

Recebido em 29/9/2017 e aprovado em 30/11/2018

O OUTRO LADO DA IMAGEM: O NEGATIVO COMO OBJETO DE CONHECIMENTO

THE OTHER SIDE OF THE IMAGE: THE NEGATIVE AS A KNOWLEDGE OBJECT

Patricia Camera*
Solange Ferraz de Lima*

Resumo: A maior parte dos acervos fotográficos existentes no Brasil é, fundamentalmente, composta por imagens positivas. No caso do Foto Bianchi, localizado na Casa da Memória Paraná em Ponta Grossa, a sua composição é de imagens negativas, além dos cadernos de clientes e serviços, das caixas de produtos fotográficos e alguns aparatos. Essa especificidade traz à tona uma série de discussões sobre como tratar o negativo e como potencializar seu caráter documental. Neste sentido, propõe-se comunicar a metodologia curatorial aplicada, assim como salientar sobre o que e como explorar esse tipo de objeto. Para tanto, aborda-se a ressignificação da função do curador e os métodos de associação entre sistema documental e pesquisa, tomando como base os estudos desenvolvidos por Ulpiano T. Bezerra de Meneses, Solange Lima, Vânia Carneiro de Carvalho e Ana Maria Mauad.

Palavras-chave: Foto Bianchi. Negativo. Curadoria.

Abstract: Most of the photographic collections located in Brazil are fundamentally composed of positive images. However, in the *Fundo Foto Bianchi*, located at *Casa da Memória Paraná* in Ponta Grossa, has in its composition only negative images. In addition, it has service register books, boxes of photographic products and other objects. This specificity brings to light a series of discussions about how to treat the negative and how to maximize its documentary character. In this sense, it is proposed to communicate the applied curatorial methodology, as well as to emphasize on what and how to explore this type of object. For this purpose, it is approached the resignification of the curator's function and the methods of association between documentary system and research, based on studies developed by Ulpiano T. Bezerra de Meneses, Solange Lima, Vânia Carneiro de Carvalho e Ana Maria Mauad.

Keywords: Foto Bianchi. Negative. Curatorship.

* Professora do Departamento de Artes e do Programa de Mestrado em História da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Pós-doutoranda no Museu Paulista da USP, sob a supervisão da professora Dr^a. Solange Ferraz de Lima.

* Diretora do Museu Paulista da USP. Livre-docente da USP.

Introdução

Os estudos voltados à fotografia como objeto de conhecimento são dedicados preferencialmente às imagens positivas como ampliações fotográficas, cópias de folha contato, postais, diapositivos e impressos em geral (catálogos, jornais e revistas). Essa predominância se deve ao fato de grande parte dos museus, arquivos e centros de guarda possuir um número maior de fotografias em suas coleções, arquivos e fundos quando comparado à quantidade de negativos.

Nesse contexto de predominâncias de acervos considera-se preservar a fotografia (imagem positiva), uma vez que ela é o produto final que é consumido e que circula em nossa sociedade. Essa prerrogativa, no entanto, se levada ao extremo, pode suscitar a destruição de parcelas importantes do patrimônio fotográfico. Um exemplo disto é quando o fotógrafo Domingos¹ relata que presenciou a destruição dos negativos em suporte de chapa de vidro logo após a venda do Foto Weiss², localizado na cidade de Ponta Grossa.

Patricia: E o acervo do Weiss o que aconteceu?

Domingos: Do Weiss foi fora. Alguma coisa essa Elizete que trabalhou comigo salvou. Mas, a maioria das coisas olha, se eu te contar que eu vi a destruição do acervo e não fiz nada! Quando foi vendido o Foto Weiss aí eles destruíram o acervo. Por que era tudo chapa de vidro!

Patricia: Quem comprou o acervo, destruiu!?

Domingos: É, destruiu! Destruiu por que era muita coisa, sabe! Era muita coisa de chapa de vidro. Aí eu me lembro que tinha um funcionário, que eu ia lá, e ele estava quebrando chapa de vidro. Imagine quebrando a história da cidade (SOUZA, 2016, entrevista).

¹ Domingos Silva Souza é fotógrafo em Ponta Grossa. Trabalhou para José e Ewaldo Weiss de 1955 até 1977 no Foto Weiss desta cidade. Depois comprou o Foto Elite do fotógrafo Germano Aquiles Koch, tornando-se proprietário até hoje. (SOUZA, 2016, ENTREVISTA).

² A família Weiss atuou em Curitiba e Ponta Grossa. Ver os verbetes Weiss, Augusto e Weiss, José no *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. (KOSSOY, 2002, p. 327).

Esses trechos mostram que o entendimento sobre o negativo ser um documento de igual importância ao da imagem positiva não é tão corrente como se pode imaginar, nem óbvio.

Este tipo de patrimônio material tem inaugurado novas percepções sobre as especificidades deste documento iconográfico, uma vez que os referenciais teóricos se voltaram preferencialmente ao produto de consumo que circula em nossa sociedade, como a ampliação, o postal e a reprodução de fotografias em jornais e revistas.

Com a interlocução feita entre os pesquisadores e o crescimento nos procedimentos de pesquisa iconográfica, o negativo tem sido incorporado nas discussões relativas ao estatuto da fotografia como documento/monumento. Apesar de Jacques Le Goff não abordar diretamente esse objeto (negativo), é pertinente destacar algumas considerações apresentadas em *História e Memória* (LE GOFF, 2014, p. 108).

Todo o documento é um monumento que deve ser desestruturado, desmontado. O historiador não deve ser apenas capaz de discernir o que é "falso", avaliar a credibilidade do documento, mas também saber desmistificá-lo.

Essa ressalva deve ser incorporada aos estudos com negativos, pois apesar de ser um objeto único, sua concepção não pode tramitar no universo do fetiche. Em *Noções básicas para o tratamento documental de acervos fotográficos*, Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (2006) partem da fotografia para discutir tal postura. Suas considerações são significativas junto aos estudos com negativos.

Quando a fotografia é reduzida à sua pura materialidade e ao seu conteúdo visual, ela se torna um fetiche. Os fetiches são objetos aos quais nós outorgamos um poder inerente, ou seja, a eles são atribuídos sentidos sociais que não fazem parte de sua realidade material. Ao ser deslocado da rede de relações sociais da qual ele é produto, o objeto perde a sua historicidade, torna-se "autônomo" e passa a ter, como atributo próprio, os sentidos, os significados, as qualidades

simbólicas que a sociedade um dia a ele conferiu. Para evitarmos a armadilha do fetiche é preciso dialogar com a História e compreender o objeto também como um fenômeno sociocultural. Ao considerar o objeto como um produto sociocultural imediatamente nós passamos a não falar mais de um objeto, mas de um conjunto. A matéria-prima de qualquer pesquisador não é o documento isolado, mas o conjunto de documentos - é a coleção. (CARVALHO e LIMA, 2006, p.30).

No texto *Fotografia como objeto de coleção e de conhecimento por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental* as mesmas pesquisadoras (CARVALHO e LIMA, 2000) explicam que enquanto o curador mantinha a concepção tradicional de seu exercício, este se preocupava fundamentalmente em realizar a atividade de armazenamento e de preservação dos documentos de arquivos ou de coleções que as instituições adquiriam. Nestas ações limitadas, o curador propunha a divulgação do material atrelada à promulgação da estética da unidade e da diferença. Desta forma, os trabalhos com os arquivos ou coleções contribuía mais para o desenvolvimento e o conhecimento técnico do que para a produção de conhecimento histórico sobre a sociedade. Ainda, quando ocorria a divulgação das fotografias para o público, essa atitude acabava reforçando o estatuto da fotografia como objeto de fetiche. Isto ocorria porque o plano do projeto curatorial estava desprovido de uma relação compartilhada entre a pesquisa e o sistema documental. E mais do que isso, desconsiderava a noção de conjunto documental, fosse ele arquivo ou coleção. Para o historiador, a apreciação estética isolada de uma fotografia sem dúvida tem seu valor. Mas, essa apreciação não pode significar a desconsideração do conjunto ao qual pertence. Um sistema documental eficaz é aquele que permite acessar o conteúdo de uma única imagem e, ao mesmo tempo, contextualiza-a no conjunto da coleção ou arquivo.

Essa linha de pensamento foi traçada no projeto de pós-doutorado *Diagnóstico e Curadoria do Acervo Foto Bianchi: cultura fotográfica em Ponta Grossa e região dos Campos Gerais*, desenvolvido por Patricia

Camera e supervisionado por Solange Ferraz de Lima. O Foto Bianchi está salvaguardado na Casa da Memória Paraná. Seu conjunto documental é didático para apresentar as relações feitas entre a pesquisa e o trabalho curatorial, destacando o negativo como objeto de estudo. Essa abordagem é importante, pois preenche uma lacuna nos estudos iconográficos, uma vez que as metodologias de análise são predominantemente voltadas às imagens positivas.

O Fundo Foto Bianchi

O Fundo Foto Bianchi³ (FFB) foi comprado em 2001 pela Fundação Municipal de Cultura – Prefeitura de Ponta Grossa e encontra-se na Casa da Memória Paraná, localizada na Estação Paraná, no centro da cidade⁴. Esta instituição municipal funciona como local de pesquisa e de guarda de jornais, revistas e fotografias. Assim, a Casa da Memória é um centro de documentação dedicado à história regional de Ponta Grossa e dos Campos Gerais. Ele é formado fundamentalmente pelos negativos de gelatina e prata sobre suporte de vidro (placas secas)⁵ e pelos cadernos de clientes e serviços, resultante da prática exercida pelas três gerações da família Bianchi no período que compreende o início do século XX até a década de 1970.

Neste conjunto documental, os negativos são de retrato em estúdio, de registros de eventos sociais e artísticos, da construção da estrada de ferro São Paulo – Rio Grande, das transformações urbanas, dos modos de vida na cidade, do comércio, da extração de madeira, dos times e jogos de futebol

³ Após algumas investigações verificou-se que o denominado Acervo Foto Bianchi tem características de um fundo, ou seja, ele é um “conjunto de documentos de uma mesma proveniência”. Ver *Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística* (2005). Por isso, no decorrer do projeto de pós-doutorado, o Acervo Foto Bianchi passou a ser denominado como Fundo Foto Bianchi.

⁴ Ver o artigo *O contexto de formação do Acervo Foto Bianchi em Ponta Grossa/PR* (ALVARENGA e CAMERA, 2016) e o trabalho de conclusão de curso *Acervo Foto Bianchi: o contexto de formação e sociabilidades (2001-2016)*. (ALVARENGA, 2016).

⁵ Ver Valverde (2005).

e de vistas de paisagens dos Campos Gerais. Um outro conjunto é composto por negativos particulares que retratam a família Bianchi e seus amigos, incluindo também registros fotográficos sobre a profissão (câmera, laboratório, testes de técnicas, etc.), além de trabalhos pessoais como fotografias de paisagens e retratos de nu artístico.

No caderno de registros de clientes e serviços verificam-se anotações de serviços remetidos para as cidades vizinhas, os assuntos fotografados, os produtos vendidos e as técnicas aplicadas, assim como os nomes dos clientes e os valores dos serviços prestados e dos gastos em compras de materiais para o ateliê.

A importância deste fundo pode ser avaliada pela composição de seu conjunto documental, pois os negativos, cadernos de clientes e serviços e as caixas de negativos propiciam o estudo da biografia do objeto (negativo), contribuindo para a realização de pesquisas sobre a práxis fotográfica, os usos e as funções relacionadas ao documento iconográfico. Nesta esfera é possível desenvolver relações com outros documentos a respeito de sua produção, circulação e consumo.

Com a sistematização das relações orgânicas, verificou-se a abrangência dos diversos circuitos sociais e comerciais em torno da comercialização dos produtos fotográficos, das encomendas dos serviços, das pessoas que circulavam na cidade de Ponta Grossa, assim como do imaginário construído a partir do consumo das mesmas. Os artigos *Foto Bianchi: O caderno de controle de serviços como indicador do circuito de sociabilidades* (CAMERA, 2013) e *O contexto comercial e a produção de Luis Bianchi: memória escrita e fotográfica* (BEDIM e CAMERA, 2015), além do trabalho de conclusão de curso *A produção fotográfica sobre a cultura artística no Foto Bianchi: um estudo de caso do retrato de artista* (SAUCZUK, 2015) trazem as metodologias aplicadas e suas análises.

O negativo e suas possíveis relações

O estudo da fotografia é complexo pela própria natureza do objeto. Segundo Francesa Alinovi (1981, p. 15 apud FABRIS, 1998, p. 173), a fotografia oscila entre uma “arte exata” e uma “ciência artística”. Essa duplicidade pode ser ampliada para uma pluralidade nos modos de nominar, usar, analisar e compreender a fotografia.

Luís Pavão (1997: 52), utiliza o vocabulário “espécime fotográfico” para denominar “os objectos que contêm imagens fotográficas, como uma cópia, um diapositivo, um negativo, um daguerreótipo, um Autochrome.” Por tanto, “este nome refere o objecto em si, à folha de papel coberta de prata ou à película com os corantes e a gelatina, e não apenas a imagem”. (PEREIRA, 2010, p. 40).

Desta forma, o presente artigo apresenta o estudo sobre um “espécime fotográfico” ou, como também é denominado no Brasil, objeto fotográfico, por diversas formas: placa seca, *dry plate*, *gelatin dry plate*, placa de vidro de gelatina de prata, negativo de gelatina e prata sobre suporte de vidro, negativo em chapa de vidro e negativo seco. Para tanto, foram selecionados alguns negativos que compõem o FFB. A figura I mostra um exemplar, a figura II é a simulação em imagem positiva e o Gráfico I possibilita situar esse tipo de produto fotográfico (*gelatin dry plate*) na linha do tempo das técnicas e dos processos de produção de imagem. Interessante notar que apesar deste gráfico mostrar a predominância da comercialização da placa seca até a década de 1920, sabe-se que este tipo de negativo foi frequentemente usado no Foto Bianchi por pelo menos mais 35 anos⁶. Isso indica a necessidade de averiguar os motivos que contribuíram para a permanência do uso deste tipo de produto. Uma das possibilidades é a garantia na qualidade do serviço, uma vez que a

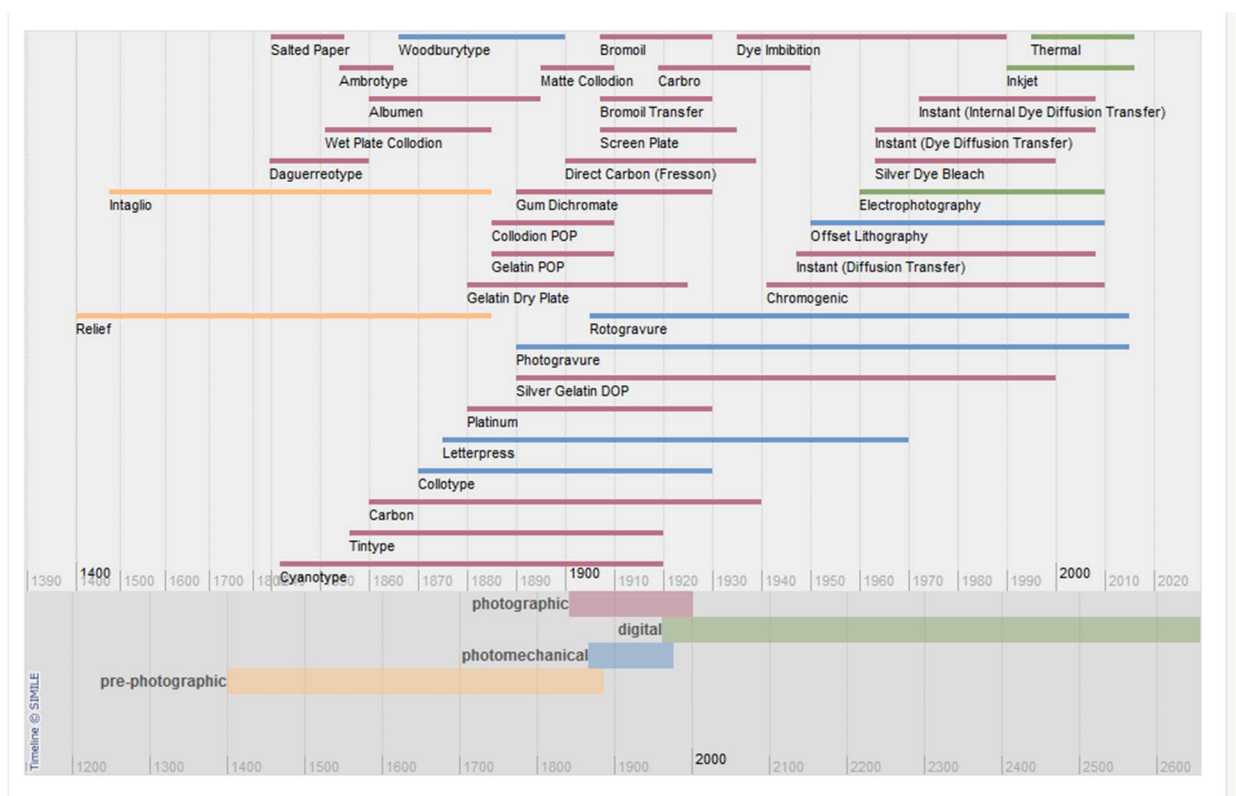
⁶ No FFB ainda existem aproximadamente 34 mil negativos para serem organizados. Uma parte é composta por placas secas e a outra parte, que é menor, é formada por negativos de 120 mm e chapas em suporte de celulose. Até o momento foi verificado que a produção de negativos em chapa de celulose teve início em 1949. Entretanto, os dois suportes aparecem de forma concomitante até a década de 1970.

qualidade das placas secas e os tamanhos utilizados facilitavam a aplicação de diversos tipos de retoques⁷. Essa escolha em priorizar os negativos em grande formato contribuiu para que o Foto Bianchi se sobressaísse no mercado. Conforme o fotógrafo Domingos assinalou, Raully (filho de Luiz Bianchi) e Raul (neto de Luiz) possuíam habilidade no retoque. “O Bianchi era o campeão, sabe!”. (SOUZA, 2016, entrevista).

Essa breve apresentação mostra que a pesquisa de materiais e técnicas em acervos dessa natureza constitui excelente plataforma para apurar e relativizar tabelas cronológicas de uso de técnicas. Há uma tendência a considerar a cronologia de lançamentos de novos produtos e técnicas com a cronologia dos usos. A evolução técnica na indústria fotográfica tende a ser adotada como referência. E se tomarmos como referência os usos, avaliamos melhor as vantagens e desvantagens das sucessivas inovações. Como no exemplo acima. Importante atentar que nem sempre inovação representa melhor qualidade fotográfica, podendo atentar a outros quesitos, igualmente importantes para a indústria – barateamento da matéria-prima e do produto, facilidade de transporte, por exemplo, que não necessariamente concorrem para a melhoria da qualidade visual.

⁷ As placas secas encontradas são nos tamanhos 4,5x6, 6x9, 9x12, 9x13, 12x18, 13x18, 10x15 e 18x24 centímetros.

GRÁFICO I – Linha do tempo das técnicas e dos processos de produção de imagem.



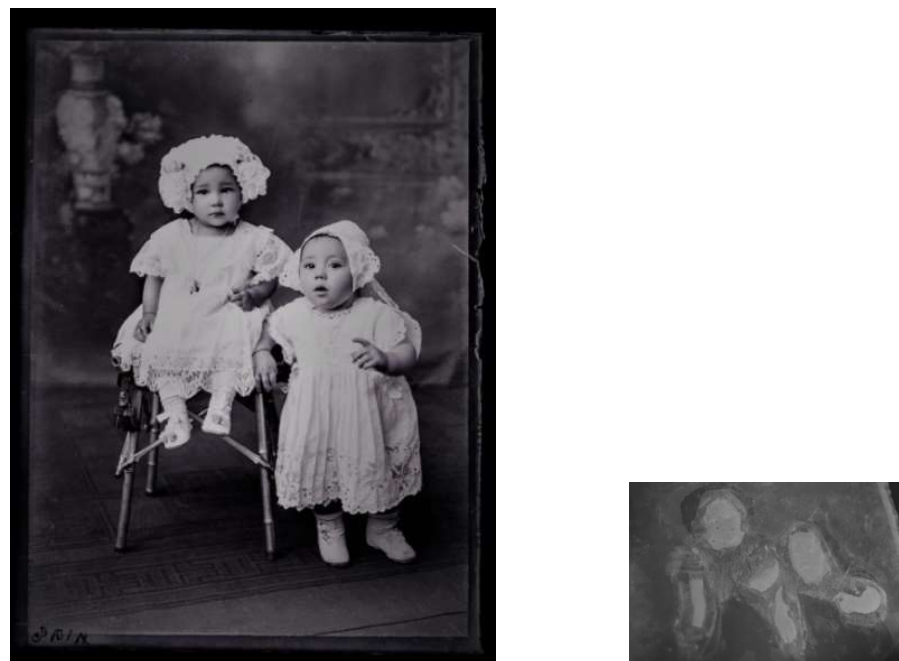
FONTE: <http://www.graphicsatlas.org>

FIGURA I: Negativo nº 2614. "2 crianças". 13-10-1918 (à direita). Detalhe do negativo mostrando o corte feito manualmente no suporte de vidro (à esquerda). Autoria: Foto Bianchi. Reprodução: José Tramontin.



FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

FIGURA II: Imagem positiva do negativo nº 2614 (à esquerda). Detalhe do retoque feito no rosto e braço das crianças (à direita). Autoria: Foto Bianchi. Reprodução: José Tramontin.



FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

Neste vasto universo de imagens técnicas, aparece em 1871 a primeira publicação científica sobre o uso de gelatina e bromido de prata em suporte de vidro. Em *Photographic negatives: nature and evolution of process*, Maria Fernanda Valverde (2005, p. 14) explica sobre os aprimoramentos e sua expansão:

As melhorias técnicas na emulsão de gelatina levaram à introdução das primeiras comercializações feitas em 1878 por *Wratten & Wainright* em Londres. Nos Estados Unidos, as placas secas começaram a ser fabricadas em 1879, pela *Keystone Dry Plate Works* de propriedade de John Carbutt. Além disso, George Eastman fundou em 1880 a *Eastman Dry Plate Company*, fabricando as placas secas. Sua produção industrial, utilizando a máquina para revestir as placas com emulsão de gelatina, ocorreu durante a década de 1880. Isso promoveu o desenvolvimento da indústria fotográfica moderna.

Durante a década de 1890, as melhorias na tecnologia da placa seca tornaram possível a criação de emulsões ortocromáticas, ou seja, com sensibilidade estendida nos comprimentos de onda verde e amarelo do espectro da luz. [...] Em 1906, já estavam disponíveis placas pancromáticas (sensíveis ao espectro visível completo)⁸.

Essa citação informa que, em seu primórdio, a placa seca não era sensível a todas as cores do espectro da luz. Isso explica a diferença de contrastes nas imagens em períodos distintos. Por exemplo, quando se observa a fotografia de um retrato feito com um negativo ortocromático, o batom vermelho na boca da pessoa aparece completamente na cor preta. Isto indica que o resultado visual é uma representação associada à tecnologia disponível na época. Mas, essa circulação de produtos fotográficos também está vinculada à sua comercialização. No FFB foi verificado que no início da década do século XX, ainda se usava o negativo ortocromático. No trecho acima Valverde salienta sobre o início da produção industrial da Kodak. Essa marca é recorrente no FFB. Dentre as linhas de negativos fabricados por ela encontra-se a *Kodak Dry Plates Tropical*, um material específico para países de clima úmido.

⁸ Tradução: Patricia Camera.

Interessante frisar que apesar da Kodak ser a empresa mais conhecida no Brasil, os fotógrafos que atuavam no país durante a primeira década do século XX tinham acesso a uma gama de produtos de diferentes nacionalidades. No FFB foram catalogadas caixas de negativos de empresas da Bélgica, França e Itália com produtos mais sensíveis à luz ou com outras diferenças para se sobressaírem na concorrência. A tampa da caixa da marca Lumière evidencia a sua premiação na Exposição de San Louis (Estados Unidos) em 1904.

Esse aprimoramento técnico nas placas secas foi uma tarefa constante desde o invento de Maddox. Isso contribuiu com as mudanças na prática fotográfica.

O resultado final destes aperfeiçoamentos foi a obtenção de uma muito maior sensibilidade à luz. O tempo de exposição com as chapas de gelatina passou a ½ segundo em 1880 e a 1/30 segundo no final do século XIX. Este aumento de sensibilidade abriu portas a novas formas de utilização capazes de registrarem o movimento de pessoas e objetos, e permitiu a invenção do cinema.

[...] Alguns rejeitavam a “excessiva” sensibilidade das chapas, que resulta em negativos sobre expostos ou velados. Foi necessário aperfeiçoar o obturador para conseguir tempos de exposição rigorosos, de frações de segundo; o sistema de retirar, por alguns segundos, a tampa da objetiva para a exposição, não funcionava com negativos de gelatina.

[...] No início da década de 1880 todos os fotógrafos estavam convertidos aos negativos de gelatina e o processo do colódio húmido chegara ao fim de seus dias, depois de ter cumprido exemplarmente a sua missão histórica durante 3 anos. Os últimos vinte anos do século XIX iriam ser para a fotografia os anos das grandes transformações (PAVÃO, 1997 p. 40).

De fato, com a introdução das placas secas mais sensíveis à exposição da luz, decorreram-se mudanças na atuação do profissional, pois isso possibilitou fazer as fotografias em locais fechados e áreas externas com pouca iluminação. Também, inovou na representação, uma vez que a proposta de “congelar” o referente em movimento tornou-se factível. Por isso, quando se analisa o negativo, é importante observar a sua locação e o modo de representação. O fotógrafo deixou de trabalhar muito restrito ao

horário e ao clima. Inclusive, garantiu a obtenção de imagens nítidas das crianças que se mexiam bruscamente no momento do *click*. Também, com o uso dos filmes mais sensíveis à luz, o olhar do retratado ficou atenuado e o ato de posar tornou-se menos incômodo. Os modos de retratar mudaram e adquiriram expressões mais naturais. Por outro lado, a captação do movimento trouxe outra versão da "realidade". Isso vai influenciar, na representação do movimento como, por exemplo, nas séries das pinturas das bailarinas de Edgar Degas.

Além disso, a maior sensibilidade à luz colaborou para mudar o modo de fazer as fotos externas. No caso particular do fotojornalismo isso é evidente. Na Guerra da Criméia (1854-1856) o fotógrafo Roger Fenton utilizava de 3 a 20 segundos de exposição para documentar as paisagens bélicas com o uso do colódio úmido⁹. (AMELUNXEN, 1998, p. 137). Somente, [...] com as imagens da guerra Franco-Prussiana (1870 -1871) é que se introduz o conceito de "velocidade fotográfica" no fotojornalismo europeu (SOUSA, 2000, p. 41). Valverde (2005, p.14) indica que a emulsão de gelatina inaugurou a possibilidade de trabalhar com exposições de luz menores que 1 segundo.

Essas mudanças vão resultar em novas formas de perceber e de registrar os acontecimentos em movimento. Tais observações são pertinentes porque mostram que apesar de o aspecto químico do negativo ter facilitado

⁹ O processo de colódio úmido foi inventado pelo inglês Frederick Scott Archer (1813-1857) em 1848, mas difundido somente a partir de 1851. Este processo tinha esta denominação porque empregava o colódio (composto por partes iguais de éter e álcool numa solução de nitrato de celulose) como substância ligante para fazer aderir o nitrato de prata fotossensível à chapa de vidro que constituía a base do negativo. A exposição devia ser realizada com o negativo ainda úmido - donde a denominação colódio úmido - e a revelação devia ser efetuada logo após a tomada da fotografia. Este foi o processo de confecção de negativos dominante durante a segunda metade do século XIX, porque, como usava chapas de vidro como base, produzia negativos bem mais nítidos e com maior gradação tonal do que os negativos de papel encerado empregados até então. Seu apogeu durou até o início da década de 1880, quando foi definitivamente substituído pelas chamadas placas secas, que haviam sido lançadas em 1871. NEGATIVO de Colódio Úmido. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3883/negativo-de-colodio-umido>>. Acesso em: 24 de Mar. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

a captação da luz e o congelamento do referente, o aparato físico (câmera) é um fator que influenciará constantemente nos modos de olhar e de fotografar determinado assunto. Por exemplo, o visor da câmera de grande formato condicionou enquadramentos próprios à esse tipo de equipamento (figura III). Também, dificultou na agilidade do ato fotográfico. Isso modificará significativamente com a diminuição do tamanho das câmeras (médio e pequeno formato), mas a qualidade da imagem declinará pelo fato do negativo ter uma área de captura menor.

FIGURA III: Câmera de grande formato utilizada por Luiz Bianchi. Negativo sem número. Sem data. Reprodução: Patricia Camera.

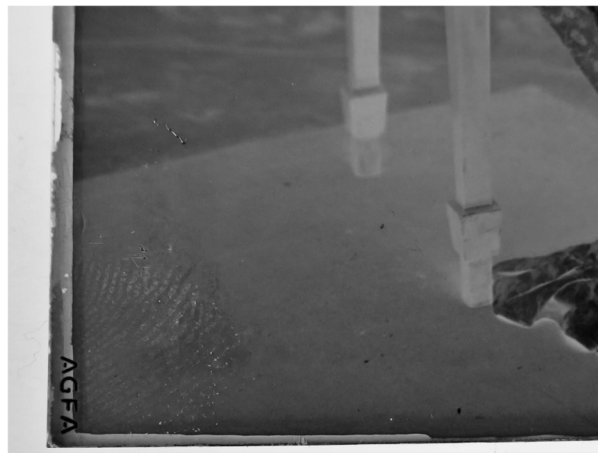


FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

Assim, a placa seca, que é um negativo em forma de chapa, é usada em câmeras de grande formato. Na parte de traz do equipamento é inserido um *chassi* com o negativo. Em uma mesma câmera podem ser

usados diferentes *chassis* que comportam tamanhos diferenciados de negativos, padronizados pela indústria fotográfica¹⁰. A figura IV mostra a marca belga AGFA. Dentre os negativos catalogados este foi o único que apresentou o registro de uma empresa produtora de material fotográfico.

FIGURA IV: Detalhe do negativo com a marca belga AGFA. Negativo nº 615 “Moça”. 24-04-1934. Autoria: Foto Bianchi. Reprodução: Patricia Camera.



FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

Entretanto, existem os negativos emulsionados artesanalmente ou que sofreram recortes manuais para redimensioná-lo (figura I) ou que se originaram do reaproveitamento de vidros de janelas, molduras etc. Desta forma, é importante observar o tipo de fabricação (artesanal ou industrial-modelo e marca) e questionar como esse produto foi importado, comercializado ou fabricado.

Outro diferencial da placa seca é o tamanho da área do negativo: quanto maior, melhor a qualidade de imagem. Contudo, o tipo do equipamento dificulta a locomoção do fotógrafo e limita a rapidez em todo o processo que concerne o ato fotográfico. Desta forma, quando se pesquisa uma fotografia originada da placa seca é pertinente observar o assunto fotografado e trazer à tona questões relacionadas a práxis

¹⁰ Ver tamanhos em <http://www.graphicsatlas.org>

fotográfica. Neste âmbito é valioso perceber as formas de enquadramento, pois o tripé delimita as possibilidades.

Também interessa indagar sobre a política da sobrevivência do negativo, tanto pelas intenções que levaram à sua guarda, como pelas questões comerciais, conforme indicado nos anúncios dos estabelecimentos fotográficos. O anúncio do Foto Bianchi no jornal Diário dos Campos comunica em 15 de janeiro de 1914: “Conservam-se as chapas para reprodução”. Essa tática possibilitava o retorno do cliente para encomendar outras cópias. Isso garantiu o acúmulo dos negativos produzidos pelas três gerações do Foto Bianchi, compondo o atual FFB. Dentre os processos que comportam a reprodução da placa seca em imagem positiva estão prata/gelatina POP e DOP; Collodion POP; POP; Velox; e papel de platina¹¹ (VALVERDE, 2005, p. 16). Em muitos casos os negativos do Foto Bianchi sofreram retoques dos dois lados da placa. Dentre os procedimentos e materiais usados estão a ponta seca, o grafite, a pincelada em forma de aguada, a inserção de betume ou máscaras de papel e o uso de corantes.

A ponta seca também é empregada para fazer a numeração no canto inferior do negativo (lado da emulsão). No exemplo da figura I lê-se no canto inferior do negativo o nº 2614. Esse tipo de inscrição é recorrente nas placas secas de outros acervos e geralmente aparece no verso da fotografia entregue ao cliente. Neste exemplo, esse número foi fundamental para identificar o ano, o tipo do produto e o preço cobrado, conforme escrito no caderno do fotógrafo: “duas crianças”, ½ dúzia vict, valor de 15.000 cobrado parcialmente no dia 13-10-1918.

O produto citado é um *victoria print*. Segundo informações obtidas em *Conservacion Fotografia Patrimonial* (PIMSTEIN, 1999, p. 97) este tipo de fotografia corresponde ao tamanho 8,3 cm X 12,7 cm. Esse formato foi comercializado internacionalmente desde a década de 1870. Quando se aproxima essa informação dos dados observados no Gráfico I, é possível

¹¹ Em <http://www.graphicsatlas.org> são exemplificados cada produto. Acesso em 24 de março de 2017.

verificar que o *victoria print* pode ser encontrado em outros acervos como imagem positiva resultante de outros processos fotográficos, ou seja, produzidos antes do invento da placa seca. Mas, isso não impede que o produto *vict* apareça entre outros produtos ofertados no Foto Bianchi.

De modo específico, foi observado que nos cadernos de 1911 até 1929, que é a primeira pilha, foi registrado um total de 8.005 postais, sobressaindo-se este produto junto ao número de outros serviços como carteiras, cartão *visit* e retratos. (HERODEK, 2016, p. 1).

Quando se analisou a oferta de produtos à venda no Foto Bianchi, verificou-se que existem anotações referentes às nomenclaturas – carteiras, cartão de visita, retratos, postaes, panorâmicas, retrato, entre outros. Em sua maioria encortramos marcas de retoques. Mas, outro sinal que chamou a atenção é uma pequena marca vermelha usada para realizar o reenquadramento do negativo. Essa mudança de representação do espaço físico pode ser compreendida quando é simulado esse procedimento (figura V).

FIGURA V – Negativo nº 507. "Um casal". Possível 1911. (à esquerda). Simulação em imagem positiva (À direita). Autoria: Foto Bianchi. Reprodução: Patricia Camera.



FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

As figuras V e VI nos permite especular sobre o espaço fotográfico e extra-fotográfico. O espaço extra-fotográfico é o que é visto no negativo e que provavelmente não foi mostrado no produto final. Essa “aparição” dos elementos não desejáveis pode estar relacionada à objetiva que o fotógrafo tinha disponível. Isto é, a distância focal não permitia uma aproximação que pudesse conferir um enquadramento mais fechado. Outra questão pertinente à discussão é a verificação do local da fotografia que mostra ser um ambiente externo, com iluminação natural e com uma modesta produção (sem adereços e caderias). Isso pode indicar a prática da itinerância do fotógrafo, o uso de negativos lentos, a falta de recursos para a produção ou até o início improvisado de sua profissionalização. Em uma breve pesquisa, notou-se que os trabalhos iniciais (c. 1911) do Bianchi tinham uma produção que prescindia do conforto do estúdio, e o *click* fotográfico era feito em ambiente externo. Com o tempo, os adereços foram introduzidos ao ambiente do ateliê, que funcionou antes da aprovação de seu alvará em dezembro de 1913.

FIGURA VI – Negativo nº 507. “Um casal”. Possível 1911. Simulação dos reenquadramentos. Autoria: Foto Bianchi. Reprodução: Patricia Camera.



FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

Essas análises servem para mostrar que nem toda a reprodução do negativo em forma de imagem positiva segue o enquadramento original. Inclusive coloca em xeque se a fotografia foi feita em ambiente externo ou em ateliê. Outro aspecto interessante a ser tratado é a análise da autoria. A figura VII mostra o negativo do produto feito pelo A. *Fâmula & Cia* (Curityba)¹². Essa atitude de fotografar o negativo feito em outro ateliê traz questões sobre autoria, mercado, circulação, consumo, produto e técnica da montagem. Na era da reproduzibilidade técnica, a autoria não mais se identifica com o original, mas trata como autoral a cópia. Inclusive, a reprodução pode ser resignificada em outro tipo de produto, seguindo a necessidade do cliente ou a sugestão do fotógrafo. Essa multiplicidade nos modos de fazer e usar o objeto fotográfico dinamiza o fluxo da imagem.

Figura VII - Negativo nº 514 "Luiz Balster – Reprodução". 30-07-1911. Reprodução: José Tramontin.



FONTE: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

¹² "Teve estabelecimento em Ponta Grossa e Curitiba. Nesta última cidade, por volta de 1909, associou-se a Alfredo Hoffmann (Hoffmann & Famula). Ver HOFMANN, A. Coleção: Casa da Memória". (KOSSOY, 2002, p. 129).

Considerações finais

A fotografia é um produto social que pode ser eleito para problematizar o estudo da representação. Sua produção, circulação e consumo estão atrelados às práticas sociais que são transmitidas historicamente, configurando os modos de viver e de ser representado. Assim, a abordagem da fotografia como objeto de conhecimento passa pela leitura do texto visual e inclusive pelo estudo da cultura fotográfica. “A nível historiográfico, essa dimensão da cultura pode ser trabalhada no campo da história cultural, pois não se limita tão somente ao entendimento das representações visuais, mas deve-se estender a análise a todo o processo de produção desta prática específica da cultura.” (CANABARRO, 2011 p. 36).

Em *Rumo a uma História Visual*, Meneses (2005, p. 33) explica sobre o visual:

É preciso procurar identificar os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais das sociedades ou cortes mais amplos em estudo. Assim também as instituições visuais ou os suportes institucionais dos sistemas visuais (p.ex. escola, empresa, administração pública, o museu, o cinema, a comunicação de massa, etc.) as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais. Enfim, é necessário circunscrever o que vem sendo chamado de iconosfera, isto é, o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage.

O estudo sobre o visível e sua oposição (invisível) propõe indagar sobre os aspectos ligados à relação da figuração com o poder, ou da relação da ausência de algo que importa ou não importa à figuração. A (in)visibilidade do ver e ser visto, do dar-se a ver e ou não dar-se a ver, problematiza a lacuna ou a presença de algo, destaca a inclusão ou mostra a ausência de elementos, assuntos ou temas na representação material. Em outro artigo, *Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares*, Meneses (2003, p. 28) explica:

[...] trabalhar historicamente com imagens obriga, por óbvio, a percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo, a que agora cumpre acrescentar a ação. As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas — já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas — com atributos físico-químicos intrínsecos.

É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retrazar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens.

A proposta de retrazar a biografia ou a trajetória da imagem tem orientado a presente pesquisa com os negativos. Nesse processo que se realiza com um olhar para os bastidores do fazer fotográfico, é possível trazer contribuições acerca dos contextos de produção e circulação dos objetos fotográficos. Vimos, na prática de Bianchi, a variedade de marcas que ele usava o que indica um contexto dinâmico e uma relação perene com os centros produtores. Observamos também que a cronologia da técnica nem sempre admite ou coincide com a cronologia dos usos. Entendemos como se faz uma representação, como o enquadramento e o corte, enfim, a chamada edição, é a responsável pelo produto final, e não apenas o momento do *click*. A possibilidade de acessar o modo de operação do fotógrafo contribui para trazer para o centro da discussão os limites e prerrogativas do ato representativo. Além de chamar a atenção para o constructo que ele expressa.

Aqui, os muitos sentidos da imagem possíveis de serem tratados dizem respeito ao negativo, o ponto de partida do trabalho do fotógrafo, o momento inicial das etapas da representação fotográfica.

Neste sentido, alguns atributos do negativo (Tabela I) devem ser pesquisados e incorporados ao regime de historicidade. Entende-se que a memória preservada em um negativo monumentaliza o passado, contudo o

CAMERA, Patricia; LIMA, Solange Ferraz de. O outro lado da imagem: o negativo como objeto de conhecimento. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 12, n. 22, p. 22-46, jan./jun. 2018.

objeto somente se torna documento quando ele é lido, questionado e associado a um conjunto documental. Para potencializar a sua função documental não existe uma metodologia única. Abaixo são elencados alguns itens que podem auxiliar nos procedimentos de investigação com negativos.

TABELA I – Propostas de itens para análise.

Sugestões de procedimentos para a investigação com negativos	Anotação
Inscrição. Observar no negativo o número, legenda, data, assinatura, nome do ateliê fotográfico, marca, etc.	
Reprodução. Identificar se o negativo é uma cópia de uma fotografia ou de um negativo. Verificar a autoria da imagem, que pode ser do próprio fotógrafo ou de outra pessoa ou de algum estabelecimento fotográfico.	
Especificidade técnica da sensibilidade à exposição da luz (lento, rápido ou outra)	
Comercialização (importador, loja, preço). Pesquisar as marcas e os tipos de negativos da concorrência, considerando seus diferenciais.	
Assunto fotografado	
Iconografia (elementos visuais)	
Retoques (corante, grafite, ponta seca, etc.), máscara (papel - betume) e/ou montagem	
Redimensionamento do espaço compositivo. Observar a utilização de máscara aplicada junto ao negativo. Procurar por sinais ou inscrições de registros para o uso de máscara. Notar o que mudou na composição original.	
Contradições no espaço fotográfico. Analisar a configuração do campo fotográfico e do extracampo (elementos usuais e não usuais no enquadramento).	
Aproveitamento do suporte de vidro. Verificar o recorte irregular na borda do vidro e a aplicação da emulsão fotossensível de forma não homogênea.	
Circulação da imagem positiva (álbuns, reportagem, documentos, jornal, etc.)	
Informações junto ao caderno de clientes, caixa de negativos e outros documentos.	

FONTE: Tabela elaborada pelas autoras.

CAMERA, Patricia; LIMA, Solange Ferraz de. O outro lado da imagem: o negativo como objeto de conhecimento. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 12, n. 22, p. 22-46, jan./jun. 2018.

Referências

ALVARENGA Jheniffer Batista de. **Acervo Foto Bianchi**: o contexto de formação e sociabilidades (2001-2016). 2016. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em História) - Universidade Estadual de Ponta Grossa. Orientadora: Elizabeth Johansen. Co-orientadora: Patricia Camera Varella.

ALVARENGA, J. B. ; CAMERA, Patricia . O contexto de formação do Acervo Foto Bianchi em Ponta Grossa/PR. In: **XV Encontro Regional de História: 100 anos da Guerra do Contestado, historiografia, acervos e fontes**, 2016, Curitiba. XV Encontro Regional de História: 100 anos da Guerra do Contestado, historiografia, cervos e fontes, 2016. p. 1-13.

AMELUNXEN, von Hubertus. The Century's memorial. In: **A New History of Photography**. Frizot, M. (ed). Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1998.

BEDIM, W. ; CAMERA, Patricia. O contexto comercial e a produção de Luis Bianchi: memória escrita e fotográfica. In: **II Encontro Internacional de Estudos da Imagem/ V Encontro Nacional de Estudos da Imagem**, 2015, Londrina. Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2015. v. 8.

CAMERA, Patricia. Foto Bianchi: O caderno de controle de serviços como indicador do circuito de sociabilidades. In: **II Encontro História, Imagem e Cultura Visual**, 2013, Porto Alegre. Anais do II Encontro História, Imagem e Cultura Visual, 2013. p. 1-8.

CANABARRO, Ivo dos Santos. **Dimensões da cultura fotográfica no sul do Brasil**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2011. v. 1. 360p.

CARVALHO Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Noções básicas para o tratamento documental de acervos fotográficos. In: CARVALHO, Antônio Carlos Duarte de (Org.). **Memória da Saúde** - desafios e possibilidades do trabalho em arquivos e museus de ciência. 1a. ed. Ribeirão Preto/SP: FUNPEC - Editora, 2006, p. 23-40.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz. Fotografia como objeto de coleção e de conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental. In: MAUAD, Ana Maria (Org.). **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v. 32, p. 15-35, 2000.

DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 232 p.

CAMERA, Patricia; LIMA, Solange Ferraz de. O outro lado da imagem: o negativo como objeto de conhecimento. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 12, n. 22, p. 22-46, jan./jun. 2018.

ISSN 2237-9126

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3883/negativo-de-colodio-umido>>. Acesso em: 24 de Mar. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX.** São Paulo: Edusp, 1998.

GRAPHIC ATLAS. **Choose a Process - Guided Tour.** Disponível em: <<http://www.graphicatlases.org>> . Acesso em: 24 de março de 2017.

HERODECK , Ana Cristina. Breve panorama sobre os serviços fotográficos realizados no Foto Bianchi (1911- 1946). In: **XXV Encontro Anual de Iniciação Científica**, 2016, PONTA GROSSA. Anais do XXV EAIC. PONTA GROSSA, 2016.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro; fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910).** 1. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

LE GOFF. **História e Memória.** Campinas, SP: UNICAMP, 2014.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, 2003, Vol. 23, n 45, p. 11-36.

_____. Rumo a uma História Visual. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (eds). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.** Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PAVÃO, Luis. **Conservação de colecções de fotografias.** Dinalivro, 1997.

PEREIRA, Catarina. **O retoque do negativo fotográfico** – Estudo de uma colecção do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa. ECR – Estudos de conservação e restauro. n. 2, dezembro de 2010. Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) da Universidade Católica Portuguesa. Centro Regional do Porto.

PIMSTEIN, Ilonka Csillag. **Conservacion Fotografia Patrimonial.** Santiago de Chile: Ril Editores, 1999.

SAUCZUK, Eduarda. **Estudo de caso da representação fotográfica individual do artista no panorama artístico-cultural pontagrossense (1910-1939).** Ponta Grossa, UEPG, 2015. Monografia. 114 p. Orientadora: Patricia Camera Varela.

CAMERA, Patricia; LIMA, Solange Ferraz de. O outro lado da imagem: o negativo como objeto de conhecimento. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 12, n. 22, p. 22-46, jan./jun. 2018.

ISSN 2237-9126

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

SOUZA, Domingos. **Depoimento**. [mar.2016]. Entrevistadora: Jheniffer Batista de Alvarenga. Ponta Grossa, 2016. 1 arquivo. Mp3 (tempo em 1h).

VALVERDE, Maria Fernanda. **Photographic Negatives: Nature and Evolution of Processes**. Advanced Residency Program in Photograph Conservation. 2nd edition. George Eastman House. Image Permanence Institute, 2005.