

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO MULTIDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS**

**ARRANJOS FOTOGRÁFICOS, ARRANJOS FAMILIARES: REPRESENTAÇÕES
SOCIAIS EM RETRATOS DE FAMÍLIA DO FOTO BIANCHI
(PONTA GROSSA 1910-1940)**

FRANCIELI LUNELLI SANTOS

**PONTA GROSSA
2009**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FRANCIELI LUNELLI SANTOS

**ARRANJOS FOTOGRÁFICOS, ARRANJOS FAMILIARES: REPRESENTAÇÕES
SOCIAIS EM RETRATOS DE FAMÍLIA DO FOTO BIANCHI
(PONTA GROSSA 1910-1940)**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais Aplicadas, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Leandro

**PONTA GROSSA
2009**

Ficha Catalográfica Elaborada pelo Setor de Processos Técnicos BICEN/UEPG

S27a Santos, Francieli Lunelli
“Arranjos fotográficos, arranjos familiares : representações sociais em retratos de família do Foto Bianchi (Ponta Grossa 1910 – 1940) ”. / Francieli Lunelli Santos. Ponta Grossa, 2009. 178 f.
Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas) - Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Orientador : Prof. Dr. José Augusto Leandro

1. Retratos de família. 2. Foto Bianchi. 3. Representações sociais. 4. Papéis sociais. 5. Família. I. Leandro, José Augusto. II. T

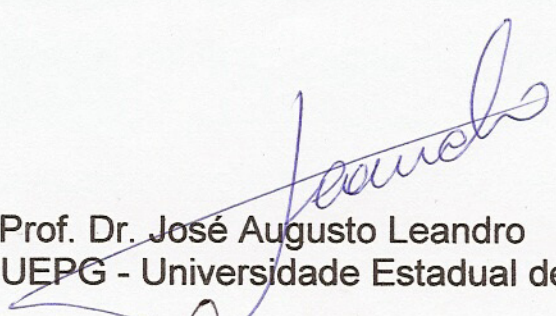
CDD: 301.423

TERMO DE APROVAÇÃO

FRANCIELI LUNELLI SANTOS

**“ARRANJOS FOTOGRÁFICOS, ARRANJOS FAMILIARES:
REPRESENTAÇÕES SOCIAIS EM RETRATOS DE FAMÍLIA DO
FOTO BIANCHI (PONTA GROSSA 1910-1940)”**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais Aplicadas, Setor de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Estadual de Ponta Grossa, pela seguinte banca examinadora:


Orientador: Prof. Dr. José Augusto Leandro
UEPG - Universidade Estadual de Ponta Grossa


Prof. Dr. Cláudio Denipoti
UEPG - Universidade Estadual de Ponta Grossa


Prof. Dr. Emerson Urizzi Cervi
UEPG - Universidade Estadual de Ponta Grossa

Para Ana Luiza

AGRADECIMENTOS

Embora a tarefa de escrever esta dissertação tenha sido essencialmente individual, foram muitos os que estiveram comigo nos momentos de máximo desgaste e na vitória em cada página completada. Não poderia deixar de prestar meus sinceros agradecimentos.

Ao estimado orientador, Prof. Dr. José Augusto Leandro. Desde o primeiro contato, antes mesmo de saber se seria meu orientador, demonstrou-se disposto a participar desta pesquisa. Obrigada pela exigência, confiança, carinho, compreensão que tornaram possível a realização deste trabalho.

Aos meus pais, Elias e Néli, que possibilitaram a concretização de meus sonhos, através de uma vida de trabalho e dedicação. Sem vocês, eu nada seria.

À Rafaela e ao Júnior, agradeço especialmente por entenderem os momentos de ausência e minhas horas mais difíceis e ainda assim, estimularem-me para a conclusão dessa etapa.

Aos amigos e amigas, colegas de trabalho e do Programa de Mestrado em Ciências Sociais, por compartilharem tantas dificuldades e risos ao longo do caminho.

A todos os professores do Programa de Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas, sem dúvida essenciais em todo o processo de construção desta pesquisa. Em especial ao Prof. Dr. Edson Armando Silva pelo aprendizado, pelas oportunidades proporcionadas, pela confiança em mim depositada.

À Sueli Trevisan, que junto ao Emerson, prontamente aceitou a tarefa árdua de revisão de texto. Seus comentários e direcionamentos foram essenciais nesta jornada e em minha vida. Serviram-me de exemplo. Sempre levarei vocês em meu coração.

À amiga Ana Claudia Azambuja, que atendeu ao pedido de revisão de texto em língua estrangeira. Ao colega de área, José Aparício da Silva, pelas incessantes colaborações e auxílio sempre presente. Ao Alan Fernando de Almeida pela atenção e colaboração dispensadas em cada uma das visitas à Casa da Memória.

À CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão da bolsa e apoio financeiro a este projeto.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para execução desta pesquisa.

Penso nos indivíduos e seus familiares, funcionários, fazendeiros, comerciantes ou bacharéis que, a cavalo, a pé, de trólei ou pela nova ferrovia, viviam na cidade, ou a ela chegavam, e iam abrir-se o estabelecimento de um profissional fotógrafo e, curiosos faziam-lhe uma consulta. E depois, provavelmente, retornavam vestidos para a circunstância, com a mulher, ou trazendo os filhos, para o registro do fotógrafo. Seria apenas a novidade do invento, que fixava com fidelidade o rosto num momento, o desejo de perpetuar o instante fugidio? Ou a vontade se fazer chegar aos mais queridos o seu semblante, para sentir-se próximo das pessoas caras, ou uma preocupação de afirmação pessoal, o prestígio por se ver “fora de si”, a possibilidade de, através da fotografia, homenagear a si próprio, quando a ampliação era do tamanho natural? Talvez um pouco de cada coisa...

A. Amaral

As fotografias gostam de caçar na escuridão de nossas memórias.
São infinitamente menos capazes de nos mostrar o mundo
que de oferecê-lo ao nosso pensamento.

E. Samain

RESUMO

A fotografia de grupos familiares, assim como de outros grupos, constitui-se em um meio imagético para se disseminar discursos e ressaltar relações sociais que ali ficaram congeladas no instante retratado. A prática das famílias recorrerem ao fotógrafo para obterem retratos em grupos manteve-se durante boa parte do século XX na cidade de Ponta Grossa. Entende-se que as famílias que se colocavam a posar para o fotógrafo construía uma imagem idealizada do grupo para o retrato. Realizava, dessa forma, uma representação, uma encenação social, que consolidava a maneira como a família gostaria de ser reconhecida. Assim, estudar as representações sociais nos retratos de família do período compreendido entre 1915-1940 significa construir interpretações possíveis não apenas para a família, mas para os grupos sociais de maneira geral, no referido período. Com base nas questões acima apontadas, a presente dissertação objetivou reconstruir significados e práticas nas representações sociais ligadas ao ato de fotografar famílias, em Ponta Grossa, no período citado. Este trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro abordam-se os conceitos teóricos que dão sustentação ao trabalho. São eles: família, representações sociais e papéis sociais. No segundo capítulo apresenta-se a cidade, a família Bianchi e a instalação de seu estúdio fotográfico, onde se deu origem às imagens de famílias. O último capítulo destina-se à análise iconográfica e iconológica dos retratos, seus elementos constitutivos e símbolos que permeiam as representações dos seus personagens.

Palavras-chave: Retratos de família; Foto Bianchi; Representações sociais; Papéis sociais; Família.

ABSTRACT

The picture of family groups, as well as other groups, is one way to spread Imaging speeches and emphasized social relations that were frozen at the moment there portrayed. The practice of families of using the photographer to get group pictures remained for much of the 20th century in the city of Ponta Grossa. It is understood that the families that put a pose for the photographer constructed an idealized image of the group for the picture. Performed thus a representation, a social production, which consolidated the way the family would be recognized. Thus, studying the social representations of family portraits in the period 1915-1940, means building not only possible interpretations for the family, but to social groups in general, in that period. Based on the issues mentioned above, this dissertation aimed to reconstruct meanings and practices in social representations related to the act of photographing families, in Ponta Grossa, in the period cited. This work is divided into three chapters. The first deals with the theoretical concepts that give support to work. They are: family, social representations and social roles. In the second chapter sets up the city, the Bianchi's family and the installation of their photo studio, where it gave rise to images of families. The final chapter is devoted to the analysis of iconography and iconology pictures, its constituent elements and symbols that pervade the representations of their characters.

Keywords: Portraits of family; Foto Bianchi; Social representations; Social roles; Family.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIA 1	- FAMÍLIA SANTI (s/d).....	44
FOTOGRAFIA 2	- FACHADA DA EMPRESA DE ELETRICIDADE MARTINS & CARVALHO (1911).....	68
FOTOGRAFIA 3	- DESFILE RUA XV (s/d).....	71
FOTOGRAFIA 4	- LETREIRO <i>FOTOGRAFIA BIANCHI</i>	72
FOTOGRAFIA 5	- FAMÍLIA LUIS BIANCHI (s/d).....	86
FOTOGRAFIA 6	- RECEPÇÃO DE CASAMENTO (1933).....	93
FOTOGRAFIA 7	- FESTA DE CASAMENTO (1915).....	94
FOTOGRAFIA 8	- GRUPO FAMILIAR SR. RANI (1921).....	95
FOTOGRAFIA 9	- GRUPO SR. THIELEN E NETOS (1934).....	97
FOTOGRAFIA 10	- FAMÍLIA SANT'ANNA (TODOS) (1929).....	98
FOTOGRAFIA 11	- FAMÍLIA SANT'ANNA (TODOS – CASAL E FILHOS) (1929).....	99
FOTOGRAFIA 12	- FAMÍLIA A. HOFFMAN (1941) CHAPA B.....	101
FOTOGRAFIA 13	- FAMÍLIA A. HOFFMAN (1941) CHAPA A.....	102
FOTOGRAFIA 14	- FAMÍLIA SEM NOME (1924).....	105
FOTOGRAFIA 15	- FAMÍLIA (1934).....	106
FOTOGRAFIA 16	- GRUPO FAMÍLIA (1945).....	107
FOTOGRAFIA 17	- FAMÍLIA JOÃO DE OLIVEIRA (1926).....	108
FOTOGRAFIA 18	- FAMÍLIA JACOB BERGER (1941).....	110
FOTOGRAFIA 19	- FAMÍLIA BERGER (1942).....	111
FOTOGRAFIA 20	- FAMÍLIA CAPELETTI (1939).....	113
FOTOGRAFIA 21	- FAMÍLIA SEM NOME (1919).....	114

FOTOGRAFIA 22	- HOLANDESES FAMÍLIA (1917).....	117
FOTOGRAFIA 23	- FAMÍLIA FANUCHI (DÉCADA DE 1930).....	118
FOTOGRAFIA 24	- FAMÍLIA KLUPPEL (DÉCADA DE 1940).....	122
FOTOGRAFIA 25	- FAMÍLIA JUDEKOWICH (1945).....	123
FOTOGRAFIA 26	- FAMÍLIA RIGTER (1917).....	125
FOTOGRAFIA 27	- CORDEIRO SOLDADO GRUPO FAMILIAR (1923).....	126
FOTOGRAFIA 28	- FAMÍLIA CORREIO (1924).....	128
FOTOGRAFIA 29	- FAMÍLIA BORSATO (1927).....	132
FOTOGRAFIA 30	- CORDEIRO CRIANÇA PEQUENA FAMÍLIA (1923).....	134
FOTOGRAFIA 31	- FAMÍLIA BUHRER (DÉCADA DE 1910).....	135
FOTOGRAFIA 32	- FAMÍLIA CAPRI (1928).....	136
FOTOGRAFIA 33	- FAMÍLIA SCHWAB (1939).....	137
FOTOGRAFIA 34	- FAMÍLIA (FOTO EXTERNA) (1928).....	138
FOTOGRAFIA 35	- FAMÍLIA (1931).....	143
FOTOGRAFIA 36	- ADALBERTO E FAMÍLIA (1923).....	144
FOTOGRAFIA 37	- FAMÍLIA MANSANI (1939).....	145
FOTOGRAFIA 38	- FAMÍLIA TUMA (1946).....	151
FOTOGRAFIA 39	- FAMÍLIA MUGIATTI (1938).....	152
FOTOGRAFIA 40	- FAMÍLIA OBERG (1936).....	156
FOTOGRAFIA 41	- AMIN BACILA FAMÍLIA (1929).....	157
FOTOGRAFIA 42	- FAMÍLIA NEJIM (1940).....	158

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	- CADERNO DE REGISTRO.....	77
FIGURA 2	- CADERNO DE REGISTRO.....	78
FIGURA 3	- ANÚNCIO DE JORNAL <i>FOTO BIANCHI</i>	88

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. REVISITANDO CONCEITOS.....	24
1.1. HISTÓRIA DA FAMÍLIA.....	24
1.2. FAMÍLIA: DOMÍNIO DO PRIVADO, REPRESENTAÇÃO EM PÚBLICO.....	29
1.3. FAMÍLIAS EXTENSAS & FAMÍLIAS NUCLEARES.....	35
1.4. REFLETINDO SOBRE REPRESENTAÇÕES E PAPÉIS SOCIAIS.....	41
2. ESTÚDIOS FOTOGRÁFICOS, FOTOGRAFIAS & FAMÍLIAS.....	53
2.1. PRÁTICAS DO ITALIANO NO BRASIL: FOTOGRAFIA, PROFISSÃO DO IMIGRANTE.....	56
2.2. A CIDADE E O ATELIÊ <i>FOTO BIANCHI</i>	63
2.3. ENTRE OUTROS ESPAÇOS: AS TEMÁTICAS DO <i>FOTO BIANCHI</i>	79
2.4. VAMOS AO ESTÚDIO?.....	81
3. ARRANJOS FOTOGRÁFICOS, ARRANJOS FAMILIARES.....	90
3.1. ALGUMAS PARTICULARIDADES.....	90
3.2. FEMININO E MASCULINO: DIVERSIDADES DE GÊNERO.....	109
3.2.1. Sobre a mulher.....	115
3.2.2. Sobre o homem.....	124
3.2.3. Gênero e papéis sociais.....	129
3.2.4. Sobre a criança.....	133
3.2.5. Sobre a avó.....	141
3.3. OBJETOS EM CENA.....	147
3.3.1. Estúdio <i>versus</i> casa.....	147
3.3.2. Dos objetos “do lar” e do estúdio.....	150
3.4. ROUPAS DOS PERSONAGENS E SEUS ACESSÓRIOS INDIVIDUAIS...	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	166
REFERÊNCIAS.....	172

INTRODUÇÃO

Os retratos de família produzidos durante as décadas de 1910 a 1940, em Ponta Grossa, tornaram-se alvo de reflexões possibilitadas a partir de diversas composições fotográficas encontradas nesse tipo de suporte imagético. Por composições, entende-se os agrupamentos de elementos que tornam a identificação dessa temática, retrato de família, quase que imediata, já que esse modelo de imagem desperta na mente do observador, por meio de sua memória imagética, a sensação de familiaridade com o assunto. Nessa perspectiva, a pesquisa analisa representações sociais contidas em retratos de famílias, produzidos em Ponta Grossa, pelo estúdio *Foto Bianchi*, no período entre 1913 e 1943.

Para confecção desses retratos os grupos familiares se dirigiam até o estúdio do fotógrafo, no qual um cenário já estava previamente arranjado com elementos que correspondiam aos de um interior doméstico como cadeiras, almofadas, cortinas, arranjos florais, entre outros. Havia, então, uma preparação para o evento: o atendimento com horário marcado, o estúdio que era minuciosamente constituído, a indumentária dos integrantes, que se apresentavam geralmente bem trajados. No que competia ao trabalho do fotógrafo no estúdio e à preparação dos integrantes, cada detalhe era organizado, pois uma vez “batida a foto” a cena estaria definitivamente registrada. Assim, o ambiente do estúdio fotográfico e os membros da família eram cuidadosamente dispostos e transmitem um discurso.

Para a análise desses retratos, constitui-se como principal objetivo do trabalho reconstruir os significados e práticas nas representações sociais ligadas ao ato de fotografar famílias, em Ponta Grossa, no período acima citado, perpassando história da família, questões de gênero e história através da fotografia. Para tanto, torna-se imprescindível identificar e interpretar elementos recorrentes em tais retratações, bem como verificar a existência de diferentes tipos de arranjos fotográficos efetuados. Além de reunir as referidas informações, este trabalho ainda tenta apreender alguns elementos que tornem possível a percepção do contexto de produção das imagens fotográficas.

O recorte cronológico da pesquisa abrange o período que vai desde a década de 1910 até a de 1940, considerando as imagens de família produzidas a partir da fundação do estúdio *Foto Bianchi*, ocorrida em 1913¹. Delimita-se esse período por se tratar das três décadas iniciais de funcionamento e, em que o ateliê foi gerenciado por Luis Bianchi, sendo ele também seu fotógrafo. Como fim desse recorte demarca-se meados da década de 1940, em virtude do falecimento de Luis (após sua morte ocorrida em 1943, o estúdio não deixou de existir; a prática da fotografia passou para seu filho Raul, que se tornou a partir de então, também responsável pelo estabelecimento). A amplitude das balizas temporais justifica-se pelo fato de tentar apreender algumas das características próprias e determinantes que Luis, o fundador, cristalizou. Ressalta-se que mesmo se tratando aqui do trabalho de um só fotógrafo² foram encontradas características bem diversas dentro da temática família.

Apesar de existirem outros fotógrafos atuando na mesma época que Luis, a escolha por seu trabalho ocorreu em virtude de ser o único que deixou um legado de imagens que hoje pertencem ao patrimônio público. Não se nega a possibilidade de outros fotógrafos da época, concorrentes de Bianchi, também terem deixado registros. Porém, formando uma coleção de volume considerável e conservados durante tanto tempo, os negativos de Bianchi são os únicos que formam um acervo específico. Negativos ou retratos de outros profissionais devem existir em acervos particulares. Não se optou pela procura e análise destes outros fotógrafos, na medida em que estes não comporiam um acervo organizado com características próprias de um só estabelecimento, como do *Foto Bianchi*.

¹ É necessário destacar que Luis, autor das imagens analisadas, já fotografava antes de fundar o ateliê e antes mesmo de chegar a Ponta Grossa, já que migrou para esta cidade em 1909. Mas o interesse da pesquisa se concentrou nas fotografias produzidas em estúdio, a partir de 1913. Entretanto, a data do primeiro registro de retrato de família que foi encontrado e está entre os negativos aqui analisados é de 20 de novembro de 1917.

² O estúdio *Foto Bianchi* não era o único a atuar no ramo da fotografia em Ponta Grossa, nas primeiras décadas do século XX. Luis Bianchi tinha concorrência no ofício fotográfico. Registros sobre outros fotógrafos que também atuavam na cidade no mesmo período foram encontrados nos *Livros de Registros e Pagamentos de Impostos*. Eram eles Edmundo Canto e Vicente Moreski (ambos instalados na Rua Santos Dumont) e José Trindade (como Luis Bianchi, atendia na Rua XV de Novembro). Outros ainda são citados por Marco Antonio Stancik, como Ewaldo Weiss, do *Photo Weiss*, estúdio situado na Rua XV de Novembro, onde permaneceu até o fim da década de 1930. Outro fotógrafo era José Ruhlant, proprietário do ateliê *Instituto Photographico Novo Mundo*, ao qual Stancik não sabe precisar o endereço, por falta de informações sobre o estabelecimento. De propriedade de uma fotógrafa, Anna Herdage, era o estúdio *Photo Moderna* situado na Rua Dr. Colares. STANCIK, M. A. Fotógrafos pioneiros e a escrita da história. **Diário dos Campos**. Ponta Grossa, 18 fev. 2009.

As imagens utilizadas nesta pesquisa compõem parte do Acervo de Negativos do *Foto Bianchi*³, adquirido pela Prefeitura Municipal de Ponta Grossa em 2001. O Acervo encontra-se parcialmente disponibilizado para pesquisa na Casa da Memória Paraná - Ponta Grossa (CM) e passa por processos de higienização e catalogação para ser totalmente disponibilizado ao público. Também fazem parte do Acervo relatórios e documentos do estúdio *Foto Bianchi*, além dos cadernos de registro que comportam informações como descrição da imagem, preço, tamanho, data da retratação.

Devido ao estado de deterioração dos negativos, a instituição CM não permite aos pesquisadores o contato direto nem com as chapas de vidro, nem com os cadernos de registro. Dessa forma, como não foi possível visualizar essas imagens previamente, o critério para busca e seleção dos negativos utilizados na pesquisa foi a nomenclatura estabelecida pela família Bianchi no momento do registro dos dados, na data da retratação. Por esse motivo, a seleção das imagens foi realizada a partir da pesquisa com os catálogos produzidos pela CM, que contém as informações dos cadernos de registro, relativas ao momento da confecção, já digitalizadas e impressas. A instituição dividiu os catálogos de acordo com a data da produção das imagens e da numeração das chapas recebida no processo de produção dos retratos. A referida numeração também foi instituída pela família Bianchi ao longo da existência do ateliê.

A ênfase na procura pelas imagens foi dada aos negativos que continham a descrição “família”, “grupo familiar” ou mesmo um sobrenome⁴. Na pesquisa com os catálogos foram encontrados quarenta e três registros que continham ao menos uma das denominações acima citadas. Registros estes realizados entre o período de 23 de

³ Estima-se que o Acervo de Negativos do *Foto Bianchi* abrange mais de quarenta mil imagens, entre negativos de vidro, celulóse e reveladas em papel fotográfico. Em entrevista concedida ao Jornal Diário dos Campos em 2001, Raul Bianchi (neto de Luis, fundador do *Foto Bianchi*), ao ser questionado sobre a quantidade de imagens existentes no Acervo, que foram vendidas à Prefeitura Municipal, ele explica a Irineo Netto: “Veja o seguinte, o meu avô fazia uma chapa de vidro tamanho 18 por 24, muitas vezes, numa semana ou em um mês. Eu, num carnaval, bati 1,4 mil fotos em quatro dias. Qual é o parâmetro que você tem para calcular carnavais. 1910 e 1911 deram cinco fotos. 1913 deu 18 fotos – puxa que ano bom! 1969 deu 800 fotos. Quer dizer, como é que se calcula isso?” NETTO, I. Bianchi e suas batalhas (Entrevista com Raul Bianchi). **Diário dos Campos**, Ponta Grossa, 09/10 set. 2001.

⁴ A descrição das imagens contida nos cadernos de registro foi transcrita, sem nenhuma alteração, preservando as informações originais dos cadernos. Entretanto, não se excluem outras possibilidades: cadernos mais antigos terem sido extraviados; ter-se adotado um outro sistema de numeração nos primeiros anos de funcionamento do estúdio ou mesmo que não se tenha registrado nos cadernos as primeiras imagens de estúdio relativas aos grupos familiares.

agosto de 1917⁵ e 12 de novembro de 1943. A partir disso, foi solicitado à Casa da Memória que se digitalizasse os negativos selecionados mediante a consulta aos catálogos⁶.

O conjunto comumente constituído como grupo familiar tinha a presença dos elementos a que se atribuem os papéis sociais de mãe, pai e filhos, entre outros integrantes que, juntos, caracterizam a composição do retrato de família. Das imagens obtidas através de um levantamento no Acervo de Negativos do *Foto Bianchi* foram selecionados trinta e seis retratos de famílias⁷ confeccionados em estúdio e um retrato de família feito em ambiente externo.

Assim, no decorrer da pesquisa, pôde-se perceber que incidiram transformações no modo como as famílias eram retratadas, entre a década de 1910 e meados de 1940. Para entender as razões dessas transformações e aspectos exteriores à fotografia de família propriamente dita, o estudo das imagens não dispensou o contexto de produção dos negativos do estúdio *Foto Bianchi*, bem como características técnicas incorporadas por Luis no período em questão, como produção, revelação e preparação dos reveladores – processos realizados exclusivamente por ele. Portanto, dados sobre a biografia do autor das imagens são também parte do processo de investigação.

Uma das transformações de maior destaque percebida no período mencionado é a quantidade de integrantes nos retratos. Nas primeiras décadas do século XX as

⁵ O primeiro registro com a descrição “família” é de 1917, ou seja, quatro anos após a abertura do estabelecimento *Foto Bianchi*. A imagem refere-se à Família Rigter. Entretanto, acredita-se que outras fotos de família foram produzidas anterior a essa data, mas que por alguma razão desconhecida não foram registradas nos cadernos, como é caso do retrato da Família Buhner.

⁶ Oito dos negativos encontrados, apesar de apresentarem um sobrenome em sua descrição (o que levou a crer serem fotografias de arranjos familiares), não eram retratos de grupos, mas, sim, de indivíduos isolados. Tais negativos foram descartados da análise, por não conterem outros integrantes que indicassem a composição de fotografias de família. Outro tipo de imagens – as fotografias de casamento – foram logo eliminadas do foco da pesquisa, por tratar-se de um tipo específico de retrato e que, por si só, já é objeto para outra pesquisa, devido a uma série de fatores como a ocasião, os elementos e os símbolos ali contidos. Mesmo assim, uma “licença poética” foi feita a dois retratos de casamento encontrados no Acervo. Discorreu-se brevemente sobre eles no Capítulo 3, em virtude de que ressaltam um evento do contexto familiar, no qual se constituem e se reforçam laços entre grupos presentes, envolvendo também representações sociais.

⁷ Os negativos foram feitos em chapas de vidro. Todas elas, com exceção de uma, têm as dimensões 15x21,5 cm. A única chapa de tamanho diferente tem dimensões 20x25 cm. Na época que se utilizavam as chapas de vidro, elas já tinham o tamanho da imagem que seria revelada. As chapas foram fotografadas digitalmente e convertidas do negativo para o positivo também digitalmente. Tal procedimento fez com que as imagens no formato *.jpeg* perdessem a qualidade original.

famílias eram retratadas em arranjos entendidos como de agrupamentos nucleares e estas representações são maioria expressiva das imagens encontradas. Esses agrupamentos nucleares são compostos apenas pelos integrantes: pai, mãe e filho(s). Vinte e três fotografias são consideradas de grupos nucleares, pois, demonstram a família a partir do arranjo de filhos, sejam eles ainda crianças ou já na fase adulta, acompanhados apenas pelos pais. Algumas dessas famílias são representadas como nucleares nas décadas iniciais do século. Mais tarde, já nas décadas de 1930 e 1940, nota-se que muitas famílias passaram a ser representadas pelo modelo extenso, ou seja, aos membros do grupo conjugal composto por pai, mãe e filho(s) unem-se ascendentes ou descendentes e/ou colaterais presentes na retratação.

Fosse em representações de famílias nucleares ou extensas, a prática de posar para uma fotografia desenvolvia-se de acordo com códigos sociais anteriormente estabelecidos, o que reforça a existência de um arranjo, de uma representação⁸. Tal feito não era algo que se conseguia realizar sozinho. A prática só ocorria no envolvimento de diversos integrantes de um grupo, que partilhassem a ideia de uma ação comum. Essa ação consolidava em conjunto a representação de família. Nenhum deles atuava individualmente. O objetivo do retrato de família era que cada um fizesse sua parte para cooperar na elaboração de algo maior do que a visibilidade ou evidência de um membro apenas. O que não exclui a possibilidade de um dos membros adquirir maior destaque, entretanto, isso não era indicado, pois poderia prejudicar a harmonia do grupo, por consequência a representação.

⁸ Utiliza-se os conceitos de representações sociais de R. Chartier (1991) e E. Goffman (1985), que serão aprofundados no primeiro capítulo. CHARTIER, R. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-189, abr./jun. 1991; GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985. Entretanto, ressalta-se a origem desse conceito nos estudos desenvolvidos por Serge Moscovici, na década de 1960, com respaldo na abordagem de Durkheim (1898) sobre representações coletivas. Moscovici faz restrições a uma definição sobre o conceito de representações sociais. O autor realiza apontamentos essenciais para a compreensão e o estudo das representações. Assim, apesar de serem construídas na esfera consensual, o fenômeno está dotado de subjetividade e, o que causa maior dificuldade em se trabalhar a partir desse campo, é que ele está em constante transformação. As representações para este autor são dinâmicas, móveis. Denise Jodelet aproximou suas reflexões às realizadas por Moscovici. Para esta autora, as representações são uma forma de conhecimento socialmente elaborado através de um conjunto de sistemas simbólicos, com algum objetivo prático, que pode permear as esferas ideológica, social ou material. In: ARRUDA, A. Teoria das representações sociais e teorias de gênero. **Cadernos de Pesquisa**, Rio de Janeiro, n. 117, p. 127-147, nov. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/n117/15555.pdf>> Acesso em 20 abr. 2009.

Tais elementos reunidos geram o questionamento que desencadeou o projeto acerca desse objeto, que se constitui aqui como as representações sociais contidas nas fotografias de família. Suscitando as seguintes questões: quais são os significados e práticas atribuídos ao instante retratado, reconhecido como retrato de família, inscrito por meio de suporte imagético? O que se pode entender como retrato de família?

Se observada fora de seu contexto, a princípio, a fotografia apresenta para o observador uma possível compreensão imediata do acontecimento, como no caso dos retratos de família, por exemplo. Mas há que se olhar mais detalhadamente. A imagem instiga o que existe além de um simples significado aparente. Dessa forma, entende-se as fotografias de grupos familiares como uma construção, um produto cultural, carregado de valores e práticas sociais de determinada época no qual se ressaltam as funções e papéis sociais, como pai, mãe, filhos, avós, todos envolvendo uma única instituição: a família. Para esta análise, utilizou-se a perspectiva de que como representação, os indivíduos nas fotografias retratados, desempenham papéis tais como os atores de uma ficção na qual se deve construir outra imagem de si, a ideal para o momento da retratação⁹. Esse momento tão solene na vida daquelas famílias constitui-se como sinônimo de harmonia. As inquietações e os conflitos entre os integrantes da família ficam fora da trama fotográfica.

Myriam L. Moreira Leite destaca a importância de se representar a família, pois esta projeção do grupo para as fotografias tem relação com a formação de sua auto-imagem, na qual “todo o poder opressor da família é reprimido, sendo mesmo descartadas dos álbuns de família as fotos de pais violentos, crianças choronas e casais em litígio.”¹⁰ John Mraz, que analisa as fotografias de famílias produzidas no México, na década de 1950, também nota esse mesmo processo do que é descartado da retratação. Para ele a fotografia

é idealizadora, vez que as imagens retratam sorrisos e abraços em lugar dos pratos de sobremesa, dos ressentimentos latentes, das rivalidades entre irmãos e das incompreensões das distintas gerações que são também parte das reuniões familiares. Os praticantes da fotografia familiar aderem inconsciente e

⁹ LEMOS, C. A. C. Ambientação Ilusória. In: MOURA, C. E. M. de (Org.). **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983. p. 47-65.

¹⁰ LEITE, M. L. M. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, E. (Org.) **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005. p. 37.

insistentemente aos códigos de posar estabelecidos há muito, nos quais somente o bom comportamento que tem a aprovação social pode ser fotografada, mais tarde se fará outro processo de seleção ao escolher entre as várias imagens possíveis para inclusão no álbum familiar. Estas convenções, longe de tentar abrir portas à realidade da família, estão, de fato, designadas para guardar seus segredos e protegê-los do escrutínio público.¹¹

Ao longo das décadas, as imagens com a presença de um grupo familiar, composto de pais, filhos, avós, entre outros possíveis membros laterais formaram um volume considerável de negativos no Acervo de Negativos *Foto Bianchi*. O que chamou a atenção durante a análise foi o fato dessa temática de retrato de família conter inúmeras variações, sobretudo quanto à forma como estão distribuídos na cena e os símbolos que contém tais imagens. Mesmo que por mínimos detalhes – além do fato de se tratarem de famílias distintas – as imagens não se tornam repetitivas no que tange a sua composição. No entanto, se comparadas a outras temáticas, pondera-se que elas possuem certo padrão recorrente de disposição dos integrantes, certo afastamento da câmera com intuito de captar os personagens¹² de corpo inteiro (maior parte das imagens) ou em meio-corpo. Além disso, observa-se, em comum, a centralização dos personagens no cenário da imagem mediante a pose, o que torna o evento ainda mais solene. E, em muitas delas, a organização do grupo a partir da figura da criança mais nova ou da mãe.

Assim sendo, a metodologia utilizada para o desenvolvimento dessa pesquisa constituiu-se em leitura, análise, interpretação e comparação dos diversos tipos de arranjos fotográficos, pertinentes à temática família, produzidas pelo ateliê *Foto Bianchi* confeccionadas no período supracitado, bem como o diálogo com a bibliografia referenciada. Desse modo, a análise ocorreu desde o momento de seleção dos negativos pelo manuseio e observação das imagens mediante as abordagens proporcionadas pelo exame de livros e artigos pertinentes aos eixos da investigação: família, representações sociais e papéis sociais.

¹¹ MRAZ, J. **Família e fotografia**. O Olho da História. Edição n. 7. Disponível em: <<http://www.olhodahistoria.ufba.br/artigos/familias-e-fotografia-john-mraz.pdf>>. Acesso em 22 nov. 2005.

¹² Denominam-se personagens, os integrantes da fotografia de família, pois ao deixarem-se retratar, eles produziam uma outra imagem de si, como se representassem um papel social para transmitir uma realidade, que nem sempre era a vivenciada pelos personagens de maneira real. Na perspectiva adotada por Erving Goffman, personagens ou atores são todos aqueles sujeitos sociais que utilizam artifícios ao se relacionar uns com os outros, dessa forma realizando uma representação *teatral* da realidade vivida. Sobre esse assunto, ler: GOFFMAN, op. cit.

Um dos passos do trabalho foi a busca por referenciais teóricos e metodológicos que propusessem caminhos para o estudo de imagens, pensando as categorias família e representações. Dentre os autores selecionados para leitura e análise da fotografia sobre família estão Moreira Leite¹³ e Kossoy¹⁴ que analisam composições imagéticas de fotógrafos que atuaram no Brasil desde o século XIX. Na compreensão da fotografia enquanto evidência histórica, as contribuições de Boris Kossoy foram de grande relevância. Pautado por pesquisadores da imagem, como Erwin Panofsky, Kossoy discorre sobre métodos de tratamento da fotografia para a História a partir das modalidades de leitura iconográfica e iconológica. Segundo ele, a primeira seria mais superficial, pois trata do aspecto de descrição de elementos e, a segunda caracterizada pela interpretação e compreensão de significados da imagem.

Sobre esses processos de leitura e análise das imagens entende-se que a fotografia apresenta fragmentos do ocorrido e é permeada de discursos derivados da circunstância em que foi confeccionada e, além disso, sofre intervenções do pesquisador no instante de sua análise¹⁵. É fragmento selecionado de um momento que se recortou por meio da construção do fotógrafo e da técnica aplicada. Dessa forma, pensa-se que enquanto possibilidade de reconstrução histórica constitui-se a fotografia de um instrumento de representação do real, ou seja, jamais deve ser percebida como expressão unívoca do real.

As imagens levam o observador a pensar que a construção contida nela é de certo modo real. Assim pode-se remeter o observador para o momento em que ocorreu a retratação e, nesse aspecto aparentar que o que está na imagem é uma manifestação fidedigna ao momento vivido. E isto não permite a possibilidade de contestação, num primeiro olhar ou ainda desestimulando a dúvida e a ideia de arranjo. Assim, na concepção de Kossoy “uma única imagem contém em si um inventário de informações acerca de um determinado momento passado; ela sintetiza no documento um fragmento do real visível, destacando-o do contínuo da vida”¹⁶. Entende-se, por esta pesquisa, que as representações não são sinônimo de realidade, na medida em que

¹³ LEITE, M. L. M. **Retratos de Família**: Leitura da fotografia histórica. São Paulo: Edusp, 2001.

¹⁴ KOSSOY, B. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê, 2001.

¹⁵ MAUAD, A. M. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996. p. 73-98.

¹⁶ KOSSOY, op. cit., p. 101.

são construções, composições repletas de intencionalidade por parte de quem representa. Mesmo que ancoradas por elementos da realidade, nunca são a realidade como um todo.

Com relação ao assunto contido na imagem fotográfica, em *A câmara clara*, Roland Barthes explica por quais razões, ao apreciar uma imagem, considera-se seu conteúdo como sinônimo de realidade. Uma vez que o observador apreende os códigos que são difundidos através da imagem, por meio da experiência, ele entende, mesmo que superficialmente, a que ou a quem a fotografia remete. A esse conteúdo emanado imediatamente da fotografia para o seu observador, Barthes denomina referente. Toda e qualquer fotografia não pode ser dissociada de seu referente. O autor reforça isso com a seguinte afirmação: “tal foto, com efeito, jamais se distingue de referente (do que ela representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato ou para todo mundo (o que é feito por qualquer outra imagem, sobrecarregada, desde o início e por estatuto, como o modo como o objeto é simulado)”¹⁷.

Mesmo apontando caminhos para a possível utilização da imagem enquanto documento, Kossoy critica a ausência de um método de abordagem que contemple as possibilidades da fonte. Para o autor, é imprescindível a contextualização do processo histórico em que se produziu uma imagem e o conhecimento sobre o fotógrafo e sobre as tecnologias por ele aplicadas¹⁸. Sem esses dados, a leitura da imagem torna-se vazia, mera descrição. Já Moreira Leite indica que na pesquisa com imagens é necessário estabelecer dois tipos de relação com o documento. A crítica externa (referente às condições de produção) e crítica interna (que diz respeito ao seu conteúdo)¹⁹. Discorre a pesquisadora que a dificuldade em interpretar uma imagem é muito maior do que um documento escrito. A historiadora, que analisa retratos de família imigrantes confeccionados na cidade de São Paulo, entre 1890 e 1930, argumenta que as mensagens veiculadas nas imagens não são de fácil percepção, elas necessitam de contextualização como metodologia para interpretação. Para ela “a fotografia é uma redução e um arranjo cultural e ideológico do espaço geográfico, num

¹⁷ BARTHES, R. **A Câmara clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 1996. p. 14.

¹⁸ KOSSOY, op. cit.

¹⁹ LEITE, M. L. M. Imagens e contextos. **BCMU**, Campinas, v. 05, n. 10, p. 45-59, jul./dez. 1993.

determinado instante”²⁰. Na encenação fotográfica, o arranjo é um artifício usado para compor as representações, conferindo particularidade a cada um dos retratos.

Para refletir sobre representações sociais foram incorporadas ao texto obras dos autores Roger Chartier e Erving Goffman, que percebem as interações humanas como representações que decorrem de aspirações e necessidades de cada um, ou de um grupo, como nos casos aqui analisados. Nesse sentido, dialogando com outras Ciências Sociais, como a Sociologia e a Antropologia, esta pesquisa pauta-se pela interdisciplinaridade, discutindo e contrapondo conceitos como o de representação, que não é originalmente da área de História. Nesse aspecto, Goffman²¹ utiliza a noção de representação no sentido de teatralização da realidade. O autor aponta que a representação ocorre mediante a existência de três elementos: o ator, o papel que representará e a plateia²², que legitima a representação. O que não necessariamente precisa ser um processo consciente por parte do sujeito²³. Assim, o indivíduo se apresenta de diversas maneiras para o mundo e para os outros, utilizando artifícios, atributos que muitas vezes apenas aparenta possuir e que permitem a ele representar papéis.

Além dos apontamentos de Goffman sobre representações, contribuíram para essas reflexões, os conceitos de papéis sociais sobre os quais discorrem Richard Sennett²⁴ e Peter Burke. O primeiro destaca que papéis sociais são várias atitudes que em conjunto definem-se como convenções sociais que são incorporadas pelos sujeitos, em determinadas circunstâncias. Já Burke, na obra *História e teoria social*, define papéis sociais como ações esperadas de determinado indivíduo em uma determinada

²⁰ LEITE, op. cit., p. 19.

²¹ GOFFMAN, op. cit.

²² Goffman discorre sobre a relevância da plateia em uma representação. Nesse contexto, a plateia assume um papel de destaque, pois é a ela que se destina todo o ato, desde sua preparação, ainda que essa plateia (a quem ele também denomina observador) não esteja presente no momento da representação, como ocorre na produção do retrato. Ele afirma que o ator/personagem tende a oferecer à plateia “(...) uma representação que é abrilhantada por impressionantes manifestações de asseio, modernidade, competência e integridade. Conquanto, de fato, estes padrões abstratos tenham um significado diferente em diferentes desempenhos de serviços, o observador é encorajado a realçar as semelhanças abstratas.” Ibid., p. 32-33.

²³ Ibid., p. 29.

²⁴ SENNETT, R. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

posição na estrutura social²⁵. Dessa forma, caracterizam-se como categorias analíticas desta pesquisa representações sociais e papéis sociais. No caso específico de fotografias de família, Bourdieu²⁶ as chama de sociogramas, no sentido de possibilitarem a percepção de papéis sociais existentes, representados pelos registros visuais das relações sociais.

Considerou-se como aparato documental vários tipos de evidências que fizeram parte do processo de pesquisa como fontes escritas/manuscritas (em que se consideram registros e materiais do estabelecimento ou do fotógrafo, que fazem parte do Acervo de Negativos Foto Bianchi), fontes impressas (jornais locais com publicações a respeito do estabelecimento e da trajetória da família Bianchi em Ponta Grossa), fontes objetos (artefatos utilizados pelos personagens e na decoração dos ambientes em que se produziam os cenários), além de outras fontes, como publicações da época, que enriqueceram o conjunto de informações sobre a produção da imagem e permitiram o processo de reconstrução das práticas registradas através de fotografias. Por meio das publicações de textos e imagens em periódicos do mesmo período pôde-se perceber aspectos acerca da construção de um modelo de família idealizado no período e disseminado por meio dos retratos e do consumo de modelos veiculados nesses impressos.

O presente trabalho está organizado em três capítulos. No primeiro se expõe e se faz análise de conceitos e abordagens teóricas como marcos da pesquisa, por meio da utilização de alguns conceitos centrais, como família, representações sociais e papéis sociais. No segundo capítulo discute-se a fotografia como prática profissional do imigrante – principalmente italiano (por ser o caso do produtor das imagens analisadas) – no Brasil, no início do século XX. Nele também, discorre-se sobre a chegada do casal Luis e Maria Bianchi à cidade de Ponta Grossa, a instalação do estúdio fotográfico e, algumas breves considerações sobre a vida cotidiana da cidade, no período.

Por fim, o terceiro capítulo aborda a análise das representações contidas nos retratos de família produzidos pelo *Foto Bianchi*. As imagens são compostas por

²⁵ BURKE, P. **História e teoria social**. São Paulo: Unesp, 2002. p. 71.

²⁶ BOURDIEU, P.; BOURDIEU, A. M. O camponês e a fotografia. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 26, p. 31-39, jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782_006000100004&lng=pt&nrm=iso> Acesso em 28 set. 2007.

representações realizadas por seus integrantes, aqui denominados personagens. Com as imagens selecionadas em mãos, optou-se por interpretá-las a partir do diálogo entre os significados e práticas e o aparato teórico sobre representação e retratos de família, bem como os artifícios incluídos nesses retratos. Para isso, a construção desse último capítulo foi organizada em subdivisões temáticas, conforme foram se revelando os elementos, desvelando significações baseadas na composição de atitudes ou em objetos. Alguns desses elementos foram recorrentes, outros só foram percebidos em um e outro retrato, o que conferiu um caráter particular a cada uma das narrações fotográficas instigando o pesquisador a inquiri-las com o intuito reconstruir as representações nelas contidas e os símbolos em tais retratos.

1. REVISITANDO CONCEITOS

1.1. HISTÓRIA DA FAMÍLIA

O que define um grupo familiar? Laços de parentesco? Consanguinidade? Coabitação? Partilha de mesmos valores e crenças? Afetividade? Interesses em comum? Linhagem? Ascendência? Classificação social?

O dicionário Aurélio²⁷ traz inúmeras definições, pautadas pelo seu emprego em diversas áreas do conhecimento como Antropologia, Linguística, Biologia, Sociologia, entre outras. O que todas têm em comum? O caráter de classificar elementos diversos a um grupo, definindo seu pertencimento. Isso ocorre nas mais variadas atribuições que são expostas sobre o termo.

Há muitos significados para o vocábulo ‘família’ na sociedade contemporânea. De acordo com as classificações com as quais foi realizada uma aproximação no contexto deste trabalho, ela apresenta-se como a célula primeira de pertencimento, independentemente da classificação social e, por vezes, até de laços consanguíneos. Para essa finalidade, entre as tantas abordagens existentes, optou-se por utilizar, além da História, a Sociologia e a Antropologia como tentativa de responder algumas das questões que nortearam esta pesquisa. Em uma das obras examinadas, destaca-se que “‘família’ é um termo polissêmico: designa tanto os indivíduos ligados pelo sangue e pela aliança como a instituição que rege esses laços”²⁸.

Émile Durkheim em sua obra *A divisão do trabalho na sociedade*, de 1893, já assinalava que a família não era apenas um “agrupamento biológico produzido pelo acaso, mas uma corporação baseada em regras que podem excluir totalmente certos tipos de consanguinidade (...) Ela precisa ser vista como parte da ordenação hierárquica das comunidades pré-industriais”.²⁹ Assim, pode-se pensar que a condição família não se encerra apenas no estabelecimento ou reconhecimento único de laços

²⁷ DICIONÁRIO, Aurélio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d. p. 609.

²⁸ SEGALIN, M. **Sociologia da família**. Liboa: Terramar, 1999. p. 20.

²⁹ Na análise de James Casey, tanto Durkheim quanto Alexis de Tocqueville (na obra, *De la démocratie em Amérique*, 1963) demonstram que as antigas ligações estabelecidas através da existência de agrupamentos como a linhagem ou o clã, nas quais o *status* era conferido ao indivíduo pelo grupo, na *sociedade moderna*, já não existem mais. Essa relação foi substituída pela capacidade do próprio indivíduo de alcançar uma determinada posição e não por uma atribuição feita *a priori*. CASEY, J. **A História da família**. São Paulo: Ática, 1992. p. 31-33.

consanguíneos. O grupo familiar envolve outros aspectos no pertencimento de seus integrantes, como afeto, por exemplo.

Sob este aspecto, Philippe Ariès – de quem se destaca uma abordagem minuciosa, em seguida – aponta, dentre outros elementos, para a importância conferida aos laços afetivos como fator de ligação entre os membros nas vivências familiares a partir do século XVI, interpretação que inspirou muitos pesquisadores da família, entre eles a antropóloga francesa Martine Segalen. Alertando para a cautela na questão da generalização³⁰, esta autora ressalta a relevância de se estudar a família, não apenas a partir das relações de parentesco, como também dos laços de afetividade que envolvem a convivência entre os membros.

A obra de Segalen se pauta pela análise comparativa e interdisciplinar, através de dados estatísticos, para uma composição do conceito “família”. Ela realiza uma distinção entre as famílias do meio urbano e do rural, concentrando seus estudos nas primeiras, em períodos recentes. Sua obra, além de uma revisão bibliográfica sobre o tema família, é referente às transformações e compreensões a respeito desse grupo, desde a década de 1970. A pesquisa demonstra que num mundo tão marcado por atos desumanos, a família é tida como um ambiente de segurança, o que permite que essa célula sofra algumas alterações e adaptações, e até mesmo mostre-se resistente, face às dificuldades encontradas, principalmente econômicas. Demonstra também que alterações exógenas – sociais, culturais e econômicas – refletem-se na vivência da família, mas que, por outro lado, a sociedade também sofre a influência das transformações ocorridas no interior das famílias. No caso do evento fotográfico, este se constitui como um espaço de relação entre a esfera familiar e a esfera social, na medida em que a família “se abre” aos olhares dos observadores antes da retratação (no caminho ao estúdio) durante e depois, com a imagem já congelada no papel fotográfico.

³⁰ Segalen destaca ainda que há uma forte tendência em se considerar a História da Família de acordo com a perspectiva numérica, dado o fato de que através dos dados fornecidos pela demografia é possível entender os caminhos trilhados por grupos familiares ao longo do tempo. Além disso, há uma relativa segurança em se trabalhar com dados estatísticos, num grupo permeado por tantas questões e tão díspar ao longo do tempo. Por isso, a autora alerta por cautela, já que os números na Demografia História, sob a perspectiva da família não devem ser considerados sinônimo de História da Família, um risco que muitos pesquisadores correm ao não analisar a família por outros aspectos como afetividade, costumes, sociabilidades, etc. SEGALLEN, op. cit.

Com tudo isso, o que se percebe nos estudos sobre a história da família, é que determinados papéis se reproduzem, em diversas temporalidades e vários espaços, o que se altera são as funções e o significado destas em diferentes períodos³¹. Sheila de Castro Faria propõe uma ligação entre a história de família e a demografia histórica para apresentar um panorama dos estudos sobre estes agrupamentos. Ela destaca a relevância conferida à demografia histórica pela legitimidade à pesquisa quantitativa, em relação aos dados obtidos, como por exemplo, nos registros paroquiais. Ressalta a historiadora que anterior a isso as pesquisas que contemplavam o tema possuíam caráter mais ensaísta que científico, pela falta de respaldo nas fontes ou mesmo por uma definição de “história de família”³². Mesmo com a grande quantidade de autores que ao longo do século XX se debruçaram sobre o assunto, nas áreas humanas e sociais não há um conceito de família, nem uma visão científica única em determinadas temporalidades. Entretanto, de modo geral, a produção sobre o tema se atém em torno da família enquanto unidade econômica e as relações emanadas desse aspecto, entendidas como relações do grupo familiar com o meio externo. Poder-se-ia pensar em família como grupo que coabita num espaço de produção e relação entre seus membros, envolvendo o aparato financeiro³³. Entretanto, existem outros aspectos que devem ser considerados no estudo sobre família.

³¹ Nesse sentido, foi necessário considerar estudos que discorressem sobre o tema família em distintas concepções como o ambiente doméstico, os papéis sociais designados (hierarquicamente) para cada integrante, individualmente, a manutenção econômica, a proteção dos membros, as relações e manifestações de afetividade, etc.

³² A história de família ampara-se em farta documentação produzida após o Concílio de Trento quando a preocupação da Igreja Tridentina com as relações familiares originou inúmeros registros de matrimônios, batismos e óbitos, permitindo a acumulação de informações a serem analisadas tanto pela História da Família como pela Demografia Histórica. Somou-se a isto a implantação do Estado Moderno e a expansão da burocracia e cobrança de impostos que possibilitaram a ampliação dos dados sobre tais grupos possibilitando aos historiadores e demógrafos optarem por tal recorte temático. A partir de 1950, os trabalhos sobre família ocidental, no campo da historiografia, se dão com mais intensidade, investigando-se aspectos como demografia, sentimentos e economia doméstica. No caso da historiografia brasileira verifica-se que houve uma tendência em se incluir a História da Mulher e da sexualidade na História da Família, porém cada uma com seus campos e objetos próprios. FÁRIA, S. de C. História da família e demografia histórica. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (Orgs.). **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 241-258.

³³ Ainda segundo Faria o estudo sobre a família é definido pelas relações que envolvem um grupo interligado biologicamente e formado por pessoas que coabitam um mesmo espaço doméstico, compartilhando bens, valores e proteção. Complementa a definição a característica da família enquanto unidade de produção e de consumo, na qual os indivíduos partilham de ambientes para realizarem atividades cotidianas como dormirem e comerem juntos. Dessa forma, Faria ainda destaca que “a família tornou-se restrita aos espaços privados, individualista, conjugal e diferenciada do resto da comunidade,

Como mencionado anteriormente, é a partir da obra *História social da criança e da família*, de Ariès, que a história de família toma outra dimensão. Passa a ser concebida também pelo aspecto sentimental e não apenas como uma instituição de ordem financeira na sociedade. Ela forma os indivíduos, por meio de condições materiais e morais, e ainda através do prover amor entre seus membros. Assim, a família fica cada vez mais intimista, resguarda-se da interferência de pessoas estranhas. Ariès³⁴ aponta para certos fatores, como a preservação dos indivíduos diante dos olhares de outros, valorização da família, sentimentalização nas relações da célula familiar, crescimento da noção de intimidade doméstica e modificações dos costumes que, nos séculos XVI e XVII, contribuíram para privatizar a vida cotidiana. Ressalta-se que essas definições pautadas pelas abordagens de diversos autores são relevantes para a pesquisa no sentido de auxiliarem na composição de *um panorama* do conceito família, visto que, somente pela observação das imagens não há como determinar a relação de coabitação dos integrantes de cada família, o que impossibilita a realização de uma tipologia classificatória desses grupos. Da mesma forma, não é possível, através dos retratos, especificar a relação de coabitação dos integrantes da família, o que impossibilita a realização de uma tipologia classificatória sobre esse grupo.

Uma explicação para a intimização do grupo pode ser levantada com base nos estudos de Ariès, que destaca o surgimento de uma nova estrutura de sentimentos, da mesma forma, demonstrada como a preocupação em fechar (no sentido de restringir o acesso) o grupo familiar para outros grupos e delimitar a esfera privada, bem como o surgimento do sentimento de infância. Ariès trabalha longos períodos da história, para discutir sobre representações da família através da arte. Essas representações na iconografia, dos séculos XVI e XVII demonstram que emerge um sentimento de família, realçado por uma intimização dos costumes. De acordo com este autor, a relevância do grupo família muda quando é conferida outra importância à criança. Nasce, nesse

além de passar a contar, dentro dela, com a diferenciação de seus membros (...) Em períodos anteriores, orientava-se para o espaço público, com o comportamento cotidiano mais ligado aos aspectos produtivos, à vizinhança e à sociabilidade, refletido na própria construção das moradias, onde dificilmente a privacidade poderia ser encontrada". Ibid., p. 251.

³⁴ ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981. Ver também: ARIÈS, P.; CHARTIER, R. (Orgs.) *História da vida privada*, 3: da Renascença ao século das luzes. São Paulo: Cia das Letras, 1991. p. 7-25.

período um novo modelo de família, pautado pelo afeto, que apoiado entre outros, pelo aspecto religioso, se dissemina.³⁵

Tais modificações exógenas ocorridas na família e afetaram sua auto-compreensão estão diretamente relacionadas às transformações da vida doméstica, da noção de intimidade, do contexto privado. Nesse sentido, se alterou também o olhar sobre a família, percebido por meio de novas formas de se definir e conceituar a família. A imagem diante dos outros ganhava nova relevância, pois em determinada situação a honra e a moral eram tão ou mais valorizadas do que a riqueza econômica, propriamente. Isso se torna sinônimo de êxito na vida pública, entretanto, é uma noção reconstruída diariamente na vida privada. Sobressai a questão da reputação. Não somente para os “de fora”, pessoas estranhas à convivência da família, mas para os membros integrantes desta também.

No século XVIII, a família começou a manter a sociedade à distância, a confiná-la a um espaço limitado, aquém de uma zona cada vez mais extensa de vida particular. A organização da casa passou a corresponder a essa nova preocupação de defesa contra o mundo.³⁶

A relação de afetividade era nova, com base numa nova delimitação dos espaços, tanto físicos quanto morais, segundo Ariès. Tal configuração representa para ele a noção de *família moderna*. Como ressalta, “esse grupo de pais e filhos, felizes com sua solidão, estranhos ao resto da sociedade, não é mais a família do século XVII, aberta para o mundo invasor dos amigos, clientes e servidores: é a família moderna”³⁷. Aquela que se restringe aos membros com laços afetivos, sem a inclusão de serviços ou demais, e que vai se fechando à entrada de outros. Por isso, torna-se necessário entender como ocorrem as distinções nas representações do grupo familiar nos diversos espaços em que circula: público e privado.

³⁵ Ariès afirma que, no século XVII, juntamente à família, a Igreja cumpre uma função de educadora, preparando as crianças para a vida. Por isso, as ideias de criança e família passam a ser socialmente construídas com esse novo papel. É dada à criança centralidade no seio da família. Além de Ariès, sobre isso Casey afirma que na família, “acima de tudo, é a religião que proporciona ao grupo um sentido de harmonia e coesão.” CASEY, op. cit., p. 31.

³⁶ ARIÈS, op. cit., p. 265.

³⁷ Ibid., p. 270.

1.2. FAMÍLIA: DOMÍNIO DO PRIVADO, REPRESENTAÇÃO EM PÚBLICO

A partir de reflexões acerca da delimitação de espaços ocupados pela família, percebe-se, posteriormente ao século XVII, uma separação entre vida pública e vida familiar. Segundo James Casey, existe uma tendência dos estudos sobre a família em reduzir-se à esfera do lar, pois “os lares podem ser medidos. Aparecem nos registros históricos como unidades identificáveis, enquanto os agrupamentos familiares mais amplos quase sempre precisam ser inferidos.”³⁸ Entende-se aqui, a esfera privada como o espaço doméstico, do lar e, em oposição à esfera pública como a rua, o ambiente de trabalho, a igreja, os estabelecimentos comerciais, etc. Entretanto, destaca-se que as relações familiares não se desenvolvem somente em âmbito privado, mas também em espaços públicos, ou semi-privados – no caso do estúdio fotográfico, em que se configurava uma espécie de representação pública da vida privada –, nas últimas décadas do século XIX e início do século XX. Os exemplos citados acima, de esfera pública, em que a família circula denotam que a imagem de si deveria transmitir harmonia, respeito e coesão do grupo.

Mas, o que ocorreu para uma maior delimitação desses espaços? A crescente privatização do espaço doméstico, particularização, preocupação em tornar um ambiente aconchegante e restrito a determinadas pessoas, o que para Casey, é um processo que se inicia no século XVIII. Ele se remete aos desdobramentos das Revoluções Industrial e Francesa, tendo em vista os aspectos políticos e econômicos que mudaram as formas de comportamento. Isso afetou também as práticas cotidianas da família na América do Norte, depois de 1776. Pautado por esta concepção, Casey assegura que se criam novas formas de sociabilidades e é nesse contexto que nasce “o homem republicano, temente a Deus, individualista, afirmando-se como indivíduo (...). O que é interessante na sua formação é que tendiam a crescer em famílias nucleares em que a autoridade do pai, e sua capacidade de supervisão moral eram muito fortes.”³⁹

Já o sociólogo norte-americano Richard Sennett explica essa diferenciação e adoção do individualismo atribuindo a responsabilidade por esse evento às

³⁸ CASEY, op. cit., p. 15.

³⁹ Ibid., p. 190.

transformações ocorridas com os papéis sociais, designados culturalmente, sem se prender a um evento específico, nem mesmo a uma nova configuração sócio-econômica. Casey justifica que “contudo, a conquista do individualismo e do profissionalismo, a separação entre o espaço privado e o público, consistiu um dos grandes eventos silenciosos da história recente do Ocidente.”⁴⁰

Tais papéis, tanto no espaço público quanto na esfera privada se constroem e se reproduzem de acordo com um “código comum de credibilidade”, que Sennett explica como um conjunto composto por regras expostas previamente à representação, ou seja, as formas de expressão individuais em sociedade. Para tanto, ele utiliza a expressão *theatrum mundi*, designando a vida cotidiana no século XVIII, em que se dava a ascensão dessa separação entre público e privado, em função da diferenciação de comportamentos dos indivíduos em um e outro espaço. Quanto mais rígida essa separação, mais as pessoas criaram artifícios para reforçá-la, por meio das representações. Sobre a aplicação desses códigos, o sociólogo afirma que

a capacidade de uma sociedade produzir símbolos torna-se tanto mais rica uma vez que a imaginação do que seja real, portanto verossímil, não se prende a uma verificação daquilo que é rotineiramente sentido pelo eu. Visto que uma sociedade urbana dotada de uma geografia pública tem também certos poderes de imaginação, a degeneração do público e a ascensão do íntimo têm um profundo efeito sobre as modalidades de imaginação que predominam nessa sociedade.⁴¹

O autor questiona a naturalidade e expressão do “eu” na sociedade do *Ancien Régime*, regida por convenções abstratas e impessoais. O que significa estar em público não é apenas uma forma de sentir, mas também a definição de um espaço geográfico, que sempre apresenta relação com o outro meio – o privado. No caso da família, acredita-se que essa oposição também reforça sua existência, pois se evoca no público uma representação que é constituída no e pelo espaço privado.

Quanto mais tangível for se tornando a oposição entre natureza e cultura através do contraste entre o privado e o público, mais a família será vista como um fenômeno natural. A família era o ‘assento da natureza’, mais do que uma instituição, como a rua ou o teatro. A idéia era que, se o natural e o privado

⁴⁰ Ibid., p. 29-30.

⁴¹ SENNETT, op. cit., p. 60.

estão unidos, então a experiência das relações familiares de todos os homens seria sua experiência da natureza.⁴²

O espaço privado é tido como reduto da natureza, no qual se produzem as apresentações de maneira “mais natural”, sem a necessidade de dissimulação e um mínimo de convenções (considerando-se em oposição o público) e, por outro lado, o espaço público é aquele onde se controlam as emoções em virtude da vigilância alheia e da preocupação com a imagem. Ao pensar que os indivíduos possuem traços em comum, pode-se afirmar que a família é um grupo que aproxima os seres humanos, como característica básica da condição humana. A essas semelhanças Sennett chama de *afinidades*⁴³. Nesse aspecto, a família é vista como um fenômeno natural e comum à maioria dos indivíduos.

A história de nossos costumes reduz-se em parte a esse longo esforço do homem para se separar dos outros, para se afastar de uma sociedade cuja pressão não pôde mais ser suportada. A casa perdeu o caráter de lugar público que possuía em certos casos no século XVII, em favor do clube e do café, que, por sua vez, se tornaram menos frequentados. A vida profissional e a vida familiar abafaram essa outra atividade, que outrora invadia toda a vida: a atividade das relações sociais.⁴⁴

De acordo com o exposto, estes fatores auxiliaram na concretização de sentimento de individualismo de práticas e costumes, que corresponde a uma desintegração entre o sujeito e o coletivo; o sentido de intimidade convertido na privatização da vida familiar. A divisão entre espaço público e privado se tornou mais perceptível no decorrer dos séculos seguintes, pois a família foi mudando sua estrutura e quantidade de membros.

Mas, se o privado é sinônimo de intimidade, fechamento, então qual é o significado de estar em público? Roger Chartier, Phillipe Ariès e Richard Sennett ressaltam que existe uma relação de oposição. Sempre que se pensa em uma dessas duas esferas ocorre a ligação com seu pólo oposto. Instantaneamente se remete do espaço público ao privado e vice-versa. Isso acontece porque um termo faz alusão ao

⁴² Ibid., p. 118-119.

⁴³ Ibid., p. 119.

⁴⁴ ARIÈS, op. cit., p. 274.

outro. E neste caso, prontamente associa-se à questão espacial, à localização geográfica.

A historiadora Sheila de C. Faria revela que há uma vinculação determinista entre família e o espaço denominado lar: “(...) na realidade, a história da família está ligada essencialmente ao espaço doméstico, independente do sentido público ou privado que ele possa ter, nas diversas épocas”⁴⁵. Entretanto, nesta pesquisa não se concorda com tal posicionamento da autora, visto que, ao se considerar as representações fotográficas, leva-se em conta que o ato de fotografar-se ocorre fora do espaço doméstico e que, nem por isso o grupo perde o sentido de família. Pelo contrário, é ali que a representação de família se concretiza, na presença do fotógrafo, num espaço diferente ao do lar de cada uma das famílias retratadas. Além disso, percebe-se que este personagem – o fotógrafo – estranho ao círculo familiar interfere nele na hora da retratação, por se tratarem de cenas arranjadas e coordenadas por ele, com objetivo de melhor representar a família. Portanto, contrapõe-se nesta pesquisa, a concepção de Faria acerca de família, pois esses grupos não existem somente no espaço delimitado da casa, mas são reconhecidos também pelas atividades e pela imagem pública que perpetuam de si que desenvolvem fora do âmbito privado.

Este estudo demonstra tal afirmativa através dos retratos. As famílias que usavam os préstimos do estúdio *Foto Bianchi* queriam ser reconhecidas e lembradas enquanto grupos familiares. Dessa forma, o que se apreende ao perceber que a família não está vinculada somente ao espaço doméstico é que tal grupo existe fora do privado e é reconhecido nos diversos ambientes em que se apresenta. Para isso, exhibe posturas diferenciadas, em determinados espaços – públicos e privados. Bem como a circulação da família nos espaços públicos – em locais e eventos próprios ao aparecimento em grupo, como as praças e a igreja. Esses ambientes demonstram a necessidade que as famílias tinham em extrapolar as fronteiras das paredes e muros das casas para representarem-se com essa definição – grupo familiar. Contudo, o principal argumento aqui desenvolvido é que por estar fora do espaço doméstico a família não deixa de existir, pelo contrário, o grupo se reafirma por meio das representações no espaço público.

⁴⁵ FARIA, op. cit., p. 242.

Não se pode delimitar rigidamente que a história da família exista em função da história do cotidiano privado, ou seja, se deve restringir os estudos sobre a família à esfera privada. Mesmo que assim o fosse, é preciso considerar a ideia de diferenças e conflitos existentes no âmbito doméstico assim como o ajustamento de papéis sociais. Do contrário,

a visão que comumente acabamos tendo de que a família é, por excelência, a esfera do privado e, por outro lado, que a política seria, por excelência, o momento de realização da esfera do público [...] Assim achamos que seria importante rever a maneira como é pensada essa oposição entre público e privado de forma a não cairmos numa armadilha no momento que reduzimos a família ao privado e a partir daí passamos a pensá-la como uma espécie de instituição fechada⁴⁶.

Guita Grin Debert, cientista social, pesquisadora contemporânea das relações de gênero e família, pondera que existem relações vivenciadas por este grupo fora do espaço privado e estas podem ser associadas à história da família. Ao se considerar tal dimensão de não limitação da família ao contexto doméstico, permite-se perceber com maior intensidade a circulação em espaços de sociabilidade como a igreja, eventos beneficentes, o passeio nos fins de tarde, a saída para compra de produtos domésticos. Nesses locais assumem-se também publicamente os papéis de pai, mãe, filho(s). Entre essas práticas externas ao lar, nota-se que ir até o estúdio fotográfico e ter sua imagem fixada por meio de um retrato era uma ação considerada fora da rotina cotidiana do grupo familiar, que adquiria relevância também por não ser corriqueira e por exigir certa preparação. E foi uma das atividades praticadas por algumas das famílias pontagrossenses, nas décadas iniciais do século XX, mesmo que tenham sido esporádicas ou que, como no caso de muitas famílias, tiveram sua imagem registrada uma única vez em estúdio.

Em cada um dos espaços que a família frequenta fora do lar, os papéis são definidos e delimitados. Assim, seus membros portar-se-ão de maneiras distintas em público e no ambiente doméstico.

Em suma, o assunto da mudança de valorização atribuída à vida pública e à vida íntima deve ser esclarecido por um estudo histórico comparativo das

⁴⁶ DEBERT, G. G. História de vida e experiência de envelhecimento para mulheres de classe média em São Paulo. In: **Cadernos CERU**. São Paulo, n. 19, p. 126-147, jun. 1984. p. 127.

mudanças de papéis no palco e na rua, em um cenário no qual a vida pública moderna, baseada em uma sociedade secular, burguesa, impessoal, se afirmou em primeiro lugar: a cosmópolis.”⁴⁷

Falar dessas duas esferas de sociabilidades não representa uma relação oponente entre elas, pelo contrário, demonstra o quanto uma necessita da outra para manter os papéis sociais em vigor. Sennett explica como isso ocorre:

as relações entre os dois domínios eram mais uma questão de controle e de equilíbrio do que uma questão de absoluta hostilidade. O domínio privado deveria pôr à prova o público para verificar até onde os códigos de expressão, arbitrários e convencionais, poderiam controlar o senso de realidade de uma pessoa; além desses limites, havia a sua vida, uma maneira de se exprimir e um conjunto de direitos que convenção alguma poderia anular por sanção. Mas o domínio público era igualmente um corretivo para o domínio privado: o homem natural era um animal; o público, portanto, corrigia uma deficiência da natureza, que somente uma vida conduzida segundo os códigos do amor familiar poderia produzir: essa deficiência era a incivilidade. Se o vício da cultura era a injustiça, o vício da natureza era a rudeza.⁴⁸

Sob esta percepção entende-se também que ocorreu ao longo do tempo atribuição de sentido à presença do grupo familiar e, separadamente de homens e mulheres em determinados lugares, ambientes públicos ou privados. Dessa forma, podem-se apreender alguns traços comuns nas relações de gênero⁴⁹ no que diz respeito aos papéis femininos e masculinos ocupados por seus integrantes no seio da família.

Como dito anteriormente, os estudos sobre a família estabelecem uma dicotomia entre público e privado e questionam as relações mantidas pela família e por seus integrantes nesses dois domínios. Reforça-se que a concepção aqui adotada é de que a família circula nesses dois meios, exercendo poderes, revelando práticas e construindo representações de si mesma. As relações familiares, na perspectiva de representações, são transpostas para o momento da retratação, como representação de um ideal de família a ser composto por meio da imagem, da mesma forma que o grupo se apresentava diante da sociedade em determinados momentos.

⁴⁷ SENNETT, op. cit., p. 56.

⁴⁸ Ibid., p. 119-120.

⁴⁹ Entende-se o termo *gênero* como uma categoria analítica que pode ser articulada a outras como família, por exemplo. Neste caso, não se apreende por gênero a relação de ordem binária: homem x mulher e, sim, relações que extrapolam a perspectiva de dominador/dominado. Sobre isso ver: SOIHET, R. História das mulheres. In: CARDOSO; VAINFAS, op. cit., p. 275-296.

O que se pode afirmar, em decorrência das representações, é que seus integrantes, incumbidos em seus papéis sociais familiares, poderiam se apresentar de uma maneira no espaço privado e, sem dúvidas, construir outras imagens de si para os outros em situações ou lugares fora do domínio doméstico. Além da representação em público e o domínio no âmbito privado, outra forma de definir a família é com relação a quantidade de integrantes que tem o grupo.

1.3. FAMÍLIAS EXTENSAS & FAMÍLIAS NUCLEARES

Vários aspectos influenciam na classificação e caracterização dos tipos existentes de famílias. Um deles é o número de membros que coabitam, existindo ou não entre eles laços de parentesco ou mesmo uma ligação afetiva. Para Lins de Barros,

a expressão de que a família é algo inexprimível por palavras, dado o caráter positivo das emoções que a descrevem, lhe confere a conotação de uma instituição superior às outras, não apenas pela sua positividade como também pelo fato de poder ser definida pelos sentimentos que provoca em seus membros. A idéia de família como um conjunto de emoções e sentimentos permite representá-la como uma instituição que amplia os quadros biológicos e legais de parentesco⁵⁰.

Tal argumento é usado para explicar o âmbito atingido pelas ligações familiares. Como não se podem definir com exatidão as relações entre os integrantes dos retratos familiares, utiliza-se o aspecto afetivo para compreensão da presença dos personagens na hora da retratação. Ou seja, se não possuíam um laço de parentesco (real ou fictício) a justificativa para a presença poderia ser a afetividade.

Sobre períodos anteriores ao recorte temporal da análise de Segalen, cabe aqui destacar a contribuição de um importante estudioso da Sociologia, que aliou a esta disciplina seus conhecimentos em Economia. Salienta-se a tese de Talcott Parsons⁵¹ como relevante para apreensão de um modelo de família em um contexto muito específico. Ele considerou as mudanças incididas na família inserida na sociedade

⁵⁰ BARROS, M. M. L. de. **Autoridade e afeto**: avós, filhos e netos na família brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1987. p. 80-81.

⁵¹ PARSONS, T., BALES, R. F. **Family, Socialization and Interaction Process**. The Free Press, Glencoe, 1955.

ocidental, alicerçada pelo modo industrial de produção face às transformações vivenciadas a partir do século XVII. Acreditava Parsons, que todas as alterações percebidas nos agrupamentos familiares, entre elas a diminuição do número de membros, eram consequência da urbanização e industrialização pelas quais passavam a se adaptar sociedades capitalistas. Ressalvas são feitas com relação às críticas realizadas ao modelo parsoniano, que analisa um tipo específico de sociedade. Entretanto, considera-se a relevância em que este se configura como referencial para o estudo da família, já que as famílias retratadas estavam inseridas em um contexto pautado pelo modo de produção industrial, ainda que mantivessem traços de sociedade com base em produção agrícola. Contudo, salienta-se a relevância de perceber várias abordagens sobre o tema família e sua difícil definição, principalmente porque esta compreende aspectos sócio-culturais, econômicos e geográficos.

Sob o enfoque de Parsons, a industrialização teria contribuído para a desestruturação da família inserida no espaço urbano, uma vez que o modelo de família extensa foi alterado por questões de manutenção, além de que a sociedade industrial permitiu a emancipação dos indivíduos da família, em caráter econômico. Pensa-se que grande parte das famílias inseridas no espaço urbano sofreu essas alterações. Para o autor supracitado, desse contexto emerge um novo modelo que teria sido adotado por uma grande parcela dos agrupamentos do período: a família nuclear. Entretanto, não é pretensão desse trabalho analisar o fenômeno entendido como nuclearização da família; até porque esse processo é muito mais complexo do que o descrito acima. Pretende-se atentar para uma reflexão sobre o significado sinalizado por uma possível diminuição dos integrantes da família no período contemplado. O que acontece com os retratos em questão é justamente o oposto. Ao olhar as fotografias do *Foto Bianchi* é um aumento dos integrantes da família que parece ressaltar como mudança nas representações do período.⁵²

Estudos mais recentes sobre as famílias pré-industriais na Europa demonstram falhas na generalização do modelo de Parsons, segundo Segalen. Pautando-se pela demografia histórica, constatou-se que havia número considerável de famílias conjugais

⁵² Como já destacado anteriormente, devido ao estado que se encontram os negativos, não se pôde ter contato com todas as chapas e, assim, verificar se existem mais retratos de família no período referente à pesquisa para estabelecer número exato de representações de arranjos familiares extensos e nucleares.

coabitando. “Portanto, a industrialização não ‘nuclearizou’ a família, porque a família era nuclear desde há muito tempo.”⁵³ A antropóloga contesta aquele modelo defendido por Parsons, na medida em que tal modelo apontava para a passividade da família diante das mudanças sócio-econômicas. A antropóloga expõe que, por aspectos como a resistência e a capacidade de adaptação destes grupos, pode-se perceber a perpetuação e reprodução da célula família, enquanto a sociedade como um todo era também afetada pelas transformações ocorridas no interior dos grupos familiares. O caráter de modernidade da família, em Parsons, se mede pelo nível de estrutura alcançado, numa perspectiva neoevolucionista. Dessa forma pode-se compreender que o aspecto de desenvolvimento da família está associado mais ao sentimento de vida privada e não tanto à urbanização e industrialização.

Por essas definições apresentadas até aqui se pode compor um entendimento sobre o que é a família. Em termos práticos, a família extensa é aquela em que existem mais de duas gerações e/ou parentes colaterais coabitando. Lembrando que no caso das fotografias de família, entende-se por família extensa aquela que compreende outros integrantes além das representações evidentes de papéis sociais de pai, mãe e filhos. Isso se aplica apenas ao momento da retratação, pois não se pode afirmar se todos integrantes do retrato compõem de fato uma família extensa.

Dos retratos selecionados para a pesquisa, uma das primeiras distinções que se apresentam é referente ao número de integrantes da representação. São trinta e seis imagens de famílias que foram realizadas em estúdio e estão divididas em duas categorias: fotografias de famílias nucleares e fotografias de famílias extensas. Do total de retratos de família, apenas oito são consideradas de famílias extensas⁵⁴. Observou-se que existe uma maior incidência de retratos de famílias nucleares ao longo dos trinta anos de que trata a pesquisa.

Na tentativa de compreender essas composições, buscou-se, em outras áreas do conhecimento, evidências que propusessem explicações para as raízes dessas modificações, nestes outros contextos, para posteriormente entender tais

⁵³ SEGALLEN, op. cit., p. 12.

⁵⁴ Em outras três imagens, as Fotografias 14, 29 e 33 – Família sem nome - 1924, Família Borsato, Família Schwab, não fica claro se alguns de seus integrantes torna-a uma família extensa ou se é mesmo uma família nuclear. Lembra-se que estas imagens estão situadas, respectivamente, nas páginas 106, 133 e 138 do terceiro capítulo desta dissertação.

representações das famílias a que se refere esta pesquisa. François de Singly⁵⁵, ao estudar a família contemporânea na França, afirma, apoiado nos escritos de Émile Durkheim, que a família nuclear ou família restrita, como ele prefere denominar, já existia há muito tempo, em sociedades da Antiguidade, medievo e também durante a consolidação do Estado Moderno. Certamente, não da mesma forma que os agrupamentos atuais, aos quais se dirigem seus estudos, mas que apresentavam similar configuração: o casal e número restrito de filhos. Restrita também com relação a outros laços de parentesco. Nessa perspectiva, o sociólogo opõe os dois tipos de família, a restrita e a extensa.

Ainda de acordo com as proposições de Singly, algumas alterações ocorridas na família se explicam pelo fato de que com o passar do século XX⁵⁶ o grupo se restringiu e foi perdendo determinadas características como a ligação com os membros mais afastados ou antecessores. Em seus estudos sobre o conceito de família o autor confere maior importância à convivência e às relações estabelecidas pelo cotidiano, do que propriamente às instituições casamento e família. Segundo ele, o indivíduo busca sempre a liberdade, sem laços, sem a obrigatoriedade de cumprir papéis e, por isso, deseja emancipação. Ele não quer estar atrelado a elos, lugares e às expectativas, perdendo assim, conexão com outros elementos da família. Ao se considerar tudo isso, muda também o enfoque do referido pesquisador em relação a este objeto. É o que se percebe a seguir.

A família muda de estatuto ao se tornar um espaço relacional mais do que uma instituição. Desse modo, as pesquisas nesse campo passam a privilegiar a análise dos comportamentos dos indivíduos, e não mais da família, considerando que eles são fundamentais para entender as novas estruturas familiares e suas manifestações nas sociedades marcadas pela valorização da autonomia individual.⁵⁷

Assim, família são pessoas que se relacionam e, pelas imagens fotográficas, não é possível saber se este relacionamento incluía a coabitação. Contudo, ao observar

⁵⁵ SINGLY, F. de. **Sociologia da família contemporânea**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

⁵⁶ Revela Singly que a essa forma de estruturação do grupo na contemporaneidade estão associados alguns fatores como baixa fecundidade; aumento da expectativa de vida e crescimento da população com mais de 60 anos; declínio do casamento como ideal; aumento das separações e rearranjos e, entre outros o aumento do poder do Estado sobre a família. Esse último fator apontado ainda como limitador da autonomia dos pais com relação aos filhos. Ibid.

⁵⁷ Ibid., p. 16.

as imagens, parece evidente uma certa diferenciação entre famílias nucleares e extensas, sendo as nucleares mais comuns no período inicial do século XX e as extensas, no final do período pesquisado. Levantam-se algumas hipóteses, mesmo sem possibilidade de comprovação. Em primeiro lugar, ressalta-se que as famílias das fotografias eram, em sua grande maioria, de imigrantes europeus ou de ascendência europeia, pois a análise nominativa do sobrenome indica tal fato. Uma das possibilidades é pensar que tais famílias se apresentavam como nucleares, no início do século XX, pois, chegaram ao Brasil com poucos membros – o casal, ou apenas o homem que aqui viria a contrair matrimônio. Sendo assim, a parentela permanecia na terra de origem.

A fotografia poderia ser uma das maneiras encontradas para apresentar os “novos membros” da família, levando notícias dos que aqui estavam para os que ficaram nos países de origem. No caso de não poder visitar os parentes distantes, Bourdieu afirma que “enviar uma fotografia tem a mesma função: através da imagem, apresenta-se o novo descendente a todo o grupo que deve ‘reconhecê-lo’⁵⁸ e destaca ainda que “assim como as cartas, e bem melhor do que elas, as fotografias assumem um importante papel na atualização contínua do reconhecimento mútuo”⁵⁹. A imagem simbolizava o laço que unia o presente e o passado, mostrando aos antecessores o estabelecimento de novos vínculos. Ao serem enviadas aos membros que permaneceram em outros lugares, as imagens também apresentavam os descendentes. Além disso, era ao mesmo tempo a confirmação do *status* adquirido e do prestígio alcançado em terra estrangeira, ao tentar uma “vida nova”, por meio da ascensão profissional e econômica.

As famílias desses imigrantes utilizavam a fotografia para reforçar a integração do grupo familiar, reafirmar o sentimento que tinham de si e de sua unidade, de forma que as imagens refletissem a opção por uma ocasião ou por um aspecto das relações familiares que habitualmente vêm afirmar e confirmar sua continuidade e sua integração.⁶⁰

⁵⁸ BOURDIEU, op. cit.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ RIBEIRO, S. B. **Italianos do Brás**: imagens e memórias. 1920–1930. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 74.

Ao analisar também retratos de famílias imigrantes no Brasil, Moreira Leite demarca uma diferenciação de classes sociais, entre os retratos desses agrupamentos e as fotografias no mesmo período que retratavam a alta burguesia, de acordo com a finalidade do retrato.

Os retratos são objeto de exibição, mas para os imigrantes, a ostentação de progresso material e ambição econômica é maior. Em sua função de integradora dos membros e ramos da família, não só com os ramos imigrados, como também e principalmente com os que ficaram na terra de origem, a fotografia passa a documentar para os ausentes a prosperidade dos que se mudaram e, em grande parte, não voltaram mais para contar seus feitos.⁶¹

Outra possibilidade que se sinaliza por meio da apreensão da obra de Singly é o fator individualização enquanto motivação crucial para essa nova configuração da família. Esse autor defende que a privatização da vida familiar definiu novas manifestações para o sentimento de ser e se sentir família, pautado pela independência do grupo conjugal com relação aos grupos de parentesco. Todavia, ele afirma que “de fato, essas orientações dominantes que regem as famílias contemporâneas não eliminam a existência de tensões, de lutas, de contradições”⁶², mesmo nos grupos mais afastados. Dessa forma, “a desvalorização dos laços de dependência provoca uma distância entre o primeiro grupo e os outros grupos da parentela, o que permite renegociar o estabelecimento de boas relações”⁶³, ou seja, o distanciamento, para ele garante uma convivência pacífica, sem os transtornos de interferência de familiares. Além disso, pode-se destacar também os possíveis casos de que a “novidade” em que consistia a fotografia não ter sido ainda assimilada pelos mais velhos, nas primeiras décadas de funcionamento do *Foto Bianchi*. O fato de que ainda não haviam percebido a fotografia como possibilidade de representação imagética de si poderia explicar sua ausência.

Contudo, mesmo sem prender-se aqui a uma explicação concreta para esse evento, o que se ressalta nas fotografias de Bianchi é que as famílias vão retomando a necessidade de serem representadas como famílias extensas nas retratações, a partir da década de 1940. Isto se percebe pela presença de outros membros, (além de pai,

⁶¹ LEITE, op. cit., p. 97.

⁶² SINGLY, op. cit., p. 30.

⁶³ Ibid., p. 30.

mãe e filhos) através de seus papéis sociais ressaltados nas imagens examinadas. Dadas as circunstâncias, há que se abordar o que se entende por representações sociais contidas nesses retratos e os papéis sociais neles destacados.

1.4. REFLETINDO SOBRE REPRESENTAÇÕES E PAPÉIS SOCIAIS

(...) especialmente a sua crença de que a representação é expressiva, de que quando se investe sentimento em seus papéis adquire-se algo do poder de um ator (...) A peça, a representação e o desempenho exigem crença nas convenções para serem expressivos. A própria convenção é o mais expressivo instrumento da vida pública.⁶⁴

R. Sennett

Ao olhar para a pessoa que olha para mim (ou que me fotografa), ao preparar a minha postura, dou-me para ser visto como quero ser visto; dou a imagem de mim próprio que quero dar e, muito simplesmente, *dou* a minha imagem.

P. Bourdieu

Richard Sennett aponta, quanto às representações, que as regras, convenções e artifícios, em determinadas atitudes da convivência social, servem para impedir que as pessoas se mostrem como realmente são para outras. Para demonstrar isso, o autor faz uma analogia do modo de viver em público com as representações teatrais, em que os atores produzem um personagem, por vezes sem relação nenhuma com seu intérprete. De tal modo se destaca nesta pesquisa que a representação não ocorre de maneira totalmente inconsciente por parte desse sujeito-ator. Nesse caso, incide sobre o indivíduo uma prática denominada representação, uma forma de interação que ocorre entre ele e a sociedade, na qual um tem suporte no outro. A relação entre ator e plateia (denominações utilizada por Sennett para ilustrar essa interação indivíduo-grupo) dá-se, em partes, pelo conhecimento prévio do código de crenças que o primeiro tem em comum com o último.

As declarações de um novo *theatrum mundi* não eram exatamente aquilo que pareciam: retrospectivamente, seria melhor dizer que foi construída uma ponte

⁶⁴ SENNETT, op. cit., p. 55.

entre aquilo que era verossímil no palco e aquilo que era verossímil na rua. Isto dava forma à vida nas ruas. Assim como um ator tocava os sentimentos das pessoas sem lhes revelar a própria personalidade, fora do palco, os mesmos códigos de credibilidade serviam à sua platéia para uma finalidade semelhante: despertavam os sentimentos uns dos outros, sem terem de tentar se definir uns para os outros; uma definição que as condições materiais de vida teriam tornado difícil, frustrante e, provavelmente, infrutífera. Essa ponte, por sua vez, deu aos homens os meios para serem sociáveis, em bases impessoais.⁶⁵

Sennett demonstra como esses processos de representação foram apropriados dos palcos para as ruas, nas interações entre pessoas comuns (não-atores), através do exemplo de cidades como Paris, durante o século XVIII, em que se constituíam cafés e clubes como espaços de representações, pois eram os locais de exercício de sociabilidades, interpretação como os teatros. Isso, aliado aos artifícios utilizados pelas pessoas nesses ambientes caracterizava-se como um “mascarar-se” diante de pessoas estranhas à convivência íntima (como as do grupo familiar). Além do estatuto conferido pelo ambiente, de acordo com a representação a que se pretendia, o corpo também era um dos recursos utilizados, entendido como manequim: “Usavam-se máscaras, mas somente pelo prazer de tirá-las com frequência. O corpo parecia ter-se tornado um brinquedo com o qual era divertido brincar.”⁶⁶

Dessa forma, Sennett afirma que naqueles espaços, mais importante do que o indivíduo de fato, era a imagem que ele representava, ou os símbolos através dos quais gostaria de ser reconhecido. “As pessoas então experimentavam a sociabilidade nesses cafés sem revelar muito de seus sentimentos próprios, de sua história pessoal, ou de sua posição social.”⁶⁷ Com o passar do tempo, as representações tornavam-se indispensáveis à vida em público. Assim, crescia o grau de refinamento das apresentações, novos códigos de crença foram instituídos na representação. Entre os recursos utilizados estava o tom da voz, a eloquência, o gestual de um modo geral e os aparatos externos, como as vestimentas e outros acessórios.

No caso dos retratos, por se tratar de uma imagem congelada, conferia-se maior destaque a elementos como vestimentas, asseio, a pose, entre outros. Tais aparatos utilizados pelos integrantes das famílias ao apresentarem-se diante da câmara

⁶⁵ Ibid., p. 88.

⁶⁶ Ibid., p. 90.

⁶⁷ Ibid., p. 109.

seguiam muito dessas convenções. Pois a imagem representava a afirmação de si diante do outro, da sociedade – neste caso representada pelo fotógrafo, único observador naquele instante e, posteriormente para quem pudesse ter acesso àquele registro imagético. Para tanto, as famílias “vestiam-se” de papéis, compostos por códigos e elementos, socialmente designados para a retratação das imagens.

A partir disso, é possível pensar na fotografia enquanto representação. Para isso se utiliza a abordagem sobre representações sociais de Roger Chartier⁶⁸, que a problematiza, em duas significações. Uma delas é apropriada para este estudo, que é a ideia de representações coletivas, a partir da qual se entendem as representações como possibilidades que os sujeitos constroem sobre si mesmos com objetivo de desempenhar papéis sociais nas relações entre indivíduos e sociedade. Essa forma de representação se dá pela “apresentação de uma presença”, ou seja, a interpretação de um papel. De outra maneira, Chartier entende que a representação também se configura como uma referência a uma ausência, quando um sujeito faz menção a um objeto ou atitude que não se encontra materializada nas relações sociais. Nas duas maneiras de representar transmite-se a noção de um objeto ausente por uma imagem presente.

No início do século XX, o retrato fotográfico de grupos familiares era importante uma vez que legitimava a existência dos personagens da família em questão. Não estar presente no momento do retrato do grupo familiar poderia indicar algo grave, como uma ruptura ou desarmonia entre seus membros. Também, nas representações desses grupos pode-se destacar a presença de outros indivíduos que talvez não possuíssem laços de parentesco com a família. Ou ainda, os integrantes poderiam apresentar uma referência a um ente que não pôde participar da retratação. Neste último caso, “sente-se a necessidade de fixar o estado dessa família, lembrando-se também às vezes os desaparecidos através de uma imagem ou uma inscrição na parede”⁶⁹. Percebe-se isso, em relação àqueles que estavam ausentes, mas que tinham seu lugar no grupo por meio de fotos, expostas em molduras e que faziam parte da representação, como é o exemplo do retrato da Família Santi (Fotografia 1).

⁶⁸ CHARTIER, op. cit.

⁶⁹ ARIÈS, op. cit., p. 206.



FOTOGRAFIA 1 – FAMÍLIA SANTI (s/d)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR.

Um indivíduo com significância para o núcleo familiar que estivesse distante ou até mesmo morto poderia ser trazido para o momento da retratação familiar através do artifício da própria fotografia, a imagem mostrada ao observador por um dos personagens. Neste caso, não há como saber a relevância do integrante representado pelo quadro, mas a referência à ausência do indivíduo é ressaltada para a composição do grupo completo. Se estivesse presente na fotografia por meio de outros artifícios, que não pessoalmente, auxiliaria o grupo a dar maior respaldo à representação de família. Entretanto, não se pode descartar a hipótese de um ou mais membros da família não aparecerem na retratação por outros motivos que aqui se desconhece.

Muito embora essa definição de pertencimento relacionado ao parentesco seja simples, os laços que atrelam tais indivíduos são constituídos por relações complexas, muitas vezes, não tão facilmente identificáveis, como no caso dos retratos de família aqui analisados, ou seja, a fotografia pode conter outros membros que não tenham efetivamente laços de parentesco ou consanguinidade, o que se ressalta é a representação do conjunto enquanto família. Não se pode afirmar com segurança que todos os seus membros possuíam realmente laços de parentesco, entretanto, as imagens são classificadas como retratos de grupos familiares. Há que se considerar a participação de outros elementos na trama fotográfica.

As representações envolvem a interpretação, a leitura sobre o conteúdo de determinada prática ou objeto a que se faz referência. Nesse aspecto produzem-se e consomem-se signos e códigos, que são impressos na fotografia. O que possibilitou, nas primeiras décadas do século XX, novas formas de reconhecimento social e auto-reconhecimento, processo dotado de subjetividade. Assim, produzia-se uma espécie de teatralização da vida cotidiana nessas manifestações de representação dos retratos de família. Noção que se aproxima do conceito de representação teatral, desenvolvido por Erving Goffman⁷⁰. Este autor, advindo da área da Sociologia, contribui com os estudos sobre representação, pois alega que a representação social não se constitui enquanto sinônimo de realidade, mas sim como um fenômeno que alude a uma realidade e, que o ator – nesse caso o personagem – também representa para si próprio com intuito de realizar alguma satisfação pessoal, que por vezes não é intencional. Ele afirma que os

⁷⁰ GOFFMAN, op. cit.

indivíduos separadamente ou em grupo realizam representações teatrais com caráter dramático. Ou seja, o indivíduo age de forma calculada, para transmitir uma nova “versão” de si, mesmo que isso não seja apreensível num primeiro momento. O que remete às questões culturais, como por exemplo, tradição, costumes, ou posição social de quem assiste ou observa – a plateia, o faz por conveniência. Goffman explica esse processo, no fragmento a seguir.

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pedes-lhes para acreditarem em que o personagem que vêem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser⁷¹.

Tal processo induz o personagem a uma busca da crença e de credibilidade daquilo que ele considera como impressão de realidade. Nesse caso, ele próprio deverá ser o primeiro a aceitar sua representação como válida. Assim, se os espectadores também o fizerem, a representação terá sido bem sucedida. Com isso, o personagem pode ter convencido a si próprio e convencido aos espectadores de que o que representa é a realidade, de acordo com o grau de veracidade que conseguir transmitir. Nesta perspectiva, concorda-se com Goffman que define o termo representação enquanto referência

a toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência. [...] Fachada, portanto, é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação⁷².

De acordo com as concepções do autor pode-se afirmar que o personagem projeta, no momento da representação, uma série de características pelas quais gostaria de ser reconhecido posteriormente, na representação já consumada. Em representações fotográficas – como a de retratos de família, nos quais o número de indivíduos é relativamente pequeno – cada pessoa tem lugar único no grupo. Neste sentido, entende-se as fotografias de família, objeto deste estudo, e os arranjos

⁷¹ Ibid., p. 25.

⁷² Ibid., p. 29.

espaciais como forma de interação, na qual o indivíduo desempenha papéis de relevância para a constituição da atuação fotográfica. Participa deste processo o fotógrafo que, por dominar as técnicas sobre fotografia e a interação que ocorre a partir dela, já possui uma posição de destaque perante os integrantes da cena⁷³. No entanto, se alega que é difícil determinar até que ponto vai a interferência do fotógrafo e a cumplicidade dos integrantes em permitirem tal aproximação dessas intervenções na atuação do grupo. Não se expressa aqui uma tentativa de mensurar onde começa uma e termina a outra (influência do fotógrafo e intenções da própria família).

Na construção da representação imagética, o fotógrafo pode ser compreendido como executante do papel de mediador, que segundo Goffman, “aprende os segredos de cada lado e dá a cada lado a falsa impressão de que é mais leal a esse lado do que ao outro”⁷⁴. Além disso, pode ocorrer a necessidade de pequenos ajustes antes da entrega da imagem revelada. Como aponta Moura, “as imagens imortalizadas em pequenos retângulos de papel recebem, por parte dos fotógrafos, ‘embelezamentos’, correções e acréscimos, que as distorcem. Refiro-me aos retoques, que o avanço da técnica permitiu operar nos negativos”⁷⁵. Isso pode ser aplicado às imagens produzidas pelo *Foto Bianchi*⁷⁶. Se um estranho, ou qualquer que seja o destinatário da imagem, observar a produção e perceber a necessidade de retoques, a mágica da cristalização daquele momento, se esvai. Uma das funções do fotógrafo na trama, além de registrar é dar equilíbrio interpretativo entre personagem e o espectador.

Assim, quando o indivíduo se apresenta diante dos outros, seu desempenho tenderá a incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade e até realmente mais do que o comportamento do indivíduo como um todo. Na medida em que uma representação ressalta os valores oficiais comuns da sociedade em que se processa⁷⁷.

O caso analisado aqui é o de que a representação acontece sem, necessariamente, a presença de espectadores. A presença exclusiva do fotógrafo -

⁷³ KOSSOY, op. cit.

⁷⁴ GOFFMAN, op. cit., p. 139.

⁷⁵ MOURA, C. E. M. de. Retratos quase inocentes. In: _____. (Org.). op. cit., p. 25.

⁷⁶ O contato com alguns dos negativos ocorreu no período de estágio desenvolvido na Casa da Memória Paraná-Ponta Grossa (2002-2003). Os quais apresentavam determinados “retoques” como colorido artificial, feito manualmente com lápis de cor, diretamente aplicado nas chapas de vidro e, efeitos de contraste, nitidez e sombra, a partir da mesma técnica utilizando para isso, lápis preto.

⁷⁷ Ibid., p. 41.

autor da imagem e orientador de algumas ações dentro da situação – e a ausência de plateia⁷⁸, em fotografias de famílias, produzidas em estúdio, não determinam a inexistência de representações uma vez que estas podem ocorrer em torno dos integrantes desse mesmo ato. Nestes casos, cada personagem realiza uma representação, bem como estas representações formam uma única, a do grupo como um todo. Entretanto, frisa-se que um dos objetivos da imagem era justamente ser mostrada a outros.

Assim, o referido sociólogo afirma que “isto poderia levar-nos a prosseguir e ver que a própria equipe é capaz de representar uma atuação para uma platéia que não esteja presente em carne e osso para assistir ao espetáculo”⁷⁹. No caso da fotografia a plateia existe e é fundamental, pois é a ela que se destina todo o processo. No entanto, ela pode não estar presente no ato representativo, o que não invalida a afirmação de que é ao observador da fotografia que se dedica toda a preparação e representação contida na imagem.

A cumplicidade é importante elemento entre os membros de uma interação, como ressalta Goffman. Essa cumplicidade e familiaridade existem previamente entre a equipe de que faz parte a família, na representação. O autor diz, porém, que a noção de cumplicidade na manutenção de aparências é um processo formal. Sendo assim, os membros de uma mesma equipe trabalham para proteger uns aos outros de membros de uma mesma categoria que a sua, segundo Goffman. Categoria essa que pode ser, por exemplo, o distintivo econômico. Em casos de desacordo e desarmonia entre os membros da equipe, isso acaba prejudicando a representação. Pondera-se que toda dissonância entre os familiares deve ficar fora da representação, para transmitir a ideia de que ela não existe, não só na fotografia como na vida real.

Um exemplo dessa combinação está na afirmação de que há situações em que uns indivíduos se tornam dependentes de outros na trama, como a mulher e o homem. Não só eles, mas também os filhos, isso tudo para difundir harmonia na cena, sempre

⁷⁸ O termo plateia é aqui apropriado no sentido de designar o conjunto de espectadores a que se destina a imagem ou mesmo aqueles observadores que não possuem vínculo algum com os personagens, mas que percebem a fotografia enquanto representação, ou ainda, no caso dos retratos de família, o percebem como tal.

⁷⁹ GOFFMAN, op. cit., p. 80.

num ambiente que evidencie alguma semelhança com o interior do lar. Ariès afirma que na Europa, durante os séculos XVII e XVIII,

a representação mais frequente do quarto e da sala corresponde a uma tendência nova do sentimento, que se volta então para a intimidade da vida privada. As cenas de exterior não desaparecem, é certo – são a origem das paisagens, mas as cenas de interior tornam-se mais numerosas e mais originais.⁸⁰

Elementos que não ficam à mostra na representação fotográfica como o fotógrafo, o aparato técnico e a composição de cenário funcionam como veículos para auxiliar a representação. O que precede o personagem é seu papel social, mostrado na narração fotográfica. Para uma abordagem em relação aos papéis sociais desempenhados na sociedade, apropria-se da concepção de Peter Burke. Segundo ele, esses papéis são definidos “com base nos padrões ou normas de comportamento que se esperam daquele que ocupa determinada posição na estrutura social.”⁸¹ Nesse caso, o papel pode se apresentar aos pares, assim, ser pai, remete instantaneamente a figura do filho e vice-versa. Além disso, Burke expõe que nenhum papel é único nos sujeitos, cada um desempenha múltiplos papéis todo o tempo. Esse autor explica, em relação ao processo de constituição das imagens:

retratos, por exemplo, revelam aquilo que o artista levava em consideração (ou o que achava que seu cliente levava em conta): a pose, os gestos, a expressão e os ‘acessórios’ apropriados ao papel da pessoa que estava posando, incluindo armadura para nobres que jamais haviam participado de combates e livros para bispos que nunca tinham estudado.⁸²

No caso estudado, o lugar social dos integrantes corresponde a seus papéis enquanto pai, mãe, filho, entre outros. Assim sendo, o fotógrafo consente e arranja tais representações para que saltem aos olhos do observador, mesmo que este não possua a mínima relação com os personagens da imagem. Neste sentido pode-se afirmar que o fotógrafo é atravessado por discursos e valores alheios e, mesmo contando com sua experiência e orientações perante a câmera, deve respeitar a vontade e a própria representação dos que desejam ser retratados.

⁸⁰ ARIÈS, op. cit., p. 203-204.

⁸¹ BURKE, op. cit., p. 71.

⁸² Ibid., p. 74.

No início do século XX, realizar a encenação fotográfica e guardar o retrato era importante para a família, porque legitimava a sua existência. Dessa forma, todos os recursos disponíveis para a confecção da imagem como a disposição dos personagens, o cenário e a indumentária definiam a cena a ser retratada. Lins de Barros demonstra como os elementos materiais ajudavam a compor a trama fotográfica.

O caráter quase sagrado do emblema familiar se apresenta de outras maneiras e através de outras imagens que, escolhidas em cada família, sintetizam o mesmo valor. Quadros, jarros, camas, mesas e armários acompanham os personagens principais da cena fotográfica. Mas não são meros ornamentos a construir um ambiente. Nem são, como as pilastras nos antigos retratos, apoio para descanso das pessoas obrigadas a posar, imóveis, durante longos minutos. Estes objetos pertencem à história de cada família como parte integrante dela. Percebe-se, nas narrativas que acompanham estas fotos, a intenção de deixar registrada a sua presença.⁸³

Ainda de acordo com Kossoy, “a expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmera”⁸⁴. Desde que ocorreu a popularização da fotografia, a partir da segunda metade do século XIX, o mundo tornou-se, de certa forma, mais familiar, pois muitos temas retratados eram de amplo conhecimento público. Na mesma proporção o mundo tornou-se mais fragmentado, uma vez que a imagem pode ser compreendida como um recorte intencionalmente produzido e cristalizado do momento vivido.

O retrato cenográfico em estúdio fotográfico, vulgarizado pelo formato carte-de-visite a partir de 1854, oferecia ao cliente uma visão concreta e ao mesmo tempo ficcional de sua inserção no ambiente decorativo requintado. (...) Nela se percebe como o retrato cumpriu um papel estratégico nas mudanças de mentalidade quanto ao uso do artefato doméstico e arquitetônico.⁸⁵

As representações de família de que trata esta pesquisa são emblemáticas. Elas não mostram o grupo em momentos corriqueiros e cotidianos. Os personagens sempre são apresentados como que em momentos extraordinários da vida em família.

⁸³ BARROS, M. M. L. de. Memória e família. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. vol. 2, n. 3, 1989. p. 40.

⁸⁴ KOSOY, op. cit., p. 26.

⁸⁵ CARVALHO, V. C. de. **Gênero e artefato**: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008. p. 37.

Segundo Mraz ⁸⁶, elas auxiliam na solenização de determinado momento, acontecimento. Geralmente os membros da família se apresentam em poses estereotipadas e convencionais⁸⁷ para retratos porque querem ressaltar seus papéis e funções socialmente instituídos. Tais atitudes naturalizam o sentimento de família como um fator dado e apropriado por aqueles grupos retratados. O mesmo autor afirma que a principal função da imagem é esconder desequilíbrios e guardar a realidade vivenciada por seus membros. Confere-se destaque ao grupo, revestido pelos papéis sociais, de acordo com as convenções sociais estabelecidas. Assim, Moura explica que:

o estúdio do fotógrafo torna-se, então, camarim e palco: ali o retratado é convidado a transformar-se em personagem, a exprimir seus sentimentos (ou a passá-los através de atitudes convencionais), enlevando-se em seguida, com a duplicação de sua imagem. No processo se perde a inocência – haverá algo mais construído e equívoco do que uma pose? – ganha-se um documento. E que documento!⁸⁸

O que se torna relevante para os integrantes da imagem é a representação que cada grupo dá de si mesmo, logo a sua capacidade de fazer reconhecer sua existência a partir de uma demonstração de unidade e coesão familiar. A projeção da família para as fotos tem relação com a formação de sua auto-imagem. Enquanto resultado de uma prática que se presta ao imaginário social, a imagem coloca em evidência juízos, impressões, inquietações, expectativas coletivas no que respeitam às relações sociais, de classes, étnicas, etárias e de gênero. A composição de atitudes e comportamentos formulados também é controlada por quem domina os meios técnicos de produção de imagem. O fotógrafo, nesse caso, como produtor das representações sociais, está atrelado a determinadas práticas sociais e é o mediador para execução das necessidades dos seus clientes. Esse indivíduo estabelece laços e desenvolve práticas culturais e é, por esse motivo, considerado um sujeito coletivo, que expressa com seu trabalho desejos de reconhecimento de seu talento expresso na imagem.

Com isso, refletir sobre imagens fotográficas não dispensa o estudo do contexto de sua produção, bem como das técnicas fotográficas existentes, tal qual escolhas feitas pelo fotógrafo. Sua cultura e práticas sociais transparecem nas fotos. Por isso,

⁸⁶ MRAZ, loc. cit.

⁸⁷ De acordo com as possibilidades e os tipos existentes de poses da época para os retratados.

⁸⁸ MOURA, op. cit., p. 12.

dados sobre a biografia do fotógrafo são relevantes tanto quanto a própria história das imagens. Assim, o capítulo que segue trata do contexto de produção das imagens utilizadas nesta pesquisa, o *Foto Bianchi* e sua instalação em Ponta Grossa. Mas, antes disso, cabe verificar como a fotografia incorporou-se como prática no Brasil, ofício trazido por imigrantes para diversas cidades do país.

2. ESTÚDIOS FOTOGRÁFICOS, FOTOGRAFIAS & FAMÍLIAS

(...) a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a 'posar', fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente da imagem.

R. Barthes

Reforça-se aqui a premissa de que ao optar por imagens como fontes de reconstrução histórica, estas jamais devem ser lidas como meras ilustrações ao texto, nem tão pouco como fontes únicas e fidedignas sobre determinado assunto. Posto isso, deve-se considerar o contexto de produção da imagem, a tecnologia empregada e o trabalho do fotógrafo. Essas dimensões não podem ser desvinculadas da imagem. Nesse caso, Boris Kossoy orienta para a sistematização das informações obtidas e aponta para a relevância em saber discernir três tipos de possibilidades utilizando a imagem fotográfica. Seriam a história da fotografia, a história da técnica fotográfica e a história através da fotografia.

Entre elas, este trabalho enfatiza a história através da fotografia, pois é por meio de um conjunto de imagens que se tentou reconstruir as representações sociais contidas nos retratos, no caso específico de grupos familiares e desvelar os papéis reforçados por meio dessa ação. Contudo, para apreender aspectos sobre os retratos é necessário entender que a história construída por meio da análise de imagens está notadamente relacionada com as outras duas, quais sejam a história da fotografia e de sua técnica. Deve-se pensar na técnica para perceber, entre outros elementos constitutivos da imagem, que o assunto e a tecnologia são sutilmente manipulados pelo fotógrafo, que atua como um filtro cultural, concretizando as necessidades de seus clientes.

A fotografia, porém, não é apenas um documento por aquilo que mostra da cena passada, irreversível e congelada na imagem; faz saber também seu autor, o fotógrafo, e da tecnologia que lhe proporcionou uma configuração característica e viabilizou seu conteúdo⁸⁹.

⁸⁹ KOSSOY, op. cit., p. 75.

Kossoy afirma isso com intuito de reforçar que a fotografia não existe isolada de seu contexto e não pode ser considerada como elemento avulso e independente. Nisso reside a importância de considerar a conjuntura dessa produção. No momento da retratação as pessoas integram o tema fotografado e tornam-se um todo compondo o cenário e a própria representação. A fotografia pode revelar aspectos sobre as escolhas do fotógrafo e vice-versa. Em consonância com tais ponderações é relevante reconstruir aspectos da história do fotógrafo e de suas técnicas empregadas, bem como da história da fotografia em determinado espaço. Nesse caso, o texto que segue trata da disseminação da fotografia no Brasil e aspectos de sua presença nas primeiras décadas do século XX em Ponta Grossa.

Em diversas partes do país, a fotografia adquire prestígio nesse contexto dos últimos anos do século XIX. Entretanto, anterior ao processo de consumo das imagens fotográficas, no Brasil ocorria o apelo à produção de imagens em pinturas como forma de representação de si, prática trazida de outros países, principalmente da Europa. Numa comparação entre as duas possibilidades de retratação, Moura indica que

todo um grupo social emergente, desejoso de preservar para sempre a imagem da prosperidade, ansioso por reafirmar pequenas glórias ou vaidades através de signos exteriores, passa a frequentar com assiduidade cada vez maior a *officina photographica*, onde as *cartes-de-visite* e mais tarde os *cabinet-portraits* preenchem suas necessidades de representação. (...) Estas, num momento anterior, eram satisfeitas pelos pintores, que se deslocavam por todas as regiões do país onde o processo econômico reforçava o poder das elites agrárias. Artistas europeus, em geral portugueses, franceses, espanhóis e alemães, percorriam as fazendas de café e os engenhos de cana, pintando retratos que iam do caricatural e sofrível ao mediano, raramente apresentando qualidade. (...) A partir de 1840-42 os pintores, como disse, passam a disputar clientela com os daguerreotipistas.⁹⁰

O autor demonstra também, que diversos estúdios foram abertos no país a partir daquele período e até em cidades de pequeno e médio porte. Ainda que nas primeiras décadas após o surgimento da técnica no país os fotógrafos dispusessem de poucos recursos e escassa clientela, com o tempo a fotografia ganhou espaço na sociedade. Tal situação contribuiu para o desenvolvimento das técnicas e aprimoramento das tecnologias para retratação, bem como a democratização dos preços dos retratos. As imagens eram disseminadas por meio do apelo ao consumo.

⁹⁰ MOURA, op. cit., p. 8-9.

Segundo Maria Ciavatta, “o consumo fazia parte da adesão ao novo tempo marcado pela interferência do progresso técnico cotidiano das pessoas”⁹¹.

Nesse período demarcado pelo desenvolvimento urbano, crescimento populacional em diversas cidades do Brasil, o consumo de imagens fotográficas tornava-se gradativamente prática recorrente entre as famílias. Ao menos uma por ano era registrada, sendo na ocasião de nascimento de um filho, ou mesmo nas festividades de fim de ano. Assim,

a importância do grupo familiar como referência fundamental para a reconstrução do passado advém do fato de a família ser, ao mesmo tempo, o objeto das recordações dos indivíduos e o espaço em que essas recordações podem ser avivadas⁹².

Tais imagens eram geralmente feitas em ambientes preparados para o acontecimento, os ateliês. A análise sobre esse processo será realizada no terceiro capítulo, mas primeiramente é necessário refletir sobre questões que antecedem a fabricação das imagens de estúdio, por meio da compreensão da prática de confeccionar retratos nas primeiras décadas do século XX no Brasil pelos fotógrafos itinerantes. O que se apresenta neste capítulo, portanto, é uma reflexão realizada sobre a instalação e atividades do *Foto Bianchi* em Ponta Grossa, nos anos iniciais do século XX, o que possibilita a investigação da sociedade local através de imagens fotográficas produzidas em estúdio, em particular imagens de grupos familiares. É importante, portanto, verificar como ocorreu a disseminação da fotografia enquanto prática pelo Brasil e como esta prática tornou-se um ofício para imigrantes que desse lado do Atlântico se instalaram e, como esse caso se aplicou ao fotógrafo Luis Bianchi.

⁹¹ CIAVATTA, M. **O mundo do trabalho em imagens**: a fotografia como fonte histórica. Rio de Janeiro: 1900-1930). Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 118.

⁹² BARROS, op. cit., p. 34.

2.1. PRÁTICAS DO ITALIANO NO BRASIL: FOTOGRAFIA, PROFISSÃO DO IMIGRANTE

Durante as primeiras décadas do século XX, a fotografia se tornou fonte de renda para muitos imigrantes no Brasil, como se nota na afirmação de Moura sobre a prática da fotografia em outros locais do país. “A presença predominante dos fotógrafos estrangeiros, sobretudo na província de São Paulo, pode ser um indicador de forte concorrência profissional em seus países de origem e de um atraente campo de trabalho em novas terras”⁹³. Apesar disso, o mesmo autor destaca ainda que poucos eram os que conseguiam sobreviver apenas com o ofício da fotografia. Tais profissionais precisavam de outra ocupação para complementar a renda, principalmente se estivessem instalados nas “grandes capitais”.

Discorre também, Sandra S. M. Koutsoukos⁹⁴, sobre alguns “fotógrafos itinerantes” no Brasil, que antes de abrir seu próprio estúdio, atuavam como ambulantes, visitando diversas cidades, antes de se fixar em alguma. Outros trabalhavam como aprendizes ou sócios de fotógrafos profissionais, até que tivessem condições de estabelecerem-se numa localidade, adquirir equipamento e montar seu próprio ateliê. Koutsoukos ressalta que tais fotógrafos ambulantes

causavam bastante curiosidade nas pessoas dos locais por onde passavam, além de representarem, para várias delas, a oportunidade única de terem seus retratos tirados – já que a maioria delas tinha menos posses e não costumava viajar para as cidades grandes, ou para a Europa, quando poderia se utilizar dos serviços de estúdios fotográficos. Muitos dos profissionais itinerantes ofereciam cursos rápidos aos interessados, alguns contratavam também auxiliares/aprendizes naturais dos locais por onde passavam. A rapidez do aprendizado inicial e o preço não muito alto do material básico necessário atraíam a muitos. Assim, ao partirem os fotógrafos itinerantes, muitas vezes novos amadores, futuros profissionais, surgiam nas vilas e cidades.⁹⁵

⁹³ MOURA, op. cit., p. 28.

⁹⁴ KOUTSOUKOS, S. S. M. O aprendizado da técnica fotográfica por meio dos periódicos e manuais – segunda metade do século XIX*. **Fênix**, Uberlândia, v. 5, n. 3, jul./set. 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF16/ARTIGO_03_SANDRA_SOFIA_MACHADO_KOUTSOUKOS_FENIX_JUL_AGO_SET_2008.pdf> Acesso em 12 jan. 2009.

⁹⁵ Ibid. Há que se ressaltar algumas similaridades entre os registros de Koutsoukos e a vida de Luis Bianchi. Não exatamente da mesma forma como descreve a autora no texto acima, o fotógrafo, Bianchi chegou a Ponta Grossa com intuito de estabelecer-se. Entretanto, provisoriamente, hospedou-se em um hotel, no qual locou um cômodo para armazenar e fazer uso de seus equipamentos fotográficos. Como afirma Ana Maria Droppa, em um artigo no jornal Diário dos Campos. “Hospedou-se em um hotel na Av. Fernandes Pinheiro, em frente à Estação da Estrada de Ferro SP-RG. Neste hotel alugou uma sala para

As pessoas que se dedicavam a tirar retratos tinham, no final do século XIX, um grupo limitado de clientes assíduos; por isso, havia grande circulação desses profissionais em diversas regiões do país. Moura ainda afirma que, inicialmente, a prática de tirar retratos era vinculada apenas a alguns grupos sociais, principalmente às elites agrárias, aos políticos e aos religiosos. No entanto, não demorou muito para essa prática se difundir entre outras classes. Sobre o contexto paulista, na mesma obra de Moura, intitulada *Retratos quase inocentes*, outro autor, Carlos A. C. Lemos também ressalta essa disseminação da fotografia em termos econômicos.

Até agora nos detivemos nas soluções elitistas, nos retratos de gente de status, para lembrar que houve, a partir do aperfeiçoamento da fotografia, uma paulatina massificação do hábito de se retratar, cuja disseminação obedeceu ao movimento de cima para baixo, do rico para o pobre. Essa popularização do retrato fotográfico dá margem a várias reflexões e constatações de amplo interesse a respeito da sociedade brasileira da segunda metade do século XIX, especialmente a paulista, enriquecida pelo café, e já compartilhando o progresso com os imigrantes, os responsáveis pela nova situação financeira. O que nos interessa aqui é precisamente a fotografia popularizada, a grande novidade que permitia a todos serem retratados.⁹⁶

A grande procura pelos fotógrafos ainda pode ser avaliada pelo fato de que nos anos iniciais do século XX o ato de retratar-se era um dos símbolos de reafirmação, de prestígio e distinção social. No caso específico dos retratos de família, também é possível questionar as intenções de perpetuação e pretensa harmonia do grupo familiar. Assim pensada, a prática da fotografia, num contexto mais elaborado, que demandava mais recursos (como as instalações dos estúdios, por exemplo), pode ser abordada a partir da perspectiva de que foi uma prática disseminada, inicialmente, entre grupos sociais pertencentes a elites econômicas e que processualmente foi apropriada por outras camadas sociais. Pode-se citar, como exemplo, as famílias de imigrantes citadinos, que ascendiam econômica e socialmente e que demonstravam sua melhora nas condições de vida por meio da retratação nas imagens⁹⁷.

colocar seus equipamentos fotográficos tornando-se um dos primeiros fotógrafos da cidade." DROPPA, A. M. O Fotógrafo Luis Bianchi. **Diário dos Campos**, Ponta Grossa, 17 fev. 2002.

⁹⁶ LEMOS, op. cit., p. 56.

⁹⁷ Sobre isso ver: LEITE, op. cit.; MOURA, op. cit.; RIBEIRO, op. cit.

Outra obra demonstra como se deu a disseminação da prática de tirar retratos no Brasil entre os imigrantes. Com relação à atividade fotográfica em São Paulo, Susana B. Ribeiro discorre em *1920-1930: Italianos no Brás*, sobre o cotidiano desses imigrantes instalados no referido bairro. Destaca a autora que, naquele período, só no Brás existiam nove estúdios fotográficos em funcionamento. Além desses ateliês, fotógrafos ambulantes ainda circulavam pelas ruas mais populosas dessa comunidade italiana na cidade de São Paulo, oferecendo seus préstimos, se disponibilizando para registrar momentos da vida dos estrangeiros na América.

As imagens registravam situações cotidianas, que de alguma maneira viriam traduzir aspectos desse universo: os laços familiares, os momentos de lazer, os hábitos religiosos, as tradições culinárias, determinadas situações de trabalho, aspectos da moradia e do comércio que caracterizavam a vida dos imigrantes vindos da Itália.⁹⁸

De acordo com a obra citada, entre as características que marcaram a colônia italiana no Brasil, o que diferencia esse contexto de outros, com relação à imigração europeia, é o local de instalação dos grupos, bem como as atividades econômicas desenvolvidas a partir dessa fixação. Os italianos desenvolveram um modo bem peculiar de estabelecimento nestas terras. Vieram para o Brasil trazidos pela oportunidade de obter um espaço para plantar. Foram a mão-de-obra utilizada em substituição à força escrava. Para a autora, esses estrangeiros permaneceram pouco tempo no campo, sob a chefia dos fazendeiros de café. A maioria deles estabeleceu-se nas cidades de médio e grande porte, como no caso de São Paulo que representava aos imigrantes possibilidades de enriquecimento e independência⁹⁹, propiciado por uma nova relação com a urbanidade.

Nas décadas iniciais do século XX, a urbanidade apresenta-se como uma nova forma de relação das pessoas com o ambiente, a partir de novas práticas sociais propagadas pela Europa e difundidas para outros países. Tal ambiente era revelado através da arte, do controle de doenças, da eletricidade, do cinema, do transporte urbano, da arquitetura. Assim, os hábitos foram modificados mediante uma nova significação dada ao consumo dessas mercadorias modernas. No entanto, num mesmo

⁹⁸ RIBEIRO, op. cit., p. 14.

⁹⁹ A autora destaca que não foi interesse da pesquisa buscar apenas histórias em que o imigrante enriqueceu, mas também de outros que não tiveram tanto êxito, como os operários, por exemplo.

período, convivem e contrastam as tensões entre o moderno e o conservador, entre o velho e o novo. Como bem aponta Nicolau Sevcenko, nas primeiras décadas do *Novo Século*¹⁰⁰, em São Paulo, nem tudo era só beleza e nem todos os problemas urbanos se resolveram apenas com a existência da ideia de “modernidade”. O clima de modernidade era atravessado pelos fatores de atraso: a devastadora gripe espanhola, as pragas nas lavouras de café, barulho e a agitação nas fábricas. O que não deixou de criar na população um sentimento de excitação com o novo. Como frisa Sevcenko

essa maré tormentosa de euforia de 1919 traria consigo muitas novidades imprevistas, ambiguidades, dilemas, impossibilidades vividas pelos mesmos sujeitos. Mas sobretudo viria a reduzir a visibilidade de um mundo transparente, de contornos definidos até então e que, daqui por diante, só parcialmente poderia ser entrevisto, borrado, diluído e impreciso, sob o rebuliço permanente das águas turvas.¹⁰¹

Nada mais seria como antes. Não se sabia ao certo o que estaria por vir, mas era presente a sensação de mudanças. Costa & Schwarcz¹⁰² explicam que havia nesse período uma busca incessante pela implantação do progresso, ao qual nada poderia atrapalhar ou atrasar. A modernidade era implantada através do domínio sobre a natureza, na chamada *era da ciencia*, na qual tudo era regido pela ordem da velocidade. Contudo, a configuração não extinguiu muitos dos problemas existentes; pelo contrário, criava outros ainda na maior cidade do país.

O panorama urbano de São Paulo era muito mais composto de problemas que se multiplicavam descontroladamente do que de soluções originais. A ação pública, tinha por si só dados os seus limites orçamentários e a ineficácia da sua estrutura administrativa, se paralisava ou mesmo cedia diante da intransigência de grandes potentados ou de manobras especulativas organizadas.¹⁰³

Face a esses acontecimentos, há que se considerar a chegada dos novos habitantes do país. Sobre o contexto da imigração, Sevcenko contrapõe a visão idealizada da vinda desses novos moradores da América.

¹⁰⁰ O autor usa a expressão em referência ao século XX. SEVCENKO, N. **O Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 57.

¹⁰¹ Ibid., p. 26.

¹⁰² COSTA, A. M. da; SCHWARCZ, L. M. **1890-1914**: no tempo das certezas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Virando séculos.

¹⁰³ SEVCENKO, op. cit., p. 127.

Só o que o mito não podia fazer, era mudar a realidade. Porque, afinal, a Babel era de verdade. Ela agregava centenas de milhares de seres desenraizados, arrancados pela força ou pela aflição dos seus lares e regiões de origem, transportados como gado através dos mares, negociados por “agentes de imigração” com preço fixo por cabeça, conforme idade e sexo, origem e condições físicas, despejados em pontos infectos de endemias tropicais, sem instruções, sem conhecimento da língua, sem recursos, sem condições de retorno, reduzidos à mais drástica privação para que a penúria mesma lhes servisse de acicate ao trabalho e motivo de submissão.¹⁰⁴

Ainda através da pesquisa de Ribeiro, pode-se compreender as proporções alcançadas pelo projeto lançado para atração do imigrante europeu. Entre 1871 e 1930 mais de um milhão e trezentos mil italianos chegaram ao Brasil e logo eram encaminhados à “Central de Imigração para organizar as viagens e a colocação desses trabalhadores nas fazendas do interior do estado”¹⁰⁵. Milhares de imigrantes foram organizados em grupos para facilitar a viagem e o estabelecimento no Brasil. No entanto, muitos italianos também vieram por conta própria aventurar-se na América. Não se sabe ao certo, no caso da família de Luis Bianchi, qual dessas modalidades de imigração foi efetuada. Contudo, afirma-se que existe similaridade entre os escritos de Ribeiro e a família imigrante de Bianchi. Leandro discorre sobre o caso da família Bianchi. Assim o pai de Luis,

Carlos Bianchi, natural de Bologna, resolvera emigrar por desentendimentos familiares. Não era um artesão em vias de tornar-se um proletário urbano. Nem tampouco um camponês que almejava tornar-se um pequeno proprietário de terra no Novo Mundo, como a maioria dos imigrantes europeus que se dirigiram para a América do Sul naquele tempo.¹⁰⁶

Em razão da falta de informações, não se pode afirmar com propriedade se a família chegou neste continente com algum desses grupos e com trabalho previamente definido. O que se sabe com certeza é que as atividades desenvolvidas por Luis, desde o início de sua chegada no continente americano, foram em âmbito urbano e ligadas, de alguma forma, com a fotografia.

¹⁰⁴ Ibid., p. 38-40.

¹⁰⁵ RIBEIRO, op. cit., p. 39.

¹⁰⁶ LEANDRO, J. A. Luis Bianchi, Fotógrafo dos Campos Gerais. *Jornal de História*, Ponta Grossa, UEPG, v. 3, p. 4-6, 01 ago. 1996.

Muitos desses italianos¹⁰⁷ arriscaram-se em novas profissões nas cidades¹⁰⁸. Dentre elas, algumas eram pouco conhecidas, como a atividade fotográfica. Sobre a origem desses fotógrafos, Ribeiro ainda destaca:

É de chamar a atenção o fato desses fotógrafos serem, na sua grande maioria, de origem italiana. No entanto, poucas são as informações a respeito da história de vida desses 'registradores', e menos ainda se sabe acerca de sua produção como um todo; as fotografias que restaram desses precursores foram aquelas que permaneceram guardadas nos acervos familiares.¹⁰⁹

Dentre os imigrantes, aqueles que não estavam nas fábricas procuravam desenvolver alguma atividade profissional autônoma. Em determinados casos, a opção feita era por atividades que pudessem ser realizadas na própria residência, como é o caso dos ateliês fotográficos. Estes eram geralmente instalados em cômodos da casa, preferencialmente de frente para a rua. Isso para obter certo distanciamento do restante da habitação; mas, ao mesmo tempo, trabalhar na própria residência aliava os fatores comodidade e economia. Essa opção foi feita também por Bianchi, em Ponta Grossa¹¹⁰.

Com a significativa quantidade de fotógrafos nessas comunidades estrangeiras, abrindo as portas de suas próprias residências para realizar tais serviços, em várias regiões do país, percebe-se a relevância da prática de tirar retratos para os profissionais. Através de sua imagem gravada no papel, o imigrante constituía uma relação com o novo espaço, um vínculo era estabelecido. Todavia, também era uma forma de preservar seus laços com a terra natal, já que muitos retratos eram enviados aos parentes que ficaram na Itália. Conta ainda Ribeiro, que por meio desse elo estabelecido entre os que estavam no Brasil e os que ficaram no país de origem, os

¹⁰⁷ Ribeiro apresenta na citada obra uma lista de imigrantes italianos que se dedicaram a trabalhar como fotógrafos. Ibid., p. 52.

¹⁰⁸ Anterior a essa prática, os imigrantes italianos trazidos para o Brasil ficaram no campo, para desenvolver atividades essencialmente agrícolas. Entretanto, em diversos casos a instalação desses imigrantes no espaço rural não ocorreu de maneira pacífica. As vantagens e atrativos, que foram divulgados na Itália, nem sempre correspondiam ao modo de vida levado em solo brasileiro. Muitos conflitos ocorreram entre fazendeiros e colonos, motivando os imigrantes a buscarem outras soluções, já que a volta era difícil. Ribeiro ressalta que "em função desses conflitos e da precária condição de vida nas fazendas de café, um considerável número de italianos, sobretudo meridionais, não tinha como anseio a permanência no campo. Suas metas eram as cidades, o trabalho nas indústrias ou o trabalho como artesãos. Ser proprietário de uma pequena oficina ou indústria familiar fazia parte do sonho dos imigrantes, e muitos lutaram por isso". Ibid., p. 40.

¹⁰⁹ Ibid., p. 52-53.

¹¹⁰ DROPPA, op. cit.

imigrantes utilizavam a fotografia para demonstrar o sucesso atingido na nova pátria, como maneira de reafirmar sua condição social e financeira, transmitindo a mensagem de que “mudar deu certo”.

Num tempo em que a comunicação era difícil, a fotografia possibilitou também uma nova forma de transmissão de mensagens entre esses imigrantes que pouco contato podiam manter com parentes e pessoas queridas, tanto com aqueles que permaneceram na Itália, quanto com os que partiram para tentar a vida no interior do Brasil. Com a difusão dos retratos e cartões-postais, os imigrantes transmitem, através desses meios, uma imagem que nem sempre corresponde à realidade por eles vivida. A fotografia, realizada em circunstâncias especiais, satisfaz o desejo de demonstrar a ascensão social, a concretização materializada do objetivo de ‘fazer a América’.¹¹¹

E não bastava comunicar que apenas um dos membros da família havia tido êxito na nova empreitada; o sucesso era do conjunto, do grupo familiar como um todo. Desta forma, sobre as imagens de família, Ribeiro ressalta que “tanto as produzidas nos estúdios como as realizadas nos momentos de lazer, o que prevalece é a reafirmação que o grupo tem de si mesmo e de sua unidade. É a representação retratada da coesão dos laços familiares”¹¹². Em outras palavras, nesse contexto, a família exprime valores e como tal torna-se referência para a constituição da identidade social. O grupo familiar exerce um papel relevante na vida das pessoas, pois, como já frisado anteriormente, é o primeiro grupo a que o sujeito pertence. Se isso não implica necessariamente que o indivíduo se incorpore, definitivamente ou por um longo período, ao grupo, certamente o indivíduo guarda sentidos familiares apreendidos em sua vivência e em sua memória, construídos culturalmente. Uma das formas para a consolidação desse sentimento é a fotografia.

O indivíduo livre de laços de afeto, de interesses políticos e sociais, tão necessitado de um sentido para sua vida quanto seus similares, guarda também nas velhas fotos da família o resgate de uma memória e, assim, de sua própria condição humana¹¹³.

Neste caso, as fotografias de família desempenham um papel relevante na constituição do grupo, pois propiciam ao indivíduo que as observa, mesmo depois de algumas gerações, a noção de pertencimento. Olhar uma fotografia é um ato de

¹¹¹ Ibid., p. 53.

¹¹² Ibid., p. 18.

¹¹³ BARROS, op. cit., p. 29.

contemplação de uma imagem que se constitui como artefato, como uma espécie de inventário. Auxilia a reconstrução das lembranças e memórias, enquanto fenômenos sociais. Sobre esta ação de observar a imagem é possível afirmar que ocorre o rompimento da individualidade e passa-se a partilhar de um mesmo sentimento, o de pertencimento a um determinado grupo – a família – e a um espaço, nesse caso, o Brasil dos imigrantes. Desse modo, já nas primeiras décadas do século XX, assistiu-se ao aumento da quantidade de pessoas que passaram a utilizar a fotografia como principal fonte de renda, fossem itinerantes pelas cidades do país ou em seus estúdios, como no caso de Luis Bianchi.

2.2. A CIDADE E O ATELIÊ *FOTO BIANCHI*

Em certas regiões do Brasil, o início do século XX parecia acompanhar as mudanças econômicas e sociais ocorridas em países da Europa e nos Estados Unidos, gerando um clima de euforia e otimismo, de acordo com Costa & Schwarcz¹¹⁴. As grandes cidades da época viraram palco para as transformações que chegaram junto com a modernidade. As novas e pequenas fábricas absorveram a mão-de-obra imigrante e a população urbana aumentava. Novos hábitos e gostos foram sendo incorporados. Mudanças que se refletiam em todos os âmbitos da sociedade e, principalmente, na família.

Não muito tempo após sua chegada à cidade, Luis Bianchi foi um desses imigrantes que instalou na própria morada um estabelecimento comercial. A princípio, ele e a esposa, Maria Thómmen, imigrante suíça que conheceu quando ainda morava na Lapa, trabalharam com a venda de produtos diversos, para mais tarde, dar início às atividades em seu próprio estúdio fotográfico. O *Foto Bianchi* constituiu-se como um dos estabelecimentos do ramo da fotografia de maior destaque ao longo de quase um século de existência, em Ponta Grossa. Assim, muitos ponta-grossenses, pessoas de localidades próximas ou aqueles que estavam de passagem pela cidade tiveram sua imagem fixada pelas lentes destes profissionais, dentre as três gerações de Bianchi que

¹¹⁴ COSTA; SCHWARCZ, op. cit., p. 27.

se responsabilizaram pela administração do estúdio. Eram eles Luis, Raully e Raul, respectivamente pai, filho e neto.

Apesar de ter nascido na Itália, em 1º de novembro de 1876, Luis Bianchi foi registrado em Buenos Aires, Argentina, alguns meses depois. Seus pais, Carlos e Carolina Bianchi viajaram para a América, em virtude de conflitos familiares na terra natal. Há escassez de informações sobre a imigração dos Bianchi e sua fixação no continente americano. Entretanto, sabe-se que Luis teve os primeiros contatos com a fotografia ainda quando morava na Argentina, por intermédio de seu pai. Pouco tempo depois da acomodação da família, Carlos abriu uma gazeta em Buenos Aires e utilizou-se dos registros fotográficos, quando estes se tornaram possibilidade viável no meio jornalístico e ensinou o ofício ao filho, Luis¹¹⁵. Já no Brasil, as fotografias juntamente às ilustrações reforçavam notícias ou propagandas¹¹⁶.

Ao chegar ao Brasil, graças à sua intimidade com a fotografia, Luis foi contratado para registrar os diversos estágios da implantação da ferrovia, na região da cidade da Lapa. Fato considerado comum nas empresas envolvidas na construção das linhas férreas, por todo o país. Ainda na Lapa, ele conheceu Maria com quem constituiu família, quando foi encarregado pela *Brazil Railway Company* de fotografar as etapas de construção da ferrovia São Paulo-Rio Grande¹¹⁷. Ainda na primeira década do século XX o casal Bianchi mudou-se para Ponta Grossa, após casarem-se em Curitiba. Tiveram quatro filhos: Raully, Fleury, Leonardo e Raul, este último tendo morrido com pouco tempo de vida.¹¹⁸

¹¹⁵ DROPPA, op. cit.

¹¹⁶ Sobre o cenário jornalístico nesse período Bucholdz aponta que “a passagem do século XIX para o século XX assinalava a transição da pequena à grande imprensa nos principais centros urbanos brasileiros. A consolidação da imprensa era sinônimo da confirmação do desenvolvimento, da instrumentalização da democracia, do culto à liberdade de expressão. A imprensa passou a traduzir as novas idéias e hábitos gerados pelas transformações vivenciadas pela população, tornando-se o espaço privilegiado para a discussão dos problemas e rumos da sociedade. Reforçando essa condição, a imprensa do início do século XX era um dos principais canais de informação e de transmissão de valores. (...) Até a publicidade começava a ser repensada, com a contratação de poetas e escritores para a criação de slogans, testemunhais ou versos para promover produtos, numa postura mais profissional.” BUCHOLDZ, A. P. **Diário dos Campos** memórias de um jornal centenário. Ponta Grossa: UEPG, 2007. p. 23.

¹¹⁷ A ferrovia ligava São Paulo ao sul do país e sua construção estava sob responsabilidade da companhia inglesa *Brazil Railway*. Sobre isso ver: GONÇALVES, M. A. C.; PINTO, E. A. **Ponta Grossa: Um século de vida (1823-1923)**. Ponta Grossa: Kugler, 1983. p. 110-121.

¹¹⁸ DROPPA, op. cit.

A Ponta Grossa na qual o casal Bianchi instalou-se, teve seus filhos e adquiriu reconhecimento profissional, encontrava-se, no princípio do século XX, em período caracterizado por uma urbanização e modernização crescentes. Diante da instalação de ferrovias e de acentuado movimento imigratório e migratório, bem como a instalação de pequenas fábricas e casas comerciais. Muito embora, o frenesi descrito por Sevcenko quanto à cidade de São Paulo, no início da década de 1920, pareça não corresponder a alguns traços pacatos da cidade ponta-grossense no mesmo período. A serenidade com a qual os carroceiros transitavam pelas ruas e carreiros enlameados formava a imagem da típica cidade de interior. O silêncio e acomodação dos habitantes só eram quebrados pela chegada do trem, comemorações cívicas e festas religiosas.

Vale lembrar também, que Ponta Grossa, nesse momento, tinha como uma de suas atividades econômicas de maior destaque, se não a principal, a produção agropecuária. Era uma cidade rural, mas com traços marcadamente urbanos. O historiador Niltonci B. Chaves afirma que na década de 1920 o desenvolvimento urbano tomou força, designando-se como período “divisor de águas”¹¹⁹. Anterior a isso, o mesmo autor cita alguns dos traços de modernidade que já existiam na cidade desde a década de 1910. “A eletricidade, a telefonia, as ruas calçadas, os automóveis, os cinemas, as praças, as casas comerciais, as indústrias e, principalmente, a ferrovia compunham o conjunto dos elementos da ‘modernidade’ existente na cidade.”¹²⁰ A cidade que o jovem casal Bianchi escolheu para morar já se abria às modificações urbanísticas, contando assim com os benefícios da modernidade. Mais tarde, em meados do século XX, “todo o centro urbano encontrava-se calçado com paralelepípedos, sendo o calçamento das ruas uma das preocupações da administração municipal”¹²¹ – alguns carros, casas de comércio, algumas fábricas e ferrovia.

A importância econômica de Ponta Grossa foi capaz de torná-la uma das cidades com maiores representação política no Estado entre 1920 e 1945. A maioria desses representantes era oriunda das elites locais. Originavam-se das tradicionais famílias da região, proprietários da maior parte das terras produtivas

¹¹⁹ CHAVES, N. B. **A cidade civilizada**: discursos e representações sociais no Jornal Diário dos Campos na década de 1930. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2001. p. 14.

¹²⁰ Ibid., p. 65.

¹²¹ SILVA, E. A. (Coord.) **O povo faz a História** – Ponta Grossa 1920-1945. Relatório de Pesquisa UEPG, 1994. v. I. p. 6.

dos Campos Gerais, ou ligavam-se de algum modo aos grupos que controlavam o grande comércio e as grandes indústrias locais, sendo comum ainda o domínio de determinado ramo do comércio ou da indústria local pelos grandes proprietários¹²².

Todo o processo que envolveu o desenvolvimento econômico em Ponta Grossa contribuiu para mudanças no comportamento social e cultural de seus habitantes. A cidade encontrava-se no caminho de centros culturais e artísticos, como Rio de Janeiro e Argentina e por ela passavam muitos artistas de teatro e cantores¹²³ que se apresentavam nos cines-teatro locais. Símbolos de modernização urbana, os cines-teatro¹²⁴ abriam suas portas para apresentações cinematográficas, assim como, disponibilizavam seus palcos para encenações de peças teatrais e musicais. Em Ponta Grossa, as entradas e saídas do cinema e teatros tornaram-se espaços para a prática da sociabilidade entre famílias, amigos, conhecidos e agregando inclusive aqueles que não iam às sessões, mas que tornavam as praças¹²⁵ e a Rua XV um ponto de encontro¹²⁶.

Pessoas de diversas origens foram atraídas a Ponta Grossa motivadas pelos discursos de desenvolvimento urbano e trouxeram com elas costumes e culturas diferentes como religião, idioma, festividades e alimentação. Homens e mulheres contribuíram para a formação da identidade ponta-grossense, mesclando os hábitos dos que aqui já estavam aos daqueles que iam chegando¹²⁷. Aos homens, o espaço da

¹²² Ibid., p. 41.

¹²³ HOLZMANN, E. **Cinco histórias convergentes**. Ponta Grossa: UEPG, 2004. p. 346-349.

¹²⁴ Em Ponta Grossa, o cine-teatro Renascença foi inaugurado em 1911, por Jacob Holzmann. Antes dele já existiam o Teatro Sant'Anna, Cine-teatro Recreio e o Éden.

¹²⁵ Enquanto espaços de convivência, as praças tornaram-se locais para celebrar comemorações cívicas, religiosas e para apresentar as retretas que ocorriam na Praça da Matriz ao entardecer de domingo. A Praça João Pessoa, em frente à Estação Roxo de Rodrigues – hoje “Estação Saudade” –, transformou-se em um espaço público importante de convivência urbana principalmente durante as apresentações da Banda do 13º Regimento de Infantaria. Além destes eventos, os ponta-grossenses participavam de bailes, festas e atividades esportivas, principalmente o futebol, organizados pelos clubes recreativos. Em 1912, foi criado o Operário Futebol Esporte Clube (OFEC), para os funcionários da ferrovia, contando com vários atrativos para as famílias. Também o turfe realizado no Jôquei Club de Ponta Grossa era uma atração, desde a década de 1930, chamando a atenção não só de apostadores, mas de famílias que acompanhavam as corridas. Sobre isso ver: CHAVES, N. B. A cidade civilizada: cultura, lazer e sociabilidade em Ponta Grossa no início do século XX. In: DITZEL, C. de H. M.; LOWEN, C. L. S. **Espaço e cultura: Ponta Grossa e os Campos Gerais**. Ponta Grossa: UEPG, 2001. p. 68 e MONASTIRSKY, L. B. A mitificação da ferrovia em Ponta Grossa. In: DITZEL; LOWEN, op. cit., p. 45.

¹²⁶ Diário dos Campos, n. 1181, p. 02, 09 out. 1914.

¹²⁷ SILVA, op. cit., p. 72.

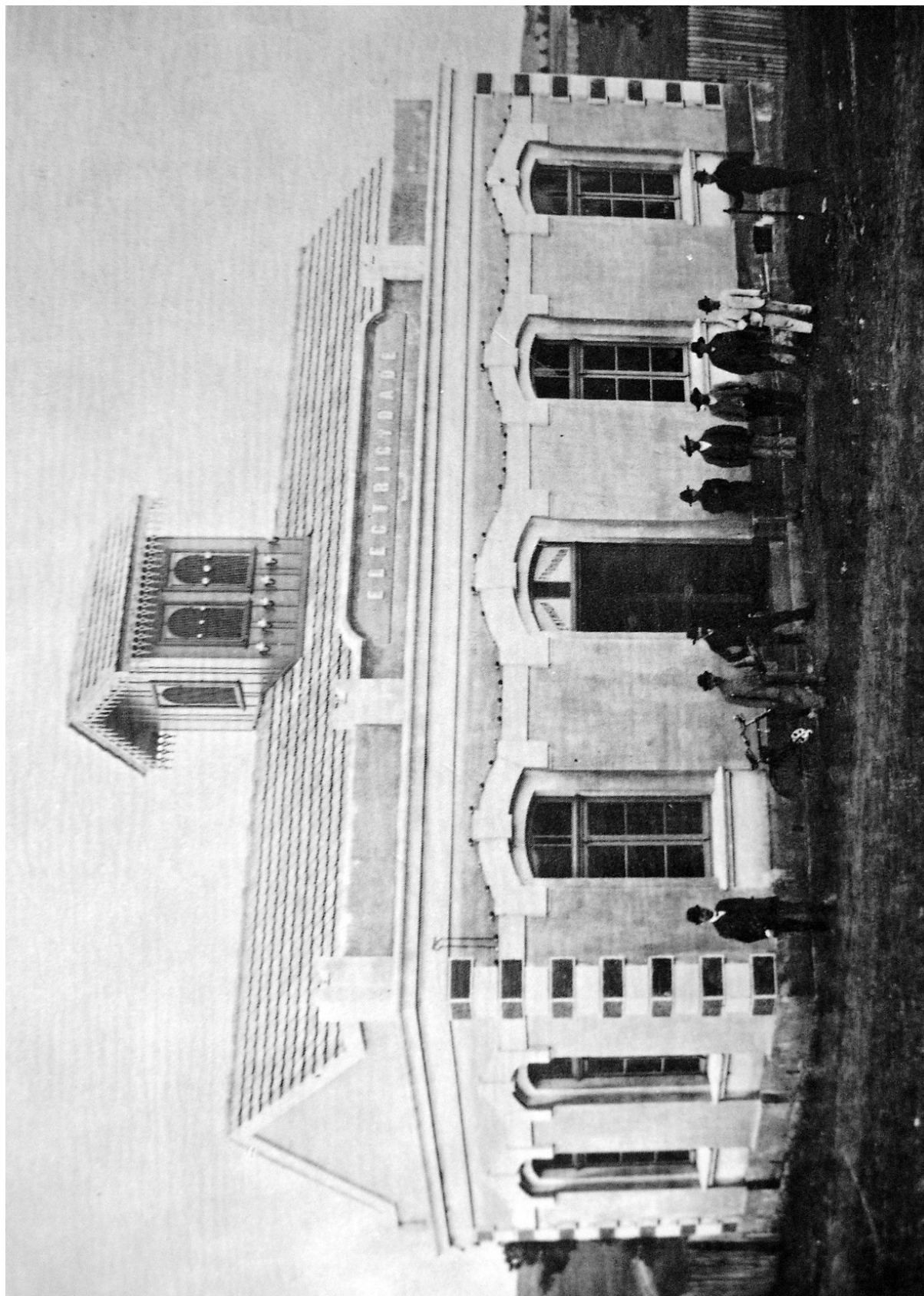
rua, o trabalho, a política. Para as mulheres, o espaço doméstico, as escolas, os cinemas e passeios.

No entanto, a cidade não se acomodava na pretendida harmonia urbana amparada nos ideais de modernização. A propalada “modernização” trazia, em seu bojo, a contrapartida. Esta pode ser localizada em várias matérias do principal meio de comunicação local do período, o jornal *Diário dos Campos*. Vadios e mendigos eram constantemente apontados como empecilho para a cidade que se pretendia bela e pedia-se atenção do poder público para estes “males”. As prostitutas igualmente eram denunciadas pelo jornal. As famílias ponta-grossenses reclamavam de bordéis que eram palcos de algazarra e brigas altas horas da noite. Forasteiros também eram vistos como uma ameaça à tranquilidade dos habitantes, pois como a cidade servia de parada e passagem de pessoas e cargas, representava um possível refúgio de marginais¹²⁸.

Portanto, não eram apenas o progresso e o desenvolvimento os principais elementos constituidores da cidade, naquele período. Havia ainda, no início do século XX, uma grande quantidade de ruas de terra, em contraponto à existência de vias calçadas e estabelecimentos comerciais de tanta circulação nas áreas centrais de Ponta Grossa. A Fotografia 2 – Fachada da Empresa de Eletricidade Martins & Carvalho, produzida por Luis Bianchi em 1911¹²⁹, retrata alguns dos antagonismos do início do século: as cercas de madeira em contraste com o prédio novo de alvenaria. Além da rua sem calçamento, o que causava transtornos aos moradores em dias de chuva, em razão da lama que se formava no local. Sobre esse assunto, diversos artigos foram publicados nos periódicos locais da época manifestando o descontentamento com a situação e reivindicando mudanças.

¹²⁸ MONASTIRSKY, op. cit.

¹²⁹ Mesmo antes de abrir seu próprio estúdio, Bianchi já realizava trabalhos fotográficos na cidade. Alguns de seus trabalhos datam de 1911 e como dito anteriormente a fundação do estabelecimento ocorreu em 1913. Muitos fotógrafos, como era o caso de Bianchi, registraram a cidade e as modificações na paisagem urbana. Lugares destinados a novas construções eram cada vez mais fotografados sob encomenda da administração pública. Fotografias de espaços urbanos, feitas externamente ao estúdio também eram especialidade de Luis. Elas são facilmente identificáveis entre os negativos do Acervo e mesmo, imagens que traziam em seu conteúdo festividades e eventos da cidade, que poderiam ou não ser feitas sob encomenda.



FOTOGRAFIA 2 – FACHADA DA EMPRESA DE ELETRICIDADE MARTINS & CARVALHO (1911)
FONTE: ÁLBUM IMAGENS DO COTIDIANO – PONTA GROSSA-PR.

Reclamação Justa

Reclamações justíssimas que se levantam contra os atoleiros existentes em frente das Estações da Paraná, e da São Paulo e Rio Grande. Carroças e veículos se enterram toda vez que teem necessidade de se aproximarem das Estações, é realmente uma vergonha. Os viajantes e nossos visitantes, notam o contraste entre o aspecto geral da cidade, encontramos num estado horrível a nossa entrada que se transformam em um mar de lama e atoleiros próprios de estradas longincuas, e tudo isso porque a Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, ainda não resolveu a gastar um pouco com o calçamento das frentes das referidas Estações.¹³⁰

Mesmo com todos esses problemas na ocupação urbana e por se constituir como um ponto de passagem de viajantes, na primeira metade do século XX, a cidade permitia ao estúdio *Fotografia Bianchi* atrair clientela local, regional ou itinerante. Nessa Ponta Grossa contraditória, constituída por grupos sociais abastados pelos lucros comerciais, por profissões liberais, pelas fábricas e fazendas e outros grupos formados por imigrantes, operários, forasteiros, prostitutas, que a família Bianchi ampliava as atividades do estabelecimento fotográfico. Este gesto legou ao presente, fontes de representações da sociedade ponta-grossense, consolidadas através das representações realizadas em seus cenários arranjados.

Antes de serem renomados fotógrafos da cidade, no ano de 1909, Luis e Maria Bianchi começaram a vida abrindo um pequeno estabelecimento comercial como citado anteriormente. Era uma loja de artigos diversos conhecida como *Casa de Armarinhos e Modas Thómmen & Bianchi*¹³¹. Quatro anos após a inauguração do armarinho, o casal solicitou à Prefeitura Municipal uma licença para a instalação de um *Athelier Photographico*¹³². O endereço escolhido certamente não foi aleatório, pois o ateliê abriu suas portas para a Rua XV de Novembro que, na época, já era um movimentado espaço da urbe (Fotografia 3 – Desfile na Rua XV e Fotografia 4 – Letreiro Fotografia Bianchi¹³³).

Entre as práticas de lazer mais procuradas pela população local, segundo aquelas notícias (do Diário), estava a frequência aos cinemas. Nesse momento

¹³⁰ O Progresso, n. 498, p. 01, 07 dez. 1911.

¹³¹ Dado extraído do *Livro Nº 3 – Registro de Alvarás de Licença e Outros. Setembro 1908 a outubro de 1911*, p. 16. Acervo: Casa da Memória Paraná, Ponta Grossa, Paraná.

¹³² Dado extraído do *Livro Nº 27 – Registro de despachos da Prefeitura Municipal 1902-1904 e 1911*, p. 25. Acervo: Casa da Memória Paraná, Ponta Grossa, Paraná.

¹³³ As duas imagens são referentes ao mesmo momento, com destaque na Fotografia 4 para o letreiro que indica a localização do estabelecimento *Fotografia Bianchi*, na Rua XV de Novembro.

histórico Ponta Grossa contava com dois Cine-Teatros, ambos localizados na Rua XV de Novembro, a mais movimentada do centro da cidade.¹³⁴

Assim, o crescimento da cidade aumentou a demanda de trabalho no estúdio. Luis fora sempre auxiliado pela esposa Maria¹³⁵. O ateliê, montado na referida rua, nº 5, ficava em frente a uma tradicional casa comercial da cidade, a Casa Romano. Após as missas e as matinês domingueiras, jovens e famílias circulavam nas calçadas da Rua XV realizando o *footing* tão comum para o período¹³⁶. Por constituir um espaço para o exercício das sociabilidades e fazer parte do centro da cidade, a rua tornou-se um ambiente favorável para a instalação de diversas casas comerciais, formando um centro de vivência do cotidiano local. Já na década de 1920, Ponta Grossa apresentava alguns elementos que conferiam a ela *status* de “cidade moderna”: a estação ferroviária, hospitais, cines-teatro, escolas e clubes sociais. A ferrovia, construída neste mesmo período, fez com que a cidade se desenvolvesse a partir da linha férrea, dando origem a dois importantes bairros: Oficinas e Uvaranas, com função predominantemente residencial. Expandindo assim os limites que até então contornavam o centro comercial, que contava ainda nesse período com poucos estabelecimentos.

Enfim, novos hábitos foram se constituindo. Havia concentração da população em praças, principalmente à noite, após a jornada diária de trabalho, ou nos fins de semana, o que era possibilitado pela iluminação pública, as idas ao cinema, a apreciação das bandas musicais, peças de teatro protagonizadas por companhias nacionais e estrangeiras. Mais tarde, a construção dos clubes para realização dos bailes, entre outras transformações cotidianas. Entretanto, há que se ressaltar que algumas dessas atividades não abrangiam todas as camadas sociais.

Em seu livro, *A terra do futuro*, Nestor Victor, faz uma breve descrição sobre a cidade, no início do século XX, no capítulo intitulado, *A nova Ponta Grossa*.

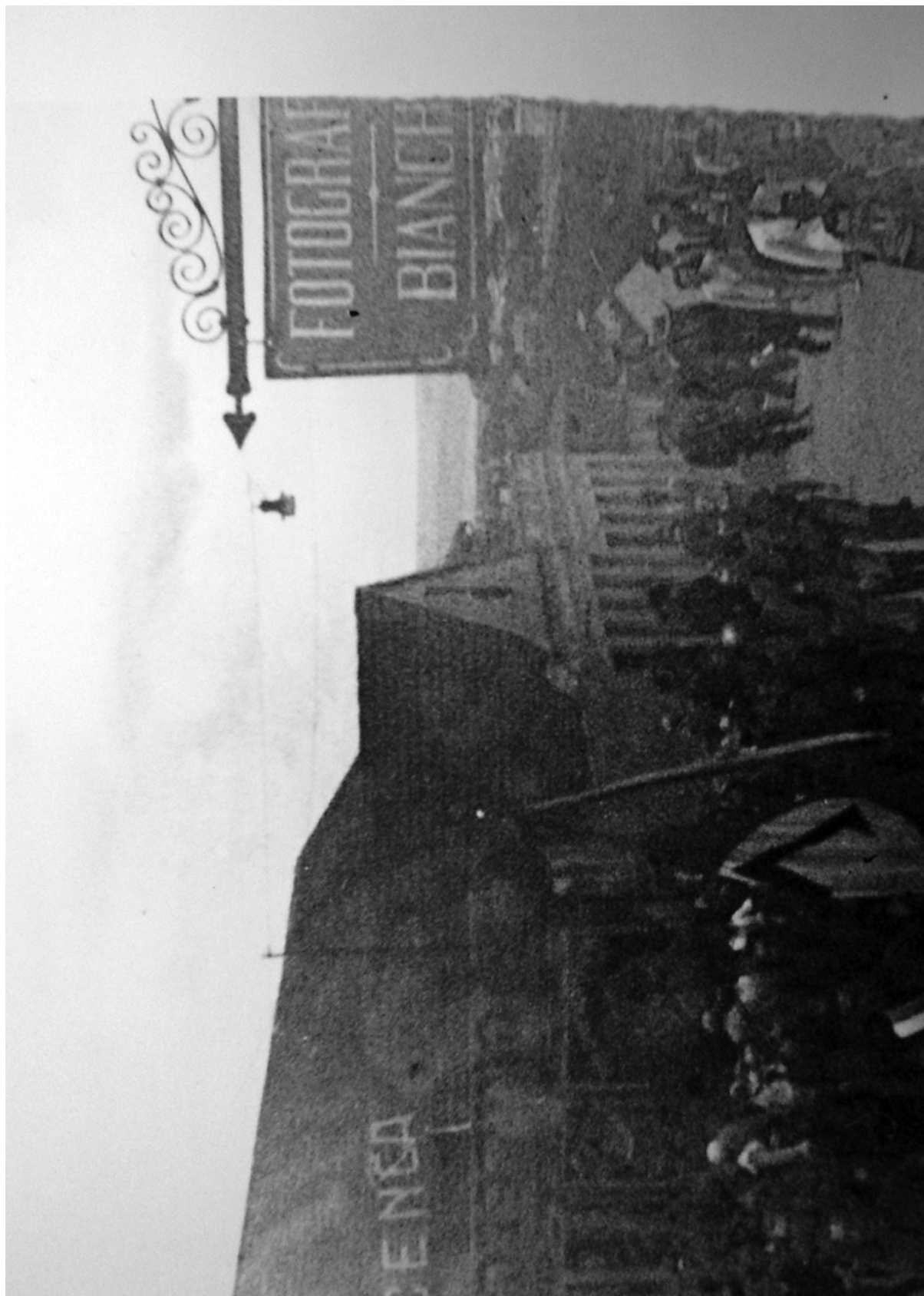
¹³⁴ CHAVES, op. cit., p. 59.

¹³⁵ LEANDRO, op. cit.

¹³⁶ Segundo Chaves, *footing* era o hábito de realizar caminhadas. CHAVES, N. B. A cidade civilizada: cultura, lazer e sociabilidade em Ponta Grossa no início do século XX. In: DITZEL; LOWEN, op. cit., p. 69.



FOTOGRAFIA 3 – DESFILE NA RUA XV (s/d)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR.



FOTOGRAFIA 4 – LETREIRO FOTOGRAFIA BIANCHI (s/d)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR.

A gente em transito, que afflue para os numerosos hotéis existentes, concorre muito para o movimento da cidade. Apesar de ser proninciada a febre de construção, faltam casas para alugar, em conseqüência da affluencia de novos moradores, attrahidos pelas possibilidades que está oferecendo a cidade.¹³⁷

Dessa perspectiva decorre a interpretação de que a cidade já passava, na época, por um acelerado processo de urbanização, marcado também pelos valores burgueses. O desenvolvimento econômico possibilitou crescimento urbanístico, com a atração de capital e novos moradores, conseqüentemente. Mais capital circulando era sinônimo de mais clientes e compradores, gerando a necessidade de aumentar a oferta de serviços e produtos. Desse modo, ao retomar uma prática profissional que antecedia ao casamento, Luis Bianchi estabeleceu-se com seu estúdio no centro comercial e cultural de Ponta Grossa. No mês de fevereiro de 1940, Bianchi transferiu o ateliê e a residência para a Rua Sete de Setembro, nº 92. A procura por retratos, nessa ocasião, aumentou em função da exigência de fotos nos documentos de identificação e das leis trabalhistas implantadas por Getúlio Vargas¹³⁸. Tal afirmativa é confirmada ao verificar o aumento de registros feitos nos cadernos do Acervo, a partir de meados da década de 1930.

Em pouco tempo, apesar de não ser o único no ramo na localidade¹³⁹, o *Foto Bianchi* atraiu grande clientela em razão da adoção de técnicas fotográficas que se somavam à experiência da família com o processo fotográfico. A pesquisadora Ana Maria Droppa, o define como “exímio artesão de uma técnica considerada ainda rudimentar, Bianchi se destacava pela qualidade de seus trabalhos, uma arte difícilíssima, requerendo acima de tudo paciência e habilidade”¹⁴⁰.

Bianchi esforçou-se para tornar a fotografia uma manifestação artística, muito além de um simples serviço prestado. A prática da fotografia realizada na época pode ser entendida hoje não apenas como um meio de sobrevivência; mas também como um processo de criação que envolvia a expressão de sensações e sentimentos que culminavam na revelação. Este processo tão delicado e preciso incluía a escolha de

¹³⁷ VICTOR, N. **A terra do futuro**. Rio de Janeiro: Impressões do Paraná, 1913. p. 312. Manteve-se na transcrição a ortografia original da época.

¹³⁸ DROPPA, op. cit.

¹³⁹ STANCIK, op. cit.

¹⁴⁰ DROPPA, op. cit.

equipamentos modernos, a busca pela perfeição no momento da retratação, bem como em todos os procedimentos empregados para a revelação¹⁴¹. Isso tudo com intuito de encantar o cliente, de modo que quando este comparecesse ao estúdio novamente, para buscar os retratos, fosse surpreendido pelo mágico resultado eternizado no papel. Apesar da qualidade de seus trabalhos, Droppa afirma que Luis “possuía somente duas máquinas fotográficas e um grande ampliador (raro) que copiou de uma revista do séc. XIX. Produzia seus próprios negativos, feito de vidro umedecido com solução de nitrato de prata”¹⁴².

Nesses termos, sobressaiu-se notadamente a expressividade que o estabelecimento foi adquirindo nos anos posteriores. O ofício da fotografia consolidado pelo casal Bianchi foi assim herdado pelo filho mais velho, Raul, que auxiliava os pais desde pequeno nas atividades do estúdio. Anos mais tarde, após o falecimento de Luis, ocorrido em 13 de abril de 1943, já casado, o filho assumiu o lugar do pai no ofício. Auxiliado por Celina, sua esposa, Raul optou por dar continuidade à arte da fotografia como modalidade profissional.

Fotografar foi tornando-se um elemento identificador da família Bianchi. Isto se concretizou quando, o filho de Raul e neto de Luis, Raul Bianchi escolheu dar continuidade ao mesmo ofício. Porém, a opção pela atividade profissional da fotografia na família foi apenas até essa terceira geração, já que em 2002, o último integrante das três gerações da família a gerenciar as atividades do estabelecimento faleceu e não deixou descendentes que optassem pela mesma profissão que seu avô e seu pai. Pouco antes de Raul falecer, devido ao declínio do movimento de clientes no estúdio e com dificuldades para manter os negativos acumulados em noventa anos, ele vendeu parte das produções para a Prefeitura Municipal de Ponta Grossa¹⁴³.

Um dos motivos que levou Raul a concretizar a venda do acervo ocorreu durante um período em que ele esteve internado no hospital, quando o estúdio foi arrombado. No dia 26 de janeiro de 2001, policiais militares foram até ele e notificaram o arrombamento e a perda de inúmeros equipamentos do estúdio. Sobre esse

¹⁴¹ NETTO, I. op. cit.

¹⁴² DROPPA, op. cit.

¹⁴³ NETTO, I. op. cit.

acontecimento ele relatou ao jornal Diário dos Campos, em setembro de 2001¹⁴⁴, que ficou “sem os dedos para trabalhar”. Com problemas de saúde e sem os equipamentos que levou 30 anos para adquirir, ele tomou a decisão de fechar o estabelecimento. Em 30 de março de 2001 consolidou a venda da propriedade e parte do Acervo de Negativos. As imagens se encontravam alojadas em um dos cômodos do estúdio, sem nenhuma estrutura de preservação e acomodação necessárias e, por isso, sofrendo degradação com as condições de armazenamento até então.

A venda dos negativos para o Município foi uma tentativa de conceder às imagens adequado acondicionamento e organização. Além da possível concretização do desejo de Raul, em formar um acervo e disponibilizar as imagens registradas no decorrer das trajetórias profissionais de seus antecessores para o maior número possível de pessoas. E, desse modo, preservar parte da história da cidade, congelada nos negativos.

Atualmente arquivado na Casa da Memória Paraná – Ponta Grossa, o Acervo encontra-se parcialmente catalogado e organizado por temáticas¹⁴⁵. Retratos de famílias compõem uma das classificações temáticas e representam grande parte do conjunto de imagens. Além dos negativos, os cadernos de registro também fazem parte do Acervo e estão separados por data, já digitalizados. Estes cadernos foram a maneira encontrada por Luis para armazenar as informações como data, preço, tamanho, enquadramento, descrição da imagem e tipo de foto, que acompanharam as três gerações de fotógrafos, além de uma numeração para cada negativo, o que possibilita, hoje em dia, localizar um retrato (ver Figuras 1 e 2 – Cadernos de Registro). A sequência numérica foi obedecida durante vários anos, sofrendo alteração na década de 1950, quando se iniciou uma nova contagem das retratações.

O produtor das imagens, que fazia parte da comunidade da qual imprimia retratos, era, portanto, quem determinava a maneira como seriam feitos o registro fotográfico e a descrição nos cadernos. Contudo, não se pode esquecer outro membro fundamental nesse contexto: Maria Bianchi. Pensa-se que como esposa e também proprietária do estabelecimento ela interferia diretamente na maneira como se davam

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ A classificação temática deu-se durante o processo de catalogação, depois que o Acervo foi adquirido e não durante o período de exercício do *Foto Bianchi* pelos proprietários/fotógrafos.

as atividades que envolviam a fotografia. Algumas das tarefas poderiam ser exercidas por ela, como o registro das informações nos cadernos. Essas informações feitas de maneira articulada não era apenas uma opção da família Bianchi, muitos outros fotógrafos utilizavam esses registros para facilitar o trabalho e a localização dos dados sobre as imagens para futura cobrança do valor a ser pago pelo serviço.

Tal descrição é intitulada por pesquisadores da fotografia como *legenda comentário*¹⁴⁶. No caso dos fotógrafos do *Foto Bianchi* isto era realizado com intencionalidade e os registros poderiam variar conforme o nível de afinidade, amizade ou, até mesmo, da condição aquisitiva do cliente. Isto conduz a afirmação de que Luis Bianchi apresentava critérios para os registros sobre as pessoas que o procuravam e concretizavam a retratação. Com isto, não se afirma que ocorria uma seleção da clientela, mas chama-se a atenção para a existência de formas particulares de registrar informações sobre cada um dos clientes.

Essa tão necessária técnica revela haver intencionalidade desde o contato inicial com o fotografado. “A ‘legenda comentário’ implicava certa retórica de valores, nos quais ele [o fotógrafo] expressava seus julgamentos sobre o que fotografava (...)”¹⁴⁷, escrevendo de maneira a salientar informações acerca daqueles que eram retratados. É possível ponderar, então, que a imagem é construída a partir da experiência de vida do fotógrafo, contando com uma carga de valores e hábitos dos quais ficava impossível se distanciar. O que ficou impresso pelo registro nas cadernetas em que constam informações que definem dados, funções e identidades, sendo expressas pela categorização feita pelo fotógrafo, como por exemplo, “moço polonês”, “três crianças”, “moça da fábrica”, “dois caboclos”, “moça alemã”, “marinheiro”, “sorveteiro”, “militar índio”, “militar ruivo”, “criança morta”¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Em um dos capítulos na obra *O fotográfico*, o pesquisador Antônio R. de Oliveira Jr. discorre sobre a vida e o trabalho do fotógrafo alagoano Augusto Malta (1864-1957) no Rio de Janeiro e, destaca que este utilizava a legenda comentário. OLIVEIRA JR., A. R. de. O visível e o invisível: um fotógrafo e o Rio de Janeiro no início do século XX. In: SAMAIN, op. cit., 79.

¹⁴⁷ CORREA, C. M. de A. O olhar do fotógrafo e o estudo das subjetividades na produção da imagem. In: PELEGRINI, S. de C. A.; ZANIRATO, S. H. (Orgs.) **Dimensões da imagem**: interfaces teóricas e metodológicas. Maringá: Eduem, 2005. p. 61.

¹⁴⁸ Dados extraídos dos catálogos que contém as informações dos cadernos de registros. Acervo: Casa da Memória Paraná-Ponta Grossa, Paraná.

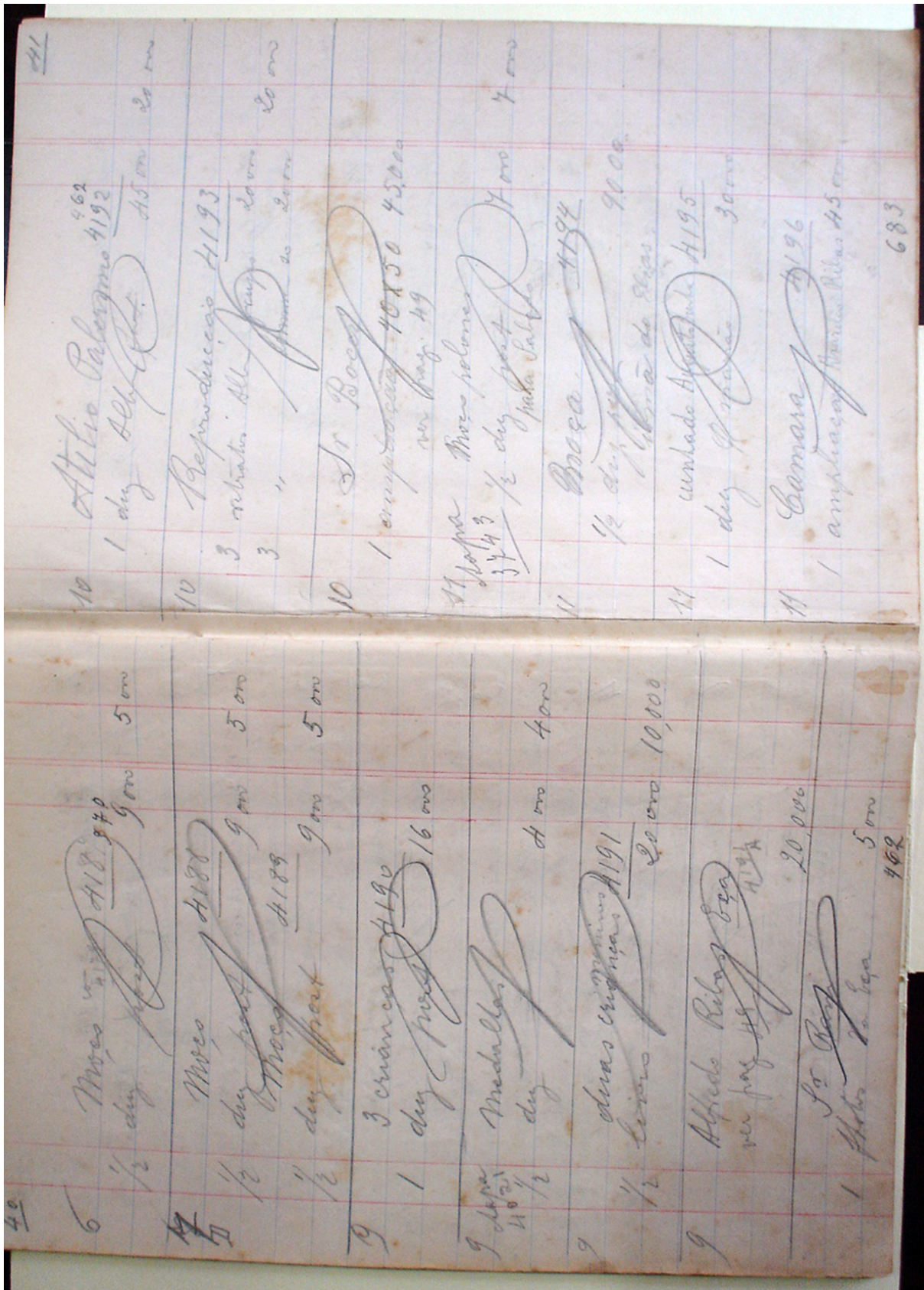


FIGURA 1 – CADERNOS DE REGISTRO
 FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR.

<u>40</u>				
6	Moes ⁴¹⁷⁸ <u>4187</u>	870	9000	5000
	1/2 dia proct			
7	Moes <u>4188</u>		9000	5000
	1/2 dia proct			
	Moes <u>4189</u>		9000	5000
	1/2 dia proct			
9	3 crianças <u>4190</u>			
	1 dia proct		16000	
9	Mapa ⁴⁰²¹ Medallas		4000	4000
	1/2 dia proct			
9	duas crianças ^{meninas} <u>4191</u>		20000	10000
	1/2 livro proct			
9	Alfredo Ribas <u>5ca</u>			
	ver pag 49 <u>4192</u>		20000	
	1 fotos proct		5000	
			462	

FIGURA 2 – CADERNOS DE REGISTRO
 FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR.

2.3. ENTRE OUTROS ESPAÇOS: AS TEMÁTICAS DO *FOTO BIANCHI*

Além das imagens efetuadas em estúdio, observou-se nos cadernos o registro de várias cenas de locais públicos da cidade com a descrição de “*Prefeitura Municipal*”¹⁴⁹. Sendo assim, entende-se que tais fotos eram feitas sob encargo do *Foto Bianchi*. Dessa forma a fotografia se constituía como uma maneira de representação do desenvolvimento e transformações no espaço urbano. De acordo com Boris Kossoy verifica-se a importância dessa opção por se registrar a urbe.

Desde cedo os governos, assim como as grandes empresas comerciais, requereram a presença do fotógrafo para que este documentasse seus feitos, suas realizações. As paisagens das áreas urbanas e do campo, a natureza, os tipos humanos em seu habitat natural, os conflitos sociais e as guerras foram registrados pela fotografia; melhor dizendo: nem todos os fatos, ou apenas os que interessavam para determinados grupos, num dado momento, o foram¹⁵⁰.

Outros fotógrafos em diversas regiões do Brasil legitimavam os feitos da administração pública por meio das retratações¹⁵¹. No decorrer do século XX, a

¹⁴⁹ Conforme observado nos negativos que integram o Acervo de Negativos do *Foto Bianchi* – no período correspondente ao estágio realizado entre 2002-2003 pela autora deste trabalho durante o curso de graduação em História, pela UEPG.

¹⁵⁰ KOSSOY (1998, p. 46) apud CORREA, op. cit., p. 55.

¹⁵¹ Em centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, entre outros ocorreram diversas transformações no espaço urbano, nas décadas iniciais do século XX. Tudo para adaptar as necessidades da mentalidade industrial que surgiu em oposição ao espaço rural. Os moradores do campo se dirigiam às cidades, realizando, por vezes, uma ocupação desordenada e que contribuía para o crescimento populacional de maneira imprudente, gerando problemas só percebidos em décadas posteriores. No final do século XIX e décadas iniciais do século XX, as cidades receberam os escravos recém libertos e milhares de imigrantes europeus, em razão da intensificação do uso de trabalho livre e assalariado. No caso do Rio de Janeiro, o prefeito Pereira Passos (1836-1913), inspirou-se na reforma realizada em Paris (ordenada pelo prefeito da capital francesa, Georges-Eugène Haussmann, o Barão Haussmann, 1809-1891) para adaptar modificações às novas necessidades da capital carioca. Entendendo a cidade como um espaço de disputa entre Estado e população, Souza (2006) discorre sobre as mudanças ocorridas no período entre 1906 e 1936, também devido a questões políticas. Aos olhos do poder, segundo o autor, a população precisava de controle e Pereira Passos, aliou esse contexto a uma proposta de embelezamento e higienização, traduzida pelo modelo europeu. O prefeito, entretanto, ainda não estava satisfeito, precisava que as pessoas recordassem de como era a cidade antes e como havia ficado, depois das ações reformadoras. Para isso, foi contratado o fotógrafo Augusto Malta, a partir do ano de 1906. Assim ocorreram as reformas, não necessariamente com o apoio da população, que em muitos casos foi abruptamente retirada de sua moradia e transferida para locais distantes das áreas centrais. Mas, essa população ainda aparecia nas imagens produzidas por Augusto Malta, simbolizando a contradição entre o moderno e o atraso, o novo e o velho, contraste entre os ambientes corrigidos e os ainda indisciplinados. Assim, a fotografia não era apenas a documentarista daquele contexto social, mas também a divulgadora, adquiria status de propaganda daquelas transformações urbanísticas, já que no período em questão a imagem era considerada sinônimo de verdade, de realidade, era a perfeita transcrição do concreto. In: SOUZA, F. G. de. Augusto Malta e o

fotografia se tornou uma forma de registro mais barata e acessível, além do que foi considerada mais fidedigna que a pintura. Com sua popularização ampliaram-se as temáticas possíveis para registro, de maneira que quase tudo poderia ser fotografado, desde que o aparato técnico pudesse ser deslocado até o local que se pretendia registrar. Além das produções no estúdio, Luis também eternizou imagens de serrarias, pequenas plantações, estabelecimentos comerciais e escolas da cidade. Diversos registros ainda existem de forma intacta no Acervo, mesmo com a ação do tempo.

Por outro lado, a prática fotográfica de estúdio tornou-se uma opção vantajosa para os fotógrafos e para os consumidores de imagens, uma vez que permitia maior flexibilidade do fotógrafo em um espaço bem delimitado. No estúdio, o profissional podia escolher cenários e ângulos adequados para o momento do registro, contando também com iluminação planejada e maior acomodação da aparelhagem, dos objetos decorativos e dos integrantes da fotografia. Nesses estúdios se produziam diversas variações de imagens de acordo com o enquadramento: corpo inteiro, meio-corpo, 6x9cm – imagem em que se fotografava o rosto, comum para documentos do período. Esses tipos obedeciam a critérios especificados por temáticas como: recém-nascidos, batizados, primeira-comunhão, noivos, bodas, carnaval, militares fardados, empregados das fabriquetas, grupos familiares, finados, entre outros.

As fotografias atenderam a diversos interesses e serviram para inúmeros propósitos. Porém uma característica da imagem fotográfica não se distanciava das demais produzidas na mesma época, pelo contrário, era um elemento comum em todos os tipos de retrato: o entendimento de que o momento único do registro, por meio da imagem, expressava o real, a verdade praticamente inquestionável. Após sua confecção, com o retrato pronto, seus integrantes, são remetido ao local e ocasião em que se deu o registro. Sobre a apreciação dessas imagens Kossoy expressa que “(...) a fotografia funciona em nossas mentes como uma espécie de passado preservado, lembrança imutável de certo momento e situação, de certa luz, de determinado tema,

absolutamente congelado contra a marcha do tempo”¹⁵². E, tratando-se de fotografias mais antigas, a visualização da imagem inspira um sentimento nostálgico.

2.4. VAMOS AO ESTÚDIO?

*Na frente tinha um balcãozinho para atendimento e
no fundo ficavam os cenários, os enfeites,
algumas roupas e os holofotes. Tinha cenário pra criança,
de primeira comunhão, de casamento...
As flores, me lembro bem, era de
um papel sujo e nas fotos ficavam lindas.
O fotógrafo é que escolhia o cenário e depois
pedia pra fazer a pose e a gente se cansava de tanta pose que fazia.*

R. Pagano¹⁵³

Na pesquisa bibliográfica realizada com os autores que discorrem sobre a fotografia, nas primeiras décadas do século XX em diversos locais do país e, também, analisando as imagens do Acervo de Negativos do *Foto Bianchi* percebeu-se, através da quantidade de registros feitos sobre fotografias de família, que era uma prática comum os grupos familiares procurar os préstimos profissionais de estabelecimentos fotográficos para solenizar e congelar momentos, sobretudo a partir da década de 1920. Essa prática poderia ter diversas motivações. Quanto aos registros feitos nos cadernos de Bianchi notou-se que em datas bem representativas, o fluxo de clientes aumentava, como por exemplo, nas comemorações de fim de ano. Nestas ocasiões o movimento era tão intenso que até nos dias de Natal e Ano Novo o *Foto Bianchi* atendia aos clientes.

Entende-se que só o fato de transportar-se ao estúdio e posar para a foto, já era considerado um evento, tamanha importância que originou vontade em várias outras famílias de realizar este ato. Ariès aponta que a partir dos séculos XVI e XVII ocorre na Europa uma grande incidência de imagens de família, confeccionadas por pintores da época. Assim, declara que “no início, os membros da família são agrupados

¹⁵² KOSSOY, B. Fotografia e memória: reconstrução por meio da fotografia. In: SAMAIN, op. cit., p. 42.

¹⁵³ Descendente de imigrantes italianos, em depoimento concedido à pesquisadora Susana Ribeiro. RIBEIRO, op. cit., p. 55.

de forma seca (...) Mesmo quando têm mais vida, 'posam' numa atitude solene e destinada a salientar o laço que os une"¹⁵⁴.

Ariès diz ainda que “muitos desses retratos não procuram animar suas personagens: os membros da família são justapostos às vezes ligados por gestos que exprimem seu sentimento recíproco, mas não participam de uma ação comum”¹⁵⁵. Aqui é necessário estabelecer um contraponto. Entende-se que no caso de retratos mais recentes, esses personagens da cena de família – na medida em que a fotografia foi se tornando mais popular e seus símbolos utilizados amplamente pelos retratados – praticavam sim uma ação comum: a representação. Todos estavam envolvidos com um mesmo objetivo. Conforme transcorreu o século XX, as famílias se integravam mais na cena de estúdio, mostravam-se menos estáticas e esboçando expressões mais doces. O que correspondia à representação do sentimento de família, desempenhado na retratação. Entretanto, reforça-se que a representação da família não foi sempre modelada dessa forma. É necessário lembrar que algumas das características do retrato da época remetiam às questões tecnológicas, aos fatores técnicos, que limitavam as possibilidades de retratação e incidiam sobre os custos do processo.

Os fotógrafos adotavam determinadas características próprias dos pintores mais antigos. Isso com intuito de transmitirem certo prestígio para o próprio ateliê. Goffman destaca que os retratistas precisavam assegurar a satisfação aos retratados para “(...) tornar as sessões de pose agradáveis e [procuravam] usar estúdios relativamente atraentes e de aparência rica, como uma espécie de garantia para as promessas que fazem”¹⁵⁶. Ou seja, muitos fotógrafos basearam-se na forma como os pintores, tempos antes, registravam as imagens de família, buscando aperfeiçoar aquilo que tinha de ser documentado “fielmente”.

Muitos foram os retratos de família produzidos, por encomenda, por alguns pintores que se tornaram célebres devido as suas obras. Assim, produziam mais que uma recordação, sendo a produção um meio de imortalizar os integrantes da cena, naquele momento em que ainda não havia a possibilidade de se fotografar. Tal serviço contava com a popularidade e prestígio do pintor e posteriormente do fotógrafo ao

¹⁵⁴ ARIÈS, op. cit., p. 206.

¹⁵⁵ Ibid., p. 207.

¹⁵⁶ GOFFMAN, op. cit., p. 206.

tentar proporcionar mais opções, melhores condições e qualidade de resultados aos seus clientes. Nesse aspecto concorda-se com Peter Burke quando afirma que “sejam eles pintados ou fotografados, os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas *performances* especiais”¹⁵⁷.

No período renascentista, a arte de registrar a família em cenários montados era prerrogativa dos pintores. A partir da segunda metade do século XIX, as técnicas de retratação fotográfica introduziram outros significados e consumos para esse tipo de composição. A fotografia, por tornar-se mais acessível financeiramente, possibilitou a ampliação da prática para grupos menos favorecidos social e economicamente¹⁵⁸. Desse modo, a fotografia de família feita em estúdios propagou-se, consolidando-se em diversas comunidades que tivessem o privilégio de contar com um profissional e equipamentos próprios para a atividade fotográfica.

Para dar a impressão de que o grupo vivia em suposta harmonia, a família, ou seja, os personagens da fotografia eram aglutinados em uma disposição centralizada, a partir da figura da mulher ou do homem, ou mesmo do filho(a) mais novo(a), destacando uma auto-representação de hierarquia e estabilidade do grupo¹⁵⁹. A representação que se encenava no interior do estúdio iniciava-se muito antes da retratação. Para que o fotógrafo registrasse a imagem, a família havia de se preparar. Marcar a data e o horário. Arrumar as crianças, cabelos, roupas, acessórios, lavar as roupas das bonecas, polir os sapatos, aparar as unhas. As mulheres utilizavam todos os adereços possíveis, a bolsa, o penteado bem definido, fossem cachos ou coques. Também usavam acessórios como anéis, colares, relógios e pulseiras. O homem, que geralmente estava de terno, deveria acompanhar o mesmo ritual de preparo.

Ao estarem todos prontos, seguiam em direção ao estúdio, ansiosos por aquele evento que eternizaria o grupo na condição de família – feliz e bem sucedida. Por isso, a representação também se relacionava com o desempenho dos papéis sociais dos integrantes do grupo. Representação esta que deveria se propagar do mesmo modo

¹⁵⁷ BURKE, op. cit., p. 34-35. Grifo do autor.

¹⁵⁸ Isso se refere a grupos com menor poder aquisitivo em relação à obtenção de pinturas de retratistas, demasiadamente caras e, prática exclusiva de pessoas que pudessem pagar por tal serviço. Já as fotografias também tinham certo custo, mas relativamente mais barato que a pintura. Mesmo assim, nas décadas iniciais, posteriormente a sua popularização, somente grupos que dispunham de recursos podiam requerer tal préstimo dos estabelecimentos fotográficos.

¹⁵⁹ LEITE, op. cit., p. 77-78.

que nos espaços públicos, entre pessoas estranhas ao convívio familiar. Transpunha-se para o estúdio o ritmo das aparências que eram desveladas no domínio público. Sendo assim, “a família e a casa constituem o centro geométrico do mundo, de forma que o bairro, a cidade e o mundo se configuram a partir delas”¹⁶⁰. Era no espaço público, a caminho do ateliê fotográfico, na praça e na Rua XV, que o grupo também consolidava a representação. Eles se dirigiam ao estúdio para tirar retratos. Além desses preparos, havia também a possibilidade de retocar-se, principalmente no caso das mulheres, no estúdio, antes do tão esperado momento. Koutsoukos descreve que

era comum, além do salão de espera, o estúdio possuir um toilette, geralmente com roupas e demais acessórios à disposição, sempre com espelhos, às vezes duplos ou triplos, que permitiam ver em vários ângulos. Ali os clientes davam o toque pessoal à sua imagem, ajeitavam o cabelo, a roupa, ensaiavam o olhar e o porte. Podia-se pintar as paredes da sala de espera de tons claros de verde, para acalmar a clientela que devia chegar afogueada pelo calor, pela jornada até o estúdio, excitada pela experiência que iria ter; o toilette, onde as damas se ajeitavam, podia ter um leve tom rosado.¹⁶¹

Muito ou tudo dessa composição culminava na chegada ao estúdio. Os fotógrafos do *Foto Bianchi* registraram as poses nos referidos cadernos nos quais descreviam a imagem, quem ou o que se fotografou. Por vezes, essa descrição era tendenciosa ou não dizia muito sobre os retratados, relatando somente a palavra *homem*, por exemplo, quando se eximiam de escrever maiores detalhes sobre quem estava sendo fotografado¹⁶². O que não denotava que o retratado não tivesse passado pelo mesmo processo de preparo para a fotografia. Até mesmo alguns negativos não trazem informação alguma sobre o que se fotografava. Destas famílias, muitas não possuem dados nos cadernos de registro, nem mesmo nome ou sobrenome. A grande maioria das imagens de família possui apenas a inscrição *família* ou *grupo familiar*, sem qualquer referência ao nome ou ao endereço dos retratados. Pode-se pensar que existiam outras formas de registrar as informações, talvez perdidas com o tempo.

¹⁶⁰ RIBEIRO, op. cit., p. 51.

¹⁶¹ KOUTSOUKOS, loc. cit.

¹⁶² Somente através da observação dos retratos torna-se praticamente impossível afirmar ou perceber a condição social e econômica que tinham as famílias retratadas por Bianchi. Contudo, o que se pode afirmar é que certamente os cadernos revelam critérios hierárquicos. Pensa-se que apenas as famílias mais prósperas, com algum destaque tinham seus nomes anotados. Ou mesmo, um registro mais detalhado nos cadernos poderia ser útil se o cliente solicitasse uma nova cópia da chapa. Então o tipo do registro facilitava a localização. Mas, o que se reforça aqui é que tudo isso fazia parte de uma visão que o fotógrafo construiu sobre aquela sociedade.

Contrastando com a falta de informações sobre determinados negativos, numa situação inversa, ocorriam casos de alguns clientes não residirem em Ponta Grossa. Sendo assim, o estabelecimento se responsabilizava em enviar a fotografia pelo Correio, solicitando dessa forma o endereço dos retratados para o envio posterior. Estes casos mereceram uma descrição mais detalhada nos cadernos. Várias as situações: algumas com fotos de família, de trabalhadores ou mesmo de pessoas que só estavam de passagem pela cidade¹⁶³ e recebiam posteriormente seus retratos.

Mas e a família Bianchi? Seriam também personagens em sua própria encenação fotográfica? A resposta é a princípio negativa. Entre todas as imagens e registros nos cadernos que foram pesquisados não foi encontrada nenhuma informação ou negativo tendo-os como assunto¹⁶⁴. Porém, analisando publicações do jornal Diário dos Campos acerca da temática de pesquisa foram encontradas matérias sobre a família Bianchi. Em uma delas, intitulada “O fotógrafo Luis Bianchi”¹⁶⁵ apresenta-se o retrato do grupo (Fotografia 5 – Família Luis Bianchi), no qual Luis encontra-se ladeado pelos filhos e a esposa, registro da década de 1940. Esta foi a única imagem encontrada do grupo, entre todas com as quais se teve contato. Entretanto, não conta com maiores informações, como quem a registrou. O que se pode constatar é que não foi produzida pelos fotógrafos da família, pois todos estão nesse retrato.

O casal de imigrantes que fez de Ponta Grossa sua morada e constituiu família estabeleceu relações com a população que aqui residia, interferiu e sofreu interferências desse meio ao prestar seus serviços fotográficos à população. Entretanto a família Bianchi tinha uma característica que a diferenciava das outras. Mesmo exercendo o ofício, continuavam sendo a família Bianchi, também na presença da clientela do estúdio. Ou seja, ao assumirem outros papéis, como o de fotógrafos – ao estarem de fora do contexto familiar dos grupos retratados – não deixavam de ser uma família. E essa composição de papéis transparecia no ofício ao auxiliarem outros grupos a construir a imagem de *família*.

¹⁶³ Estas informações foram obtidas através dos cadernos de registro do *Foto Bianchi*.

¹⁶⁴ Essa afirmação não determina que os Bianchi não tiveram sua própria imagem registrada enquanto grupo. Ressalta-se que o Acervo está parcialmente disponibilizado para a pesquisa. Nesse caso, não há como saber se existem ou não ainda essas imagens, nem sequer saber se foram produzidas, devido ao enorme volume de negativos que estão por ser higienizados e catalogados.

¹⁶⁵ DROPPA, op. cit.



FOTOGRAFIA 5 - FAMÍLIA LUIS BIANCHI (s/d)
(esq./dir.) Maria, os filhos Raul, Fleury, Leonardo e o esposo Luis.
FONTE: DIÁRIO DOS CAMPOS – PONTA GROSSA-PR.

Por tudo isso, o fotógrafo é um “representador” das práticas e das representações coletivas na imagem. É, por conseguinte, um sujeito dotado da capacidade de representar os códigos e signos almejados em cada classe ou grupo social. Torna-se necessário ressaltar que “a iconografia é, certamente, uma fonte histórica das mais ricas, que traz embutida as escolhas do produtor e todo o contexto no qual foi concebida, idealizada, forjada ou inventada”¹⁶⁶. Os fotógrafos da família Bianchi não eram diferentes. Buscavam constantemente o aprimoramento dos serviços fotográficos. Estas preocupações refletiam-se na qualidade do trabalho, observado pela quantidade de clientes e imagens feitas no decorrer de sua existência.

Todas essas características colaboraram para que o *Foto Bianchi* adquirisse conceito positivo na coletividade ponta-grossense e região, durante as três gerações que administraram o estabelecimento. Os artifícios que permeavam o processo fotográfico eram realizados com destreza e dedicação, inclusive na preocupação dos detalhes minuciosos. Concretizou-se entre as três gerações de fotógrafos uma cumplicidade no sentido de manter certas características na técnica fotográfica como o fato de que no próprio estúdio se fabricava o material – os reveladores, o químico utilizado – não era mandado para outros estabelecimentos para ser revelado. No caso de Luis, ele mesmo o fazia, dominando assim todo o processo.

Algum tempo depois de iniciarem a atividade de artistas da fotografia, a família passou a se dedicar somente a este ofício, encerrando o comércio praticado na Loja de Armarinhos. Para ampliar a divulgação dos serviços e consolidar a nova atividade Bianchi utilizou-se de um recurso muito conhecido na época, o jornal local. Durante vários anos é possível acompanhar a publicação de anúncios do *Foto*. Em outros locais, esse era um recurso recorrente dos fotógrafos, como destaca Lemos, “os fotógrafos profissionais passaram a fazer profusos anúncios nos jornais, alardeando os seus méritos e o grande valor de suas obras de arte”¹⁶⁷. A descrição de serviços prestados – como demonstra a Figura 3, Anúncio de jornal do estúdio *Foto Bianchi*, publicado num periódico local – justifica porque a fotografia tornou-se, no século XX, a única possibilidade de renda para os fotógrafos e suas famílias.

¹⁶⁶ PAIVA, E. F. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 17.

¹⁶⁷ LEMOS, op. cit., p. 54.



FIGURA 3 – ANÚNCIO DE JORNAL *FOTO BIANCHI*
 FONTE: DIÁRIO DOS CAMPOS – PONTA GROSSA-PR.

O que implicava em usar “(...) todos os recursos possíveis na produção da imagem fotográfica visando atender às expectativas daqueles que solicitaram a fotografia”¹⁶⁸. Portanto, o apreço pela opinião e satisfação do cliente prevalecia, uma vez que, como anteriormente citada, a concorrência do mercado fotográfico pontagrossense já existia.

Se houve aumento na procura pelos serviços por conta dos anúncios em jornais¹⁶⁹ ou mesmo pelos comentários feitos entre os habitantes da cidade, não se afirma aqui com certeza, contudo, entende-se que, pela quantidade de negativos que compõem o Acervo, na primeira metade do século XX, o *Foto Bianchi* atraía clientela local e externa. O que se destaca é que Luis utilizava o jornal Diário dos Campos como divulgador de seus préstimos. Constatou-se que durante o primeiro semestre de 1923, de 3 de janeiro até 27 de junho¹⁷⁰, o anúncio dos serviços prestados pelo estúdio de Bianchi foi publicado diariamente, em espaços diversos do jornal, na maioria das vezes na primeira página. No estúdio havia um cenário pronto para servir à composição que logo estaria perpetuada no papel fotográfico. Era o momento da eternização e, para que

¹⁶⁸ CORREA, op. cit., p. 55.

¹⁶⁹ Destaca-se que mesmo com os anúncios nos jornais locais, não há como saber as proporções atingidas por esse recurso, com relação à popularidade do estúdio. Não se afirma se era garantida por esse meio publicitário ou por outras formas de disseminação das atividades do ateliê.

¹⁷⁰ Nem todas as edições do jornal Diário dos Campos estão disponíveis para pesquisa na Casa da Memória Paraná no período abordado por este trabalho. Os dados acima foram extraídos de exemplares que estão disponíveis para consulta. Nos exemplares analisados não há anúncios de outros estabelecimentos fotográficos da cidade.

isto ocorresse a contento, havia uma preparação detalhada, com o intuito de atribuir um efeito de harmonia e integração do grupo familiar.

Desse modo, um determinado modelo de representação da família, nos anos iniciais do século XX, na cidade de Ponta Grossa, foi instituído nos retratos “batidos” e revelados no *Foto Bianchi* tal qual ocorria em várias regiões do Brasil. Sem dúvida, a prosperidade das famílias ponta-grossenses foi registrada por meio da fotografia que gradativamente passou a ser objeto de conquista para diversos grupos sociais. Situação essa que foi determinante para a difusão das imagens, o que ocorreu com relativa facilidade, pois ao se popularizar o custo do retrato de estúdio diminuiu, aumentando a demanda de serviços fotográficos do *Foto Bianchi*¹⁷¹.

Na visão de Lins de Barros, “(...) a representação de família não é constante, nem temporal nem espacialmente. Existe uma variação do modelo familiar, que depende da trajetória de vida e do espaço de ação enquanto portadores de papéis sociais familiares”¹⁷². Com base em tais afirmações, percebe-se que a representação em que consiste a imagem fotográfica se constitui como uma fonte para transmissão de determinados bens simbólicos integrantes de certa ordem moral. Como se verá no próximo capítulo, no qual se destacam particularidades percebidas nas diversas cenas fotográficas, que tornaram cada um dos retratos de grupos familiares um arranjo único.

¹⁷¹ Essa situação se verifica a partir da grande quantidade de imagens que com o passar do tempo incorporaram o Acervo de Negativos do *Foto Bianchi*, dado que se comprova através da pesquisa nos cadernos de registro.

¹⁷² BARROS, op. cit., p. 34.

3. ARRANJOS FOTOGRÁFICOS, ARRANJOS FAMILIARES

Quem podia guiar-me? Desde o primeiro passo, o da classificação (é preciso classificar, realizar amostragens, caso se queira constituir um corpus) a fotografia se esquivava.

R. Barthes

As fotografias de famílias feitas em estúdio por Luis Bianchi entre 1913 e 1943 compõem um conjunto de elementos e características diversas, o que possibilita a denominação de arranjos para essa temática iconográfica. Dessa forma, optou-se por enfatizar diferenças entre as imagens, percebidas no caminho da pesquisa¹⁷³, e que conferem ao trabalho do fotógrafo, por consequência ao conjunto que compõe o Acervo uma identidade própria. Além da exposição descritiva das características, esse capítulo conta ainda com as análises iconográfica e iconológica das sequências de retratos de grupos familiares em diferentes arranjos fotográficos de estúdio, feitos em Ponta Grossa, na primeira metade do século XX.

3.1. ALGUMAS PARTICULARIDADES

Em meio às imagens encontradas durante a pesquisa, deparou-se com dois retratos bem diferentes do restante das fotografias. Eram retratos que remetiam à cerimônia de casamento. Buscou-se autores que tratassem desta temática com objetivo de enriquecer a pesquisa. Entre os tipos de fotografias existentes que envolvem a temática família, Pierre Bourdieu, discorre sobre as que são referentes a um evento muito importante na composição do grupo familiar, os retratos de casamento. Em seu artigo sobre retratos desses grupos produzidos por fotógrafos profissionais, num vilarejo

¹⁷³ A princípio, durante a elaboração do projeto, quando não se tinha contato com todas as imagens, pensou-se que, em grande parte, os retratos eram produções muito similares, tanto na apresentação dos integrantes, como na disposição dos objetos. Contudo, ao analisar as imagens, percebeu-se muitas diferenças entre elas, o que possibilita afirmar que cada retrato de família possui uma composição única.

francês, na década de 1960¹⁷⁴, destaca a dimensão conferida por aqueles personagens ao instante das retratações, aliadas a eventos de suma importância para o camponês como o retrato do grupo familiar, o casamento, a primeira comunhão, entre outras situações extraordinárias. Mesmo em eventos importantes, restringe-se o número de participantes para dar destaque aos que estão presentes. E como afirma Bourdieu, com relação ao retrato feito nestas ocasiões, “para cada convidado, a fotografia é uma espécie de troféu, um sinal e uma fonte de importância social”¹⁷⁵. Assim, conclui o sociólogo que a evidência está na intenção “de manifestar que o verdadeiro objeto da fotografia não são os indivíduos, mas as relações entre eles”¹⁷⁶.

Sobre as fotografias desses grupos, afirma Bourdieu que as imagens sempre eram realizadas em momentos rituais da vida familiar, como o casamento. A legitimidade de se fotografar nessas cerimônias estava no caráter solene do evento. Nessas ocasiões materializava-se a imagem que o grupo pretendia representar, fixando-se na fotografia a consolidação das relações sociais e papéis existentes na comunidade. Pelo próprio afastamento geográfico da aldeia, o fotógrafo era chamado para legitimar tais cerimônias.

Esse registro visual, na ótica dos camponeses era um “luxo fútil”, uma prática ostentatória como aponta Bourdieu. Um evento só adquiria status para ser registrado se envolvesse um momento ritual ou uma comemoração e mesmo assim, não era qualquer pessoa que poderia fabricar a imagem, e sim, apenas o fotógrafo. A fotografia era entendida como prática dos habitantes do espaço urbano. Para que se deixassem fotografar naquelas condições, era permitido que somente a um “verdadeiro morador da cidade, totalmente estranho ao grupo, admite-se que tire fotografias porque isso faz parte da imagem estereotipada que o camponês tem dele”¹⁷⁷.

Moreira Leite também analisa este tipo de retrato, junto à temática família em sua obra *Retratos de família*. Ressalta a historiadora, que em alguns casos, as fotografias de casamento eram o oposto dos retratos de família, pois muitos

¹⁷⁴ BOURDIEU, op. cit.

¹⁷⁵ Ibid. O destino das imagens é investigado pelo sociólogo. Através de relatos orais de membros da aldeia, o autor evidencia que a imagem não deveria ser deixada a mostra na casa. E sim, guardada com cuidado dos olhos de pessoas estranhas, em caixas ou mesmo nos álbuns de família. O caráter solene do evento salta aos olhos do observador, ao fitar a postura e altivez dos integrantes da encenação.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid.

personagens eram retratados na cena, como testemunhas que reafirmavam a materialização da união entre dois grupos (ver Fotografia 6 – Recepção de Casamento e Fotografia 7 – Festa de Casamento). Toda a disposição dos integrantes se voltava para os noivos e os artifícios que envolvem a realização do ritual. É por meio das fotos de casamento que se percebe a perpetuação da família, mesmo na formação de um novo núcleo que por vezes se separa dos pais. Moreira Leite explica que “como um dos principais ritos de passagem, o casamento encontra-se em quase todas as sociedades e simboliza uma alteração irreversível da situação social do casal que, proveniente de duas famílias ou de dois ramos da família, une-se para formar uma terceira.”¹⁷⁸

Ressalta-se mediante tais apontamentos que a família, preferencialmente enquanto grupo coeso se restringe a espaços privados, com intuito de manter certo afastamento de pessoas “de fora”. O que pode ser notado pela solenidade do evento fotográfico e pelo destino das imagens reforçado por Bourdieu. Os camponeses não registravam momentos da vida familiar ou os casamentos para torná-los públicos, pelo contrário, o evento fotográfico existia como registro e a fotografia era cuidadosamente guardada, não sendo publicizada para qualquer outra pessoa estranha ao grupo.

Além dos retratos de casamento, outras particularidades foram percebidas entre os negativos selecionados. A Fotografia 8 - Grupo familiar Sr. Rani – foi uma das imagens selecionada por conter a denominação grupo familiar, embora seu conteúdo represente somente alguns dos membros de uma família. Ela é composta por quatro meninas e um menino. As crianças estão centralizadas na imagem e pela descrição presume-se que tenham laços de parentesco. Conclui-se ainda, que a criança que está sentada é um menino, pelos acessórios de vestuário: a ausência de laço no cabelo e a gravata, além de ser o único personagem que está sentado, distinguindo-se das outras integrantes. Entretanto, a ausência dos pais, nesta imagem, não descaracteriza totalmente o retrato de família, apesar deste arranjo não ser o tipo de imagem eleito como foco da pesquisa. As crianças centralizadas, junto à descrição encontrada no caderno de registro denotam a presença da família, por meio da continuidade que seus pequeninos descendentes representam. A família Rani se perpetua pela figura das crianças, que levam seu sobrenome, além de outros traços do grupo.

¹⁷⁸ LEITE, op. cit., p. 111.



FOTOGRAFIA 6 – RECEPÇÃO DE CASAMENTO (1933)
FONTE: ÁLBUM IMAGENS DO COTIDIANO (1910-1940) – PONTA GROSSA-PR.



FOTOGRAFIA 7 – FESTA DE CASAMENTO (1915)
FONTE: ÁLBUM IMAGENS DO COTIDIANO (1910-1940) – PONTA GROSSA-PR.



FOTOGRAFIA 8 – GRUPO FAMILIAR SR. RANI (1921)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR.

Outra imagem a que se confere destaque, muito embora, a justificativa para ficar fora do grupo de imagens contempladas aqui seja a mesma do retrato anterior, é a Fotografia 9 - Grupo Sr. Thielen e netos. Esta representação mostra quatro personagens sendo duas crianças, uma jovem e uma senhora. A disposição das integrantes é centralizada em torno da mulher idosa, a quem se atribui o papel de avó. Todavia, ela se posiciona mais à esquerda da imagem, sendo que esta e as meninas mais jovens são envoltas pelos braços da moça, que se encontra em pé, ao fundo do grupo. Apesar da grande tendência às retratações de famílias nucleares, a figura da avó também é encontrada em algumas imagens e, neste caso – único no conjunto – ocorre uma valorização dessa personagem que é ladeada pelos membros mais jovens do grupo. O que não aparece neste arranjo diretamente é a figura masculina. Contudo, não se descarta a existência do papel masculino na família, devido a uma referência contida na própria descrição do negativo, definido pelo pronome masculino “sr.” e pelo sobrenome do grupo.

Quanto à data de produção e quantidade de chapas algumas imagens também chamaram atenção. Cabe uma observação sobre a relevância dessas fotografias. Não era muito comum para a época haver mais de uma chapa “batida” sobre um mesmo conjunto em um dia. Apenas três grupos de famílias em épocas bem distintas possuem mais de um registro na mesma data. Os dois retratos que seguem, feitos no fim da década de 1920 são de uma única família (Fotografia 10 – Família Sant’Anna (todos) e Fotografia 11 - Família Sant’Anna (todos) filhos/casal). Mas, o que destaca aqui, é o fato dos dois terem sido produzidos numa mesma ocasião e com uma configuração dos membros semelhante. Na primeira, os pais ficam de fora, sendo retratados apenas os componentes mais jovens. Ao todo são: três homens, cinco mulheres e três meninas. As mulheres mais velhas estão sentadas à frente dos outros membros, ladeadas a sua esquerda por duas meninas menores e, a caçula em pé posicionada delicadamente no centro da fotografia entre duas das mulheres de mais idade. Os rapazes permanecem no fundo da imagem. Elegantes, dois deles vestem *smoking*, traje incomum comparado aos de outros retratos, que mostram os homens vestindo ternos.



FOTOGRAFIA 9 – SR. THIELEN E NETOS (1934)
ACERVO: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR.



FOTOGRAFIA 10 – FAMÍLIA SANT'ANNA (TODOS) (1929)
ACERVO: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR.



FOTOGRAFIA 11 – FAMÍLIA SANT'ANNA (TODOS – FILHOS/CASAL) (1929)
ACERVO: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR.

A imagem seguinte é inteiramente reconfigurada. Nesse retrato, todas as integrantes que estavam anteriormente sentadas, agora se apresentam atrás do casal e, em pé. Percebe-se mais formalidade neste último arranjo, em virtude da presença dos progenitores, o que também corrobora para elevar a quantidade de membros. O casal está totalmente direcionado para a câmera. Nem seus pés e pernas estão cruzados. As mãos da mulher são colocadas sobre seu colo, uma sobre a outra; enquanto o homem apoia o braço direito na cadeira, em direção à mulher, o outro braço está sobre a perna. As mulheres da cena, em maior número, “fecham” o grupo, nas laterais da imagem, centralizado pelas figuras masculinas, em pé e pelo casal ao centro.

Outras duas composições de um mesmo grupo, realizadas no mesmo dia são referentes à família Hoffman (Fotografias 12 e 13 – Família A. Hoffman). O grupo retratado é o mesmo, diferentemente da Família Sant’Anna. As imagens são compostas pelo casal e seis filhos. No entanto, com certas modificações na cena – como as roupas de alguns dos personagens e a configuração do grupo, que nesse caso se destaca por ser uma família nuclear. O casal é também disposto ao centro do retrato, espaço dividido com a filha pequena (na frente) e o filho aparentemente mais velho (ao fundo). O que se destaca nas duas cenas é a semelhança entre elas. A filha do meio, nas duas fotos, ao lado esquerdo do pai, segura a cesta de arranjos florais do ateliê. O posicionamento dos integrantes é equivalente. Verificaram-se apenas algumas alterações em relação a aparatos de vestuário. A filha mais velha, posicionada em ambas as imagens à direita da mãe, se apresenta com dois trajes distintos. O pai também veste uma camisa diferente em cada um dos retratos. Por sua vez, a mãe esconde os pés atrás da cadeira da filha menor e esboça um sorriso, rompendo com a imagem apática do retrato anterior. Mas, as diferenças se encerram por aqui.

O outro registro que é indicado nos catálogos de negativos, como tendo duas imagens sobre a mesma família é a de Leon Judekowich. Entretanto, apenas um dos negativos foi encontrado. Não há referências no Acervo sobre a outra chapa de vidro. Ao analisar a ocorrência de todos esses casos, pode-se pensar que os grupos eram retratados várias vezes e de diversas formas numa mesma data. Entretanto, na hora de “mandar relevar” a fotografia, apenas uma era a escolhida, devido ao custo elevado da chapa ou até mesmo a insatisfação com outros possíveis registros.



FOTOGRAFIA 12 – FAMÍLIA A. HOFFMAN (1941) CHAPA B
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR.



FOTOGRAFIA 13 – FAMÍLIA A. HOFFMAN (1941) CHAPA A
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR.

Uma outra particularidade destacada sobre os retratos é quanto às diferenças étnicas de alguns dos integrantes das imagens. Sobre o assunto, estabeleceu-se diálogo com Koutsoukos, que trata dessa temática de representação¹⁷⁹. A autora destaca, que a representação do negro ou afrodescendente já existia no Brasil dos pintores-viajantes que por estas terras se aventuraram desde o período colonial. Em momentos de trabalho ou descanso, os escravos eram sempre registrados como “exóticos”, segundo o que discute a autora. Eles faziam parte da paisagem cotidiana pintada pelos retratistas. Posteriormente, já no contexto de disseminação do retrato de estúdio, fotografias que retratassem o africano ou afrodescendente, representavam homens e mulheres recém-libertos, em busca de afirmação, pela saída da condição de escravo. Inseridos numa sociedade classista e racista, tais pessoas utilizaram a fotografia como ideograma que sugeria sua nova categoria de vida. Segundo Koutsoukos “essa foto representaria quase um *passaporte* para ressaltar o *status* de sua nova condição.”¹⁸⁰ Ainda nas últimas décadas do século XIX, os símbolos de distinção utilizados eram vários: leques, vestidos, ternos, chapéus, relógios, bengalas, entendidos pela autora como insígnias de poder, que refletem a aspiração à nova condição de liberdade. Os ex-escravos e alforriados utilizavam tais insígnias como representação de status em diversas imagens sobre as quais a autora faz análise.

Dois tipos de imagens são abordados por ela. Na primeira parte de seu artigo, ela trabalha com a representação de ex-escravos. Neste caso, a autora refere-se a grande similaridade entre retratos de brancos e negros confeccionados na mesma época, por Augusto Militão. A ambientação era semelhante nos dois casos, como se não importasse ao fotógrafo quem é o personagem e quais suas raízes. “Nas fotos de negros livres, estes trataram de se fazer representar seguindo o padrão europeu da *moda* vigente na sociedade no período. (...) As marcas de sua etnia africana (...) caso houvessem, não aparecem; são fotos em que os *estigmas* da escravidão foram propositalmente ocultados.”¹⁸¹ Na segunda parte do artigo, analisa retratos de escravos. Segundo ela, para esses casos a “ambientação escolhida reiterava a dominação”. Nas

¹⁷⁹ KOUTSOUKOS, S. S. M. No estúdio do fotógrafo. Um estudo da (auto-)representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX". *Studium*, Campinas, v. 9, p. 1, 2002. Disponível em: < <http://www.studium.iar.unicamp.br/nove/6.html?studium=index.html>>. Acesso em 20 jun. 2009.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ibid. Grifo da autora.

imagens, transparece inferioridade da origem reforçada pela escravidão. Mesmo logo após terem sido libertos, tais fotografias ainda remetiam à representações de submissão e associavam suas imagens à condição de escravos.

As imagens de que trata esta pesquisa, não possuem similaridade com a análise da autora, visto que se trata de um período posterior ao por ela analisado, mas que insere o negro ou o mestiço nas imagens fotográficas confeccionadas em Ponta Grossa, décadas após a libertação. O que se destaca, portanto, é a condição de *status* em que se traduzem tais imagens. Afrodescendência ou mestiçagem são, portanto, características presentes e identificáveis entre os negativos analisados. Pelo menos seis imagens permitem a interpretação de uma dessas duas condições. Há que se ressaltar que na descrição de três retratos não há nome ou sobrenome ou qualquer referência à família: Fotografia 14 – Família sem nome (1924); Fotografia 15 – Família (1934); Fotografia 16 – Grupo Família (1945). Dentre as outras, duas pertencem a mesma família (Fotografias 10 e 11 – Família Sant'Anna) e uma contém sobrenome que pode referir-se à ascendência portuguesa (Fotografia 17 – Família João de Oliveira). Ou seja, nos moldes de representação utilizados no *Foto Bianchi* e entre sua clientela, também se inserem as representações de outras origens, que não somente a branca de ascendência europeia. Portanto, tais imagens não diferem esteticamente, no que diz respeito às representações de origens ou cor da pele. Mas, que sobressai notadamente a diferenciação quanto a outros fatores como com relação as representações de gênero.



FOTOGRAFIA 14 – FAMÍLIA SEM NOME (1924)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR



FOTOGRAFIA 15 – FAMÍLIA (1934)
ACERVO: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR



FOTOGRAFIA 16 – GRUPO FAMÍLIA (1945)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR



FOTOGRAFIA 17 – FAMÍLIA JOÃO DE OLIVEIRA (1926)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR

3.2. FEMININO E MASCULINO: DIVERSIDADES DE GÊNERO

As imagens Fotografia 18 – Família Jacob Berger e Fotografia 19 – Família Berger demonstram, apesar da grande similaridade, dois grupos bem distintos, que têm em comum o sobrenome. As famílias foram retratadas em períodos diferentes, mas o que intriga o olhar mais atento do observador é a grande semelhança entre os dois retratos. A disposição dos integrantes nas duas imagens leva a crer que tal semelhança suscita uma uniformização da ideia de família, visto que até a pose das mulheres, sentadas à direita do marido, com um dos filhos em pé e atrás do casal, reforça a similitude. De acordo com Moreira Leite, todos os arranjos feitos em retratos de família possuem “(...) extrema homogeneidade na relação entre expressão e conteúdo”¹⁸².

As fotos induzem a uma qualificação de situação estereotipada, nas quais todas as vivências são equiparadas; além do mais, expostas a condições semelhantes entre si. A primeira impressão que se tem ao olhar uma fotografia de família é que já se conhece, pois ela desperta lembranças, um arsenal de recordações que tem como referência a própria existência do observador, as suas imagens contidas na memória. “Quando vemos uma fotografia não é ela que vemos, mas sim outras que se desencadeiam na memória, despertadas por aquela que se tem diante dos olhos.”¹⁸³ Moreira Leite explica com tal afirmação que esse fenômeno ocorre devido à identificação do leitor da imagem com os momentos vividos. Ao olhar uma fotografia de família, ela impulsiona as recordações sobre alguma referência acerca desse assunto para o observador. Assim,

a semelhança entre os retratos de família de proveniência diferente e a incorporação precoce do ritual de ‘tirar retrato’ aos ritos de passagem das famílias, ao mesmo tempo que padronizam os retratos, levando a supor que quem viu os de uma família viu os de todas, admite uma interpretação intersubjetiva, através da identificação do observador com as imagens examinadas.¹⁸⁴

¹⁸² LEITE, op. cit., p. 136.

¹⁸³ Ibid., p. 145.

¹⁸⁴ Ibid., p. 136.



FOTOGRAFIA 18 – FAMÍLIA JACOB BERGER (1941)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR



FOTOGRAFIA 19 – FAMÍLIA BERGER (1942)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR

As similaridades que compõem diversas imagens estudadas por Moreira Leite também existem nas retratações produzidas pelo *Foto Bianchi*. Até mesmo as representações de gênero, muitas vezes não contrastam entre si; elas se complementam. As figuras deixam de dar destaque individualmente para privilegiar o conjunto. Nesse caso, nem homem, nem mulher adquire mais destaque que o outro. É o que se percebe na Fotografia 20 – Família Capeletti. O posicionamento dos integrantes é dirigido de modo a equilibrar a imagem. Os pais em pé, seguram de maneira oposta os filhos: a mãe amparando o menino e o pai amparando a menina. Nesta cena específica não aparece nenhum móvel, (diferentemente de outros retratos analisados) o que sinaliza o grupo se reafirmando pela coesão, pela unidade. Os trajes das crianças reforçam também essa integração do grupo. O menino segura uma pequena bengala, enquanto a menina coloca a mão sobre o arranjo de flores. A imagem expressa simetria e equilíbrio.

Em outro caso de família nuclear, o destaque às representações de gênero também são evidentes. Na Fotografia 21 – Família (1919) chama a atenção um grupo anônimo composto pelo casal e presumivelmente três filhos, já em idade adulta. Os três são dispostos no fundo da imagem de maneira a cercar o casal. Ao centro, está a única filha. As duas mulheres compõem seus trajes por cores claras, em oposição aos homens, todos vestidos de terno de tonalidades escuras, o que dá a ideia de oposição entre os gêneros, mas que por outro lado, reforça a simetria e complementaridade entre eles. Os descendentes depositam as mãos sobre os pais; o filho está com o braço direito no ombro esquerdo do pai e a filha, no ombro da mãe, sendo esta última, outra personagem que revela simetria e estabilização dos elementos.

Nesses casos os gêneros não se destacam por disputas, mas sim pelo apoio que um dá ao outro na representação. É possível dizer que nesses retratos se isolam elementos de desacordo e conflito. Todos colaboram com um objetivo comum: destacar a harmonia da família. Torna-se apropriado verificar o que cada uma das representações de gênero transparece na imagem, separadamente.



FOTOGRAFIA 20 – FAMÍLIA CAPELETTI (1939)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR



FOTOGRAFIA 21 – FAMÍLIA SEM NOME (1919)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR

3.2.1. Sobre a mulher

A mulher da qual se trata essa pesquisa é uma mulher burguesa. Se não o era, pelo menos demonstrava aspirações a essa condição. Isso fica evidente em decorrência das características que ela apresenta nos retratos. Indumentária, acessórios, porte, entre outras, o que será desvelado a seguir. Desse modo, todos os personagens de uma fotografia deveriam comparecer ao estúdio perfeitamente arrumados e belos para os padrões convencionados aos retratos da época. Mas, sobre um desses personagens o peso da beleza recaía com mais impacto: a mulher.

As mulheres, no momento da retratação deveriam ser vistas da maneira mais apresentável diante da amplitude do evento: congelar aquela imagem, aquele momento da família para a eternidade. Por isso, ela não poderia ter na aparência traços de exaustão e abatimento. Não revelar em seu semblante um ar cansado – com exceção das mulheres de mais idade. Adverte a historiadora Vânia C. de Carvalho, em sua análise sobre o sistema doméstico na cultura material da sociedade paulistana entre 1870 e 1920, que uma imagem de ociosidade também não era recomendável nesse tipo de ocasião. Entre outros aspectos, a autora aponta que por meio do ato de sentar feminino, o retrato poderia revelar características como desleixo e preguiça. Por isso, a mulher deveria sentar-se da maneira mais cerimoniosa possível.

Esses distintivos, porém, não tiveram origem no Brasil, nem mesmo eram utilizados somente em frente às câmeras. Sobre a casa e os hábitos da família, Carvalho discorre que na transição do século XIX para o XX seguiam-se muito as influências de moda e comportamento originárias da cultura europeia e dos grandes centros da época¹⁸⁵. Tais orientações se refletiam desde a acomodação dos móveis da casa até as maneiras de sentar das mulheres¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Para Gilles Lipovetsky a moda é um fenômeno originário da Europa Ocidental. Teria nascido na Itália, ainda no século XV, mas fora desenvolvido na França, a partir do século XIX, sendo Paris denominada posteriormente como a “capital da moda”. Sobre a história da moda o autor afirma que “(...) a partir do século XVII, a França se impôs cada vez mais como farol da moda na Europa, e a prática das ‘bonecas de moda’, essas primeiras embaixatrizes de moda, que se torna corrente no século XVIII, revela ao mesmo tempo a tendência à unificação do traje europeu e o pólo atrativo de Paris. (...) A moda moderna, ainda que sob autoridade luxuosa da Alta Costura, aparece assim como a primeira manifestação de um consumo de massa, homogêneo, estandardizado, indiferente às fronteiras. Houve uniformização mundial da moda sob a égide parisiense da Alta Costura, homogeneização no espaço que teve como contrapartida uma diversificação no tempo, ligada aos ciclos regulares das coleções sazonais.” Entre

Em determinados aspectos, a aparência física, representada através das roupas e adornos, e com relação ao posicionamento ocupado na imagem – geralmente de corpo inteiro – reflete um panorama já modificado em relação às gerações anteriores, como a diminuição do comprimento das saias, o penteado, o modelo dos sapatos e o posicionamento levemente mais flexível do corpo.

Os exemplos a seguir revelam mulheres em décadas distintas. Sem necessariamente observar a data, nota-se uma mudança da primeira para a segunda imagem em termos dos estilos de penteados e modelos de vestimentas que as personagens femininas apresentam. Na primeira, Fotografia 22 – Holandeses Família, a esposa está vestida “dos pés à cabeça”. Denota o vestido de gola alta, até a altura dos pés. Pode-se pensar que a justificativa para o uso do traje esteja relacionada a uma possível baixa temperatura. Contudo, ressalta-se que a imagem fora tirada em 30 de novembro, quase início do verão. Já na segunda imagem (Fotografia 23 – Família Fanuchi), percebe-se que as filhas do casal já demonstram modificações em termos de vestuário, em relação à primeira. O retrato da família Fanuchi fora confeccionado em 30 de junho, início do inverno. Seus vestidos, além de mais curtos, mostram os braços completamente nus até o ombro. Outro detalhe a ser comparado entre elas é o cabelo. Novos modelos de corte e penteados aparecem na imagem da década de 1930. Cabelos mais curtos em mulheres mais jovens eram permitidos. Além disso, confere-se evidência à maneira como as mulheres da família se posicionam na cena, elas se inclinam para a direita do homem, que permanece completamente direcionado de frente para a câmera.

diversos aspectos, a moda caracteriza-se como prática de imitação, mas ao mesmo tempo de diferenciação social. Dessa forma, sua disseminação teria ocorrido “de cima para baixo”, ou seja, acompanhando o ritmo das mudanças, das classes aristocráticas para as burguesas e mais tarde para as menos abastadas. Lipovestky destaca que, “(...) a moda é uma prática dos prazeres, é prazer de agradar, de surpreender, de ofuscar. Prazer ocasionado pelo estímulo da mudança, a metamorfose das formas, de si e dos outros. A moda não é apenas marca de distinção social, é também atrativo, prazer dos olhos e da diferença.” LIPOVESTKY, G. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 73-74; p. 62.

¹⁸⁶ Carvalho indica que havia manuais para tudo relacionado à vida da mulher: culinária, costura, etiqueta, educação doméstica, decoração, entre outros. Além disso, também se consultavam as cartas médicas de aconselhamento escritas pelos médicos sanitaristas da época. Tudo isso era publicado em livros, jornais e revistas para o consumo feminino. A autora ressalta ainda, que os livros e artigos sobre etiqueta e economia doméstica eram extremamente longos. Além de explicar tudo em minuciosos detalhes eram acrescidos de ilustrações para reforçar a mensagem escrita. Tornavam-se, portanto, tais publicações manuais de normas de conduta. CARVALHO, op. cit.



FOTOGRAFIA 22 – HOLANDESES FAMÍLIA (1917)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR



FOTOGRAFIA 23 – GRUPO FANUCHI (década de 1930)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR

Assim, Suzana B. Ribeiro defende que dentro do grupo familiar, “a idéia de união está sempre centrada na figura feminina”¹⁸⁷. Por vezes, é a esposa quem determina o ritmo a ser seguido em certas situações pelo resto da família, principalmente em relação aos filhos. Por ser a mãe quem está à frente das atividades domésticas e pela dominância exercida em relação à família¹⁸⁸, compete também a ela resolver os conflitos e apaziguar situações de conflito. Todas essas características vividas e interiorizadas pela mulher são trazidas para o estúdio no instante da captura da imagem pela câmera.

Posto isso, destaca-se que os trejeitos no retrato deveriam compactuar com a representação vivida no dia-a-dia da mulher. Ou seja, por mais que fosse um momento solene e eternizado, essa representação fotográfica não poderia destoar do que se propagava na rotina cotidiana ou no espaço público¹⁸⁹. Todos esses elementos eram ressaltados na imagem com esse intuito, seja a feição, a postura, como também nos hábitos de vestuário. Deveria-se transmitir a aura de respeito da “mulher de família”. Como exemplo disso, as famílias Kluppel (Fotografia 24) e Judekowich (Fotografia 25) inspiram a preocupação das mulheres com aparência, visto que não só as esposas, como também as filhas estão bem vestidas e arrumadas. O que demonstra que sua aparência reflete um panorama já modificado por quesitos como a moda, em relação às gerações anteriores. Nota-se pelas representações, uma preocupação com a imagem, que no retrato indica a necessidade em querer estar bem vestida ao ser vista fora do lar.

Como já dito, todos os integrantes da cena apresentam-se bem vestidos, porém confere-se aqui destaque maior à mulher. Em virtude do fato de que a ela foram endereçados majoritariamente, naquele momento, os discursos da moda. A pesquisadora Maria do C. T. Rainho que analisa a história da moda sob a perspectiva da história cultural, discorre sobre as diferenças estabelecidas entre homens e mulheres. A respeito da diferenciação nas maneiras de vestir entre os gêneros, utilizando a obra de Gilberto Freyre, ela enfatiza que

podemos analisar a distinção que Gilberto Freyre faz entre modos de homens e modas de mulher pelo fato de o homem burguês, no decorrer do século XIX,

¹⁸⁷ RIBEIRO, op. cit., p. 64.

¹⁸⁸ WOORTMANN, K. **A família das mulheres**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

¹⁸⁹ O mesmo se aplica às representações masculinas.

ter-se despojado nos trajes, renunciando aos elementos que neles se mostravam como símbolos de riqueza e à própria ornamentação das roupas. A mulher, por sua vez, incorporou, cada vez mais, aquilo que sintetiza a essência da moda: a mudança constante dos estilos dos trajes e dos acessórios. Por isso o sociólogo acredita que a moda está intimamente associada à mulher, uma vez que as roupas e os acessórios masculinos – alterados mais lentamente e de forma menos visível ainda hoje – têm um caráter conservador, característico dos modos.¹⁹⁰

Ainda sobre o mesmo tema, Lipovetsky destaca a importância da distinção da moda para homens e mulheres, no que se refere aos rituais de sedução.

A moda, com suas variações e seus jogos sutis de nuances, deve ser considerada como a continuação dessa nova poética da sedução. Assim como os homens devem agradar às mulheres pelas boas maneiras e pelo lirismo, devem do mesmo modo sofisticar sua aparência, estudar seu vestuário como estudam sua linguagem: a preciosidade do traje é a extensão e o duplo da estilização do amor. A moda e suas exigências de artifícios não podem ser separadas dessa nova imagem da feminilidade, dessa estratégia de sedução pelos signos estéticos.¹⁹¹

De acordo com essas ponderações, ressalta-se novamente que o evento fotográfico não se resumia apenas no arranjo feito no estúdio. Havia toda a preparação anterior para a ocasião e também para o trajeto até o ateliê. Esses são fatores que impulsionavam ainda mais o cuidado com as aparências e, portanto, com a representação.

A presença feminina está em cada objeto da casa, não apenas na manutenção, mas no arranjo dos objetos no espaço, nas matérias-primas escolhidas, na educação dos empregados. A personalidade feminina está espalhada nos espaços da casa, outorgando forma física à extrema sociabilidade que se exige da mulher nesse período.¹⁹²

Essa presença era destacada também não só na produção de si, como da família e do esposo. A progenitora ficava incumbida de arrumar as crianças, desde o preparo dos sapatos até o penteado. Se não tivesse criadas, cuidava de tais tarefas ela mesma. Tudo a fim de transmitir o discurso de *status* daquela família.

As mulheres eram avaliadas como boas e más donas de casa. A dona de casa era o baluarte da família, responsável pela empresa doméstica e sua

¹⁹⁰ RAINHO, M. do C. T. **A cidade e a moda**: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX. Brasília: Ed. UnB, 2002. p. 38.

¹⁹¹ LIPOVETSKY, op. cit., p. 65.

¹⁹² CARVALHO, op. cit., p. 105.

prosperidade. Não apenas era responsável pela sobrevivência, educação e saúde dos membros da família, como pela transmissão das tradições nacionais e religiosas e da celebração adequada dos rituais familiares e comunitários. Uma de suas mais sérias atribuições e que era vista até como uma virtude era a de casar as filhas, sobrinhas e até vizinhas desvalidas, levando-as a ocupar um papel significativo na comunidade.¹⁹³

Para as mulheres agradar era uma necessidade, o que ficava visível através de sua aparência, no cuidado com o marido e com os filhos, bem como seu comportamento, além da obrigação de ser agradável às pessoas estranhas ao convívio familiar. Esta era uma de suas funções em ocasiões públicas. O mesmo pode ser aplicado com relação aos homens.

¹⁹³ LEITE, op. cit., p. 132.



FOTOGRAFIA 24 – FAMÍLIA KLUPPEL (década de 1940)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR



FOTOGRAFIA 25 – FAMÍLIA JUDEKOWICH (1945)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR

3.2.2. Sobre o homem

Algumas imagens sugerem representações dos homens como figuras sérias e introspectivas, em se tratando da expressão facial e o posicionamento do corpo. Os retratos de família indicam significados de um grupo que pretendia transmitir uma ideia sobre a qual gostaria de ser visto. A partir disso, verificou-se que a imagem do homem, no contexto de produção das fotos, em que se divulgava um ideal de progresso, era também fruto de uma construção e, assim ele construía outra imagem de si, idealizada. Por isso, a manutenção dos valores e comportamentos sociais indicados ao “pai de família” de tal época ficava evidente na imagem como se aquelas representações não só existissem no estúdio, mas fossem correntes na vida cotidiana dos retratados.

Na Fotografia 26 – Família Rigter, o pai está sentado no centro da imagem e os outros personagens se aglutinam ao seu redor, desde a esposa, ao fundo em pé, no patamar mais elevado da imagem, demonstrando altivez, até o único menino representado na cena, no patamar inferior, sentado numa banquetta, aos pés do patriarca. Em volta do pai estão cinco meninas, apresentando-se bastante próximas ao progenitor. Duas depositam as mãos sobre ele, além da a mulher. O grupo está direcionado para a câmera, mas o que se destaca é a proximidade entre seus integrantes: todos estão ligados fisicamente, na única chapa com dimensões diferentes dos outros negativos aqui estudados.¹⁹⁴

Em fotografias analisadas por Miriam L. Moreira Leite, acerca de famílias cariocas no século XIX, os modelos de representação dos gêneros não são constantes. De acordo com a historiadora “não há sempre o marido sentado e a mulher de pé, atrás, com a mão no ombro. O inverso é tão comum quanto este.”¹⁹⁵ Constatou-se que essas possibilidades de arranjos das figuras também existem nos retratos considerados para esta pesquisa. Entretanto, os homens estejam sentados ou em pé, sempre remetem a uma postura de forma a caracterizar uma representação ativa e respeitável. Na imagem seguinte, Fotografia 27 – Cordeiro Soldado Grupo Familiar, pode-se perceber que o homem, nesse caso, está ocupando-se em segurar a criança.

¹⁹⁴ Como citado na Introdução, este é o único negativo de dimensões 20x25 cm. Todas as outras imagens selecionadas para a pesquisa têm formato 15x21,5 cm.

¹⁹⁵ Ibid., p. 74.



FOTOGRAFIA 26 – FAMÍLIA RIGTER (1917)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR



FOTOGRAFIA 27 – CORDEIRO SOLDADO – GRUPO FAMILIAR (1923)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR

Ele senta-se na única cadeira da imagem. Nesse caso a acomodação para sentar pode ser justificada pela individualização. Carvalho esclarece que no contexto do lar “o privilégio do isolamento do corpo em um invólucro macio e personalizado tinha o efeito de valorizar o dono da casa perante a coletividade familiar.”¹⁹⁶ Se comparado ao universo feminino, poucos são os utensílios que o homem pode utilizar nessas ocasiões e que sejam distintivos de domínio e autoridade. Lipovetsky confirma esse argumento. “As sociedades modernas cindiram radicalmente o império da moda: a apoteose da moda feminina teve como contrapartida o recalque ou a denegação da moda masculina, simbolizada pelo uso do traje preto e mais tarde pelo terno-gravata.”¹⁹⁷

Entretanto, o homem na Fotografia 27 está vestido com uniforme militar. Ele é o único entre as imagens analisadas que não está utilizando terno. Isso reforça a ideia de poder, pois além de desempenhar o papel de pai, também está representando um papel de autoridade, que extrapola o domínio da família. Em outra imagem (Fotografia 28 – Família Correio) o patriarca, também sentado, com a esposa ao seu lado em pé, é o único que faz uso da bengala, objeto de utilização basicamente masculina, como explica Carvalho.

Ao contrário das mulheres, que usam as mãos como ornamento do corpo, os homens aparecem sempre portando objetos voltados para seu uso pessoal – segurando cigarro, a bengala, o jornal, a xícara de café. A mão que não está ocupada recolhe-se para um dos bolsos, ou, quando isso não acontece, expõe-se apenas o dorso, e os dedos ficam recolhidos.¹⁹⁸

Por mais que as configurações de família se alterassem no decorrer do século XX, os papéis permaneciam consideravelmente os mesmos. A representação na imagem do homem como provedor no início do século continuava sendo a representação como principal provedor quarenta anos mais tarde. Por isso, a presença do homem é imprescindível. Esse personagem é dotado de características únicas que, em conjunto com outros elementos na hora da retratação, transmitem a representação coletiva de família.

¹⁹⁶ CARVALHO, op. cit., p. 212.

¹⁹⁷ LIPOVETSKY, op. cit., p. 90.

¹⁹⁸ Ibid., p. 234.



FOTOGRAFIA 28 – FAMÍLIA CORREIO (1924)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR

Por isso, a representação masculina não poderia destoar da tão arranjada arrumação da mulher; o que se percebe pela preocupação estética com a aparência. “Os rostos masculinos exibem cortes de cabelo, tipos de barba, bigodes, cavanhaques e costeletas marcados por grande diversidade e exuberância, que serão ainda mais valorizados nas imagens (...)”¹⁹⁹. Os homens não possuem tantos recursos quanto as mulheres para apresentação pessoal e individual na imagem, portanto, devem estar bem vestidos com terno alinhado, cabelos penteados, barba feita, bigode aparado, sapatos engraxados. “Comparada à moda Costura, a moda masculina é lenta, moderada, sem impacto, ‘igualitária’”²⁰⁰. As alterações na moda eram muito mais perceptíveis no universo feminino, do que no masculino. Pois, às mulheres se destinavam mais arranjos e acessórios. Para o homem também havia moda, no entanto, os anúncios se limitavam a alguns itens indispensáveis de vestuário masculino, como o terno, o sapato, o chapéu, por exemplo. Assim, “fotografar-se era um gesto socialmente significativo e, portanto, sexualmente ativo.”²⁰¹ Por isso, evidencia-se o destaque dado aos papéis sociais exercidos nas cenas fotográficas.

3.2.3. Gênero e papéis sociais

As imagens transmitem a impressão ao observador de uma realidade consolidada pela família e que tal representação se sustenta por uma vivência cotidiana, rotineira. Ao mesmo tempo, as fotografias são composições de momentos em que a realidade era idealizada e nem sempre correspondia à realidade vivida, visto que as representações muitas vezes ficam contidas no papel fotográfico, diferentemente do dia-a-dia levado por aquelas famílias. Neste caso, o que precede o personagem é o lugar social de que ele faz parte, que aparece na narração fotográfica seguindo a lógica de arranjo coordenada pelo autor da imagem, o fotógrafo.

Desaparecem os conflitos e as particularidades das famílias e ressaltam seus papéis sociais. Segundo afirma Goffman, o ator faz uso de mecanismos de

¹⁹⁹ Ibid., p. 225.

²⁰⁰ Ibid., p. 71.

²⁰¹ Ibid., p. 225.

representação que lhe permite acreditar no que está representando, como se fosse real. Assim, ele é o primeiro a compor sua própria plateia e transmite isso aos demais do grupo, que acabam por agir da mesma forma. Cada um se veste de seus papéis sociais. Ressalta entre eles a noção de cumplicidade, necessária para a manutenção das aparências. O grupo faz uso daquilo que Sennett denomina código de credibilidade²⁰², o que permite aos integrantes a atuação e aos observadores a compreensão desse ato, por meio da leitura desses papéis socialmente construídos. Essa construção, em torno das vivências cotidianas, é tão posta em evidência que possibilita não ser necessário conhecer pessoalmente os personagens na imagem impressos. Todavia, imediatamente os papéis sociais contidos nas fotos são identificados, pois antecedem até mesmo o sobrenome da família.

Quanto aos papéis de gênero, entende-se que a figura feminina nos retratos reforça a ideia da masculinidade. Também é um dos encargos da imagem o homem poder mostrar sua família, sua mulher e a prole numerosa. Com respaldo sobre o que diz Carvalho acerca da concepção da representação da esposa em imagens feitas nos séculos XIX e XX, pensa-se que esta adquire o papel de mulher-ornamento²⁰³, o que pode denotar uma perspectiva de sujeição. Articulado a moda e a fotografia na cidade de Curitiba no final do século XIX e início do XX, Cláudio DeNipoti destaca que “no que se refere particularmente ao traje feminino, podemos perceber uma íntima associação, por parte dos cronistas em geral, entre a mulher caracteristicamente esposa, dona de casa, mãe e o que essa mulher devia vestir.”²⁰⁴ A imagem da mulher estava relacionada à representação de discrição e cautela no vestir, o que poderia transparecer submissão. Contudo, essa imagem de submissão poderia ser apenas aparente, já que as mulheres possuíam artimanhas que lhe conferiam poderes²⁰⁵, a partir dos quais elas adquiriam,

²⁰² SENNETT, op. cit., p. 88.

²⁰³ CARVALHO, op. cit. p. 255. Sobre isso, a autora destaca que: “Nesses retratos é possível identificar os mesmos atributos presentes na noção de mulher-ornamento difundida nos manuais de economia doméstica e etiqueta dos séculos XIX e XX, nas imagens publicitárias divulgadas em revistas e jornais ou nos livros comemorativos que apresentam a elite paulistana.”

²⁰⁴ DENIPOTI, C. A cidade e as roupas moda e vestuário em imagens fotográficas. In: FUNARI, P. P. A. (Org.) **Coleção Idéias Cultura material e arqueologia histórica**. Campinas: UNICAMP, 1998. p. 83.

²⁰⁵ Os poderes exercidos pelas mulheres são entendidos por meio de atitudes rotineiras e que pareciam até mesmo banais. A mulher era dotada de artifícios como o próprio predomínio do espaço doméstico e o poder sobre os filhos, já que o marido não estava em tempo integral com a família e, dessa forma, delegava poderes à mulher, o que lhe possibilitava fugir dessa imagem de submissão e dominação masculina. Por vezes, era necessário e conveniente que a mulher se mascarasse diante de alguma

pela relativa subordinação, maneiras de se impor à autoridade masculina, fora desses espaços de representação. Como sugere D’Incao, quando diz que,

num certo sentido, os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai ou do marido.²⁰⁶

Denota-se que, num determinado sentido, essa dependência extrapolava os limites da representação dos retratos. O homem esperava que as mulheres que o cercavam “(...) o ajudassem a manter sua posição social”²⁰⁷. E o mesmo ocorria em relação à mulher. Nesse aspecto as relações entre homens e mulheres, num casamento eram de dependência mútua, já que a mulher precisava do marido, para o sustento da casa, além da segurança e conceito social, que supostamente só o casamento transmitia e, em contrapartida, contava com ela para coordenação da vida domiciliar dele e de seus filhos.

Nesse aspecto, Roger Chartier²⁰⁸ aborda a questão da *dominação simbólica* como uma prática em que a dominação ocorre por consentimento e legitimação e não por coerção ou imposição. Nesta reflexão, os dominados podem adquirir benefícios, privilégios, exercendo poderes de maneira indireta. Esse aspecto da dominação simbólica também pode ser visto como uma tentativa de apreensão do comportamento da mulher, vista como ser múltiplo e que se transforma conforme os espaços e pessoas a que se apresenta. As mulheres dessas imagens em questão se mostram muito mais como companheiras do marido, ao se posicionar ao seu lado, no mesmo nível – como nas famílias Kluppel (Fotografia 24), Hoffmann (Fotografias 12 e 13), Borsato (Fotografia 29) e Berger (Fotografias 18 e 19).

situação para assim fazer suas vontades com a concordância plena do esposo. Outras vezes, era cabível interiorizar a imagem de respeito e subserviência o que representava aderir aos valores predominantes e com uma postura que, caso não fosse seguida, poderia construir a aura da mulher que não era vista com “bons olhos”. Assim, enquanto sujeito que se veste desses papéis sociais, a mulher se mimetiza, representa e se metamorfoseia.

²⁰⁶ D’ INCAO, M. A. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, M. (Org.) **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997. p. 229.

²⁰⁷ Ibid., p. 230.

²⁰⁸ CHARTIER, R. A história das mulheres, séculos XVI-XVII: diferenças entre os sexos e violências simbólicas. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Orgs.) **As mulheres e a história**. Lisboa: Dom Quixote, 1993. p. 37-44.



FOTOGRAFIA 29 – FAMÍLIA BORSATO (1927)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR

Portanto, em relação a estas imagens pode-se interpretar que as representações de gênero foram construídas para atribuir aspectos de compartilhamento entre os integrantes. Em algumas das imagens as representações entre homens e mulheres não contrastam, pelo contrário, elas partilham de um ideal em comum. A mulher, no seu papel de mãe e esposa, representa a companheira no interior do grupo familiar. Sua imagem é realçada de forma que o observador perceba que ela pertence àquele grupo e com ele partilha de certas condutas. Com o homem ocorre o mesmo. A família se configura como um grupo fechado, que só admite a interferência, nesse momento (da retratação), do fotógrafo que tem um poder legitimado pelo grupo para alterar posturas desde que essas reforcem ainda mais o ideal de família.

3.2.4. Sobre a criança

Em muitos casos, a mãe com o filho mais novo no colo é o ponto de centralização da fotografia (ver Fotografia 30 – Cordeiro Criança pequena - Família e Fotografia 31 – Família Buhner). Nas Fotografias 32 – Família Capri e Fotografia 33 – Família Schwab, quando a mãe não está segurando um dos filhos em seus braços, todos os outros personagens se aglutinam a partir da criança. A ideia de continuidade encontra-se, nesses casos, localizada nos membros mais jovens. Assim, as crianças também desempenham função importante nas imagens de família.

Muitas vezes em virtude de sua disposição na imagem por si só a criança já garante a continuidade, a ideia de perpetuação do grupo. Desse modo, ampara-se em Ariès que aponta a importância da criança para o grupo familiar.

A criança tornou-se um elemento indispensável da vida cotidiana, e os adultos passaram a se preocupar com sua educação, carreira e futuro. Ela não era ainda o pivô de todo o sistema, mas tornara-se uma personagem muito mais consistente. Essa família do século XVII, entretanto não era a família moderna: distinguia-se desta pela enorme massa de sociabilidade que conservava. Onde ela existia, ou seja, nas grandes casas, ela era um centro de relações sociais, a capital de uma pequena sociedade complexa e hierarquizada, comandada pelo chefe de família.²⁰⁹

²⁰⁹ ARIÈS, op. cit., p. 270.



FOTOGRAFIA 30 – CORDEIRO CRIANÇA PEQUENA – FAMÍLIA (1923)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR



FOTOGRAFIA 31 – FAMÍLIA BUHRER (década de 1910)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR



FOTOGRAFIA 32 – FAMÍLIA CAPRI (1928)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR



FOTOGRAFIA 33 – FAMÍLIA SCHWAB (1939)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR



FOTOGRAFIA 34 – FAMÍLIA (foto externa) (1928)
FONTE: ACERVO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA – UEPG – PONTA GROSSA-PR

A noção de continuidade e preservação não se dá apenas pelo armazenamento das imagens das gerações anteriores, como também se reflete tanto nas expressões, seja na aparência facial, na postura, como também nos hábitos de vestuário e escolha dos demais adornos, bem como no destaque conferido à infância.

As meninas da Fotografia 34 - Família (foto externa) expressam tal significado, pois entre os vestidos e laços de fita no cabelo, destaca-se o ato de segurar habilmente suas bonecas, também em referência à reafirmação do modelo de maternidade. Seus trajes e adornos refletem a preocupação e cuidado dos adultos com sua aparência e bem-estar. As crianças tiveram intensa evidência, nos diversos momentos do século XX, nas imagens de família do *Foto Bianchi*.

Ao analisar as representações infantis em revistas como *Fon-Fon* e *Vida Doméstica*, entre o período de 1930 a 1950, Olga Brittes²¹⁰ ressalta o estereótipo de imagens que eram veiculadas. As ilustrações que envolviam crianças – geralmente brancas – pressupunham saúde e condição social, bem como se imaginava que os pequeninos faziam parte de uma família estruturada. As imagens indicavam beleza e felicidade, afastando quaisquer formas de desequilíbrio. Tais discursos aliavam-se ao projeto de futuro desejado. Concentrava-se na família a função de propagar esses ideais, por meio da existência de um modo de vida reafirmado como arquétipo. Brittes ainda afirma que essas publicações periódicas não eram mero reflexo da vida social e sim, interferências profundas nos processos sociais. Elas disseminavam ideais de consumo, criavam necessidades, conservavam hábitos e reforçavam valores dominantes. A imagem das crianças era concebida como a manifestação de uma construção idealizada, devido aos exemplos lançados nos periódicos da época, através do consumo dirigido às mães.

Dentre todas as imagens de crianças que foram analisadas, uma delas recebe aqui atenção especial. Nas Fotografias 12 e 13 – Família A. Hoffman, o filho aparentemente mais velho, por mais que posicionado atrás do casal, está centralizado na imagem. Entretanto, não é esse fator que chama mais atenção na cena. O menino está uniformizado com um traje militar. Tal composição acaba por atestar a

²¹⁰ BRITES, O. Crianças de revista (1930/1950). **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.26, nº 1, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-9702200000010001_1> Acesso em: 20 out. 2007.

masculinidade da criança e se caracteriza como uma pré-definição de carreira de estudos e profissional.

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

Os pequenos adultos também representam. Cabe a estes personagens atuarem de forma a transmitir feições sérias ou angelicais. No caso da construção mais rígida do semblante, a justificativa é a tentativa de “imitar” os mais velhos, concretizando junto aos demais a solenidade do evento. As crianças não poderiam parecer “levadas”, mal criadas nos retratos. As aparências revelam a infância como uma fase bem administrada pelos pais.

As fotografias de crianças publicadas por aquelas revistas foram consideradas como referenciais importantes na construção de uma infância idealizada: robusta, bela e alegre. Esses atributos, explicitados em textos e imagens, são recorrentes para projetar o futuro desejado: sucesso por meio de determinada vida profissional ativa e escolaridade, cuidado com a família bem estruturada, saúde, beleza.²¹¹

Brittes, embora não se refira especificamente aos retratos de família, aborda a relação entre este grupo e as imagens veiculadas nas revistas. Sua explicação para tal situação é que a imagem das crianças belas e felizes afastava todo e qualquer desequilíbrio, entendido no contexto, entre as décadas de 1930-1950, como atraso, fragilidade não só da família, mas também uma questão social. Por isso a relevância em se estampar nas publicações versões idealizadas de crianças.

Em alguns casos o destaque conferido pelo aconchego no colo da mãe não era suficiente para demonstrar a importância desse novo membro. Havia ainda a necessidade de incluir na encenação outro móvel que realçasse essa presença. Para isso eram utilizados aparadores, que sustentavam a criança e elevavam sua posição. Na Fotografia 35 – Família (1931), apresenta-se um jovem casal e sua única filha, ao

²¹¹ BRITES, loc. cit.

centro, elevada quase que à altura dos pais, por meio de um aparador de plantas. A ausência de outros personagens aglutina mais o casal e a criança.

O mesmo acessório é utilizado em outras imagens, como na Fotografia 36 – Adalberto e família e Fotografia 15 – Família (1934), sempre para elevar a criança menor, sendo que nessas duas imagens a presença do pai é realçada pela acomodação na cadeira e a criança fica mais próxima à mãe, que está em pé, direcionada à criança mais nova. Outras crianças também aparecem na trama e estão sentadas numa cadeira menor, no patamar inferior da imagem.

3.2.5. Sobre a avó

Dessas dimensões retratadas surgem representações que fecham o ciclo da vida. Em alguns retratos de família, os grupos optaram por incluir mais um personagem: a avó, reafirmando a importância da intergeracionalidade²¹², no sentido de estabelecer ligação entre gerações, que abrange momentos bem delimitados como infância, juventude, fase adulta e a velhice, expostos através de papéis sociais. Essas fotografias podem legitimar a existência desse membro ascendente do grupo, para que quando ele não mais existir – nesse caso a avó – se recorra a suportes materiais que amenizem, de certa forma, sua perda. Há, portanto, uma ligação entre essas gerações retratadas, representadas pelo contato entre passado (marcado pela presença da avó) e futuro (simbolizado pelas crianças). Na Fotografia 37 - Família Mansani esta afirmativa fica ainda mais evidente pela posição de destaque que ocupa a matriarca no centro da imagem segurando a criança mais nova em seu colo.

Nesta ocasião se pode perceber a demonstração de afetividade intergeracional. No caso das avós, pode-se pensar que por vezes elas são as colaboradoras da mãe na

²¹² O termo é utilizado aqui para dar a ideia de relação entre várias gerações. Ressalta-se que o termo intergerações é interdisciplinar, pois assistentes sociais, psicólogos, pedagogos, terapeutas de família o utilizam. Maria S. Groth relaciona a intergeracionalidade como uma possibilidade para construção de laços solidários entre pessoas de todas as idades. CLEMENTE FILHO, A. S.; GROTH, S. M. **Envelhecimento e deficiência mental: uma emergência silenciosa**. São Paulo: Instituto APAE-SP, 2004. p.153-165. Sirlei Fernandes explica que: "Cada sistema familiar tem cultura própria, valores, religião e história através de intergerações (...) ou seja, a história da vida familiar e de seus integrantes através das intergerações". FERNANDES, S. T. S. **Unidade Familiar: a representação estrutural e configurativa das inter-relações familiares**. Foz do Iguaçu: Gráfica Planeta, 1999. p.8.

criação dos filhos e cuidados com o lar. Representam papel importante na vida da família, mesmo que as esposas não trabalhem fora. O valor simbólico desse arranjo, que se configura na retratação, é atribuído ao grupo familiar mediante orientações do fotógrafo, que procura centralizar a imagem a partir da avó.

Todos os outros integrantes são acomodados ao redor da figura da avó, sentada ao centro da fotografia. Em três retratos a figura da avó está centralizada na imagem. Na Fotografia 37 – Família Mansani, ela está simetricamente no centro da cena com o filho mais novo nos braços, transmitindo a noção de prosseguimento. Entretanto, a figura da avó poderia adquirir outras representações. Pode-se pensar também na avó como parte integrante do contexto familiar, como um elemento com o qual a mãe e o pai dividiam as tarefas domésticas e responsabilidade sobre os membros mais jovens. A avó poderia ser também auxiliar da mãe nas atividades do lar, ou mesmo, em alguns casos, considera-se a possibilidade de que era ela quem determinava o ritmo dessas atividades; não era apenas um elemento qualquer na família, mas uma integrante fundamental. Esse reconhecimento fica evidente quando se consideram as imagens em que a avó aparece segurando uma das crianças no colo, o que pode ser também entendido como uma demonstração de superioridade no âmbito familiar, superando até mesmo a força e o poder da mãe.

Segundo Lins de Barros²¹³, esses laços de parentesco ligam as duas gerações, mas para as avós também representam sua velhice e a impossibilidade de ter mais filhos, bem como passagem para o último estágio da vida. Por vezes, a avó passa a ser elemento periférico na vida das famílias, sem influência ou mesmo contato com o grupo. Assim, a fotografia se torna uma forma de abrandar tal situação, representando as boas relações entre mães-filhos-filhas e sogras-noras-genros. Portanto, as imagens estudadas documentam um momento único, que transmite simbolicamente a representação da unidade e a coesão familiar, ideia que se desejava transmitir às gerações posteriores e aos contemporâneos.

²¹³ BARROS, op. cit.



FOTOGRAFIA 35 – FAMÍLIA (1931)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR



FOTOGRAFIA 36 – ADALBERTO E FAMÍLIA (1923)
ACERVO: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR



FOTOGRAFIA 37 – FAMÍLIA MANSANI (1939)
FONTES: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR

Por outro lado, pode-se pensar também nas intenções do fotógrafo e do grupo em transmitir a noção de hierarquia familiar. Se o parentesco biológico com a avó for por parte do pai, tal configuração é ainda mais forte, já que ela destaca a continuidade daquele sobrenome masculino. Assim, a avó reforça ainda mais o poder da família em questão. Carvalho aponta que nessas situações podem ocorrer, entre os gêneros, inversões de papéis, posto que com o passar do tempo, a idade e a experiência dessas mulheres que se tornaram avós aumentam e em alguns casos isso pode significar um crescimento de poder sobre a geração posterior. Por vezes quando a avó fica viúva, toma a posição do avô-patriarca naqueles grupos. A historiadora analisa que “sua aceitação depende do sucesso feminino em demonstrar atitudes e características consideradas masculinas (...)”²¹⁴. Isso no caso das mulheres idosas é semelhante, já não são mais as principais responsáveis pelas crianças e pela casa e “cuidam” dos negócios da família. Aqui ocorre a inversão de papéis, já que suas funções assemelham-se às dos homens, assumindo o papel do patriarca da família.

Pelas imagens de famílias paulistanas, Carvalho observou que ocorre uma “(...) masculinização dos atributos femininos, com a presença de óculos, das gorduras, dos cabelos brancos, a ausência dos decotes, a visibilidade das rugas e a expressão severa.”²¹⁵ Geralmente usando roupas escuras, fica em evidência o rosto e mãos, numa postura solene, mas que mesmo assim, mostra o corpo levemente voltado para frente, devido ao declínio de sua postura já curvada.

Mas, essas avós não eram mostradas apenas como pessoas idosas. Havia nos retratos do Bianchi uma preocupação, por parte delas, com a vaidade. Na Fotografia 25 - Família Judekowich, mesmo apresentando alguns dos atributos indicados por Carvalho, a matriarca aparece segurando sua bolsa e usando brincos, distintivos de feminilidade, ainda que as marcas do tempo tenham apagado alguns traços físicos dessa feminilidade. Pela bolsa também se percebe tais traços, já que é considerada uma peça obrigatoriamente feminina. A bolsa adquire destaque pelo fato de não ser deixada de fora da cena. Nesse caso, confirma que a fragilidade da idade avançada foi substituída pela firmeza e convicção expressadas no ato de segurar o objeto.

²¹⁴ CARVALHO, op. cit., p. 188.

²¹⁵ Ibid., p. 188.

3.3. OBJETOS EM CENA

Os objetos contidos na cena fotográfica, assim como outros elementos, também não são aleatórios. Estão dispostos de modo a ressaltar ainda mais a representação. São eles, em conjunto com a representação dos papéis sociais realizadas pelos personagens, que dão sentido à trama, à representação do grupo enquanto família e como um ideal proposto.

3.3.1. Estúdio *versus* casa

Diversas fotografias realizadas durante a primeira metade do século XX no Brasil conferem ao espaço do estúdio certa familiaridade. O espaço preparado para a retratação induz a impressão de um local conhecido. É um ambiente semelhante ao de uma sala de estar requintada, o que é bem definido por sua decoração. Moreira Leite elucida essa relação.

Outro elemento semelhante, nesse período, é a ligação da família com a casa. No século XIX, as fotografias são sempre externas, para utilizar a luz do sol: no jardim, na calçada, na varanda, ou no pátio interno. Quando tiradas no estúdio fotográfico, o fotógrafo provê o cenário de sala próspera, com cortinas, colunas e parapeitos iluminados por uma clarabóia.²¹⁶

Entre as fotografias de família analisadas nesta pesquisa, apenas uma retrata o grupo em um ambiente externo. Telma C. de C. Madio²¹⁷, que estuda as fotografias utilizadas pela imprensa paulistana no início do século XX, indica possíveis explicações para a opção pelo espaço interno. Levando em conta os aparatos técnicos da época para a captura de imagens, as dificuldades em tirar fotografias externas tornaram mais viáveis as fotografias de estúdio. O peso do material e a fragilidade das chapas de vidro dificultavam o deslocamento do fotógrafo. Além disso, para essas tomadas externas, as exigências eram ainda maiores, o bom tempo, a luminosidade adequada. Enfim, tudo

²¹⁶ LEITE, op. cit., p. 137.

²¹⁷ MADIO, T. C de C. A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX: O Estado de S. Paulo. *História*, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 61-91, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v26n2/a05v26n2.pdf>>. Acesso em 19 mai. 2009.

isso contribuía para a escolha pelo espaço interno, ou seja, o estúdio, que se tornou mais apropriado tecnicamente.

Tudo isso gerava ao processo um custo final muito caro, o que necessitava de uma seleção prévia das imagens a serem ampliadas. Por esse motivo, as famílias optavam por apenas um retrato e que fosse realizado no próprio estúdio do fotógrafo, espaço arranjado para tanto. Ao se comparar o estúdio ao espaço do lar, a sala de estar é um local tido como “público” ou semi-privado. No caso do lar, entende-se que é o ambiente em que se recebem as visitas. É o espaço em que se permite a entrada de pessoas que, por vezes, não são as mesmas da convivência íntima. Um local aberto aos “de fora”, com algumas restrições, evidentemente. Por tais motivos, a sala concretiza vínculos e afinidades se considerar a oposição com outras áreas da casa, como a cozinha, domínio feminino, ou mesmo os quartos, estes são bem demarcados pela noção de privacidade, de limitação do acesso. Nesse caso a sala é um espaço intermediário.

A mulher ficava encarregada da manipulação desse universo simbólico. A casa toda está sob comando do chefe da família, que outorga à esposa poderes para administrar tal espaço, em especial, com relação à decoração e arrumação do ambiente da sala. Portanto, a presença das mulheres nesse espaço permitido se faz sentir através da disposição de objetos de grande porte como sofás, poltronas e cadeiras, além dos objetos de médio e pequeno porte: as almofadas, cortinas e vasos de flores e plantas. Esses últimos possuem características especiais, descritas por Carvalho.

Nesse repertório, menção especial merecem as flores, fundamentais na atribuição de marcas femininas aos objetos. Em todos os manuais encontramos referência a elas. As mulheres são exaustivamente representadas em fotografias ao lado de vasos de flores, portando buquês, com roupas estampadas com motivos florais. Manuais e artigos de revistas ensinavam a confecção de flores de papel, utilizadas para enfeites de toda sorte.²¹⁸

Mas, qual era a inspiração dessas mulheres para arranjarem e definirem o espaço adequado aos móveis, os quadros na parede, o modo como se coloca o tapete e as cores e texturas da moda para as cortinas? Novamente aqui as publicações destinadas às mulheres aparecem para cumprir uma função como auxiliar no cuidado

²¹⁸ CARVALHO, op. cit., p. 88.

com a casa. Em tempos de mudança, orientada pelo ideal de progresso, não cabia mais seguir os conselhos e passos orientados apenas pela mãe. Sugeriam-se novas configurações de arrumação do lar. Com ilustrações e textos, as páginas dos periódicos eram repletas de modelos de uma nova ambientação para locais da casa, instituindo inovações às ideias de conforto, asseio, harmonia. Carvalho novamente demonstra que esses critérios de decoração não eram meramente estéticos, mas sim, traziam uma nova significação para as relações desenvolvidas no ambiente doméstico. Elementos como a perpendicularidade dos arranjos de móveis e acessórios, e também a simetria, tudo isso na imagem e no ambiente doméstico “(...) expressa os sentidos de equilíbrio e perenidade da família, representada pelo seu patriarca.”²¹⁹

Os retratos de família registram espaços com essas características. A moda divulgada pelas revistas e consumida pelas donas de casa era também apropriada pelos estúdios fotográficos. Grande parte das imagens do *Foto Bianchi* demonstra a disposição horizontal da cena, o que reflete maior valorização da quantidade de elementos decorativos, sem “perder de vista” a motivação principal da representação que eram seus integrantes. Pelo contrário, a valorização desses elementos auxilia a representação, reforçando ainda mais o ideal de família burguesa.

O enquadramento das fotografias geralmente envolvia desde o chão, mostrando o sempre presente tapete do estúdio, ora com motivos quadriculados (ver Fotografia 38 – Família Tuma) ora de estampados florais. Especialmente na Fotografia 17 – Família João de Oliveira percebe-se do lado direito dos personagens uma janela, incomum nos outros retratos, bem como a cortina ao fundo e detalhes decorativos entalhados nas paredes e nos móveis. Destaque também ao plano de fundo das imagens, composto por um painel figurativo pintado de uma paisagem com palmeiras – mais evidentes do lado esquerdo dos retratados, ladeado por cortinas escuras (ver Fotografia 19 - Família Berger).

²¹⁹ Ibid., p. 124.

3.3.2. Dos objetos “do lar” e do estúdio

Segundo Carvalho, a ação humana é intermediada pelos objetos, artefatos e pelos espaços. Essa afirmação adquire mais sentido quando se observam as imagens do *Foto Bianchi*. Ulpiano T. B. de Menezes, em concordância com Carvalho, aponta que “(...) a cultura material não goza propriamente de um estatuto privilegiado nos quadros de honra ao mérito da disciplina histórica (...)”²²⁰, entretanto a relevância dos objetos na reconstrução de práticas e relações sociais como evidências para História deve ser levada em conta, pois

o artefato, desse modo, é, ao mesmo tempo, produto e vetor das relações que seus fabricantes e usuários estabelecem em sociedade e, ainda, produtor de seres sociais. É por isso que os especialistas propõem que ele seja tratado como forma social. É também por isso que a história da cultura material de matriz mais sólida e renovadora, hoje em dia, denuncia certo esgotamento das interpretações que se aferram, apenas, a conteúdos simbólicos e ideológicos.²²¹

Assim, até mesmo uma cortina adquire significado na trama. É ela que divide os espaços, delimita a separação entre o que é visto e o que deve ser ocultado (ver Fotografia 38 - Família Tuma). Em termos técnicos, as cortinas balizam também a quantidade de luz necessária no ambiente para a captação da imagem, bem como escondem outros aparatos técnicos do estúdio, não interessantes de serem registrados.

Do mesmo modo, o plano de fundo dos retratos, bem como outros objetos posicionados, não é ocasional. Com pintura no tecido ou mesmo na parede de madeira, o fundo marca um espaço diferenciado. “A cortina é o que melhor representa o sentido de interior.”²²² Em algumas delas nota-se uma paisagem difícil de ser identificada, mas continuamente possui um fundo claro, para contrastar com a indumentária dos integrantes (principalmente dos homens, em geral escuras). Da mesma forma que os outros artifícios materiais, uma cortina é disposta para separar os ambientes, além da função decorativa. Ela fica sob encargo feminino, quando a mulher escolhe o tecido, costura e cuida de sua manutenção.

²²⁰ MENEZES, U. T. B. de. Prefácio. In: CARVALHO, op. cit. p. 11.

²²¹ Ibid., p. 12.

²²² CARVALHO, op. cit., p. 97.



FOTOGRAFIA 38 – FAMÍLIA TUMA (1946)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR



FOTOGRAFIA 39 – FAMÍLIA MUGIATTI (1938)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR

As almofadas nos retratos são, da mesma forma, acessórios situados para a harmonização do ambiente. Nas palavras de Carvalho, elas podem ser consideradas sinônimo de aconchego e conforto, mas também de individualização, ao serem colocadas sobre uma cadeira, sob os pés ou ainda como apoio do cotovelo para descanso do braço²²³. Diversos integrantes, nas várias fotografias encontradas, utilizaram esse recurso. Nas fotografias analisadas, a almofada, assim como o fundo e o tapete, é elemento constante. Ela é delicadamente colocada para a elevação dos pés, sejam femininos ou das crianças e, muitas vezes, no assento da cadeira, no caso dos personagens masculinos. Destacam-se cinco exemplos de modos diferentes de utilização desse acessório de acordo com gênero e idade dos personagens. No caso da Fotografia 39 – Família Mugiatti, só o homem encontra-se sentado. Está cercado por duas mulheres e faz uso de uma almofada de coloração clara, em cima da cadeira.

Outra imagem com uso semelhante retrata uma família nuclear. Mas, nesse caso, a mulher está sentada ao lado do marido (Fotografia 40 – Família Oberg). Porém, só o esposo faz uso da almofada, o que é perceptível pelo fato da cadeira estar posicionada na diagonal em relação à câmera. Para Carvalho, a almofada é mais um dos objetos atribuídos à presença feminina na decoração, pela preocupação da mulher com o conforto destinado aos outros (homem da casa, aos filhos e às visitas).

Mais um arranjo em que se percebe a utilização da almofada é relacionado ao assento das crianças mais novas ou mesmo como acomodação para os bebês. Na Fotografia 16 – Grupo Família (1945) uma almofada bastante volumosa foi colocada para que o bebê nela fosse apoiado. O grupo se aglutina ao redor desse pequeno integrante. Nota-se que a câmera está mais próxima do grupo do que em outras fotos aqui analisadas. Todos os personagens estão em pé, com exceção do bebê. Nesse caso a criança menor fora posicionada com o máximo possível de aconchego, visto que, por questões técnicas (tempo de exposição para captura da imagem, por exemplo) a fotografia demorava a ser produzida, o que causava certo desconforto ao bebê. Na Fotografia 41 – Amin Bacila Família um dos meninos aparece em evidência com relação aos outros integrantes dessa cena. Está centralizado, sentado e com os pés

²²³ Ibid., p. 99.

sobre a almofada, enquanto o outro filho se encontra também sentado, porém à direita da imagem e mais próximo ao pai, que coloca a mão sobre seu ombro.

Ainda sobre o retrato da família de Jacob Berger (Fotografia 18), essa imagem sobressai pelo uso da almofada, mas neste caso para a mulher. No entanto, a utilização do objeto não transmite a ideia de conforto destinado à esposa mulher. Pois ela, mesmo sentada, se inclina suavemente para o lado do marido, numa pose solene, como se estivesse pronta para levantar a qualquer momento. Ou seja, ela não se encontra numa postura despojada. Senta-se sempre com muito recato. Sobre o significado desse artefato, quanto a este caso, Carvalho esclarece que

é certo que em muitas imagens a mulher encontra-se sentada sobre almofadas, ou com o cotovelo apoiado sobre elas para descansar o braço (...). Mas o que chama a atenção nas imagens é a presença da almofada como adorno feminino, sugerindo muito mais uma afinidade do que qualquer modo de uso efetivo. Esses objetos não estão no cenário como peças de conforto, pois como tais apresentam-se incompatíveis com as posturas corporais das figuras femininas que as utilizam. As mulheres que vemos não estão relaxadas, em posição de descanso, mas eretas (...). As cortinas, abajures e almofadas estão ali como partes ou extensões do corpo feminino, que juntos produzem o ambiente confortável e artístico oferecido para o aconchego masculino.²²⁴

Ainda com relação a essa questão de comodidade, Carvalho afirma que aos poucos, durante o século XX, a ideia de ornamentação foi sendo substituída pela necessidade de conforto²²⁵. O que antes seria necessário por ser considerado belo, agora fora alterado pelo que era também aconchegante, principalmente em se tratando de ambiente familiar. Assim, novos objetos como móveis são fabricados com vistas nesses novos parâmetros. Entretanto, alguns desses móveis ainda continuariam por muito tempo garantindo apenas a primeira condição. “Os móveis acomodam o corpo sem, no entanto, possibilitar o seu relaxamento ou isolamento. A cadeira sem encosto permite que a mulher se sente sem prejuízo do vestido.”²²⁶ As poltronas e cadeiras individuais afastam o casal, criando entre eles um clima mais formal. Isso quando a mulher não está em pé, mostrando-se numa postura ainda mais rígida, ao lado do marido sentado (ver Fotografia 14 – Família sem nome 1924; Fotografia 27 – Cordeiro

²²⁴ Ibid., p. 99; 105.

²²⁵ Deve ser levada em conta também a relação do conforto com as possibilidades viabilizadas pelo desenvolvimento tecnológico da época.

²²⁶ Ibid., p. 169.

soldado grupo família; Fotografia 28 – Família Correio 1924; Fotografia 36 – Adalberto e família e Fotografia 15 – Família 1934).

Carvalho afirma que nas fotografias de estúdio de Augusto Militão, esse arranjo se repetiu diversas vezes, nas primeiras décadas do século XX. Nos casos em que a esposa aparece sentada, está com o tronco perfeitamente ereto, afastado do encosto da cadeira. Na Fotografia 38 – Família Tuma, o homem está mais confortavelmente acomodado que a mulher. No caso masculino, sentar articula conforto do corpo e poder. Já as mulheres, que dificilmente apareciam relaxadas, sua postura indicava recato.

Como anteriormente destacado e apontado por Carvalho, não ficava elegante para a mulher ser vista totalmente relaxada numa cadeira, o que poderia significar desmazelo, já para o homem o ato de sentar-se não tinha a mesma conotação. O homem (em casa) deveria descansar do dia intenso de trabalho. Essa construção era transposta para o estúdio. Para a esposa, a casa era o seu ambiente de trabalho, assim ela deveria estar sempre vigilante no cuidado dos afazeres domésticos, dificilmente sendo encontrada em repouso. Segundo Carvalho as ações e os usos desses objetos, não são neutras, de acordo com os papéis sexuais, como indica a citação a seguir:

objeto e corpo produzem e reproduzem incessantemente uma forma de viver e perceber o mundo visceralmente impregnada de determinantes sexuais. A ação sexuada, por sua vez, não ocorre fora do campo social, pelo contrário, ela se dá num sistema que a retroalimenta com os valores e sentidos já cristalizados. Vistas dessa maneira, produção e reprodução do sistema social são momentos articulados (...).²²⁷

Outro recurso muito utilizado nas retratações de estúdio eram os arranjos de flores que representam fertilidade e beleza. No retrato da Família Nejim (Fotografia 42) existem dois arranjos florais. Um está disposto ao centro da imagem, abaixo da criança mais jovem e o outro está no canto esquerdo do grupo, no qual a menina do meio apóia a mão. Assim como a almofada, as flores também marcam a presença feminina. É sempre a menina, a mulher, a moça que tocam a cesta de flores, gerando uma aproximação entre elas.

²²⁷ Ibid., p. 181.



FOTOGRAFIA 40 – FAMÍLIA OBERG (1936)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR



FOTOGRAFIA 41 – AMIN BACILA FAMÍLIA (1929)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR



FOTOGRAFIA 42 – FAMÍLIA NEJIM (1940)
FONTE: CASA DA MEMÓRIA PARANÁ – PONTA GROSSA-PR

Sobre o significado desse objeto, Carvalho esclarece que “(...) as flores enfeitavam o interior das salas e eram um sinal de pureza do ar e da presença permanente da mulher (...). As mulheres eram frequentemente comparadas às flores”²²⁸ nos manuais e revistas femininas, que exploravam inesgotavelmente o potencial dos arranjos florais para decoração de interiores.

Os objetos criam, juntamente aos personagens, a situação necessária para a representação. São usados de acordo com a função de reforçar a coesão do grupo e os ideais de luxo e conforto como objetivos a serem alcançados no século XX. Hábitos adquiridos através do consumo que destacam conceitos de igualdade, liberdade, trabalho, entre outros. O uso desses objetos denota a dificuldade em perceber a real condição financeira dos retratados. No caso feminino, há que se destacar que

o resultado disso é uma continuidade entre corpo, objeto e espaço da casa, o que teria facilitado não apenas a aceitação social da exposição do corpo feminino, mas também o desenvolvimento de todo um conjunto de gestos e posturas físicas ligados a essa função.²²⁹

Por tudo isso, destaca-se que esse inventário de objetos colocados nos retratos reflete a semelhança com o ambiente doméstico, criado e arranjado pela mulher, com inspiração nos modelos lançados em publicações da época. Alguns desses acessórios do estúdio fotográfico, utilizados em retratos de famílias poderiam ser incorporados na decoração de alguns lares da época. Tal questão é sugerida por Carvalho²³⁰. De acordo com seus estudos sobre os artefatos do lar e a análise de elementos e objetos na composição de interiores domésticos, a autora afirma que fazem parte destes ambientes objetos citados como parte do cenário do estúdio. Para a época era comum decorar o espaço interno com tais elementos de motivos decorativos que, não só eram considerados como objetos funcionais, mas também adquiriam papel de embelezar e harmonizar o ambiente, próprios do mobiliário da época, segundo Carvalho. Já Lemos

²²⁸ Ibid., p. 88.

²²⁹ Ibid., p. 224.

²³⁰ Alguns artigos e anúncios publicitários veiculados nos periódicos que circulavam na primeira metade do século XX, citados por Carvalho indicam às mulheres modos de arranjo e decoração do interior doméstico. Móveis e artigos de decoração do lar mostrados em tais revistas são encontrados no arranjo do estúdio para compor o cenário no caso dos retratos de família. Ibid., p. 95-99.

tem uma visão oposta a de Carvalho, sobre o mobiliário da mesma época. Quanto à preparação do cenário do estúdio ele ressalta

O interessante é que esses ambientes, confinados nos ateliês, talvez por terem sido imaginados e trazidos pelos fotógrafos de seus países de origem, nunca reproduzem interiores comuns às casas brasileiras. Principalmente no que diz respeito ao mobiliário, nunca vemos ali simples cadeira Luiz Felipe de palhinha trançada, ou uma prosaica poltrona “austríaca”, já tão em moda. Ao contrário, sempre móveis rebuscadíssimos, profusamente entalhados, ostentando grifos, harpias, leões brigando com volutas, voltas de contravoltas em torno de estofados de veludo e seda, de toalhas, véus e reposteiros, tudo acertado para que o personagem estivesse posando num ideal mundo de fantasia. Aliás, foi na segunda metade do século passado que se popularizou a decoração ilusória...²³¹

Em contraponto, do cenário e objetos presentes nas fotografias de família, Carvalho destaca que “essas imagens nos mostram as formas de materialização dos ambientes idealizados nos manuais e demonstram de que maneira esses modelos puderam ser disseminados das elites para os segmentos mais populares”²³². A disseminação dessas práticas de consumo ocorre quando a sociedade vai perdendo seus traços coloniais e rurais e adquire ares urbanos cosmopolitas. Na divulgação desses diversos itens, a fotografia teve papel crucial. Pode-se entender que os hábitos de sofisticação e requinte que se almejava ou que se possuía na casa dos retratados, era integrado ao todo dos componentes da representação da família na imagem. As novas práticas de moradia, advindas dos modelos europeu e norte-americano, nas décadas finais do século XIX, resultaram na modificação dos hábitos de morar no Brasil. “A influência francesa se faz sentir na literatura, na educação, na moda e nas diversões”²³³. Por questões econômicas essas indicações e modelos que influenciaram a sociedade da época foram sendo incorporadas primeiro por camadas mais abastadas e algumas camadas urbanas.

Por outro lado, ao pensar no aparato técnico dos ateliês nas décadas iniciais do século XX, presume-se que a própria falta de espaço limitava a existência de uma grande diversidade de arranjos e, por consequência, restringia a possibilidade de

²³¹ LEMOS, op. cit., p. 60-61.

²³² Ibid., p. 33. Entretanto em seus estudos não fica claro do consumo de quais produtos essas classes se apropriavam ou que padrão de vida tinham aqueles que possuíam tais objetos e quais seguiam as tendências de moda para decoração dos ambientes.

²³³ COSTA; SCHWARCZ, op. cit., p. 69.

efetuar retratos muito distintos uns dos outros, principalmente com relação ao mobiliário. O que também acabava por conferir ao *Foto Bianchi* certa identidade, pois era fácil determinar a origem da fotografia, devido às características próprias dos retratos confeccionados naquele estabelecimento. Desde o início dos trabalhos foram utilizados o mesmo tapete, o mesmo arranjo de flores artificiais e as mesmas cadeiras. Também não se registra alteração da tela de fundo. O que muda, com o passar dos anos é a configuração do arranjo e o ângulo para enquadramento da imagem, que variava conforme a quantidade de personagens retratados: mais distante ficavam câmera e fotógrafo, se eram muitos integrantes e, mais próximos, no caso de número restrito de membros da família (ver Fotografia 15 – Família (1934) e Fotografia 17 – Família João de Oliveira).

Se o grupo era pequeno – e isso fica mais evidente ainda no caso de famílias nucleares, com um a três filhos, podendo chegar até a quatro, no caso de crianças pequenas (ver Fotografia 27 – Cordeiro Soldado Grupo familiar) – as imagens eram feitas no sentido vertical. A câmera era aproximada dos personagens e o cenário, de certa forma era descartado, dando ainda maior evidência aos integrantes do grupo.

3.4. ROUPAS DOS PERSONAGENS E SEUS ACESSÓRIOS INDIVIDUAIS

A moda é essencialmente uma forma
de relação entre os seres, um laço social caracterizado
pela imitação dos contemporâneos e pelo amor
das novidades estrangeiras.

G. Tarde

Como já discutido anteriormente, muitas vezes a família queria transmitir a ideia de ascensão social e tal intenção pode ser percebida na construção do personagem através de sua indumentária na representação. O que se entende, com isso, é que algumas famílias tinham a finalidade de construir diferente imagem de si, com o auxílio da fotografia ou ainda reforçar a proximidade da realidade vivida. Neste aspecto, a vestimenta auxiliava essa construção. Sobre a associação entre moda e classificação social DeNipoti destaca que “grande parte dos autores que trabalharam com conceitos

de moda consideram como dada a noção de que a moda é um fator de separação ou de divisão social, delimitando classes e os grupos sociais de modo bastante rígido”²³⁴. A moda pode ser definida como fenômeno democrático, já que deixou há muito de ser privilégio de determinados grupos, como quando apareceu na Europa. Ela representa posse financeira e poder, não apenas o pertencimento a determinada *casta*. Entretanto, quanto à classificação em camadas sociais a partir da moda e a significação da indumentária incorporada aos retratos são feitas ressalvas. A propósito da questão do vestuário, também parte integrante da representação, comenta Ribeiro que

nos retratos, a roupa adquire o poder de manipular, escamotear a classe social do fotografado, é uma fantasia que sustenta o desejo, é a cenografia do próprio corpo. Através da roupa o sujeito reafirma uma unidade e garante sua identidade que, no entanto, por ser ilusória, provoca um investimento exagerado no vestir.²³⁵

Em outras vezes, mesmo sendo a arrumação recorrente para aquelas famílias, a roupa instituída como própria para a ocasião era a “domingueira”. Assim, as roupas se tornam um problema a mais para o pesquisador, ao invés de indicar novos elementos para compreensão da fotografia, como ressalta Moreira Leite.

Como a prática da fotografia inclui despesas ostentatórias com o fotógrafo e o retrato, mas também a preocupação de produzir o espetáculo que será visto e distribuído para outros ramos da família, ela enverga o que alguns chamariam seus trajes domingueiros, e outros, a roupa de sair (de casa) ou de festa. Isso torna homogêneas as diferenças de classe, deixando evidente apenas o momento retratado, em função da indumentária que é usada. A fotografia impede, com sua concentração na aparência, indícios mais precisos sobre o material usado nas vestes, que diferenciaria as camadas sociais, como ainda sobre o momento (a data) em que aquela indumentária foi usada.²³⁶

Bem como a fotografia, que era uma opção para determinadas pessoas, que solicitavam os préstimos do fotógrafo, características de cunho pessoal, como a vestimenta, por exemplo, representam um meio de diferenciação social. Os trajes eram copiados de modelos de vestuário oriundos de outros países, principalmente da França²³⁷, no caso das classes mais elevadas. Entretanto, sempre com o período de

²³⁴ DENIPOTI, op. cit., p. 72.

²³⁵ RIBEIRO, op. cit., p. 70.

²³⁶ LEITE, op. cit., p. 97-104.

²³⁷ LIPOVETSKY, op. cit.

atraso, devido às mídias que se encarregavam de disseminar essas modas e, demoravam mais para chegar, principalmente quando se encontravam afastadas da capital. No século XX,

as roupas das mulheres transformaram-se no sentido de destacar as formas femininas, mas o colete não perdeu seu reinado. Os modelos são muitos – *devant, droit, erect, form* – todos criados em Paris e feitos em casas especializadas do Rio de Janeiro como as de madame Garnier e Agnes Scherer.²³⁸

As mudanças de hábitos de vestuário se percebem com maior evidência nas mulheres, para as quais havia mais possibilidade de arranjos que aos homens, que se utilizavam mais do convencional terno e gravata. Poucos são os casos em que os homens faziam uso de outros artifícios. Para complementar o terno, os homens exibiam o habitual lenço no bolso esquerdo. Também havia casos em que eles usavam relógio de bolso, evidenciado nas imagens de Bianchi, pela corrente. Tais modelos eram mais comuns do que o relógio de pulso, que só aparece em um retrato (ver Fotografia 27 – Cordeiro Soldado Grupo familiar). Esses adereços masculinos transmitiam a noção de poder do homem. Pelas roupas femininas denota-se a preocupação com a aparência. “Os arquétipos femininos eram muito mais do que o reflexo dos ideais de beleza; eles constituíam modelos de comportamento. A sua capacidade de persuasão, embora específica das artes visuais, era activada pelo seu contexto cultural”²³⁹.

Pode-se entender que através das fotografias as mulheres “tiveram assim acesso aos meios de uma representação visual de si próprias”²⁴⁰. A moda²⁴¹, nesse aspecto, também representava preocupação para as mulheres. Assim, as famílias e principalmente suas integrantes femininas expressavam nas fotografias o esmero com outros adereços como bolsas femininas, joias, relógios e sapatos, tal qual representam as fotografias das famílias Kluppel (Fotografia 24) e Judekowich (Fotografia 25).

²³⁸ COSTA; SCHWARCZ, op. cit., p. 71.

²³⁹ HIGONNET, A. Mulheres e imagens: aparências, lazer, subsistência. In: DUBY; PERROT, op. cit., p. 298.

²⁴⁰ NADER, M. B. As mulheres e as transformações sociais do século XX: a virada histórica do destino feminino. **Dimensões**, Vitória, n. 7, p. 61-71, 1998. p. 301.

²⁴¹ No caso específico de Ponta Grossa, a divulgação de uma moda urbana para os diversos sujeitos, principalmente o público feminino, ocupava espaços do jornal, também porque grande parte de seu conteúdo era formado por anúncios e propagandas, aumentando somente mais tarde o espaço destinado às notícias e acontecimentos pertinentes à localidade.

Em todas as imagens selecionadas as mulheres retratadas pelo *Foto Bianchi*, principalmente, nas famílias Hoffman (Fotografia 12 e 13), Fanucchi (Fotografia 23), Kluppel (Fotografia 24) e Bacila (Fotografia 41) estavam utilizando vestidos e penteados de acordo com a ocasião do retrato. A solenidade da retratação era traduzida pela forma com que os integrantes da família se apresentavam. Muitas vezes a própria retratação adquiria a mesma relevância de uma comemoração. Nesse contexto, figurinos de moda, revistas femininas, vestuário, penteados e acessórios em destaque eram divulgados pelos meios de comunicação da época, a fim de que a mulher reelaborasse a imagem que tinha de si mesma. A historiadora da Arte, Anne Higonnet destaca que, já no início do século XX,

a publicidade pressionava as mulheres a comprarem a sua passagem para o lazer e para o prazer. Ela associava a uma identidade de consumidora as características cosméticas e psicológicas femininas que promovia. As mulheres eram mostradas como estando completamente dependentes dos produtos comerciais para levarem a cabo as suas tarefas domésticas, atraírem os homens, educarem os filhos ou conseguirem aceitação social²⁴².

As revistas e outros impressos dirigidos ao público feminino já continham anúncios publicitários que instigavam a mulher a se portar de acordo com certas condutas. Carvalho aponta que, tais revistas eram guardadas para consulta, como manuais de comportamento para a mulher no seu cotidiano como esposa, mãe e dona de casa. “Em São Paulo, os periódicos tiveram uma função especial, que era oferecer ao seu público um meio de difundir as novas formas de vida urbana nascidas da intensificação do consumo, do crescimento da população e das mudanças estruturais da cidade”²⁴³. Assim, esse tipo de publicação se consolidou, pois se constituía um modelo novo de costumes e práticas na vida urbana. Fato ocorrido de tal maneira que a representação envolve características inerentes a uma encenação teatral, como por exemplo, o figurino dos atores. Assim

três aspectos podem ser analisados nessas fotografias antigas: as vestimentas, os atributos simbólicos portados pelos figurantes e os recursos cenográficos que propiciavam aquilo que chamamos de ambientação ilusória. As fotografias antigas, é verdade têm o grande mérito de mostrar, ao longo de sua cronologia, a evolução da moda. [...] Vemos algumas senhoras e meninas muito bem

²⁴² HIGONNET, op. cit., p. 407.

²⁴³ CARVALHO, op. cit., p. 33.

vestidas e a sua elegância não advém somente da riqueza das vestes, mas também da postura, do saber vesti-las, da displicência ou do relaxamento com que posam.²⁴⁴

Pode-se ressaltar que apesar de parecerem idênticas, as fotografias de família são compostas de arranjos muito diversificados. Elas provocam ilusão de realidade visitada, como se o que se observa já tivesse sido visto anteriormente, uma das consequências da inserção num mundo prioritariamente cercado pela cultura visual. Nesse aspecto, “os retratos de família estão fundamentalmente ligados aos ritos de passagem – aqueles que marcam uma mudança de situação ou troca de categoria social”²⁴⁵. Há, então, uma significativa semelhança ativada pela fotografia que compreende a relação entre a representação de família e representações e papéis sociais de gênero nos retratos e a memória no observador, por ser a família um elo indissociável dos sujeitos. Mesmo aqueles que nenhuma referência de convivência tenha sobre família, conseguem identificar essa encenação feita nos diversos tipos de arranjos familiares nesses retratos antigos.

²⁴⁴ LEMOS, op. cit., p. 57-58.

²⁴⁵ LEITE, op. cit., p. 159.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos diversos espaços e momentos em que se faz presente, a fotografia remete sempre a uma premissa: a referência latente a uma ausência. A uma ocasião que já se findou. Uma situação representada pelas lentes do fotógrafo, que recorta um fragmento do vivido pelo instantâneo e o reproduz com destino à eternidade. Desde a invenção da câmera fotográfica e do processo de revelação, auxiliado pelos elementos necessários através de reações químicas, a imagem fotográfica esteve presente em significativos momentos, em diversas sociedades. Seus usos foram múltiplos. Entre eles, foi incorporada a vários rituais como nascimentos, batizados, casamentos, mortes, registrando etapas da vida. O ritual a que se conferiu destaque nesta pesquisa foi a retratação das famílias em estúdio.

Inicialmente, discorreu-se sobre os conceitos de família e representações sociais na tentativa de compor uma significação para os termos, já que a conceituação é delicada, pelos motivos expostos no primeiro capítulo. As famílias apresentam inúmeras configurações em diversos tempo e espaço. Mas essa dificuldade sinalizou durante a pesquisa que as famílias não podem ser medidas ou definidas apenas por uma descrição conceitual. A inquietação sobre um entendimento conceitual demonstrou que ao tentar estabelecer uma tipologia num contexto espaço-tempo tão diversificado como o referido, corre-se perigo em demarcar família como agrupamento de modo superficial, sem considerar esferas psicológicas e simbólicas.

Percebeu-se através da análise dos retratos do *Foto Bianchi* que cada imagem é única, apesar da grande similaridade entre elas. Cada grupo é único, por apresentar características singulares, o que o fotógrafo em questão, Luis Bianchi, deixou evidente em cada retrato. Um novo arranjo imagético era composto pela disposição dos personagens, pela disposição dos móveis, pela quantidade de membros, pelo enquadramento, os acessórios, o posicionamento diante da lente. Enfim, cada um desses arranjos imagéticos difere-se do outro, mesmo que por mínimos detalhes. Assim, a análise dos retratos de famílias tornou-se um campo propício para interpretação dos significados contidos no ato de ter sua imagem retratada num espaço formal, no caso o

ateliê fotográfico, preparado para esse evento. A reprodução desse ritual entendido como retrato de família, foi concretizada durante vários anos, mesmo tratando-se de famílias que não mais retornaram ao *Foto Bianchi*, com o mesmo propósito, como se constatou através da pesquisa nos cadernos de registro.

Nestes retratos de grupos familiares, portanto, apreendem-se permanências, mas também transformações na forma como se apresentavam tais grupos. A concepção de família era reforçada pelas representações e pelos papéis sociais de cada um dos personagens nas imagens em questão. Pautada pelas considerações de Goffman, percebeu-se o ato da retratação como a construção do grupo como um todo, expressada pela representação de outra imagem de si, pertinente ao momento do registro fotográfico. Essa representação derivava de uma concepção imagética formulada sobre o ideal de família, pelo qual o grupo gostaria de ser visto. Dentro do recorte temporal estudado, fotografar-se era impregnado de solenidade, uma vez que ocorria num ambiente próprio e que exigia a preparação dos sujeitos para que o ato (ou atuação) ocorresse com sucesso.

Percebe-se uma significativa alteração com relação às fotografias produzidas em períodos mais recentes, em decorrência do fato de que a tecnologia e o barateamento do custo da imagem possibilitou a mais pessoas a posse de uma câmera fotográfica. Assim, hoje, cada indivíduo registra infinitos momentos, sem necessariamente recorrer a um fotógrafo profissional para tal feito. No período analisado havia a necessidade de não destacar nenhum personagem mais do que outros, pois isso poderia prejudicar a representação, com base nos apontamentos feitos por Goffman.

Efetuada uma aproximação entre a obra de Goffman e os retratos aqui analisados, ressalta-se que a imagem era o objetivo concretizado de um processo do qual todos os personagens deveriam compactuar para que a representação transmitisse a noção de realidade. Assim, entendeu-se a encenação fotográfica como uma construção intencional e sem caráter ingênuo, isto é, ela foi pensada e realizada para transmitir a credibilidade do grupo. As representações, incluindo nisso os papéis sociais dos diversos e diferentes sujeitos dos grupos familiares, eram pautadas a partir

de intenções comuns que acabavam conferindo harmonia ao conjunto desses grupos, independentemente das suas diferenças.

Ao estudar os retratos de grupos familiares, produzidos pelo ateliê *Foto Bianchi*, em Ponta Grossa, entre 1913 e 1943, destacam-se algumas observações. Em primeiro lugar, uma das motivações iniciais para pesquisa sobre tais imagens era a similaridade contida em um conjunto de retratos que abrangiam a temática família. Com as pesquisas e leituras – tanto bibliográfica quanto análises iconográficas e iconológicas de evidências registradas nas imagens – pôde-se perceber que as imagens não possuem só elementos comuns. Mesmo as imagens produzidas em temporalidades bem próximas, como no mesmo ano, por exemplo, se distinguem. A cada retrato, um elemento era centralizado ou evidenciado, como a criança, a mãe, a avó, o casal.

Tais retratos, que se apresentavam como registros de um momento solene, estavam necessariamente ligados aos rituais de passagem dentro o grupo familiar. Essa solenidade poderia ser conferida em virtude da comemoração pelo nascimento de um novo integrante da família, pelas festividades de fim de ano, ou até mesmo, como a elevação ou troca de uma categoria sócio-econômica. Portanto, pode-se pensar que a fotografia se prestava como um grande ritual de legitimação da família, para si e para os outros, pessoas de fora da convivência familiar, a quem a fotografia poderia ser mostrada, para quem ela se destinava, seu observador, fosse ou não membro daquele grupo familiar contido na película fotográfica. Essas imagens são, deste modo, carregadas de importância simbólica. Os retratos realizam a mediação entre gerações como transmissoras da importância social atribuída à célula família, como grupo social e aos personagens individuais nas suas representações dos papéis sociais de gênero. Tais representações propiciaram o entendimento de complementaridade desses papéis, não de disputa ou conflito entre eles, como no caso dos cônjuges.

Assim, as imagens que a princípio evidenciam a perpetuação de valores e práticas de acordo com o espaço ocupado pelos integrantes, vestidos ordenadamente de seus papéis sociais da cena, no quadro familiar, demonstram, com uma análise mais aprofundada, pequenas mudanças e rupturas. Neste caso, o que precede o personagem é o lugar social de que ele faz parte, e seu papel social que aparece na narração fotográfica seguindo a lógica de arranjo coordenada pelo autor da imagem, o

fotógrafo. Este, compõe a trama fotográfica indicando posicionamentos e características que os personagens devem apresentar na imagem. Entretanto, não só pelo caráter simbólico que adquirem os integrantes, mas também por questões de ordem técnica.

Ao se repensar os papéis sociais dos membros da família percebe-se que valores e modelos eram transmitidos, apropriados e praticados na cena fotográfica. Muito embora com as alterações sociais transcorridas nesse mesmo período, no que diz respeito à estrutura familiar, não deixam transparecer um único modelo de família, os arranjos predominantes traziam constantemente as figuras de pai, mãe e filhos(as). Todas as inquietações e divergências dos personagens e, nesse caso específico, da família, ficam fora da representação fotográfica. O que se torna relevante para os integrantes da imagem é a representação que cada grupo faz de si mesmo, ou seja, a sua capacidade de fazer reconhecer sua existência a partir de uma demonstração de integração do grupo. O que era desarmônico no âmbito privado do lar passava ao largo do estúdio do *Foto Bianchi*. Desse modo, pensa-se na intencionalidade de que é dotada a trama, também a partir de uma ideia de projeção de outra imagem, em um ambiente, externo ao lar, no qual as famílias sabiam-se vigiadas, observadas por outrem. Percebe-se, nesse sentido, uma adequação dos membros da família na cena pública, ou seja, fora da vida doméstica. Como uma representação da vida privada em âmbito público.

Não se pode esquecer que as fotografias não foram tiradas exclusivamente por intenção do fotógrafo: também seus participantes quiseram compô-las e posaram para esse evento. Portanto, os clientes também fizeram escolhas no sentido de orientar o retrato para um resultado esperado. Contudo, as imagens não foram produzidas unicamente com vista na satisfação do cliente ou do fotógrafo. Foram feitas para o observador. Produzidas para serem guardadas e lembrar novas gerações, mesmo que conservadas através dos álbuns, em caixas de papelão ou então expostas no interior doméstico, em um quadro na parede, de várias formas também se tornava um objeto decorativo, um artefato a ser mostrado.

Assim, entende-se com esta pesquisa que as representações de tais famílias eram realizadas com intuito de utilizar a fotografia como um recurso para ter sua imagem fixada pelas lentes do fotógrafo, ato imbuído de status, reafirmando o

sentimento de família, com sentido de transmitir o efeito de coesão, unidade do grupo familiar. Tais sentimentos poderiam ser expostos ou mostrados a qualquer observador. Por essa afirmação percebe-se que as fotografias são dotadas de significados e discursos, como qualquer outro documento histórico.

Indagar a imagem por si só não preenche os critérios necessários na reconstrução e interpretação daquele contexto histórico. Houve a necessidade de pensar a cidade, o espaço em que Luis Bianchi se inseriu para trabalhar e utilizar a fotografia como fonte de renda para sua família. Naquele momento, em que códigos de vida burguesa se espalhavam pelo país, inúmeros modelos estrangeiros eram assimilados pela sociedade brasileira, na medida em que chegavam as “novidades”, consentidas pela modernidade. Modos de vestir, de portar-se, de arrumar a casa, enfim, hábitos foram incorporados à cultura das grandes e médias cidades. Mas a influência estrangeira não se encerrava nisso. Na fotografia pôde-se perceber a modificação dos gostos e costumes, na passagem de uma sociedade essencialmente agrícola para urbana e industrial, como no caso de Ponta Grossa nas primeiras décadas do século XX. Costumes foram difundidos com maior facilidade, na medida em que jornais, revistas, a ferrovia, entre outros meios, se encarregavam de disseminar novos padrões de consumo e de relações sociais.

De acordo com as orientações de Bourdieu, Moreira Leite e Mraz, que analisam retratos de família em diferentes contextos espaço-temporais, afirma-se que reforçar a imagem de integração e coesão da família era uma representação recorrente. Em se tratando de seu conteúdo, qualquer temática presente em uma imagem reproduz, de alguma forma, os discursos dominantes situados em determinados espaço e tempo. A partir dessa afirmação, foi possível indagar as imagens naquilo que existe para além do simples significado aparente. As fotografias de família induzem a um juízo de situação estereotipada, uma vez que muitos elementos materiais e papéis sociais se repetem durante décadas e acabam por constituir padrões de retratos de família, confeccionados em estúdios fotográficos, especializados em oferecer esse serviço.

Nas representações dos retratos de família evidencia-se, apesar das diferenças constantes entre elas, um ideal de representação proclamado como família, que foi aos poucos apropriado por diversas classes sociais, sobre as quais não é possível saber a

que camada social pertence os grupos. A fotografia de família tendeu a homogeneizar os grupos. Diante das complexas interações e representações que envolvem a montagem e os personagens do cenário fotográfico, a fotografia emerge como instrumento identificador de papéis sociais, no qual o individual perde espaço para a relevância que adquire o grupo.

Por fim, ler as permanências e mudanças visuais nos retratos familiares contribuiu aos estudos em representações no sentido de possibilitar a percepção da especificidade em interpretar uma cidade e sua inserção nas transformações tecnológicas propiciadas, entre outros fatores, pela imagem. Mesmo que não expostas permanentemente à atenção dos observadores, guardadas em gavetas, arquivos ou em acervos, pouco sendo disponibilizadas ao olhar dos espectadores, tais imagens preservam, ainda assim, o registro da existência daqueles personagens, através da memória visual. No caso específico das famílias, trazem a ideia de reprodução, mas também de transformação de valores e modelos para seus descendentes e para os contemporâneos, ao longo das primeiras décadas do século XX.

REFERÊNCIAS

ACHUTTI, L. E. R.; CHEVALIER, S. ECKERT, C.; ROCHA, A. L. C. da. Entrevista com Martine Segalen: Qual é a Antropologia do parentesco e da família no século XXI? Um diálogo franco e brasileiro com Martine Segalen. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 7, n. 16, dez. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832001000200015&script=sci_arttext> Acesso em 07 out. 2008.

ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

_____. ; CHARTIER, R. (Orgs.) **História da vida privada**, 3: da Renascença ao século das luzes. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

ARRUDA, A. Teoria das representações sociais e teorias de gênero. **Cadernos de Pesquisa**, Rio de Janeiro, n. 117, p. 127-147, nov. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/n117/15555.pdf>> Acesso em 20 abr. 2009.

BARBOSA, M. **O Cruzeiro: uma revista síntese de uma época da história da imprensa brasileira**, Rio de Janeiro, n. 7, 2002. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/marial6.htm>> Acesso em 30 jun. 2008.

BARROS, M. M. L. de. **Autoridade e afeto**: avós, filhos e netos na família brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

_____. Memória e família. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. v. 2, n. 3, p. 29-42, dez. 1989.

BERQUÓ, E. Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica. In: SCHWARCZ, L. M.; NOVAIS, F. A. (Orgs.) **História da vida privada no Brasil**, 4. , São Paulo: Cia das Letras, 1998. p. 411-437.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

_____. **Un arte medio**. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

_____.; BOURDIEU, A. M. O camponês e a fotografia. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 26, p. 31-39, jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782006000100004&lng=pt&nrm=iso> Acesso em 28 set. 2007.

BRITES, O. Crianças de revista (1930/1950). **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.26, n. 1, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-9702200000010001_1> Acesso em 20 out. 2007.

BURKE, P. **História e teoria social**. São Paulo: Unesp, 2002.

_____. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: Edusp, 2004.

BUCHOLDZ, A. P. **Diário dos Campos** memórias de um jornal centenário. Ponta Grossa: UEPG, 2007.

CANÇADO, A. **Um homem, uma mulher, um drama**. Crimes da paixão em Ponta Grossa, Pr (1890-1940). 2002. Dissertação (Mestrado em História em Espaço e Sociabilidades) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

_____. **Paixão e honra**: criminalidade passional em Ponta Grossa na década de 30. In: DITZEL, C. de H. M.; SAHR, C. L. L. (Orgs.). **Espaço e Cultura**. Ponta Grossa e os Campos Gerais. Ponta Grossa: UEPG, 2001.

CAPELLATTO, M. H. R. **Multidões em cena**. Propaganda política no vargismo e no peronismo. Campinas: Papirus, 1998.

CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (Orgs.). **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARVALHO, V. C. de. **Gênero e artefato**: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

CASEY, J. **A História da família**. São Paulo: Ática, 1992.

CHARTIER, R. A história das mulheres, séculos XVI-XVII: diferenças entre os sexos e violência simbólica. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Orgs.) **As mulheres e a história**. Lisboa: Dom Quixote, 1993. p. 37-44.

_____. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-189, abr./jun. 1991.

CHAVES, N. B. **A cidade civilizada**: discursos e representações sociais no Jornal Diário dos Campos na década de 1930. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2001.

_____. A cidade civilizada: cultura, lazer e sociabilidade em Ponta Grossa no início do século XX. In: DITZEL, C. de H. M.; LOWEN, C. L. S. **Espaço e cultura**: Ponta Grossa e os Campos Gerais. Ponta Grossa: UEPG, 2001. p. 65-76.

CIAVATTA, M. **O mundo do trabalho em imagens**: a fotografia como fonte histórica. Rio de Janeiro: 1900-1930). Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

CLEMENTE FILHO, A. S.; GROTH, S. M. **Envelhecimento e deficiência mental**: uma emergência silenciosa. São Paulo: Instituto APAE-SP, 2004.

CORREA, C. M. de A. O olhar do fotógrafo e o estudo das subjetividades na produção da imagem. In: PELEGRINI, S. de C. A.; ZANIRATO, S. H. (Orgs.) **Dimensões da imagem**: interfaces teóricas e metodológicas. Maringá: Eduem, 2005. p. 53-62.

COSTA, A. M. da; SCHWARCZ, L. M. **1890-1914: no tempo das certezas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Virando séculos.

DEL PRIORE, M. História das mulheres: as vozes do silêncio. In: FREITAS, M. C. de (Org.) **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998. p. 217-235.

DEBERT, G. G. História de vida e experiência de envelhecimento para mulheres de classe média em São Paulo. **Cadernos CERU**, São Paulo, n. 19, p. 126-147, jun. 1984.

DENIPOTI, C. A cidade e as roupas moda e vestuário em imagens fotográficas. In: FUNARI, P. P. A. (Org.) **Coleção Idéias Cultura material e arqueologia histórica**. Campinas: UNICAMP, 1998. p. 69-96.

D'INCAO, M. A. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, M. (Org.) **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997. p. 223-240.

DITZEL, C. de H. M.; SAHR, C. L. L. (Orgs.). **Espaço e Cultura**. Ponta Grossa e os Campos Gerais. Ponta Grossa: UEPG, 2001.

DROPPA, A. M. O Fotógrafo Luis Bianchi. **Diário dos Campos**, Ponta Grossa, 17 fev. 2002. n. 28.554.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993.

FARIA, S. de C. História da família e demografia histórica. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (Orgs.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 241-258.

FERNANDES, S. T. S. **Unidade Familiar: a representação estrutural e configurativa das inter-relações familiares**. Foz do Iguaçu: Gráfica Planeta, 1999.

GOFFMAN, E. **Representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1989.

GONÇALVES, A. Aos 52 anos, morre Luis Bianchi. **Diário dos Campos**, Ponta Grossa, 09-10 set. 2002. n. 28.423.

GONÇALVES, M. A. C.; PINTO, E. A. **Ponta Grossa: Um século de vida (1823-1923)**. Ponta Grossa: Kugler, 1983.

HIGONNET, A. Mulheres e imagens: aparências, lazer, subsistência. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Orgs.) **As mulheres e a história**. Lisboa: Dom Quixote, 1993. p. p. 297-323.

HOLZMANN, E. **Cinco histórias convergentes**. Ponta Grossa: UEPG, 2004.

KOSSOY, B. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê, 2001.

_____. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê, 2007.

_____. Revelações à sombra. **Revista da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 35, ago 2008, p. 62-65.

KOUTSOUKOS, S. S. M. No estúdio do fotógrafo. Um estudo da (auto-)representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX". **Studium**, Campinas, v. 9, p. 1, 2002. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/nove/6.html?studium=index.html>>. Acesso em 20 jun. 2009.

_____. O aprendizado da técnica fotográfica por meio dos periódicos e manuais – segunda metade do século XIX*. **Fênix**, Uberlândia, v. 5, n. 3, jul./set. 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF16/ARTIGO_03_SANDRA_SOFIA_MACHADO_KOUTSOUKOS_FENIX_JUL_AGO_SET_2008.pdf>. Acesso em 12 jan. 2009.

LAMB, R. E.; LEANDRO, J. A. **Imagens do cotidiano – Ponta Grossa 1910-1940** Acervo Foto Bianchi. Ponta Grossa: UEPG, 1999.

LEANDRO, J. A. Luis Bianchi, Fotógrafo dos Campos Gerais. **Jornal de História**, Ponta Grossa, UEPG, v. 3, p. 4-6, 01 ago. 1996.

LEITE, M. E. Militão Augusto de Azevedo: um olhar particular sobre a sociedade paulistana (1862-1887), **Studium**, Campinas, n. 5, 2001. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/cinco/1.htm>>. Acesso em 08 jan. 2009.

LEITE, M. L. M., Imagens e contextos. **BCMU**, Campinas, v. 05, n. 10, p. 45-59, jul./dez. 1993.

_____. **Retratos de família: Leitura da fotografia histórica**. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, E. (Org.) **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005. p. 33-38.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação**. Uma perspectiva pós-estruturalista. Rio de Janeiro: Vozes, 1997. p. 14-37.

MACHADO, A. A emergência do observador. **Galáxia**, São Paulo, n. 3, 2002. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1273/775>>. Acesso em 24 abr. 2009.

_____. A fotografia como expressão do conceito. **Studium**, Campinas, n. 2, 2000. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>>. Acesso em 24 abr. 2009.

MADIO, A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX: O Estado de S. Paulo. **História**, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 61-91, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v26n2/a05v26n2.pdf>>. Acesso em 19 mai. 2009.

MAUAD, A. M. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Revista Tempo**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996. p. 73-98.

MENDES, R. Once upon a time: uma história da História da Fotografia brasileira. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 6/7, p. 183-205, 1998. Disponível em: <www.fotoplus.com/download/onceupon.doc>. Acesso em 05 mai. 2009.

MONASTIRSKY, L. B. A mitificação da ferrovia em Ponta Grossa. In: DITZEL, C. de H. M.; LOWEN, C. L. S. **Espaço e cultura**: Ponta Grossa e os Campos Gerais. Ponta Grossa: UEPG, 2001. p. 37-51.

MOURA, C. E. M. de (Org.). **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983.

MRAZ, J. Família e fotografia. **O Olho da História**. Salvador, n. 7, abr. 2005. Disponível em: <<http://www.olhodahistoria.ufba.br/artigos/familias-e-fotografia-john-mraz.pdf>> Acesso em 22 nov. 2005.

NADER, M. B. As mulheres e as transformações sociais do século XX: a virada histórica do destino feminino. **Dimensões**, Vitória, n. 7, p. 61-71, 1998.

NETTO, I. Bianchi e suas batalhas (Entrevista com Raul Bianchi). **Diário dos Campos**, Ponta Grossa, 09/10 set. 2001. n. 28.342.

OLIVEIRA JR., A. R. de. O visível e o invisível: um fotógrafo e o Rio de Janeiro no início do século XX. In: SAMAIN, E. (Org.) **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005. p. 69-80.

PAIVA, E. F. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PARSONS, T., BALES, R. F. **Family, Socialization and Interaction Process**. The Free Press, Glencoe, 1955.

RAINHO, M. do C. T. **A cidade e a moda**: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX. Brasília: Ed. UnB, 2002.

RIBEIRO, S. B. **Italianos do Brás**: imagens e memórias. 1920–1930. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SAMAIN, E. (Org.) **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.

SEGALEN, M. **Sociologia da família**. Liboa: Terramar, 1999.

SENNETT, R. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SEVCENKO, N. **O Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, C. R. da. **Gênero, hierarquia e Forças Armadas**: um estudo etnográfico acerca da presença de mulheres nos quartéis. São Carlos, 2006. Disponível em: <<http://www.abant.org.br/conteudo/000NOTICIAS/Premios/LeviStrauss/cristina.pdf>>. Acesso em 13 fev. 2009.

SILVA, E. A. (Coord.) **O povo faz a História** – Ponta Grossa 1920-1945. Relatório de Pesquisa UEPG, 1994. v. I e II.

SIMON, O. R. de M. Von. Imagem e memória. In: SAMAIN, E. (Org.) **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005. p. 19-32.

SINGLY, F. de. **Sociologia da família contemporânea**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2007.

SOIHET, R. História das mulheres. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (Orgs.). **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 275-296.

SOUZA, F. G. de. Augusto Malta e o olhar oficial – fotografia, cotidiano e memória no Rio de Janeiro – 1903/1936. **História, imagem e narrativas**. n. 2, ano 1, abril/2006, p. 71-93. Disponível em <<http://www.historiaimagem.com.br/edicao2abril2006/maltaotografia.pdf>>. Acesso em 20 jun 2008.

STANCIK, M. A. Fotógrafos pioneiros e a escrita da história. **Diário dos Campos**. Ponta Grossa, 18 fev. 2009. n. 30.657.

STOLCKE, V. La mujer es puro cuento: la cultura del género. **Estudios Feministas**, Florianópolis, v. 2, n.12, p. 77-103, mai./ago. 2004. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/IndArtRev.jsp?iCveNumRev=1449&iCveEntRev=381>> Acesso em 12 mar. 2006.

SWAIN, T. N. Feminismo e representações sociais: a invenção das mulheres nas revistas “femininas”. **Questões e Debates**, Curitiba, UFPR, 2001, n. 34, p. 11-44.

VICTOR, N. **A terra do futuro**. Rio de Janeiro: Impressões do Paraná, 1913.

WOORTMANN, K. **A família das mulheres**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

_____. A idéia de família em Malinowski. **Campos**, n. 2, p. 7-32, 2002. Disponível em: <<http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/view/1572/1320>>. Acesso em 04 out. 2007.

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO MULTIDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS**

**ARRANJOS FOTOGRÁFICOS, ARRANJOS FAMILIARES: REPRESENTAÇÕES
SOCIAIS EM RETRATOS DE FAMÍLIA DO FOTO BIANCHI
(PONTA GROSSA 1910-1940)**

FRANCIELI LUNELLI SANTOS

**PONTA GROSSA
2009**

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)