

RETRATOS ESCOLARES: REPRESENTAÇÕES E ARTEFATOS DA CULTURA ESCOLAR - FOTO BIANCHI, PONTA GROSSA-PR (1936-1938)



SCHOOL PORTRAITS:
REPRESENTATIONS AND ARTIFACTS
OF SCHOOL CULTURE - PHOTO
BIANCHI, PONTA GROSSA-PR (1936-
1938)

Audrey Franciny Barbosa



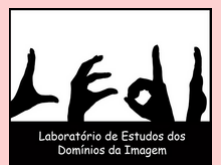
2/2

A CULTURA MATERIAL

objetos, imagens e representações

Organização:

Prof^a Dr^a Cláudia Eliane
Parreiras Marques Martinez



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

Volume 15 . Número 28
. Jan/Jul 21

RETRATOS ESCOLARES: REPRESENTAÇÕES E ARTEFATOS DA CULTURA ESCOLAR – FOTO BIANCHI, PONTA GROSSA-PR (1936-1938)

SCHOOL PICTURES: REPRESENTATIONS AND ARTICLES OF SCHOOL CULTURE - FOTO BIANCHI, PONTA GROSSA-PR (1936-1938)

Audrey Franciny Barbosa¹

¹ Doutoranda em Educação no PPGE-UEPG. Licenciada e Mestre em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná. E-mail: audreybarbosaf@gmail.com. Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-1842-5966>.

Resumo: O presente artigo analisou de que forma o espaço e as relações escolares foram representadas nos retratos escolares produzidos pelo estúdio fotográfico Foto Bianchi (1913-2001), em Ponta Grossa-PR, durante sua primeira geração de fotógrafos – período correspondente aos anos entre 1913-1943. Para este momento, o que se propôs foi refletir de que forma os retratos escolares analisados pela pesquisa se apresentam enquanto artefatos da cultura material escolar, cujas representações fotográficas desempenharam funções simbólicas e materiais. Para isso, a análise se deteve nos retratos de normalistas produzidos pelo fotógrafo no espaço interno do estúdio entre os anos de 1936-1938, um pequeno corpo documental, composto por dez retratos, que suscitou a problemática acerca das poses, técnicas, usos, consumo e circulação desses retratos. Diante disso, o trabalho encontrou respaldo teórico nas discussões da História Cultural articulada à Cultura Visual e à História da Educação, uma vez que compreendeu os retratos fotográficos como representações e artefatos visuais que nos dão indícios sociais/culturais de seu contexto de produção e dos sentidos na escola no período. Por fim, a metodologia empregada consistiu na iconografia/iconologia revisada (KOSSOY 2009;2014) em diálogo com as formas de expressão e conteúdo (MAUAD, 1996), tendo em mente as discussões acerca do circuito social da fotografia (MAUAD, 1996).

Palavras-chave: Cultura material escolar; Retratos escolares; Foto Bianchi.

Abstract: This article analyzed how space and school relationships were represented in school portraits produced by the photographic studio Foto Bianchi (1913-2001), in Ponta Grossa-PR, during his first generation of photographers - period corresponding to the years between 1913-1943. For this moment, what was proposed was to reflect on how the school portraits analyzed by the research are presented as artifacts of the school material culture, and whose photographic representations played symbolic and material functions. For this, the analysis stopped in the portraits of normalists produced by the photographer in the internal space of the studio between the years 1936-1938, a small documentary body that raised the problematic about the poses, techniques, uses, consumption and circulation of these portraits. Therefore, the work found theoretical support in the discussions of Cultural History linked to Visual Culture and the History of Education, since it understood photographic portraits as representations and visual artifacts that give us social / cultural evidence of their context of production and felt at school in the period. Finally, the methodology used consisted of the revised iconography / iconology (KOSSOY 2009; 2014) in dialogue with the forms of expression and content (MAUAD, 1996), keeping in mind the discussions about the social circuit of photography (MAUAD, 1996).

Keywords: School material culture; School portraits; Foto Bianchi.

INTRODUÇÃO

O objetivo do presente artigo foi analisar de que forma os retratos escolares de normalistas produzidos pelo estúdio fotográfico Foto Bianchi (1913-2001), entre os anos de 1936-1938, representaram aspectos da escola ponta-grossense do período, ao passo que podem ser considerados artefatos materiais da cultura escolar da época, cuja problematização colabora com a “desnaturalização da instituição escolar” (PAULILO et al., 2004).

O estúdio fotográfico Foto Bianchi foi um importante estabelecimento comercial da cidade de Ponta Grossa entre os anos de 1913-2001², o qual teve, ao longo de sua trajetória, três gerações de fotógrafos da mesma família, sendo eles Luís Bianchi (1913-1943), Raully Bianchi (1943-1987) e Raul Bianchi (1987-2001) – gerações que conviveram e compartilharam a administração do estúdio e a prática fotográfica em diferentes momentos³.

Enquanto espaço comercial, o estúdio atendeu uma crescente demanda por fotografias na cidade, característica de alguns dos centros urbanos do período. Afinal, o retrato pode ser compreendido como um produto de consumo de algumas parcelas da sociedade da época, que passaram a ter, na fotografia, artefatos de representação de si, objetos de lembrança pessoal de suas relações familiares e sociais, documentos de identificação e legitimação social, mas também como objeto de reconhecimento e distinção (STANCIK, 2019).

Dessa forma, a fotografia-documento – expressão emprestada do francês André Rouille (2009) – que desde seu surgimento no século XIX assumiu diferentes formatos e funções, chegou ao século XX como objeto de consumo aclamado e característico de um regime cultural moderno e em progresso. Logo, os retratos são artefatos da cultura material que foram ocupando cada vez mais espaço nas relações sociais por meio da imprensa jornalística, das revistas ilustradas, do documentário ilustrado, etc., tornando-se fundamental para a representação visual de quase todos os eventos da sociedade, como: batizados, casamentos, comemorações cívicas, guerras, mortes, tempo escolar, etc.

No caso do Foto Bianchi, inúmeros foram os temas e espaços fotografados pelo estúdio os quais hoje compõem o Fundo Fotográfico Bianchi (FFB) – sob os cuidados da Casa da Memória Paraná, em Ponta Grossa/PR⁴. Retratos no estúdio de famílias, militares, crianças, políticos, artistas, religiosos, personagens reconhecidos ou desconhecidos da sociedade ponta-grossense, assim como fotografias nos espaços externos das paisagens urbanas e naturais, das festas cívicas na cidade, dos espaços de comércio e de sociabilidades, etc... foram temas capturados pelas lentes dos fotógrafos do estúdio que nos dão indícios de quais eram os artefatos fotográficos de consumo da sociedade

² Contudo, há que se destacar que a produção fotográfica de Luís Bianchi na região dos Campos Gerais teve início antes mesmo do alvará de funcionamento do estúdio. Há indícios que Luís Bianchi fotografou a região desde 1907 (CAMERA, 2018; SANTOS, 2009).

³ Tais datas foram estabelecidas conforme pesquisas anteriores que consideraram o período de atividade desses fotógrafos frente ao estúdio (SANTOS, 2009). Entretanto, não há como defini-las de maneira absoluta e sem ponderar as influências – ativas ou passivas – que as três gerações compartilharam durante a trajetória do estúdio, logo, sem perder de vista a condição elástica de cada geração (SIRINELLI, 2006).

do período.

O apelo comercial do estúdio era tanto que o Foto Bianchi, assim como outros estúdios fotográficos do período, fez uso dos jornais da época a fim de promover seus produtos e serviços prestados. Segundo a historiadora Francielle Santos (2009), no primeiro semestre de 1923, o EFB fez anúncios diários de suas fotografias no jornal, os quais destacavam a qualidade de seus produtos e suas técnicas aprimoradas que garantiam os melhores “retratos artísticos”⁵, conforme se observa na Imagem 1.

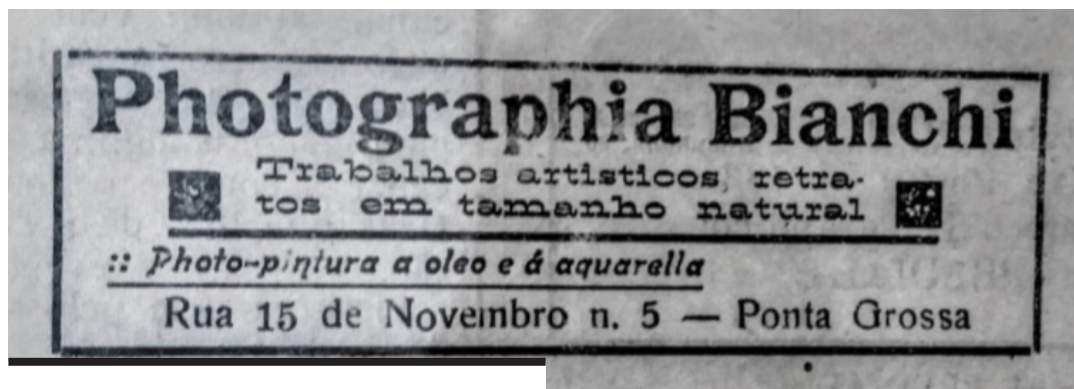


Imagem 1 – Anúncio do Foto Bianchi no jornal Diário dos Campos (1923) em exposição na Casa da Memória Paraná (Ponta Grossa). Fonte: Casa da Memória Paraná [1923-1948]

Arte ou técnica, entre seus muitos estatutos, a fotografia ganhou um status inquestionável entre fins do século XIX e início do século XX: mercadoria. Produto de lembrança, de representação, souvenir, meio de documentar, registrar, comunicar, persuadir ou presentear, em vários suportes e temáticas, a fotografia ganhou espaço nos bens materiais de consumo. Logo, os estúdios fotográficos tornaram-se cada vez mais espaços de comercialização.

Segundo Annateresa Fabris, foi por volta de 1870 que os estúdios fotográficos passaram a exercer uma forte função comercial. Conforme a autora: “olhar para um objeto, assumir uma expressão adequada, alterar a posição ou o arranjo da roupa para que o resultado possa ter alguma pretensão artística [...] está inserida num contexto claramente comercial” (FABRIS, 2004, p. 33-34).

No caso dos retratos escolares, no Brasil, foi uma demanda que cresceu em paralelo ao crescimento e ampliação dos espaços escolares (SOUZA, 2001). Eles também foram aqui considerados importantes artefatos de consumo da cultura fotográfica do século XX, afinal, ainda que poucos tivessem acesso a estes souvenirs, os retratos cumpriam a função de registrar e rememorar e trajetória escolar de alguns privilegiados na época, objetos fotográficos que não eram baratos, por vezes um raro e único retrato, que possuía incontáveis funções – como será desenvolvido no presente artigo.

⁴ Parte do acervo comercial do estúdio, composto por negativos em chapa de vidro, cadernos de serviços, anotações, entre outros objetos, foi vendido à Fundação Municipal de Cultura e, atualmente, compõe o Fundo Foto Bianchi (FFB) que está sob os cuidados da Casa da Memória Paraná (Ponta Grossa). A venda do acervo fez parte de uma operação conjunta entre a Prefeitura Municipal, o Departamento de História (DEHIS) da UEPG e Raul Bianchi, visando a preservação do acervo e seu acesso pela comunidade ponta-grossense (ALVARENGA, 2016).

⁵ No Brasil, o conceito de fotografia artística ganhou força no início do século XX, a partir dos Foto Clubes influenciados pelo movimento pictorialista. De acordo com Vidal & Abdala: “a partir de 1903, começaram a surgir no Brasil os primeiros grupos interessados em promover a fotografia como arte. Mas somente em 1910 foi fundado o Photo Club do Rio de Janeiro, criado como um espaço privilegiado para o aprendizado, desenvolvimento e normatização da técnica fotográfica. Congregava, sob forma de associação, os praticantes da fotografia, promovendo

Foi tendo em mente essas concepções acerca da produção fotográfica do estúdio Foto Bianchi e sobre o estatuto fotográfico enquanto objeto de consumo material/cultural que a presente discussão se insere nos campos da História Cultural⁶, em diálogo com as discussões da Cultura Visual e da História da Educação, uma vez que compreendeu os retratos fotográficos como representações e artefatos visuais que nos dão indícios sociais/culturais de seu contexto de produção e dos sentidos na escola no período.

Diante disso, o artigo foi dividido em dois momentos: no primeiro, realizou uma pequena descrição a fim de explicar como se deu o contato com as fontes analisadas e quais escolhas metodológicas foram realizadas; no segundo, foi realizada a análise das fotografias em questão, momento o qual suscitou discussões acerca do circuito fotográfico desses retratos – suas representações, poses, técnicas, usos, consumo e circulação.

FONTES E METODOLOGIA

Quanto ao conjunto de fontes analisadas nesse artigo, recorreu-se à busca dos negativos no FFB, cujo acesso se deu mediante consulta aos catálogos produzidos pela instituição e disponibilizados para pesquisa. Nesses catálogos encontram-se digitalizados os dados contidos nos originais “Cadernos de Serviços” do Foto Bianchi, contendo dados como data, número de negativo e informações da fotografia. Buscou-se nos registros os negativos que remetessem às fotografias escolares a partir dos seguintes termos: “aluna”, “professora”, “normalista”, “Escola Normal”, etc. Assim, por meio dessas informações, foi solicitada a busca do negativo.

Ao todo, um conjunto de 56 fotografias – entre chapas de negativos e retratos em papel – referentes à Escola Normal, datadas entre 1913-1943, foram encontradas durante as buscas da pesquisa de mestrado da autora. Destas, dez foram apresentadas no presente artigo, produzidos entre os anos de 1936 à 1938. O critério de seleção das fotografias teve por base a exceção, ou seja, sendo um conjunto que seguiu um padrão de pose e vestimenta – ainda que com particularidades subjetividades de cada normalista –, foram selecionados os retratos que de alguma forma apresentaram elementos de alteridade.

Além dos negativos solicitados no levantamento inicial, outros foram sendo encontrados durante o processo de busca e sendo anexados ao corpo documental da pesquisa. Foi necessário ter em mente, também, que o estúdio teve início há mais de cem anos, e seu acervo passou por mudanças – tanto em seu endereço comercial quanto no seu processo de compra/venda. Nesse período, não apenas negativos, mas também registros podem ter sido extraviados. Logo, não foi demais ressaltar que o conjunto de fotografias analisadas se refere a uma parte da produção do Foto Bianchi, em que lacu-

concursos, exposições e publicações, além de conferências e debates sobre o caráter artístico da foto” (VIDAL; ABDALA, 2005, p. 184).

⁶ No que diz respeito as discussões da História Cultural, em voga a partir da década de 1980, aqui ela é compreendida como um campo de novas problemáticas historiográficas e novos objetos de análise histórica. De acordo com Sandra Pesavento, foi da “vertente neo-marxista inglesa e da história francesa dos Annales que veio o impulso de renovação, resultando na abertura desta nova corrente historiográfica” (PESAVENTO, 2007, p. 9). Para a autora, a abordagem da História Cultural, pensa a “cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo [...] possibilitando novas abordagens acerca dos textos, da leitura, da literatura, das cidades, do imaginário, das identidades, das representações e das imagens” (PESAVENTO, 2007, p. 84).

nas foram inevitáveis, fazendo com que a pesquisa fosse uma pequena contribuição de uma discussão ampla e ilimitada.

No caso específico do passo a passo metodológico, buscou-se respaldo nos estudos de Mauad (1996), acerca dos espaços de forma de conteúdo e forma de expressão, e Boris Kossoy (2009, 2014), no que diz respeito às discussões da iconologia/iconografia revisada.

Assim, a metodologia consistiu em três etapas. Primeira, análise da técnica, voltada para a dimensão da produção da fotografia e comportando as seguintes categorias: enquadramento, orientação, planos, composição e retoque. Segunda, análise descritiva dos elementos internos e periféricos da fotografia, ou seja, ano, local, informações textuais, pessoas, objetos, espaços, paisagens e seus atributos, cujo objetivo foi refletir o espaço e os sujeitos visualmente representados na fotografia. E, por fim, a terceira etapa voltada para a análise dos arranjos visuais articulado as demais etapas – incluindo as informações textuais contidas nos cadernos de serviços.

Há que ter em mente que todo o trabalho teórico-metodológico de pesquisa esteve pautado na premissa do circuito social da fotografia, ou seja, analisou a “natureza técnica da imagem fotográfica, assim como o próprio ato de fotografar, apreciar e consumir fotografias” (MAUAD, 1996, p. 78), logo, foi uma perspectiva que pensou a complexidade do retrato fotográfico enquanto artefato da cultura material das sociedades.

Por fim, documentos complementares foram utilizadas para auxiliar na análise da produção fotográfica em questão: os Registros de Serviços do Foto Bianchi; legislações educacionais do período analisado; e um manual prático de fotografia datado de 1925 – que contribuiu para pensar acerca das possíveis tecnologias além das escolhas técnicas e estéticas empregadas nos retratos escolares em questão.

RETRATOS DE NORMALISTAS: ARTEFATOS E REPRESENTAÇÕES DA CULTURA ESCOLAR

Alguns anos após a invenção da fotografia, o ato de ir ao estúdio fotográfico tornou-se um evento social de grande importância na vida das pessoas. Selecionar o estúdio, agendar o horário, escolher os melhores trajes e acessórios, preparar os penteados, reunir os filhos, familiares, amigos, alunos, etc., a ida ao estúdio exigia um processo de preparação do modelo e também do fotógrafo, com ambientes previamente organizados, aparatos cenográficos ordenados e material técnico montado.

Era um verdadeiro contrato social com o objetivo de que os retratos correspondessem à estética do estúdio, aos desejos do fotografado, e que “os elementos fossem cuidadosamente dispostos e pensados com fim de produzir um discurso” (SANTOS,

2009, p. 12).

No caso do Foto Bianchi e seus retratos escolares, tal contrato social foi evidente: professores, professoras e alguns estudantes bem vestidos, uso de adereços e, sobretudo, o agendamento prévio – e padronizado – para a produção de tais retratos no estúdio. Aqui, foi analisado o caso dos retratos de normalistas.

A Escola Normal de Ponta Grossa foi fundada em 1924 e fez parte de um movimento que se propunha a operar melhorias na instrução pública paranaense (LUPORINI, 1994; NASCIMENTO, 2008). Instalada num primeiro momento no prédio da Rua do Rosário, a Escola Normal teve por objetivo ser um espaço de formação de normalistas no interior do estado. De acordo com Nascimento (2008, p. 100-1001):

[...] as Escolas Normais existentes no país tinham o papel de formar os mestres para as escolas de ensino primário; foram criadas como necessárias para o desenvolvimento de um bom cidadão, que aos grupos compostos pelas massas populares e os setores médios urbanos, embora não pertencentes ao bloco do poder dominante, seriam esses que deveriam ser preparados pelos grupos detentores do poder para dar a ideia de Estado como uma só nação [...]. A educação popular era associada ao civismo como espaço de difusão de uma nova moral positiva e evolucionista. (NASCIMENTO, 2008, p. 100-101).

Quanto aos retratos de normalistas aqui analisados, em alguns casos não foi possível precisar a data de produção do retrato e sua localização nos registros, assim como, no caso dos retratos manuscritos e circulados no suporte de postais, a data é posterior ao recorte aqui analisado (Imagens 11 e 13). Porém, por se tratarem de retratos cujo negativo (Imagem 15) foi encontrado nas buscas entre os anos de 1936-1938, foram considerados e analisados como componentes da mesma série.

Além disso, tais retratos demonstraram ser um serviço comum e importante para o estúdio Foto Bianchi. Conforme indicam seus registros, Imagem 2, a produção de retratos de normalistas e formandas tinha grande importância dentro da demanda do estabelecimento a ponto do estúdio ter uma tabela própria de preços para esse tipo de produto.

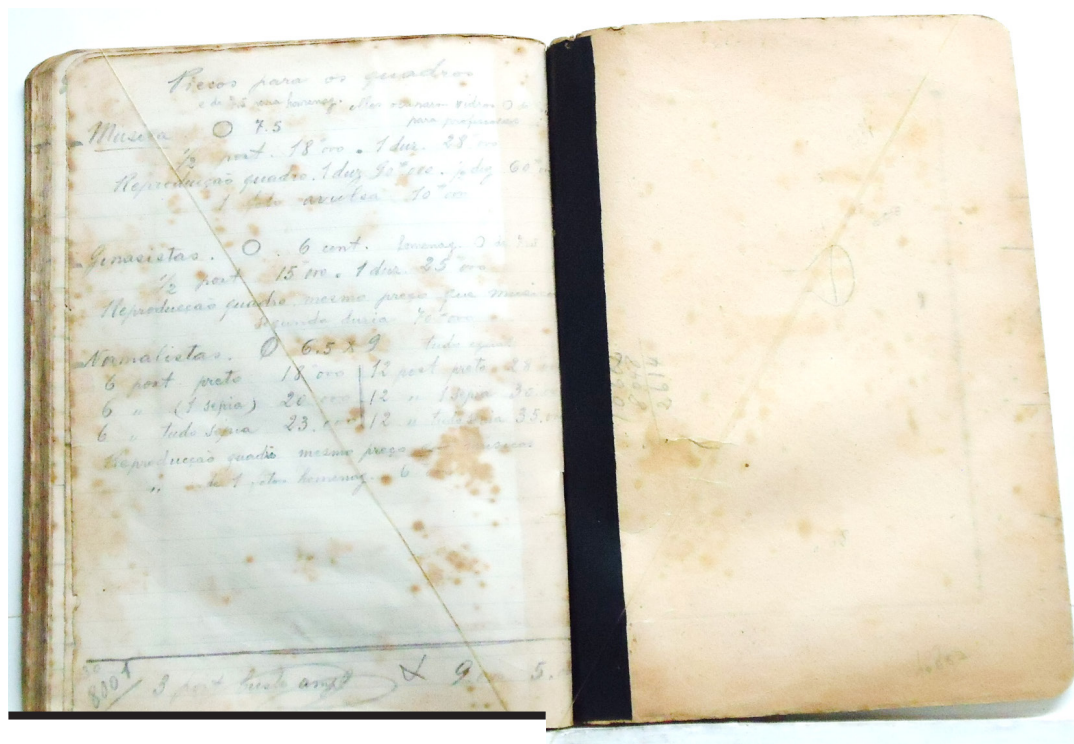


Imagem 2 - Caderno de Serviços do Foto Bianchi (1937). Fonte: Casa da Memória Paraná [1923-1948]

Quanto aos retratos, orientados na vertical e com enquadramento pontual em relação aos retratados, esse conjunto de fotografias teve uma normativa na sua composição: alunas e alunos sentados em uma cadeira, com os corpos levemente inclinados em relação ao fotógrafo, com um pano de fundo simples e alguns portando beca – provavelmente, trajada no estúdio sobre as roupas individuais dos estudantes retratados.

O uso das becas presente em alguns retratos (Imagens 4, 5, 6, 7, 8, 11, 13 e 15) deu margem à interpretação de um momento específico da trajetória escolar: a formatura. Destacou-se que, entre os muitos trabalhos realizados no estúdio Foto Bianchi, fotografar as turmas de formandos das escolas era uma prática comum e importante para o estabelecimento – perspectiva reforçada pelos registros comerciais do estúdio.

Partindo para a dimensão técnica desse conjunto de fotografias, aqui abordada como a escrita fotográfica do estúdio, um primeiro ponto que demandou reflexões foi a pose produzida e adotada nos retratos: modelos sentados e com os corpos levemente inclinados. Sandra Koutsoukos (2008) pontuou que era comum – e até mesmo sugerido pelos manuais práticos de fotografia – que a câmera fosse posicionada na altura dos olhos dos retratados, que os sujeitos fossem posicionados no centro da cena e que os corpos estivessem levemente inclinados, alguns para a direita, outros para a esquerda.

Nesse sentido, quase todas as normalistas posaram com as mãos cruzadas sobre as pernas – algumas, entretanto, fogem de tal padrão e outras, aliás, o enquadramento do fotógrafo as omitiu (Imagens 3, 5 e 15). Segundo Fabris (2004), ainda que muitos manuais promovessem a diversidade de padrões cenográficos e corporais, algumas posturas e gestos se tornaram padronizados, principalmente as mãos, ocupando-se de diferentes posicionamentos e buscando “imprimir dignidade nos menores gestos” (FABRIS, 2004, p. 34).



Imagem 3 - Foto Bianchi (s/i). (neg.16444A). Fonte: Casa da Memória Paraná [1923-1948]



Imagem 4 - Foto Bianchi - Normal (post) pequena. 13 nov. 1936. (neg. 5486). Fonte: Casa da Memória Paraná [1923-1948]



Imagem 5 - Foto Bianchi - Normal (post) Brasil Pinheiro Machado. (neg. 5460) **Fonte:** Casa da Memória Paraná [1923-1948]



Imagem 6 - Foto Bianchi - Normal (post) André Justus. 11 nov. 1936 (neg. 5468). **Fonte:** Casa da Memória Paraná [1923-1948]



Imagem 7 - Foto Bianchi - Normal filha Quintiliano 30 out. 1937 (neg. 7620A) **Fonte:** Casa da Memória Paraná [1923-1948]

Nessa perspectiva, conforme destacou um fotógrafo do período, dar pose a um modelo era uma arte que não se podia aprender com simples explicações. Primeiro de tudo era necessário educar os olhos, o que se consegue pelo estudo de quadros de valor artístico e das atitudes mais ou menos belas das pessoas com quem convivemos (VEIGA, 1925, p. 158). Diante disso, a produção da pose pelo fotógrafo era um ritual que indicava o “estabelecimento de relações mais complexas, que, sob algumas circunstâncias, singularizam o gesto de se fazer retrato” (STANCIK, 2011, p. 08).

No caso das normalistas, tal pose, em algumas alunas, mais delicada e natural (Imagens 3, 5 e 7) e, em outras, mais tensa ou fabricada (Imagens 4, 6), buscou ressaltar a feminilidade de cada uma, produzir uma delicadeza gestual e uma postura corporal que as retratassem por meio de sua elegância, porte e comportamento. Já em relação aos alunos, se comparados às alunas, percebeu-se que a posição das mãos não foi tão trabalhada. Ainda que alguns as coloquem sobre as pernas, as gestualidades foram ordenadas de maneira mais displicente – outros até mesmo ocultaram as mãos sob a beca (Imagens 8 e 10).

Assim, conforme Veiga (1925), podemos pensar que os recursos – técnicas, poses, ambientações – adotados pelo fotógrafo deviam dar conta da produção de um retrato cuja mulher tenha exaltado seus gestos juvenis, calmos e graciosos, ao passo que ao homem cabia uma representação que dava conta da firmeza e vigor de seus traços.

Ainda sobre esse conjunto de fotografias, apesar de apresentarem composição visual semelhante, algumas particularidades devem ser consideradas no que se refere à forma como os sujeitos foram dispostos. A primeira questão que se destacou foi o semblante das alunas. Jovens, futuras professoras, passando pela finalização de um ciclo escolar, cada uma respondeu à fotografia de maneira diferente: algumas mais tensas, outras tranquilas, confortáveis ou desconfiadas, esboçando um leve sorriso ou sorrindo completamente, enfim, a individualidade e a singularidade de cada uma foi retratada.

Por isso, o uso das fotografias na discussão historiográfica não possibilita ver o referente tal como ele foi – jamais conseguiríamos alcançar a particularidade de cada aluna por meio de um retrato. Entretanto, algumas considerações foram possíveis de serem feitas acerca da forma como a representação fotográfica foi produzida e de que maneira ela nos dá indícios da cultura do período.

Em relação aos alunos, em menor número, destacou-se que eles faziam parte de um pequeno número de homens que se dedicaram ao magistério, ou seja, à formação normal (LUPORINI, 1994; NASCIMENTO, 2008). Além disso, entre os alunos e alunas dos retratos, e até mesmo entre os professores e professoras, apenas um retratado era negro (Imagem 8).

Tratar da questão do acesso à educação no período não seria possível por meio de um número reduzido de fotografias. Porém, as fotografias têm o potencial de nos permitir o acesso a visualizações e, não menos, aos silenciamentos sociais – e visuais – desse passado. Assim, a presença desse retrato (Imagem 8) suscitou à pesquisa questionar sobre a escolarização da população negra na época e pontuar que:

[...] apesar de toda a propaganda republicana, com relação à importância do acesso à educação pública e gratuita, o ingresso aos mais elevados níveis de instrução era inacessível a grande maioria da população negra [...] a democratização e garantia de acesso à escola pública gratuita não saiu do nível da alocação, pois, a escolarização se apresentou de forma limitada (PADILHA, 2016, p. 126-127).

Tentando não correr o risco de, como descreveu Meneses (2003, 2012), ilustrar as fotografias com informações externas a ela, foi significativo destacar que a representação visual produzida de uma turma de pelo menos cinquenta formandos da Escola Normal, entre os anos de 1936 à 1938, incluía apenas um negro.

Ainda em relação às escolhas do fotógrafo, o estúdio fez uso recorrente de retoques com grafite, coloração com aquarelas, ambientações cenográficas, etc. Enfim, recursos voltados para conquistar os diferentes públicos consumidores, conforme ressaltou no seu anúncio da Imagem 1. Logo, tal prática contribuiu para reafirmar a perspectiva de um estúdio comercial que se propunha a produzir fotografias para o consumo de um público específico, por isso focava em um “trabalho artesão, de paciência e habilidade” (DROPPA, 2002) e com “apuro artístico” (SANTOS, 2009, p. 42) a fim de conquistar a clientela com seus serviços de qualidade.



Imagem 8 - Foto Bianchi -Normalista (s/i) Fonte: Casa da Memória Paraná [1923-1948]

Foi o caso do retrato na Imagem 9 que, assim como em outros negativos, foi objeto de retoque do fotógrafo, percebido pelas linhas iluminadas no retrato, normalmente feitas por meio do uso do grafite sobre a parte gelatinosa da chapa de vidro. Cabe destacar que o retoque colabora para a compreensão de uma perspectiva visual padronizada e localizada. Ou seja, o que deveria ser destacado? O que deveria ser ocultado? O que era belo? O que era feio? São questões desencadeadas pelo ato do retoque.

Tal questão tornou clara a função ativa do fotógrafo no processo de construção da imagem fotográfica, contra-

riando, por exemplo, a noção de fotógrafo ausente ou, segundo Dubois (2004), “sujeito ausente”. Tal noção era pautada na premissa de que a mão humana não agia sobre a tecnologia, retirava do fotógrafo sua função ativa na tomada da cena e corroborava para a ideia da técnica fotográfica objetiva e real. Contudo, há de se lembrar que todas as ações e escolhas do fotógrafo são orientadas por imperativos de um regime visual, como tecnologia, mercado, demandas, estéticas, etc. Logo:

Mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência [...]. Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas [...]. Aquelas ocasiões em que tirar fotos é relativamente imparcial, indiscriminado e desinteressado não reduzem o didatismo da atividade em seu todo. Essa mesma passividade – e ubiquidade – do registro fotográfico constitui a mensagem da fotografia, sua agressão (SONTAG, 2004, p. 17).

Nesse sentido, conforme Boris Kossoy, o fotógrafo agia como um filtro cultural, uma vez que selecionava, organizava, compunha e explorava o assunto retratado e a tecnologia empregada. Sempre, claro, movido por interesses do contexto que influenciavam “decisivamente no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural” (KOSSOY, 2009, p. 42).

Agora, cabe destacar que a discussão pautada no negativo fotográfico requer, como pontuou Soulages (2005), refletir sobre a perspectiva de “fotograficidade” presente nos retratos. Segundo o autor,

todo retrato tem por especificidade e singularidade a articulação entre o irreversível (ato fotográfico) e o inacabável (interpretação), sendo que o negativo da fotografia é, ao mesmo tempo, o irreversível e o inacabável dessa prática.

Por fim, no caso das fotografias de normalistas, o uso dos retratos foi ilimitado, tendo sido utilizados como objeto para a devoção ao Divino Espírito Santo (Imagem 11)⁷, meio de presentear uma amiga (Imagem 13), entre tantos outros usos que não sabemos. Essa foi uma premissa das fotografias de escolares importante de ser ressaltada: sua circulação não ficava limitada ao es-

⁷ Nesse caso, foi possível encontrar o negativo utilizado para a produção no ex-voto (Figura 15). Porém, não foi encontrada informações a seu respeito nos Cadernos de Serviços



Imagem 9 - Foto Bianchi - Negativo (s/i)(neg. 16381) Fonte: Casa da Memória Paraná [1923-1948]



Imagem 10 - Foto Bianchi - Positivo (s/i)(neg. 16381) **Fonte:** Casa da Memória Paraná [1923-1948]

paço das escolas, também se estendia ao domínio familiar ao servir de formas de lembrar, presentear ou agradecer.

Ederson Lima, ao analisar a coleção de fotografias dos espaços escolares produzidas pelo fotógrafo Guilherme Gluck na cidade da Lapa nas primeiras décadas do século XX, destacou que a reprodução das imagens de alunos e alunas era uma das características que tornava as fotografias escolares um serviço de alto lucro para os estúdios, uma vez que “a intenção comercial do fotógrafo em produzir um material vendável, assim como a intenção comercial de chegar até aos familiares, sendo reproduzidas inúmeras vezes” (LIMA, 2015, p. 19).

Tal compreensão remeteu a uma outra dimensão da fotografia: sua função. Segun-

do Meneses (2003, 2012), as fotografias são artefatos sociais, isto é, são a materialidade de práticas e participam das relações sociais. Nesse sentido, ao negar a fotografia sua condição de objeto cultural e social e reduzi-la a simples conteúdo simbólico, retira-se dela a possibilidade de uma análise crítica e ampla de seu estatuto.

Para o autor, sua condição de artefato exige que sua análise se pautem na desdocumentalização do objeto visual para se ressaltar sua vida pregressa. Assim:

Considerando apenas o contexto, uma foto 3x4 em um documento de identidade é diversa da mesma imagem em uma carteira, que simboliza a lembrança da pessoa querida. Ainda a mesma imagem em um porta-retratos no escritório cauciona o reconhecimento de valores sociais envolvendo, por exemplo, a família. Novamente essa imagem, agora na parede de uma instituição, acrescenta valores de memorial e continuidade institucional. E assim por diante: em um museu, no jornal, em um cartaz, etc. (MENESES, 2012, p. 255).



Imagem 11 - Foto Bianchi - Postal - Manuscrito em 22 dez. 1948 (neg.29597) **Fonte:** Casa da Memória Paraná [1923-1948]

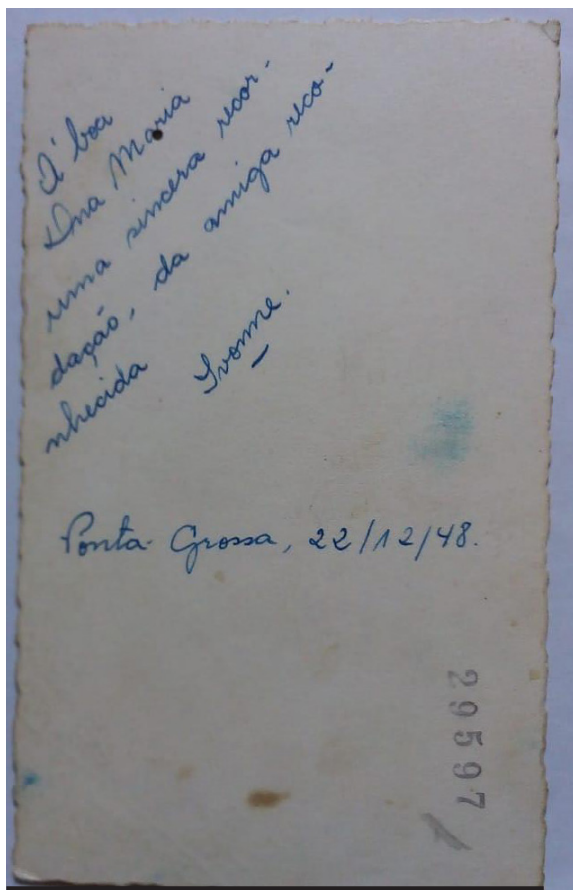


Imagem 12 - Foto Bianchi (verso) Postal. Manuscrito em 22 dez. 1948 (neg.29597). **Fonte:** Casa da Memória Paraná [1923-1948]



Imagem 13 - Foto Bianchi - Ex-voto - Manuscrito em 4 abr. 1939 (neg.10334). **Fonte:** Casa da Memória Paraná [1923-1948]

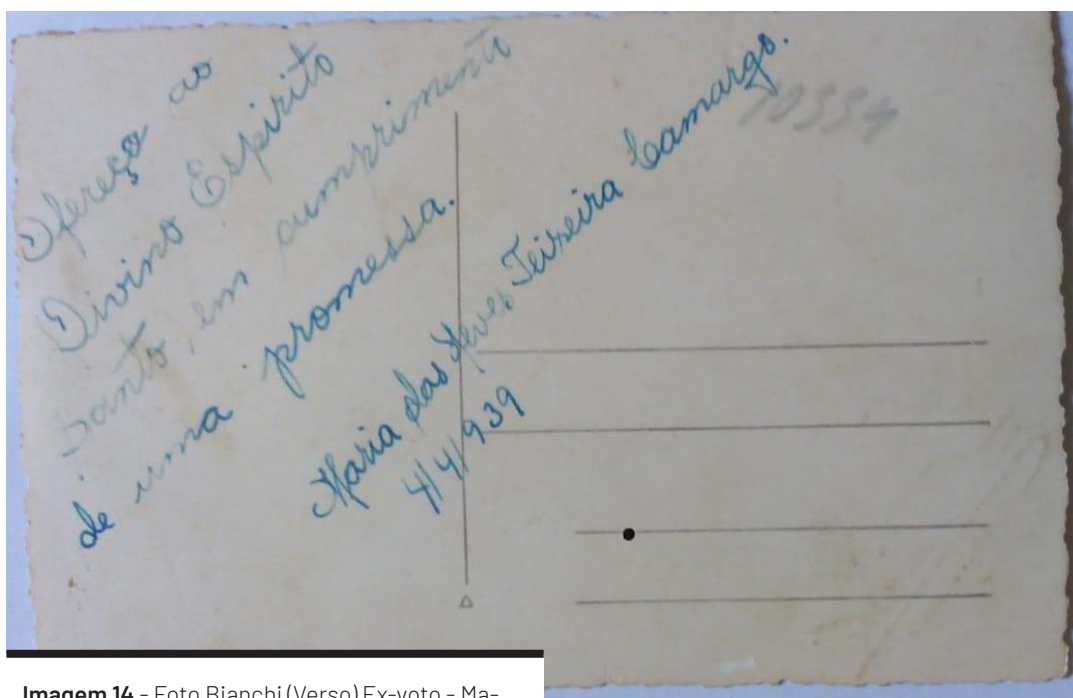


Imagem 14 - Foto Bianchi (verso) Ex-voto - Manuscrito em 4 abr. 1939 (neg.10334). **Fonte:** Casa da Memória Paraná [1923-1948]



Imagem 15 - Foto Bianchi (s/i)(neg.10334). Fonte: Casa da Memória Paraná [1923-1948]

Logo, as fotografias produzem sentido. Ação, agency, retórica, qualquer que seja o termo adotado, a compreensão parte de uma mesma perspectiva: os registros visuais não são objetos pacíficos, elas agem, agridem, orientam, imperam. Aproximando-os, mais uma vez, da premissa básica da representação pontuada por Sandra Pesavento (2007, p. 48) “matrizes geradoras de práticas e de condutas”.

A fotografia não é um rastro visual passivo do passado, pois, enquanto materialidade de uma representação visual, sua produção foi selecionada e construída com o objetivo de “dar a ver algo” em seu meio ou para onde fosse destinada – presente/futuro. Logo, com intenções específicas por parte do fotógrafo e do fotografado, elas são monumentos do momento que buscam promover uma determinada imagem e que aqui se tornaram documentos de análise (LE GOFF, 1996).

CONCLUSÃO

O objetivo do presente artigo foi analisar como ocorreu a representação fotográfica de um grupo de normalistas da Escola Normal Ponta-grossense entre os anos de 1936-1938, enfatizando os possíveis usos desses retratos e enquanto artefatos da cultura material escolar.

Assim, antes de finalizar o presente artigo, alguns apontamentos se fazem necessários acerca dos retratos aqui analisados. O primeiro ponto: há que se destacar certa teatralidade nas poses dos retratos e que, longe de uma postura instantânea, apresentou um desejo de fotografia – por parte dos modelos e fotógrafo, logo, conforme discorrido, coloca o retrato fotográfico não como retrato do real, mas sim como um artefato cultural e simbólico produzidos em um dado contexto social/cultural.

Segundo ponto que merece destaque, as fotografias foram produzidas no fim do ano letivo e podem ser pensadas por meio de dois objetivos: primeiro, uma maneira da escola apresentar seus grupos de formandos, eternizando e promovendo seu papel na formação dos jovens. Segundo, enquanto lembrança individual da finalização de um ciclo escolar que foi utilizada para diferentes fins. Em ambos os casos, “as imagens fotográficas são produzidas num ato, ou seja, o de quando a escola dá-se a ver, e indiciam discursos, experiências e vivências que remetem à construção de memória coletiva” (GRAEBIN, 2015, p. 58).

Logo, o retrato fotográfico visual dos escolares pode ser analisado sob o prisma da desindividualização – sugerido por Annateresa Fabris (2004) –, na qual as pessoas não são fotografadas por suas singularidades, mas enquanto integrantes de um grupo – no caso, a Escola Normal – e que, por isso, adotam posturas e poses específicas conforme os padrões da época. Entretanto, tal premissa não descarta as particularidades de cada modelo, tampouco a ação do fotógrafo no processo de identificação – como ficou evidente com as legenda-comentários produzidas pelo estúdio que se referem ao parentesco das alunas (Imagem 7), assim como, em alguns casos, às suas características físicas, como a normalista “pequena” (Imagem 4).

Por fim, terceiro ponto que merece destaque diz respeito ao circuito social dos retratos. Além de refletir acerca das escolhas realizadas pelos fotógrafos do estúdio, cabe destacar a condição de artefatos material da cultura material escolar, cuja “existência, uso e significado se ligam historicamente ao processo de escolarização e à consequente disseminação da forma escolar” (ALVES, 2010, p. 103).

Afinal, esses retratos escolares eram objetos de consumo de um público específico, que buscou no trabalho do estúdio possuir um retrato à moda da época, os quais possuíam usos e finalidades ilimitados, mas que corresponderam ao desejo de possuir um retrato que lembrasse o tempo escolar.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Jhenifer Batista. Acervo Foto Bianchi: o contexto de formação e sociabilidades (2001-2016). 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2016.

ALVES, Claudia. Educação, Memória e Identidade: dimensões imateriais da cultura material escolar. *Revista de História da Educação, Pelotas*, v. 14, n. 30. p. 101-125, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/28914/0>. Acesso em: 21 ago. 2019.

CAMERA, Patrícia. Curadoria do Fundo Foto Bianchi: cultura fotográfica em Ponta Grossa e região. *Anais do Museu Paulista, São Paulo*, v. 26, p. 1-33, 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v26/1982-0267-anaismp-26-e31.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2019.

CASA DA MEMÓRIA PARANÁ. Foto Bianchi. Ponta Grossa: Fundação Municipal de Cultura, [1923-1948]. Consultas realizadas em 2019.

DROPPA, Marcia. O fotógrafo Luís Bianchi. *Diário dos Campos, Ponta Grossa*, 17 fev. 2002.

DUBOIS, Phillpe. O ato fotográfico. 8. ed. Campinas: Papyrus, 2004.

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

GRAEBIN, Cleusa Maria. Imagens de momentos festivos da Semana da Pátria no espaço escolar lassalista (Canoas, RS, 1940-1950): fragmentos de memória coletiva. In: MACHADO JUNIOR, Cláudio de Sá; ROSSINI, Miriam de Souza; SANTOS Nádía Maria Weber (org.). *Representações e visibilidades na história cultural: imagens, imaginários, memórias*. Porto Alegre: EdiPucRS, 2015. p. 57-88.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. O aprendizado da técnica fotográfica por meio dos periódicos e manuais: segunda metade do século XIX. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais, Recife*, v. 5, n. 3, p. 1-18, 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: 22 set. 2018.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1996.

LIMA, Ederson. História, memória e educação no olhar photographico de Guilherme Glück (Lapa/PR, 1920-1953). 2015. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

LUPORINI, Tereza Jussara. De escola normal a instituto de educação: a trajetória de uma escola. Ponta Grossa: Imprensa Universitária/UEPG, 1994.

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

MENESES, Ulpiano T. B. Fontes visuais, cultura visual, história visual, balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. (org.). Novos domínios da história. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 242-262.

NASCIMENTO, Maria Isabel Moura. A primeira escola de professores dos Campos Gerais – PR. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2008.

PADILHA, Lucia Mara de Lima. A (in)existência de um projeto educacional para os negros quilombolas no Paraná: do império a república. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2016.

PAULILO, André Luiz; VIDAL, Diana Gonçalves; GONÇALVES, Irlen Antônio; FARIA FILHO, Luciano Mendes. A cultura escolar como categoria de análise e como campo de investigação na história da educação brasileira. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 30, n.1, p. 139-159, jan./abr. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v30n1/a08v30n1.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2019.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & história cultural. 3. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2007.

ROUILLÉ, Andre. Fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009.

SANTOS, Franciele Lunelli. Arranjos fotográficos, arranjos familiares: representações sociais em retratos de família do Foto Bianchi. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2009.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). Usos e abusos da história oral. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 131-137.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. A fotograficidade. Revista Porto Arte, Porto Alegre, v. 13, n. 22, p. 17-36, maio 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27900/16507>. Acesso em: 21 ago. 2019.

SOUZA, Rosa Fátima. A militarização da infância: expressões do nacionalismo na cultura brasileira. Cadernos Cedes, Campinas, v. 20, n. 52, p. 105-121, nov. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0101-32622000000300008&lng=en&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 21 ago. 2019.

STANCIK, Marco Antonio. A arte de fotografar em Curitiba no século XIX: dos profissionais itinerantes aos primeiros estúdios. História, Assis, v. 38, 2019. No prelo.

STANCIK, Marco Antonio. De corpo quase inteiro: retratos fotográficos e representação feminina no Brasil (1890-1910). Iberoamericana, Madrid, v. 11, n. 44, p. 7-24, 2011.

VEIGA, A. Manual prático de photographia. 6. ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1925.

VIDAL, Diana Gonçalves; ABDALA, Rachel Duarte. A fotografia como fonte para a história da educação: questões teórico-metodológicas. Educação, Santa Maria, v. 30, n. 2, p. 177-194. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/reeducacao/article/view/3745/2149>. Acesso em: 10 fev. 2021.

Recebido em: 27/09/2020

Aceito em: 23/06/2021