos. Na discussão sobre a formação moral, os grupos católicos gozavam de grande prestígio, primeiramente, porque ao longo da primeira década da República a orientação política da igreja mudou no sentido de superar o antagonismo entre catolicismo e republicanismo, e secundariamente, “porque os grupos e movimentos anticlericais não conseguiram abalar a forte presença da visão de mundo católica, especialmente entre os setores subalternos da população” (Bona Junior; Vieira, 2007, p. 27).

Portanto, ainda que no período a obrigatoriedade e ampliação da instrução pública fosse o foco dos embates educacionais, sobretudo pela crença em sua capacidade “regeneradora” da nação, as escolas mantidas por ordens religiosas mantiveram seu espaço da atuação no cenário republicano. Entendemos que, tomadas as devidas diferenças, as escolas religiosas tinham como objetivo a formação moral e religiosa das crianças, conforme ao grupo familiar ao qual pertenciam. Por exemplo, o retrato da Figura 153, evidenciou tal intento ao produzir uma imagem da escola protestante e do pastor/professor ao lado da igreja onde eram realizadas as cerimônias religiosas, além de que, percebemos a presença dos orientadores religiosos, como pastores e freiras, com destaque nessas fotografias, sendo estes o centro que irradia a formação às crianças. As escolas religiosas também cumpriam o papel de reforçar a identidade com o grupo familiar e religioso de pertencimento das crianças e jovens.

FIGURA 150 – Alunos da Escola Santanna



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 151 – Aula de bordado, autoria Raully Bianchi (1942)



Fonte: LEANDRO, José Augusto (Org.). Bianchi: Imagens do Cotidiano, Ponta Grossa: Imprensa Universitária UEPG, 1996.

FIGURA 152 – Escola Alemã (1920)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 153 – Escola Protestante (1919)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Para finalizar esta série de retratos escolares, a Figura 151 deve receber um olhar à parte. No retrato em questão, datado de 1942, Raully Bianchi produziu uma fotografia de uma sala de aula da Escola Santana, nesta fotografia, o que interessa à pesquisa diz respeito as escolhas do fotógrafo. Lembremos que uma das propostas dessa pesquisa foi realizar a articulação da produção fotográfica de pai e filho, ao passo que seria possível perceber permanências e rupturas entre ambos. Ao olhar e analisar esse retrato (Figura 151), destacamos como Luiz Bianchi representou o interior escolar (Figura 137) e como o fez Raully (Figura 151). No primeiro caso, Luiz pautou-se na

ordenação da cena, na organização dos alunos e na composição das poses para o retrato fotográfico. Por sua vez, Raully fez da fotografia um recorte da dinâmica escolar, privilegiando as alunas e professoras – freiras – em meio às suas atividades.

Ademais, entre as doze fotografias que remetem ao universo escolar, onze são datadas das décadas de 1910 e 1920, apenas a fotografia produzida por Raully data da década de 1940, que para além das diferentes da estética fotográfica, foi produzida em outro contexto educacional. Consideramos necessário realizar aqui uma rápida explicação e diferenciação entre estes dois contextos – e projetos – educacionais. Conforme dito, os primeiros anos do período republicano exigiram a formação de um pensamento educacional voltado à promoção da disciplinarização, visando o progresso e o modo de vida tido como “civilizado”, no qual Escola e Exército tinham uma função cívica e ordenadora.

Entretanto, a partir da década de 1930, inspirado pelos preceitos da Escola Nova, surgiu no Brasil um novo discurso educativo que ganhou espaço no campo político. Segundo Diana Vidal (2013), o “Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova”, publicado em 1932, defendia uma ampla reforma no sistema educacional brasileiro e a defesa dos princípios como laicidade, gratuidade, obrigatoriedade e coeducação. Entre os defensores deste projeto, nomes como Fernando de Azevedo, Anísio Teixeira, Cecília Meireles e Lourenço Filho, que lideraram a defesa de uma educação pública moderna e científica, e se posicionavam contra a educação tradicional e o controle religioso nas escolas, o que significou um embate entre liberais e renovadores contra os setores mais conservadores, entre eles os educadores católicos. O Movimento Escolanovista caracterizou-se por sua abordagem científica e pedagógica, incorporando métodos ativos de ensino e promovendo o protagonismo do aluno no processo de aprendizagem, além de estar em sintonia com um novo regime republicano instalado no Brasil, a saber, o rompimento dos governos oligárquicos e a ascensão de Getúlio Vargas.

Contudo, conforme pontuou Diana Vidal, o “Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova” não resultou em uma reforma no sistema escolar nacional, mas sim, influenciou o pensamento pedagógico da época e reformas nos sistemas de ensino regionais, uma vez que o “Manifesto” refletia disputas e buscava orientar as políticas do recém-criado Ministério da Educação. Segundo a autora:

Esvaziado das condições de emergência, o Manifesto sobreviveu como uma carta de princípios pedagógicos, como um marco em prol de uma escola renovada, mas principalmente em defesa da responsabilidade do Estado pela difusão da educação pública no país (Vidal, 2013, p. 587).

No Paraná, os ideais da Escola Nova foram promovidos pelo educador Erasmo Pilotto. Conforme Carlos Eduardo Vieira, Pilotto contribuiu para a renovação educacional, destacando sua abordagem espiritualista, que contrastava com o cientificismo predominante no movimento nacional, pois ele criticava métodos pedagógicos mecânicos e defendia uma educação humanista, voltada para a formação integral do indivíduo, conectando valores espirituais e éticos. Pilotto participou ativamente da formação de professores e da organização de instituições curitibanas, criou centros culturais e promoveu publicações pedagógicas. Segundo Vieira:

Pilotto encontrou no Movimento pela Escola Nova uma possibilidade de produzir uma profunda crítica das formas tradicionais de ensino – baseadas no formalismo do método, na capacidade mnemônica do aluno e na passividade do professor em relação ao conhecimento – e, assim, afirmar a sua concepção educativa baseada na liberdade, na autodeterminação e no poder da intuição e da vontade (Vieira, 2001, p. 69).

Realizadas estas observações em relação aos contextos educacionais, voltemos para o objetivo desta seção. Ou seja, analisar as cenas de rua produzidas pelo Foto Bianchi, aqui compreendidas como fotografias que remetem ao espaço praticado pelas massas e ocupado pelas instituições do período. Pontuamos que estas cenas de rua nos aproximaram da Ponta Grossa fotografada por Luiz e Raully Bianchi nas primeiras décadas do século XX – mas não da Ponta Grossa vivenciada pelas diferentes pessoas que a percorriam no período. Conforme observou Michel de Certeau (1995), no texto *O imaginário da cidade* (1995), “o imaginário está no ver” (Certeau, 1995, p. 43), por isso, a cidade é construída sob o prisma da ficção de uma cidade feliz, aliada ao discurso da publicidade, dos bens de consumo, do corpo erotizado e das festas populares, assim, os elementos visuais compõem o que Michel de Certeau chamou de “cultura interessada”, voltada para a promoção de determinados discursos e produtos e que, “desse modo, organiza-se uma rede de autoridades, ao mesmo tempo, produzidas e aceitas que garantem a comunicação [...] a relação com uma verdade e a relação com os outros” (Certeau, 1995, p. 39).

Logo, enfatizamos que as fotografias analisadas nos Capítulos 3 e 4 fizeram parte desse jogo da “cultura interessada”, afinal, os retratos encomendados tinham por

objetivo atender interesses individuais, familiares, econômicos, políticos e sociais, e que, por isso, indicam-nos o que era tido como aceito e legítimo para a cultura daquele período – em suma, nos desvelam como o olhar estava educado naquele contexto. Contudo, nesta pesquisa buscamos não limitar a produção de fotografias pelo Foto Bianchi à dimensão da fotografia comercial, pois enquanto fotógrafos e mediadores culturais, Luiz e Raully estavam inseridos num contexto fotográfico específico e tinham sua prática influenciada pela estética fotográfica em voga naquele momento, ao passo que tinham “maneiras de fazer” próprias.

Por fim, retomando o objetivo central desta Tese, ou seja, quais aspectos educativos os retratos aqui analisados nos apontam? Nas fotografias de grandes grupos, fossem transeuntes, trabalhadores ou estudantes, os indivíduos não se destacam, nem se diferenciam uns dos outros, mas são incorporados a uma coletividade homogênea que parece obedecer a uma lógica de registro que valoriza a ordem, a composição e a função social, em detrimento da singularidade. Quanto às instituições fotografadas, em especial o Exército e a Escola, percebemos a ênfase na apresentação de elementos simbólicos que compõem a cena, como uniformes, armamentos e materiais escolares, os quais reforçam a presença de uma hierarquia visível, que organizava os corpos no espaço e define posições de comando e obediência. Essas cenas revelam, ainda que de forma sutil, uma pedagogia visual que ensina sobre lugares sociais, papéis e condutas, ao mesmo tempo em que normatiza as formas de exposição pública. Dessa forma, argumentamos que os retratos produzidos e comercializados pelo Foto Bianchi atuaram como instrumentos de formação do olhar, na medida em que promoviam e naturalizavam modos de vida considerados legítimos, socialmente desejáveis e dignos de registro, silenciando outras formas de existência e experiências que, por não se adequarem a esses modelos, permaneciam à margem do campo visual – e comercial. As fotografias, portanto, operavam como objetos de desejo e de identificação com um ideal de vida, ensinando, por meio da imagem, o que deveria ser valorizado, reconhecido e perpetuado, ainda que, na prática, esse ideal nem sempre correspondesse à realidade vivida pelas pessoas retratadas nas primeiras décadas do século XX em Ponta Grossa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Lemos por sinais convencionais, o que nos leva a deixar de atentar para as referências visuais que fazem parte dos pressupostos desses documentos que consumimos a toda hora, como se fossem fórmula certa ou química precisa. Não são, e muitas vezes emulam seu próprio veneno.”

Lília Schwarcz – Imagens da branquitude (2024)

A problemática construída para esta pesquisa questionou se as fotografias produzidas pelo estúdio Foto Bianchi tinham o potencial de evidenciar aspectos da educação do período, uma vez que partimos da perspectiva de que a fotografia é uma prática social e suas representações podem legitimar padrões de comportamento. Nosso argumento sustentou que os retratos produzidos pelo Foto Bianchi foram artefatos visuais da cultura ponta-grossense que desempenhavam funções – materiais e simbólicas –, ao passo que corroboravam a legitimação de costumes e discursos sociais do período em questão.

Isto posto, pontuamos que a fotografia é o resultado de uma prática social, a qual não é apenas o registro de uma realidade estática, mas uma forma dinâmica de mediação cultural e social. A partir de Michel de Certeau (1998), enfatizamos que a prática consiste em “maneiras de fazer”, ou ainda, ações que não estão entregues à mera passividade dos sujeitos, mas que envolvem operações realizadas pelas pessoas a fim de lidar com as situações e os desafios que surgem no cotidiano – as chamadas táticas e estratégias. Conforme ressaltou François Dosse, a historiografia, ao analisar práticas culturais e representações sociais, visa problematizar as tensões existentes no mundo social, político e cultural, ao passo que implica um estudo pautado no plausível, nas hipóteses, no verossímil e não, necessariamente, na certeza (Dosse, 2003, p. 173, tradução nossa). Portanto, ressaltamos que as fotografias produzidas pelo Foto Bianchi refletem escolhas, intencionalidades e significados daquele contexto cultural e assumem um papel ativo na construção e na manutenção de narrativas e memórias, permitindo-nos compreender o que era visto como aceitável, legítimo e normalizado para a educação do período.

A fim de responder ao nosso problema, o texto foi dividido em quatro capítulos. No Capítulo 1, intitulado “A prática da fotografia no Brasil entre os séculos XIX e XX”, caracterizamos o campo da fotografia do contexto analisado, objetivando localizar e descrever aspectos gerais do contexto fotográfico no qual Luiz e Raully Bianchi estavam

diretamente inseridos. No caso da fotografia em Ponta Grossa, identificamos sua relação com o que ocorria em outros lugares do Brasil. Assim, pontuamos que a primeira fase da fotografia na cidade foi marcada pela presença de fotógrafos itinerantes, que visitavam a cidade para oferecer serviços pontuais. Em alguns casos, esses profissionais fixaram residência e deram início à prática de estúdios fotográficos, espaços estes que atendiam a uma clientela variada, interessada em perpetuar suas imagens. Muitos desses estúdios continuaram em atividade ao longo do século XX, tornando-se verdadeiros patrimônios familiares. A partir dos anos de 1960, alguns estúdios passaram a produzir obras para o governo, marcando uma nova fase da fotografia em Ponta Grossa, a saber, sua contribuição para a propaganda política. Paralelamente, a fotografia foi ganhando espaço no âmbito público, tanto na esfera política quanto na imprensa, consolidando o fotojornalismo. Por sua vez, as décadas de 1980 e 1990 presenciaram o crescimento da perspectiva artística dos retratos, com clubes de fotógrafos e prêmios que promoviam a fotografia como expressão da atividade artística.

Ademais, entendemos que a prática fotográfica de Luiz e Rauly Bianchi ocorreu em meio a disputas e convenções travadas no espaço social, sobretudo a partir de embates políticos, educacionais, econômicos e culturais. Além disso, defendemos que os fotógrafos eram sujeitos ativos frente ao espaço físico, pois, retomando Certeau (1998), o espaço é um lugar praticado pelo fotógrafo, que ressignifica os espaços tendo em vista determinados objetivos. Por isso, identificamos na produção fotográfica do Foto Bianchi prerrogativas da fotografia documental, quando Luiz Bianchi foi contratado para registrar a instalação das linhas férreas em Ponta Grossa, da fotografia comercial, quando a família Bianchi abriu o estúdio fotográfico, e da fotografia artística, sobretudo no que diz respeito à produção particular dos fotógrafos.

Na sequência, o Capítulo 2, intitulado “Foto Bianchi: os fotógrafos da família Bianchi e suas trajetórias”, traçamos aspectos da constituição do Foto Bianchi em Ponta Grossa e delineamos questões acerca das trajetórias pessoais e os itinerários profissionais de Luiz e Rauly Bianchi. Neste capítulo, destacamos que, assim como outros fotógrafos do início do século XX, Luiz Bianchi teve uma entrada gradual no campo profissional da fotografia, primeiro conciliando a fotografia com outros ofícios e atuando de maneira itinerante, até se estabelecer como uma figura de destaque na fotografia ponta-grossense. Luiz transmitiu ensinamentos sobre o seu ofício para os seus filhos, provavelmente com o objetivo prático de formar ajudantes, garantir a

continuidade de sua atividade ou mesmo assegurar uma profissão aos filhos. Esse esforço foi bem-sucedido, já que Raully, seu filho mais velho, passou de aprendiz a herdeiro do ofício. Raully assumiu o estúdio e consolidou sua posição como representante da segunda geração de fotógrafos da família Bianchi em Ponta Grossa, o que lhe garantiu um certo reconhecimento social e a manutenção do estúdio familiar no cenário fotográfico local, como demonstrado pela constante demanda por seus serviços.

Entretanto, enfatizamos que Raully não foi uma continuação de Luiz Bianchi. Tendo em vista que os fotógrafos são agentes ativos que compartilham *habitus* pertencentes ao campo, mas são praticantes de maneiras particulares de viver o cotidiano, Raully foi o herdeiro dos capitais simbólico, cultural, social e material que seu pai lhe legou, mas há que se destacar que herdar também significa apropriar-se e diferenciar-se e, enquanto herdeiro de Luiz Bianchi, Raully não foi uma cópia de seu pai (Bourdieu, 1975).

Pontuamos que estes dois capítulos iniciais foram necessários para realizar uma aproximação com os aspectos biográficos dos fotógrafos, tornando possível a análise das fontes centrais da pesquisa, realizadas nos Capítulos 3 e 4. Afinal, para compreender a produção fotográfica de Luiz e Raully Bianchi, foi fundamental que nossa análise não ficasse restrita somente à obra fotográfica de ambos, mas que nos atentássemos ao contexto fotográfico em questão, pelos espaços que os fotógrafos circularam e pelas relações sociais que mantiveram.

No Capítulo 3, intitulado “Pelas lentes do estúdio Foto Bianchi: retratos no estúdio”, analisamos os retratos de crianças, mulheres e famílias produzidos por Luiz Bianchi dentro do estabelecimento comercial. As fotografias revelam uma sociedade ponta-grossense em transformação ao longo do século XX, e que, embora absorvesse novas influências culturais e ideias de liberdade feminina, mantinha raízes tradicionais. Nesses retratos observamos a valorização do sobrenome como símbolo de elite e distinção social, assim como a marginalização de grupos historicamente subalternizados e o uso de convenções visuais racistas – caso perceptível no retrato do homem denominado por André (Figura 76). Além disso, destacamos que a pesquisa teve contato com um pequeno número de retratos de pessoas negras, mesmo com significativa presença da população negra na cidade no período analisado. Entendemos que naquele contexto os retratos fotográficos eram bens de consumo para quem despendia certo valor aquisitivo, ou seja, não estava acessível a toda população, por

isso, é necessário ressaltar que ao tomar o acervo da família Bianchi como documentação histórica, há parcelas da população que foram invisibilizadas por esses monumentos visuais.

No Capítulo 4, intitulado “Pelas lentes do Foto Bianchi: fotografias da cidade”, analisamos fotografias produzidas pelos fotógrafos fora do espaço do estúdio. Iniciamos a discussão pontuando que Luiz e Raully Bianchi foram cronistas da cidade. Assim, defendemos que os fotógrafos da família Bianchi desempenharam o papel de narrar uma história da cidade, eram, pois, testemunhas e registraram os processos de interação social que ocorreram nos espaços públicos. Além de cronistas, pontuamos que Luiz e Raully atuavam como fotógrafos itinerantes ou externos, a partir da produção de retratos individuais ou em grupo, semelhantes aos realizados no estúdio Foto Bianchi, mas a fim de atender novos públicos em diferentes locais da cidade e da região.

No que se refere às vistas urbanas, definimos que estas fotografias tinham por objeto elementos da razão urbana, tais como lojas, ruas, automóveis etc. Por isso, sustentamos que tais fotografias urbanas, sobretudo de casas comerciais, para além de uma encomenda do cliente ou um desejo do fotógrafo que percorria a cidade, foram retratos que fizeram parte da construção de um discurso visual acerca de uma cidade ideal, em progresso e crescimento urbano, ponto que sustentamos com a constatação de que as fotografias do Foto Bianchi fizeram parte de um álbum comemorativo da gestão pública do período.

Ainda no Capítulo 4, analisamos as chamadas cenas de ruas, imagens que retrataram espaços frequentados pelas pessoas, como praças e instituições, em especial, a Escola e o Exército. Concluímos que estas cenas seguiram os padrões dos retratos de estúdio e não objetivaram a identidade dos sujeitos fotografados, mas sim sua inserção no grupo social. Quanto às fotografias das instituições, como o Exército e a Escola, percebemos que estas destacaram as concepções republicanas do período sobre o ser militar e o ser escolar, ao passo que recorreram ao uso de elementos simbólicos destas instituições, como uniformes, armamentos, materiais escolares etc.

Por isso, defendemos que as fotografias do Foto Bianchi revelam um processo de educação pelo olhar influenciado pelas dinâmicas sociais, políticas e educacionais presentes em Ponta Grossa no início do século XX, nas quais a valorização do modo de vida burguês, a prática do familismo, o uso de sobrenome como forma de distinção social, a autoridade familiar – sobretudo paterna –, a disciplinarização e a

racionalização dos espaços domésticos e urbanos, a hierarquização e marginalização de sujeitos e grupos e a presença de discursos eugenistas e higiênicos na instrução pública, foram elementos que conformavam a forma de ver e representar as relações sociais. Portanto, sustentamos que as fotografias aqui analisadas não apenas documentaram o período, mas participaram da construção e da manutenção de representações e valores que orientavam a percepção da realidade – em suma, educavam o olhar.

Por fim, temos consciência de que toda a investigação apresenta suas lacunas e possibilidades de ampliações. Por agora, esperamos que esta pesquisa tenha atingido o objetivo proposto e que contribua para os estudos acerca das representações visuais, sobretudo aquelas produzidas pelas agências governamentais, publicitárias e institucionais. Entendemos que ao longo do tempo, a fotografia passou por inúmeros questionamentos e reformulações quanto ao seu estatuto, seu uso e seu poder. Hoje, não é diferente. Vivemos um período de efervescência visual, principalmente em relação às imagens circuladas pelo mundo digital das redes sociais e, muitas vezes, produzidas e editadas pela Inteligência Artificial (IA), o que torna necessário um olhar crítico e cuidadoso para identificar as intenções e os projetos em suas representações, assim como reavaliar criticamente convenções visuais naturalizadas.

REFERÊNCIAS

- ABDALA, Rachel Duarte. **Fotografias escolares**: práticas do olhar e representações sociais nos álbuns fotográficos da Escola Caetano de Campos (1895-1966). 2013. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- ÁGUEDA, Abílio Afonso da. **O fotógrafo Lambe-Lambe**: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- ALMEIDA, Ana Maria Fonseca. Herança cultural. In.: CATANI, Afrânio Mendes [et. al]. **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, p. 217-218.
- ALMEIDA, Stela Borges de. **Negativos em vidro**: coleção de imagens do Colégio Antônio Vieira, 1920-1930. Salvador: EDUFBA, 2002, 374p.
- ALTMNA, Raquel Zumbano. Brincando na história. In.: DEL PRIORE, Mary. (org.) **História das crianças no Brasil**. 7ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 204-223.
- ALVARENGA, Jhennifer Batista. **Acervo Foto Bianchi**: o contexto de formação e sociabilidades (2001-2016). 2016. Monografia (Bacharelado em História) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2016.
- ANCHIETA, Isabelle de Melo. **Imagens da mulher no ocidente moderno**. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- ANDRÉ, Richard Gonçalves. Um contexto, dois olhares: fotografias de natureza segundo José Juliani e Haruo Ohara. **História Social**, n. 11, p. 75-94, 2005.
- ANTONIO, Ricardo Carneiro. Imagem e história: O ensino da arte nas fotografias e pinturas de Alfredo Andersen. **Cadernos de História da Educação**, v. 14, n. 2, 2015.
- ARATA, Nicolás; PINEAU, Pablo [et al.]. *Latinoamérica: la educación y su historia. Nuevos enfoques para su debate y enseñanza*. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2019.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- BARBOSA, Audrey Franciny. **Foto Bianchi**: retratos e representações visuais do escolar (Ponta Grossa/PR, 1913-1943). 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2019.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN. Walter. História Cultural do brinquedo. In.: **A criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcos Vinicius Mazzari. São Paulo, Summus, 1984, p. 89 - 94.

BENCOSTTA, Marcus Levy A. Desfiles patrióticos: memória e cultura cívica dos grupos escolares de Curitiba (1903-1971). In: VIDAL, Diana G. (Org.). **Grupos Escolares: cultura escolar e escolarização da infância no Brasil (1893-1971)**. Campinas: Mercado das Letras, 2006.

BIANCHI, Raully. **Entrevista concedida a Loreno Luiz Zatelli Hogedorn e Roseli T. Boschilia para o Projeto Fotógrafos Pioneiros do Paraná**. Ponta Grossa, 3 nov. 1982. Acervo: Casa da Memória, Curitiba/PR.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Pátria, civilização e trabalho: o ensino de história nas escolas paulistas: (1917-1939)**. São Paulo: Loyola, 1990.

BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS. **Fotos de estúdio: imagens construídas**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v.29, n.127, jul. 2005. 93p.

BORGES, Maria Elisa Linhares. **História e Fotografia**. 2ªed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, 132p.

BOSI, Alfredo. "Fenomenologia do olhar". In: Novaes, Adauto (org.) **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 65-87.

BOURDIEU, Pierre, "*Les trois états du capital culturel*". **Actes de la recherche en sciences sociales (ARSS)**, Paris, n. 30, novembro de 1979, p. 3-6.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**. São Paulo: Edusp, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas: O que Falar Quer Dizer**. 2. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008a.

BOURDIEU, Pierre. *À propos de la famille comme catégorie réalisée*. **Actes de la recherche en sciences Sociales (SRSS)**, Paris, v. 10, p. 32-36, 1993.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (Org.). **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983. p. 57-70.

BOURDIEU, Pierre. *L'invention de la vie d'artiste*. **Actes de la recherche en sciences sociales (ARSS)**, n.2, p. 67-93, 1975.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da razão**. 9ª ed. Campinas: Papirus, 2008b.

BOURDIEU, Pierre. **Un art medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografia**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003b.

BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. **Revista de Sociologia Política**, Curitiba, n. 26, p. 31-39, jun. 2006.

BURKE. Peter. **Variedades de Histórias Culturais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BUSNARDO, Larissa Guedes. **Fotografias pictóricas, pinturas fotográficas: a circulação de imagens em Curitiba (1881-1918)**. 2018. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

CAMERA, Patrícia. Breve panorama sobre a difusão da fotografia na cidade de Curitiba (1938-2004). **Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Curitiba, Embap, 2011, p. 63-75.

CAMERA, Patrícia. Curadoria do Fundo Foto Bianchi: cultura fotográfica em Ponta Grossa e região. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 26, e31, 2018.

CAMERA, Patrícia; SILVEIRA, Luciana. Fotografia no cenário artístico brasileiro: o Salão Paranaense. **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 16, p. 94-111, 2010.

CAMPOS, Nívio. Intelectuais católicos e a educação no Paraná nas décadas de 1920 e 1930. In.: VIEIRA, Carlos Eduardo (Org.). **Intelectuais, educação e modernidade no Paraná (1886-1964)**. Editora UFPR, Curitiba, 2007, p. 175-190.

CANABARRO, Ivo dos Santos; MARTINS, Carolina Etcheverry. Fotografia e história: artes e ofícios nas práticas fotográficas no sul do Brasil. **Acervo**, [S. l.], v. 32, n. 3, p. 149, 2019.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Trad. Renato Aguiar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CARVALHO, José Murilo de. **Forças Armadas e política no Brasil**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARVALHO, Marta Maria Chagas de. Quando a história da educação é a história da disciplina e da higienização das pessoas. In.: **História social da infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: Papirus, 1995.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 3ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CERTEAU, Michel de. Operação historiográfica. In.: _____. **A escrita da História**, 1999.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano II: morar, cozinhar**. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. **FRONTEIRAS: Revista de História**, v. 13, n. 24, p. 15-29, 2011.

CHARTIER, Roger. **História Cultural: entre práticas e representações**. 2ed. Algés: DIFEL - Difusão Editorial, 2002.

CHAVES, Niltonci Batista. **A cidade civilizada: discursos e representações sociais no jornal Diário dos Campos, na década de 1930**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2001, 162p.

CHAVES, Niltonci Batista. **Do Centro Commercio e Industria ao Selo Social: economia e sociedade ponta-grossense**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2006, 114p.

CHAVES, Niltonci Batista. **Entre “preceitos” e “conselhos”**: discursos e práticas de Médicos- Educadores em Ponta Grossa/PR (1931-1953). 2011. Tese. (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

CHAVES, Niltonci Batista. Uma cidade com muitas histórias. In.: SOUZA, Carlos Alberto; MORALES, Ofelia Elisa Corres. **Imagética: lições de fotografia e fotojornalismo – Ponta Grossa, 3**. Ponta Grossa, PROEX/UEPG, 2014, p. 16-18.

CHAVES, Niltonci Batista. **Visões de Ponta Grossa**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

CHOAY, Françoise. O reino do urbano e a morte da cidade. **Projeto História**, São Paulo, n. 18, mai/1999.

COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcelos. **Imagens da nação: brasileiros na foto documentação de 1940 até o final do século XX**. São Paulo: EdUSP, 2012.

COELHO, Maria Beatriz Ramos de Vasconcelos. O campo da fotografia profissional no Brasil. **Varia História**, v. 22, p. 79-99, 2006.

CORREA, Mariza. A cidade de menores: uma utopia dos anos 30. In.: FREITAS, Marcos Cezar (org.) **História social da infância no Brasil**. São Paulo: Cortez Editora, 2001, p. 81-99.

COSTA, Elen Regina. **O entrudo: ensaio sobre as raízes clássicas do Carnaval**. 2022. Dissertação (Mestrado em História e Cultura das Religiões) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2022.

DANTAS, Eugenia Maria. **Fotografia e complexidade: educação pelo olhar**. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2003.

DÁVILA, Jerry. **Diploma de brancura: política social e racial no Brasil (1917-1945)**. Trad. Claudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Editora Unesp, 2006. 400p.

DEL PRIORE, Mary. (org.). **História das crianças no Brasil**. 7ed. São Paulo: Contexto, 2010.

DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla. **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. – São Paulo: Contexto, 2004.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In.: DEL PRIORE, Mary (Org.) **História das mulheres no Brasil**, São Paulo: Contexto, 2004, p. 223-240.

DOSSE, François. O espaço habitado segundo Michel de Certeau. **ArtCultura**, [S. l.], v. 6, n. 9, 2006.

DOSSE, François. *La actividade intelectual en la historia cultural*. In.: DOSSE, F. **La Marcha de las ideas: historia de los intelectuales, historia intelectual**. Valencia: Universidade de Valencia, 2003, p. 127-181.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: escrever uma vida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

EDWARDS, Elizabeth. **Photographs and the Practice of History: A Short Primer**. London: Bloomsbury Academic, 2022.

FABRIS, Annateresa. A Invenção da fotografia: repercussões sociais. In.: FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 2008, p. 11-38.

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

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas – Vol.1. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades**: panorama da fotografia no Brasil [1946-98] São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 232p.

FERREZ, Gilberto. Fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 26, 1997, p. 294-355.

Formação militar de Ponta Grossa e o contexto nacional. **Dicionário Histórico dos Campos Gerais**. 12/07/2024.

Fotografia em Ponta Grossa. In.: SOUZA, Carlos Alberto; MORALES, Ofelia Elisa Corres. **Imagética**: lições de fotografia e fotojornalismo – Ponta Grossa, 3. Ponta Grossa, PROEX/UEPG, 2014, p. 21-25.

FREITAS, Marcos Cezar (org.) **História social da infância no Brasil**. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

GERMANO, Iris. O Carnaval no Brasil: da origem européia à festa nacional. In: **Caravelle - Cahiers du mode hispanique et luso-brésilien**, n°73, 1999. pp. 131-145.

GONÇALVES, José Henrique Rollo. Escavando o chão da futilidade: colunas sociais. fontes para o estudo das elites locais. **Revista de História Regional**, n. 4, v.2, p.35-59, Ponta Grossa, 1999.

GONÇALVES, Maria Aparecida Cezar; PINTO, Elisabete Alves. **Ponta Grossa: um século de vida (1823-1923)**. Ponta Grossa: Kugler, 1983.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: ED. PUC-Rio, 2016, 260p.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLOWATE, Isaias. **Discursos e sociabilidades nas páginas do Jornal "Diários dos Campos", Ponta Grossa (PR) 1907-1921**. 2024. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024.

IBRAHIM, Carla Jacques. **As retratistas de uma época: fotógrafas de São Paulo na primeira metade do século XX**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

JOVINO, Ione da Silva. **Crianças negras em imagens do século XIX**. 2010. Tese. (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

JUNIOR BONA, Aurélio; VIEIRA, Carlo Eduardo. O discurso da modernidade nas conferências educacionais na década de 1920 no Paraná. In.: VIEIRA, Carlos Eduardo (Org.). **Intelectuais, educação e modernidade no Paraná (1886-1964)**. Editora UFPR, Curitiba, 2007, p. 13-39.

JUNIOR KUHLMANN, Moysés; FERNANDES, Fabiana Silva. **Infância: construção social e históricas**. VAZ, Alexandre Fernandez; MOMM, Caroline Machado (Org.). Educação Infantil e Sociedade: questões contemporâneas. Porto Alegre: Bookman, 2010, p. 22-39.

KOSSOY, Boris. A fotografia. In.: ZANINI, Walter [org.]. **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, p. 868-913.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, 405p.

KOSSOY, Boris. O mistério dos daguerreótipos do Largo do Paço. **Revista USP**, São Paulo, n. 120, p. 127-152, jan./mar. 2019.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Belo Horizonte: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. Belo Horizonte: Ateliê Editorial, 2012.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX**. São Paulo: Edusp, 1994.

LAROCCA, Liliana Muller. **Higienizar, cuidar e civilizar**: o discurso médico para a escola paranaense (1886-1947). Tese (Doutorado em Educação). 2009 – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

LEANDRO, José Augusto. Luiz Bianchi, fotógrafo dos Campos Gerais. **Jornal de História**. Ponta Grossa, UEPG, p. 4-6, ago. 1996

LEBARON, Frédéric. Capital. In.: CATANI, Afrânio Mendes [et. al.]. **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, p. 101-103.

LEITE, Marcelo Eduardo. *Typos de pretos: escravos na fotografia de Christiano Junior*, **Visualidades**, Goiânia v.9 n.1 p. 25-47, jan-jun 2011

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**: leitura da fotografia histórica. São Paulo: Edusp, 1993.

LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Vania Carneiro. **Fotografia e cidade**: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954. São Paulo: Mercado das Letras, 1997.

LUPORINI, Teresa Jussara. **De Escola Normal a Instituto de Educação**: a trajetória de uma escola. Ponta Grossa: Imprensa Universitária/UEPG, 1994, 110p.

MACHADO, Cacilda. Cor e hierarquia social no Brasil escravista: o caso do Paraná, passagem do século XVIII para o XIX. **Topoi**, v. 9, n. 17, jul.-dez. 2008, p. 45-66.

MAGUETA, Rita de Cássia de Matos. **Salve o dia entre todos o mais belo! Educação religiosa e fotografias de primeira comunhão na década de 1940 (Porto Alegre/RS)**. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

MARTINS, Maria do Carmo. Percepção e sensibilidade: a escola e a educação pelas coisas e objetos. In.: ARATA, Nicolás; PINEAU, Pablo [et al.]. **Latinoamérica: la educación y su historia. Nuevos enfoques para su debate y enseñanza**. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: *Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires*, 2019, p. 57-76.

MATOS, Patrícia Ferraz de. A fotografia na obra de Mendes Correia (1888-1960): modos de representar, diferenciar e classificar da “antropologia colonial”. In.: VICENTE, Filipa Lowndes (Org.) **O império da visão**: fotografia no contexto colonial português 1860-1960. Lisboa: Edições 70, 2014.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas cariocas, na primeira metade do século XXI. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. v.13. n.1.p. 133-174. jan. - jun. 2005.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes**: ensaios sobre história e fotografia. Niterói: Editora da UFF, 2008, 262p.

MAUAD, Ana Maria; LOUZADA, Silvana; DE SOUZA JUNIOR, Luciano Gomes. Das revistas ilustradas ao fotojornalismo independente: itinerários da prática fotográfica no Brasil do século XX. **Fotocinema**: revista científica de Cine y Fotografia. Málaga, n. 22, p. 221-254, 2021.

MONARCHA, Carlos. Arquitetura escolar republicana: a escola normal da praça e a construção de uma imagem de criança. In.: **História social da infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2006. p. 101-140.

MONASTIRSKY, Leonel Brizolla. **Cidade e ferrovia**: a mitificação do pátio central da RFFSA em Ponta Grossa. 1997. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

MONDENARD, Anne de. A emergência de um novo olhar sobre a cidade: as fotografias urbanas de 1870 a 1918. Trad. Eveline Bouteiller Kavakama. **Projeto História**, São Paulo, v. 18, p. 107-114, 1999.

MORENO, Jean Carlos. Intelectuais na década de 1920: César Prieto Martinez e Lysimaco Ferreira da Costa à frente da instrução pública do Paraná. In: VIEIRA, C.E. (Org.). **Intelectuais, Educação e Modernidade no Paraná (1886-1964)**. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

NASCIMENTO, Maria Izabel. **A primeira escola de professores dos Campos Gerais – PR**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2008, 228p.

NETTO, Irenêo. Bianchi e suas batalhas (Entrevista com Raul Bianchi). **Diário dos Campos**, Ponta Grossa, 09/10 set. 2001, n. 28.342.

NUNES, Clarice. História da Educação – espaço do desejo. **Em Aberto**. Brasília: INEP/MEC, 1990, v. IX, n.47, p. 37-45.

O PROGRESSO. Ponta Grossa, 1909 a 1924. Disponível em <https://memoriasdigitais.museu.uepg.br/collections/show/68> Acesso em 14 abr. 2024.

OLIVEIRA, Loraine Lopes de; MARTINIAK, Vera Lucia. Educação das mulheres na cidade de Ponta Grossa-PR na Primeira República. **Quaestio - Revista de Estudos em Educação**, Sorocaba, SP, v. 24, 2022.

OLIVEIRA, Maria Augusta Martiarena de. **Instituições e práticas escolares como representações de modernidade em Pelotas entre 1910 e 1930**. 2009. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

OLIVEIRA, Ricardo Costa de. **O silêncio das genealogias**: classe dominante e estado no Paraná (1853-1930). 2000. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

PARANÁ. **Relatório do diretor geral da Instrução Pública Cesar Prieto Martinez, ao secretário do Interior, Justiça e Instrução Pública, Marins Alves de Camargo sobre o ano de 1921**. Curitiba: Typ. d'A República, 1922.

PEREIRA, Luis Fernando. **Paranismo: cultura e imaginário no Paraná**. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1996.

PERROT, Michelle. **Mulheres públicas**. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PONTA GROSSA. **Álbum de Ponta Grossa**, Curitiba, Impressora Paranaense, 1936.

PORTO, Nuno. *Under the Gaze of the Ancestors: Photographs and Performance in Colonial Angola*. In: Edwards, E. & Hart, J. (Eds.). **Photographs, Objects Histories: On the Materiality of photographs**. London & New York: Routledge, pp. 1-13, 2004.

POSSAMAI, Zita Rosane. **Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental. Ed 34, 2005. 72p.

RATACHESKI, Alir. Cem anos do Ensino do Paraná. In.: PARANÁ. **Centenário da Emancipação Política do Paraná**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1953.

ROSSOTTI, Beatrice. O Brasil que Veste Afro diáspora: a performance cotidiana de mulheres negras no século XIX. **Revista Calundu**, [S. l.], v. 7, n. 1, 2023.

ROUILLÉ, André. **Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009, 484p.

SALTURI, Luiz Afonso. A paisagem paranaense fotografada por Armin Henkel. **Proa Revista de Antropologia e Arte**, v. 1, n. 4, p. 2013, 2012.

SANTOS, Franciele Lunelli. **Arranjos fotográficos, arranjos familiares: representações sociais em retratos de família do Foto Bianchi**. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2009.

SANTOS, Marco Antônio Cardoso Santos. Criança e criminalidade no início do século XX. In.: DEL PRIORE, Mary. (org.). **História das crianças no Brasil**. 7ed. São Paulo: Contexto, 2010, p. 186-202.

SANTOS, Merylin Ricieli dos. **“Quem tem medo da palavra negro?”: morenos, misturados, mestiços, cafusos, mulatos, escuros, preto social participantes do Clube 13 de Maio**. 2016. Dissertação (Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **De olho em D. Pedro II e seu reino tropical**. São Paulo: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Imagens da branquitude**: a presença da ausência. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

SILVA, Patrícia Terezinha da. **A infância multifacetada**: representações e práticas discursivas no Paraná do início do século XX. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

SILVA. Helenice Rodrigues. **Fragmentos da História Intelectual**: entre questionamentos e perspectivas. Campinas: Papius, 2002.

SIQUEIRA, Adriele. **Discursos sobre a infância em fotografias pós-morte e tumulares – Ponta Grossa (1920-1965)**. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2018

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In.: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.) **Usos e abusos da História Oral**. 8ªed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 131-137.

SIRINELLI, Jean-François. *Le hasard ou la nécessité? Une histoire en chantier: l'histoire des intellectuels. Vingtième siècle. Revue d'histoire*, p. 97-108, 1986.

SOLOMON, Silmara; MARTINS, Leonardo Miguel; WEBER, Maria Julieta. A educação pública em Ponta Grossa-PR: o Grupo Escolar Senador Correia e o Ginásio Regente Feijó (1912-1945). **Práxis Educativa**, Ponta Grossa, v. 18, 2023.

STANCIK, Marco Antônio. A arte de fotografar em Curitiba no século XIX: dos profissionais itinerantes aos primeiros estúdios. **História** (São Paulo), v.40, 2021.

STANCIK, Marco Antônio. Fotógrafos pioneiros e a escrita da história. **Diário dos Campos**, Ponta Grossa, n. 30.657, 18/02/2009.

ROCHA, Liliana. Liliana Rocha: Resgate de 100 anos de história do espólio da Foto Melo. [Entrevista cedida a Gisela Coelho]. **A Nação**, n. 707, 18/03/2021.

TAVARES, Emília. Retratos do povo. In.: NEVES, José (Org). **Em Como se Faz um Povo?** Lisboa: Tinta-da-china, 2010, p. 401-414.

TIBALLI, Elianda Figueiredo Arantes; VASCONCELOS, Maria Luiza Gomes; LÔBO, Daniella Couto; PAIVA, Neide da Silva. A infância retratada e retratos de criança no interior goiano do século XX. **Educativa**, Goiânia, v. 17, n. 2, p. 511-529, jul./dez. 2014.

TRINDADE, Etelvina Maria de Castro; ANDREAZZA, Maria Luiza. **Cultura e Educação no Paraná**. Curitiba: SEED, 2001, 129p.

UNFRIED, Rosana Aparecida Reineri. **Fotografia e documentação urbana**: as imagens de Oswaldo Leite como auxiliares na recuperação de fragmentos históricos de Londrina. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

VASQUEZ, Pedro. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002.

VEIGA, Cynthia Greive. Educação estética para o povo. In.: LOPES, Eliane Marta Teixeira (org.). **500 anos da Educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2. ed. 2000, p. 399-423

VEIGA, Cynthia Greive. **História da Educação**. São Paulo: Editora Ática, 2007, 328p.

VEIGA, Cynthia Greive. **Subalternidade e opressão sociorracial**: questões para a historiografia da educação latino-americana. São Paulo: Editora da UNESP, 2022.

VEIGA-NETO, Alfredo. Cultura, culturas e educação. **Revista Brasileira de Educação**, n. 23, 2003.

VIDAL, Diana Gonçalves. 80 anos do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova: questões para debate. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 39, n. 3, p. 577-588, jul./set. 2013

VIEIRA, Carlos Eduardo. Intelectuais e jogos de linguagem: o discurso sobre a educação primária na I conferência nacional de educação (1927). **Revista Brasileira de Educação**, v. 29, 2024.

VIEIRA, Carlos Eduardo. O Movimento pela Escola Nova no Paraná: trajetória e ideias educativas de Erasmo Pilotto. **Educar**, Curitiba, n. 18, p. 53-73, 2001.

VIEIRA, Daniele Marques. **João Batista Groff, um olhar fotográfico no Paraná das primeiras décadas do século XX**. 1998. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1998.

WEBER, Maria Julieta. **Tingüís, pioneiros e adventícios na mancha loira do sul do Brasil**: o discurso regional autorizado de formação social e histórica paranaense. 2009. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

WUNDER, Alik. **Foto quase grafias**: o acontecimento por fotografias de escolas. Campinas, 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

XAVIER, Libânia. Matrizes interpretativas da história da educação no Brasil. In.: XAVIER, Libânia (org.). **História da Educação no Brasil**: matrizes interpretativas, abordagens e fontes predominantes na primeira década do século XXI. Vitória: EDUFES, 2011, p. 17-41.

ZULIAN, Rosângela Wosiack. “Bêbados, arruaceiros e sovinas”: a Igreja Católica e o imaginário imigrante no início do século XX – Ponta Grossa (PR). **História: Debates e Tendências** – v. 9, n. 2, jul./dez. 2009, p. 299-313, 2010.

ZULIAN, Rosangela Wosiack. **Entre o aggiornamento e a solidão**: práticas discursivas de D. Antonio Mazzarotto, primeiro bispo diocesano de Ponta Grossa – PR (1930-1965), 2009. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

ZULIAN, Rosangela Wosiack; PEREIRA, Denise. Ponta Grossa: rumo aos pressupostos da romanização. **Revista de História Regional**, Ponta Grossa, v. 11, n. 02, p. 71-92, 2007.

**APÊNDICE A – LEVANTAMENTO QUANTIFICATIVO DA PRODUÇÃO DO FOTO
BIANCHI CONSULTADA DURANTE A PESQUISA (2024)**

TABELA 1 – Levantamento quantitativo da produção do Foto Bianchi consultada durante a pesquisa (2024)

DÉCADA	QT.	LOCAL		TIPO	
		INTERNO (ESTÚDIO)	EXTERNO	RETRATO (INDIVIDUAL E/OU GRUPO)	PAISAGEM (URBANA/NATURAL)
Sem data	381	116	265	116	265
1890	1	-	1	-	1
1900	2	-	2	1	1
1910	195	151	44	181	14
1920	664	646	18	655	9
1930	81	56	25	75	6
1940	8	6	2	6	2

FONTE: A autora.

TABELA 2 – Detalhes da produção do Foto Bianchi consultada durante a pesquisa (2024)

(continua)

DÉCADA	INTERNAS	QT.	EXTERNAS	QT.
Sem data	Famílias	3	Ruas/comércio/residências	23
	Grupo	1	Escolas	4
	Carnavalesco	4	Fazenda/rural	4
	Laboratório	15	Evento cívico	1
	fotográfico	56	Serraria	4
	Mulher/Mulheres	24	Grupo de pessoas	5
	Família Bianchi	5	(cinema)	4
	Crianças	3	Trem tombado	9
	Casal	3		4

	Homem	1	Vistas da cidade	1
	Composição/Tríptico	1	(panorâmica)	23
	Enfermeira		Ferrovia	24
	Mãe e filha		Catedral	4
			Grupo de pessoas	1
			“Vila Velha”	25
			Quartel	53
			Árvore caída	29
			Criança/Crianças	5
			Família Bianchi	5
			Maria Thommen Bianchi	1
			Casal	1
			Famílias	2
			Cachoeira	9
			Mulher	2
			Homem	14
			Jogadores/Futebol	1
			Hospital	3
			Nuvens/raios	4
			Jangada	
			Árvores	
			Animais (cachorros/coelho)	
1890			Ferrovia	1
1900			Ferrovia	1
			Santa Casa	1
1910	Crianças	36	Mansão	1
	Individual	57	Família	4
	Família	8	Escola	2
	Casal	4	Igreja	1
	Primeira comunhão	2	Ruas	2

	Noivos/noivado	2	Cavalcadas	3
	Retrato duplo	42	Fórum	2
			Comércio	3
			Estação	2
			Aviador	1
			Futebol	4
			Hospital	1
			Panorâmica da cidade	1
			Grupo musical	1
			Clube literário	1
			Grupo	8
			Retrato individual	7
1920	Crianças	163	Militares	1
	Noivados	96	Família	1
	Famílias	54	Comércio	5
	Casal	55	Escolas	5
	Pai e filho/filha	2	Cadeia pública	1
	Mãe e filho/filha	13	Avião	1
	Grupo de pessoas	54	Senhores	1
	Militar/militares	11	Grupo musical	1
	Individual	216	Ruas	2
1930	Crianças	16	Militares	6
	Professores	1	Comércio/fábricas	4
	Casal	5	Grupo de pessoas	9
	Individual	18	Evento cívico	1
	Grupo	2	Individual	3
	Família	8	Hospitais	4
	Primeira comunhão	1	Famílias	1
	Noivado	1	Carnaval	1
1940	Família	3	Catedral	1

Individual	1	Comércio	1
Mulher/criança	2		

FONTE: A autora.

APÊNDICE B – REVISÃO DA LITERATURA: FOTO BIANCHI (2024)

TABELA 1 – Revisão da Literatura: Foto Bianchi (2024)

(continua)

ANO	AUTORIA	TÍTULO	NATUREZA DA PESQUISA	INSTITUIÇÃO
1 1996	LEANDRO, José Augusto.	Luiz Bianchi, fotógrafo dos Campos Gerais	Artigo	DEHIS – UEPG
2 2009	SANTOS, Francieli Lunelli.	Arranjos fotográficos, Arranjos familiares: representações sociais em retratos de família do Foto Bianchi (Ponta Grossa 1910-1940)	Dissertação de mestrado	PPGCSA – UEPG
3 2012	SANTOS, Francieli Lunelli.	Luiz Bianchi e as Práticas do Italiano no Brasil: fotografia, profissão do imigrante	Artigo	Revista Domínios da Imagem – UEL (ISSN: 2237-9126)
4 2012	SILVA, Rafaela Paula.	A morte diante da objetiva: Luiz Bianchi e seus retratos mortuários nas décadas de 1910 e 1920	Monografia de graduação	DEHIS – UEPG
5 2015	SAUCZUK, Eduarda.	Estudo de caso da representação fotográfica individual do artista no panorama artístico-cultural ponta-grossense (1910-1939)	Monografia de graduação	Artes Visuais – UEPG

6	2016	ALVARENGA, Jheniffer Batista.	Acervo Foto Bianchi: o contexto de formação e sociabilidades (2001-2016)	Monografia de graduação	DEHIS – UEPG
7	2017	SILVA, Carina Mireli	A mulher que eu sou: identidade feminina no Foto Bianchi em Ponta Grossa (1910 a 1940)	Artigo	Revista Ateliê de História UEPG (ISSN: 2358-4440)
8	2018	CAMERA, Patrícia.	O negativo da noiva de Bento Munhoz: entre a perda e a permanência, entre a técnica e a expressão	Artigo	Revista Photo & Documento (ISSN: 2448-1947)
9	2018	SIQUEIRA, Adrielle.	Discursos sobre a infância em fotografias pós-morte e tumulares – Ponta Grossa (1920-1965)	Dissertação de mestrado	PPGEL – UEPG
10	2019	CAMERA, Patrícia.	Curadoria do Fundo Foto Bianchi: cultura fotográfica em Ponta Grossa e região	Artigo	Anais do Museu Paulista – USP (ISSN 1982-0267)
11	2019	BARBOSA, Audrey Franciny	Foto Bianchi: retratos e representações visuais do escolar (1913-1943)	Dissertação de mestrado	PPGH – UEPG

12	2024	SILVA, Grasielle Aparecida Santos da Silva	Entrelaçamentos entre curadoria e produção visual: o retrato fotográfico de Micky na coleção pessoal do fundo Foto Bianchi	Dissertação de mestrado	PPGH - UEPG
----	------	--	---	-------------------------------	----------------

Fonte: a autora.

**APÊNDICE C – REVISÃO DE LITERATURA: FOTOGRAFIA E HISTÓRIA DA
EDUCAÇÃO (2023)**

TABELA 1 – Revisão de Literatura: Fotografia e História da Educação (2023)

(continua)

PROGRAMAS/PERIÓDICOS/ EVENTO	TEXTO/REFERÊNCIA	Total
Educação	ABDALA, Rachel Duarte. Fotografias escolares: práticas do olhar e representações sociais nos álbuns fotográficos da Escola Caetano de Campos (1895-1966). 2013. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2013. ALBUQUERQUE, Adriana R. S. O estudo do meio nos ginásios vocacionais: análise de fotografias. 2015. Dissertação, Faculdade de Educação - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2015. ALVES, Claudia. Educação, memória e identidade: dimensões imateriais da cultura material escolar. Revista História da Educação, v. 14, n. 30, p. 101-125, 2010. ANJOS, Juarez José. Desfiles cívicos escolares no Estado Novo: uma interpretação pelas fotografias. Acta Scientiarum: Education, v. 37, n. 3, 2015. CELESTE FILHO, Macioniro. A fotografia e a pesquisa em história da educação: escolas paulistas na década de 1930. Intermeios, p. 134-155, 2011. CELESTE FILHO, Macioniro; MAFFI, A. J. As inter-relações entre a fotografia, a sociedade moderna e o surgimento da escola. In: CORTELA, Beatriz S. C.; BASTOS, Fernando; ATTI, Sandra R. T. (Org.). Cadernos de docência da Educação Básica VII: políticas	29

educacionais, formação de professores e prática pedagógica - contribuições da pesquisa. 1ed.São Paulo - SP: Cultura Acadêmica, 2020, v. 1, p. 79-96.

ClAVATTA, Maria. O projeto industrialista dos empresários no governo Vargas. A fotografia como fonte histórica de trabalho-educação. **Revista HISTEDBR On-line**, v. 21, 2021.

DEMARTINI, Zeila de Brito Fabri. Resgatando imagens, colocando novas dúvidas: reflexões sobre o uso de fotos na pesquisa em História da Educação. **Cadernos Ceru**, v. 8, p. 9-28, 1997.

DUARTE, S.; TAMBARA, E. A importância do uso de fotografias na análise de uma instituição em particular. **Anais do Salão Internacional de Ensino, Pesquisa e Extensão**, v. 6, n. 2, 14 fev. 2020.

DUSSEL, Ines. La cultura material de la escolarización: reflexiones en torno a un giro historiográfico. **Educar em Revista**, Curitiba, Brasil, v. 35, n. 76, p. 13-29, jul./ago. 2019

LEÃO LUIZ, Maria Cabreira. **Retratos da escola: a organização do acervo fotográfico e a utilização de imagens como fonte para a História da Educação**. 2012, Dissertação, Faculdade de Educação - Universidade Federal da Grande Dourados.

LIMA, Ederson Santos. Guilherme Gluck: a coleção, o fotógrafo e a Educação (1920-1950). **Hist. Educ. (Online)** Porto Alegre v. 20 n. 49, p. 163-185, Mai/ago., 2016.

LIMA, Ederson Prestes Santos. **História, memória e educação no olhar Photographico de Guilherme Glück** (Lapa, PR: 1920-1953). 2015. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, 2015.

LIMA, Sandra Cristina Fagundes. As fotografias como fonte para a história das escolas rurais em Uberlândia (1933-1959). **Cadernos de História da Educação**, v. 5, 2006.

LOPES, Sonia de Castro. Imagens de um lugar de memória da Educação Nova: Instituto de Educação do Rio de Janeiro nos anos de 1930. **Revista Brasileira de Educação**, v. 13, p. 84-97, 2008.

LUPORINI, Teresa Jussara. Memória e fontes iconográficas: os desafios para a pesquisa em história da educação. **Revista Diálogo Educacional**, v. 5, n. 14, p. 147-175, 2005.

MARINHO, Nailda. A Fotografia como fonte para a História da Educação: um olhar sobre a Escola Profissional Feminina-Rio de Janeiro. **Cadernos de História da Educação**, v. 13, n. 2, 2014.

MASIERO, Cláudia Gisele; STRÖHER, Carlos Eduardo. A História da Educação pelas Fontes Visuais: reflexões a partir das recordações escolares. **Revista Acadêmica Licenciaturas**, v. 6, n. 1, p. 7-15, 2018.

OLIVEIRA, Maria Augusta Martiarena de. Instituições e práticas escolares como representações de modernidade em Pelotas entre 1910 e 1930. 2009. 408 f. Tese (Doutorado em Educação) -

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

POSSAMAI, Zita Rosane. A grafia dos corpos no espaço urbano: os escolares no álbum

“Biografia duma cidade”, Porto Alegre, 1940. **Hist. Educ. [Online]** Porto Alegre, v. 19 n. 47, p. 129-148, Set./dez., 2015.

POSSAMAI, Zita Rosane. Uma escola a ser vista: apontamentos sobre imagens fotográficas de Porto Alegre nas primeiras décadas do século XX. **Revista História da Educação**, v. 13, n. 29, p. 143-169, 2009.

SALAS, Xavier Motilla; GOMEZ, Sara Gonzalez. Investigacion y docencia con fotografías: fondos fotográficos de interés histórico-educativo em revistas ilustradas (Mallorca, España, 1902-1936). **História da Educação (Online)** Porto Alegre v. 22 n. 56, p. 38-58, set./dez. 2018.

SILVA, Carolina da Costa e. **O álbum Parques Infantis como objeto cultural (São Paulo, 1937)**. 2008. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2008.

SILVA, Jailson Costa; DE QUEIROZ FREITAS, Marinaide Lima. Das fontes orais às fontes visuais: narrativas das ações do Mobral cultural no sertão de Alagoas (1973-1985). **Educação**, n. 44, p. 1-26, 2019.

SOUZA, Rosa Fátima de. Fotografias escolares: a leitura de imagens na história da escola primária. **Educar em revista**, n. 18, p. 75-101, 2001.

SOUZA, Rosa Fátima; PEREIRA, Maria Aparecida Franco. Memórias e representações da inspeção escolar nos álbuns de fotografia de Luiz Damasco Penna (São Paulo, 1928-1959). **Cadernos de História da Educação**, v. 18, n. 3, p. 846-877, 2019.

TEIXEIRA, Vanessa B; TAMBARA, Elomar A. C. Vestígios de uma cultura escolar: os espaços escolares da Escola de Engenharia Industrial (1954-1960). **Cadernos de História da Educação**, v.15, n.1, p.422-442, jan.-abr. 2016.

VANTI, Elisa Santos. A fotografia e a pesquisa em História da Educação: elementos para a construção de uma metodologia. **História da Educação**, v. 10, n. 19, p. 121-130, 2006.

VIDAL, Diana Gonçalves; ABDALA, Rachel Duarte. A fotografia como fonte para a história da educação: questões teórico-metodológicas e de pesquisa. **Educação (UFSM)**, v. 30, n. 2, p. 177-194, 2005.

História

ALMEIDA, Stela Borges de. **Negativos em vidro**: coleção de imagens do Colégio Antônio Vieira (1920-1930). Salvador: EDUFBA, 2002. 5

BENCOSTTA, Marcus Levy. Memória e cultura escolar: a imagem fotográfica no estudo da escola primária de Curitiba. **História (São Paulo)**, v. 30, p. 369-411, 2011.

COSTA, Cintia Moreira. “O Éden desejado e querido”: história, fotografia e educação no Espírito Santo durante a Primeira República (1908-1912). 2016. Dissertação de mestrado - Centro do Ciências

Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santos, 2016.

EBERHARDT, Camila. Como contar a nossa história? Uma análise de fotografias de três escolas públicas da cidade de torres/RS entre as décadas de 1960 e 1970. **Oficina do Historiador**, v. 6, n. 2, p. 3-22, 2013.

MOLINA, Ana Heloisa. A História contada por imagens: as escolas normais do início do século XX e o uso de fotografias para a historiografia contemporânea. **Dimensões**, n. 34, p. 457-489, 2015.

Educação Física	RETZ, Renato Pereira Coimbra et al. O ensino por imagens na imprensa periódica da educação física (1932-1960). Revista Brasileira de História da Educação , v. 19, 2019.	1
Multidisciplinar	GOMES, Luiz Claudio Gonçalves. A história da educação através de imagens fotográficas e outras fontes complementares: vários espelhos de um mesmo objeto. Vértices , v. 5, n. 2, p. 39-62, 2010.	2
	JÚNIOR, Nelson Maurílio Coelho; CUNHA, Maria Teresa Santos. Os quadros de formatura do Colégio Coração de Jesus (1922-1929): contribuições para o estudo da História da Educação em Santa Catarina. Revista Cadernos do Ceom , v. 29, n. 44, p. 71-78, 2016.	

Fonte: a autora.

TABELA 2 – Trabalhos da Revisão de Literatura organizados por período de publicação (2023) (continua)

PERÍODO	TEXTOS	QT
Década de 1990	(Demartini, 1997);	1

Década de 2000	(Abdala; Vidal, 2005); (Lopes, 2008); (Luporini, 2005); (Possamai, 2009); (Silva, 2008); (Souza, 2001); (Vanti, 2006); (Almeida, 2002); (Gomez, 2003);	9
Década de 2010	(Albuquerque, 2015); (Alves, 2011); (Anjos, 2015); (Celeste, 2011); (Duarte, 2013); (Dussel, 2019); (Lima, 2006); (Lima, 2015); (Lima, 2016); (Leão Luiz, 2012); (Marinho, 2014); (Masiero; Stroher, 2018); (Oliveira, 2012); (Possamai, 2015); (Retz, 2019); (Silva; Freitas, 2019); (Salas; Xavier, 2018); (Souza; Pereira, 2019); (Teixeira; Tambara, 2016); (Bencostta, 2011); (Costa. 2016); (Eberhardt, 2013); (Molina, 2015); (Junior; Cunha, 2016)	24
Década de 2020	(Celeste; Maffi, 2020); (Ciavata, 2021); (Duarte; Tambara, 2020);	3

Fonte: a autora.

TABELA 3 – Categorias elaboradas a partir da Revisão de literatura (2023)

CATEGORIAS	ABORDAGENS	TEXTOS	Total
1. Fotografia enquanto fonte	Dimensão teórica e metodológica	(Almeida, 2002); (Albuquerque, 2015); (Anjos, 2015); (Abdala; Vidal, 2005); (Celeste, 2011); (Ciavata, 2021); (Costa, 2016);	24
	Pesquisa com acervos	(Duarte, 2013); (Eberhardt, 2013); (Leão Luiz, 2012); Lima; 2015); (Lima, 2006);	
	Fotografia como objeto	(Lima, 2016); (Luporini, 2005); (Marinho, 2014); (Molina, 2015); (Possamai, 2009); (Possamai, 2015); (Retz, 2019); (Salas; Gomez, 2008); (Silva, 2008); (Silva; Freitas, 2019); (Souza, 2001); (Teixeira; Tambara, 2016);	
2. Cultura Material escolar	Dimensão teórica e metodológica	(Bencosta, 2011); (Dussel, 2019); (Junior; Cunha, 2006); (Souza; Pereira, 2019); (Oliveira, 2012).	5
	Pesquisa com acervos		
	Fotografia como objeto		
	Cultura material escolar		

3. Fotografia enquanto apoio de análise	Fotografia como instrumento de apoio	(Lopes, 2008); (Celeste; Maffi, 2020).	2
1. Propostas teórico-metodológicas	Fotografia enquanto Ilustração Discussão teórica/metodológica	(Demartini, 1997); (Gomez, 2003); (Vanti, 2006);	3
2. Propostas teórico-metodológicas e Cultura Material	Discussão teórica/metodológica Cultura Material escolar	(Alves, 2011); (Duarte; Tambara, 2020). (Masiero; Stroher, 2018);	3

Fonte: a autora.

**APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO DE TRECHOS DA ENTREVISTA DE RAULY
BIANCHI (1982)**

Transcrição de trechos da entrevista de Raully Bianchi (1982)⁶⁹

[...]

RAULY BIANCHI (RB) – Quando eu era piá ainda, fazíamos muitas vezes, nós tínhamos encomendados de santinhos, então com tinta aquarela...

ENTREVISTADORES – Pintavam ...

RAULY BIANCHI– A gente iluminava, inclusive fazia o dourado na fotografia dos santos [...]

ENTREVISTADORES – Bom, e seu nome completo?

RAULY BIANCHI– Raully Bianchi.

ENTREVISTADORES – E o senhor começou a trabalhar com seu pai também né? O senhor lembra mais ou menos a época? Eu to voltando pra gravar. Com quantos anos o senhor começou a trabalhar?

RAULY BIANCHI– Pois quando eu fiz catorze anos, em 1925.

ENTREVISTADORES – Vinte e cinco mesmo, o senhor começou a trabalhar aqui em Ponta Grossa?

RAULY BIANCHI– é, em 1927 eu terminei o ginásio, aqui nesta casa, eu era ginasta.

ENTREVISTADORES – E o senhor começou a trabalhar com seu pai aqui, claro?

RAULY BIANCHI– Bom, trabalhei com meu pai até 1934, mais ou menos. Sai pra viajar. Depois fiz uma temporada [...] eu era mesmo franzino sabe, precisava de exercícios [...] trabalhava de servente de pedreiro, passei pra ladrilheiros, e acabei lidando com mármore. Depois peguei um serviço no consulado suíço, logo em seguida fiquei uma temporada, depois me enchi daquilo e fui pro Rio Grande com a intenção de visitar a Argentina, conhecer lá os parentes de papai, primos... Enrosquei em Porto Alegre, e fiquei lá um tempo trabalhando com o “Correio do Povo”, “Folha da Tarde” também, depois passei ao “Diário de Notícias”, me chamou, me ofereceu material à vontade, um estúdiozinho, uma sala lá com aparelhamento, máquinas e tudo, em troca de fornecer, fazer reportagem para perícia, então [...] quando estava me firmando lá o velho me escreve uma carta comunicando, nós, eu correspondia com papai sempre, comunicando que ele ia, estava disposto a arrendar ou vender, porque os dois outros irmãos mais moços que eu, nenhum quis continuar, aí eu, em vista daquela proposta, ou você vem aqui ou eu arrendo ou eu vendo, aí eu pensei, não, tem nome lá, tem

⁶⁹ O inteiro teor desta entrevista não pode ser reproduzido. O acesso integral deve ser solicitado ao acervo da Casa da Memória de Curitiba.

freguesia, larguei mão lá, eu tinha estúdio lá e nem podia vender, porque todo o material era do jornal.

ENTREVISTADORES – Claro, era do jornal...

RAULY BIANCHI– Vim pra cá e fiquei aí com o velho

ENTREVISTADORES – Bom, ele fez, e eu creio que o senhor também, fez reportagem jornalística, ou não chegou a fazer?

RAULY BIANCHI - Aqui, dava pouco isso

ENTREVISTADORES – Tinha só um jornal, naquela época

RAULY BIANCHI– Era época em que pra fazer reportagem a gente usava aquelas lâmpadas que queimavam, não tinha o eletrônico. Dava reportagem, o velho não fazia. Mas eu peguei muito, quando surgiu a primeira rádio daqui eles me chamavam muito, não muito à pena. Eu fazia, fiz muitas reportagens, relativamente pouquíssimo em relação com as que se faz hoje.

[...]

Fonte: BIANCHI, Raully. **Entrevista concedida a Loreno Luiz Zatelli Hogedorn e Roseli T. Boschilia para o Projeto Fotógrafos Pioneiros do Paraná.** Ponta Grossa, 3 nov. 1982. Acervo: Casa da Memória, Curitiba/PR.