

Curadoria do Fundo Foto Bianchi: cultura fotográfica em Ponta Grossa e região

Curatorship of the Fundo Foto Bianchi: photographic culture in the city of Ponta Grossa and surrounding regions

PATRICIA CAMERA¹

Universidade Estadual de Ponta Grossa / Ponta Grossa, PR, Brasil

RESUMO: O objetivo deste artigo é comunicar parte da investigação desenvolvida com o Fundo Foto Bianchi, localizado na Casa da Memória Paraná, em Ponta Grossa. Essa pesquisa se situa no campo da cultura visual e está baseada em uma metodologia que busca o tratamento adequado de organização e conservação de fundos fotográficos, com especial atenção aos procedimentos que relacionam o sistema documental e a pesquisa iconográfica. O artigo discorre sobre a interlocução existente entre a universidade, a prefeitura e a comunidade em dois momentos distintos: a compra do fundo em 2001 e o projeto curatorial iniciado em 2014. Apresentam-se a história do ateliê Foto Bianchi e a composição do fundo, indicando as relações entre os documentos escritos e iconográficos do século XX até os anos 1970. Por último, as etapas aplicadas do projeto curatorial são descritas. Este artigo destaca alguns aspectos relativos à mudança de seu estatuto e a importância da curadoria como forma de potencializar a função documental do Fundo Foto Bianchi.

PALAVRAS-CHAVE: Fundo Foto Bianchi. Curadoria. Negativo. Placa seca. Ponta Grossa.

ABSTRACT: The objective of this article is to communicate part of the research about the Fundo Foto Bianchi, located at Casa da Memória Paraná in the city Ponta Grossa. This research is within the field of visual culture and is based on a methodology that seeks the appropriate organization and conservation of archives, with special attention to procedures relating the documentary system and research with dry plates. The article discusses the interlocution between the university, municipal government and community in two different moments: the purchase of the archive in 2001 and the curatorial project started in 2014. The article also

1. Professora adjunta do Departamento de Artes e do Programa de Pós-Graduação stricto sensu em História, da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Chefe da Seção de Ação Educativa do Museu Campos Gerais. Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), com pós-doutorado no Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP-USP). E-mail: <patriciacamera@uepg.br>.

2. Acervo – Documentos de uma entidade produtora ou de uma entidade custodiadora. Arquivo – conjunto de documentos que, independente da natureza ou do suporte, são reunidos por acumulação ao longo das atividades de pessoas físicas ou jurídicas, públicas ou privadas. Coleção – Conjunto de documentos com características comuns, reunidos intencionalmente. Fundo – Conjunto de documentos de uma mesma proveniência. Fundo aberto – Fundo ao qual podem ser acrescentados novos documentos pelo fato de a entidade produtora continuar em atividade. Fundo fechado – Fundo que não recebe acréscimos de documentos em função de a entidade produtora não estar mais em atividade. Cf. Arquivo Nacional (2005).

3. Cf. Fernandes Júnior; Lago (2000).

presents the history of the studio Foto Bianchi and its composition, indicating the relationship between written and iconographic documents from the start of the 20th century until the 1970s. Finally, the curatorial project stages are described. This article highlights some aspects related to the change of its status and the importance of the curatorship as a form of improving the documentary function of the Fundo Foto Bianchi.

KEYWORDS: Fundo Foto Bianchi. Curatorship. Negative. Dry plate. Ponta Grossa.

INTRODUÇÃO

Os estudos voltados aos acervos fotográficos abordam diferentes problemáticas, entre as quais algumas no amplo campo de pesquisa da cultura visual. No Brasil, uma parte dessas investigações se orienta fundamentalmente por interesses e temas que se inter-relacionam: o descobrimento de acervos, coleções e fundos,² o estudo e a disseminação de acervos públicos e particulares e o reconhecimento da fotografia como arte e documento histórico.

Em *O século XIX na fotografia brasileira*,³ Dom Pedro II e Gilberto Ferrez, neto do fotógrafo Marc Ferrez, são apresentados como os primeiros colecionadores a se preocuparem com a valorização desse tipo de material iconográfico. Na atualidade, instituições particulares e públicas aparecem como atores interessados em compor, preservar, estudar e divulgar fundos e coleções fotográficas, contribuindo para a aproximação entre esses materiais iconográficos e os pesquisadores que se dedicam ao estudo da fotografia e com a fotografia.

Nesse universo é interessante notar que cada instituição apresenta um perfil característico. Por exemplo, as ações do Instituto Moreira Salles (RJ) privilegiam a aquisição de grandes produções de fotógrafos, como mostram as coleções Marcel Gautherot, José de Medeiros, Gilbert Ferrez, Thomaz Farkas, Otto Stupakoff, entre outras. Em seu acervo existem aproximadamente 800 mil fotografias com uma gama expressiva de produção autoral desde o século XIX até a atualidade.

Outra instituição em destaque é a Biblioteca Nacional (RJ), responsável pela Coleção D. Thereza Christina Maria. Esta se diferencia por ser resultante de parte da coleção de fotografias formada por Dom Pedro II. Sua significativa importância se deve ao fato de ter sido elaborada segundo o gosto e os interesses pessoais do imperador, além de apresentar diferentes temas e técnicas praticadas no século XIX. Mas deve-se ressaltar que esse patrimônio cultural foi divulgado na Biblioteca Nacional somente depois de um extenso trabalho de curadoria, libertando a coleção de seu anonimato após oito décadas.

Essa preocupação em potencializar a função documental de acervos fotográficos é relativamente recente no Brasil. Apesar disso, nota-se que algumas instituições investiram em projetos inéditos, como no caso do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP-USP), por meio da curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo. Esse projeto, desenvolvido por Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho entre 1997 e 2003, é referência na área curatorial. Ele explora a associação entre sistema documental⁴ e pesquisa, integrando-o com as artes plásticas. O resultado pode ser conhecido na produção do vídeo denominado *Poses do 19* e na instalação *Animatoscópio*.⁵

A iniciativa de organizar, conservar, divulgar e pesquisar acervos fotográficos encontra-se também fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Em Recife, a Coleção Francisco Rodrigues, da Fundação Joaquim Nabuco, é um exemplo.⁶ Em Porto Alegre, o Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa desenvolveu um projeto que resultou na obra *Memória visual de Porto Alegre e as coleções e arquivos do museu*.⁷

Além de contar com esses projetos bem-sucedidos, o cenário tem sido ampliado com trabalhos que se dedicam aos acervos públicos e privados fora das capitais brasileiras. A pesquisa desenvolvida com a coleção fotográfica do Museu Antropológico Diretor Pestana (MADP), em Ijuí (RS), indica essa tendência. O museu se destaca por fomentar o diálogo entre a história da memória regional e nacional e por servir como modelo de organização física de acervos fotográficos.

4. O sistema documental é constituído por um conjunto de documentos que podem estabelecer relações mútuas, de acordo com a identificação e a normatização de dados que o curador opera.

5. Cf. Lima; Carvalho (2005).

6 Cf. Malta (2011).

7. Cf. Menezes; Stumvoll (2008).

8.. Canabarro (2011).

9. Bourdieu; Bourdieu (2006).

10. O conjunto iconográfico era conhecido como Acervo Foto Bianchi, por isso foi utilizada essa nomenclatura em diversas ações do projeto curatorial. No entanto, com o desenvolvimento da pesquisa constatou-se que se tratava de um fundo, levando à readequação do título do projeto para Diagnóstico e curadoria do Fundo Foto Bianchi: cultura fotográfica em Ponta Grossa e região dos Campos Gerais.

A investigação com esse acervo, desenvolvida por Ivo dos Santos Canabarro, originou o livro *Dimensões da cultura fotográfica no Sul do Brasil*,⁸ que tem como objeto as produções fotográficas realizadas pela família Beck e Eduardo Jansen, salvaguardadas no MADP. Através do estudo das fotografias amadoras e profissionais desses fotógrafos europeus, a pesquisa objetivou compreender os processos de imigração e colonização do noroeste do Rio Grande do Sul na virada do século XIX para o XX. Esse trabalho é relevante por que, além de tomar as fotografias do MADP como estudo de caso, o pesquisador se preocupou em fazer na introdução do livro uma importante revisão teórica a respeito da problemática da fotografia como documento histórico e produto social. O autor define sua obra como estudo de uma cultura fotográfica no noroeste do Rio Grande do Sul.

Essa valorização da coleção localizada em Ijuí, distante 400 quilômetros de Porto Alegre, aponta a importância das pesquisas com acervos regionais. Tal observação se une à essência da prática fotográfica, caracterizada em seus primórdios como uma práxis realizada por fotógrafos itinerantes e estrangeiros. Nesse sentido, o estudo de fundos ou coleções regionais brasileiras implica em ampliar o conhecimento da história da fotografia e o estudo da história pela fotografia.

O interesse em investigar a produção fora dos grandes centros ocorre também na Europa. No artigo *O camponês e a fotografia*,⁹ os autores escrevem sobre os usos sociais, o sentido das fotografias e sua prática na sociedade camponesa do Béarn no início dos anos 1960.

Nesse cenário de pesquisas voltadas aos acervos fotográficos é que se intenta incluir este estudo, que propõe comunicar parte da investigação realizada com o Fundo Foto Bianchi (FFB), localizado na Casa da Memória Paraná (CMPR), em Ponta Grossa. Primeiro apresenta-se a interlocução entre a universidade, a prefeitura e a comunidade no contexto em que ocorre a transição do estatuto desse conjunto documental. Essa discussão traz subsídios para a próxima seção, que explana a caracterização do FFB. Por último, comunica-se a metodologia utilizada para fazer o tratamento de organização e conservação do fundo, apontando as relações entre sistema documental e pesquisa.

Esses procedimentos foram feitos de modo simultâneo, possibilitando conhecer o objeto físico, FB, seus atributos e sua biografia. Isso aproximou o FFB dos estudos da cultura fotográfica, que pode ser compreendida pelas etapas de produção, consumo e circulação das fotografias feitas pelas três gerações da família Bianchi, desde os primeiros anos do século XX. Para tanto, foi iniciado em março de 2014 o projeto de pós-doutorado denominado inicialmente como *Diagnóstico e curadoria do Acervo Foto Bianchi: cultura fotográfica em Ponta Grossa e região dos Campos Gerais*,¹⁰ sob supervisão da doutora Solange Ferraz Lima.

O objeto de estudo do projeto é o FFB, composto por aproximadamente 45 mil negativos¹¹ de gelatina e prata sobre suporte de vidro (*dry plates*) e de acetato de celulose, objetos e documentos da primeira década do século XX até 1970, conforme as Figuras 1, 2 e 3. Na pesquisa curatorial foram dedicados esforços para catalogar e higienizar parte dos negativos em suporte de vidro. No entanto, o estudo para compreender o que é o FFB consistiu em investigar sua totalidade (cadernos, documentos, objetos, negativos, revistas). Esse conjunto documental está salvaguardado na CMPR (Figura 4), ou seja, em um centro de documentação vinculado à Fundação Municipal de Cultura Ponta Grossa. O projeto curatorial foi desenvolvido com o consentimento da Prefeitura dessa cidade e com a colaboração do historiador e diretor da CMPR, Alan de Almeida.

11. Essa quantidade de negativos é uma estimativa realizada com base nas atividades de organização do FFB e em dados informados por Raul Bianchi, neto do fotógrafo que fundou o FB, em entrevista para o jornal *Diário dos Campos* (Bianchi, 2001).

12. Cf. *Fundo Foto Bianchi* (1921).



Figura 1 – Caixa de negativo com anotações do fotógrafo. A descrição do negativo nº 4651 pode ser associada às informações do caderno de clientes e serviços.¹² Fonte: Fundo Foto Bianchi, Casa da Memória Paraná. Reproduzido por Patricia Camera.

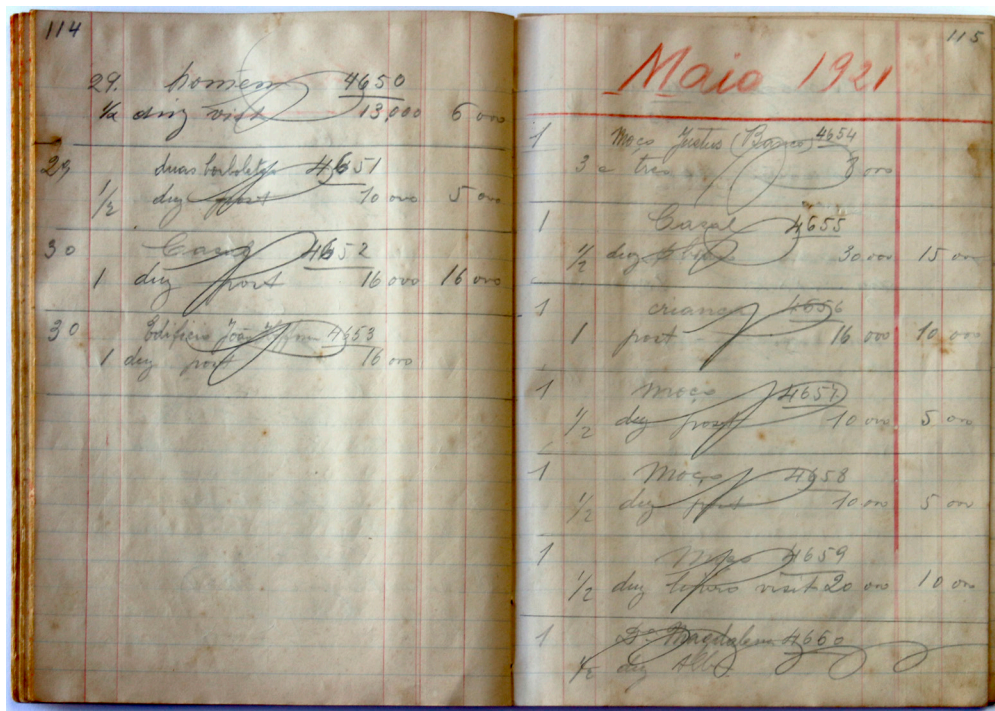


Figura 2 – O caderno de clientes e serviços mostra “duas borboletas 4651”, 29 de abril de 1921. Fonte: Fundo Foto Bianchi, Casa da Memória Paraná. Reproduzido por Patricia Camera.



Figura 3 – Negativo nº 4651 e sua imagem positiva. Fonte: Fundo Foto Bianchi, Casa da Memória Paraná. Negativo: Luiz Bianchi. Reproduzido por Patricia Camera.



Figura 4 – Caixas originais com negativos não catalogados e caixas polionda com negativos higienizados e catalogados. Fonte: Fundo Foto Bianchi, Casa da Memória Paraná. Fotografias de Patricia Camera.

A INTEGRAÇÃO DO FUNDO FOTO BIANCHI À UNIVERSIDADE, PREFEITURA E COMUNIDADE

Para atingir o objetivo de fazer o diagnóstico e a curadoria do FB era necessário mais do que a concordância da Prefeitura, pois a quantidade do material iconográfico é expressiva. Sendo assim, a pesquisa demandaria auxílio de uma equipe maior do que a formada pelos três funcionários da CMPR. Além da falta de recursos humanos, essa situação era marcada pela inexistente atuação da Prefeitura de Ponta Grossa voltada ao FFB nos mandatos dos prefeitos em exercício desde 2005. Nessa conjuntura, observou-se que a Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)¹³ se distanciou da CMPR.

Desse modo, pode-se afirmar que o cenário encontrado no início desta investigação era desolador. De forma simplista, o objeto de pesquisa poderia ser apresentado como um “amontoado” de imagens em vidros, sem significado histórico, salvo os cadernos de clientes e serviços, que foram digitados com parte de seus dados, e os aproximadamente 2.800 negativos higienizados, armazenados e catalogados após a compra do FFB em 2001. Esse triste cenário mostrava um fundo “sufocado” pelas entranhas obscuras do serviço público, acompanhado pelo enfraquecimento da memória local. Tal panorama apontou que a noção de

13. Parte do corpo docente do Departamento de História da UEPG esteve envolvida diretamente nos processos de compra do FFB em 2001. Cf. Alvarenga (2016).

14. Filippi; Lima; Carvalho (2002, p. 13).

15. Liddington; Ditchfield (2005 apud Almeida; Rovai, 2013).

16. Almeida; Rovai (2013, p. 4).

17. Moita; Andrade (2009, p. 270).

curadoria como “todas aquelas atividades de natureza conceitual, metodológica e prática que permitem a exploração científica, pedagógica e/ou cultural do acervo de uma instituição”¹⁴ era remota e deveria ser iniciada.

Nesse âmbito o projeto de organização e curadoria ultrapassava questões acadêmicas, pois existiam outros problemas inculcados nas políticas públicas, no reconhecimento efetivo do conjunto documental como patrimônio cultural e na aproximação deste com a comunidade. Essa situação se afinou com o conceito de “história pública”, apresentado por Almeida e Rovai considerando as discussões feitas por Jill Liddington e Simon Ditchfield.¹⁵

A história pública é um conceito escorregadio por abrigar múltiplas tendências profissionais e acadêmicas, e por isso exige responsabilidade e compromisso acadêmico e social. A prática da história pública como “apresentação popular do passado para uma gama de audiências” se relaciona com a forma como adquirimos nosso senso do passado, colaborando para nosso posicionamento sobre o presente e o futuro frente a questões que dizem respeito a problemas sociais, tradições culturais, hábitos, demandas de gênero e de classe, e a demanda por políticas públicas. Por isso, lidar com essa condição é desenvolver a “consciência de comunicar-se apropriadamente como o público” para além da história como entretenimento.¹⁶

Nessa esfera é que parte da pesquisa se localizou. A investigação focou o saber acadêmico e a aproximação com a sociedade, a fim de desenvolver a consciência histórica por meio de relações solidárias entre a comunidade, a prefeitura e a universidade. Ao longo do projeto foram realizadas exposições, cursos, palestras e entrevistas, problematizando os usos públicos da história (e também da história e seus públicos), em que a fotografia serviu de fonte e objeto de estudo. Tal postura pode ser compreendida com a leitura da seguinte citação:

Tratar de indissociabilidade na universidade é considerar necessariamente dois vetores de um debate: de um lado, as relações entre universidade, ensino, pesquisa e extensão; e, de outro, confluindo para a formulação de uma tridimensionalidade ideal da educação superior, as relações entre o conhecimento científico e aquele produzido culturalmente pelos diferentes grupos que compõem a sociedade em geral.¹⁷

No caso do FB constatou-se que a busca por essa integração estava latente desde 2001 e se cristalizou somente com o início do projeto curatorial, em 2014. Para compreender esse processo, Jheniffer Alvarenga e Patricia Camera buscaram traçar a biografia do objeto, com base nas perguntas: Como se deu a mudança

de estatuto de um banco de imagem empresarial para um acervo público? Quais pessoas e instituições estavam envolvidas nesse processo? Quais eram as intenções e os motivos que levaram à mudança? Como era sua organicidade? Como Raul Bianchi, fotógrafo e herdeiro do acervo, estava inserido neste processo?¹⁸

Entretanto, antes de trabalhar com essas questões foi necessário atentar para outros pontos. Antes de ser vendido para a Prefeitura de Ponta Grossa, o conjunto documental estudado era de propriedade de Raul Bianchi, que herdou de seu pai (Raul) e de seu avô (Luiz) os cadernos de clientes e serviços, documentos, negativos e objetos. Isso indicou uma sucessão da propriedade que, por sua vez, transmitiu as funções sociais relacionadas ao objeto.¹⁹ Portanto, sugere-se que o objeto de estudo é um patrimônio vinculado à herança profissional da família Bianchi.²⁰ Mas entender como se deu essa extensão na construção do patrimônio por parte da Prefeitura e, ainda, por parte da comunidade era importante para traçar a biografia do FFB e, como consequência, potencializar sua função documental.

Os estudos de Alvarenga e Camera²¹ explicam que Raul vendeu para a Prefeitura o banco de fotografias que a família construiu, organizou e guardou durante o exercício profissional das três gerações. Essa transferência ocorreu em uma conjuntura caracterizada pela aproximação entre o fotógrafo Raul, alguns professores do Departamento de História (Dehis) da UEPG, a equipe da CMPR e o prefeito da cidade, Péricles de Holleben Mello, do Partido dos Trabalhadores.

As entrevistas demonstraram que a mudança de estatuto de um banco de imagem comercial para um acervo público respondia ao desejo dos professores pelo acesso, divulgação e preservação do material iconográfico.²² Segundo o professor José Augusto Leandro do Dehis, “o Jornal de História selou ou ilustrou para todo mundo a riqueza do acervo; acho que o Jornal de História foi quem digamos, foi a melhor vitrine sobre a importância do Acervo”.²³

Assim, ao mesmo tempo que o universo acadêmico vislumbrava o compartilhamento e a conservação do material iconográfico, Raul defendia a acessibilidade pública, conforme mostra a entrevista “Bianchi e suas batalhas”, publicada no jornal *Diário dos Campos* (transcrição abaixo) em setembro de 2001 (Figura 5).

DC - Onde está o acervo bianchi?

Bianchi - Com o fechamento da loja, o quê que eu faria com aquilo? Venderia como sucata, vidro pesado? [parte dos negativos raros são de vidro] Isso doeu. Então eu chamei o Péricles [de Holleben Mello, prefeito de Ponta Grossa], que é um homem sensível. Pode até fazer suas burradas, não estou aqui para julgá-lo, mas é uma pessoa de sensibilidade extraordinária. Imediatamente ele se colocou à disposição. Então eu doei, quase como comodato.

18. Alvarenga (2016); Alvarenga; Camera (2016).

19. Cf. Alvarenga (2016).

20. No depoimento de Adreane Schuschart, que acompanhou a chegada e a organização do material iconográfico na Casa da Memória, consta que Raul era uma pessoa apegada aos negativos. No ofício nº 96, de 5 de março de 2001, documento referente a um laudo técnico anexado ao processo de compra, é solicitada a contratação de Raul Bianchi por 120 dias para atuar na Casa da Memória Paraná. No entanto, a depoente explica que a contribuição de Raul para identificar os documentos iconográficos seguiu até o seu falecimento, em 2002. Cf. Schuschart (2015).

21. Alvarenga; Camera (2016).

22. Cf. Alvarenga (2016).

23. Leandro (2006, p. 8).

Logo após eu notei que as pessoas do conselho gestor [responsáveis pelo Arquivo Público e pela Casa da Memória] não estavam conseguindo vencer o que eu estava vencendo sozinho. As idéias entravam em choque e a coisa não era bem assim.

Eu esqueci que estava lidando com humanos e que há um certo egoísmo: "olha, achei esse negativo! vou guardar esse para o meu livro". Não, eu doei para ser uma coisa da comunidade. Então tinha que ficar me preocupando com essas arestas. Aí o conselho precisou de dinheiro para manter o acervo. Então eu fiz uma venda. O proprietário dos negativos do Foto Bianchi hoje é a Fundação Cultural, da Prefeitura Municipal de Ponta Grossa.²⁴

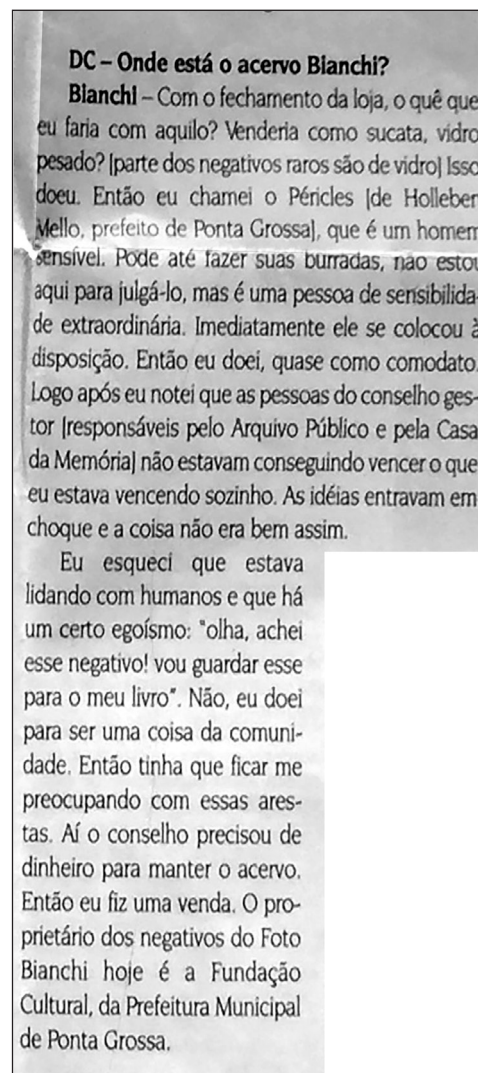


Figura 5 – Trecho da entrevista "Bianchi e suas batalhas". Fonte: Bianchi (2001).

Simultaneamente a tais ações e sentimentos, a Prefeitura buscava introjetar na comunidade valores sobre memória e patrimônio com o movimento Cidade Viva. Nessa conjuntura ocorreu a mudança na função do espaço físico da CMPR, ou seja, a Prefeitura deixou de priorizar o local para exposições de datas comemorativas e fez dele um espaço de salvaguarda de documentos municipais para a realização de pesquisas. A partir daí, a CMPR buscou cumprir as funções de um centro de documentação.

A principal missão de um Centro de Documentação é o apoio à pesquisa institucional, acadêmica ou individual, e não a gestão de sistemas arquivísticos, os quais estabelecem uma complexa rede de relações entre arquivo permanente e arquivos correntes, com finalidades, sobretudo, administrativas e probatórias.²⁵

Nesse novo ambiente, permeado por relações pessoais – que objetivavam a preservação e a divulgação das imagens produzidas pela família Bianchi – e pela aproximação institucional entre a CMPR e o Dehis, o centro de documentação passou a receber alguns estagiários do curso de história da UEPG, atuando em procedimentos para organização e conservação do material iconográfico e dos cadernos de clientes e serviços. Isso propiciou a publicação da série de catálogos *Visões de Ponta Grossa*,²⁶ *Visões de Ponta Grossa: festa, lembrança, trabalho*;²⁷ *Visões de Ponta Grossa: cidade e instituições*;²⁸ e *Visões de Ponta Grossa IV*.²⁹

Apesar disso, na primeira fase de organização e divulgação do FB, entre 2001 e 2006, a curadoria não foi exercida em sua plenitude. Assim, os objetivos apresentados em 2014 foram inovadores.

- conhecer o objeto físico, FB, seus atributos e sua biografia através do diagnóstico do estado físico do material iconográfico (*dry plates*) e do levantamento de documentos e materiais/ produtos fotográficos;
- determinar se o objeto de estudo é um fundo aberto, fechado ou uma coleção;
- indicar proposições de tratamento (organização, conservação e restauração);
- apontar os usos e as funções da fotografia produzida pelo FB;
- compreender como funcionava o circuito social da fotografia em Ponta Grossa e na região dos Campos Gerais;
- divulgar esse material iconográfico como documento histórico, ou seja, como uma produção visual resultante das negociações agenciadas entre o fotógrafo, a indústria da imagem, o referente, o consumidor e os meios de comunicação;
- fazer exposições e publicar catálogos do projeto curatorial;
- dialogar com outras exposições e pesquisas iconográficas;
- propor futuras investigações utilizando o FB.

25. Tessitore (2003, p. 19).

26. Chaves et al. (2001).

27. Cf. Chaves et al. (2003)

28. Cf. Chaves et al. (2004).

29. Cf. Chaves et al. (2006).

30. Programa Institucional de Bolsas de Extensão (Pibex) da Fundação Araucária.

31. Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic), Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e Fundação Araucária.

32. Lynn (1980 apud Heiden, 2016, p. 280).

33. Demo (1980 apud Castro, 2004, p. 4).

34. Carvalho; Lima (2000, p. 19).

Tomando como norte esses objetivos, o projeto curatorial se desenvolveu com a participação de professores e alunos da UEPG e dos funcionários da Prefeitura, realizando cursos, palestras e exposições. As atividades integraram bolsistas de programas de extensão³⁰ e de iniciação científica para o ensino médio e superior³¹ e contaram com a colaboração de alunos voluntários da graduação e da pós-graduação dos cursos de artes, jornalismo, geografia e história.

Os desdobramentos dessas atividades ultrapassaram as noções básicas sobre políticas públicas, entendidas como “um conjunto de ações, levadas a cabo por um governo, que visam objetivos específicos para uma coletividade”.³² Isto porque as ações foram efetuadas por diversos atores vinculados à Prefeitura, universidade, escolas e comunidade, o que acabou por validar o FB como um espaço estratégico para produzir conhecimento narrativo e emancipatório:

Esta ampliação de cenário permite uma ampliação da experiência onde narrador e ouvinte se misturam e se revezam nos papéis e, quando a experiência é construída numa relação emancipatória, outros narradores e outros ouvintes nascerão a partir daí. O conhecimento assim produzido é um conhecimento que circula, que tem possibilidade de ser testado e de ter agregado a ele novos valores. A difusão do conhecimento por este modo não é uma mera repetição, mas é exatamente para, inspirado na narrativa, caminhar de outro modo.

Para ser emancipatório, além de deixar de ser objeto, é preciso que o processo de ensino aprendizagem, e aí considero a extensão como um processo de ensinar e aprender, permita que os sujeitos caminhem com as próprias pernas, questionem porque conhecem ou desconhecem, saibam agir e intervir, sejam capazes de crítica e de projetos próprios, onde o professor é um orientador do processo de questionamento dos sujeitos envolvidos.³³

Essa linha de pensamento norteou cursos, projetos de pesquisa e de extensão, tendo como fundamento as diretrizes que qualificam e potencializam a função documental do FB. A atuação baseou-se fundamentalmente nas seguintes orientações:

ao curador compete em primeiro lugar reconhecer a legitimidade da coleção e o seu potencial para o conhecimento da sociedade, seu fim último. Em segundo lugar, diferentemente do colecionador particular, que está preso ao objeto plástico, ao curador compete construir a biografia do objeto da coleção, recuperando seu circuito e nele, os contextos perdidos. Em terceiro lugar, o curador precisa ter claro que os seus próprios critérios de seleção e montagem de coleções têm na sua base valores culturais.³⁴

De modo geral, as ações buscaram assegurar as informações constantes nos documentos, bem como relacionar o sistema documental e a pesquisa. Então, após oito anos adormecido, o FB iniciou em 2014 a sua segunda fase. Esse novo estágio se diferenciou por sua proposta curatorial, integrando atividades de ensino, pesquisa e extensão.

Para dar início às etapas de pesquisa documental, tomou-se como norte o desenvolvimento de ações que garantissem a inclusão dos negativos em um sistema solidário, com o propósito de elencar as relações desse material com outros documentos (cadernos de clientes e serviços, objetos, caixas de negativos). Essa postura foi admitida por potencializar a função documental dos objetos, integrando-os a um contexto biográfico que estava oculto no FFB. Essa estratégia é valiosa, pois fornece dados para futuras investigações que se utilizam de outras fontes, como jornais, álbuns da cidade, álbuns de família, cartões postais e acervos fotográficos. Dessa forma, a construção de um sistema documental no FFB foi pensada com o cuidado de reunir em uma ficha as informações do objeto que permitissem traçar sua biografia e fazer outras relações. No entanto, a extração dos dados assim como seu gerenciamento devem ser compreendidos com cautela.

O que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída, como o sumo de um limão. O documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático. É, pois, a questão do conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala. Toda operação com documentos, portanto, é de natureza retórica. Não há por que o documento material deva escapar destas trilhas, que caracterizam qualquer pesquisa histórica.³⁵

Assim, na identificação dos objetos do FFB o conhecimento sobre cada trajetória não é o fim, mas importa porque permite compreender a produção de sentidos das imagens.

Para o historiador, a apreciação estética isolada de uma fotografia sem dúvida tem seu valor. Mas, essa apreciação não pode significar a desconsideração do conjunto ao qual pertence. Um sistema documental eficaz é aquele que permite acessar o conteúdo de uma única imagem e, ao mesmo tempo, contextualiza-a no conjunto da coleção ou arquivo.³⁶

35. Menezes (1998, p. 95).

36. Camera; Lima (2017, p. 12).

37. Cf. Bedim; Camera (2015); Camera (2013).

38. Meneses (2003, p. 15).

39. Cf. Oliveria; Camera (2017); Silva; Oliveira (2017).

40. Le Goff (2014).

41. Meneses (2005, p. 38).

Considerando que a maioria dos negativos possui inscrições numéricas no lado da emulsão, esse tipo de dado serve como ponto de partida para alinhar o objeto iconográfico com informações contidas nos cadernos de clientes e serviços e nas caixas onde os negativos foram armazenados pelos fotógrafos. A pesquisa dessas ações feitas nos bastidores contribuiu para compreender os contextos de produção e circulação dos objetos fotográficos.³⁷ Essas associações resultam na composição de parte de sua biografia, levantando questões que devem ser averiguadas com outras fontes em momento oportuno.

A tarefa de catalogação desses dados foi iniciada com alunos dos projetos de extensão, que em geral permanecem para colaborar nas atividades ofertadas a uma nova turma. O público-alvo desses cursos é composto por discentes da UEPG e de universidades particulares, além de profissionais que trabalham nos museus da cidade e região. A metodologia de organização, higienização e diagnóstico também tem sido apresentada nas aulas de pós-graduação em história dessa universidade, porém com o propósito de dialogar com outros acervos fotográficos. Dessa forma o discente, além de compreender como funciona o projeto curatorial, amplia o repertório da iconosfera, ou seja, elabora problemáticas transversais sobre a visualidade de um "conjunto de imagens que, num dado contexto, está socialmente acessível".³⁸ Um exemplo é a identificação da autoria FB em outros acervos a partir do reconhecimento dos cenários, conforme mostra a galeria de fotografias *Mudanças e permanências cenográficas*.³⁹

Sob o ponto de vista macro, as exposições buscam aproximar a cultura visual do público em geral. Entende-se que a fotografia é um produto cultural que provoca sensibilidades e ativa sentimentos individuais e coletivos. Segundo Jacques Le Goff,⁴⁰ a fotografia revolucionou a memória. De fato, seu aspecto múltiplo facilitou a circulação e o consumo de imagens e, como consequência, ampliou e ressignificou a memória. Nesse sentido, o contato com fotografias pode expor o visível de um acontecimento histórico ou trazer à tona histórias orais. Tais representações se constroem nas experiências vividas, tecendo tramas de relações sociais. Quaisquer dessas recordações impulsionam a percepção de modelos e modalidades do olhar.⁴¹ A fotografia pode rememorar sentidos, experiências e valores, reelaborando discursos.

Em suma, recepção/reprodução de idéias e imagens correspondem a necessidades, a enfrentamentos e a campos de luta. Como refere Bourdieu, o real é um campo de disputa para definir o que é o real. Assim, a produção de representações sobre o mundo que constitui o imaginário coletivo de uma sociedade, corresponde a esse jogo de forças.

Há uma temporalidade das práticas sociais e de suas representações, mas as idéias “viajam” no tempo e no espaço e são “recicladas” em outro contexto, que as “historiciza”. Ocorrem, nesse processo, simplificações e acréscimos, aceitação e rejeições, seleções e versões, implicando a atribuição de outros sentidos distantes daqueles do original, e isto decorre de fatores tão concretos quanto relações de forças ou níveis de acumulação, mas também por ação de elementos não mensuráveis, as utopias e os desejos.⁴²

Seguindo essas ideias, a exposição *Bianchi e suas conexões com Ponta Grossa*⁴³ buscou, com os temas eventos sociais, paisagens urbanas e retratos, mediar o discurso fotográfico como representação do real que, segundo o olhar de Luiz Bianchi, recria a cidade. Ao mesmo tempo, a realização dessa exposição em diferentes eventos e lugares (congressos, museus, eventos da cidade) colaborou para desenvolver atividades de curadoria e monitoria com os alunos dos cursos de história e artes.

BREVE HISTÓRIA, DENOMINAÇÃO E COMPOSIÇÃO DO FUNDO FOTO BIANCHI

A história do estabelecimento comercial FB, na cidade de Ponta Grossa, pode ser acompanhada pelos anúncios veiculados nos jornais *O Progresso* e *Diário dos Campos*. Sua trajetória passa por três endereços até a mudança definitiva, em 1940, para a sede própria na Rua Sete de Setembro, 592.⁴⁴ A primeira sala era na Rua Fernandes Pinheiro, 18, situada em frente à estação ferroviária Saudade, construída entre 1899 e 1900. Os demais espaços situavam-se na rua Quinze de Novembro.

Apesar de possuir ateliê em Ponta Grossa, Bianchi continuava a exercer sua profissão em várias regiões do Paraná, conforme apontam as informações obtidas nos cadernos de clientes e serviços e no anúncio do jornal *O Progresso* de 13 de junho de 1912.⁴⁵ Assim como outros fotógrafos, a busca por clientes conduziu-o à prática da itinerância, que foi noticiada na primeira página do jornal curitibano *A República*. Na coluna informativa sobre a cidade de Palmeira, o jornal da capital avisava:

Acha-se n'esta cidade, onde demorar-se-á por algum tempo, exercendo sua profissão, o hábil photographo sr. Luiz Bianchi. Tivermos ocasião de ver algumas fotografias tiradas pelo digno artista e podemos garantir que são excellentes. Attendendo se à correcção do seu trabalho e a circunstância de haver muito tempo que não somos visitados por artistas d'este gênero, é de augurar-se uma proveitosa estada entre nós.⁴⁶

42. Pesavento (2002, p. 23).

43. Parte das fotografias expostas está em: <<https://bit.ly/2yBaWfy>>.

44. Cf. Bianchi (1982).

45. *O Progresso* (1912, p. 1).

46. *A República* (1908, p. 1).

47. Cf. Fundo Foto Bianchi (1911-1914).

48. Na Exposição do Centenário, Luiz Bianchi é o único fotógrafo que representou seu ramo no segmento das indústrias de Ponta Grossa. Cf. A República (1922).

49. Cf. Bianchi (1982); Kossoy (2002); Santos (2009); Stancik (2009).

50. Camera (2013, p. 5).

51. Camera (2013, p. 4).

Mesmo antes de sua mudança definitiva da Lapa (PR) para Ponta Grossa, Bianchi transitava em eventos importantes, como informa a legenda inscrita em um negativo de 1907: "Collocacção da primeira pedra para o edifício da Sta. Casa de Misericórdia em Ponta Grossa – 31-7-907". O fato é que o fotógrafo vinha conquistando um espaço profissional em Ponta Grossa e região dos Campos Gerais, antes da aprovação do alvará em 31 de dezembro de 1913.⁴⁷ As anotações nas caixas de negativos indicam trabalhos realizados a partir de 1910 na cidade e região, incluindo a documentação da construção da estrada de ferro. Entretanto, ao mesmo tempo que realizava as fotografias, Bianchi mantinha com sua esposa, Maria Thommen, um armário (loja de aviamentos e moda). O anúncio no topo da página do jornal *O Progresso* pode ser visto em várias edições do ano de 1910.

A atuação de Bianchi entre seus concorrentes⁴⁸ – Miguel e Anna Herdage, Edmundo Canto e Vicente Moreski, Ewaldo Weiss, Frederico Lange, João d'Almeida Barboza, José Ruhland, José Trindade, Marcos Agapito de Mello e o ateliê Famula⁴⁹ – trouxe indagações sobre o perfil do seu serviço e de sua clientela.

Para obter um panorama do gênero fotográfico praticado, foram observadas as descrições no caderno. Por exemplo, para o gênero retrato foram selecionadas descrições como: nomes próprios, gênero (mulher, homem, criança), função ou condição familiar (mãe, viúva, noiva, nora) e expressões (sujeitinha, virgens), nacionalidade (português, holandesa, italiana), morte (criança morta, menina morta) e profissões (alfaiate, soldado, tenente, açougueiro, tipógrafo). Para o gênero cidade foram selecionadas as descrições banco, livraria, padaria, hotel, nome de lojas. Para gênero eventos obteve-se a descrição casamento. Para o gênero transporte observaram-se as palavras burro, cavalo, trem e bonde. Com este apêndice geral verificou-se que a maior parte da produção fotográfica estava focada no retrato. Interessante notar que o prefeito Theodoro Rosas está entre os clientes. Seu retrato foi feito em 15-12-1912. Isto significa que foi retratado três meses depois de sua posse na Prefeitura de Ponta Grossa, representando o Partido Republicano Liberal. Durante seu exercício, contraiu empréstimo para a construção de rede de água e esgoto. Em 1913, inaugurou a Santa Casa de Misericórdia, que já havia sido fotografada em 1907 por Luiz Bianchi, quando da colocação da primeira pedra fundamental.⁵⁰

Nesse concorrido segmento, o FB se fortaleceu em uma rede social composta por políticos, comerciantes, médicos, jornalistas, bancários, militares, artistas e professores que figuravam a vida urbana pontagrossense. Conforme observa Camera,⁵¹

no ambiente cultural e no ramo comercial a ação do fotógrafo expôs algumas formas de sociabilidades como os retratos festivos do Clube Literário e das bandas marciais e de jazz, divulgou

a fachada de importantes lojas do período como a Casa Romano e documentou a concentração dos pontagrossenses que observavam a aterrissagem do avião Marques em 1914.

Neste cenário de transformações urbanas, alguns dados são relevantes para legitimar esta cidade como sendo a segunda de maior importância do Paraná para a época. Por exemplo, o censo de 1908 indica que Ponta Grossa superou o número de habitantes e das indústrias de Castro. Na década de 1920 existiam diversos ramos comerciais: vestuário, automóveis e pneus, ferragens, louças, lã, alimentos, joalheria e relojoaria, calçados, curtumes, vidros, tintas, pedras para calçamento, madeiras, erva-mate, couro, tecidos e armarinhos. As indústrias eram de cerveja, laboratório farmacêutico, fogos, erva-mate, mercenária e madeireira, pregos, parafusos e dobradiças.⁵² Além da importância econômica de Ponta Grossa, sabe-se que entre 1910-1920 ela se destacou na política, elegendo diversos deputados.⁵³

Ao mesmo tempo que o ateliê se configurava como um espaço de criação da representação visual de grupos dominantes, uma clientela com menor poder aquisitivo se mostrava por pessoas anônimas, conforme exemplificado nos documentos das Figuras 1 e 2. Nesse grupo vale destacar o negativo nº 4651 (Figura 3), vinculado ao termo “borboletas”, encontrado na caixa de negativos (Figura 1) e no caderno de clientes e serviços (Figura 2). Essas associações propõem discussões sobre gênero, uma vez que o codinome “borboleta” pode estar associado à prostituição. Além desses negativos, outros se referem ao termo “borboleta”.

Essas informações motivaram uma análise dos atributos de vestuário e da pose nas imagens. Observou-se que no momento do click, as *Duas borboletas* vestiam saias e decotes mais curtos que o usual. As jovens agiram de forma mais ousada, utilizando braceletes, colares e sapatos com saltos maiores que o habitual, um visual feminino mais arrojado para a época. A pose é delicada, em pé e de corpo inteiro, sem insinuar sensualidade. O olhar não é direcionado ao fotógrafo, seguindo a mesma linha de outros retratos.

Dentro desse heterogêneo universo da clientela, não somente a rede de sociabilidades e os vários clientes anônimos puderam garantir o aumento dos serviços e a permanência do ateliê por quase um século na cidade. Segundo o fotógrafo Domingos,⁵⁴ proprietário do Foto Elite em Ponta Grossa, o diferencial do FB sempre esteve relacionado à qualidade dos retoques e à frequente presença nos círculos sociais.

Sobre a prática do retoque, é importante frisar que o uso dos negativos em suporte de vidro e em tamanhos variados foi providencial até a década de 1970, pois isso facilitava a aplicação de diferentes técnicas. Esse diferencial tornou-se um hábito de Raul (neto de Luiz), que insistiu em aplicar a ponta seca em grande parte dos fotogramas de filmes de médio formato (120 mm).

52. Chaves; Brembatti (2008, p. 29).

53. Chaves; Brembatti (2008, p. 13).

54. Cf. Souza (2016).

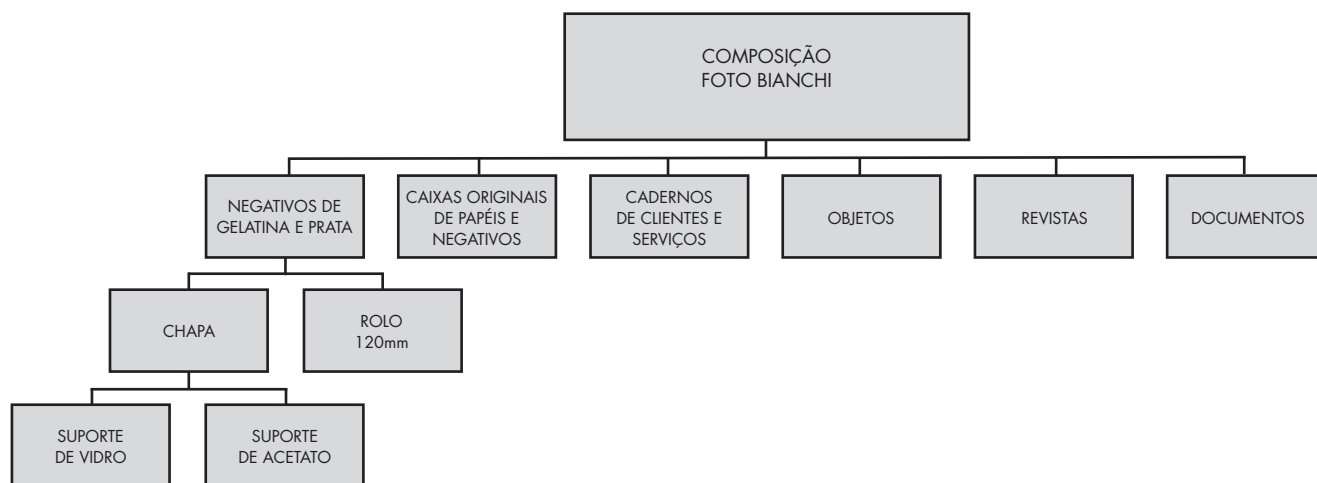
Todo esse conjunto documental acumulado pela família era inicialmente entendido como um acervo fotográfico, resultante da prática exercida pelas três gerações no período de 1910 a 1970, sendo sua aquisição motivada pelo desejo de Raul de “doar” os negativos à comunidade. Todavia, as investigações⁵⁵ comprovaram que a compra do fundo se deu num contexto complexo de aproximação entre a Prefeitura, a universidade e Raul Bianchi e que o chamado Acervo FB é um fundo fechado. Essas informações contribuíram para compreender a abrangência desse fundo, conforme representado no Quadro 1, no Diagrama 1 e na Lista 1.

Quadro 1 – Composição dos negativos de gelatina e prata*

Especificidade	Tamanho (cm)	Período estimado	Catálogo
Suporte de Vidro	4,5 x 6	1907 a 1973	1ª catalogação feita entre 2001 e 2006. 2ª catalogação iniciada em 2014 no Projeto Curatorial. Essa etapa está em processo.
	6 x 9		
	9 x 12		
	9 x 13		
	12 x 18		
	13 x 18		
	10 x 15		
Suporte de Celulose	18 x 24	1949 a 1952;	Catalogação feita entre 2001 e 2006.
	13 x 18	1955, 1956, 1958;	
	9 x 13	1960 a 1964;	Não catalogado
	9 x 13	Diversos anos	
Rolo de filme	6x6	1954 a 1957;	Não catalogado
		1960 a 1966	

* Este levantamento foi feito em dezembro de 2017.

Diagrama 1 – Composição do Fundo Foto Bianchi



Lista 1 – Documentos do Fundo Foto Bianchi

- recortes de jornais, sendo entrevistas e textos;
- movimento do caixa da Fundação Municipal de Cultura com data de 2 de julho de 2001, em que consta o pagamento referente à compra do Foto Bianchi;
- ordem de pagamento da Fundação Municipal de Cultura referente à compra do acervo, com data de 2 de julho de 2001, assinado por Raul Bianchi;
- ofício de solicitação de compra e suas justificativas, encaminhado pelo Dehis da UEPG;
- contrato de compra e venda nº 28/2001;
- termo aditivo ao contrato nº 28/2001;
- recibo assinado por Raul Bianchi em 2 de julho de 2001;
- ofício nº 96/2001, de 5 de março de 2001, solicitando encaminhamento para aquisição do acervo fotográfico e a contratação do sr. Raul Bianchi por 120 dias para treinamento técnico;
- ratificação de inexigibilidade de licitação nº 03/2001, de 15 de julho de 2001;
- extrato de inexigibilidade de licitação nº 03/2001;
- cópia de cheque de pagamento em 2 de julho de 2001.

Fonte: Alvarenga (2016, p. 1).

56. Frizot (1998).

57. Carvalho (2000, 2005); Kossoy (1980, 1999, 2001, 2002, 2007); Mauad (1996, 2004); Meneses (2003, 2005).

58. Cf. Meneses (2003, 2005).

A IMPLANTAÇÃO DO PROJETO CURATORIAL: PROCEDIMENTOS E RESULTADOS

O alargamento do conceito de documento trazido com a Escola dos Annales ampliou as possibilidades da pesquisa em história. Uma das implicações desse movimento historiográfico foi trazer à tona a valorização da fotografia como documento histórico. Atualmente vários trabalhos teórico-conceituais e metodológicos fornecem subsídios para desenvolver a pesquisa com fontes visuais. Dentre eles, interessa destacar os estudos de Frizot,⁵⁶ que propõe uma “nova” história da fotografia, a fim de tratá-la não apenas como “imagens do mundo”, mas salientar a importância de conhecer as motivações e intenções que caracterizam o circuito fotográfico.

Seguindo essa linha de pensamento e tomando como base as pesquisas desenvolvidas por Ulpiano T. Bezerra de Meneses, Boris Kossoy, Solange Lima, Vânia Carneiro de Carvalho, Ana Maria Mauad,⁵⁷ entre outros, o plano curatorial traçou estratégias utilizando fontes materiais, escritas e orais para trazer à tona o conhecimento sobre a produção, a circulação e o consumo desses negativos da família Bianchi. Assim, ao mesmo tempo que o domínio do visual, do visível e da visão se estabeleceu como tripé das explorações acerca da visualidade,⁵⁸ os procedimentos de investigação permitiram explorar a resignificação da curadoria, uma vez que o projeto buscou estabelecer as relações entre o conjunto documental e a pesquisa da cultura visual.

Para definir o tratamento adequado, almejou-se fazer o reconhecimento da natureza desse conjunto. Assim, o diagnóstico se estabeleceu com intuito de conhecer a história de sua aquisição, levantar o volume documental (negativos, equipamentos, documentos, cadernos de clientes e serviços), indagar sobre sua organicidade, saber quais as condições de armazenamento e de preservação e relacionar as informações dos cadernos com as caixas originais de negativos, conforme exemplificado nas figuras anteriores.

Com a execução dos projetos de pesquisa e de extensão averiguou-se que a história do FB pode ser caracterizada por dois momentos. O primeiro deles é identificado pelas relações políticas e sociais antes e logo após sua aquisição em 2001, prolongando-se para o momento das ações de higienização, organização e catalogação até 2006. O conhecimento dessas ações ajudou na compreensão de algumas especificidades sobre o FB:

- A escolha dos negativos para as etapas de higienização, catalogação e armazenamento se deu com base na seleção das caixas que estavam

completamente deterioradas, perdendo seu vínculo com as descrições existentes nas tampas.⁵⁹

- A ficha desse primeiro processo de catalogação priorizou a análise temática, o formato e o suporte, sem relacionar diretamente os dados com os cadernos de clientes e serviços, sendo higienizados, acondicionados, catalogado e transcritos parcialmente em planilha do Excel.
- No processo de organização, o negativo foi acondicionado em envelope no formato em cruz e armazenado em caixas apropriadas, após passar pelo processo de higienização e de catalogação. Contudo, nesta etapa não foi obedecida uma organização por período ou ano.
- Segundo Schuschardt,⁶⁰ alguns momentos da etapa de organização e catalogação foram acompanhados por Raul com o objetivo de identificar os negativos. O ofício 96/2001 encaminha a solicitação para contratar o fotógrafo por 120 dias para dar um treinamento técnico aos envolvidos na organização. Entretanto, Schuschardt afirma que Raul esteve na CMPR até os últimos dias de sua vida, em 2002. A depoente também comenta que ele não conhecia os procedimentos de higienização apresentados no curso oferecido pela Casa da Memória de Curitiba e pela Fundação Nacional de Artes (Funarte). Sendo assim, a efetiva contribuição do neto de Luiz aconteceu no processo de identificação dos negativos. Contudo, a ficha de catalogação não indica quais foram suas contribuições.
- Os 3.200 negativos (*dry plates*) catalogados podem ser acessados pelas fichas.⁶¹
- Os oitocentos negativos em suporte de acetado de celulose foram catalogados somente nessa fase e seguindo a mesma metodologia.
- Os objetos não foram catalogados.

Essa averiguação trouxe outras questões importantes para implantar o segundo momento, ou seja, o processo de organização iniciado em 2014. Uma delas foi interrogar o estado de conservação dos negativos de gelatina e prata sobre suporte de vidro (*dry plate*). Então, decidiu-se trabalhar simultaneamente com o diagnóstico do estado de conservação e com a catalogação, vinculando os negativos às anotações existentes nos cadernos e nas caixas originais de negativos. Para tanto, elaborou-se uma ficha de catalogação, que depois foi aprimorada com auxílio do conservador Leandro Melo, tornando-a concisa e eficaz. O resultado pode ser visto na Ficha 1 (Figura 6).

59. Cf. Schuschardt (2015).

60. Schuschardt (2015).

61. Até 2017 era possível fazer uma busca por palavras-chave no banco de dados WinISIS, que estava salvo em um computador modelo 460 com sistema operacional Windows 95.

62. Manchas com aparência de um espelho na tonalidade chumbo-azulada. Isso ocorre devido ao ambiente apresentar agentes poluentes oxidantes e elevada humidade relativa do ar.

FICHA DE DIAGNÓSTICO DO FUNDO FOTO BIANCHI
NEGATIVOS EM CHAPA DE VIDRO

A Execução			
A.1	Técnico responsável		
A.2	Data		

B Dados de identificação			
B.1	Número do negativo	B.2	Data
B.3	Legenda		
B.4	____ Negativos com mesmo número	Descrição: _____ _____	
B.5	Tamanho do negativo: (cm)		

C Dados de localização e acondicionamento			
C.1	Número da caixa onde foi encontrada		
C.2	Forma de acondicionamento – Caixa	() original	() branca
C.3	Número da caixa na nova localização		
C.4	Nova forma de acondicionamento	() pasta polionda	() outros

D Características Gerais			
EMULSÃO	VIDRO		
Amarelecimento	Danos mecânicos		
Espelhamento	Fungo		
Manchas localizadas	Lixiviação		
Craquelado	Quebrado		
Fungo	Resíduos		
Esmacimento	Retoque		
Máscara			
Resíduos			
Retoque			

E Estado Geral		
	(E) emulsão	(S) suporte
Bom		
Regular		
Ruim		

F	Imagem

Observações: _____

Figura 6 – Ficha de diagnóstico do negativo em chapa de vidro. Elaborada por Patricia Camera, Alan de Almeida e Leandro Melo. Fonte: Casa da Memória Paraná.

Com a aplicação dessa ficha foi possível verificar que o estado geral da emulsão e do suporte está regular, apresentando predominância de espelhamento⁶² na emulsão. Também com essa catalogação foi possível traçar parte da biografia do negativo, assegurando ao pesquisador algumas das relações existentes entre as fontes. Esses procedimentos colaboraram para unificar parte das informações coletadas nos cadernos e nas caixas e, ao mesmo tempo, para definir o estado de conservação do negativo. Tais relações são importantes, pois contribuem para a análise do negativo como documento histórico. No entanto, existem outros procedimentos que devem ser efetuados antes de preencher a Ficha 2 (Figura 7), conforme enumerado a seguir:

1. Selecionar, higienizar e catalogar a caixa original de negativos (Ficha 2);⁶³
2. Separar individualmente os negativos, anotando seu número e/ou sua legenda, segundo as anotações encontradas na caixa e no caderno de clientes e serviços;
3. Cortar e montar o envelope em formato de cruz, utilizando papel alcalino com gramatura 180 g/m²;
4. Higienizar o negativo somente no lado do vidro com uma solução de álcool etílico em água deionizada ou destilada a 70%. Aplicar a solução somente no vidro, utilizando isopo (cotonete) até que a sujeira seja retirada. Continuar com borrifadas de ar e finalizar com a aplicação de isopo seco;⁶⁴
5. Armazenar o negativo no envelope e transcrever na capa o número do negativo e a legenda contida no caderno de clientes e serviços;
6. Transcrever as informações que estão na capa do envelope para a ficha;
7. Analisar os danos no negativo e assinalar na ficha. Avaliar o estado geral da emulsão e do vidro;
8. Repassar os dados da Ficha 1 para a planilha do Excel;
9. Armazenar o negativo no envelope e depositar na caixa polionda, de acordo com indicação de seu ano.

63. Os negativos quebrados foram separados e estabilizados.

64. As etapas de higienização foram apresentadas em um vídeo no evento 15º Conversando sobre Extensão (Conex) na UEPG. Cf. Rocha; Almeida; Camera (2017).

FICHA DE CATALOGAÇÃO DA EMBALAGEM/ OBJETO

FOTO

Execução	
A.1 Técnico responsável:	
A.2 Data:	
A.3 Objeto:	

B.1	Categoria	<input type="checkbox"/> Caixa de Papel fotográfico	<input type="checkbox"/> Rolo de filme
		<input type="checkbox"/> Caixa de Negativo em Vidro	<input type="checkbox"/> Objeto
		<input type="checkbox"/> Caixa de Negativo em Acetato	<input type="checkbox"/> Outro
B.2	Fabricante	Período:	
B.3	Título original		
B.4	Título reproduzido		
B.5	Origem de Fabricação		
B.7	Dimensões	Altura	Comprimento Largura

C.1 Observações:

FICHA DE CATALOGAÇÃO DE DADOS E ESTADO DE CONSERVAÇÃO DA EMBALAGEM /OBJETO

Execução	
D.1 Técnico responsável:	
	<input type="checkbox"/> idem à catalogação do verso
D.2 Data:	

E.1	Informações: (assinado, marcada, datada, valor, loja, selo...)	
E.2	Conteúdo interno	
E.3	Transcrições	

F.1 Estado de conservação	Bom ()	Regular ()	Ruim ()
G.1 Observações:			
<hr/>			
<hr/>			
<hr/>			

Figura 7 – Ficha de catalogação da embalagem/objeto (frente e verso). Elaborada por Patricia Camera e Alan de Almeida. Fonte: Casa da Memória Paraná.

A aplicação dessas etapas propiciou a imersão da equipe no conjunto documental, o que ampliou o entendimento sobre a composição desse fundo e de suas relações com outras fontes. Um dos resultados foi a verificação de que o FFB, além dos negativos derivados da prática profissional, também é formado por um pequeno conjunto de imagens dos familiares e amigos, assim como por exercícios fotográficos para testar novos produtos, práticas e técnicas.

Esse conjunto iconográfico está sendo organizado sob os cuidados de Alan de Almeida. A princípio, verificou-se que ele apresenta certa complexidade, pois não possui relação direta com as anotações dos cadernos. Entretanto, o conhecimento desse material trará contribuições importantes para estudar o desenvolvimento das técnicas, investigar como ocorreu a transmissão de conhecimento de Luiz para a família e ampliar o estudo sobre a constituição do fundo, observando o estilo de vida e as interseções notadas no campo das relações pessoais e profissionais do fotógrafo. Dentre as manifestações inicialmente verificadas estão a localização e estrutura do ateliê e a frequente veiculação de sua publicidade no jornal da cidade, o mobiliário residencial, a reunião familiar e entre amigos nos convescotes, além da prática fotográfica como entretenimento junto de seu cliente e amigo, doutor Francisco Búrzio (fundador da Santa Casa da Misericórdia).

A formação dessa rede de sociabilidades, somada à qualidade dos serviços fotográficos, concederá certo prestígio simbólico ao estabelecimento e ao produto ofertado, uma vez que compartilhavam do mesmo espaço, estilo e serviço fotográfico os políticos, empresários, agricultores, artistas e músicos de outras localidades, assim como os clientes anônimos de Ponta Grossa e região. Assim, o estudo da estruturação do capital simbólico pode ser explorado pela percepção da miscigenação Luiz-fotógrafo, caracterizado como um sujeito incluído socialmente e criador de imagens.⁶⁵ Essa atuação foi fundamental para perpetuar o nome da família Bianchi e do estabelecimento FB na história da cidade.

Outro ponto importante do projeto curatorial foi iniciar a organização do conjunto de negativos deteriorados. Até então esses negativos eram compreendidos como um amontoado de vidros, por estarem em péssimas condições decorrentes dos acidentes que sofreram antes de sua aquisição pela Prefeitura. Contudo, após a separação desse material verificou-se que alguns negativos preservam apenas o número, outros mostram uma parte da imagem e alguns conservam somente o retoque. Com esse reconhecimento, percebeu-se que o conjunto tem potencial para a pesquisa, embora apresente diversos desafios. Apesar das limitações, à primeira vista notou-se que é possível estudar os danos e resquílios de retoques mais visíveis nesses suportes danificados. Sobretudo, esse conjunto sinalizou a perspectiva de

entender algumas lacunas, como a escassa presença de negativos de 1913. Também propiciou a estabilização dos negativos que se encontravam repartidos e misturados entre cacos (Figura 8).⁶⁶



Figura 8 – Negativo sem número. Recuperado por Alan de Almeida e Denise de Freitas com a técnica de estabilização de negativo. Fonte: Fundo Foto Bianchi, Casa da Memória Paraná. Reproduzido por Patrícia Camera.

O desenvolvimento do projeto curatorial fez perceber algumas especificidades do negativo, trazendo uma série de proposições sobre os modos de estudá-lo e potencializá-lo como documento histórico. Segundo Camera e Lima,⁶⁷

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

Com a interlocução feita entre os pesquisadores e o crescimento nos procedimentos de pesquisa iconográfica, o negativo tem sido incorporado nas discussões relativas ao estatuto da fotografia como documento/monumento. Apesar de Jacques Le Goff não abordar

66. No 15º Conex foi projetado um vídeo sobre os procedimentos de estabilização de negativos em suporte de vidro. Cf. Margraf; Freitas; Camera (2017).

67. Camera; Lima (2017, p. 2).

68. Le Goff (2014, p. 108).

69. Lima; Carvalho (2006).

70. A primeira edição dessa exposição foi apresentada em 2014, na Casa de Cultura em Ponta Grossa (cf. Machado, 2014). Outras edições foram realizadas no Museu Campos Gerais e no 24º Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil (Confaeb), em 2014; nas Faculdades Integradas dos Campos Gerais (Cescage), em 2015; na UEPG – campus Uvaranas, em 2016; e na Casa da Memória Paraná em 2017. Algumas fotografias que compõem a exposição estão publicadas na galeria virtual <<https://bit.ly/2yBaWfy>>.

diretamente esse objeto (negativo), é pertinente destacar algumas considerações apresentadas em História e Memória. “Todo o documento é um monumento que deve ser desestruturado, desmontado. O historiador não deve ser apenas capaz de discernir o que é ‘falso’, avaliar a credibilidade do documento, mas também saber desmistificá-lo”.⁶⁸

Essa ressalva deve ser incorporada aos estudos com negativos, pois apesar de ser um objeto único, sua concepção não pode tramitar no universo do fetiche. Em *Noções básicas para o tratamento documental de acervos fotográficos*, Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho⁶⁹ partem da fotografia para discutir tal postura.

Outras respostas ao desenvolvimento da curadoria podem ser acompanhadas nos artigos citados. Adicionalmente, a pesquisa contribuiu para elaborar a exposição Bianchi e suas Conexões com Ponta Grossa,⁷⁰ que propôs ao público uma leitura sobre a produção pessoal e profissional de Luiz em meados da década de 1910 em Ponta Grossa, com uma orientação que tocasse o sensível do visitante através de processos interativos e afetivos que remontassem um discurso da cidade imaginária. Por fim, o projeto aglutinou trocas de saberes com as visitas ao FFB e as palestras proferidas para a comunidade ponta-grossense pela professora doutora Solange Lima e pelo conservador Leandro Melo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto curatorial orientou-se por três linhas de ação que se inter-relacionaram: conhecer a biografia e a organicidade do FB; propor e executar princípios, métodos e procedimentos técnicos de organização, conservação e preservação; relacionar as fontes escritas e iconográficas para qualificar o FFB e gerar produção de conhecimento.

A necessidade de compreender o que foi o ateliê FB e o que é o FFB trouxe a urgência de averiguar os diálogos e a complexidade das ações de atores da esfera pública e da comunidade que trabalharam em prol da preservação e do compartilhamento da memória visual construída pelo acúmulo de atividades da família Bianchi durante aproximadamente 95 anos. O ato de historicizar essa dinâmica somado ao reconhecimento do objeto físico trouxeram informações que respaldaram as análises. Uma delas é que o processo de consolidação da família no ramo fotográfico esteve atrelado à construção do capital simbólico (em termos de prestígio simbólico do ateliê), à imersão dos fotógrafos em redes sociais e ao trabalho contínuo amparado pelo uso de produtos fotográficos de qualidade (negativos de vidro) e pelo extremo cuidado técnico.

A trajetória do FFB pode ser analisada por dois momentos peculiares, se pensados sob a ótica de sua concepção, caracterização e organização. De modo geral, tem-se que a primeira fase (2001-2006) vinculou os negativos e os cadernos ao patrimônio como herança, sacralidade e documento, ao passo que a segunda fase (iniciada em 2014) foca em potencializá-lo como conjunto documental, seguindo ações pertinentes à história oral, história da fotografia, história visual e cultura visual. Assim, a defesa da resignificação da função do curador, pautada em ações que integram a organização do sistema documental para o desenvolvimento de pesquisas, contribuiu para avançar a investigação sobre a produção, circulação e o consumo de negativos, caracterizando assim a cultura fotográfica.

Com o panorama geral traçado até o momento, a CMPR obteve dados sobre o estado de conservação desse fundo que justificam o apoio à aquisição de equipamentos e de mobiliários, a fim de garantir a conservação desse patrimônio. A curadoria também destacou a CMPR como um centro de documentação que vem participando de projetos de pesquisa e de extensão. Sua parceria com a UEPG tem sido fundamental para preservar a história visual de Ponta Grossa e região dos Campos Gerais.

REFERÊNCIAS

FONTES MANUSCRITAS

FUNDO FOTO BIANCHI. *Caderno de clientes e serviços Foto Bianchi*. Ponta Grossa: Acervo da Casa da Memória Paraná, 1921.

_____. *Anotações*. Ponta Grossa: Acervo da Casa da Memória Paraná. (caixa de negativos).

_____. *Registro de alvarás de licença*. Ponta Grossa: Acervo Casa da Memória Paraná, 1911-1914. (Caderno 4).

FONTES IMPRESSAS

A REPÚBLICA. Curitiba, 4 set. 1908, p. 1.

A REPÚBLICA. Curitiba, 8 jun. 1922, p. 4.

O PROGRESSO. Ponta Grossa, 1910, p. 2.

O PROGRESSO. Ponta Grossa, 13 jun. 1912, p. 1.

DIÁRIO DOS CAMPOS. Ponta Grossa, 9 set. 2001, p. 11A.

FUNDO FOTO BIANCHI. Ofício nº 96. Ponta Grossa, 5 mar. 2001.

FONTES ICONOGRÁFICAS

BIANCHI, Luiz. *Negativo nº 465*. Ponta Grossa: Fundo Foto Bianchi; Arquivo da Casa da Memória Paraná, 29 abr. 1921. (dry plate).

FUNDO FOTO BIANCHI. *Negativo sem número*. Ponta Grossa: Arquivo da Casa da Memória Paraná, s/d. (dry plate).

LIVROS, ARTIGOS E TESES

ALMEIDA, Juniele Rabelo; ROVAI, Martha Gouveia de Oliveira. História Pública: entre as políticas públicas e os públicos da história. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 17., 2013, Natal. *Anais...* Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2013. p. 1-10.

ALVARENGA, Jheniffer Batista. *Acervo Foto Bianchi: o contexto de formação e sociabilidades (2001-2016)*. 2016. 92 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2016.

ALVARENGA, Jheniffer; CAMERA, Patricia. O contexto de formação do Acervo Foto Bianchi em Ponta Grossa/PR (2001-2016). In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 15., 2016, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2016. p. 1-13.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro, 2005.

BEDIM, Willian; CAMERA, Patricia. O contexto comercial e a produção de Luis Bianchi: memória escrita e fotográfica. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 2., 2015, Londrina. *Anais...* Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2015. v. 8. p. 27-44.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

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

CANABARRO, Ivo dos Santos. *Dimensões da cultura fotográfica no sul do Brasil*. Ijuí: Editora Unijuí, 2011.

CAMERA, Patricia; LIMA, Solange. O outro lado da imagem: o negativo como objeto de conhecimento. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 6., 2017, Londrina. *Anais...* Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2017. p. 9-31.

_____. Foto Bianchi: O caderno de controle de serviços como indicador do circuito de sociabilidades. In: ENCONTRO HISTÓRIA, IMAGEM E CULTURA VISUAL, 2., 2013, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2013. p. 1-8.

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

- CASTRO, Luciana M. Cerqueira. A universidade, a extensão universitária e a produção de conhecimentos emancipadores. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 27., 2004, Caxambu. *Anais...* Caxambu: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 2004. p. 1-16.
- CHAVES, Niltonci Batista et al. *Visões de Ponta Grossa IV: Mosteiro da Ressurreição 25 anos*. Curitiba: Pós-Escrito, 2006.
- CHAVES, Niltonci Batista et al. (Orgs.). *Visões de Ponta Grossa: cidade e instituições*. Ponta Grossa: Editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2004. v. 1.
- CHAVES, Niltonci Batista; BREMBATTI, Katia. *Desenvolvimento & Sociedade: ACIPG 85 Anos*. Ponta Grossa: Editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2008.
- CHAVES, Niltonci Batista; DITZEL, Carmencita Holleben Mello; JOHANSEN, Elizabeth (Orgs.). *Visões de Ponta Grossa: festa, lembrança, trabalho*. Ponta Grossa: Editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2003. v. 2.
- CHAVES, Niltonci Batista et al. *Visões de Ponta Grossa*. Ponta Grossa: UEPG, 2001. v. 1.
- FRIZOT, Michel (dir.). *A new history of photography*. Köln: Könemann, 1998.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens; LAGO, Pedro Corrêa do. *O século XIX na fotografia: coleção Pedro Corrêa do Lago*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.
- FILIPPI, Patrícia de; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Tratamento de fotografias: projeto como fazer*. São Paulo: AAB, 2002.
- HEIDEN, Roberto. Políticas públicas para a educação e para o patrimônio e os cursos de conservação e restauro de bens culturais no Brasil. In: MICHELON, Francisca Ferreira; MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá; GONZÁLEZ, Ana María Sosa (Orgs.). *Políticas públicas e patrimônio cultural: ensaios, trajetórias e contextos*. Pelotas: Editora da Universidade Federal de Pelotas, 2012. p. 280-296.
- KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- _____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 1999.
- _____. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- _____. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia: Ateliê, 2007.

LEANDRO, José Augusto. Luís Bianchi, fotógrafo dos Campos Gerais. *Jornal de História*, Ponta Grossa, v. 3, p. 4-6, 1996.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cultura visual e curadoria em museus de História. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 31, n. 2, p. 53-77, 2005.

MALTA, Albertina Otávia Lacerda. *Coleção Francisco Rodrigues: a digitalização de fotografias dos séculos XIX e XX para o portal domínio público, uma estratégia de preservação e difusão da memória*. Cidade: Editora, 2011. (Conferência sobre Tecnologia, Cultura e Memória).

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

_____. Fotografia e História: possibilidades de análise. In: CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda (Orgs.). *A leitura de imagens na pesquisa social*. São Paulo: Cortez, 2004. p. 19-34.

MARGRAF, Mateus Albach; FREITAS, Denise de; CAMERA Patricia. Higienização e acondicionamento das placas secas do Fundo Foto Bianchi. In: CONVERSANDO SOBRE EXTENSÃO, 15., 2017. Ponta Grossa. *Anais...* Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2017. p. 1-4.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (Eds.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2005. p. 1-33.

_____. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

_____. Memória e Cultura Material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

MENEZES, Naida; STUMVOLL, Denise (Orgs.). *Memória Visual de Porto Alegre: 1880-1960*. Porto Alegre: Pallotti, 2008. (Acervo de imagens do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa).

MOITA, Filomena Maria Gonçalves da Silva Cordeiro; ANDRADE, Fernando César Bezerra de. Ensino-pesquisa-extensão: um exercício de indissociabilidade na pós-graduação. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 41, p. 269-280, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782009000200006&lng=en&nrm=i so>. Acesso em: 29 out. 2018.

OLIVEIRA, Vitória Gabriela; CAMERA, Patricia. Caracterização prévia do Acervo Foto Bianchi: análises complementares. In: WORKSHOP PARANAENSE DE ARTE CIÊNCIA, 7., 2017, Ponta Grossa. *Anais...* Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa e Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2017. p. 193-203.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris*, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

ROCHA, Alvício Vicente da; ALMEIDA, Alan de; CAMERA, Patricia. Estabilização e acondicionamento das placas secas do Fundo Foto Bianchi. In: CONVERSANDO SOBRE EXTENSÃO, 15., 2017. Ponta Grossa. *Anais...* Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2017.

SANTOS, Francieli Lunelli. *Arranjos fotográficos, arranjos familiares: representações sociais em retratos de família do Foto Bianchi (Ponta Grossa 1910 – 1940)*. 2009. 181 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2009.

STANCIK, Marco Antônio. Fotógrafos pioneiros e a escrita da história. *Diário dos Campos*, Ponta Grossa, n. 30.657, p. B3, 2009.

TESSITORE, Viviane. *Como implantar centros de documentação*. São Paulo: Imprensa oficial, 2003. (Arquivo do Estado).

SITES

MACHADO, Bruna Fernandes. História de Ponta Grossa é contada através de fotos em exposição. *Foca Foto*, 12 maio 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2AsaOjL>>. Acesso em: 25 out. 2018.

SILVA, Grasiela Aparecida Santos da; OLIVEIRA, Vitória Gabriela de. *Mudanças e permanências cenográficas*. Ponta Grossa, 23 maio 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2EleeDi>>. Acesso em: 25 out. 2018.

ENTREVISTAS

BIANCHI, Raully. *Raully Bianchi* [3 nov. 1982]. Entrevistadores: Loreno Luiz Zattelli Hogedorn e Roseli T. Boschilia. Ponta Grossa, 1982. Papel, p. 13. Entrevista concedida ao Projeto Fotógrafos Pioneiros do Paraná. (Acervo da Casa da Memória de Curitiba).

BIANCHI, Raul. *Bianchi e suas batalhas* [9 set. 2001]. Entrevistador: Irineo Netto. Ponta Grossa, 2001. Entrevista concedida ao jornal *Diário dos Campos*.

LEANDRO, José Augusto. *Depoimento* [abr. 2016]. Entrevistadora: Jheniffer Batista de Alvarenga. Ponta Grossa, 2016. 1 arquivo Mp3 (39 min).

SCHUSCHARDT, Adreane Marcell Willenborg. *Depoimento*. [dez. 2015]. Entrevistadora: Jheniffer Batista de Alvarenga. Ponta Grossa, 2015. 1 arquivo Mp3 (1h10 min).

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

Artigo apresentado em 22/12/2017. Aprovado em 20/08/2018.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License