Revista Photo & Documento

O negativo da noiva de Bento Munhoz:
entre a perda e a permanência, entre a técnica e a expressão

The negative of Bento Munhoz's bride:
between loss and permanence, between technique and expression

Patricia CAMERA* & Alvicio Vicente da ROCHA **

Resumo: Essa pesquisa analisa o retrato da noiva de Bento Munhoz como um sintoma na produção de retratos. Apresenta vários estudos dedicados à ontologia da fotografia para problematizar os aspectos técnicos e subjetivos acerca do modo de fotografar de Luiz Bianchi. Contextualiza a produção deste retrato considerando a biografia deste objeto. Direciona a investigação para explorar as perdas e as permanências na irreversibilidade do ato fotográfico. O retrato da noiva de Bento Munhoz é considerado um documento/monumento da memória material e imaterial de um acontecimento social.
Palavras-chave: Bento Munhoz; fotografia de casamento; Luiz Bianchi; negativo fotográfico; práxis fotográfica; Victor Baptista.

Abstract: This research analyzes the portrait of Bento Munhoz's bride as a symptom of portrait productions. It presents the studies of anthology to discuss the technical and subjective aspects of Luiz Bianchi's photography. It also contextualizes the production of this portrait considering the biography of this object. It directs the investigation to explore the losses and the permanence in the irreversibility of the photographic act. The portrait of Bento Munhoz's bride is a document/monument of the material and immaterial memory of a social event.
Keywords: Bento Munhoz; Luiz Bianchi; photographic negative; photographic praxis; Victor Baptista; wedding picture.

1 Introdução

O advento da tecnologia digital nos processos fotográficos impulsionou a revisão de teorias que vinham desde a década de 1980 sendo sustentadas pelo aspecto indiciário da imagem. Essa ampliação fomentou o desenvolvimento de estudos voltados para a valorização do acontecimento fotográfico, conforme é verificado em *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* de André Rouillé (2009). Neste livro, o autor defende que a noção do estado indiciário na fotografia foi enfraquecida na medida em que a fotografia passou a ser entendida mais como uma imagem que

* Fotógrafa, artista e professora adjunta no curso de Licenciatura em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação stricto sensu em História da Universidade Estadual de Ponta Grossa. CV: http://lattes.cnpq.br/6426351984702012 ; e-mail: camera.patricia@gamil.com

** Bacharel em Letras com ênfase em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Mestrando em História no Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Ponta rossa. E-mail: alviciovicente@gmail.com ; cv: http://lattes.cnpq.br/7148344947819225

BY-NC-ND 4.0 International

informa, do que uma imagem que representa. Em outras palavras, Rouillé defende que a fotografia não reproduz o evento, mas ela o exprime:

> […] não é somente o traço que se assemelha às coisas existentes, pois exprime igualmente os eventos incorporais não existentes — os eventos que sobrevivem às coisas, resultam de sua mescla, efetuam-se nas coisas, mas não possuem suas qualidades físicas, não são como elas, substâncias (Rouillé, 2009, p. 204).

Apesar de esta proposta tomar corpo nas discussões acerca da fotografia, para o observador ingênuo ainda permanece a crença de a fotografia ser uma cópia da realidade. Para ele, tudo parece ter convergido de forma exata e natural, predominando o enunciado "isso foi", que é acompanhado pela sensação mágica do congelamento do tempo e do registro do espaço (Barthes, 1980)[1].

A princípio, essas percepções são baseadas no reconhecimento do uso da câmera fotográfica, que se diferencia dos outros métodos de representação visual, devido ao automatismo mecânico de captura do observável (Dubois, 2000). Essas questões são recorrentes na história e na ontologia da fotografia, promovendo discussões sobre o ser humano se posicionar como um interlocutor entre a máquina e a realidade (Flusser, 1985)[2].

Por detrás dessa atmosfera, muitas ações são feitas durante o ato fotográfico e nos bastidores da produção fotográfica[3]. Nessa dinâmica a indústria busca inovar seus produtos e o fotógrafo e/ou laboratorista os escolhe, de acordo com as suas necessidades. Neste ambiente profissional pontua-se uma diversidade de equipamentos, processos e produtos que se somam às ações realizadas junto à práxis fotográfica, ao consumo e a circulação de objetos fotográficos como negativos, papéis e diapositivos. A análise dessas relações propicia questionar os modos de fotografar, trazendo à tona uma crítica que busca dialogar com a defesa da fotografia como sendo resultante da negociação entre a tecnologia e a sociedade (Camera, 2013). Dentre os atores envolvidos neste circuito está o fotógrafo, que é questionado por Rouillé (2009) com o objetivo de lançar a problematização sobre o estatuto da fotografia. A partir daí, distingue a "arte dos fotógrafos" e a "fotografia dos artistas". Disto interessa apresentar o conceito de fotografia-expressão, no qual valoriza a experiência da imagem em si. Isto é, Rouillé explora o processo fotográfico em diálogo com a dimensão poética, a subjetividade do autor e a interação com o fotografado [o Outro]. Para isso, o pesquisador contrapõe a noção de fotografia-documento à fotografia-expressão.

---

[1] A análise do aspecto indiciário pode ser verificada nos textos de Fabris (2006), Dubois, (2000) e Soulages (2010).

[2] Para Vilém Flusser, a máquina é todo o sistema programado pela indústria da imagem técnica (imagens produzidas por aparelhos). A câmera fotográfica está contida nessa máquina. Ao mesmo tempo essa nomenclatura é usada para designar o equipamento (câmera).

[3] Ver Fabris (1991), Turazzi (1995), Soulages (2010).

BY-NC-ND 4.0 International

> Inventar novas visibilidades, tornar visível o que aí se encontra e não sabemos ver já não pode mais tratar-se de designar, constatar, captar, descrever ou registrar. O programa da fotografia-documento tem, então, de dar lugar a um outro programa, mais sensível aos processos do que à impressão; às problemáticas do que à constatação; aos eventos do que às coisas. Esse é o programa da fotografia-expressão, segundo o qual o documento requer uma escrita, um formato plenamente assumido por um autor. Segundo tal programa, as visibilidades não se extraem diretamente das coisas, mas produzem-se indiretamente, trabalhando a forma, a imagem e a escrita fotográfica (Rouillé, 2009, p. 163).

Apesar da fotografia-expressão ter sido postulada junto ao contexto da crise da "representação verdade", instaurada nos anos 1990, tal conceito suscita pensar sobre a expressão pessoal do fotógrafo em outros períodos da história. Por exemplo, com a introdução do *carte de visite*[4] a partir de meados do século XIX, instala-se um regime de visualidade com regras definidas nos modos de fotografar e como consequência de representar o sujeito. Maria Eliza Linhares Borges (2003) em seu livro *História & fotografia* comenta sobre a criação do retrato em estúdio.

> Como pequenas fábricas de ilusão, seus estúdios atraiam homens e mulheres que, individualmente ou em grupos, davam vazão às suas fantasias. Para tal, os estúdios ofereciam uma variedade de apetrechos utilizados na montagem de cenários de acordo com desejo de auto-representação de seu público. Réplicas de tapetes persas, cortinas de veludo e brocado, almofadas decoradas, panos de fundo pintados com cenas rurais e/ou urbanas, roupas de gala, instrumentos musicais, bengalas, sombrinhas de seda etc., eram disponibilizados aos clientes interessados em atribuir realidade a seus sonhos e desejos (Borges, 2003, p. 51).

Borges (2003, p. 42) menciona que vários fotógrafos buscaram afinar o resultado visual da fotografia com o que era observado na gravura, desenho e pintura. Desse modo, a expressão do fotógrafo focava-se para a busca de procedimentos que aproximasse a estética fotográfica da estética pictórica. Dentre as ações estavam o uso de retoques e de técnicas especiais como a goma bicromatada[5] e o bromóIeo[6].

---

[4] "O *carte de visite* é formado por uma fotografia no tamanho 9,5 x 6,0 cm que é colada em um cartão rígido de 10 x 6,5 cm. Esse produto é resultante da tomada de até oito clichês simultâneos, garantindo menor custo ao fotógrafo. Isso trouxe o barateamento e a popularização do *carte de visite"* (Cartão de visita, 2018).

[5] "Surgido em 1894, foi um dos processos mais apreciados pelos fotógrafos pictorialistas, a partir da última década do século passado, permanecendo em voga até a década de 1920, em virtude de possibilitar o uso da cor, um grande controle da formação da imagem e por gerar imagens cujo acabamento podia evocar tanto o aspecto de uma gravura ou de um desenho a carvão ou em pastel. Os papéis de goma bicromatada, que deviam ser artesanalmente produzidos pelo próprio fotógrafo, eram recobertos por uma camada de goma bicromatada — composta pela mistura de goma arábica e de dicromato de potássio — na qual podiam ser adicionados pigmentos de qualquer cor a escolha do fotógrafo" (Goma bicromatada, 2018).

[6] "Esse processo, que consiste basicamente no branqueamento de fotografias em papel de brometo e seu posterior revestimento com um pigmento oleoso e produz um acabamento com textura semelhante ao da pintura a óleo. Surge na Inglaterra em 1907, gozando de grande

BY-NC-ND 4.0 International

Tais observações são pertinentes para apontar que a criação do fotógrafo estava voltada inclusive aos procedimentos laboratoriais.

No livro *Estética da fotografia. Perda e permanência*, Soulages (2010) também busca referências no fazer fotográfico. Contudo, de um modo diferente, pois a sua pesquisa é desenvolvida com um "olhar materialista". O problema é levantado junto aos processos de fabricação da imagem, como por exemplo, o negativo e a cópia fotográfica. Sendo assim, Soulages (2005, p. 21) explica que para fazer uma fotografia é necessário realizar três etapas: "o ato fotográfico, a obtenção do negativo e o trabalho do negativo". Para tanto, o fotógrafo elege uma possibilidade de captação de imagem dentre muitas.

> A fotografia é, pois, a articulação da perda e do resto. Perda das circunstâncias únicas, causa do ato fotográfico, do momento desse ato, do objeto a fotografar e da obtenção generalizada irreversível do negativo, em suma, do tempo e do ser passados. Resto constituído por essas fotos que podem ser feitas a partir do negativo. A perda é irremediável: a fotografia o proclama para nós, mostra-nos, faz-nos imaginá-lo; se a perda é absoluta e violenta não é porque o tempo, o objeto ou o ser perdidos tinham anteriormente um grande valor para nós ou em si mesmos, mas porque esse tempo, esse objeto ou esse ser estão agora perdidos para sempre: é porque eles estão perdidos que, subitamente, seu valor se torna absoluto e que logo, esse absoluto atinge e contamina a perda, nossa perda. O resto não pode ser um remédio milagroso, salvo para aqueles que necessitam acreditar em milagres; na verdade, ele nos consola da perda, permite-nos fazer o trabalho de seu luto? Às vezes, talvez; em todo caso, é a única coisa que nos resta, aquilo contra o qual vai ser preciso bater-nos, debater-nos, combater-nos, aquilo graças ao qual o artista poderá trabalhar: a fotografia ou a arte de acomodar os restos. Perdas infinitas, restos infinitos... (Soulages, 2005, p. 24).

O raciocínio de Soulages perpassa pela questão material e orienta-se rumo à análise da estética fotográfica. A ideia é chegar à especificidade da fotografia. Para isso, ele comenta que existe a opção por fotografar determinado objeto, paisagem ou pessoa. Isso resulta no registro de algo, mas ao mesmo tempo aponta a perda de algo que está ausente na imagem. Assim, a obtenção de uma imagem no negativo acontece pelo processo de seleção do que será visto e do que não será observado. Do mesmo modo, a lógica da permanência se estabelece neste processo de construção. A escolha de como fotografar, acaba sendo adotada em muitos casos para seguir os costumes de representação vigentes no mercado de consumo, gerando uma padronização visual. Essa uniformização é fortalecida pela indústria fotográfica, pois

sucesso entre os fotógrafos pictorialistas até a década de 1920, sendo posteriormente adotado por alguns integrantes do movimento fotoclubista, entre os quais podemos destacar a carioca Hermínia Borges (1894- ca. 1989), que realiza expressivas imagens com o processo durante os anos 1930" (Bromóleo, 2018).

BY-NC-ND 4.0 International

ela impõe ao consumidor o uso de determinadas técnicas até que novos produtos sejam lançados. Em suma, o fotógrafo cria a imagem observada pelo visor, valendo-se dos aspectos técnicos, sociais e culturais. Por exemplo, quando o fotógrafo executa um retrato, ele pode selecionar algumas pessoas dentre um conjunto. Em seguida, ele posiciona os sujeitos e incrementa a composição do espaço fotográfico (vestimentas e cenário). Ainda, ele deve escolher o tipo do filme, segundo as necessidades e as ofertas de mercado. Enfim, os trejeitos da pose muitas vezes são apresentados ao modelo, seguindo a disponibilidade técnica e a forma desejada de ser representado.

Neste processo se estabelece um discurso visual. Para Soulages (2010) concebe-se a imagem da imagem, ou seja, a fotografia é uma imagem de segunda ordem. A sua repetição nos modos de fotografar e a permanência das imagens na sociedade criam uma memória visual individual e/ou coletiva, que é inacabada. Essa memória material está contida no negativo (matriz) e nas cópias, proporcionando ao observador associar o "isso foi" com a memória imaterial. Por exemplo, o álbum de família é um documento visual interessante porque ele carrega consigo a permanência da materialidade e o inacabável nas diferentes formas de oralidade. Ao mesmo tempo, mostra as permanências nos modos de representação, validando determinada estandardização. Em muitos casos, isso valida a sua existência em uma iconosfera, isto é, no "conjunto de imagens guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage" (Meneses, 2005, p. 33). Miram Moreira Leite (2001) estuda o retrato de família neste âmbito.

> Os retratos de família revelaram uma semelhança e uma regularidade que acabaram se impondo como forma estereotipada, quanto aos objetos de sua predileção, ao ritmo da prática, à estética implícita, o significado atribuído e a satisfação psicológica que propiciam (Leite, 2001, p. 87).

Adiante, a pesquisadora observa em sua mostra-documental[7], que existem duas formas frequentes de representação dos retratos de casamento:

> […] o retrato das duas famílias, com membros de duas ou três gerações, com os noivos sentados ou de pé na primeira fila, ou o retrato frontal dos noivos, de pé, fixando a objetiva. […] As fotografias são quase sempre fotografias de interiores — interior da casa, pátio interno ou jardim, interior do templo (Leite, 2001, p. 119).

Essa informação, quando trazida para próximo dos estudos desenvolvidos junto à produção do ateliê Foto Bianchi[8] motivou a desenvolver a análise de um negativo

[7] O arquivo fotográfico analisado é composto por retratos de família de diferentes nacionalidades e que se estabeleceram na cidade de São Paulo. As categorias pesquisadas foram casamento (retrato de noiva), casais, mães e filhos menores, idades da mulher, família (uma ou mais gerações), classe escolar, piqueniques, fotografados entre 1890 e 1930. (Leite, 2001, p. 73).

[8] A existência do ateliê Foto Bianchi em Ponta Grossa (PR) é documentada nos anúncios de jornais a partir de 1910, apesar da licença do alvará acontecer em dezembro de 1913. Entretanto, os

BY-NC-ND 4.0 International

feito em 1924 por Luiz Bianchi (figura 1). A primeira imagem é a reprodução do negativo sem número e sem data. A segunda (figura 2) corresponde à versão manipulada do negativo em forma positiva.

Figura 1: "Noiva de Bento Munhoz" (Foto Bianchi, 1924) – negativo original.

Fonte: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná. Reprodução: Patrícia Camera.

serviços já eram prestados na região por Luiz Bianchi desde 1907. Essa comprovação se deu com a catalogação do negativo que mostra o lançamento da pedra fundamental da Santa Casa de Misericórdia da cidade. A trajetória deste fotógrafo é seguida por duas gerações: Rauly (filho) e Raul (neto). Desde 2001, os negativos de gelatina e prata em base de vidro e acetato compõem o conjunto documental formado por caixa de negativos, revistas, objetos e cadernos de controle de clientes e serviços no período estimado de 1907 até a década de 1970. O Fundo Foto Bianchi encontra-se na Casa da Memória Paraná, em Ponta Grossa.

BY-NC-ND 4.0 International

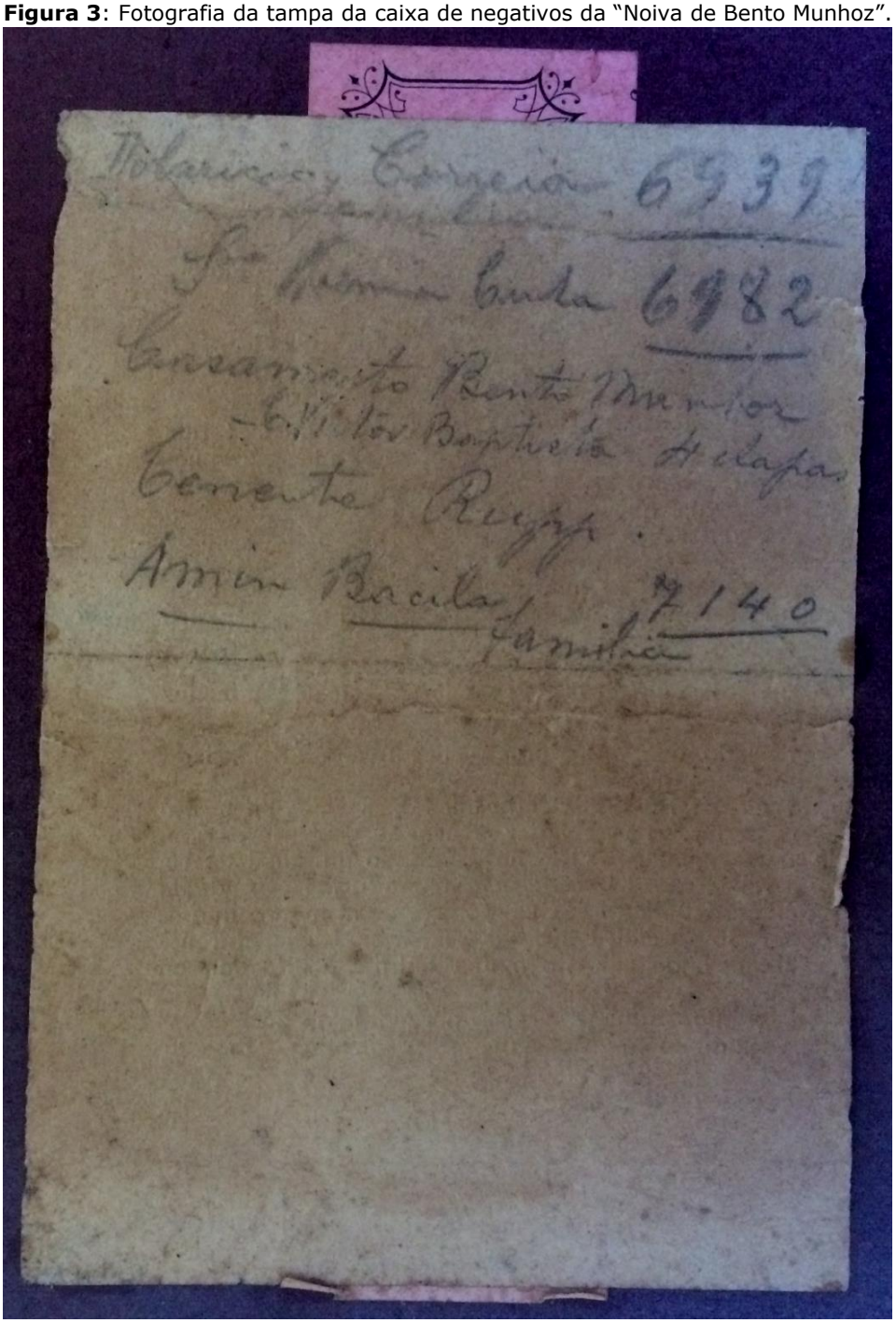
Figura 2: "Noiva de Bento Munhoz" (Foto Bianchi, 1924) – versão positivada

Fonte: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná. Manipulação: Patrícia Camera.

A identificação inicial foi feita com base nas anotações verificadas na tampa da caixa de negativo Neste objeto fotográfico observa-se o retrato de uma noiva, que foi identificado pelo fotógrafo como "Casamento Bento Munhoz – C. Vitor Baptista 4 chapas" (figura 3).

BY-NC-ND 4.0 International

Figura 3: Fotografia da tampa da caixa de negativos da "Noiva de Bento Munhoz".



Fonte: Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná. Reprodução: Patrícia Camera.

De imediato, verifica-se que a visualidade desse retrato é diferente das demais elaboradas por Luiz Bianchi para este gênero e período (figura 4)[9]. Esse retrato individual, em meio corpo e em locação externa, inculca questões sobre o fazer fotográfico de Bianchi e a sua relação com as famílias Munhoz e Baptista, vinculadas à política estadual e do município de Ponta Grossa.

[9] Outros exemplos podem ser vistos na plataforma https://fundofotobianchi.wixsite.com/cmpg

BY-NC-ND 4.0 International

Figura 4: "Noivado" (Foto Bianchi, 28, junho, 1924) – *carte de visite*.

Fonte: Fundo Foto Bianchi, *Carte de visite* do negativo 7166. Casa da Memória Paraná. Reprodução: Patrícia Camera.

Considerando que a fotografia é um produto cultural, interessa problematizar essa produção. Por que esse retrato da noiva é diferente dos demais retratos de casamento feitos por Luiz Bianchi? Quais circunstâncias colaboraram para que esse retrato fosse inédito no conjunto de imagens do Fundo Foto Bianchi? Como interpretar esse ato fotográfico, considerando o regime de visualidade vigente? Existem outros registros deste evento matrimonial? Como compreender esse retrato no âmbito de sua iconosfera?

2 Negociações agenciadas

Para desenvolver as questões levantadas é interessante repassar alguns aspectos presentes na história da fotografia. Sabe-se que a demanda por registrar rapidamente a vida moderna na virada do século IX para o século XX foi

BY-NC-ND 4.0 International

acompanhada pelas inovações tecnológicas. A busca por um processo que fixasse a imagem formada dentro de uma câmera escura[10] foi percorrida por vários cientistas, obtendo sucesso internacional em 1839 com a difusão da invenção do processo daguerreótipo[11] por Niépce e Daguerre. Outros cientistas como Talbot e Bayard se sobressaem na lista dos principais percussores dos primeiros processos fotográficos, conforme apresentam Frizot, Albert & Harding (1998). No entanto, Boris Kossoy (1980) inclui Hercules Florence como um dos percursores instalado no Brasil. Ainda, conforme Pierre Harmat (citado por Turazzi, 1995, p. 33) existe um estudo que mostra vinte e quatro pessoas reivindicando a invenção para si.

Isso indica que a chancela dada à França como a nação inventora da fotografia perpassa por questões políticas. Maria Inez Turazzi (1995, p. 15) comenta sobre as restrições que a Inglaterra sofreu para o uso do processo daguerreótipo até 1853. Neste contexto, o inglês Talbot traz o calótipo[12], que foi patenteado em 1841. Apesar de resultar em uma imagem de menor qualidade, quando comparada ao daguerreótipo, esse processo disseminou a cultura do consumo de imagens.

> […] o princípio do negativo-positivo, desenvolvido por Talbot, seria a base da fotografia moderna, e que a imagem única, característica fundamental da invenção de Daguerre, apesar de imensa aceitação de início, teria seu declínio gradativo após uma década e meia aproximadamente (Kossoy, 1980, p. 14).

O fato é que os diversos processos fotográficos são resultantes de inovações e, sendo bens de consumo, os mesmos buscam o aceite no mercado, evidenciando suas características e vantagens. Entretanto, mesmo sendo um produto industrial, as intervenções para a representação de alguém ou de algo, sempre se deram respaldadas nas negociações entre o fabricante, o fotógrafo e o cliente. Esse "acordo" é reformulado constantemente e, como consequência, os modos de representar são agenciados frequentemente no imaginário social. Nesta dinâmica, verificam-se algumas práticas fotográficas intervencionistas desde 1839. Vários artifícios eram usados para garantir a nitidez da imagem, uma vez que, inicialmente, o modelo ficava inerte em frente da câmera durante 15 minutos[13]. Para burlar as complicações de captura, foi elaborado o aparelho de pose, que foi um sucesso na Exposição da Filadélfia em 1876 (Turazzi, 1995, p. 16). O uso deste aparelho facilitava a permanência do sujeito frente à câmera durante longos minutos. Por isso, o ato fotográfico era auxiliado com o uso do banquinho e de uma "forquilha" para apoiar a cabeça do modelo. Assim, a participação no ato fotográfico tornava-se menos incomoda. Entretanto, esse esforço não suavizava a expressão do olhar "arregalado" do sujeito, que não deveria piscar durante o longo tempo de exposição. Vale notar

[10] Ver Câmera obscura (2018)
[11] Ver Daguerreótipo (2018).
[12] Ver Calótipo. (2018).
[13] Sobre a pose e o instantâneo ver Luz (2006).

BY-NC-ND 4.0 International

que mesmo sendo a pessoa representada com um olhar artificial, o cliente aceitava o resultado final, que muitas vezes passava por procedimentos de retoque.

Provavelmente, o que impressionava em todo este processo era a rapidez para a formação da imagem e a possibilidade de ter em mãos uma reprodução "ponto a ponto" com a realidade. Toda essa compreensão era acompanhada pela percepção de que a imagem produzida por um aparelho se distanciava do olhar "subjetivo" e do fazer artístico (manual). Apesar disso, os trejeitos dos retratos seguiam os mesmos praticados nas composições pictóricas. Somado a isso, o cliente aceitava os retoques aplicados na imagem para que a mesma lhe conferisse uma representação ideal, buscando o seu retrato "natural". A busca por uma representação "fiel" também pode ser observada nos anúncios dos ateliês, que ofereciam ampliações em tamanho natural (figura 5).

Figura 5: Anúncio dos serviços praticados no ateliê Foto Bianchi.

Fonte: Photographia Bianchi (1924). Acervo de jornais. Casa da Memória Paraná.

Essas negociações podem ser observadas em vários momentos da história da fotografia. No caso do uso da placa seca[14], é evidente a intervenção com o retoque na emulsão e no suporte de vidro (figura 6). Todavia, outras especificidades em torno do uso deste objeto fotográfico devem ser desvendadas para uma melhor compreensão sobre o fazer fotográfico.

Figura 6: "Turco" (Foto Bianchi, 24, julho, 1917) – detalhe de negativo retocado

Fonte: Fundo Foto Bianchi, negativo 1977. Casa da Memória Paraná. Reprodução: Patrícia Camera

[14] A placa seca é conhecida como *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. Ver (Camera & Lima, 2017).

BY-NC-ND 4.0 International

Assim, interessa problematizar o olhar subjetivo do autor para colocar em evidência a expressão fotográfica, assim como as perdas e permanências deste registro em determinado contexto. Essa abordagem traz questões pertinentes sobre a representação visual e explora proposições de análise da fotografia como expressão de determinado acontecimento fotográfico. Isso é singular por trazer à tona a importância de compreender as relações entre tecnologia e sociedade, salientando que a expressão fotográfica é ajustada às questões subjetivas do olhar do fotógrafo e aos aspectos sociais que engendram o ato fotográfico.

3 O fazer fotográfico: entre a técnica e a expressão.

O fazer fotográfico está ligado ao ato fotográfico, à indústria e as convenções culturais de representação.

> A fotografia como representação que se fundamenta num ato, numa pragmática, remete a análise dos processos de produção de sentido, por ela veiculados, ao contexto de sua produção. Neste caso sua leitura é sempre histórica. A dimensão da historicidade, reinscrita na mensagem fotográfica, pela ideia de que o ato fundador, não só reabilita o sujeito como agente produtor de sentido, como o identifica ao objeto fotografado, considerando ambos como partes de uma mesma ação (Mauad, 1998, p. 10).

O resultado pode ser uma representação padronizada ou diferenciada. No caso do Foto Bianchi, essa estandardização é notória no espaço cenográfico, pois repete ao longo do tempo alguns elementos como a cadeira, o tapete, o vaso, as flores e a pintura de fundo ou o fundo infinito[15]. O fato desses objetos permanecerem em vários retratos, proporciona a identificação de sua autoria em cópias que podem ser encontradas em álbuns de família ou outros arquivos. Os retratos de casamento feitos no Foto Bianchi também seguem padrões na pose. Isso resulta em imagens tão parecidas, que desencadeiam a sensação de *déjà vu*.

Em *Identidades virtuais: Uma leitura do retrato fotográfico*, Annateresa Fabris (2004) esclarece alguns pontos referentes ao retrato, passando pela "decomposição" dos aspectos e das especificidades que o constituem como tal. A pesquisadora apresenta o retrato segundo a pessoa e o sujeito. Em sua teoria, a pessoa é entendida como produto social e cultural e o indivíduo é representado pelo seu corpo biológico. A apresentação sobre o retrato fotográfico prossegue com foco na pessoa fotografada, que junto ao conceito de produto cultural e social, se mostra relacionada à transformação do corpo por meio de detalhes fisionômicos (bigode, cabelo, orelha, nariz) e vestinômicos (roupas e adereços). No retrato de casamento são evidentes esses aspectos. A lógica se desenvolve para destacar o conjunto de ornamentos, a vestimenta e o cenário, ao invés das alianças, que é o símbolo da nova união. O objetivo é caracterizar a noiva ou os noivos em estúdio, utilizando-se de signos de

[15] Ver exemplos em: https://fundofotobianchi.wixsite.com/cmpg

BY-NC-ND 4.0 International

pertencimento a uma (possível) elite urbana. Essa formatação nos modos de representar o enlace matrimonial é apresentada nos estudos de Lúcia Teresinha Macena Gregory (2010), Carmen Adriane Ribeiro (2015) e Frantieska Huszard Schneider (2013). O que resta à distinção da criatividade do fotógrafo é exibir a sua atitude intervencionista, que é traduzida pela sua habilidade manual em retocar os negativos e as cópias ou pôr em prática um processo fotográfico diferente. Desse modo, o aspecto subjetivo do autor da imagem se dá na virtuosidade da mão e do olhar sensível, que escolhe como e onde aplica o retoque. Essa atitude cria uma "outra" imagem, possibilitando problematizar o discurso da fotografia como arte. Entretanto, o resultado dessa nova imagem pode promover ou esmorecer a fama do ateliê, de acordo com a habilidade do fotógrafo-laboratorista.

No caso do Foto Bianchi, o serviço do retoque permaneceu durante as três gerações de fotógrafos, incluindo a aplicação em negativos de rolo (120 mm). Isso rendeu notabilidade à empresa. Contudo, a discussão sobre a estética fotográfica pode ser abordada por outro viés. Soulages (2005, p. 23) traz alguns elementos e apresenta o conceito de fotograficidade:

> A fotograficidade é, portanto, essa articulação surpreendente do irreversível e do inacabável. E a articulação, de um lado, da irreversível obtenção generalizada do negativo - constituído inicialmente pelo ato fotográfico, ou seja, por esta confrontação de um sujeito que fotografa a alguma coisa a fotografar, graças à mediação do material fotográfico ou, em outras palavras e de maneira mais geral, pelas condições de possibilidade da produção do filme exposto e a realização dessa exposição, e em seguida, pela obtenção restrita do negativo, ou seja, suas cinco outras operações que o produzem (revelação, interrupção, fixação, lavagem e secagem) e, de outro lado, do inacabável trabalho do negativo - a partir do mesmo negativo de saída, pode-se obter um número infinito de fotos totalmente diferentes, intervindo particularmente quando das seis operações que produzem a foto (exposição, revelação, paragem, fixação, lavagem e secagem) Soulages (2005, p. 23).

Seguindo esta lógica, é importante considerar que o questionamento sobre a irreversibilidade da perda na fotografia pode levantar significativas perguntas para a investigação. Da mesma forma, compreender as diferenças entre estudar o negativo (matriz) e as cópias faz emergir questões sobre a propriedade de permanência no negativo e do interminável na cópia. No exemplo do negativo da noiva de Bento Munhoz (figura 1) este objeto é um documento visual irreversível sobre o ato fotográfico e o evento matrimonial. O negativo apresenta uma visualidade diferente, quando comparada aos retratos de noivos e noivas que compõem o Fundo Foto Bianchi. Essa constatação provocou uma questão que está associada à criatividade do fotógrafo. Quais fatores devem ser pontuados para compreender sobre o seu processo de criação? Já o estudo do cliente como sujeito consumidor imprime outra

BY-NC-ND 4.0 International

pergunta: A noiva queria ser fotografada segundo a moda vigente? Essas duas esferas, do produtor e do consumidor, podem ser aproximadas, supondo que existiu um diálogo em busca de um acordo sobre a representação. Essa "conversa" foi impulsionada pelos modos de vida, pelos desejos, pela condição social da noiva e principalmente por uma relação estreita (política e social) do fotógrafo com as famílias Baptista e Munhoz? Como aferir a sensibilidade pessoal do fotógrafo? Como tratar o modo de fotografar? Seria a fotografia resultante de um ato subjetivo coordenado entre o autor e a fotografada? Como examinar esse episódio? Essa fotografia seria a expressão de um acontecimento como ato fotográfico diferenciado e/ou como um registro de um fato político-social? Em síntese, por que o retrato da noiva de Bento Munhoz é diferente das demais deste gênero praticadas por este fotógrafo?

Para desenvolver a análise foi selecionado um *carte de visite* (figura 3), que é resultante de um negativo, de outro casamento, feito no interior do ateliê Foto Bianchi em 28 de junho de 1924. Esse objeto fotográfico é uma imagem positiva que circulou na sociedade e que compõe o acervo fotográfico da Casa da Memória Paraná. No verso deste produto é identificado o número 7166, que corresponde ao número do serviço marcado no caderno de registro do ateliê Foto Bianchi. Nessas anotações verifica-se que o casal de clientes não é identificado, pois se lê apenas a temática da fotografia: "noivado". Isso mostra o grau de impessoalidade entre o fotógrafo e o casal. Ainda, a composição do retrato aponta que o enquadramento, a pose e os objetos em cenas correspondem às normatizações pregadas no exercício comercial desta época. No caso do retrato da noiva de Bento Munhoz, esses aspectos são diferentes. Primeiro porque é uma matriz, ou seja, é um negativo que pode gerar cópias. Nessa linha de raciocínio, pode-se colocar que a preservação do negativo possibilitou a permanência da representação visual do casamento, com a chance de as cópias serem feitas em diferentes momentos e circularem em vários suportes (álbum, postal, jornal, etc.), lugares (residências, centro de documentação, websites), visualidades (processos fotográficos diferentes) e períodos. Sobretudo, a conservação deste negativo mostrou a imagem original, sem recortes, montagens e intervenções. O conhecimento sobre essa matriz, que mede 18 x 24 centímetros, facultou dissecar o ato fotográfico.

Disto importa destacar que Bianchi optou por usar o maior tamanho de negativo que é suportado em sua câmera (figura 7). Essa informação mostra que o *click* fotográfico teve um custo alto e que ele escolheu utilizar este tamanho para obter uma excelência na qualidade da cópia. O outro objeto, que circulou como imagem positiva, pode ter sido feito em um tamanho igual ou maior que o negativo. Além disso, pensar o negativo sob a perspectiva de sua materialidade revela o estado indiciário. Não existe nenhuma dúvida de que houve a presença simultânea da noiva com o fotógrafo neste ambiente externo, ou seja, que nenhuma montagem foi praticada.

BY-NC-ND 4.0 International

Figura 7: Câmera de grande formato e tripé utilizado por Luiz Bianchi.

Fonte: Fundo Foto Bianchi. Negativo s./nº, s./d. Casa da Memória Paraná. Reprodução positiva: Patrícia Camera.

Considerando essas observações, chama atenção o fato deste retrato ter sido feito ao ar livre e o ponto de vista do fotógrafo ser distinto. O recorte do enquadramento é em meio corpo e por isso a jovem é aproximada no enquadramento fotográfico. Daí conclui-se que a composição foi elaborada para salientar a presença individual da noiva, que olha fixamente para a câmera, exprimindo independência e suavidade. Tais percepções fortalecem as questões postas anteriormente com foco na própria produção de Bianchi. Por que ele deixou de lado as normativas do retrato de noiva que eram aplicados para os seus clientes? Existia uma aproximação pessoal entre a noiva e o fotógrafo para acontecer essa concordância na forma de fotografar? Quem é a noiva? Existe outro registro do evento? Que lugar é esse? Por que a fotografia não foi feita no ateliê? Para desenvolver essas questões foi necessário conhecer a biografia do negativo. Segundo Meneses (1998),

BY-NC-ND 4.0 International

> […] para traçar e explicar as biografias dos objetos é necessário examiná-los 'em situação', nas diversas modalidades e efeitos das apropriações de que foram parte. Não se trata de recompor um cenário material, mas de entender os artefatos na interação social (Meneses, 1998, p. 92).

Inicialmente buscaram-se algumas anotações na caixa onde o negativo estava armazenado (figura 3). Na tampa pode-se ler "Casamento Bento Munhoz – C. Vitor Baptista 4 chapas". De imediato percebe-se que o evento estava relacionado às famílias Munhoz e Baptista e que foram feitos outros negativos. Isso mostrou que Luiz Bianchi estava inserido no episódio matrimonial de duas famílias das quais são conhecidas pela intensa participação na política da cidade de Ponta Grossa e no estado do Paraná. Para contextualizar o registro fotográfico tornou-se necessário ampliar as fontes de pesquisa. A partir da busca dos nomes Bento Munhoz e Victor Baptista nos jornais, verificou-se que as boas relações do então Presidente da Província do Paraná[16], o Sr. Caetano Munhoz da Rocha, com o camarista de Ponta Grossa, o Major Victor Antônio Baptista, extrapolavam as afinidades políticas. Quando viajava para a cidade da região dos Campos Gerais e precisava por lá se demorar algum tempo, o governador ficava hospedado na casa de Victor Baptista.

Com amplo respaldo político, o major fora eleito Presidente da Câmara Municipal em dezembro de 1921. Não seria demais esperar que tais laços se estendessem para o âmbito familiar. Um fato curioso aconteceu em outubro de 1923, quando o governador excursionava pela região. Fazia parte da comitiva a sua mãe, Dona Maria Leocádia Munhoz Carneiro. Na viagem de Ponta Grossa à Castro e Tibagi, seguiram com eles algumas autoridades ponta-grossenses, incluindo Victor Baptista, que se fez acompanhar de sua filha, a jovem Carlota Baptista. A excursão foi amplamente noticiada pelo jornal *Diário dos Campos*, no dia 19 de outubro de 1923. O periódico assim publicou sobre o retorno da comitiva: "Segunda-feira será effectuada uma excursão ao Passo do Pupo, onde está situada a serraria de propriedade do snr. Major Victor Baptista" (Excursão presidencial, 1923).

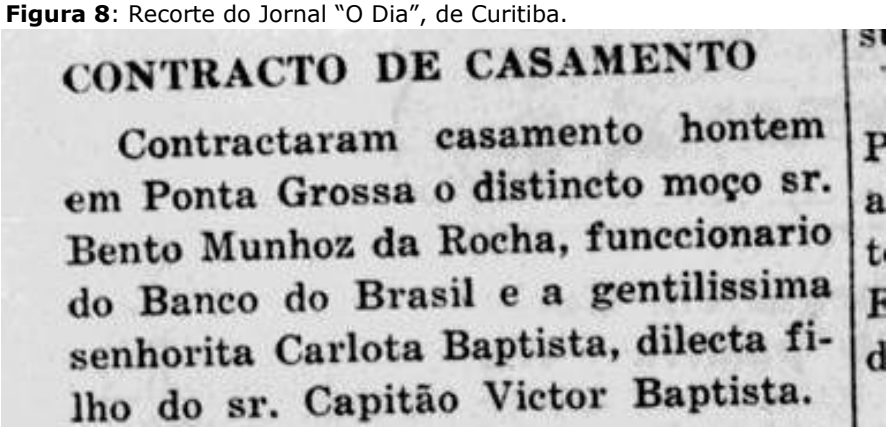
A presença da mãe do governador junto à filha do vereador nos leva a pensar num possível estreitamento desses laços familiares. Dona Maria Leocádia tinha um sobrinho chamado Bento Munhoz da Rocha, filho de sua irmã Dona Carolina Munhoz da Rocha. O rapaz residia em Curitiba e era funcionário do Banco do Brasil. Não demorou muito para que as aproximações acontecessem. Assim, não causa surpresa o fato do jornal curitibano *O Dia* publicar, em 27 de abril de 1924, a notícia sobre o enlace matrimonial de Carlota Baptista com Bento Munhoz da Rocha, primo do governador, em evento que se realizaria no dia 7 de maio de 1924 (Enlace Baptista-Munhoz, 1924). Isto nos leva a interpelar sobre a importância política deste evento e matrimônio, pelo fato de o próprio Doutor Caetano Munhoz da Rocha ser padrinho

[16] Presidente da Província era a denominação dada aos governadores na época.

BY-NC-ND 4.0 International

do noivo no casamento religioso, conforme destaca o jornal *O Dia* de 8 de maio de 1924:

Figura 8: Recorte do Jornal "O Dia", de Curitiba.



CONTRACTO DE CASAMENTO

Contractaram casamento hontem em Ponta Grossa o distincto moço sr. Bento Munhoz da Rocha, funccionario do Banco do Brasil e a gentilissima senhorita Carlota Baptista, dilecta filho do sr. Capitão Victor Baptista.

Fonte: Contracto de casamento (1924).

No âmbito social, o evento foi de grande repercussão na cidade de Ponta Grossa, sendo inúmeros os convidados e que contou, inclusive, com a presença do jovem Bento Munhoz da Rocha Neto, filho do governador e primo de segundo grau do noivo[17]. Rochinha, como era conhecido Bento Munhoz da Rocha Neto, viria a ser governador do estado do Paraná entre 1951 e 1955[18].

Essas informações auxiliam o estudo deste negativo. Esse contexto mostra que o retrato da noiva Carlota está contido em um evento de grande envergadura política e social. Então, estariam os retratos do noivo, das famílias e dos convidados representados nas outras quatro chapas? Para verificar a existência destes documentos visuais, a pesquisa foi direcionada aos cadernos. Observou-se que nenhum serviço foi realizado no dia do casamento. Esse dado possibilitou presumir que as fotografias tiradas no evento matrimonial foi um presente de Luiz para os noivos. Essa informação é valiosa porque indica a aproximação pessoal do fotógrafo com as famílias. Em uma busca minuciosa no Fundo Foto Bianchi, obteve-se os outros negativos, no tamanho 18 x 24 cm, sem data e numeração (figuras 9, 10, 11 e 12). A sua identificação foi feita comparando-os com o rosto de Carlota. Neste outro conjunto de negativos é possível conhecer alguns detalhes do ambiente externo onde foram realizados todos os *clicks* fotográficos. A presença de várias pessoas vestindo trajes elegantes em uma residência com varanda e fonte de água no pátio (figura 9), indica a ordem de grandeza do evento que ali foi realizado. A imersão de Bianchi neste momento e local parece confluir com a noção de que ele, além de ser fotógrafo, era um amigo que foi convidado pelas famílias Munhoz e Baptista.

[17] A análise das imagens prosseguirá em outra pesquisa com o objetivo de identificar as pessoas fotografadas e problematizar as representações visuais acerca do (in) visível (Meneses, 2005).

[18] Bento Munhoz da Rocha Neto era filho de Caetano Munhoz da Rocha e Olga Munhoz da Rocha. Foi deputado federal de 1946 a 1950 e governador do estado do Paraná de 1951 a 1955.

BY-NC-ND 4.0 International

Figuras 9 e 10: Retratos do casamento de Bento Munhoz (Foto Bianchi).

Fonte: Fundo Foto Bianchi. Negativos s./nº, s./d. Casa da Memória Paraná. Reproduções positivas: Patrícia Camera.

BY-NC-ND 4.0 International

Figuras 11 e 12[19]: Retratos do casamento de Bento Munhoz (Foto Bianchi).

Fonte: Fundo Foto Bianchi. Negativos s./nº, s./d. Casa da Memória Paraná. Reproduções positivas: Patrícia Camera.

A postura em fazer os retratos das damas e seus acompanhantes, além dos convidados, frisa a excepcionalidade do festejo e a forma de registrar o evento. A pose das pessoas que não fazem parte do plano principal da fotografia indica que,

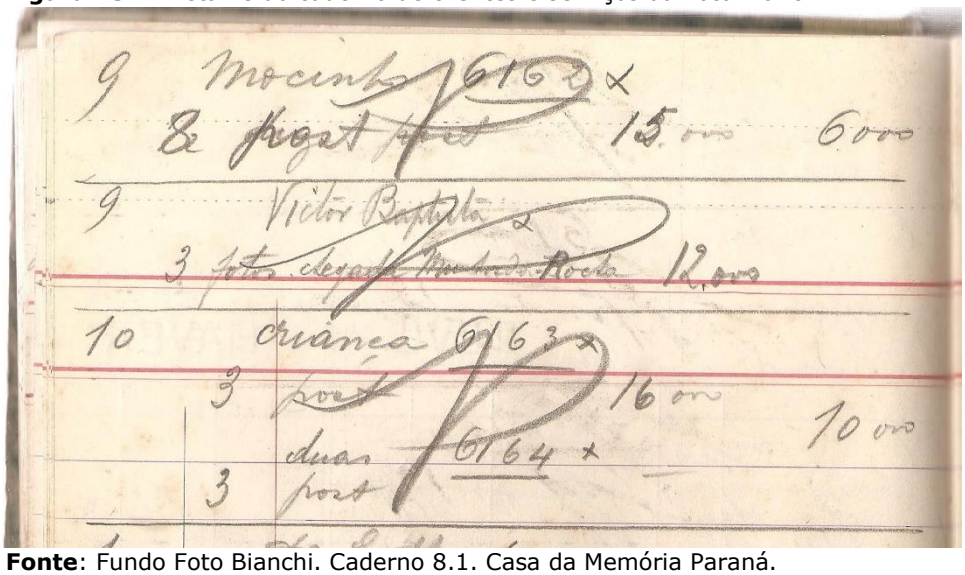
[19] Na figura 12, ao lado direito do noivo, encontra-se Bento Munhoz da Rocha Neto.

BY-NC-ND 4.0 International

no momento do *click*, estavam um pouco descontraídas (figuras 10,11 e 12). Esta prática não era corriqueira. A maioria das fotos matrimoniais contava somente com a presença da noiva e/ou do casal de noivos. Da mesma forma, o deslocamento do fotógrafo aos eventos não era tão comum.

Com o levantamento deste conjunto documental foi possível contextualizar a práxis fotográfica e compreender os motivos que colaboraram para que o retrato de Carlota (figura 1) fosse tão especial. Primeiro, porque a possibilidade de elaborar um retrato moderno da noiva ocorreu pela constituição de uma rede de sociabilidades entre o fotógrafo, os noivos e seus pais. Nas anotações dos cadernos de serviços, encontram-se algumas referências dessas famílias. Por exemplo, no dia 09 de maio de 1923, o fotógrafo escreveu: "Victor Baptista (fotos) chegada Munhoz da Rocha" (figura 13). Adiante essas relações se mostrarão. Em 01 de junho de 1925, lê-se: "Victor Baptista (3 e 3) Câmara"; e, em 27 de agosto de 1925, "Victor Baptista (amp) natural, vidro etc.".

Figura 13[20]: Detalhe do caderno de clientes e serviços da Foto Bianchi.



Fonte: Fundo Foto Bianchi. Caderno 8.1. Casa da Memória Paraná.

Essa constituição política propõe lançar a hipótese sobre a expectativa das famílias desejarem um retrato moderno de Carlota. Considerando que a fotografia é um recurso moderno, um produto cultural distinto de representação e de afirmação de um acontecimento, por que não apresentar de forma personificada a união da família Munhoz e Baptista? Considerando que as famílias de políticos buscavam ser vistos e perpetuados pelas fotografias, então, por que não ter um retrato de noiva onde a jovem é valorizada em sua individualidade? Por que não sobressair o lindo rosto da mulher que oportunizará a vinda de outra geração? Para enfatizar o olhar, a presença, a beleza e a indumentária de Carlota, Luiz se posicionou de maneira diferente com a câmera. Para este ato fotográfico, ele deixou o tripé mais baixo e a câmera mais perto da noiva, quando comparado aos enquadramentos feitos para os

[20] Transcrição: "Victor Baptista (fotos) chegada Munhoz da Rocha" em 09 de maio de 1923".

BY-NC-ND 4.0 International

retratos dos noivos e dos grupos. O local escolhido também se difere dos demais, realçando a noiva entre os elementos céu, galhos e residência, apresentados sem foco no plano de fundo.

Todas essas observações interessam porque quando pensadas junto ao equipamento usado (câmera de grande formato), apontam situações que remetem ao tempo utilizado para escolher o lugar, posicionar o tripé com a câmera, verificar a possibilidade do uso da lente para o enquadramento pretendido, fazer a medição de luz (fotometragem), elaborar a pose, obter o foco e diminuir a nitidez no plano de fundo (com a escolha correta de abertura do diafragma da lente). A percepção dessas etapas indica que o ato fotográfico não foi um processo imediato e que seguia ajustes junto à pessoa fotografada. No caso do retrato individual de Carlota, entende-se que ela foi receptiva à criação fotográfica, propiciando o desenvolvimento de uma nova forma de olhar e representar, quando confrontada com as fotografias pré-programadas no ateliê Foto Bianchi.

O retrato individual de Carlota é resultante de um ato que carrega a trajetória profissional e pessoal de deste fotógrafo. Assinala que a sua vivência e o presente contexto trouxeram a possibilidade de desenvolver a expressão do autor, desvencilhando-se da padronização comercial dos retratos de casamento que lhe era solicitado pelos diversos clientes. Essa modificação no ato fotográfico traz a sensação de desprendimento das normatizações pregadas no ateliê Foto Bianchi. Entretanto, apesar do fotógrafo modificar o seu olhar, ainda permanece nessa fotografia a tradicional busca pela valorização do vestido e do buquê da noiva, que são associados à religiosidade e ao estrato social, conformando tal expectativa. Trazendo as ideias de Soulages (2010) para a discussão, essa fotografia é um registro irreversível do evento matrimonial que aponta sobre as permanências, mudanças e perdas. Luiz e Carlota abandonaram as normativas do retrato de noiva e cessaram com o distanciamento entre o fotógrafo e o referente. O retrato se distancia da padronização exercida em seu ateliê e ganha a criatividade; abandona a tradição e sustenta a originalidade na valorização do retrato em meio corpo. Destitui a imagem de uma esfera descontextualiza e articula um conjunto de documentos que traça a biografia deste objeto fotográfico, relacionando-o com as outras quatro chapas (figuras 9, 10, 11 e 12)[21]. Aponta a lacuna que existe na identificação das faces dos

[21] Conforme apresentado, o objetivo desta pesquisa não é analisar cada negativo que compõem este conjunto. Tal proposta será desenvolvida em outra ocasião. No entanto, é interessante apontar, brevemente, algumas curiosidades e especificidades que colaboram para a produção de sentido dessas imagens. 1) Todas as fotografias foram feitas em um enquadramento diferente, apesar do uso do tripé. Os *clicks* para registrar os grupos (figuras 10, 11 e 12) seguem a mesma lógica. Elas mostram os noivos, as damas e seus acompanhantes organizados lado a lado, com poses que buscam conformidade. No plano de fundo outras pessoas aparecem, porém se posicionando de forma diferente. Alguns são vistos na extremidade do enquadramento, sugerindo a interpretação de que eles não tinham a noção de que saíram na fotografia. Neste conjunto de imagens a figura 9 chama atenção pela maneira como as pessoas se posicionam na escada. Por que elas estão de perfil? Outra particularidade é o uso do chapéu para os jovens, distinguindo-se dos mais velhos e do noivo, que aparece em todas as fotografias usando suas

BY-NC-ND 4.0 International

convidados, mas mostra o potencial de reconhecimento dessas pessoas. Nesta lógica, o ato fotográfico surpreende, pois mostra que Luiz deixou de fazer o retrato do governador do Estado do Paraná (Caetano Munhoz da Rocha), do futuro prefeito da cidade (Victor Baptista), mas registrou a atmosfera de gala que rondava as damas e seus acompanhantes. Os negativos mostram irreversibilidades de perdas e permanências.

4 Perdas e permanências no retrato da noiva de Bento Munhoz

O retrato de Carlota propiciou questionar o fazer fotográfico tendo como motivação a originalidade do negativo, segundo sua autoria. Isso trouxe a discussão sobre a perda e a permanência da memória material e imaterial, considerando a práxis fotográfica como uma prática cultural padronizada, tecnicista e por vezes "subversiva" e assim subjetiva (pessoal). No caso específico do processo criativo que envolveu a elaboração do retrato da noiva Carlota, supõe-se que ocorreu um diálogo entre o fotógrafo e a noiva. Essa aproximação é considerada pela incursão de Luiz Bianchi no ambiente político, obtida pelas suas vivências pessoais que o ramo profissional lhe impôs e permitiu. A opção de o fotógrafo fazer um retrato moderno da noiva também pode ser aventada pelo desejo das famílias Baptista e Munhoz, uma vez que o consumo dessa prática e a circulação desse produto cultural agregam valores sociais que podem ser disseminados pelo discurso visual e conservados como prova material acomunada com a história oral. Além disso, o estudo do negativo de Carlota trouxe elementos para entender em que circunstâncias Luiz pôde ultrapassar as normativas de representação nas fotografias de casamento feitas até então por ele. Isso desencadeou a descoberta de práticas sociais que foram exercidas pelas famílias Munhoz, Baptista e Bianchi.

Sobre o conjunto documental levantado, chama atenção o registro de Bento de Munhoz da Rocha Neto com apenas 18 anos de idade, ao lado direito do noivo (figura 12). Inevitavelmente, tem-se a sensação de uma persistência temporal, onde passado e futuro se encontram, uma vez que o mesmo conquistará a função de governador do estado do Paraná entre 1951-1955. Dessas permanências surgem as questões sobre as ausências: Por que não foram fotografados os pais dos noivos? Por que o governador Caetano Munhoz da Rocha e o camarista Victor Baptista não

luvas. 2) Na fotografia do casal (figura 9), o plano de fundo mostra o local onde aconteceu a festa e exibe alguns militares ao fundo (com desfoque) e sem a presença dos convidados. Esse aparecimento não intencional dos militares na fotografia mostra a rede de sociabilidades do pai da noiva, conhecido como senhor capitão Victor Baptista (figura 8). 3) No retrato do casal, fica evidente a pose de corpo inteiro, buscando uma representação condizente com a sua classe social. O retrato do jovem casal mostra o sapato preto de verniz e o sapato branco de cetim em bicos alongados. O noivo está impecável com a sua polaina, luva, lenço e gravata, que se completam ao brilho dos botões. O vestido da noiva é rendado e combina com o alongado e delicado véu, denotando pureza e exibindo suntuosidade. Esses atributos são singulares, pois são responsáveis pelo glamour de Carlota e Bento, que quando comparados ao retrato dos noivos da figura 4. Assim, Carlota e Bento se mostram sublimes.

BY-NC-ND 4.0 International

foram contemplados com um retrato? Todas as chapas anotadas na caixa de negativos foram encontradas. Existem outras anotações e retratos desse evento que ainda não foram catalogados no Fundo Foto Bianchi? Enfim, algumas questões continuarão e outras se esgotarão.

Para o momento, interessa colocar que essa pesquisa buscou pensar o ato fotográfico (processo de criação) e o seu produto (o retrato) integrado aos contextos de visibilidades, que por sua vez indicam aspectos sociais de normatizações de representação e ao mesmo tempo de sociabilidades. O retrato moderno de Carlota se mostrou sintomático dentro do conjunto de representações visuais praticadas para o gênero em questão. Esse sintoma conduziu a investigação para explorar os aspectos que contribuíram para ocorrer o rompimento de paradigma no modo como Luiz Bianchi representava o enlace matrimonial. Este estudo se aproxima das discussões apresentadas por Didi-Huberman, quando explora a experiência interior das imagens.

> Isto supõe primeiro, para o historiador, ver nas imagens o lugar de onde sofre, o lugar de onde se expressam os sintomas (o que buscava, com efeito, Aby Warburg) e não quem é culpável (o que buscam os historiadores que, como Morelli, identificaram seu ofício com uma prática policial). Isto implica em que "em cada época, é preciso arrancar de novo a tradição ao conformismo que está a ponto de subjugá-la" – e fazer desse arrancar uma forma de aviso de incêndios por vir (Didi-Huberman, 2012, p. 214)

Esse trecho motiva a pensar o retrato de Carlota como uma chama de fogo encontrada no Fundo Foto Bianchi. Essa imagem que nos toca, que arde os olhos, se desvendou original. Isso trouxe o desdobramento da pesquisa que levantou a trajetória do objeto fotográfico e interligou a outras fontes.

A união dos cinco negativos indicou a intenção de uma narrativa visual e oral sobre este casamento, que pôde ter sido veiculada nos jornais. Essa observação lembra o estudo*, Imagens de passagem: Fotografia e os ritos da vida católica da elite brasileira, 1850-1950*, que Ana Maria Mauad (1998) apresentou no *VIII Encontro Regional da ANPUH*. No artigo ela faz algumas considerações sobre o circuito da imagem privada para a imagem pública.

> [...]. a eloquência das imagens reinscreve os ritos da vida católica, como marcas de formação e identidade do grupo social. Atuam como signos de pertencimento a uma certa comunidade de iguais. No circuito social da imagem, ultrapassam a circulação restrita e ganham uma dimensão pública. A crônica social das revistas ilustradas, colocadas à disposição, do mercado editorial carioca, ao longo da primeira metade do século XX, veiculavam, juntamente, com notas sobre o casamento ou batizado, dos filhos da elite dominante, as fotografias tiradas por fotógrafos da melhor qualidade, especializados em reportagens sociais. Desta forma as fotos de batizado, comunhão e casamento, da alta burguesia carioca, veiculada pelas revistas ilustradas cariocas, integram o

BY-NC-ND 4.0 International

> catálogo de representações a serem internalizadas e como modelo a ser seguido pelo conjunto da audiência das revistas. Mantêm, assim, os laços de coesão do grupo social, garantindo, ao mesmo tempo, a construção da representação hegemônica. […] A sensibilidade religiosa, nesta dinâmica, é apropriada pelo significado de distinção e de status atribuído às representações sociais, pela sociedade burguesa (Mauad, 1998, p. 10).

Apesar de a pesquisadora tratar o assunto com destaque para as revistas ilustradas, entende-se que uma suposta publicação das fotografias do casamento de Bento e Carlota nos jornais[22] ensejaria o desejo no outro de ter participado deste evento, de realizar uma celebração similar para a sua filha ou pelo menos de fazer um retrato dos noivos ou da noiva em um ateliê renomado, garantindo assim a fotografia esplendorosa.

Tendo sido publicada ou não a fotografia da noiva Carlota (e /ou as demais), a atitude de documentar o ritual de passagem da união das famílias dos políticos Munhoz e Baptista, eternizou visualmente o ocorrido no Fundo Foto Bianchi. Também, existe a possibilidade dessas fotografias terem sido colocadas em álbuns ou mesmo sido distribuídas individualmente como uma recordação. Essa possibilidade abre para a perspectiva da discussão sobre o álbum como arquivo. Em *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*, Armando Silva (2008) explica:

> O álbum é arquivo, um dos mais inquietantes da vida privada, e funciona como técnicas que lhes são próprias, idealizadas de modo espontâneo por seus usuários com o passar do tempo. Logo, o álbum é fotografia, pois esta o fundamenta; trata-se de uma imagem mecânica, moderna, entendida popularmente como reprodução, quando é apenas marca de um objeto real que lhe deu luz, e esse processo é fascinante, mas deve ser explicitado. Por fim, o álbum conta histórias, mas não somente sobre fotos, pois a ele são acrescentados outros objetos: cartões, lembretes, gotas de sangue, mechas de cabelo, unhas de mãos e marcas de pé. Em sentido literal, o álbum é um pedaço de nossos corpos (Silva, 2008, p. 18).

Seguindo essa lógica, os negativos do casamento podem ser compreendidos como um "corpo" que se une à experiência histórica (Belting, 2014). Esses objetos fotográficos são documentos materiais que exprimem as memórias imateriais das famílias e da sociedade. O retrato de Carlota é um documento/monumento (Le Goff, 1996), pois é índice desse passado e ao mesmo tempo essa imagem é um símbolo feminino da união das famílias Munhoz e Baptista, conformada segundo a visão da época. Sua elaboração foi inédita no conjunto de produção de Luiz Bianchi e compreende sua inclusão no tradicional circuito social da fotografia de casamento.

Essa busca pela compreensão do sensível no processo de criação do retrato de Carlota, trouxe a descoberta de outros negativos e incentivou a busca de outros

[22] Não foi conservado o jornal da cidade para esta data.

BY-NC-ND 4.0 International

documentos. Com o desenvolvimento da pesquisa foi traçado a biografia do objeto, possibilitando evidenciar as relações políticas e sociais que acompanhavam o ato fotográfico e o evento. Isso é pertinente porque mostrou que o ato fotográfico não é uma ação isolada e faz parte do acontecimento matrimonial. Ainda, o estudo do retrato individual de Carlota potencializou a função documental dos outros quatro negativos. Até então, eles estavam catalogados de forma genérica como "casamento" e "noivos". Com esses resultados será possível desenvolver outras investigações.

Referências

Barthes, R. (1980) *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Belting, H. (2014) *An anthropology of images: picture, medium, body*. Princeton: Princeton University Press.

Borges. M. (2003). *História & fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica.

Bromóleo. (2018). In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. Recuperado de http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo75/bromoleo

Calótipo (2018). In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. Recuperado de http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo76/calotipo

Câmera obscura (2018). In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. Recuperado de http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo82/camera-obscura

Camera, P.; Lima, F. S. (2017). O outro lado da imagem: o negativo como objeto de conhecimento. In Peligrinelli, A & Godoi, P. (Eds.*). Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem; III Encontro Internacional de Estudos da Imagem*. V 9, Patrimônio Cultural, pp. 9-31 Recuperado de http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2017/wp-content/uploads/2016/08/9-Patrimonio.pdf

Camera. P. (2013). A fotografia sob a perspectiva da construção social da tecnologia. *Mouseion* (15), 45-66. Recuperado de https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/1137/914

Cartão de visita. (2018). In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. Recuperado de http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo84/cartao-de-visita

Contracto de Casamento. (1924, maio, 08). *O Dia*, p. 10.

Daguerreótipo. (2018). In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. Recuperado de http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3856/daguerreotipo

Excursão presidencial. (1923, outubro, 19). *Diário dos Campos* (3464).

BY-NC-ND 4.0 International

Didi-Huberman, G. (2012). Quando as imagens tocam o real. *Pós 2* (4), 204-219. Recuperado de https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62

Dubois, P. (2000). *O ato fotográfico.* Campinas: Papirus.

Enlace Baptista-Munhoz. (1924, abril. 27). *O dia*, (258), 5.

Fabris, A. (Ed.). (1991). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp.

Fabris, A. (2004). *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: EdUFMG.

Fabris, A (2006). A imagem técnica: do fotográfico ao virtual. In M. Kern & A. Fabris (Eds.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, pp. 157-178.

Flusser, V. (1980). *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec.

Frizot, M., Albert, P. & Harding, C. (Eds.). (1998). *A new history of photography*. Cologne: Könemann.

Goma bicromatada. (2018). In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. Recuperado de http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3872/goma-bicromatada

Gregory, L. (2010). *Retratos, instantâneos e lembranças: a trajetória e o acervo da fotógrafa Írica Kaefer, Marechal Cândido Rondon (1954-1990)* (Tese de doutorado). Universidade Federal Fluminense e Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná. Marechal Cândido Rondon.

Kossoy, B. (1980). *Origens e expansão da fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte.

Le Goff, J. (1996). *História e memória*. Campinas: EdUnicamp.

Leite, M. (2001). *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. 2ª ed. São Paulo: Edusp.

Luz, P. (2006). *A trajetória da fotografia no Salão Paranaense: uma visão a partir da construção social da tecnologia fotográfica* (Dissertação de mestrado). Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba.

Mauad, A. (1998). *Imagens de passagem: fotografia e os ritos da vida católica da elite brasileira, 1850-1950*. Comunicação apresentada no VIII Encontro Regional da ANPUH, 1998. Recuperado de http://principo.org/imagens-de-passagem-fotografia-e-os-ritos-da-vida-catlica-da-e.html

Meneses, U. (1998). Memória e Cultura Material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos 11* (21), 89-104. Recuperado de http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067/1206

BY-NC-ND 4.0 International

Meneses, U. (2005). Rumo a uma "história visual". In J. Martins, C. Eckert & S. Novaes. (Eds.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, EDUSC, pp. 33-56.

Photographia Bianchi. (1924, julho, 03). *Diário dos Campos*, p. 3.

Ribeiro, C. (2015). *Imagens Negociadas: Retratos de Família pelas lentes do Estúdio Foto Klos nas décadas de 1930 a 1940 em Panambi-RS*. (Tese de doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Rouillé, A. (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac.

Schneider F. (2013). *Imagens de casamento: memórias compartilhadas a partir de acervos pessoais*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

Silva, A. (2008). *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. 2ª ed. São Paulo: Sesc.

Soulages, F. (2005). A fotograficidade. *Porto Arte, 13* (22), 17-36. Recuperado de http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27900/16507

Soulages, F. (2010). *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac.

Turazzi, M. (1995). *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo, 1839/1889*. Rio de Janeiro: Rocco.

Recebido: 30/junho/2018; aceito: 30/ julho/2018

BY-NC-ND 4.0 International