

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
LINHA DE PESQUISA: SOCIEDADE, CIÊNCIA E ARTE

CARMEM ADRIANE RIBEIRO

**IMAGENS NEGOCIADAS: RETRATOS DE FAMÍLIA
PELAS LENTES DO ESTÚDIO FOTO KLOS NAS DÉCADAS
DE 1930 E 1940 EM PANAMBI – RS**

Porto Alegre (RS)

2015

CARMEM ADRIANE RIBEIRO

**IMAGENS NEGOCIADAS: RETRATOS DE FAMÍLIA
PELAS LENTES DO ESTÚDIO FOTO KLOS NAS DÉCADAS
DE 1930 E 1940 EM PANAMBI – RS**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

Porto Alegre
2015

Catálogo na Publicação

R484i Ribeiro, Carmem Adriane

Imagens negociadas : retratos de família pelas lentes do estúdio Foto Klos nas décadas de 1930 e 1940 em Panambi - RS / Carmem Adriane Ribeiro. – Porto Alegre, 2016.

252 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro

1. Fotografia – Panambi (RS). 2. Fotografia de Família – História. 3. Estúdio fotográfico. 4. Cultura. 5. História. I. Monteiro, Charles. II. Título.

CDD 770.98165

Bibliotecária Responsável: Salete Maria Sartori, CRB 10/1363

CARMEM ADRIANE RIBEIRO

**IMAGENS NEGOCIADAS: RETRATOS DE FAMÍLIA
PELAS LENTES DO ESTÚDIO FOTO KLOS NAS DÉCADAS
DE 1930 E 1940 EM PANAMBI – RS**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, na linha de pesquisa.

Aprovada em: 18 de dezembro de 2015.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Charles Monteiro (Orientador) – PUCRS

Prof.^a Dr.^a Carolina Martins Etcheverry – PUCRS

Prof. Dr. Ivo dos Santos Canabarro – UNIJUÍ

Prof.^a Dr.^a Rosane Marcia Neumann – UPF

Prof.^a Dr.^a Claudia Musa Fay – PUCRS

Porto Alegre, 2015.

A

Gabrieli Ribeiro Steinhorst

AGRADECIMENTOS

Transformar em palavras o sentimento de gratidão não é tarefa simples! Apesar de a produção escrita ser um trabalho solitário, principalmente nas últimas etapas, é resultado de muitas mãos!

Recebi o apoio de muitas pessoas e instituições nessa caminhada. Desde a fase inicial do projeto às contribuições intelectuais, afetivas e financeiras, foram essenciais para a conclusão da tese. Agradeço a todos que me auxiliaram, não é possível relacionar todos os nomes, mas sintam-se todos imensamente agradecidos por intermédio das pessoas e instituições que cito abaixo:

Ao professor Dr. Charles Monteiro, por ter acreditado neste projeto, pela ótima orientação, dedicação, disponibilidade, apoio, compreensão e incentivo para a conclusão da tese.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS, aos funcionários que sempre foram atenciosos: Carla, Adilson, Henriet e Luís. Aos professores, pelos seminários, discussões e contribuições para esta pesquisa, saudades da professora Núncia Santoro de Constantino (*in memoriam*).

À Capes, pela bolsa de estudos.

Às professoras que participaram no momento da qualificação, pelas significativas contribuições: Prof.^a Dr.^a Ana Maria Mauad e Prof.^a Dr.^a Carolina Etcheverry.

Aos professores que aceitaram o convite para ler e estar participando do momento da defesa: Prof.^a Dr.^a Carolina Etcheverry, Prof.^a Dr.^a Claudia Musa Fay, Prof. Dr. Ivo dos Santos Canabarro e Prof.^a Dr.^a Rosane Márcia Neumann, pela disponibilidade e experiência compartilhadas.

Às famílias que gentilmente abriram seus acervos privados e possibilitaram a execução da pesquisa: estúdio Foto Klos, família Schwingel e família Faulhaber. Obrigada pela recepção, pelos encontros, por compartilhar, além de imagens fotográficas, suas lembranças, sua memória visual e seus sentimentos.

Ao Museu e Arquivo Histórico Professor Hermann Wegermann – Panambi (RS), agradeço a Themia, Denise, Janete, Cléa e Inês, pela atenção e dedicação.

Aos primeiros orientadores que apresentaram o mundo das letras, meus exemplos de honestidade, luta, perseverança e dignidade. Meus pais Teresa de Ávila Wagi e Felipe Júlio Ribeiro Sobrinho.

Ao meu esposo Rogério Steinhorst, companheiro há 20 anos, apoia meus projetos e sonhos, proporcionou condições de dedicação ao curso. Também agradeço à vitoriosa Gabrieli Ribeiro Steinhorst que mudou minha vida! É impossível não sorrir ao ver sua alegria contagiante! Sem o apoio de vocês nada teria sentido!

Aos meus familiares, pelo apoio e por compreender as ausências, meus irmãos Cristofer Fernando Ribeiro e Ademir José Ribeiro, sua esposa Simone e meu sobrinho e afilhado Thomas. À família que me acolheu, pelo apoio e carinho, meus sogros Ernesto e Nilza Steinhorst, cunhadas Leda e Cleci, ao seu esposo Érico e aos sobrinhos e afilhados Eduardo e Maria Eduarda.

Aos amigos que acompanham minha trajetória acadêmica desde a graduação, apoiando, questionando e incentivando mesmo a distância: Rosane Neumann, Claudia Toso, Édina Simão, Jane Altmann e Clarinês Hames. Neste percurso, na PUCRS, novos amigos: Alba Santos, Camila Eberhardt, Eduardo Knack, Luciana Oliveira, Maria do Amparo e Vanessi Reis, obrigada pelas dicas de leituras, pelos presentes, pela companhia e pelos cafés que compartilhamos.

Aos amigos do grupo de estudos em História e Fotografia, obrigada pela acolhida, pelas leituras, diálogos e trocas de experiências: Charles Monteiro, Carolina Etcheverry, Daniela Reis, Luiza Kuhl, Cláudio de Sá Machado Júnior, Caio Proença, César Bastos, Bruna Santiago e Jussara Moreira.

Aos colegas dos grupos de trabalho: História Cultural (Anpuh-RS) e História, Imagem e Cultura Visual (Anpuh-RS), por possibilitar discussões, estudos, e compartilhar eventos e experiências, e por compreender as ausências da minha atuação deste último período.

Aos compadres e comadres que compartilharam com carinho os cuidados da afilhada, minha eterna gratidão: Ivone e Sérgio, Keli, Claudia e Jonas, Ismael e Cássia. Sem esquecer as meninas Julinha e Ana Vitória.

Também aos amigos de perto e de longe (BB e Unicap) que em algum momento me auxiliaram na tradução, correção, na leitura de artigos ou resumos, fica registrado meu sincero obrigado!

Por último, não menos importante, agradeço aos professores que proporcionaram participações em eventos e incentivaram a continuar pelo caminho da pesquisa enquanto estava na graduação: Ana Colling, Ivo Canabarro, Noëlle Lechat e Paulo Zarth, vocês fizeram a diferença!

Encomenda

*“Desejo uma fotografia
como esta - o senhor vê?*

- como esta:

*em que para sempre me ria
como um vestido de eterna festa.*

*Como tenho a testa sombria,
derrame luz na minha testa.*

*Deixe esta ruga, que me empresta
um certo ar de sabedoria.*

*Não meta fundos de floresta
nem de arbitrária fantasia...*

*Não... Neste espaço que ainda resta,
ponha uma cadeira vazia”.*

Cecília Meireles

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa problematiza a produção fotográfica do estúdio Foto Klos em Panambi (RS) nas décadas de 1930 e 1940. Fundado em 1913 em Panambi na região Noroeste do Rio Grande do Sul pelo imigrante Adam Wilhem Klos, o estúdio se mantém como empreendimento familiar até os dias atuais, contabilizando um século de existência. O recorte temporal estabelecido pela pesquisa corresponde ao período em que Frieda Doeth Klos assumiu as atividades administrativas e fotográficas do estúdio. A pesquisa buscou entender os momentos que envolveram a negociação para a produção das imagens de família, o consumo e a circulação das fotografias. Além da consulta ao acervo particular do estúdio - imagens e documentos -, também foram realizadas entrevistas e a reprodução das imagens utilizadas no trabalho a partir de negativos de vidro. Entre os resultados da pesquisa destaca-se que as fotografias foram utilizadas como forma de legitimar a família perante a sociedade local, familiares e amigos distantes, visto que a maioria dos retratados no início do século XX eram imigrantes ou descendentes, que além de serem lembrados, buscavam por meio das imagens demonstrar seu progresso material.

Palavras-Chave: retratos de família, estúdio fotográfico, Panambi,

ABSTRACT

This research paper discusses about the photographic production of the Photo Klos studio in Panambi (RS) in the 1930s and 1940s. Founded in 1913 in Panambi in the Northwest region of Rio Grande do Sul by immigrant Wilhelm Adam Klos, the studio remains as venture family until the present day, accounting a century of existence. The time frame established by the survey corresponds to the period when Frieda Doeth Klos took over the administrative activities and photographic studio. The research aimed to understand the moments that involved the negotiation for the production of family images consumption and circulation of photographs. Besides consulting the private studio collection - pictures and documents - interviews and reproduction of the images to used in the study produced by glass negatives were also made. Among the results of the research it is said that the photographs were used as a means of legitimizing the family outside the local society and the family and friends far away, seeing that the most of those portrayed in the being twentieth century, who besides be remembered, sought through images demonstrate their material progress .

Key words : photographic culture , family portraits , photography studio.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – MAPA DA ÁREA URBANA E RURAL DO MUNICÍPIO DE PANAMBI	79
FIGURA 2 – ADAM WILHELM KLOS.....	87
FIGURA 3 – PLANTA E LOCALIZAÇÃO DO ESTÚDIO FOTO KLOS.....	90
FIGURA 4 – PRAÇA DA COLÔNIA NEU-WÜRTTEMBERG (1916).....	91
FIGURA 5 –ESTÚDIO FOTO KLOS - 1913/1914.....	92
FIGURA 6 - VISTA PARCIAL DE NEU-WÜRTTEMBERG NA DÉCA DE 1920	93
FIGURA 7 - SEQUÊNCIA DAS FIGURAS 4,5 E 6.....	94
FIGURA 8 – DETALHES DO ESTÚDIO FOTO KLOS	95
FIGURA 9 – PHOTO ATELIER ADÃO W. KLOS.....	98
FIGURA 10 – HOMEM A CAVALO EM FRENTE AO ESTÚDIO.....	100
FIGURA 11 – DETALHE DA VITRINE (AMPLIAÇÃO FEITA PELA AUTORA)	101
FIGURA 12 – FOTOGRAFIA: HOMEM A CAVALO EM FRENTE AO ESTÚDIO	103
FIGURA 13 – AMPLIAÇÃO FEITA PELA AUTORA: DETALHES DA VITRINE DO ESTÚDIO.....	104
FIGURA 14 - CÂMERA CARL ARMSTER.....	107
FIGURA 15 - OTTMAR E CÂMERA CARL ARMSTER	108
FIGURA 16 - DIAFRAGMAS	108
FIGURA 17 - CÂMERA CARL ARMSTER COM SUPORTE PARA NEGATIVO.....	108
FIGURA 18 - SUPORTE PARA NEGATIVO EM VIDRO DA CÂMERA CARL ARMSTER	109
FIGURA 19 – CÂMERAS FOTOGRÁFICAS	109
FIGURA 20 – LIVRO DE REGISTRO DE 1913 A 1919	110
FIGURA 21 – PÁGINAS 106 E 107 DO LIVRO DE REGISTROS N. 1 (1913-1919).....	110
FIGURA 22 - FRIEDA DOETH KLOS.....	116
FIGURA 23 – OTTMAR KLOS	120
FIGURA 24 – CRIANÇA.....	128
FIGURA 25 - EMBALAGEM DE NEGATIVOS AGFA-SPECIALRAPID	132
FIGURA 26 - EMBALAGEM DE NEGATIVOS AGFA-ULTRA-RAPID	133
FIGURA 27 - EMBALAGEM DE NEGATIVOS ERSTKLASSIGE DEUTSCHE	133
FIGURA 28 - EMBALAGEM DE NEGATIVOS SUPEROMNIA.....	134
FIGURA 29 – EMBALAGEM DE NEGATIVOS GEVAERT	134
FIGURA 30 - EMBALAGEM DE NEGATIVOS KODAK	135
FIGURA 31 - MANUAL DE FOTOGRAFIA.....	136
FIGURA 32 - MANUAL DE FOTOGRAFIA.....	137
FIGURA 33 – MANUAL DA AGFA	138
FIGURA 34 – MANUAL GEVAERT.....	139
FIGURA 35 – ENCOMENDAS DE FOTOGRAFIAS POR TAMANHO	142
FIGURA 36 – ENCOMENDAS FOTOGRÁFICAS POR MÊS.....	143
FIGURA 37 – ENCOMENDAS DE FOTOGRAFIAS POR MÊS NA DÉCADA DE 1930.....	143
FIGURA 38 – QUANTIDADE DE FOTOGRAFIAS ENCOMENDADAS POR ANO.....	144
FIGURA 39 – CASAMENTO DE HELMUTH E GERTRUD SCHWINGEL	147
FIGURA 40 - VERSO DA FOTOGRAFIA DE CASAMENTO	148
FIGURA 41 - GRÁFICO DE ENCOMENDAS DE FOTOGRAFIAS	149
FIGURA 42 - PREÇO DE ALIMENTOS - DÉCADA DE 1930	150
FIGURA 43 – PREÇO DE ARTEFATOS DIVERSOS – DÉCADA DE 1930.....	150
FIGURA 44 - PREÇO DE TECIDOS E CONFECÇÕES – DÉCADA DE 1930	151
FIGURA 45 - CAPA DO ÁLBUM	154

FIGURA 46 - IDENTIFICAÇÃO DO ÁLBUM	154
FIGURA 47 - ESCOLA: SCHULE LINIE LEIPZIG.....	154
FIGURA 48 - PROFESSOR E ALUNOS	155
FIGURA 49 - ÁLBUNS FOTOGRÁFICOS DA FAMÍLIA FAULHABER	159
FIGURA 50 - PARTE DOS ÁLBUNS DA FAMÍLIA FAULHABER	159
FIGURA 51 - PÁGINAS DO ÁLBUM “1938-1941 - PANAMBI”	160
FIGURA 52 - PÁGINA DO ÁLBUM “1938-1941 - PANAMBI”	161
FIGURA 53 - PÁGINA DO ÁLBUM “1938-1941 - PANAMBI”	161
FIGURA 54 - CAPA E PÁGINA INTERNA DO “ÁLBUM JUNHO DE 1932 – JANEIRO DE 1933 (ALEMANHA)”	162
FIGURA 55 - MÓVEL E ACERVO FOTOGRÁFICO.....	163
FIGURA 56 - ROSA LUXEMBURGO	163
FIGURA 57 - CAIXA DE LEMBRANÇAS – 1.....	165
FIGURA 58 - CAIXA DE LEMBRANÇAS – 2.....	165
FIGURA 59 - CAIXA DE LEMBRANÇAS – 3.....	166
FIGURA 60 - PAREDE 1 DA SALA DE ESTAR	167
FIGURA 61- PAREDE 2 DA SALA DE ESTAR	168
FIGURA 62 – MESA DE LUZ UTILIZADA PARA DIGITALIZAÇÃO DOS NEGATIVOS.	173
FIGURA 63 – NEGATIVO EM CHAPA DE VIDRO FOTOGRAFADO E CONVERTIDO PARA POSITIVO.	174
FIGURA 64 - FICHA PARA ANÁLISE 1.	175
FIGURA 65 - FICHA PARA ANÁLISE 2.	176
FIGURA 66 - FOTOGRAFIA: CASAMENTO.....	180
FIGURA 67 - FOTOGRAFIA DE CASAMENTO	183
FIGURA 68 – CASAMENTO DÉCADA DE 1930 OU INÍCIO DÉCADA DE 1940.....	186
FIGURA 69 – FOTOGRAFIAS DE CASAMENTO DE JANEIRO DE 1939.....	187
FIGURA 70 – CASAMENTO - NEGATIVO: 3037	190
FIGURA 71 - FOTOGRAFIA DE CASAMENTO – 05.04.1937	192
FIGURA 72 - FOTOGRAFIA DE CASAMENTO	193
FIGURA 73 – CRIANÇA.....	195
FIGURA 74 – CRIANÇAS - NEGATIVO 321. DÉCADA DE 1930	196
FIGURA 75 – CRIANÇAS.....	197
FIGURA 76 – FAMÍLIA - CASAMENTO	204
FIGURA 77 - CASAMENTO DE HELMUTH SCHWINGEL E GERTRUD BOSSLER - 08/11/1941	206
FIGURA 78 – FAMÍLIA	208

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 A IMAGEM FOTOGRÁFICA NO CAMPO DOS ESTUDOS VISUAIS: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS	29
1.1 ESTUDOS VISUAIS	29
1.1.1 Imagem Fotográfica	32
1.1.2 Cultura fotográfica	38
1.1.3 Fotografia no Brasil nas décadas de 1930 e 1940	42
1.2 RETRATO: COMPOSIÇÃO E REPRESENTAÇÃO	47
1.2.1 Retrato	47
1.2.2 Retrato de família	50
1.2.3 Pose e Representação	53
1.3 CONFIGURAÇÕES: PÚBLICO E PRIVADO	58
2 ATRAVÉS DAS LENTES DO ESTÚDIO FOTO KLOS: A CULTURA FOTOGRÁFICA NO SUL DO BRASIL	63
2.1 ESTÚDIOS / ATELIÊS FOTOGRÁFICOS	63
2.1.1 Estúdio Beck	66
2.1.2 Estúdio Foto Kaefer	70
2.2 FOTOGRAFIA NO ESPAÇO E TEMPO: PANAMBI (RS)	75
2.3 OS TEMPOS DO ESTÚDIO FOTO KLOS.....	85
2.3.1 Fundação e as primeiras décadas	86
2.3.2 Relações entre público e privado	89
2.3.3 Acervo do estúdio Foto Klos	106
2.4 RELAÇÕES DE GÊNERO - A MULHER ATRÁS DA CÂMERA	112
2.4.1 Frieda Doeth Klos - décadas de 30 e 40	115

2.5 O SABER FOTOGRÁFICO EM FAMÍLIA	119
2.5.1 A técnica do retoque nos negativos de vidro	124
3 PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS: CIRCULAÇÃO E CONSUMO EM PANAMBI NAS DÉCADAS 1930 E 1940	131
3.1 TÉCNICAS IMPORTADAS: MANUAIS E NEGATIVOS PLANOS DE VIDRO	131
3.2 O CONSUMO FOTOGRÁFICO	139
3.3 FOTOGRAFIAS COMPARTILHADAS	151
4 IMAGENS NEGOCIADAS: RETRATOS DE FAMÍLIA	171
4.1 CASAMENTOS EM CENA	177
4.2 CRIANÇAS EM FOCO	194
4.3 A FAMÍLIA VAI AO ESTÚDIO	198
CONSIDERAÇÕES FINAIS	209
BIBLIOGRAFIA	216
ANEXOS	224

INTRODUÇÃO

Esta tese resulta do trabalho de pesquisa que busca compreender o padrão de visualidade das imagens de família em Panambi - RS através das lentes fotográficas do estúdio Foto Klos, compreendendo as décadas de 1930 e 1940, período em que esteve à frente do estúdio a fotógrafa Frieda Doeth Klos.

Para o estudo, considera-se a negociação que envolvia a produção das imagens, a contextualização do estúdio fotográfico na comunidade constituída por imigrantes, a circulação e a análise das fotografias com o objetivo de “revelar” as visibilidades e invisibilidades nas representações produzidas, bem como se essas seguiram os padrões e a cultura fotográfica da sociedade brasileira nos anos de 1930 e 1940.

O interesse pelo estudo da fotografia surgiu no período em que trabalhei no MAHP¹ em Panambi, e verifiquei que essa era pouco empregada nas pesquisas acadêmicas na consulta à documentação desse arquivo público. O acervo fotográfico foi constituído por doações de famílias, na sua maioria, não identificadas. Constata-se, porém, que a maior parte das fotografias foi produzida pelo estúdio Foto Klos, empresa familiar centenária, que permanece atuando no ramo. A falta de identificação das fotografias leva a que se recorra ao acervo particular, a fim de cruzar os dados dos documentos com os negativos das fotografias preservadas. O objetivo da identificação das fotografias será definir o período em que foram produzidas; o(a) fotógrafo(a); a quantidade; o tamanho das cópias encomendadas; o evento registrado, como nascimentos, famílias, casamentos, batizados, político-social-econômico ou religioso; bem como, os grupos étnicos representados, visto

¹ No decorrer do texto será utilizada a sigla MAHP para referir-se ao Museu e Arquivo Histórico Professor Hermann Wegermann-Panambi/RS.

que se trata de uma comunidade formada por maioria imigrantes² alemães provindos das Colônias Velhas³ ou da Alemanha.

Este estúdio fotográfico, além de fazer parte de minhas memórias pessoais, também será responsável por produzir milhares de fotografias da sociedade e da paisagem local. Acompanhará, através de imagens, as alterações das paisagens rurais e o processo de urbanização e modernização da sede da colônia. Registrará a sociedade através das fotografias de famílias, eventos sociais, econômicos e políticos por mais de um século.

As poucas fotografias que registraram minha infância e de meus irmãos foram feitas nesse estúdio, localizado no mesmo endereço desde 1919, na área central do município. As inúmeras vezes que passei em frente ao estúdio, lembro-me de ter ficado parada por alguns minutos diante da vitrine admirando as fotografias e, com olhos curiosos, fitar os personagens das imagens, muitos, para meus olhos infantis, desconhecidos, mas alguns reconhecidos, pela posição social, econômica e política que ocupavam outros vizinhos ou colegas de escola. Assim, nas caminhadas até o “centro”,⁴ havia uma ansiedade para chegar à Foto Klos, “apertava o passo” para ter uns minutos e ficar contemplando as fotografias.

Olhar a vitrine era como folhear uma revista, buscar figuras conhecidas, identificar-se ou não com as imagens expostas, e, como muitos que ali passavam expressar o desejo de ter uma foto compartilhada na “casa do fotógrafo”.⁵

² Será empregado o termo imigrante para referir-se aos alemães e descendentes que se instalaram em Panambi (colônia Neu-Württemberg) nas primeiras décadas do século XX, desconsiderando sua procedência.

³ Neste texto, ao abordar as Colônias Velhas, faz-se referência à região de colonização formada no século XIX, que se expandiu a partir de São Leopoldo, Vale do Rio dos Sinos, Caí e Taquari. Para compreender melhor esse processo, ver AMSTAD, Theodor. **Cem anos de germanidade no Rio Grande Do Sul: 1824-1924**. São Leopoldo: Unisinos, 1999. (Col. Fisionomia gaúcha, 8); NEUMANN, Rosane. **Uma Alemanha em miniatura: o projeto de imigração e colonização étnico particular da colonizadora Meyer no noroeste do Rio Grande do Sul (1897-1932)**. 2009, 2 v., 632 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, 2009.

⁴ Forma como a maioria da população que residia nos bairros ou na zona rural se referia à parte central onde ficavam localizadas as instituições comerciais e financeiras, prefeitura, praça e as igrejas maiores.

⁵ A expressão “Casa do fotógrafo” foi utilizada em uma entrevista concedida pelo fotógrafo Ottmar Klos (*in memoriam*) referindo-se ao fato de o estúdio estar em anexo à residência. Ele também argumentou que os clientes se dirigiam ao estúdio pelo ambiente/cenário estar preparado, considerando também que para a fotógrafa Frieda Doeth Klos era mais prático, pois não havia a necessidade de carregar equipamentos pesados para outros lugares.

Através da vidraça – com frequentes marcas das mãos ou dedos de quem parava e sinalizava ao acompanhante alguém conhecido nas imagens, ou a mobília, a decoração, os acessórios utilizados – ainda eram possíveis visualizar os objetos comercializados no estúdio, tais como câmeras fotográficas domésticas e seus acessórios, álbuns, porta-retratos e cartões postais das paisagens locais, estes geralmente enviadas para amigos e familiares “fora da colônia”,⁶ ou como *suvenir* de viajantes. Assim, o estúdio cumpre o papel de “educar o olhar” pela vitrine, nutrindo o desejo de representação nos “espectadores”.

Desde o surgimento da fotografia, vem registrando-se o mundo contemporâneo na linguagem das imagens, da forma múltipla, constituída por grandes e pequenos eventos, por personalidades mundiais, por gente anônima, por lugares distantes, exóticos, pela intimidade doméstica, pelas possibilidades coletivas e pelas ideologias oficiais.⁷ Tudo isso perpassando espaços e tempos diversos, expressando sentimentos e formas de representações variadas, de acordo com os interesses de quem as produz⁸ e de quem as lê, seja no espaço público, seja no espaço privado.

Para Borges, as fotografias expõem as formas de sentir e pensar de um indivíduo, ou de um determinado grupo social, “mostram como a memória coletiva vai sendo construída, criando laços de pertencimento mútuo e unindo os membros de uma mesma coletividade”.⁹ Neste sentido, o pesquisador, ao buscar entender uma imagem e as intenções do produtor, deve compreender “que o conhecimento histórico opera no reino das possibilidades e da verossimilhança. Seu ofício implica conhecer, compreender e interpretar, à luz das evidências históricas, da qual a imagem fotográfica é uma das manifestações”¹⁰ que os indivíduos ou grupos quiseram atribuir às práticas sociais.

O estúdio foi fundado em 1913, na colônia Neu-Württemberg, atual município de Panambi, na região Noroeste do Rio Grande do Sul, pelo imigrante

⁶ Para os que ficaram na Alemanha ou nas Colônias Velhas.

⁷ MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história. Interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996, p. 5.

⁸ O fotógrafo, ou quem solicitou a ele a produção da imagem.

⁹ BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 112.

¹⁰ Ibid., p. 112.

Adam Wilhem Klos. Ele permaneceu no ramo fotográfico até a década de 1930, delegando as atividades para a sua esposa após o desquite. Frieda Doeth Klos aprendeu o ofício com o esposo nas atividades práticas cotidianas do estúdio, que se mantém como empreendimento familiar até os dias atuais, contabilizando um século de existência.

O acervo do Museu e Arquivo Histórico Professor Hermann Wegermann (Panambi - RS) tem aproximadamente mil fotografias produzidas pelo estúdio Foto Klos, doadas por famílias da comunidade. As fotografias contemplam as séries: famílias, retratos individuais, paisagens, escolares, indústria e comércio. Entretanto, devido à falta de identificação, tanto de autoria quanto de período, opta-se por trabalhar com as imagens originais, com acesso aos negativos em vidro do acervo particular do estúdio Foto Klos.

A busca por este acervo particular envolveu muitos encontros e negociações entre a pesquisadora e a família proprietária do estúdio, o qual completou um século de existência no dia 13 de setembro de 2013. Foi um longo período de contato com a família, quando foi apresentado o projeto e explicado os objetivos da realização da pesquisa.

Os contatos iniciaram em 2008, até que em 2010 obteve-se pleno acesso ao acervo dos negativos em vidro. Na primeira visita, em que foi autorizada a cópia dos negativos, um dos fotógrafos selecionou as imagens que poderiam ser fotografadas. Esse grupo de imagens, em sua maioria, não possuía identificação de número do negativo ou data.

Nas visitas seguintes ao estúdio, foram realizadas entrevistas com Ottmar W. Klos, Thusnela Klos e André Klos, conversas essas enriquecedoras que suscitaram novos questionamentos para a pesquisa, além de momentos agradáveis acompanhados de chá e saborosas bolachas e bolos. A partir dessa etapa, houve mais liberdade, para manusear e selecionar as imagens. Assinala-se ainda que grande parte do acervo que estava armazenada no sótão da parte mais antiga do prédio foi transferida para outra parte desativada do prédio. A transferência foi necessária porque no sótão havia muita umidade, por conta das precárias condições de conservação local. O material foi acondicionado na parte desativada do estúdio, porém nesse local também não havia condições adequadas de armazenamento e conservação do material.

Pelo vasto acervo imagético e de artefatos fotográficos (câmeras, materiais de laboratório, painéis, balanças para pesar os componentes utilizados na revelação, ampliadores, manuais, cadernos de registros), foi difícil definir, inicialmente, o período a ser trabalhado. No momento em que foi apresentado o primeiro projeto, a intenção era trabalhar com todo o período do estúdio, porém percebeu-se que era necessário delimitá-lo melhor para a realização desta pesquisa.

Definiu-se o período de 1948 a 1974, que correspondia à atuação do fotógrafo Ottmar Klos, filho do primeiro fotógrafo do estúdio e fundador da empresa Adam W. Klos. Durante as investigações, as entrevistas e a seleção de documentos e imagens, o interesse mudou de foco, e, nessas pesquisas, constatou-se que uma mulher – Frieda Doeth Klos – atuou como fotógrafa do estúdio nas décadas de 1930 e 1940. Isso instigou a continuar a pesquisa por esse viés, visto que, nos documentos do estúdio, ela não é “visível”.

O acesso e o trabalho com o acervo durante o desenvolvimento da pesquisa despertam a preocupação com a forma como os artefatos históricos são guardados, ou seja, imprópria. Contudo não se pode ignorar que a família poderia ter eliminado o acervo, mas optou por preservá-lo, mesmo nessas condições precárias.

Além do acervo de negativos e artefatos fotográficos dispostos na parte desativada do prédio, o estúdio ainda dispõe de um conjunto de câmeras fotográficas que permeiam a sua história e as alterações tecnológicas. Percebe-se que para essa parte do acervo há um cuidado maior, desde o acondicionamento até a exposição na vitrine do estúdio ao lado do alvará do prédio. Observa-se que há uma “seleção” por parte da atual administração do estúdio do que merece destaque e o que se quer “guardar” na memória coletiva.

Este trabalho se diferencia de trabalhos realizados a partir de reproduções de cópias de contato¹¹ ou com fotografias que não foram retiradas pelos clientes.¹²

¹¹ O acervo utilizado por Ivo Canabarro estava alocado no Museu Antropológico Diretor Pestana que fez as reproduções a partir dos negativos de vidro e catalogou as imagens. Para ver mais sobre essa pesquisa, consultar CANABARRO, Ivo dos Santos. **A construção da cultura fotográfica no sul do Brasil**. Imagens de uma sociedade de imigração. Niterói (RJ), 2004. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, UFF, 2004.

¹² O acervo utilizado por Lucia Gregory pertencia à família Kaefer e as imagens pesquisadas, em sua maioria, não foram retiradas pelos clientes, e o estúdio fotográfico guardou as imagens. Para ver mais sobre esta pesquisa, consultar GREGORY, Lucia Teresinha Macena. **Retratos, instantâneos e lembranças**: a trajetória e o acervo da fotógrafa Írica Kaefer, Marechal Cândido Rondon (1954-1990). Niterói (RJ), 2010. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação Interinstitucional em História, UFF - Unicentro, 2010.

No caso do estúdio Foto Klos, a maior parte das fotografias não retirada foi queimada, sendo guardados apenas os negativos das imagens. De acordo com o administrador atual, somando os diversos tipos de fotografias (casamentos, batizados, famílias, crianças, eventos e fotografias para documentos de identidade) foram eliminadas, aproximadamente, vinte mil cópias fotográficas.

Para trabalhar com o acervo fotográfico do estúdio Foto Klos, é necessário digitalizar as imagens usadas na pesquisa. Nesse processo de digitalização, utiliza-se uma câmera fotográfica da autora e uma mesa de luz, cedida pelo estúdio, para fotografar os negativos. Numa etapa seguinte, em *software* específico, será feita a conversão das imagens de “negativos para positivos”. Destaca-se que as imagens apresentadas na tese não têm a mesma cor/tonalidade das imagens produzidas de forma analógica. Conforme o entrevistado Ottmar Klos, os clientes do estúdio gostavam das imagens em meio-tom, que era regulado no momento da revelação, do tempo de exposição e do tempo nos banhos de reveladores e fixadores.

O acervo não estava organizado, dificultando o processo de seleção. Tendo em vista que a presente pesquisa interpreta as imagens produzidas nas décadas de 1930 e 1940, localizar os negativos desse período foi uma tarefa que exigiu tempo, paciência e dedicação. Em alguns momentos, procurar determinada imagem chegou a ser como procurar uma “agulha no palheiro”, foi o que ocorreu com as imagens que mostravam o prédio do estúdio, a sua fachada e a rua.

A existência de vários acervos fotográficos no Brasil instiga a discussão da importância desses para a construção do conhecimento através das imagens fotográficas. Estas são fontes privilegiadas por comportarem informações que, muitas vezes, não são encontradas na documentação escrita. Assim, as fontes imagéticas possibilitam avançar as pesquisas para além de meras descrições, constituindo-se em expressões de realidades vividas. Nesse sentido, a cultura fotográfica não está restrita a lugares consagrados como museus e arquivos ou grandes coleções de jornais e revistas.

Na virada do século XIX para o século XX, a fotografia no Brasil já se apresentava de forma diversificada, ampliando seu campo de atuação, integrando o cotidiano da sociedade, seja através dos retratos sociais e familiares, das vistas, dos cartões postais, seja através da utilização de fotografias em publicações e anúncios comerciais. A popularização da fotografia através dos diversos campos de atuação influenciou os costumes, os ritos e criou novos hábitos sociais, o que a tornou

obrigatória nas convenções sociais e familiares, e educou o olhar e o desejo do “dar-se-a-ver” nas imagens fotográficas.

Os estúdios fotográficos que se destacavam pela tradição no mercado ou pelo talento artístico (vinculação entre fotografia e arte) eram espaços de convivência da burguesia ascendente. Frequentar estúdios renomados diferenciava a burguesia ascendente de outros grupos sociais que se dirigiam a estúdios fotográficos menores ou que consumiam apenas fotografias amadoras.

Ao analisar o consumo fotográfico em Porto Alegre nas décadas de 1920 e 1930, Zita Possamai (2005) afirma que os valores dos equipamentos diminuíram acentuadamente. Porém, apesar das possibilidades de parcelamento para a aquisição de equipamentos fotográficos, o acesso a esses ainda era restrito às elites e camadas médias. A sintonia da cidade com as inovações tecnológicas é a marca de um determinado imaginário de modernidade.

Entretanto, este não é o contexto da maioria dos municípios de médio e pequeno porte das regiões interioranas do Brasil, especialmente da região Sul, pois alguns ainda eram distritos que não haviam conquistado a emancipação política e administrativa. E, mesmo que os grandes centros estivessem buscando a modernidade (industrialização, urbanização, desenvolvimento tecnológico, explosão demográfica, desenvolvimento dos sistemas de comunicação de massa) e o domínio da percepção visual, os equipamentos fotográficos ainda eram de valor elevado, estando restritos a camadas mais abastadas.

A diversidade de ateliers buscou atender a uma demanda de clientela de diferentes camadas sociais. Os estúdios reservados à elite, geralmente localizados nos grandes centros, ateliers requintados e tradicionais, atendiam a burguesia em ascensão, enquanto que os ateliers mais simples, localizados em regiões menos nobres, ou os estúdios itinerantes atendiam uma clientela com menor poder econômico ou que não frequentavam os grandes estúdios por considerarem símbolo do poder burguês.

Annateresa Fabris¹³ argumenta que na fotografia estão expressos os diversos “papéis sociais” identificados pela teatralização da pose e pela utilização de diversos recursos (trajes, acessórios, cenários, enquadramentos e planos de fundo). Esse conjunto constitui uma “simbologia social” na qual estão inscritos os retratados,

¹³ FABRIS, Annateresa. **Identities virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 31.

que não buscam representar as individualidades, e sim, “conformar o arquétipo de uma classe ou de um grupo valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se inscrevem na superfície da imagem”.¹⁴ Assim, o estadista, o burguês, o pintor... estão claramente identificados pelos papéis sociais expressos.

Ao abordar fotografias de família, Miriam Moreira Leite afirma que a presença dos álbuns fotográficos era mais frequente nas famílias de classe média e alta. As fotografias avulsas figuravam entre as populações de baixa renda, e, independentemente da quantidade ou qualidade, constituíam-se em distintivos sociais, sou de família. A autora argumenta que a fotografia de família ainda pode ser utilizada para documentar para os ausentes a prosperidade dos que se mudaram e, em grande parte, não voltaram mais para contar seus feitos, é a produção do espetáculo a ser distribuído.

Dentre as fotografias de família pesquisadas por Miriam Moreira Leite, tanto nos álbuns quanto nas fotografias avulsas, a autora observou que entre os ritos de passagem mais registrados imgeticamente pelas diferentes classes sociais está o casamento. Assim, a fotografia é a forma de legalizar, tornar público um ato da vida privada, sendo o retrato a última publicidade da celebração da união que já foi testemunhada pelos convites e proclamas. A qualidade do retrato e a quantidade definem a ostentação de riqueza e prestígio social do casal ou das famílias.

Assim, é a ideia social que se inscreve na esfera do retrato, criando uma situação ideal, na qual a pessoa se exprime através de dois códigos historicamente determinados, o “fisionômico” que se refere à transformação imaginativa do corpo real pelo uso dos mais variados artifícios e o “vestinômico” que abrange o aparato proporcionado pela moda, a qual permite negar radicalmente a nudez do sujeito.

No estúdio fotográfico, fotógrafo, cliente, câmara e uma multiplicidade de acessórios colaboravam para a produção do retrato. Manuais, livros e compêndios definem a importância da pose, que resultaria da competência do fotógrafo, de sua gama de artifícios e conhecimento. Era ele quem deveria calcular o cenário, a postura e todos os atributos simbólicos que forneceria ao cliente a imagem desejada e reconhecida entre os pares.

No Brasil, no início do período republicano, a busca pela aparência moderna remete a mudanças de comportamentos que repercutem na organização do espaço

¹⁴ Ibid., p. 32.

doméstico, na decoração e nas novas formas de convívio social. O consumo público de imagens privadas nas revistas ilustradas pode influenciar o comportamento familiar no espaço privado, por outro lado, o espaço privado é incorporado nas imagens publicadas, que prescrevem o vestuário, os locais que deveriam ser frequentados, a decoração da casa e como educar os filhos, o que corrobora para o pertencimento e reconhecimento de uma determinada classe social.

O estúdio Foto Klos, desde sua origem no início do século XX até os dias atuais, funciona em anexo à residência da família proprietária. Essa proximidade permitiu que móveis, cenários e artefatos decorativos migrassem da residência (espaço privado) para o estúdio fotográfico (espaço público). Nesse lócus – espaço público (estúdio) –, as imagens fotográficas ficavam “expostas” – tanto no lado interno do estúdio quanto na vitrine – para os frequentadores do estúdio e para as pessoas que pela rua transitavam. De certa forma, essa exposição tinha a função de “educar” os sujeitos sobre como se portar, fazer as poses, quais eram os cenários e os momentos que deveriam ser “exibidos” nos espaços públicos.

Por se tratar de uma questão local a ser investigada de forma aprofundada, serve como aporte para o entendimento das representações sociais, econômicas e culturais no núcleo colonial, demonstrando sua relevância e importância na preservação dos referidos acervos fotográficos, visto que, apesar dos esforços das famílias e das instituições que os salvaguardam, esses não estão em condições adequadas de armazenamento e conservação, sendo que a maior parte do acervo é de acesso restrito e particular, pouco explorado pela historiografia local. A partir desse contexto, entende-se que, ao trabalhar com as fontes visuais, haverá uma contribuição na produção historiográfica pelo viés cultural, possibilitando um entendimento das dimensões sociais, na vida pública e privada.

Entre esses documentos, há vários livros de registros do estúdio Foto Klos, manuscritos de 1913 a 1981, com um intervalo de dez anos que não foi localizado o livro ou não foram feitos registros no período de 1920 a 1930. Nesses é possível analisar vários dados, pois trazem o nome dos clientes, o tipo de foto solicitada (postal, retrato), a data do evento (a maioria são fotos de casamento), o número do registro e o valor a ser pago, sendo possível inferir a classe social dos fotografados através do custo, da quantidade e do formato das fotografias.

Da extensa coleção de imagens fotográficas e objetos, foi necessário fazer algumas opções para tornar possível a realização da pesquisa e das interpretações.

Elegeram-se as fotografias produzidas em estúdio pela recorrência dessas no acervo, porém como havia um grande número de imagens, foram selecionadas três séries fotográficas: casamento, crianças e famílias. Esta opção ocorreu pela grande quantidade de imagens dessas séries no acervo e por serem as mais recorrentes, foram momentos mais registrados pelas famílias. O casamento, pelo momento de publicidade da nova família que se formava, unindo duas famílias pelo enlace dos filhos. As fotografias de crianças, como confirmação da união matrimonial e as fotografias de família como provas da constituição e o sucesso familiar e material.

Entende-se que será possível compreender dois aspectos da história local, o estudo do espaço público e do espaço privado da Colônia Neu-Württemberg através de revisão bibliográfica, pesquisa, sistematização e análise dos elementos presentes nas fotografias, com o objetivo de perceber o padrão fotográfico.

Portanto, foi feita a revisão bibliográfica e a coleta de dados e documentos, entre os quais reportagens de jornais, processo de desquite do fundador do estúdio e da fotógrafa Frieda Doeth Klos, passaporte de Adam Klos, livros de registros das encomendas das fotografias, manuais fotográficos, depoimentos das famílias que forneceram acesso aos acervos privados e entrevistas com os descendentes de Frieda. Alguns depoimentos não foram gravados porque as famílias solicitaram.

As fotografias, originalmente em negativos planos (vidro e acetato), foram higienizadas e convertidas para positivo. Essas passaram por uma prévia e básica edição de recortes do enquadramento e tonalidade, porque, além de converter para positivo, foi necessário passar para o “tom de cinza” para que os retoques analógicos não aparecessem nas imagens, salvo nas partes do trabalho que se abordou os retoques de negativos.

Após foram catalogadas em uma ficha no banco de dados Access. A produção da ficha teve como aporte o trabalho metodológico de Ana Maria Mauad.¹⁵ Porém, a pesquisa não seguiu a rigidez da ficha para as interpretações no decorrer das análises das fotografias recorrentes, foram relacionadas a outras pesquisas, considerando os gestos e comportamentos nas imagens produzidas em estúdio (casamentos, crianças e famílias), o cenário, os acessórios, a composição e o enquadramento, relacionando com o contexto histórico e social, a fim de entender se

¹⁵ MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo: USP, v. 13, n. 1, p. 145, jan./jun. 2005,.

essas são uma busca de construção de memórias e identidades, bem como o significado destas representações na produção histórica e cultural que buscavam (ou não) uma identidade coletiva. Pois, observa-se que os fotografados costumavam usar as melhores roupas, em cenários construídos e registravam-se momentos privilegiados que revelam ou ocultam a identidade dos sujeitos sociais envolvidos.

A estrutura da tese está dividida em quatro capítulos. O capítulo 1 da tese tem como objetivo apresentar os pressupostos teóricos e metodológicos que abarcam a pesquisa. Sendo um campo interdisciplinar que engloba diversas áreas, recorreu-se a autores das áreas da história, sociologia, arte e comunicação. As contribuições teóricas e metodológicas dessas áreas, portanto, proporcionam a base para as análises apresentadas nos capítulos seguintes. O capítulo está organizado de forma que inicia apresentando um campo mais geral para campos mais específicos, como fotografia, pose, representação, retrato e retrato de família.¹⁶

Examinado a produção imagética de um estúdio fotográfico do início do século XX, considera-se que esse ocupava espaços destinados ao público e ao privado, visto que, geralmente, a moradia do fotógrafo estava atrelada ao ambiente do estúdio, considerada, nesta pesquisa, como espaço público. Assim, as reflexões a respeito dos espaços públicos e privados também são contemplados neste primeiro capítulo.

Enfatiza-se também que a pesquisa de Ivo Canabarro (2004) acerca da cultura fotográfica é essencial para entender o espaço e o tempo da produção fotográfica, as negociações envolvidas, o seu contexto e o lócus na cultura fotográfica da região Sul do Brasil. Dessa forma, estuda-se a construção dessa cultura fotográfica através do estúdio Foto Klos, a fim de entender o processo “desde os seus produtores até a circulação na própria sociedade”.¹⁷

O segundo capítulo é dedicado à cultura fotográfica local e às suas relações com os demais contextos regionais, nacionais e internacionais, situando o estúdio Foto Klos nesse circuito imagético que estava se popularizando desde o final do

¹⁶ Entre os autores que proporcionam suporte para este capítulo estão: Ana Maria Mauad (2005), Charles Monteiro (2008), Zita Rosane Possamai (2005), Jacques Leenhardt (2009), Miriam Moreira Leite (2001), Sandra Jatahy Pesavento (2008), Annateresa Fabris (2004), Maria Inez Turazzi (1995; 1998), Mariana Muaze (2008), Nelson Schapochnik (1998), Gilberto Dupas (2003), Ana Maria Mauad (2011), Juliet Hacking (2012) e Francisca Ferreira Michelon (2008).

¹⁷ CANABARRO, Ivo dos Santos. **A construção da cultura fotográfica no sul do Brasil. Imagens de uma sociedade de imigração**. Niterói (RJ), 2004. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, UFF, 2004.

século XIX e início do século XX no interior do Brasil. Nesse contexto, a colônia Neu-Württemberg – atual município de Panambi – localizada na região Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, igualmente está incluída nesse circuito de produção, circulação e consumo de imagens fotográficas. Vários fotógrafos itinerantes circularam pela colônia desde o início de sua formação, no final do século XIX, e alguns até se instalaram na colônia por um curto período de tempo, porém o estúdio Foto Klos, que se instalou e permaneceu até o século XXI, completou no ano de 2013 um século de atuação, contribuindo de forma significativa para a cultura fotográfica local.

O período abordado compreende as décadas de 1930 e 1940, período selecionado por contemplar o trabalho feminino em uma época em que a profissão era predominantemente masculina. Assim, como a fotógrafa Frieda D. Klos, existiam outras mulheres fotógrafas que atuaram no ramo fotográfico, apesar de terem enfrentado limitações, como o peso de alguns equipamentos e o acesso às tecnologias mais modernas que estavam sendo produzidas.

No âmbito da cultura fotográfica abordada neste capítulo, estão contempladas a contextualização histórica e geográfica, a história do estúdio, os fotógrafos e as técnicas utilizadas, aspectos esses relacionados a outros dois estúdios fotográficos, o Estúdio Beck (Ijuí - RS) e o Estúdio Kaefer (Marechal Cândido Rondon - PR), sendo analisadas as diferenças e as semelhanças dos estúdios, bem como a sua inserção na cultura fotográfica. A opção por esses dois estúdios ocorre por dois fatores: primeiro, os dois estão localizados em regiões de colonização e atuaram na região Sul do Brasil; segundo, são empresas familiares contextualizadas no século XX.

Pela pesquisa de Ivo Canabarro,¹⁸ o estúdio Beck foi abordado pelo viés da cultura fotográfica. Está localizado na mesma região e no município vizinho do estúdio Foto Klos – na região Noroeste do Estado do RS –, também foi fundado por um imigrante europeu, era uma empresa familiar e atuou ao longo do mesmo período.

¹⁸ CANABARRO, 2004.

No mesmo sentido, a pesquisa de Lucia Teresinha Macena Gregory¹⁹ também aborda um estúdio fotográfico em uma região de colonização particular na região Sul do Brasil, no Paraná. Apesar de diferir em algumas décadas o período de existência e a localização do estúdio Kaefer em relação ao estúdio Foto Klos, ambos têm períodos em comum em que uma mulher é a profissional responsável pelos registros imagéticos.

A partir da contextualização, da descrição do acervo imagético (negativos fotográficos), documental (manuais, livros de registros, recibos) e dos artefatos que constituem o acervo do estúdio Foto Klos, dos sujeitos envolvidos (fotógrafos e clientes) e da constituição de uma metodologia de análise, este capítulo busca compreender as relações entre público e privado na cultura fotográfica.

O terceiro capítulo aborda a circulação e o consumo das imagens fotográficas nas décadas de 1930 e 1940, bem como a geração de sentido que estas assumiram ao circularem entre os espaços privados e públicos. Nessa etapa do trabalho, foram utilizadas a documentação e os artefatos materiais, como livros de registros, um caderno de provas fotográficas, painéis e cenários utilizados nas imagens fotográficas e entrevistas realizadas com os fotógrafos e proprietários do estúdio Foto Klos de diferentes períodos.

Nos livros de registros do estúdio, é possível observar a quantidade de fotografias produzidas no período, o número de consumidores e qual o padrão de consumo destes, relacionando-os com a economia local e regional. Os livros de registro operavam de forma semelhante a uma agenda, e nesses estão listadas a data da fotografia, o nome do consumidor, a quantidade e o formato das fotos, assim como o valor pago. Por meio desses dados é possível organizar tabelas e gráficos, para visualizar o consumo imagético do estúdio.

Neste capítulo também foi abordado o consumo fotográfico através da visita a duas famílias, que gentilmente oportunizaram a consulta aos seus acervos fotográficos, através dos quais foi possível entender a circulação das fotografias, o compartilhamento e como a memória visual está sendo conservada.

O quarto capítulo é dedicado à interpretação das fotografias de família do acervo do estúdio Foto Klos a partir de uma seleção por amostragem de trezentas

¹⁹ GREGORY, Lucia Teresinha Macena. **Retratos, instantâneos e lembranças**: a trajetória e o acervo da fotógrafa Írica Kaefer, Marechal Cândido Rondon (1954-1990). Niterói (RJ), 2010. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação Interinstitucional em História, UFF - Unicentro, 2010.

imagens recorrentes e das imagens que se mostraram como exceção das décadas de 1930 e 1940. As imagens foram divididas em três séries: casamento, crianças e famílias. A partir das três séries, foram analisadas as poses, o cenário, a figuração e as vestimentas, a fim de tecer interpretações para o entendimento das representações, buscando identificar o padrão de visualidade produzido pelo estúdio Foto Klos.

1 A IMAGEM FOTOGRÁFICA NO CAMPO DOS ESTUDOS VISUAIS: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

1.1 ESTUDOS VISUAIS

As imagens têm amplo potencial de comunicação, ultrapassam fronteiras sociais, permitem a identificação e o reconhecimento social, as quais nem sempre ocorrem por meio da escrita. Pelo alcance comunicativo, a imagem foi e continua sendo utilizada pelo Estado de diversos tempos e espaços para manter e legitimar seu poder. Segundo Paulo Knauss, “as imagens dos reis na história europeia moderna sempre foram recursos importantes para afirmação política da monarquia pelo seu grande alcance e poder de comunicação, ainda que o Estado dessa época tenha sido controlado pela hegemonia da escrita”.²⁰ Assim, para o autor, as imagens são utilizadas pelo Estado para legitimar determinadas ações ou pela sociedade para questioná-las. Porém, é preciso entender que a sociedade se organiza a partir do confronto de discursos e leituras de textos (escritos, orais ou visuais) e que os significados desses são uma construção cultural.

Apesar de a tradição histórica ter privilegiado as pesquisas com fontes escritas e os documentos terem sido validados como fontes incontestáveis e provas factuais, afirmando a objetividade do conhecimento como dado e desprezando as demais fontes, as imagens foram utilizadas pela historiografia, porém as suas interpretações se mostraram estáticas e não valorizaram a diversidade de experiências sociais e a multiplicidade do processo histórico. Assim, críticas foram feitas não apenas no que se refere à forma como as imagens eram utilizadas, mas também a respeito da utilização dos registros históricos e documentais, frutos de seleções de informações da sociedade.

Nesse sentido, a revisão da definição de documento e a revalorização das imagens como fontes de representações sociais e culturais foram necessárias,

²⁰ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006.

envolvendo, além da historiografia contemporânea, outras áreas das humanidades e das ciências sociais, como a antropologia, a sociologia e a arte, dentre outras. Essa aproximação de diferentes enfoques e de diversas áreas do conhecimento, através da interdisciplinaridade e em torno das pesquisas que têm como objeto de estudo as imagens, foi denominada “cultura visual”.

A institucionalização desse campo de pesquisa ora denominado “cultura visual”, ora “estudos visuais” envolve diferentes concepções. Para Ulpiano T. B. de Meneses (2003), isso acontece na virada da década de 1980, momento em que ocorre a convergência de várias abordagens, temas e disciplinas em torno da visualidade, como também uma percepção maior da importância da dimensão visual na academia e fora dessa. De acordo com o autor, várias áreas do conhecimento articularam esforços para definir novos parâmetros e instrumentos de análises em virtude da difusão da comunicação eletrônica e da imagem virtual em escala diferente das atuais, mas iniciando a sua expansão. O autor afirma que a história se mantém à margem, por um lado, devido ao pouco distanciamento temporal e, por outro, por não utilizar a pesquisa de campo e a observação participante como os antropólogos e sociólogos o fazem.

Ulpiano T. B. de Meneses (2003) chama a atenção para o cuidado que o historiador deve ter diante da diversificação e da flexibilização indefinida do campo de estudos da cultura visual e da heterogeneidade dos suportes de representações visuais. Nesse sentido, o autor prefere utilizar a expressão “história visual” não como mais uma compartimentação da história, mas como um campo operacional de observação da sociedade.

Nesse campo operacional, Meneses defende que é necessário “definir a unidade, a plataforma de articulação, o eixo de desenvolvimento numa problemática histórica proposta pela pesquisa e não na tipologia documental de que ela se alimentará”.²¹ Assim, o pesquisador, ao trabalhar com as imagens, não deve considerá-las apenas objetos de investigação, mas, sim, vetores para o trabalho de pesquisa de aspectos da organização, funcionamento e transformação social. Em outras palavras, o objeto é a sociedade, as fontes visuais são os instrumentos aliados a outras fontes para responderem à determinada problematização histórica.

²¹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

Assim, a história visual resultaria da análise da dimensão visual da sociedade a partir de qualquer tipo de documento, e não apenas de documentos visuais.

Vários autores têm se dedicado ao estudo da cultura visual, porém essa não tem o mesmo sentido para os diversos pesquisadores em torno do tema e suas problemáticas. Entretanto, é possível observar duas correntes de escolas de pensamento diferentes pelas opções conceituais distintas. Nesse sentido, verificam-se dois universos que definem a cultura visual, um abrangente e outro restrito.

A definição abrangente é defendida por diversos autores e aproxima a cultura visual da diversidade das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização e de modelos de visualidade, permitindo pensar diferentes experiências visuais em diversos tempos e sociedades. Para W. J. T. Mitchell, a cultura visual pode ser definida como o estudo das construções culturais e da experiência visual na vida cotidiana, nas mídias, representações e artes visuais. Para ele, a definição de cultura visual perpassa pelas imagens que cada sociedade constrói de si, e pode ser entendida como o estudo da construção visual do social, permitindo examinar as desigualdades sociais através do universo visual.

A definição de cultura visual restrita é defendida principalmente por Chris Jenks e Nicholas Mirzoeff. Jenks usa a definição restrita ao compreender que corresponde à cultura ocidental, marcada pela hegemonia do pensamento científico. Para Mirzoeff, a definição é restrita na medida em que a cultura visual traduz a cultura dos tempos recentes, dominados pelas tecnologias e balizados pelas imagens virtuais e digitais.

Assim, para Mirzoeff (1999), a cultura visual é uma abordagem contemporânea do ponto de vista do consumidor que busca, através das tecnologias, informação e prazer por meio do visual ou de aparatos “concebidos para intensificar o olhar”. Nesse sentido, a cultura visual não depende apenas das imagens, mas também da tendência moderna de estar nas imagens ou visualizá-las através das tecnologias digitais e virtuais que fazem parte da vida cotidiana.²²

A partir dos diferentes estudos, dos diferentes conceitos e abordagens em torno da cultura visual, ocorre o debate sobre a definição do novo campo disciplinar, porém com caráter interdisciplinar, o que possibilita a reflexão de diferentes áreas do conhecimento.

²² Para ver mais sobre cultura visual: MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to visual culture**. New York: Routledge, 1999.

Rosana Horio Monteiro afirma que no contexto da cultura visual “a imagem, além de representação, pode ser entendida como um artefato cultural; por isso ela permite a reconstituição da história cultural de grupos sociais, contribuindo também para um melhor entendimento de processos de mudança social, do impacto da economia e da dinâmica das relações interculturais”.²³ Para ela, a imagem dialoga com os modos de vida típicos da sociedade que a produz. Nesse diálogo estão questões culturais e políticas que expressam a diversidade de grupos e ideologias presentes em determinados momentos históricos.

Ulpiano B. T. Meneses (2003) argumenta que, ao trabalhar com imagens pelo viés histórico, o pesquisador/historiador precisa percorrer o “ciclo completo de sua produção, circulação e consumo, a que agora cumpre acrescentar a ação. As imagens não têm sentido em si, imanentes. Essas contam apenas, já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas, com atributos físico-químicos intrínsecos”.²⁴ Segundo essa abordagem, a interação social é que produz sentidos.

Dessa forma, ao trabalhar com imagens fotográficas, por exemplo, é preciso entender a produção das imagens, o período, o contexto histórico e social, os agentes, a circulação e o consumo das mesmas.

1.1.1 Imagem Fotográfica

A sociedade produz diariamente uma enorme quantidade de imagens tridimensionais, bidimensionais, em movimento, *pixels* e planas, as quais geralmente induzem o observador a refletir sobre o momento de sua produção, seja de um passado distante, seja recente. Por outro lado, muitas imagens podem se tornar invisíveis aos olhos do observador que se mantém indiferente diante da quantidade de imagens presentes no cotidiano, dentre as quais a fotográfica, que por muito tempo foi utilizada e considerada apenas como ilustração de textos e da própria história. Boris Kossoy (2007) argumenta que, ao trabalhar com essas fontes, é

²³ MONTEIRO, Rosana Horio. Cultura visual: definições, escopo, debates. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano I, n. 2, p. 129-134, maio 2008.

²⁴ MENESES, op. cit., 2003, p. 28.

necessário considerar que “as imagens guardam em si apenas indícios, a face externa de histórias que não se mostram, e que pretendemos desvendar”²⁵ pela compreensão do papel cultural da fotografia, pelo teor de informação, mas também pela desinformação e pela capacidade de transformar, emocionar, denunciar e manipular, constituindo o conhecimento de aparência. Cabe, portanto, ao historiador buscar confrontar essas imagens com outras informações e fontes para interpretá-las.

O ato fotográfico, publicado por Philippe Dubois em 1983, é uma reflexão importante, onde discute a problemática do realismo da fotografia. A relação da imagem técnica com seu referente é analisada a partir de três modelos teóricos: o espelho do real - cópia exata do real, verdade e autenticidade; a transformação do real através do discurso do código e da desconstrução - interpretação-transformação, culturalmente codificada; o vestígio de um real pelo discurso do índice e da referência - existe na fotografia um sentimento de realidade. Para Dubois, “a foto é, em primeiro lugar, índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)”.²⁶

André Rouillé discorda de Dubois e critica o modelo do índice, pois argumenta que “ele reduz a fotografia ao funcionamento elementar de seu dispositivo, frequentemente associado a um simples automatismo”.²⁷ Segundo ele, a fotografia não representa automaticamente o real, nem mesmo a foto documental, pois essa é construída, fabrica e faz advir mundos. Nesse sentido, Rouillé considera necessária a investigação de como a imagem produz um real. Isso implica a análise da autonomia relativa das imagens e de suas formas em relação ao referente, assim como a relação entre escrita e registro.

O conceito de vestígio é também criticado por Mario Costa (1997), que entende a fotografia como um dispositivo produtor de imagens, em que a característica essencial é ser a “primeira memória de máquina”.²⁸ A novidade representada pela fotografia é analisada pelo autor a partir de uma inversão das leituras corriqueiras sobre o funcionamento do aparato fotográfico. Não é o objeto que deixa a marca de sua presença na superfície fotográfica, mas a tecnologia que o

²⁵ KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**. Cotia (SP): Ateliê, 2007. p. 31.

²⁶ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1998. p. 53.

²⁷ ROUILLÉ, 2005, apud FABRIS, 2007, p. 34.

²⁸ COSTA, 1997, apud FABRIS, 2007, p. 35.

assimila como conteúdo indiferente de sua memória, evocando sua presença no interior do próprio funcionamento.

Annateresa Fabris (2007) também faz sua abordagem a partir da ordem do índice como ato fotográfico. Ela aponta para “uma espécie de gesto performativo” que utiliza um acontecimento como uma forma de designação para arrastar a realidade para o terreno da imagem. Exemplos dessa concepção podem ser encontrados no uso testemunhal da fotografia por parte de nomes como Nan Goldin, Jack Pierson, Corinne Day, Jurgen Teller e Wolfgang Tillmans, que propõem uma iconografia da miséria e do desassossego social e psíquico, próprios de modos de vida alternativos. Inscrevem-se também nessa categoria as fotografias instantâneas tecnicamente descuidadas, cujo objetivo é testemunhar a presença do fotógrafo no campo sensorial e fixar uma visão pessoal da imagem.

Mesmo que vários estudos afirmem que a fotografia possa ser manipulada, continua sendo vista como prova de verdade de determinado acontecimento.²⁹ Lewis Hine afirma que a fotografia possui um realismo adicional próprio, quase impossível de ser encontrado em outras formas de ilustração. Pela crença na objetividade do aparelho, frequentemente a sociedade credita à imagem o *status* de verdade absoluta. Porém, “ao mesmo tempo em que reconhece que a fé na integridade da imagem pode ser posta à prova por mentirosos que fotografam”, Hine enfatiza que a “fotografia não pode mentir, conferindo-lhe um estatuto de evidência inegável”,³⁰ fotos não mentem, mas fotógrafos sim, referindo-se às manipulações da imagem sejam durante a produção da imagem (encenação), sejam na edição com retoques e alterações. Mesmo assim, no imaginário social a fotografia parece estar imune às desconfianças, a ponto de as imagens se tornarem símbolos de momentos

²⁹ Assim como outros autores, Boris Kossoy também faz referência à credibilidade e ao caráter de prova testemunhal da fotografia, afirmando que “desde o seu surgimento e ao longo de sua trajetória, até os nossos dias, a fotografia tem sido aceita e utilizada como prova definitiva, ‘testemunho da verdade’ do fato ou dos fatos. Graças a sua natureza físico-química – e hoje eletrônica – de registrar aspectos (selecionados) do real, tal como esses fatos se parecem, a fotografia ganhou elevado status de credibilidade” (KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2002. p. 19). De acordo com o autor, devido a esse grau de credibilidade que as imagens atingiram junto à população que aceita a fotografia como expressão de verdade é que “diferentes ideologias, onde quer que atuem, sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação das ideias e da conseqüente formação e manipulação da opinião pública, particularmente, a partir do momento em que os avanços tecnológicos da indústria gráfica possibilitaram a multiplicação massiva de imagens através dos meios de informação e divulgação” (KOSSOY, op. cit., 2002, p. 20).

³⁰ FABRIS, 2007, p. 35.

históricos, o que lhes atribui, além de valores visuais, também valores éticos e estéticos.

As imagens – fotografias – têm poder porque a sociedade lhes confere o *status* de registro da verdade. De acordo com Annateresa Fabris, essas podem ajudar a vencer uma guerra/batalha ou despertar na sociedade a consciência crítica e o confronto com os ideais apregoados por líderes políticos.

Boris Kossoy (2001) ressalta que há duas formas de estudar a fotografia: uma, a história da fotografia, outra, a história através da fotografia. Há vários estudos que abordam a história da fotografia e dos equipamentos utilizados, porém, ainda há pouca produção sobre a história através da fotografia. O autor aborda a história através da fotografia e argumenta que “a fotografia, porém, não é apenas um documento por aquilo que mostra da cena passada, irreversível e congelada na imagem, faz saber também de seu autor, o fotógrafo, e da tecnologia que lhe proporcionou uma configuração característica e viabilizou seu conteúdo”.³¹ Assim, a fotografia é o resultado da ação do homem, de um recorte no tempo e no espaço que, para chegar ao produto final, utilizou recursos técnicos disponíveis.

Para Roland Barthes, as fotografias refletem o sentimento de que não somos imortais. Esse registro é a certeza de que a seleção feita durante o ato fotográfico será eternizada. As fotos expressam as formas de sentir e pensar de um indivíduo ou de um determinado grupo social, as quais demonstram como se constrói a memória coletiva e os laços de pertencimento a uma coletividade. Por isso, a fotografia é uma importante fonte de pesquisa.

Conforme Borges, o pesquisador ao buscar entender uma imagem e as intenções do produtor “compreende mais facilmente que o conhecimento histórico opera no reino das possibilidades e da verossimilhança. Seu ofício implica conhecer, compreender e interpretar, à luz das evidências históricas, da qual a imagem fotográfica é uma das manifestações”.³²

Peter Burke discute como os historiadores utilizam as imagens e sua tendência de usá-las apenas como ilustrações, sem suscitar novas questões ou respostas. O autor enfatiza que as imagens, os textos e os testemunhos orais são uma forma de evidência histórica. No entanto, como tantas outras formas de

³¹ KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 75.

³² BORGES, op. cit., 2003, p. 112.

evidência, as imagens (pelo menos a maioria) não foram criadas pensando nos historiadores, “seus criadores tinham suas próprias preocupações, suas próprias mensagens”.³³

Philippe Dubois também faz refletir sobre as metodologias utilizadas na análise das imagens. Ele comenta que talvez o historiador encontre o que procura em uma imagem, porém, talvez ele não perceba o que existe nessa. Para o autor, “é preciso deixar a imagem falar; é preciso ter confiança na imagem, entender o que ela tem a nos dizer sobre o qual não temos a menor ideia; mas é preciso, ao mesmo tempo, desconfiar da imagem, porque ela é um artifício, é objeto de manipulação, foi construída, organizada; jamais se pode tomá-la por transparente [...]. Confiar e desconfiar da imagem, uma dupla atitude, caracteriza-se como uma iniciativa essencial para o pesquisador que se utiliza das fontes visuais”.³⁴ Esse mesmo cuidado se deve ter com os demais tipos de fontes, visto que textos escritos, depoimentos e entrevistas também são passíveis de manipulação e retoques.

Segue, nesse sentido, o argumento de Ulpiano T. Bezerra de Menezes: “A imagem não mente jamais, o discurso dos homens sobre ela ou por seu intermédio é que pode ser mentiroso.”³⁵ Observa-se aqui a necessidade de ler a imagem e considerar o contexto em que foi produzida e por quem foi produzida, levando-se em conta o fotógrafo, o cenário, o período e quem solicitou essa imagem.³⁶

Para Charles Monteiro, a fotografia é “uma convenção do olhar e uma linguagem de representação e expressão de um olhar sobre o mundo. Nesse

³³ BURKE, Peter. **Testemunha ocular: histórias e imagens**. São Paulo: Edusc, 2004. p. 43.

³⁴ DUBOIS, Phillippe. Entrevista com Phillippe Dubois: concedida a Marieta de Moraes Ferreira e Mônica Almeida Kornis em 2 de setembro de 2003. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 139-156, 2004.

³⁵ MENESES, op. cit., 2003, p. 142.

³⁶ Boris Kossoy em suas obras aborda, entre várias questões, “o impacto cultural que a fotografia, a partir de seu advento, provocou junto à sociedade; a questão da dispersão dos documentos fotográficos; o tratamento secundário que tem sido dispensado a esses documentos [...] e o preconceito quanto à sua utilização no trabalho histórico”, no qual prevalece ainda o signo escrito como principal meio de conhecimento. Também se dedica aos aspectos teóricos na “tentativa de estabelecer um conjunto de princípios fundamentais que possam se constituir no ponto de partida para a reflexão e compreensão” da natureza e essência da fotografia (KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 19). Ele apresenta três elementos fundamentais para a produção de uma fotografia: “o assunto, o fotógrafo e a tecnologia. São estes os elementos constitutivos que lhe deram origem através de um processo, de um ciclo que se completou no momento em que o objeto teve sua imagem cristalizada na bidimensão do material sensível, num preciso e definido espaço e tempo” (KOSSOY, op. cit., 2001, p. 37). Aqui, o fotógrafo produz a imagem a partir de sua bagagem cultural, funcionando como um filtro, ele é o autor do registro. O assunto é o tema escolhido e a tecnologia engloba os materiais fotossensíveis, equipamentos e técnicas utilizadas para o registro pela ação da luz.

sentido, as imagens são ambíguas (por sua natureza técnica) e passíveis de múltiplas interpretações (em relação ao meio através do qual elas circulam e do olhar que as contempla)".³⁷ Daí a necessidade da compreensão e desconstrução do olhar fotográfico, da interpretação que deve ser permeada pela discussão teórico-metodológica e da formulação de problemas históricos e visuais para que a dimensão visual do real seja integrada à pesquisa histórica.

Ana Maria Mauad (2005) também discute sobre o desafio que se apresenta ao historiador das mais diversas correntes historiográficas ao utilizar a fotografia como fonte de pesquisa. Ela afirma que "os textos visuais, inclusive a fotografia, são resultado de um jogo de expressão e conteúdo que envolvem, necessariamente três componentes: o autor, o texto propriamente dito e o leitor".³⁸ O autor, nesse caso, é o fotógrafo, independentemente de ser profissional ou amador, é exigido dele certo domínio e conhecimento da técnica fotográfica; o texto é o lócus de produção; o leitor é o responsável por fornecer significados à imagem, pois é da competência de quem olha que define o suporte material de uma imagem. Assim, a interpretação dos conceitos para a elaboração da análise das imagens deve ser transdisciplinar.

Para Ana Maria Mauad (2005), a fotografia é resultado de um trabalho social de produção de sentido de uma mensagem processada através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, porém assumem funções de acordo com o contexto no qual a mensagem é veiculada ou com o local que ocupam. Para a autora, a representação final é uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis.

Mauad (2005) elabora uma abordagem histórico-semiótica aplicada a diferentes tipos de fotografias. Ela orienta o pesquisador que for trabalhar com esse tipo de fonte a organizar séries fotográficas extensas para contemplar um conjunto significativo, observando critérios de seleção para não misturar diferentes tipos de fotografias. A partir da organização das séries, parte para a análise, que deve seguir três passos:

³⁷ MONTEIRO, Charles. A pesquisa em história e fotografia no Brasil: notas bibliográficas. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 169-185, dez. 2008. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ppghist/anos90/28/28art9.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2009, p. 174.

³⁸ MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo: USP, v. 13, n. 1, p. 142, jan./jun. 2005.

O primeiro passo é entender que, numa dada sociedade, coexistem e se articulam múltiplos códigos e níveis de codificação, que fornecem significado ao universo cultural dessa mesma sociedade; o segundo passo é conceber a fotografia como resultado de um processo de construção de sentido. Assim formada, ela nos revela, por meio do estudo da produção da imagem, uma pista para se chegar ao que não está aparente ao primeiro olhar, mas que concede sentido social à foto; o terceiro passo é perceber que a relação acima proposta não é automática, posto que entre o sujeito que olha e a imagem que elabora existe todo um processo de investimento de sentido que deve ser avaliado.³⁹

Assim, Mauad propõe a metodologia da semiótica que “oferece mecanismos para o desenvolvimento da análise e permite a compreensão da produção de sentido nas sociedades humanas como uma totalidade para além da fragmentação habitual que a prática científica imprime”.⁴⁰ Nesse sentido, são apresentados três pontos fundamentais: a relação entre signo e imagem - a imagem como algo natural e o signo como representação simbólica; a imagem fotográfica como mensagem - a fotografia como uma escolha em um conjunto de opções; a relação entre o plano do conteúdo - relação dos elementos da fotografia com o contexto - e o plano da expressão - compreensão das opções técnicas e estéticas.

A interpretação das imagens fotográficas que constituem a presente pesquisa será feita por meio do terceiro ponto metodológico – a relação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão –, desenvolvido por Ana Maria Mauad e pelo viés da cultura fotográfica, abordada na sequência do texto.

1.1.2 Cultura fotográfica

Ao trabalhar com imagens fotográficas do século XX, optou-se pelo viés da cultura fotográfica abordada por Maria Inez Turazzi (1998) e Ivo dos Santos Canabarro (2009). Ambos os autores afirmam a importância de interpretar as imagens através do estudo da cultura fotográfica na sociedade contemporânea, situando a cultura fotográfica nacional num cenário mais geral, visto que existe uma cultura fotográfica mundial.

³⁹ MAUAD, op. cit., 2005, p. 144.

⁴⁰ Ibid., p. 139.

Para Ivo dos Santos Canabarro, as atuais produções e discussões ultrapassam os limites de uma história da fotografia, os pesquisadores⁴¹ atuais não buscam apenas conhecer as técnicas, as biografias dos fotógrafos e os artefatos envolvidos, mas também uma produção em que a “fotografia [esteja] inserida socialmente, situada em seu contexto histórico de pertencimento”.⁴²

Maria Inez Turazzi (1998) aborda, em seu texto, a dificuldade conceitual que parte de duas definições: a cultura e a fotografia. Para ela, cultura é a

expressão singular com a qual englobamos uma enorme variedade de concepções sobre os modos de ser, fazer e pensar dos homens, as heranças e tradições simbólicas ou materiais de uma sociedade, tanto as formas mais diversificadas de criação e de representação da identidade de um povo ou de um grupo social determinado, de uma época ou de um lugar.⁴³

Nesse sentido, entende-se que pela busca de representação de um grupo através da fotografia, a cultura define o olhar de si mesma e sobre as demais sociedades.

Ivo dos Santos Canabarro (2009) afirma que a fotografia e sua diversidade de informações possibilita ao pesquisador a interpretação das representações sociais. As fotografias registram as “distintas situações de vivência dos atores individuais e coletivos, possibilitam o entendimento das diferenças sociais dos grupos, revelando questões que dizem respeito à sua atuação em um determinado contexto histórico”.⁴⁴

No entanto, as fotografias não devem ser utilizadas apenas como ilustração de um texto verbal, mas como fonte de pesquisa que contemplam recortes de contextos sociais e, mesmo que essa seja uma representação visual, os retratados estiveram em um determinado momento presentes diante da câmera, num

⁴¹ Entre os pesquisadores que investigam a fotografia como produto social podem ser citados “autores franceses como Michel Frizot, André Gunthert, Michel Pouvert, Georges Didi-Huberman, Clément Chéroux, André Rouillé, dentre outros, [que] procuram investigar a fotografia como um produto social, considerando as mediações entre a imagem e a sociedade e a maneira pela qual a fotografia retrata a sociedade e as relações sociais”. CANABARRO, Ivo dos Santos. **Dimensões da cultura fotográfica no sul do Brasil**. Ijuí: Unijuí, 2011. p. 28-29.

⁴² CANABARRO, op. cit., 2011, p. 28.

⁴³ TURAZZI, Maria Inez. Uma cultura fotográfica. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** - Fotografia, São Paulo: Iphan, n. 27, p. 8-9, 1998.

⁴⁴ CANABARRO, Ivo dos Santos. **A construção da cultura fotográfica no sul do Brasil**. Imagens de uma sociedade de imigração. 2004. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, UFF, Niterói (RJ), 2004. p. 17.

determinado espaço e tempo, atestando, de certa forma, o caráter histórico da imagem.

Dessa maneira, a fotografia é uma alternativa a mais para a leitura da realidade. De acordo com Ivo Canabarro, enquanto um produto social pode ser uma alternativa a mais de leitura da realidade e como produto cultural, uma construção que envolve um mediador, o fotógrafo, que seleciona e enquadra os elementos compositivos da imagem bidimensional. Assim, entre o fotógrafo e o retratado existe a tecnologia que permite esse recorte da realidade que, considerado produto cultural, faz parte de um contexto histórico, influenciado pelo olhar do fotógrafo, das representações sociais impressas e pela tecnologia utilizada para a construção da imagem.

Ivo dos Santos Canabarro afirma que as imagens fotográficas permitem expandir o olhar do historiador e pesquisador porque trazem à cena “atores sociais em diferentes situações de atuação e permitem que se conheçam os cenários em que as atividades cotidianas desenvolvem-se, como também, a diversidade das articulações e das vivências dos atores sociais que atuaram em um determinado contexto sócio-cultural”.⁴⁵ Nessa perspectiva, entende-se que as imagens podem servir como suporte de memória coletiva por registrarem “cenas de um tempo *continuum*”, que podem ser transportadas para outros tempos, numa relação que mistura passado e presente.

A imagem fotográfica atende a diversas demandas de diferentes grupos sociais. Assume distintas funções sociais e é usada com frequência para divulgar e legitimar o poder, muitas vezes através das representações sociais que “podem interferir na construção de modelos ideais de comportamentos a serem seguidos pelos demais grupos de uma sociedade. Esta forma impositiva de legitimação das representações, por intermédio das fotografias, serve também como um meio importante para a construção da identidade, tanto individual quanto coletiva”.⁴⁶ Maria Inez Turazzi também afirma que a cultura fotográfica se expressa nos usos e funções das imagens fotográficas, nas suas representações e na forma como são utilizadas pela sociedade.

⁴⁵ CANABARRO, 2011, p. 20.

⁴⁶ Ibid., p. 29.

A memória coletiva abordada por Ivo dos Santos Canabarro (2004) também foi mencionada por Maria Inez Turazzi (1998), quando afirma que a construção de uma identidade nacional perpassa pela fotografia e pela cultura fotográfica. A autora argumenta que a forma como a fotografia “participa da construção imaginária do nacional também define a originalidade de uma cultura fotográfica: seja através da atividade de documentação visual dos elementos concretos dessa construção, como a população, o território, a natureza, etc.; seja através da utilização e combinação, de uma forma própria, das referências simbólicas e materiais da identidade cultural de um povo”,⁴⁷ apesar de as controvérsias cercarem os dois conceitos: identidade e nacional.

Pelos argumentos da autora, a cultura fotográfica é uma das formas de cultura, pois a fotografia continua sendo um recurso visual para a formação da identidade (pessoal ou coletiva), na qual se materializa a “visão de si, para si e para o outro”, assim como a visão do outro e das diferenças. A existência da cultura fotográfica é o que move nosso interesse pela fotografia como espectadores e admiradores, ou como constituintes das imagens, sendo visualizados e exibidos.

Assim, a cultura fotográfica vai além do estudo biográfico dos fotógrafos, das tecnologias empregadas, das escolhas formais e artísticas. A cultura fotográfica abrange também a linguagem utilizada tanto por pesquisadores no meio acadêmico quanto no cotidiano ou nas discussões políticas. Expressões como foco, desfocar, pose, retrato, instantâneo, e várias outras do vocabulário, demonstram a inserção dessa prática num universo cultural mais amplo.

Desde sua invenção, a fotografia tem gerado polêmicas em torno da sua natureza, de seus usos e funções e da sua relação com outras linguagens e formas de expressão. Para Maria Inez Turazzi, os anseios artísticos e as funções da fotografia foram alterados consideravelmente desde seu surgimento no século XIX, em razão das transformações do aparato tecnológico e até das alterações estéticas, como os retoques nos negativos e positivos das imagens.

A existência de vários acervos fotográficos no Brasil instiga a discussão da importância desses para a construção do conhecimento através das imagens fotográficas, as quais são fontes privilegiadas por comportarem informações que, muitas vezes, não são encontradas na documentação escrita. Assim, as fontes

⁴⁷ TURAZZI, 1998, p. 10.

imagéticas possibilitam avançar as pesquisas para além de meras descrições, constituindo-se em expressões de realidades vividas.⁴⁸ Nesse sentido, a cultura fotográfica não está restrita a lugares consagrados como museus e arquivos ou grandes coleções de jornais e revistas. A autora afirma que essa cultura fotográfica está espalhada pelo Brasil, em acervos pequenos ou de médio porte, públicos ou particulares, em pequenas colônias do final do século XIX e início do século XX e até em grandes cidades brasileiras. Assim, a “cultura fotográfica de uma sociedade também se forma e se manifesta através da incorporação da fotografia em outros domínios da vida social, como artesanato popular, as crenças religiosas e políticas, as sociabilidades familiares e urbanas, a inspiração artística ou literária”.⁴⁹

1.1.3 Fotografia no Brasil nas décadas de 1930 e 1940

A fotografia⁵⁰ surgiu simultaneamente em vários lugares do mundo a partir de técnicas e experimentos químicos diferentes. Inventores, físicos, químicos e artistas buscavam novas formas de registrar e reproduzir as imagens. O Brasil também estava inserido nesse processo, porém de forma isolada. Desde sua origem até o final do século XIX, a fotografia já havia passado por diversas alterações. Com a industrialização, equipamentos e materiais fotográficos modificaram significativamente a qualidade da imagem, e por consequência a difusão e o papel social do fotógrafo. Não havia mais a necessidade de conhecimentos de física e química, as tecnologias tornavam o processo menos complexo. Assim, o material fotográfico industrializado alterou as bases de atuação dos fotógrafos, exigindo deles avanços profissionais e especialização frente à concorrência.

⁴⁸ CANABARRO, 2011, p. 19-20.

⁴⁹ TURAZZI, 1998, p. 9.

⁵⁰ Originalmente o termo “foto” vem do grego, *phôs*, e significa luz; enquanto “grafia” corresponde à escrita. Assim, fotografia significa, “a arte de fixar a luz de objetos mediante a ação de certas substâncias” (BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 37). Nesse processo, “a luz atravessa a lente da câmera e sensibiliza a película (negativo) que possui três ou mais camadas de emulsões”, que são responsáveis pelas principais características da imagem retratada, como cor, profundidade, foco... A câmera é analógica e possui em seu “interior um pequeno ‘quarto escuro’, que possibilita a entrada de luz pelo obturador, gravando a imagem no filme fotográfico [...]”. Na etapa seguinte, o negativo é levado para o laboratório escuro para passar por um “processo químico, no qual depois, exposto à uma luz (verde/azul/vermelha), acaba por sensibilizar e gravar a imagem captada no papel fotográfico especial, composto de haletos de prata” (FOTOMANIA. **Revista Brasileira de Fotografia**, Tabuão da Serra - SP: EdiCase, n. 10, p. 16-17, 2011).

Na virada do século XIX para o século XX, a fotografia no Brasil já se apresentava de forma diversificada, ampliando seu campo de atuação, integrando o cotidiano da sociedade, seja através dos retratos sociais e familiares, das vistas, dos cartões postais, seja através da utilização de fotografias em publicações e anúncios comerciais. A popularização da fotografia através dos diversos campos de atuação influenciou os costumes, os ritos e criou novos hábitos sociais, o que a tornou obrigatória nas convenções sociais e familiares, e educou o olhar e o desejo do “dar-se-a ver” nas imagens fotográficas.

O início do século XX é marcado pela formação do movimento fotoclubista que surge como uma forma de reagir à massificação da produção fotográfica. Associação elitista – constituída de profissionais liberais que faziam da fotografia um *hobby* – que tinha por objetivo tornar a fotografia uma atividade artística. Esse movimento internacional chega ao Brasil nas primeiras décadas do século XX, porém, somente a partir da década de 1930 é que influencia na formação e no aperfeiçoamento dos fotógrafos brasileiros. Entre os principais fotoclubes estão o Photo Club Brasileiro, fundado no Rio de Janeiro em 1923, e o Foto Cine Clube Bandeirante, criado em São Paulo em 1939. Entretanto, tal movimento conhece seu ápice somente na década de 1940, acompanhando o ritmo de crescimento das cidades e da estruturação da sociedade burguesa, propagando-se em várias capitais e municípios da região Sudeste, atingindo as camadas médias urbanas.⁵¹

Charles Monteiro argumenta que, além da difusão da fotografia através dos fotoclubes na década de 1940, perpassa por um processo de expansão, pelo aperfeiçoamento das técnicas de edição e reprodução. Por intermédio da imprensa – jornais e revistas ilustradas –, a fotografia assume o papel informativo ou a serviço do poder público. Por exemplo, as “fotos destacavam as novas práticas políticas do Estado Novo com os seus desfiles cívicos, educação cívica e eventos esportivos, que visavam à educação do corpo para o trabalho, preparação para a guerra e purificação da nação”,⁵² mobilizando e, de certa forma, sensibilizando a população durante a Segunda Guerra Mundial.

⁵¹ Para entender a formação do fotoclubismo brasileiro, consultar: COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

⁵² MONTEIRO, Charles. Imagens da cidade de Porto Alegre nos anos 1950: a elaboração de um novo padrão de visualidade urbana nas fotorreportagens da Revista do Globo. In: MONTEIRO, Charles. **Fotografia, história e cultura visual**: pesquisas recentes. Porto alegre: Edipucrs, 2012. p. 17.

A década de 1940 é marcada pela utilização de imagens fotográficas pela imprensa em revistas e jornais, mas também pela organização dos fotógrafos em associações e sindicatos, com o objetivo de buscar reconhecimento e valorização do seu trabalho. Assim, esse período também corresponde a um momento de reivindicação dos direitos autorais.

Todavia, esse não é o contexto da maior parte dos municípios de médio e pequeno porte e das regiões interioranas do Brasil, especialmente na região Sul, pois alguns eram ainda colônias, não haviam conquistado a emancipação política e administrativa. E, mesmo que os grandes centros estivessem buscando a modernidade (industrialização, urbanização, desenvolvimento tecnológico, explosão demográfica, desenvolvimento dos sistemas de comunicação de massa) e o domínio da percepção visual, os equipamentos fotográficos ainda eram de valor elevado, estando restritos a camadas mais abastadas.

Com a introdução das câmeras Leica na década de 1930, distribuídas em São Paulo pela Casa Lutz Ferrando, há um aumento nos retratos amadores, permitindo a diminuição da utilização de profissionais para os registros fotográficos cotidianos. No entanto, esse ainda continuou tendo papel relevante nos registros considerados mais importantes e solenes.

Nelson Schapochnik (1998) destaca que as imagens instantâneas realizadas pelos amadores – geralmente por algum membro da família – apresentam diferenças significativas em relação ao trabalho de fotógrafos profissionais quanto à qualidade do registro imagético no que concerne, sobretudo, às poses utilizadas. Mesmo com qualidade diferente, as fotografias amadoras continuavam nos álbuns familiares,⁵³ pois “o instantâneo implica espontaneidade e inocência [...]. Ele sugere simplicidade ou ausência de preocupações técnicas. Ele é mais dinâmico do que estático, mais incidental do que formal, mais atento ao efêmero do que ao eterno”.⁵⁴ Percebe-se nesse contexto a democratização da fotografia em determinados espaços. Conforme Zita Rosane Possamai, esse acesso à visibilidade estava restrito aos grupos economicamente superiores, privilegiados no “*dar-se-a-ver*”.

⁵³ Lembrando que as famílias que tinham acesso a uma câmera fotográfica – considerada nesse período um produto de luxo – e constituíam álbuns fotográficos eram aquelas com capacidade econômica suficiente para custear esses artefatos.

⁵⁴ SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil 3**: República da *Belle Époque* à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 471.

Referindo-se ao Rio Grande do Sul, especificamente à capital Porto Alegre, Zita Rosane Possamai (2005), ao analisar o consumo fotográfico, afirma que os valores dos equipamentos diminuíram acentuadamente da década de 1920 para a de 1930, e as possibilidades de parcelamento nesta década também facilitaram a aquisição, média, porém o consumo ainda era restrito, o que demonstra a sintonia da cidade com as inovações tecnológicas, marca de um determinado imaginário (modernidade). De acordo com a autora,

[para] as elites burguesas e republicanas, compartilhar o novo hábito de fotografar-se, ser fotografado e – talvez mais importante – ser visto ao fotografar e ser visto ao ser fotografado [...], portando uma Kodak portátil, certamente era mais um sinal distintivo a acrescentar no rol de elementos de uma visualidade que definia o que era ser moderno, o que era uma cidade também moderna e como era viver nela, consoante o imaginário da época.⁵⁵

Assim, a fotografia teve presença marcante na capital Porto Alegre nas décadas de 1920 e 1930, em razão dos vários estúdios e estabelecimentos comerciais fotográficos no centro da cidade, da circulação de imagens de vistas urbanas e retratos e da divulgação nas revistas ilustradas tanto de fotografias quanto de propagandas de produtos fotográficos. Isso demonstra que a cidade estava sintonizada com as inovações tecnológicas e urbanas de várias partes do mundo.

Ao analisar o consumo de produtos fotográficos, Zita Rosane Possamai (2005) buscou anúncios de produtos fotográficos em jornais e revistas. Nessa pesquisa, a autora observou que a casa comercial de Porto Alegre com mais anúncios foi a Casa Senior de propriedade de Alfred Dennin, a qual oferecia produtos para profissionais e amadores. Dentre as marcas de produtos fotográficos destacam-se Zeiss, Goerz, Ica, Glunz, Ernemann, Goltz e Breutmann, Kodak, Ansco, Mimosa Velotyp, Agfa, Perutz, Hauff, Lumière, Voigtländer. Eram ainda comercializados equipamentos e papéis fotográficos, equipamentos para laboratório (bacias, químicos, mesas para retoque...). Imagens, retratos, cartões e álbuns fotográficos também eram vendidos. A maioria das casas comerciais destinava uma sessão à fotografia, porém, comercializava ao lado artigos dentários, cirúrgicos e

⁵⁵ POSSAMAI, Zita Rosane. **Cidade fotografada**: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930. 2005. Tese (Doutorado em História) - UFRGS, Porto Alegre, 2005. p. 91.

materiais de instalação de laboratórios químicos e bacteriológicos. Tudo isso se deve, provavelmente, ao fato de serem importadoras de diversos produtos.

Em Panambi, no estúdio fotográfico estudado, também havia comércio de outros produtos, o que não difere dos estúdios fotográficos do período no Rio Grande do Sul. Nos jornais⁵⁶ que circulavam em Panambi nas décadas de 1930 e 1940, provenientes de Cruz Alta e Ijuí, não foram localizados anúncios de propaganda do estúdio Foto Klos, provavelmente por ser uma pequena empresa, com recursos limitados e estar localizado em uma pequena comunidade.

Zita Rosane Possamai (2005), ao abordar a urbanização através de imagens fotográficas em Porto Alegre, afirma que essas buscavam demonstrar que as edificações do espaço urbano eram semelhantes às daquelas de outras metrópoles, criando um ideário de modernidade urbana, com novos espaços de sociabilidade, grandes edifícios, novas vias de circulação e serviços.

Nesse espaço de modernidade urbana localizavam-se os estúdios fotográficos que disputavam a clientela através da concorrência, ocupando geralmente as áreas centrais da cidade. Os estúdios fotográficos que se destacavam pela tradição no mercado ou pelo talento artístico (vinculação entre fotografia e arte) eram espaços de convivência da burguesia ascendente, compondo um “modus vivendi pautado por novos hábitos e novos comportamentos no âmbito do ideário de modernidade”.⁵⁷ Frequentar estúdios renomados diferenciava a burguesia ascendente de outros grupos sociais que se dirigiam a estúdios fotográficos menores ou que consumiam apenas fotografias amadoras.

Nesse sentido, as imagens estão ligadas ao imaginário de modernidade dos porto-alegrenses, e entendiam que frequentar o estúdio de um artista renomado e terem seus retratos assinados pelo fotógrafo era ser moderno. Assim, estar entre os retratados das revistas ilustradas, possuir equipamento fotográfico importado e utilizá-lo em acontecimentos cotidianos ou especiais, bem como ser visto utilizando tal equipamento, denotava modernidade. Além disso, morar em uma cidade moderna, que pode ser visualizada através dos álbuns presenteados a amigos ou expostos na sala de jantar para apreciação, também demonstrava esse “ser moderno”. Assim, através das imagens fotográficas, a cidade foi representada

⁵⁶ Como, por exemplo, o caderno especial “Pindorama” do **Diário Serrano** de Cruz Alta, publicado em 1942.

⁵⁷ POSSAMAI, 2005, p. 259.

visualmente de acordo com o desejo da sociedade ou de uma parcela que as criou, veiculando um imaginário de acordo com o ideal de modernidade.

Até aqui se buscou apresentar o contexto da fotografia brasileira que está situada nos centros urbanos, onde fotógrafos amadores se organizavam em fotoclubes reivindicando o direito de autoria de seus trabalhos, álbuns fotográficos de vistas urbanas e cartões postais, exibindo a modernidade urbana; onde os estúdios fotográficos eram concebidos como lócus de uma burguesia ascendente; e em que a fotografia passava a ocupar um espaço na imprensa (jornais e revistas ilustradas). Mas, que espaços a fotografia estava ocupando nas regiões afastadas dos grandes centros urbanos? Quem eram os fotógrafos? O que reivindicavam? Quem eram os retratados? Como tinham acesso aos artefatos fotográficos? Que ideários buscavam expressar nas representações imagéticas?

1.2 RETRATO: COMPOSIÇÃO E REPRESENTAÇÃO

Nos próximos parágrafos, será feita uma abordagem do retrato fotográfico, seus usos e funções nos diferentes contextos em que foi utilizado, com a finalidade de compreender como se chegou ao retrato de família abordado nesta pesquisa. Também será discutido acerca da pose e da representação como artifícios de negociação para a produção da imagem fotográfica.

1.2.1 Retrato

Annateresa Fabris argumenta que na fotografia estão expressos os diversos “papéis sociais” identificados pela teatralização da pose e pela utilização de diversos recursos (trajes, acessórios, cenários, enquadramentos e planos de fundo). Esse conjunto constitui uma “simbologia social” na qual estão inscritos os retratados, que não buscam representar as individualidades, e sim, “conformar o arquétipo de uma classe ou de um grupo valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se

inscrevem na superfície da imagem”.⁵⁸ Assim, o estadista, o burguês, o pintor... estão claramente identificados pelos papéis sociais expressos.

O retrato que identificava o burguês e lhe proporcionava o direito à imagem por ele conquistada pelo cartão de visita, pelo custo reduzido e pela popularização da técnica, também vai ter outro objetivo: identificar os indivíduos que não estavam de acordo com a sociedade e as regras vigentes. As fotografias de identificação foram largamente utilizadas pelas esferas judiciais e médicas, espaços em que se concentravam o maior número de indivíduos que colocavam em risco a “saúde social”, comprovando a eficácia dessa nova forma de controle e poder.

Outros campos, como a etnografia e a medicina, também utilizaram as características do retrato policial com fundo neutro, pose centralizada, determinada distância focal entre a câmara e o modelo. Médicos e psiquiatras acreditavam que o retrato poderia auxiliar os pacientes na melhora do tratamento quando nesses estivessem registradas suas evoluções, ou ainda auxiliar o médico a formular diagnósticos e a realizar a análise fisionômica. Por exemplo, em 1852, o doutor Guillaume Benjamim Duchenne de Boulogne fotografava pacientes submetidos a estímulo eletrofisiológico, e dez anos mais tarde publicou a pesquisa *Mecanismo da fisionomia humana*. Fatos e situações semelhantes também ocorreram em outros países.

O retrato policial também influenciou o retrato de identidade, que segue uma série de características daquele, como a pose, o enquadramento, o formato. Porém, nos retratos de identidade há uma margem de liberdade que o estilo policial não previa, como a habilidade artesanal e a diferenciação social, contrária à busca de características que conferissem homogeneidade às imagens policiais.

A partir do final do século XIX e início do XX, a fotografia começa a despertar o interesse de muitos artistas, outras perspectivas e possibilidades são desenvolvidas, e as imagens que até então eram utilizadas apenas para a identificação, fosse de criminosos ou de cidadãos comuns, em pesquisas de fisionomistas ou médicas, a serviço da ciência ou como auxiliar da pintura, passa a ser considerada arte.

⁵⁸ FABRIS, Annateresa. **Identities virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 31.

No século XX, também há apropriação de diferente das imagens que antes eram utilizadas como identificação, seja de cidadãos comuns, seja de criminosos, por artistas, como Andy Warhol ou Rosângela Rennó.

Andy Warhol vai chamar a atenção quando participa da Feira Mundial realizada em Flushing Meadows no pavilhão do estado de Nova Iorque com a exposição *Desastre*, onde o artista expõe retratos de 13 criminosos procurados e divulgados pelo Departamento de Polícia da cidade de Nova Iorque em 1962. Eram retratos de fugitivos acusados de homicídio, assassinato, roubo, arrombamento, furto e assalto. Ele associa o painel à fama, e esses adquirem um *status* de celebridade – um nome próprio e uma fotografia – com imortalidade fictícia. O artista “propõe ao público um jogo perceptivo: detectar a semelhança na (aparente) diferença”,⁵⁹ focalizando diferentes possibilidades combinatórias num conjunto de imagens, eximindo-se do juízo moral. Porém, autoridades ordenam o encobrimento do mural. Mesmo que as imagens que Warhol utiliza remetam ao universo social, não se deve ignorar que existe um precedente artístico que pode ter motivado seu interesse pelo retrato policial.

Ao utilizar fotografias de identidade no final do século XX na exposição *Humorais* realizada na Bienal de Veneza em 1993, Rosângela Rennó buscou retratos de identidade descartados por estúdios populares do Rio de Janeiro para compor a instalação, fazendo um diálogo crítico entre a noção de retrato compósito e o Código Penal Brasileiro, na qual busca uma associação entre temperamentos e crimes. As montagens produzidas pela artista tornam as imagens deformadas, em que a boca e o nariz dos retratados ocupam o primeiro plano, impondo aos modelos anônimos uma relação com as pesquisas fisionômicas. Pois, “se era função da fisionomia permitir um controle social do homem interior, de maneira a auxiliar o sujeito na escolha das pessoas com as quais era necessário ‘viver e conversar’, os rostos vazios de *Humorais* apontam para uma inversão desse paradigma”. Sua instalação aponta para uma construção ficcional de identidade.

Pelo trabalho dos artistas, observa-se que as imagens assumem diferentes funções de acordo com sua temporalidade ou espacialidade dos sujeitos e das relações de poder envolvidas. Se, por um lado, as fotografias foram usadas como ferramenta de identificação de determinados delinquentes, criminosos ou doentes,

⁵⁹ FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. v. 1. p. 104.

por outro, podem ser utilizadas por artistas ou por sujeitos contrários às políticas vigentes. Assim, o retrato fotográfico assume diferentes funções.

Nos parágrafos anteriores, buscou-se delinear esse percurso demonstrando que o retrato fotográfico pode ser utilizado nos diferentes contextos, como na identificação individual, na área médica, policial, política ou no campo artístico.

1.2.2 Retrato de família

Para esta pesquisa, ao abordar as fotografias de estúdio produzidas nas décadas de 1930 e 1940, utiliza-se a percepção do retrato romântico enquanto forma de representação social, de um ideal. Conforme Annateresa Fabris (2004), um retrato virtual que apresenta um confronto entre uma busca de representação de ser moderno num contexto que se opõe a tal ideário. Para a produção desses retratos fotográficos, foram utilizados cenários, acessórios e certa teatralização nas poses.

Nesse sentido, Jacques Leenhardt (2009), ao abordar retratos do final do século XIX, afirma que

[na] proporção em que o retrato se torna um fenômeno social que atrai as camadas de população mais diversas, é preciso que o estúdio esteja na medida de fornecer os acessórios decorativos correspondentes a cada um dos estatutos sociais que possam se apresentar, como dispositivos pintados representando todos os meios físicos da moda: paisagem natural, litoral marítimo, paisagem urbana, interiores ou salões, jardins de inverno ou bouquets floridos.⁶⁰

Nos estúdios fotográficos com o auxílio do fotógrafo, os clientes podem utilizar os símbolos para a construção da imagem de si. Essa preocupação, com o cenário, acessórios, decoração, se mantém até a metade do século XX nos estúdios fotográficos menores, afastados dos grandes centros.

Com a popularização da fotografia e o custo mais baixo, há maior consumo desse bem, antes acessível apenas para as camadas sociais com poder econômico mais elevado. Os estúdios passam a atender uma demanda acelerada de consumo

⁶⁰ LEENHARDT, Jacques. A imagem de si no retrato *fin de siècle*: de Paris para Porto Alegre. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**, n. 2, v. 6, ano VI, p. 6, abr./ maio/jun. 2009.

que cresce em escala progressiva, atingindo um volumoso público das cidades e do meio rural que comparecem aos estúdios com certa regularidade.

No final do século XIX, a fotografia de família tornou-se mais popular: “As jovens mães, diante de elevadas taxas de óbito infantil [...], buscavam fotografar seus bebês sós, com irmãos e com elas próprias.”⁶¹ Algumas dessas fotografias eram produzidas nas residências dos fotografados. Esse espaço da intimidade do lar, predominantemente feminino, vai demandar o trabalho de fotógrafas, porém de “comportamento aceitável”, tendo o cuidado e a discrição demandados em tal ambiente de intimidade.

Nelson Schapochnik, ao abordar os álbuns de família, concebe a fotografia como um suporte da memória, pois, enquanto registro resiste à aceleração do tempo e orienta a memória, que tende a ser fragmentada pelo próprio suporte e pelas opções do fotógrafo ao efetuar o registro. Assim, à fotografia “[...] não seria dada a capacidade de conservar o passado, mas tão somente a de produzir referências para a rememoração no presente”.⁶²

A partir da pesquisa com imagens fotográficas de família, o autor defende que há a criação de um elo com o passado ancestral, “recordações que articulam passado e presente, ascendentes e descendentes”,⁶³ conectando diferentes gerações em torno do elo familiar. Refletindo acerca dos álbuns familiares, observa-se que mesmo que os descendentes não tenham convivido, ou desconheçam as pessoas retratadas, essas narrativas visuais são guardadas pela família. Nesse sentido, o álbum familiar assume a função de reforçar a coesão social do grupo e o sentimento de pertencimento a uma “comunidade afetiva”.

Miriam Moreira Leite se dedicou a pesquisar sobre as fotografias de família publicando o livro *Retratos de família*, no qual trabalha com a análise de fotografias de família no período de 1890 a 1930 em São Paulo. Por meio da análise das fotografias e do contexto em que estão inseridas, busca uma compreensão crítica da fotografia histórica, analisando o que está visível e o que está oculto através do recorte da imagem. A autora ainda comenta que “para uma tendência historiográfica, o documento fala; para alguns entusiastas da eloquência da imagem fotográfica,

⁶¹ MICHELON, Francisca Ferreira; BEAL, Marisa Gonçalves. Lembrar do tempo através dos olhos das mulheres: memória da fotografia em histórias de fotógrafas. In: MICHELON, Francisca Ferreira; TAVARES, Francine Silveira. **Fotografia e memória: ensaios**. Pelotas - RS: UFPel, 2008. p. 74.

⁶² SCHAPOCHNIK, 1998.

⁶³ Ibid., 1998.

esta transmite clara e diretamente informações. Para outra, contudo, tanto o documento escrito quanto as imagens iconográficas ou fotográficas são representações que aguardam um leitor que as decifre”.⁶⁴

Ao abordar fotografias de família, Miriam Moreira Leite afirma que a presença dos álbuns fotográficos era mais frequente nas famílias de classes média e alta. As fotografias avulsas figuravam entre as populações de baixa renda, e, independentemente da quantidade ou qualidade, constituíam-se em distintivos sociais: “sou de família”. A autora argumenta que a fotografia de família pode ainda ser utilizada para documentar para os ausentes a prosperidade dos que se mudaram e, em grande parte, não voltaram mais para contar seus feitos, é a produção do espetáculo a ser distribuído.

Dentre as fotografias de família pesquisadas, tanto nos álbuns quanto nas fotografias avulsas, Miriam Moreira Leite observou que dentre os ritos de passagem mais registrados imagneticamente pelas diferentes classes sociais está o casamento. Ela afirma:

O casamento encontra-se presente em quase todas as sociedades e simboliza uma alteração irreversível da situação social do casal que, proveniente de duas famílias ou de dois ramos da família, une-se para formar uma terceira. Em grande parte, o casamento está mais ligado à passagem da moça donzela a esposa e anjo tutelar de nova linhagem. Em muitas sociedades, o casamento corresponde à passagem à maturidade, à vida adulta da mulher.⁶⁵

Assim, a fotografia é a forma de legalizar, tornar público um ato da vida privada, sendo o retrato a última publicidade da celebração da união que já foi testemunhada pelos convites e proclamas. A qualidade do retrato e a quantidade definem a ostentação de riqueza e prestígio social do casal ou das famílias. Assim, “os retratos são objetos de exibição e distribuição entre convidados e parentes que não puderam comparecer, desenvolvendo assim uma função integradora dos membros e ramos imigrados com os que ficaram na terra de origem”.⁶⁶ Tais fotografias constituem, portanto, a memória familiar e registram para os descendentes o evento do casamento. Por outro lado, a ausência de registro imagético do casamento pode significar alianças desaprovadas pela família. Por

⁶⁴ LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**. São Paulo: Edusp, 2001. p. 23.

⁶⁵ Ibid., p. 97.

⁶⁶ Ibid., p. 119-125.

isso, observa-se que mesmo famílias com poucas condições econômicas geralmente apresentavam, pelo menos, uma fotografia do ritual do casamento.

De acordo com Miriam Moreira Leite, o ritual do retrato de casamento se conserva como legitimador da família, e mesmo com as mudanças sociais e econômicas perdura como um ritual até os dias atuais. Como testemunha desse ritual, a fotografia parece imune à desconfiança no imaginário social.

Nas fotografias de família, Nelson Schapochnik observa que as imagens apresentam a continuidade de sucessivas gerações e os ritos de passagem que configuram o núcleo familiar. Dentre os ritos de passagem, o autor destaca os batizados, as celebrações de primeira comunhão, marcando a passagem da infância para a adolescência, e o casamento, dos quais o rito que envolve mais publicidade e registros imagéticos tornados públicos é o casamento. Nesse sentido, o autor destaca que os registros fotográficos desses eventos converteram-se em suporte da memória familiar⁶⁷ com forte poder simbólico, emoldurados e expostos nas residências como objetos decorativos, que resistem ao tempo.

O autor argumenta ainda que as poses nas fotografias de famílias buscavam reproduzir a hierarquia familiar entre pais e filhos e os estereótipos em torno dos papéis masculino e feminino. Ele ainda observa a exaltação da inocência e da ingenuidade das crianças por meio das roupas que as crianças vestem, da mesma forma destaca “as exigências de um comportamento que parecia muito mais próximo do mundo dos adultos”.⁶⁸

Além das fotografias de casamentos e de ritos mencionados anteriormente, os retratos também compõem e constituem momentos vividos em família e/ou individualmente nesse convívio.

1.2.3 Pose e Representação

Para entender o artifício da pose que foi e continua sendo utilizada nas imagens fotográficas, recorreu-se ao texto “A pose pausada”, de Annateresa Fabris, onde a autora faz algumas reflexões em torno da pose pelo viés sociológico. Ela se

⁶⁷ SCHAPOCHNIK, 1998.

⁶⁸ Ibid., 1998.

ampara em Philippe Bruneau argumentando que o retrato é, ao mesmo tempo, “pose e pausa”, que há uma contestação da aparência natural como fisionomia e como condição biológica transitória.

Assim, se tem pessoa e sujeito, corpo enquanto sentido biológico e sujeito enquanto produto cultural e social. É a ideia social que se inscreve na esfera do retrato, criando uma situação ideal na qual a pessoa se exprime através de dois códigos historicamente determinados: o fisionômico, que se refere à transformação imaginativa do corpo real pelo uso dos mais variados artifícios, e o vestinômico, que abrange o aparato proporcionado pela moda, a qual permite negar radicalmente a nudez do sujeito, seu ser necessariamente biológico.

A pose é, portanto, imagem da pessoa, não do sujeito, imagem que a fotografia irá situar claramente no âmbito do artifício, quer pelo uso de recursos técnicos próprios, que estabelecem balizas seletivas na continuidade espacial e na sequência temporal, quer pela possibilidade de dar vida a inúmeras máscaras, que transformam o sujeito primitivo não apenas em pessoa, mas em verdadeira construção ficcional.⁶⁹

No século XIX, o fotógrafo Félix Nadar em seus argumentos dizia que muitas vezes os clientes recusavam as provas de suas fotografias por não aceitarem a sua própria imagem. Com frequência levavam o fotógrafo a mostrar-lhes retratos alheios, que, por estarem dentro dos “padrões sociais”, eram aceitos como próprios.

Nesse sentido, o fotógrafo André Adolphe Eugène Disderi, inventor da “carte-de-visite”, também observou que seus clientes tendiam a assumir uma personalidade alheia quando estavam diante da câmera fotográfica, buscando uma imagem ideal. Atitude essa fomentada, às vezes, pelo próprio fotógrafo, transformando o fotografado em uma máscara social pautada pelos artifícios da beleza, fisionomia agradável e cenário teatral, gerando imagens que resultavam da visão realista da objetiva e da idealização intelectual e psicológica implícita na pose.

Assim, a “semelhança parecida” tendia a desagradar os clientes que buscavam no retrato uma imagem ideal, ao passo que a “semelhança mentirosa” tornava-se o parâmetro definidor do retrato fotográfico, “atestado de veracidade” da

⁶⁹ FABRIS, Annateresa. A pose pausada. In: **Fotografia e arredores**. Florianópolis - SC: Letras Contemporâneas, 2009. p. 157.

fuga ilusória da realidade⁷⁰ que a sociedade do século XIX buscava no “ilusionismo real”, através do cenário teatral e da objetividade da fotografia.

Por meio da pose, o retrato nega a nudez primitiva do sujeito e, da pausa, coloca em xeque sua condição existencial passageira graças ao caráter imutável, reiterável da imagem. A imagem afirma a unicidade da pessoa na multiplicidade dos sujeitos (o retrato de um personagem com traços de outros) e a multiplicidade das pessoas na unicidade do sujeito (as inúmeras máscaras possíveis para um retratado), demonstrando como as questões de “diferença” e “semelhança” se imbricam no retrato.

Para Maria Inez Turazzi (1995), a pose é o elo de ligação entre as imagens obtidas, os recursos tecnológicos existentes, e os agentes sociais envolvidos. Roland Barthes (1984) também discute o conceito de pose, afirmando que, para a sociedade que vive na era do movimento, a pose é “o que funda a natureza da fotografia [...] na medida em que, ao observarmos uma foto, incluímos em nosso olhar o pensamento desse instante, por mais breve que tenha sido, ‘no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho’”.⁷¹ Mesmo quando as condições tecnológicas dos equipamentos fotográficos não exigiam mais o tempo de imobilidade, a pose continuou sendo utilizada no momento em que o retratado “se preparava” para o registro. Assim, a pose remete à ideia de tempo e de movimento.

A palavra “posar” vem do francês *poser*, que significa mais do que simplesmente se colocar em situação de ser retratado pelo pintor. Nesse sentido, Maria Inez Turazzi afirma:

A pose, então passa a ser sinônimo de “postura estudada”, “artificial” e – o que é sugestivo – confunde-se, em sentido figurado, com a ideia de “afetar uma atitude pretenciosa”. [...] posar passa então a representar a fabricação de um corpo em outro corpo que opera “a metamorfose da imagem por antecipação”. De modo que o tempo de exposição numa fotografia não pode ser visto como um mero dado técnico, configurando-se como um dado sociológico e histórico, pois o tempo de exposição é também o tempo social necessário para que o indivíduo represente o seu papel num determinado cenário, onde a composição desse espaço e a captação desse momento são atributos especiais do fotógrafo.⁷²

⁷⁰ ALINOVI, F. apud FABRIS, **La fotografia: l'illusione della realtà**, 2009. p. 158.

⁷¹ BARTHES, Roland, 1984, apud TURAZZI, 1995, p. 13.

⁷² TURAZZI, 1995, p. 14.

A pose ocupava lugar de destaque, sendo recorrente na maioria das fotografias. Alguns autores definem a pose como a etapa mais importante do processo fotográfico, para a qual nos ateliês fotográficos há um espaço reservado, definido como “salão de pose”. Nesse espaço, fotógrafo, cliente, câmera e uma multiplicidade de acessórios colaboravam para a produção do retrato. Manuais, livros e compêndios definiam a importância da pose, que resultaria da competência do fotógrafo, de sua gama de artifícios e conhecimento. Era ele quem devia calcular o cenário, a postura e todos os atributos simbólicos que forneciam ao cliente a imagem desejada e reconhecida entre os pares. Além de as imagens poderem ser avaliadas nas exposições, como, por exemplo, na Exposição Universal de Paris (1878), onde os fotógrafos que conseguiam produzir a pose mais vantajosa de seus modelos eram elogiados.

A imagem fotográfica no século XIX tinha a função de cristalizar, através do artifício da pose e dos artefatos envolvidos no cenário, os sentimentos e desejos do cliente, proporcionando a ilusão momentânea capaz de transportar o indivíduo para um mundo exterior. Por meio de vestimentas e acessórios era possível assumir diversos papéis – espírito de aventureiros, intelectuais, filosóficos, gloriosos, poderosos. Os estúdios fotográficos que surgiam investiam na ambientação do salão de pose para atender e moldar o gosto da clientela. Inúmeros artefatos eram utilizados, como livros, armas, corujas, insígnias. Assim também acessórios de tamanhos variados que auxiliavam na manutenção das poses e asseguravam a qualidade técnica da imagem. A produção da imagem fotográfica não podia ser “descuidada”, todos os detalhes eram fundamentais para que o retratado estivesse com semblante calmo e feliz, sem o ar de sofrimento ou tédio.

Nessa perspectiva, a pose e o seu ritual simbólico foram mais uma exigência de cunho social do que imposição técnica, pois, em poucos anos, o tempo de exposição do retratado reduziu de 15 minutos, em 1839, para um tempo inferior a meio minuto, em 1842. Mesmo sem o impedimento técnico para a exposição do retrato fotográfico, o ritual da pose continuou como uma espécie de “suplício consentido”.

Apenas no final do século XIX foram abandonados os aparelhos de pose. No entanto, a pose continuou a fazer parte do ritual em torno do retrato fotográfico, sendo visivelmente observadas nas fotografias da primeira metade do século XX dos

estúdios fotográficos, independentemente dos registros imagéticos serem tomados no interior ou exterior dos estúdios.

Ao refletir em torno da pose da imagem fotográfica, percebe-se que é necessária uma compreensão acerca da representação. Sandra Jatahy Pesavento afirma:

Através de uma operação mental e pelas artes da memória, presentificamos uma ausência que é capaz de tornar presente, no imaginário, a forma, a cor, o conteúdo, e, até mesmo, o som e o cheiro de algo ou alguém. A realidade é recriada no imaginário, preenchendo lacunas, suprimindo os silêncios. Tais processos de representação visual e mental da realidade exemplificam bem o caráter de representação da imagem.⁷³

A autora diz que, como representações, as imagens são fruto de um ato de criação e invenção do mundo e, mesmo quando as imagens parecem ser demarcadamente realistas, ou ditas naturalistas, não correspondem a uma produção absoluta da realidade, ou seja, são interpretações e experiências do vivido, que podem ser, ao mesmo tempo, individuais, sociais, históricas.

Entretanto, as imagens – representações do mundo – têm no real o seu referente, seja para confirmá-lo, transfigurá-lo, negá-lo, combatê-lo, seja para acenar a outros mundos possíveis. Além disso, o modo de representar uma determinada realidade faz parte do comportamento social de uma época específica.

Nesse sentido, Sandra Jatahy Pesavento (2008) reflete acerca das imagens como representações, argumentando que apresentam uma condição ambivalente de ser e não ser a “coisa representada”. As imagens são e não são o real representado, mas trazem a presença, insinuando a essência do fenômeno da representação.

Para Roger Chartier, a noção de representação perpassa por três registros de realidade:

Por um lado, as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e organizam os esquemas de percepção a partir dos quais eles classificam, julgam e agem; por outro, as formas de exibição e de estilização da identidade que pretendem ver reconhecida; enfim, a delegação de representantes (indivíduos particulares, instituições,

⁷³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo da imagem: território da história cultural. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza (Org.). **Narrativas, imagens e práticas sociais**. Percursos em história cultural. Porto Alegre - RS: Asterisco, 2008. p. 102.

instâncias abstratas) da coerência e da estabilidade da identidade assim afirmada.⁷⁴

Neste trabalho o entendimento do conceito de representação se encaminha pelo segundo registro abordado por Chartier, pelas formas de exibição e de estilização da identidade que determinada sociedade pretende ver reconhecida através da imagem fotográfica, mostrando para os outros e reforçando para si mesma, como, por exemplo, os valores almejados e considerados ideais para a formação de sua identidade enquanto grupo.

1.3 CONFIGURAÇÕES: PÚBLICO E PRIVADO

Com o objetivo de analisar as relações entre público e privado permeadas pela imagem fotográfica no século XX, buscou-se amparo conceitual desses termos e discutir como têm sido abordados com o passar do tempo.

Gilberto Dupas afirma que “para os gregos, uma vida na privacidade – sem participação na esfera pública – constituía a privação das faculdades humanas mais valiosas, assim como só poderia ser um bom político quem, na esfera privada, fosse ético, moral, digno”.⁷⁵ De acordo com o mesmo autor, Arendt afirma que o individualismo moderno enalteceu o sentido do espaço privado, tornando-o sinônimo de proteção à liberdade. O privado enquanto espaço da intimidade não se opõe diretamente ao público, entendido contemporaneamente como o domínio do político, mas ao social.

Gilberto Dupas ainda comenta que de acordo com Richard Sennett,

durante o século XVIII, era comum a imagem do homem público como ator pela valorização da arte de representar, que separa a personalidade do papel para a atuação na esfera pública. A vida social era percebida como teatro, estética e lúdica como em conjunto de rituais de discurso, vestuário e comportamento que demarcavam a fronteira entre vida pública e vida privada. A sociabilidade exigia a manutenção de uma certa distância da observação íntima por parte do outro. As máscaras colocadas sobre o eu, nelas incluindo as boas maneiras e os gestos de polidez em situações públicas, constituíam rituais de sociabilidade.⁷⁶

⁷⁴ CHARTIER, 2002.

⁷⁵ DUPAS, Gilberto. **Tensões contemporâneas entre o público e o privado**. São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 28.

⁷⁶ SENNETT, Richard apud DUPAS, 2003, p. 30.

Rituais que, de certa forma, perduram e são visualizados nas fotografias do século XX, com intensidade e conotação diferente, continuam presentes nas imagens através das poses.

Com o iluminismo, houve a tentativa de equilíbrio entre a esfera do público e do privado. Nesse período não havia a noção clara de espaço privado, mas apenas uma diferenciação com o espaço público. O espaço público, como o espaço da cultura, é criado pelos homens; o espaço privado, personificado na família, faz parte da condição humana e da natureza. Desse modo, a esfera pública burguesa era um espaço de socialização que envolvia instituições e práticas sociais. Estado e sociedade civil estavam, de um lado e de outro, os interesses dos indivíduos – privado – inseridos na vida familiar, social e econômica. Assim, surgia o “cidadão e suas demandas, bem como as preocupações com a vida pública, os interesses comuns e a formação de consensos contra formas sociais ou públicas de poder arbitrário”.⁷⁷

Assim, a esfera pública exigia liberdades civis – “direito de associação e de expressão – e passou a ser constituída por órgãos de informação e de debate, como instituições de discussão personificadas nos parlamentos, clubes políticos, salões literários, assembleias públicas, cafés e bares, e em outros espaços onde havia lugar para a discussão sociopolítica”.⁷⁸ Os indivíduos podiam participar da vida pública expressando suas necessidades e interesses, bem como influenciar a prática política. Entretanto, no século XIX, o dinamismo da vida pública do XVIII foi substituído pela ascensão da sociedade do “espetáculo e do consumo”. Simultaneamente, surgiu o espectador “voyeur e passivo”, que se retira do espaço público, ocupando apenas o lugar de observador.

O espaço público passou por uma crise no século XIX, que Richard Sennett⁷⁹ a caracterizou como “a emergência da personalidade enquanto categoria social”, partindo de uma exigência de liberdade, da afirmação da individualidade e da diferença, dos desejos e dos gostos específicos. Assim, a personalidade passou a diferenciar os indivíduos entre si, e o “não se comportar” e o “não ter a aparência” semelhante a outras pessoas passava a exigir do sujeito maior autocontrole,

⁷⁷ DUPAS, 2003, p. 30.

⁷⁸ Ibid., p. 30.

⁷⁹ SENNETT, Richard apud DUPAS, 2003, p. 30.

repressão das emoções e controle permanente da “performance do eu” para viver em sociedade.

A partir desta reflexão entende-se que as fotografias apresentadas nos próximos capítulos buscam demonstrar a personalidade individual, observando-se a padronização das imagens e o autocontrole na vida social e pública através das poses e dos cenários que constituirão as imagens fotográficas.

Jürgen Habermas também chama a atenção para a “erosão das fronteiras entre as esferas do Estado e da sociedade civil, e entre espaços públicos e privados”,⁸⁰ onde o cidadão foi condicionado à posição de espectador e consumidor passivo, ao passo que a esfera pública passou a ser dominada pela manipulação de elites, e as mídias passam de “facilitadoras” do debate da esfera pública para construtoras de opinião pública, definindo os temas “válidos”. Assim, a utilização das imagens (fixas ou em movimento) pode servir para apoiar ou questionar governos, camadas sociais e econômicas, induzindo a opinião pública.

No Brasil, no início do período republicano, a busca pela aparência moderna e a “extinção” da antiga nobreza remetem a mudanças de comportamentos que repercutiram na organização do espaço doméstico, na decoração e nas novas formas de convívio social. O espaço privado da residência não estava mais restrito ao grupo de amigos e familiares, mas agregavam-se a “indivíduos estranhos à vida doméstica, cujo mérito pessoal e domínio das regras de etiqueta viabilizaram sua assimilação e circulação nos salões da elite”,⁸¹ rituais divulgados nas colunas sociais e artigos em jornais e revistas do período. O consumo direcionado a vestimentas inspiradas na moda parisiense, assim como os diversos objetos e os equipamentos, era relacionado a marcas do progresso e modernidade.

Entretanto, tensões entre os espaços públicos e privados também ocorreram nos períodos de modernização das grandes cidades no Brasil. Paulo César Garcez Marins cita vários exemplos⁸² em que o controle estatal se mostrou enérgico ao impor modelos de aeração, circulação, lazer e monumentalidade para atender elites emergentes. As moradias – de bairros habitados por camadas sociais pobres e

⁸⁰ HABERMAS, Jürgen apud DUPAS, 2003, p. 31.

⁸¹ SCHAPOCHNIK, 1998, p. 441.

⁸² Os exemplos podem ser consultados em: MARINS, Paulo César Garcez. O “espaço privado” deveria se sujeitar ao interesse “público” e ao controle estatal. In: SEVCENCO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil** – República: da Belle Époque à Era do Rádio.3. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, v. 3, p. 131-170.

desfavorecidas – foram alvos de discursos e práticas normativas (milhares destruídas, desapropriações, novas moradias tinham altos custos, além da necessidade da autorização governamental). Assim, o espaço privado deveria se sujeitar ao interesse público e ao controle estatal, servindo de exemplo para as cidades todas. Na busca de representação de modernidade, foram, cuidadosamente, produzidos cartões postais, que enquadravam na visualização as reformas urbanas e os prédios públicos ou privados, e eliminavam das imagens os casarios antigos e os indícios que remetessem ao “atraso”. As intervenções urbanas envolvendo propriedades públicas e privadas continuam ocorrendo. Apesar de estarem em pauta outros interesses e contextos, as camadas sociais pobres e desfavorecidas continuavam sendo “convidadas a se retirar”. E mesmo as camadas sociais com rendimentos mais elevados também estavam sujeitas às intervenções públicas, deixando de terem autonomia sobre seu espaço privado.

Ana Maria Mauad tece significativas considerações acerca das fronteiras entre público e privado através de imagens fotográficas. A autora instiga a reflexão sobre como as imagens de uma família de imigrantes no Rio de Janeiro se relacionava com as imagens publicadas nas revistas ilustradas cariocas no período de 1900 a 1950. A autora afirma que há “nas representações do universo privado as formas de circulação de signos de distinção social e construção de uma identidade de classe que supera as características propriamente étnicas do grupo de origem”.⁸³ Assim, se, por um lado, o consumo público de imagens privadas nas revistas ilustradas pode influenciar o comportamento familiar no espaço privado, por outro, o espaço privado é incorporado nas imagens publicadas, que prescrevem o vestuário, os locais que deveriam ser frequentados, a decoração da casa e como educar os filhos, o que corrobora para o pertencimento e reconhecimento de uma determinada classe social.

Em Panambi, o compartilhamento das imagens fotográficas ocorria através das imagens produzidas no estúdio. Nesse sentido, compreende-se que o estúdio corresponde ao espaço público que “encena” o espaço privado (idealizado e virtual) para a exposição social, produzindo imagens para o “dar-se-a-ver” nos espaços privados e públicos. Nesse lócus – espaço público (estúdio) –, as imagens

⁸³ MAUAD, Ana Maria. Fotografia e as dimensões visuais do privado e do público na trajetória de imigrantes libaneses no Rio de Janeiro (1900-1950). In: GAWRYSZEWSKI, Alberto (Org.). **Olhares sobre narrativas visuais**. Niterói - RJ: Editora da UFF, 2011, p. 46.

fotográficas ficavam “expostas” – tanto no lado interno do estúdio quanto na vitrine – para os frequentadores do estúdio e para as pessoas que pela rua transitavam. De certa forma, essa exposição tinha a função de “educar” os sujeitos sobre como se portar, fazer as poses, quais eram os cenários e os momentos que deveriam ser “exibidos” nos espaços públicos.

2 ATRAVÉS DAS LENTES DO ESTÚDIO FOTO KLOS: A CULTURA FOTOGRÁFICA NO SUL DO BRASIL

Neste capítulo será referido o estúdio Foto Klos, sua história, biografias dos fotógrafos, acervo e técnicas utilizadas. Como forma de contextualizar, faz-se referência a outros estúdios fotográficos, seja pela proximidade temporal, seja pela geográfica.

2.1 ESTÚDIOS / ATELIÊS FOTOGRÁFICOS

É usual encontrar na bibliografia e no cotidiano os termos estúdio e ateliê fotográfico. Estúdio ou ateliê fotográfico é a denominação utilizada para um espaço organizado onde se produzem e se manipulam fotografias. Tal nomenclatura está relacionada à arte importada da pintura e largamente utilizada desde o século XIX. O termo “atelier” provém da língua francesa e significa estúdio artístico, utilizado por artesãos, *designers* de moda, alquimistas, pintores, fotógrafos. O termo “estúdio” deriva do latim *studere* que, de acordo com alguns dicionários, pode significar ânsia de conseguir algo. Estúdio também pode estar relacionado a *studio*, termo proveniente da língua inglesa, que pode significar estúdio ou oficina.

A partir desses significados, nesta pesquisa serão utilizados os termos “estúdio” e “ateliê” como equivalentes, visto que ambos são empregados para denominar o espaço de trabalho onde se realizam e se produzem fotografias. Esses espaços são projetados de forma a permitir que o fotógrafo tenha controle sobre a iluminação necessária para a produção das imagens.

Os primeiros registros de estúdios fotográficos datam ainda do século XIX, nos Estados Unidos e na Europa. Em 1840 foi inaugurado um estúdio de daguerreotipia na Filadélfia (EUA) por Robert Cornelius e Dr. Paul Beck Goddard e em 1841 Richard Beard abriu o primeiro estúdio fotográfico comercial da Europa, em Londres.⁸⁴

⁸⁴ HACKING, 2012, p. 34-35.

Já no Brasil, os primeiros estúdios de daguerreotipia foram instalados na capital, Rio de Janeiro, no início da década de 1840. O primeiro foi fundado pelos pioneiros Morand⁸⁵ e Smith no salão 52 do segundo andar da casa nova do hotel Pharoux, no largo do Paço, que devido à localização, em 1843, passou a ser ocupado pelo daguerreotipista J. D. Davis. Outros daguerreotipistas itinerantes passaram pela Corte e se instalam no mesmo salão 52.

A expansão da fotografia “nos anos seguintes vai se ampliando através de uma clientela desejosa de representação”.⁸⁶ É oportuno destacar que as representações do indivíduo ou grupo social nem sempre ocorreram nos cenários sofisticados dos grandes ateliês frequentados pela classe alta. Assim como muitos fotógrafos preferiram instalar-se nas capitais, outros optaram por percorrer o interior em busca de clientes. Alguns deles eram conhecidos e possuíam permissão da Corte, mas a grande maioria era formada por fotógrafos itinerantes anônimos, porém não menos importantes para a inserção da fotografia no interior do Brasil.

Nas primeiras décadas da introdução da fotografia no Brasil, observa-se um contingente de fotógrafos estrangeiros circulando pelas províncias (posteriormente estados). Na região Sul, a presença de estrangeiros foi acentuada, ocorreu durante o século XIX e início do século XX.

Ivo dos Santos Canabarro afirma em sua pesquisa que ainda não havia uma identidade de estúdio fotográfico brasileiro, pois os elementos europeus e os nacionais constituíam os cenários nos ateliês.⁸⁷ O que se justifica pela atuação dos fotógrafos estrangeiros ao instalarem seus ateliês fotográficos que traziam, além de sua bagagem material (artefatos decorativos, tapetes, cortinas), seu olhar e subjetividade, juntamente com a sua formação profissional importada do Velho Mundo. Porém os fotógrafos estrangeiros precisavam atender a uma demanda social de uma população sedenta por modernidade e a busca de uma identidade social.

A diversidade de estúdios fotográficos buscou atender a demanda de clientela de diferentes camadas sociais. Havia os estúdios reservados à elite, geralmente localizados nos maiores centros, requintados e tradicionais, atendiam a

⁸⁵ Possivelmente Morand tenha sido o primeiro a retratar o imperador Pedro II.

⁸⁶ KOSSOY, Bóris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. p. 24.

⁸⁷ CANABARRO, 2004, p. 100.

burguesia em ascensão, ao passo que os estúdios mais simples, localizados em regiões menos nobres ou itinerantes, atendiam a clientela com menor poder econômico, ou aqueles que não frequentavam os grandes estúdios, por considerarem símbolo do poder burguês.

Em Porto Alegre - RS, de acordo com Zita Possamai, há registros da presença da fotografia a partir da segunda metade do século XIX, com a chegada na cidade do italiano Luiz Terragno. No final do século XIX já havia dezenas de fotógrafos na capital do estado, porém, de acordo com Alexandre Ricardo dos Santos, cinco estúdios fotográficos se destacaram a partir de 1890: “[...] o de João Iglesias, o dos irmãos Ferrari, o de Virgílio Calegari, o de Otto Schönwald e o de Innocencio Barbeitos.”⁸⁸ Desses ateliers, “dois deles eram propriedades de famílias italianas, um de alemães, um de espanhóis e outro de família possivelmente portuguesa”.⁸⁹ Os estúdios tinham características em comum, como, por exemplo, o fato de pertencerem a imigrantes europeus e serem decorrentes de uma organização empresarial familiar, constituindo redes familiares e a continuidade da prática profissional na capital, alcançando por vezes o interior do estado.

A expansão da atividade fotográfica no interior do estado também ocorreu pela atuação de fotógrafos estrangeiros – imigrantes europeus –, que frequentemente exerceram atividades de forma itinerante ou instalaram-se nas regiões de colonização. Para eles, fixar-se em um local, viver profissionalmente da fotografia e sustentar a família era um desafio, pois as colônias em formação ainda apresentavam contingente populacional pequeno nas primeiras décadas do século XX. Assim, desenvolviam outras atividades paralelas à fotografia, como a agricultura, ou dedicavam-se a outras atividades artesanais para complementar a renda familiar. Havia também os fotógrafos que trabalhavam de forma itinerante, percorrendo outras colônias, enquanto a família continuava instalada trabalhando para o sustento na produção agrícola.

A seguir vão ser apresentados dois estúdios fotográficos, estúdio Beck, que teve sua atuação em Ijuí - RS, e o estúdio Foto Kaefer, localizado em Marechal Cândido Rondon - PR. Não será feita uma análise comparativa, para isso seria

⁸⁸ SANTOS, Alexandre Ricardo dos. **A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)**. 1997. 2v. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997, p. 23.

⁸⁹ Ibid., p. 35.

necessário aprofundar mais a pesquisa em torno desses estúdios, porém, através das pesquisas já realizadas em torno de ambos, busca-se compreender a cultura fotográfica que os envolve. Posteriormente, o objetivo do texto é focar no estúdio Foto Klos e nas negociações que envolvem a cultura fotográfica em torno dessa produção imagética, através do acervo do estúdio que iniciou suas atividades também em uma região de colonização (Panambi - RS), em 1913, e permanece no ramo fotográfico até os dias atuais.

2.1.1 Estúdio Beck

O estúdio Beck foi abordado na pesquisa de tese de doutorado *A construção da cultura fotográfica no sul do Brasil. Imagens de uma sociedade de imigração*, onde Ivo Canabarro investigou a cultura fotográfica através do olhar de fotógrafos imigrantes no sul do Brasil. Ele destinou dois capítulos do trabalho para a história dos fotógrafos e a análise das imagens produzidas por Carlos Germano Beck e Eduardo Jaunsem na colônia Ijuhy.

Para discutir nesta pesquisa, optou-se apenas pelo trabalho de Carlos Germano Beck, que iniciou as atividades na Alemanha, onde trabalhava numa indústria, e produzia fotografias nos feriados e finais de semana. Em 1896 instalou-se com a família na colônia Ijuhy e, como a maioria dos imigrantes, desenvolvia atividades agrícolas, criava pequenos animais.

Desde que chegou ao Brasil, o trabalho desenvolvido por Carlos Germano Beck foi de fotógrafo itinerante, momento em que percorreu “uma vasta região até as costas do Rio Uruguai, fronteira do Rio Grande do Sul com a Argentina. Permanecia até um mês distante de casa, passando por várias cidades e em alguns lugares chegando de casa em casa”.⁹⁰ Mas ele também possuía o atelier instalado ao ar livre em sua propriedade, na qual estava instalado o laboratório de revelação das imagens.

A propriedade rural era administrada pela esposa Clotilde Tarka Beck e pelos filhos, contando com o apoio de empregados para colocar em funcionamento a

⁹⁰ CANABARRO, 2004, p. 97.

unidade produtiva que não se diferenciava das demais existentes na região; a não ser pelo fato de o proprietário exercer como principal atividade a fotografia.

Para equipar o atelier e o laboratório, ele trouxe os primeiros equipamentos fotográficos da Alemanha, como as câmaras fotográficas – todas profissionais – das marcas Zeiss e Ernemann, as quais eram confeccionadas em madeira e pelo tamanho deveriam ser utilizadas com apoio de tripé.

O fotógrafo e a família permaneceram por 14 anos na área rural e viveram com outros colonos que praticavam a agricultura e a pecuária. Tal experiência estabeleceu redes e laços de amizade com pessoas que vivenciavam o mesmo cotidiano, mas foi como fotógrafo itinerante que Carlos Germano Beck teve contato com diferentes lugares e profissões, formou redes de sociabilidade e tornou-se fotógrafo conhecido em toda a região. Com frequência, clientes do núcleo urbano se deslocavam para a propriedade de Carlos Germano Beck para serem fotografados no estúdio ao ar livre num espaço construído na frente da casa.

O estúdio era constituído de elementos clássicos, como aqueles utilizados em estúdios fechados, entre os exemplos podem ser citados o painel de fundo na parede externa da casa, reproduzindo imagens de colunas dos templos greco-romanos e alguns vasos clássicos, aliados à vegetação tropical. Como analisou anteriormente Ivo dos Santos Canabarro, não havia uma identidade clara dos ateliers, pois neles se misturavam influências europeias clássicas com a vegetação tropical.

De acordo com Ivo Canabarro, em 1908 a família transferiu-se para o núcleo urbano da colônia, passando a viver exclusivamente da produção de fotografias. Pelo contexto de imigração local e regional, observa-se que a maioria dos imigrantes dedicou-se, inicialmente, às atividades agrícolas, mesmo aqueles que tinham outras profissões.

Em 1916 o estúdio foi transferido para a principal rua comercial e em 1920 a localização mudou novamente, o atelier foi instalado em local “mais próximo à praça principal da cidade; na mesma rua, porém com uma localização privilegiada junto aos edifícios públicos”.⁹¹ Em novo espaço e com estrutura mais adequada para todo o processo fotográfico, o estúdio tem a década marcada por significativas mudanças estruturais, aperfeiçoamento técnico, através da aquisição de livros de fotografia

⁹¹ Ibid., p. 111-115.

importados, cursos de aperfeiçoamento,⁹² intensificação de técnicas de retoque,⁹³ fotopintura e o entendimento da fotografia como arte.⁹⁴

De acordo com Ivo dos Santos Canabarro, o fotógrafo Carlos Germano Beck dedicou-se à produção de retratos individuais e coletivos. Os locais onde se produziam os retratos eram múltiplos: na propriedade privada do retratado ou da família, em eventos sociais (casamentos, festas, piqueniques, clubes e associações diversas) ou no *atelier* do fotógrafo.

As encomendas das fotografias geralmente envolviam uma maior quantidade de reproduções, com o objetivo de enviar para parentes e amigos, aumentando a circulação de imagens fotográficas mesmo entre segmentos sociais com menor poder econômico. Isto demonstra que a fotografia deixou de ser um produto de consumo exclusivo da emergente burguesia, enquanto que a procura pelos retratos “indica a aceitação desta forma de representação visual, praticada em um dado contexto-histórico construído por diferentes grupos étnicos”⁹⁵ e sociais.

As vitrines dos estúdios fotográficos de forma geral figuraram como atrativos para os clientes não apenas no caso do atelier da família Beck em Ijuí, mas também no estúdio Foto Klos. Nessas vitrines estavam expostas as imagens de pessoas famosas ou de personalidades ilustres da comunidade local e regional, pois o nível de prestígio do atelier era medido de acordo com os clientes que o frequentavam. Ter um retrato na vitrine do estúdio ao lado de alguma personalidade ilustre sinalizava prestígio e inserção na sociedade. Nesse sentido, o dar-se-a-ver possibilitava a inclusão em determinado grupo social.

⁹² “Na perspectiva de adquirir novos saberes fotográficos, não somente a partir dos estudos, mas de cursos práticos, o filho mais velho da família, Jorge Alberto Beck, realizou curso sobre fotografia com Virgílio Calegari, um dos mais conhecidos fotógrafos do Rio Grande do Sul. O curso visava ao aperfeiçoamento das técnicas fotográficas e à pesquisa com novos produtos químicos, permitindo ao atelier executar trabalhos mais sofisticados”. CANABARRO, 2004, p. 121.

⁹³ Nos negativos e nas imagens fotográficas reveladas.

⁹⁴ De acordo com Ivo dos Santos Canabarro (2004), esse era um ideário que vinha do século XIX. Para Maria T. V. B. de Mello (1998), “a noção de fotografia como obra de arte é reforçada pelo movimento pictorialista ocorrido no final do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX. Esse ideário é repercutido obtendo expansão no meio fotográfico, pois: ‘Os grandes estúdios, que sempre negligenciaram a questão da arte na fotografia, modificam sua conduta com finalidades essencialmente comerciais. Afirmando o caráter artístico das suas provas fotográficas, buscam reconquistar as graças de uma clientela perdida em função da baixa qualidade das imagens produzidas anteriormente”. MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

⁹⁵ CANABARRO, UFF, 2004, p. 103.

A partir de 1920, Carlos Germano Beck passou a trabalhar apenas no atelier, deixando o trabalho itinerante para os filhos e empregados. Além das fotografias, a família também projetava filmes, “como uma das formas de atrair clientes, fazi[a] sessões de cinema e promovi[a] bailes. As primeiras projeções eram dispositivos (slides) sonorizados pelo gramofone”.⁹⁶

Assim como nos estúdios Beck, Foto Klos (Panambi - RS) e Foto Kaefer (Marechal Cândido Rondon - PR), observou-se o conhecimento sendo compartilhado nas empresas familiares, em que os fotógrafos que fundaram os estúdios ensinavam as técnicas fotográficas para esposa, filhos ou filhas.

O aumento populacional na área urbana e a consolidação do processo de industrialização instigaram uma demanda maior por imagens pelos setores médios da sociedade, acentuando a popularidade da imagem fotográfica. Nesse sentido “a partir da década de 1940, não somente registravam os seus ‘ritos de passagem’, mas passaram a tornar públicas as cenas de sua vida privada”.⁹⁷ As camadas mais baixas economicamente continuaram produzindo os retratos no espaço do estúdio fotográfico, pois representava a possibilidade de deslocamento social e exercia certo fascínio, visto que suas casas eram mais simples, e o estúdio oferecia um cenário de idealização social.

O suporte utilizado para os negativos das imagens fotográficas até a década de 1950 foi, em grande parte, as chapas de vidro. Ivo dos Santos Canabarro cita o depoimento de Alfredo Beck que afirma que a utilização desse suporte ultrapassou esse período e a utilização do negativo em vidro proporcionava uma imagem mais legível e possível de ser retocada. No estúdio Foto Klos, esse suporte também foi utilizado até a década de 1960, ponto este que será trabalhado mais adiante. Observa-se aqui mais uma semelhança entre os estúdios fotográficos.

Na pesquisa desenvolvida por Ivo dos Santos Canabarro, a abordagem vai além das coleções imagéticas, ele analisa também os equipamentos utilizados pelos fotógrafos, “incluindo: câmaras, lentes fotográficas, refletores, móveis e acessórios do estúdio, catálogos, revistas especializadas e livros tombos do atelier”,⁹⁸ o que possibilitou conhecer os equipamentos e entender a negociação que envolvia os saberes dos fotógrafos.

⁹⁶ CANABARRO, 2004, p. 110.

⁹⁷ Ibid., p. 124-125.

⁹⁸ Ibid., p. 128.

De acordo com Ivo dos Santos Canabarro,

a longa trajetória da família na produção imagética demonstra a preferência pela tomada de imagens no atelier, em que é destacado o primeiro plano, ou seja, os retratados. Isto também é observado nas imagens tomadas fora do atelier, denominado estúdios ao ar livre, que se procurava seguir as disposições semelhantes às tomadas no espaço interno.⁹⁹

Essa preferência por imagens produzidas no atelier também foi observada no Foto Klos (Panambi - RS), a maior parte das fotografias da coleção digitalizadas para esta pesquisa foram captadas no interior do estúdio, as fotografias externas são em número reduzido, se comparado às demais, constituindo-se exceções no acervo.

2.1.2 Estúdio Foto Kaefer

Um estúdio fotográfico do século XX e seu acervo constituíram fonte de pesquisa para a tese de doutoramento *Retratos, instantâneos e lembranças: a trajetória e o acervo da fotógrafa Írica Kaefer, Marechal Cândido Rondon (1954-1990)*,¹⁰⁰ defendida por Lúcia Teresinha Macena Gregory. A autora aborda a construção da memória em Marechal Cândido Rondon, oeste do Paraná, através das imagens fotográficas produzidas por Írica Kaefer do estúdio Kaefer.

O período abordado por Lúcia Teresinha Macena Gregory compreende os anos de 1954 a 1990. Por meio da análise da documentação escrita, fotográfica, entrevistas, câmeras, equipamentos e acessórios, a pesquisadora analisou a “relação da Foto Kaefer com a construção da cultura fotográfica, percebendo o processo de construção de identidade(s) local”.¹⁰¹

Apesar de tematizar um período posterior a esta pesquisa, destacam-se as semelhanças entre ambas, como o tipo de colonização particular, o fato de os

⁹⁹ CANABARRO, 2004, p. 129.

¹⁰⁰ GREGORY, Lucia Teresinha Macena. **Retratos, instantâneos e lembranças: a trajetória e o acervo da fotógrafa Írica Kaefer, Marechal Cândido Rondon (1954-1990)**. 2010. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação Interinstitucional em História, UFF - Unicentro, Niterói (RJ), 2010.

¹⁰¹ GREGORY, 2010, p. 82.

estúdios estarem localizados em anexo às residências, o porquê de os fotógrafos que fundaram os estúdios acabaram se afastando da produção fotográfica para se dedicarem a outras atividades e de as esposas, por sua vez, assumiram as atividades fotográficas.

Dentre essas semelhanças está o fato de que Panambi - RS, outrora Neu-Württemberg, foi colonizada pela empresa particular Dr. Hermann Meyer¹⁰² no final do século XIX e início do século XX, atraindo migrantes das Colônias Velhas do Rio Grande do Sul e, mais tarde, imigrantes alemães. Em Marechal Cândido Rondon, a ocupação ou (re)ocupação e colonização do oeste do Paraná ocorreu a partir da década de 1950, promovida pela empresa Industrial Madeireira e Colonizadora Rio Paraná S. A (Maripa), também empreendimento de colonização particular. Essa colonizadora atraiu migrantes do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, principalmente descendentes de alemães, italianos e poloneses.

Nesse contexto de migração e ocupação do oeste do Paraná, a família de Írica e Oscar Kaefer migra de Piratuba - SC em busca de uma situação econômica mais rentável. Eles foram atraídos pelas notícias divulgadas no sul do Brasil sobre o cultivo do café no Paraná, porém a produção iniciada em 1954, que motivou a migração de muitos colonos para a região, foi comprometida no final da década de 1950 por geadas que destruíram os cafezais. Assim, o sonho da família se desfez, acompanhado da frustração com os investimentos na agricultura. A família, então, partiu para o investimento no ramo fotográfico, técnica que já dominavam pela atuação anterior em Santa Catarina, mas sem muitas perspectivas de crescimento econômico. Em razão da necessidade profissional e econômica, Oscar e Írica Kaefer fundaram, em 1958, a Foto Kaefer no conjunto econômico da Vila General Rondon, em meio a outras casas comerciais, no atual município Marechal Cândido Rondon.

O espaço residencial e profissional era compartilhado pela família, frequentemente os ateliês fotográficos de pequeno e médio porte o estúdio funcionava anexo à residência dos proprietários. Lucia Teresinha Macena Gregory afirma que essa situação poderia, com frequência, confundir o espaço público do privado, pois as dependências externas da casa também serviam de cenário na “época em que havia necessidade da luz natural, considerada recurso fotográfico importante. Nas fotos de casamento, por exemplo, vasos de porcelana com flores de

¹⁰² Atraiu migrantes das Colônias Velhas e alguns imigrantes vindos da Alemanha.

plástico serviram para adornar os enquadramentos de espaços”.¹⁰³ Aprofundando essa questão, afirma-se que as relações entre público e privado eram mais tênues nos estúdios fotográficos do século XX, como no caso do estúdio Foto Klos, por entender que muitos artefatos que constituem as imagens fotográficas migraram da residência (espaço privado) para o estúdio fotográfico (espaço público).

Além dos artefatos que transitam pelos dois ambientes – residência e estúdio fotográfico –, há também a circulação dos fotógrafos e suas famílias, mais os empregados que alguns desses estúdios tiveram nos períodos de popularização e maior demanda fotográfica.

Dentre as técnicas fotográficas desenvolvidas pelo estúdio Foto Kaefer, há destaque à pintura¹⁰⁴ no retrato preto e branco, em que

as imagens receberam um toque colorido na foto. Partes da foto, como um broche, o rosto ou um brinco e, em alguns casos, a foto toda foi pintada. Quando o pano de fundo era com estampas, este recebia um tom de uma cor só, porém com partes mais leves e outras um pouco mais escuras, deixando o fundo com uma cor suave.¹⁰⁵

Esse tipo de interferência foi pouco realizado pelo estúdio Foto Klos, que se especializou mais detidamente no retoque em negativos, processo feito antes da produção dos positivos e das fotografias em papel.

A família Kaefer investiu, na década de 1950, em várias áreas, como no estúdio fotográfico, na oficina de bicicletas, na agricultura, no gado, alugava espaços comerciais ao lado do estúdio. Esses diferentes investimentos foram realizados porque a demanda por fotografia era pequena e os recursos técnicos e produtos fotográficos eram comprados em grandes centros ou importados, o que provocava atrasos nas entregas das encomendas dos clientes.

¹⁰³ GREGORY, 2010, p. 83.

¹⁰⁴ A autora não usou a denominação fotopintura, apesar de ser muito semelhante ao processo abordado por Maria Inez Turazzi. Segundo ela, a fotopintura é “uma técnica de fotocromia bastante popular no século XIX e nas primeiras décadas deste século. Consistia na coloração manual de imagens fotográficas obtidas por um dos diversos processos empregados ao longo desse período. As primeiras fotopinturas foram realizadas com extrema delicadeza, em daguerreótipos. Na década de 1870, León Vidal (1833-1906) desenvolveu um método para a obtenção de fotopinturas a partir do tratamento dos negativos empregados. A fotopintura, assim como o retoque, gerou controvérsias em torno da pureza da fotografia”. TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 283-284. Mesmo sendo período posterior ao abordado por Maria Inez Turazzi e os materiais serem diferentes, entendo que pela interferência, através da pintura na fotografia preto e branco para colorir ou para adicionar detalhes, possa ser utilizada essa denominação.

¹⁰⁵ GREGORY, 2010, p. 119.

Em 1965, o estúdio Kaefer contratou Levino Boeck como auxiliar. Também de origem étnica alemã, o migrante de Três Passos - RS deslocou-se com a esposa e dois filhos em busca de melhores condições econômicas. Ele iniciou como auxiliar e após trabalhar por 13 anos no estúdio Kaefer, fundou a Foto Rondon, onde ensinou as técnicas fotográficas aos filhos, encerrando as atividades em 2006. Os equipamentos fotográficos e de revelação, que estão com a família, demonstram que acompanharam as inovações tecnológicas, tanto das fotografias em preto e branco quanto das coloridas.

O prédio do atelier Foto Kaefer, assim como outros estúdios fotográficos, tinha um sótão, com acesso por uma escada de madeira interna, onde ficavam armazenadas as caixas de depósito de diversas fotos não retiradas pelos clientes. Muitas foram descartadas porque não sabiam o que fazer, outras foram guardadas nessas caixas.

Quanto ao depósito do estúdio Foto Klos em Panambi - RS, nas caixas do depósito não foram encontradas fotografias em papel, mas negativos em vidro de diversos tamanhos. No estúdio Foto Kaefer, os negativos de vidro depois de utilizados eram jogados fora ou reaproveitados por moradores para colocar nas janelas de suas casas. Sobre isso, Lucia Teresinha Macena Gregory afirma que tal “atitude não deixa de ser uma forma de reaproveitar materiais”.¹⁰⁶ Também para reaproveitar as chapas de vidro utilizadas para os negativos, o fotógrafo Levino “pintava as bordas das chapas, colocava uma foto no centro, fixava-a com um papelão ou cartolina, criando ‘um porta-retrato’, que era vendido nos fins de semana, em festas ou quando saía para os povoados”.¹⁰⁷ Essa era uma forma de reciclar e aumentar a renda do fotógrafo que estava se estabelecendo no ramo. Pelo viés do reaproveitamento de materiais, a atitude é memorável, porém isso instiga à reflexão acerca da memória. Que elementos de evocação da memória se quer preservar? Como selecionar o que se quer “manter vivo”? Nesse sentido, deve-se concordar com a afirmação de Maria Leticia Mazzucchi Ferreira: “As narrativas pessoais que

¹⁰⁶ GREGORY, 2010, p. 95.

¹⁰⁷ Ibid., p. 93.

dão aos objetos dilacerados pelo tempo, pelo uso e pelo abandono, o sentido de patrimônio.”¹⁰⁸

Mas há muitos outros pontos em comum entre os estúdios pesquisados – Foto Klos (Panambi) e Foto Kaefer (Malrechal Cândido Rondon) –, como, por exemplo, equipamentos fotográficos, processos de revelação das fotografias, cenários utilizados, tipos de imagens registradas, criatividade dos fotógrafos em adaptar equipamentos que não tinham condições de adquirir – fosse pelos elevados custos ou pela dificuldade de levar os equipamentos até os locais onde estavam instalados os estúdios (alguns demoravam muito para chegar por serem comprados nos grandes centros comerciais, outros, por serem importados da Alemanha ou dos Estados Unidos).

Em Marechal Cândido Rondon e Panambi, os estúdios passaram por momentos de trabalho intenso, porque o número de fotógrafos era reduzido, o trabalho era manual e as empresas familiares contavam com o auxílio da família para desenvolver as atividades de revelação de negativos e positivos, sendo frequente o trabalho no período à noite para atender aos pedidos.

Também era comum o trabalho do casal no estúdio em ambos os casos, as esposas auxiliavam os esposos nas atividades, arrumando os fotografados e auxiliando na composição da pose, especialmente nas fotos de casamentos e documentos ou nas atividades de laboratório. Elas aprenderam a profissão na prática, sem frequentar cursos de formação. Após o divórcio, assumiram as atividades dos estúdios tanto a Írica Kaeffer¹⁰⁹ como a Frieda Doeth Klos.¹¹⁰ Ambas

¹⁰⁸ FERREIRA, Maria Leticia Mazzucchi. Objetos, lugares de memória. In: MICHELON, Francisca Ferreira; TAVARES, Francine Silveira. **Fotografia e memória: ensaios**. Pelotas - RS: UFPel, 2008. p. 37.

¹⁰⁹ “Em 1982, desfez-se o casamento entre Írica e Oscar, cuidando este dos negócios da fazenda, no Mato Grosso. Silfredo Schranck, irmão de Írica, acompanhou a fazenda de gado em Margarida, administrada pelo filho Valdir. Írica, acompanhada da filha Irene, assumiu as atividades fotográficas.” GREGORY, 2010, p. 124.

¹¹⁰ Desde a década de 1930, o casal não convivia mais junto “mercê da incompatibilidade de gênio existente, tornou-se impossível a vida em comum, motivo porque os requerentes querem proceder ao desquite por mutuo consentimento, consoante lhes é facultado pelo artº 318 do cod. Civ. Brasileiro” (Processo da 1ª Comarca de Apelação do Estado do RS. Cruz Alta, n. 432, M. 12, E. 64. APERGS - Arquivo Público do rio Grande do Sul), sendo homologado o desquite amigável de Frieda e Adam Klos em 6 de abril de 1943. Porém desde os primeiros anos da década de 1930, ele já se dedicava à produção de brinquedos e obras de arte em chapas de madeira recortada, e ela assumiu as atividades do estúdio.

ensinaram a profissão aos herdeiros,¹¹¹ que, mais tarde, assumiram as atividades no estúdio. As duas famílias preservam os equipamentos fotográficos e livros de registros, o que está possibilitando o acesso e permitindo que pesquisas na área sejam realizadas.

2.2 FOTOGRAFIA NO ESPAÇO E TEMPO: PANAMBI (RS)

O estúdio Foto Klos registrou diversas imagens do cotidiano dos imigrantes, das festas sociais e das comemorações oficiais. Esteve, e está, presente no espaço público e privado em retratos de famílias, cartões postais com vistas da colônia e do emancipado município de Panambi.

Assim, a fotografia é uma das ricas possibilidades de leituras que acompanham a história da humanidade. Desde o seu surgimento, vem registrando o mundo contemporâneo numa linguagem de imagens de forma múltipla, pois é “constituída por grandes e pequenos eventos, por personalidades mundiais e por gente anônima, por lugares distantes e exóticos e pela intimidade doméstica, pelas possibilidades coletivas e pelas ideologias oficiais”,¹¹² perpassando espaços e tempos diversos, expressando sentimentos e formas de representações variadas, de acordo com os interesses de quem as produz¹¹³ e de quem as lê, seja no espaço público, seja no privado.

No final do século XIX e início do século XX, formou-se uma zona de colonização particular nas regiões Norte, Noroeste e Missões do estado do Rio Grande do Sul, com o objetivo de preencher as lacunas deixadas pela colonização pública, justamente no momento em que o Estado reduziu os investimentos em imigração e colonização. De acordo com Rosane M. Neumann (2009), essas colônias foram instaladas por sociedades ou empresas de colonização estrangeiras

¹¹¹ Írica trabalhou por trinta anos, e por volta de “1985 a filha Irine juntou-se às atividades, sempre acompanhada pela mãe. A filha, no entanto, dizia que ‘tirar fotografia não é para mim’, lembra Írica. A casa fechou em torno de 1995, depois de ter ficado mais ou menos 10 anos na direção da filha”. GREGORY, 2010, p. 124. Frieda trabalhou por duas décadas na direção do estúdio Foto Klos, durante o período contou com o auxílio do filho Ottmar. Quando retornou do serviço militar, ele assumiu o estúdio, que continuou com as atividades fotográficas, atualmente é administrado pelo neto André Klos.

¹¹² MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história. Interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 5, 1996.

¹¹³ O fotógrafo, ou quem solicitou a ele a produção da imagem.

ou nacionais, que aproveitaram a situação favorável do mercado e fundaram colônias étnicas ou mistas, confessionais ou aconfessionais.

Nesse contexto de ocupação e colonização do noroeste do estado do Rio Grande do Sul, a partir de 1897, inseriu-se a Empresa de Colonização Dr. Herrmann Meyer, “caracterizada como um empreendimento privado de empresa e de capital estrangeiro, com autonomia suficiente para gerenciar os seus negócios a seu modo, dentro dos parâmetros legais”.¹¹⁴ Assim, na conjuntura das chamadas “Colônias Novas”, a Empresa de Colonização Dr. Herrmann Meyer fundou em 1898 a colônia Neu-Württemberg (atual Panambi), no então município de Cruz Alta. Vários povoadores venderam suas propriedades para a Empresa de Colonização, pois “na área que viria a ser Colônia Neu-Württemberg, 60% das terras já eram propriedade particular e 40% ainda eram terras devolutas”.¹¹⁵

Inicialmente, a proposta da Empresa Colonizadora era de formar uma colônia étnica e confessional, ou seja, germânica e protestante. Para a empresa, afluiriam imigrantes vindos da Alemanha e das Colônias Velhas (Estrela, Santa Cruz, Teutônia e Montenegro), concentrando-se na região de mata, pois as zonas de campo e as estâncias já estavam tomadas pelos luso-brasileiros desde as primeiras décadas do século XIX.¹¹⁶

Atribui-se a denominação da colônia de Neu-Württemberg, dada pelo Dr. Meyer em sua primeira visita à área (1898), ao fato de ter trazido “dois imigrantes de Württemberg (sic), Alemanha – eram Holzwart e o Friedrich Zügel. Mas aconteceu que estes não permaneceram [na colônia]”.¹¹⁷ Conforme Sérgio Michels (2001), a intenção de formar uma colônia étnica não se efetivou no início da colonização. Somente um ano depois o povoamento efetivo iniciou-se, com a vinda de oito famílias das Colônias Velhas e apenas uma de Württemberg, Alemanha.

¹¹⁴ NEUMANN, Rosane Márcia. **Uma Alemanha em miniatura**: o projeto de imigração e colonização étnico particular da Colonizadora Meyer no noroeste do Rio Grande do Sul (1897-1932). 2009. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre - RS, 2009. p. 576.

¹¹⁵ LEITZKE, Eugen. Pontos de nossa história. In: ASSOCIAÇÃO dos Escritores de Panambi. **Porções de bem querer**. Ijuí: Sedigraf, 1997. p. 20.

¹¹⁶ Quando se fala da ocupação desse território, é importante lembrar que os primeiros habitantes foram os indígenas. De acordo com Leitzke, “os autores indigenistas não são unânimes sobre o assunto, mas a tendência vai no sentido da afirmação de que tenham sido os Guaranis” (LEITZKE, 1997, p. 24.) aqueles que primeiro habitaram a região, com a ressalva de ser possível denque antes dos guaranis possam ter estado ou passado pela região outros povos indígenas.

¹¹⁷ LEITZKE, 1997, p. 23-24.

Essa representação de cidade alemã é reforçada por diversos autores, tanto em nível regional como nacional. Sérgio Michels fez uma análise a partir de pesquisa bibliográfica sobre o assunto, e relata uma fala de Meyer sobre o Rio Grande do Sul, em que diz: “Eu fui me convencendo de que aqui e nenhum outro lugar no mundo os nossos alemães encontrariam a felicidade [...]. Então amadureceu em mim a decisão de me envolver de forma prática, fundando colônias nas quais o princípio primeiro da germanidade se manteria através de boas escolas e cura d’alma [...], com a exclusão de nacionalidades estranhas.”¹¹⁸ Em uma publicação sobre a colonização, editada em 1904, Meyer destaca especialmente a colônia de Neu-Württemberg, descrevendo clima, vegetação, terra e hidrografia e as possibilidades de sua exploração.

Os imigrantes oriundos das Colônias Velhas tiveram importante papel na construção dessa sociedade. Novamente, numa zona pioneira, derrubaram as matas e formaram suas roças, construíram suas casas e estradas. O primeiro moinho, o barracão dos imigrantes,¹¹⁹ a primeira casa comercial e a primeira ferraria foram construídos em 1901. Sucessivamente, surgiram outras instituições, como igreja, escola, associações etc., identificando Neu-Württemberg não apenas por uma pretensa homogeneidade étnica, mas também pela religiosidade, pois os imigrantes eram na maioria protestantes, seguindo um modelo de homogeneidade étnico-religiosa para evitar a degradação socioeconômica deles.

Desde a sua formação até os dias atuais, a denominação toponímica da área foi alterada. De 1898 a 1938, permaneceu a designação Neu-Württemberg para a colônia como um todo. A partir de 1901, após a demarcação da área urbana, recebeu a designação de Elsenau, em homenagem à esposa de Meyer, Else. Em 1938 a colônia foi elevada à categoria de vila, sendo chamada de Nova-Württemberg. Ainda em 1938, mais uma alteração feita pelo decreto estadual nº 7589 de 29 de novembro daquele ano, também pelo interventor federal Cordeiro de Farias, estabelecendo o nome de Pindorama, que significa “terra das palmeiras”. É importante observar que nesse período o Brasil estava em pleno Estado Novo, que desencadeou a campanha de nacionalização, que visava “abrasileirar” os

¹¹⁸ FENNER, Darci et al. **Xingu 100 anos**. Constantina: Artes Gráficas Constantina, 1997. p. 17-18. Associação dos Escritores de Panambi, op. cit., 1997. p. 25.

¹¹⁹ Conforme Leitzke, o barracão dos imigrantes “servia para acolher e abrigar os imigrantes. Também foi o local dos primeiros eventos sociais”. LEITZKE, Eugen. Pontos de nossa história. In: ASSOCIAÇÃO dos Escritores de Panambi. **Porções de bem querer**. Ijuí: Sedigraf, 1997.

estrangeiros e os descendentes, vistos como desnacionalizados. Em 1944 houve mais uma alteração, passou a se chamar Tabapirã, que significa “aldeia dos telhados vermelhos”.¹²⁰ Contudo, esse nome não chegou a ser usado oficialmente, tendo em vista que logo foi substituído por Panambi.

Datado de 29 de dezembro de 1944, o decreto-lei nº 720 alterava o nome de Pindorama para Panambi, que, para a comunidade local, desde sua atribuição, significa “vale das borboletas azuis”. Porém, de acordo com Leitzke, “não é bem assim. É que os compêndios do vocabulário tupi-guarani tendem a definir Panambi como um lepidóptero de hábitos noturnos – que é mariposa. E agora – como é que fica?”¹²¹ Nas escolas ensina-se que o significado de Panambi é “vale das borboletas azuis”, uma forma poética. Entretanto, seriam necessárias mais pesquisas em relação às alterações toponímicas e seu contexto, considerando as influências culturais e políticas.

Em 1949 pleiteou-se a emancipação, após uma vasta campanha. Com conflitos e discordâncias, realizaram-se dois plebiscitos no período de 1949 a 1954, mas em “15 de dezembro de 1954, foi decretada a emancipação de Panambi, e marcada a data para a primeira eleição para Prefeito e para vereadores”.¹²²

A extensão territorial do município é de 490,857 km². A área rural era de 466,857 km² e a área urbana, 24 km². Porém, houve diversas alterações no perímetro urbano desde a configuração inicial e de acordo com a “Lei do Plano Diretor Participativo de Desenvolvimento Municipal de Panambi - RS”.¹²³ A última alteração registrada no art. 92, par. único, foi regulada pela lei nº 3.704/2013, que define o perímetro urbano em 36,45 km² e a área rural em 455,907 km².

No censo de 2010, publicado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a população total de Panambi era de 38.058 habitantes, dos quais 34.562 na área urbana e 3.496 na área rural.

A partir desses dados, observa-se que a área urbana ocupa menos de 10% da área total do município, mas concentra a maior parte da população nesse

¹²⁰ Rosane M. Neumann (2009) atribui o significado à Tabapirã de “Vila Vermelha. E essa inspiração histórica, encontra justificativa na terra e aspecto geral da vila, que se retrata nessa viva cor local (DIÁRIO SERRANO, 23/7/1943, n. 119, p. 2)”. NEUMANN, 2009.

¹²¹ LEITZKE, Eugen. Pontos de nossa história. In: ASSOCIAÇÃO dos Escritores de Panambi. **Porções de bem querer**. Ijuí: Sedigraf, 1997.

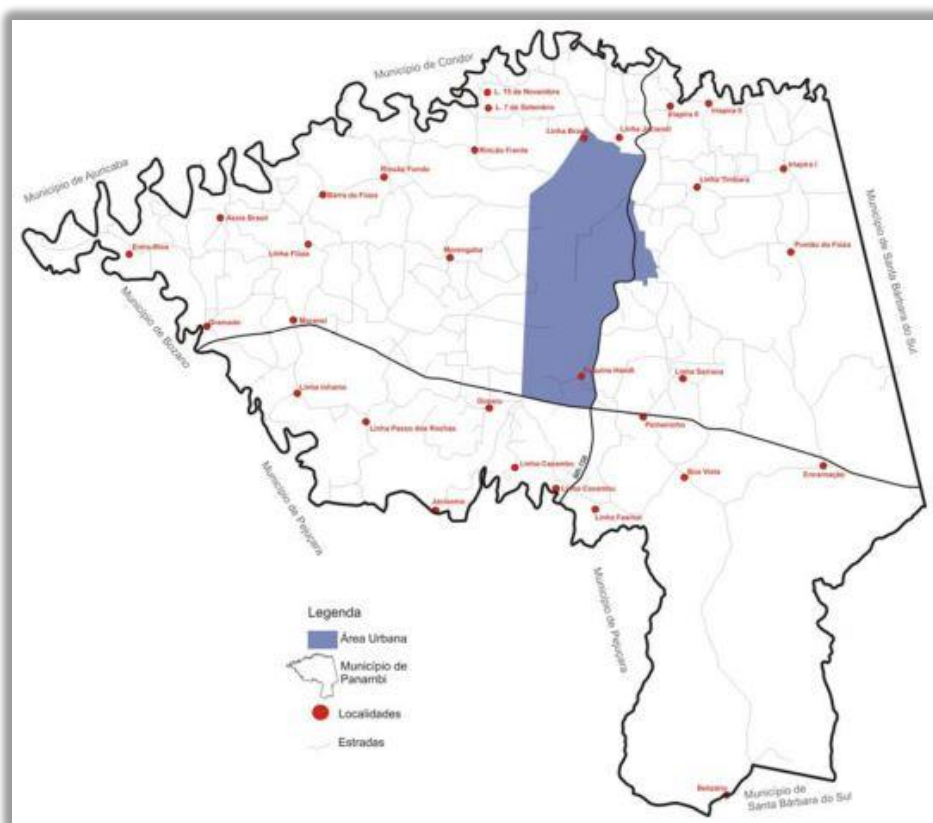
¹²² MALHEIROS, Adil Alves. **Panambi** – o vale das borboletas azuis. Panambi: Publipan, 1979. p. 62.

¹²³ Lei complementar municipal nº 008/2008. 18 de agosto de 2008.

perímetro. Apesar da extensa área rural e da produção agrícola ser significativa para a economia local, a atividade industrial, predominantemente no ramo metalomecânico define o município pelas características urbanas, empregando e atraindo trabalhadores locais e da região. Em razão desse contexto industrial, Panambi é considerado um dos principais polos metalomecânicos do estado do Rio Grande do Sul.

No mapa (Fig. 1) é possível visualizar as áreas urbana e rural em relação ao espaço territorial do município. De acordo com o Plano de Saneamento Básico Municipal (PSBM), a “zona urbana do município corresponde, aproximadamente, 8,50% da área total do município”.¹²⁴

Figura 1 – Mapa da área urbana e rural do município de Panambi



Fonte: PLANO DE SANEAMENTO BÁSICO MUNICIPAL (PSBM)
Panambi-RS. Relatório Técnico Final. Abril, 2009.

O complexo industrial desenvolvido nas décadas de 1960 e 1970 tem sua origem no início do século XX com os imigrantes – profissionais de ofício – que se instalaram na colônia como agricultores, porém desenvolveram, paralelamente,

¹²⁴ Plano de Saneamento Básico Municipal (PSBM) Panambi - RS. Relatório Técnico Final, abr. 2009.

atividades artesanais, produzindo equipamentos e ferramentas para suprirem as necessidades do trabalho voltado especialmente à agricultura e ao mercado local.

Entre as condições que contribuíram para o *status* urbano e moderno, que viabilizaram¹²⁵ as relações comerciais, a comunicação e a expansão da produção da colônia, podem ser citadas:

- a fundação da Associação de Agricultores de Neu-Württemberg em 1903, destacando as relações associativas e cooperativas;
- a inauguração do primeiro centro telefônico em 1911 (telefone e telégrafo);
- a construção da Estação Ferroviária Belizário em 1912;
- inauguração da Agência de Correios de Neu-Württemberg em 6 de agosto de 1913, facilitando a comunicação dos imigrantes com familiares e amigos europeus ou que estavam instalados em outras colônias;
- em 15 de novembro de 1914 foi inaugurada a instalação de energia elétrica, “fornecida por Albino Weissheimer, tanto para casas particulares quanto comerciais”,¹²⁶ porém de forma limitada. O atendimento pleno de energia elétrica ocorreu apenas com o empreendimento do imigrante Carlos Knorr, através da inauguração da “usina hidroelétrica [...] na cascata do rio Alegre, na linha Pinhal [...], inaugurada em 19/9/1926”;¹²⁷
- a organização da Primeira Exposição Agroindustrial de Panambi em 1929 e a Primeira Exposição Agroindustrial e Comercial em 1930, com repercussão na região Serrana, atraindo visitantes e expositores fora da colônia;
- a fundação da Cooperativa de Crédito Rural de Panambi Ltda. (Caixa Rural) em 1931, atualmente denominada Sicredi Panambi;

¹²⁵ Para ver de forma detalhada os aspectos listados e outros fatores que contribuíram para a estrutura da colônia Neu-Württemberg, consultar: NEUMANN, Rosane. **Uma Alemanha em miniatura**: o projeto de imigração e colonização étnico particular da Colonizadora Meyer no noroeste do Rio Grande do Sul (1897-1932). 2009. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. v. 2. 632 f.; WEHRMANN, Bruno Guido. **Efemérides de Panambi** - RS. Panambi - RS: Engrapan, 2015.

¹²⁶ NEUMANN, 2009, p. 542.

¹²⁷ Ibid., p. 543.

- além dos fatores mencionados, destaca-se também a localização, pois o município está entre o cruzamento da BR 285 e a RS 158, ponto estratégico que liga a região com o estado e o país.¹²⁸

Entre as pequenas oficinas artesanais fundadas nas primeiras décadas do século XX até 1940, que deram origem ao complexo industrial atual, e continuam no mercado, apesar das alterações do ramo de atuação ou de propriedade, destacam-se:

- Kepler Weber: ferraria fundada em 12 de maio de 1925 pelos irmãos Otto e Adolfo Kepler Jr., fabricando prensas de banha, fumo e óleo vegetal, centrifugas de mel e carrocerias de caminhões e ônibus. Em 1939 firmam sociedade com Paulo Otto Weber, renomeando a empresa para Kepler Irmãos & Weber. Na década de 1960, a indústria investiu em produção de secadores de cereais, expandindo as relações industriais e comerciais, tornando-se a empresa Kepler Weber S.A – Indústria, Comércio, Importação e Exportação. A indústria passou por diversas mudanças estruturais de produtos e serviços, de gerenciamento e de investidores. Atualmente atua no mercado de armazenagem (produtores rurais, indústria, cerealista, cooperativa e *trading*) na movimentação de graneis (terminais portuários, mineração, maltarias e cervejarias) e na reposição e serviços (treinamento, peças, vendas);¹²⁹
- Saur Equipamentos S.A: fundada em 12 de agosto de 1926 pelo imigrante Richard Saur, inicialmente era uma oficina para reparos de fogões a lenha, arados e outros utensílios. Algumas décadas após passou a fabricar “janelas de aço, dobradiças para sofás-camas e órgãos para o transporte de carne”. Na década de 1970, seus investimentos expandiram “para os setores agrícola e industrial, a partir de plataformas de produção para descarregar materiais a granel, estruturas metálicas e equipamentos para

¹²⁸ NEUMANN, Marguit. **Diagnóstico territorial**: uma primeira visão estratégica do território de Panambi/RS - a indústria metal mecânica. 2008. 72 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento) - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Ijuí, 2008, p. 20.

¹²⁹ Disponível em: <<http://www.kepler.com.br/historia>>. Acesso em: maio 2016.

empilhadeiras”.¹³⁰ Nas décadas seguintes, houve aumento nas áreas agrícola e industrial e inserção na indústria automotiva. Atualmente, a indústria tem outras filiais, mas a sede continua em Panambi - RS, atuando nos eixos agrícola, industrial, florestal e de peças e serviços para todo o Brasil e para a exportação;

- Indústria de Óleos Vegetais Pindorama Ltda. (Olvepin): fundada em 1º de janeiro de 1930, inicialmente dedicava-se à torrefação e moagem de café, na década de 1940 entrou no ramo de óleos vegetais, registrando a marca Óleo de linhaça Pindorama. Na década de 1950 abandonou a torrefação de café, dedicando-se apenas à industrialização de óleo. Na década de 1960, a empresa passou de firma individual para “responsabilidade limitada”, constituída atualmente de três sócios;¹³¹
- Empresa Drasche: fundada em 2 de janeiro de 1932, dedicou-se à produção de acolchoados e colchões. Passou para seu sócio Albert Jeske, que continuou atuando no ramo e foi sucedido pelos filhos.¹³² A empresa continua atuando no ramo têxtil para uso doméstico, registrada como Coberpan Cobertores Panambi Ltda., utilizando nas redes sociais a denominação de Coberpan Decorações;
- Metalúrgica Faulhaber S/A: fundada em 1933, pelo engenheiro Walter Faulhaber, inicialmente fabricou equipamentos para apicultura, pulverizadores e nebulizadores para combater pragas, além de produtos para a pecuária (seringas veterinárias) com a marca “FC – Apícola e Jardinagem”, e produtos para uso doméstico com a marca “FUCA” (produtos para a linha culinária).¹³³ Atualmente a linha de produção está voltada para jardinagem, doméstica, veterinária, pecuária, industrial, agrícola e apícola;

¹³⁰ **Saur Equipamentos S.A.** Disponível em: <<http://b2brazil.com.br/hotsite/saurequipamento>>. Acesso em: maio 2016.

¹³¹ **Olvepin.** Disponível em:< <http://www.olvepin.com.br>>. Acesso em: maio 2016.

¹³² WEHRMANN, Bruno Guido. **Efemérides de Panambi - RS.** Panambi - RS: Engrapan, 2015.

¹³³ METALÚRGICA FAULHABER. Disponível em: < <http://www.faulhaber.ind.br/empresa.htm>>. Acesso em: maio 2016.

- Arnoldo Pott (ferraria e tornearia): fundada em 11 de janeiro de 1944, atualmente é administrada pelos filhos com a denominação Oto Germano Pott;
- Grupo Fockink: fundada em 19 de março de 1947 por Alfredo Arnaldo Fockink. Iniciou como pequena oficina de rebobinagem e conserto de motores elétricos. Com a expansão e modernização da agricultura no Brasil, introduziu conceitos e tecnologias importadas da Europa, especializando-se no setor elétrico na “fabricação e montagem de equipamentos de controle, proteção e distribuição de processos industriais e agro-industriais”.¹³⁴ Atualmente atende ao mercado nacional e internacional, entre os produtos e serviços fornecidos pelo Grupo Fockink, destacam-se: automação industrial, energia alternativa, identificadores de animais, instalações eletromecânicas, ordenhadeiras e resfriadores, painéis elétricos, sistemas de irrigação, termometria e transformadores;
- Ernesto Rehn: fundada em 1º de abril de 1947, tornearia mecânica e fábrica de trilhadeiras. Inicialmente “dedicava-se à manutenção de equipamentos agrícolas importados e, nos anos seguintes, à construção de pequenas máquinas agrícolas e de beneficiamento de madeiras”.¹³⁵ O percurso da empresa é marcado pelas adaptações ao mercado. Na década de 1960, com incentivo à produção nacional, dedica-se à “produção seriada de componentes para as máquinas de colheitas de grão”; na década de 1980, a produção é voltada para componentes para tratores agrícolas e industriais e peças estruturais para caminhões. Nos anos 1990, iniciou a produção de peças para a indústria automobilística, e desde 2012 fornece peças para a indústria no ramo da construção. Atualmente denominada Bruning Tecnometal, a indústria atende o mercado nacional e internacional.

Nesse âmbito, as empresas foram as que mais se destacaram no século XX no cenário econômico local e internacional (através da importação, exportação e da participação em eventos internacionais). Observa-se que todas iniciaram suas

¹³⁴ GRUPO FOCKINK. Disponível em: <<http://www.fockink.ind.br>>. Acesso em: maio 2016.

¹³⁵ Bruning tecnometal. Disponível em:< <http://www.bruning.com.br/empresa/abre/1>>. Acesso em: maio 2016.

atividades e se estabeleceram a partir das pequenas oficinas e do trabalho artesanal, com a participação do núcleo familiar – filhos e esposa – e não apenas de seus fundadores, pois, assim como no trabalho agrícola, as famílias participavam do processo produtivo.

A participação do grupo familiar foi facilitada pela proximidade da oficina e residência, inicialmente em galpões anexos ou espaços da própria residência, adaptados ao desenvolvimento da atividade tornavam flexíveis os limites entre espaço privado da residência e o espaço público da empresa.

Como referido anteriormente, os imigrantes que se instalaram nessa região, trouxeram, além do conhecimento dos diferentes ofícios, ferramentas que possibilitaram o início das oficinas que caracterizam a empresa familiar da região em que o conhecimento era compartilhado e a experiência “passada de pai para filho”. Marguit Neumann (2008) atribui ao *savoir-faire*¹³⁶ um dos fatores que explicam a especialização industrial no setor metal mecânico em Panambi, aliado à capacidade de inovação e cooperação entre os imigrantes diante dos desafios estruturais.¹³⁷

Pela conjuntura apresentada, atribui-se a característica urbana do município ao desenvolvimento das diversas atividades desempenhadas aliadas ao trabalho agrícola na primeira metade do século XX, viabilizado pelas condições estruturais, pela valorização da educação¹³⁸ e pelo desenvolvimento das pequenas empresas familiares. Essas, assim como as famílias, eram registradas pelas imagens produzidas pelo estúdio Foto Klos. São frequentes no acervo do estúdio fotografias dessas empresas (estruturas arquitetônicas) e de seus proprietários com os trabalhadores.

¹³⁶ “Termo em francês utilizado para evidenciar o conhecimento dos meios que permitem desenvolver uma determinada tarefa”. NEUMANN, Marguit. **Diagnóstico territorial**: uma primeira visão estratégica do território de Panambi/RS - a indústria metal mecânica. 2008. 72 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento) - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Ijuí, 2008.

¹³⁷ NEUMANN, Marguit. **Diagnóstico territorial**: uma primeira visão estratégica do território de Panambi/RS - a indústria metal mecânica. 2008. 72 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento) - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Ijuí, 2008.

¹³⁸ De acordo com Marguit Neumann (2008), desde o início da colonização a educação foi valorizada tanto na sede quanto nas comunidades rurais, que estavam organizadas com escola, igreja e pavilhões. Décadas mais tarde, investiu-se na educação técnica, visando à formação de profissionais para o ramo industrial.

Nesse contexto, criou-se culturalmente uma imagem de “cidade do trabalho”, reafirmada em seu cognome “cidade das máquinas”.¹³⁹ Na entrada do município é possível observar, inclusive nos dias atuais, várias placas com enunciados, como “Panambi é cidade ordeira, tem radar, respeite”; “Panambi, quem trabalha, cresce aqui”; “Panambi, fé no trabalho, cidade da ordem e do progresso”. Percebe-se que a comunidade valoriza o trabalho e tem muito respeito pelas pessoas que trabalham (honestas, batalhadoras...). Assim, o conceito de trabalho tem vínculos profundos na cultura local.

A partir do exposto, o leitor deve estar questionando o porquê da apresentação das indústrias nesse texto e qual a sua relação com o estúdio fotográfico e imagens estudadas. Ao optar por apresentar o contexto da urbanização e o início da industrialização da colônia Neu-Württemberg, buscou-se entender quem eram os clientes que frequentavam o estúdio Foto Klos e quais as principais demandas numa comunidade com predominância de imigrantes alemães. Nas próximas páginas apresentam-se os momentos do estúdio Foto Klos, seu contexto, biografia e historicidade, com o objetivo de desenvolver no próximo capítulo a circulação das imagens fotográficas das décadas de 1930 e 1940.

2.3 OS TEMPOS DO ESTÚDIO FOTO KLOS

O estúdio Foto Klos é um empreendimento familiar desde seu surgimento. Construído pelo trabalho de três gerações de fotógrafos e administradores, produziu milhares de imagens fotográficas da comunidade panambiense e região, demonstrando por meio dessas a representação do ideal de família que se almejava. Entende-se que assim, através das imagens fotográficas, os retratados expõem as formas de sentir e pensar, bem como o desejo de fazer parte de um grupo, demonstrando “como a memória coletiva vai sendo construída, criando laços de pertencimento mútuo e unindo os membros de uma mesma coletividade”.¹⁴⁰

¹³⁹ Esse termo passou a ser usado na década de 1940, ainda hoje é utilizado e já era visto no cabeçalho do jornal **Diário Serrano** de 1957. Panambi 22 mar. 1957, ano I, n. 33. Suplemento Panambi, s./p.

¹⁴⁰ BORGES, 2003, p. 112.

2.3.1 Fundação e as primeiras décadas

Em 27 de setembro de 1913, o estúdio Foto Klos iniciou suas atividades no município de Panambi (na época colônia Neu-Württemberg), região Noroeste do estado do Rio Grande do Sul, numa propriedade rural alugada, com a denominação de Atelier Fotográfico. Em 1919 passou a funcionar num imóvel da família, situado onde atualmente é a rua Gaspar Martins – lócus industrial, comercial e de serviços, o centro. Esse foi o local onde a empresa funciona até hoje.

No contexto de imigração e colonização, instalou-se na colônia Neu-Württemberg o imigrante Adam Wilhelm Klos, natural de Schwabenheim, estado de Hessen, região dos vinhedos, na Alemanha. Começou a trabalhar como assistente num estúdio fotográfico, ainda na Alemanha, em 1906 e, em 1907, “assistiu, na condição de aprendiz/ouvinte, um curso de formação profissional, com especialização para retoque de negativo, pagando DM \$ 1,00 (um marco alemão) por hora/aula”.¹⁴¹

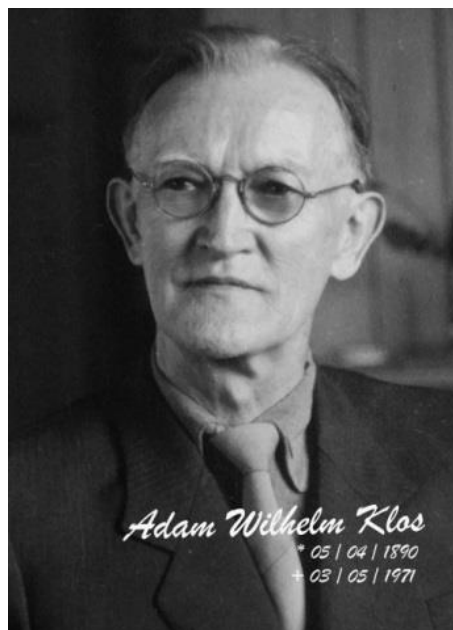
Ele chegou na colônia Neu-Württemberg em 31 de janeiro de 1913, inicialmente trabalhou com o irmão Phillip Klos, que já estava “estabelecido no ramo de cervejaria. Animado pelo irmão e pelas recentes amizades, clicou a primeira foto, em terras brasileiras, no dia 20 de fevereiro, utilizando uma câmera 18 X 24 cm, com negativo em lâmina de vidro”.¹⁴² Adam Klos (Fig. 2) tinha o desejo de voltar para a Alemanha, porém, “quando estourou a Primeira Guerra Mundial, em 1914, ele não pode mais voltar”.¹⁴³ Além de não poder retornar para a Alemanha, o fotógrafo passava por dificuldades financeiras, pois o número de famílias na colônia ainda era pequeno, e a maioria não detinha poder aquisitivo para comprar ou investir em retratos.

¹⁴¹ KLOS, André Dieter. **Foto Klos** – 95 anos – A história de uma família na fotografia em Panambi: 27 de setembro de 1913-2008, p. 1. (Texto digitado, não foi publicado).

¹⁴² KLOS, 2008, p. 1.

¹⁴³ HINNAH, Denise. **Ser retratista em Panambi**: História oral de vida. 1999. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em História). Unijuí, Ijuí, 1999. p. 25.

Figura 2 – Adam Wilhelm Klos



Fonte: Família Klos

Nesse período, Hermann Faulhaber, diretor da colônia e administrador da colonizadora, convidou Adam Klos a prestar serviços para a Empresa de Colonização Dr. Hermann Meyer. Adam, então, passou a ser o seu fotógrafo oficial e o responsável pelos registros imagéticos do desenvolvimento da colônia Neu-Württemberg, contribuindo para a construção de sua autoimagem. Assim relata o filho Ottmar Klos:

O que ajudou muito meu pai no início foram as viagens que ele fazia com o velho Hermann Faulhaber, que era o diretor da Companhia de Colonização. Esse era o seu freguês número um. Com esse ele viajava de carroça e a cavalo. Iam pelo interior tirando fotos das colônias que estavam se formando, do trabalho dos colonos derrubando árvores, fazendo roças [...]. Essas fotos eram compradas pela Companhia e enviadas à Alemanha com o objetivo de atrair mais gente para cá. Este foi o trabalho que meu pai mais fez. Assim, ele conseguiu se manter. As fotos eram uma espécie de propaganda para incentivar a vinda dos alemães, compradores de lotes.¹⁴⁴

Com essa justificativa, comprova-se por que a empresa colonizadora “investiu maciçamente em propaganda, bem como na produção e divulgação de prospectos e artigos informativos. Reafirmava [...] que Neu-Württemberg realmente era ‘um pedaço da Alemanha no sul do Brasil’, criando essa imagem de si, para si e para os outros, sendo paulatinamente reconhecida pelos outros como tal,

¹⁴⁴ HINNAH, 1999, p. 25.

construindo assim a sua identidade individual e coletiva”.¹⁴⁵ Um dos suportes de circulação dessa imagem era a fotografia. Em razão disso, Klos notabilizou-se na produção de imagens externas, com a preocupação de dar a ver o lado belo desse mundo colonial. Assim, foi o responsável pelas “vistas parciais da nascente sede urbana [...] representando a colônia como um lugar tranquilo, ordenado, higiênico, em constante expansão. Houve, ainda, a busca por imagens inusitadas de lugares comuns, explorando a ilusão de profundidade e a perspectiva, bem como molduras e formatos variados”.¹⁴⁶ O que torna suas imagens singulares é o fato de ser um estrangeiro olhando para esse espaço em construção. Além disso, percebe-se uma preocupação estética e um cuidado na produção das imagens.

Porém, os “insumos e [o] mercado [...] contribuíram e foram [...] determinantes para Adam Klos lançar-se na busca de outras oportunidades de trabalho”. Os materiais utilizados no processo de revelação eram importados da Alemanha. A distância, os custos e a comunicação dificultavam a compra de tais produtos. A Primeira Guerra Mundial prejudicou e até interrompeu o fornecimento de materiais. O segundo fator que o levou a buscar alternativas foi o reduzido número de consumidores, como ocorrera na década anterior. Nesse contexto, na década de 1920, o fotógrafo Adam Klos visitou a região das Colônias Velhas do estado, fotografando e exibindo filmes em salões comunitários, com o objetivo de driblar a falta de trabalho na colônia Neu-Württemberg e obter algum ganho financeiro. Assim, “em parceria com um amigo de sobrenome Fockink, iniciou as atividades de sessões cinematográficas do cinema mudo, com luz produzida por um dínamo de corrente contínua, acoplado a um motor estacionário a gasolina, e a sonorização com músicas tocadas pelo gramofone. Os conteúdos dos filmes exibiam noticiários, dramas e comédias”.¹⁴⁷

Ele retornou à colônia Neu-Württemberg alguns anos depois, conforme relatou seu filho Otmar Klos, porque a família da esposa Frieda D. Klos residia em Neu-Württemberg e a colônia havia crescido com a vinda de mais imigrantes. Havia mais trabalho, isso se refletia nas fotos produzidas pelo ateliê em que se destacam as imagens de “grupos de cantores, tiro ao alvo, lanceiros e bolão [...]. As fotos de família, de crianças e da colônia que eram enviadas para a Alemanha também

¹⁴⁵ NEUMANN, 2009. p. 260.

¹⁴⁶ Ibid., p. 252.

¹⁴⁷ KLOS, 2008, p. 1-2.

tinham a finalidade de mostrar como já estavam melhorando as coisas por aqui”.¹⁴⁸ Dessa forma, os imigrantes da colônia, além de valorizarem as suas tradições culturais, exibiam também o progresso que estavam tendo.

2.3.2 Relações entre público e privado

Inicialmente, o estúdio Foto Klos funcionou num imóvel alugado por Adam Klos, “um imóvel residencial, de propriedade do senhor Adolfo Kepler, no marco central da cidade, nas imediações onde hoje funcionam a Farmácia Hisserich e o Hotel Oásis”,¹⁴⁹ em frente à atual praça Engenheiro Walter Faulhaber.

Na planta (Fig. 3) da colônia Neu-Württemberg, é possível visualizar duas localizações do estúdio: a primeira de 1913; a terceira de 1919 até os dias atuais. Da segunda localização faltaram informações concretas e objetivas. Diz-se que a família tem ido para a zona rural, mas ainda não foi possível saber a localização exata.

¹⁴⁸ HINNAH, 1999, p. 24.

¹⁴⁹ KLOS, 2008, p. 1-2.

Figura 3 – Planta e Localização do Estúdio Foto Klos



Fonte: “Planta definitiva do *Stadtplatz* de Neu-Württemberg, s.d.”¹⁵⁰

Como não se conseguiu localizar uma planta com as principais casas comerciais e residenciais das primeiras décadas do século XX, está sendo utilizada

¹⁵⁰ Localização do estúdio Foto Klos na “Planta definitiva do *Stadtplatz* de Neu-Württemberg, s.d. Fonte: Pasta *Stadtplatz* Eisenau, Caixa 15, MAHP”. Planta medindo: 117,5 cm X 48,5cm. Em uma tradução simples “*Stadtplatz* de Neu-Württemberg” corresponde à região central, ao núcleo urbano da colônia, o centro. Planta apresentada na tese: NEUMANN, 2009, p. 204.

uma fotografia da região central da colônia Neu-Württemberg (Fig. 4). Nessa está assinalada com o número 1 a possível localização do estúdio, determinada a partir do cruzamento dos relatos da família e de fotografias do estúdio. As pessoas que aparecem não foram identificadas, porém percebem-se ícones de modernidade, como a pose junto aos veículos, a maioria dos retratados em “trajes de passeio”, porém em um cenário que ainda demandava muitas obras para caracterizar um espaço urbano.

Figura 4 – Praça da Colônia Neu-Württemberg (1916)

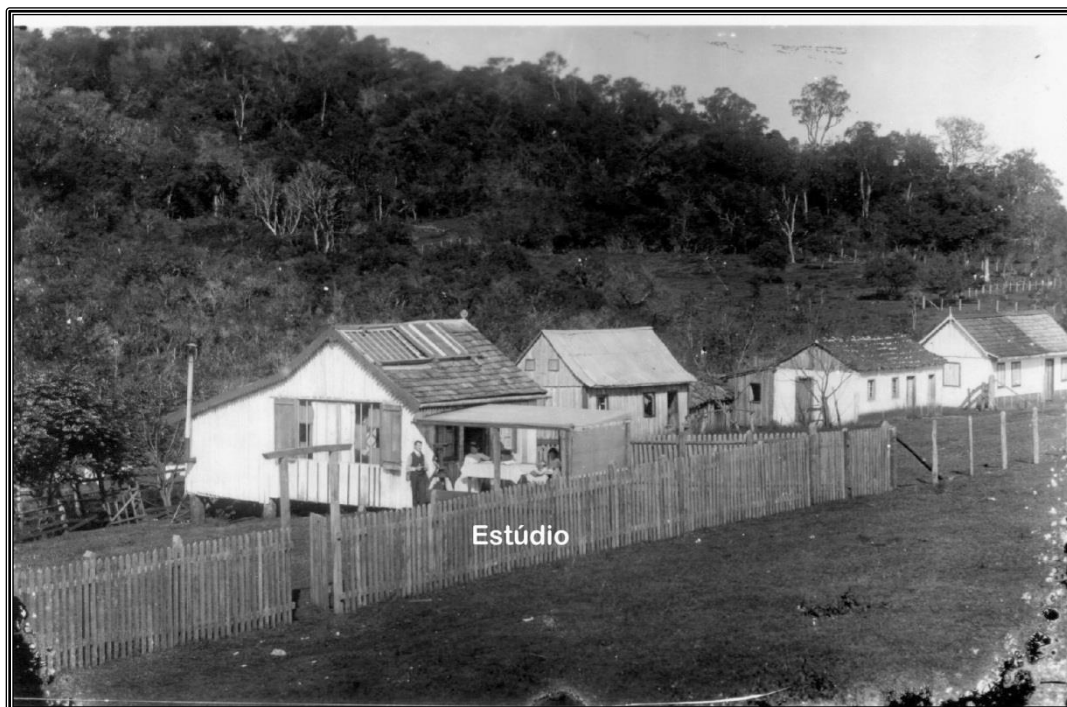


Fonte: Acervo Foto Klos¹⁵¹.

A fotografia apresentada na figura sobre a localização parecia óbvia (Fig. 5). Em entrevista, André D. Klos havia informado que o primeiro estúdio teria funcionado por um curto período de tempo em frente à praça, porém, ao se deparar com outras imagens da praça e do entorno, as dúvidas foram surgindo.

¹⁵¹ Imagem reproduzida a partir de negativo em vidro convertido para positivo. Acervo: Foto Klos. Identificação dos números 2 ao 7 realizada pelo Museu e Arquivo Histórico Professor Hermann Wegermann (Panambi-RS). Museu e Arquivo Histórico Professor Hermann Wegermann. **Revista - Panambi de colônia a município**. Panambi (RS): Editora Bühring Ltda, 2013, p. 34-35.

Figura 5 –Estúdio Foto Klos - 1913/1914



Fonte: Acervo do Estúdio Foto Klos. ¹⁵²

Ao observar na figura a vegetação densa atrás do estúdio, conclui-se que se deve ao ângulo em que a fotografia foi produzida, pois na Figura 4 percebe-se que o terreno é íngreme e atrás do estúdio não há vegetação tão densa. Nesse sentido, as tecnologias empregadas e o recorte realizado pelo fotógrafo determinam o que deve ficar visível e o que deve ficar invisível ao observador da imagem. ¹⁵³

Na Figura 5 ainda é possível observar a formação do espaço urbano da colônia pela proximidade dos imóveis e por estarem localizados em frente à praça, atual município de Panambi. Como observa Rosane M. Neumann (2009):

A colônia Neu-Württemberg registrou um alto índice de crescimento econômico e demográfico nas décadas de 1910 e 1920, em virtude da aceleração da venda de terras e, conseqüentemente, a entrada de um considerável contingente populacional. Inclusive, a chegada de um considerável contingente de imigrantes alemães, em sua maioria suabos (Schwaben) desiludidos com as condições de vida e de trabalho de seu país no contexto pós-guerra, provenientes de áreas urbanas e sabedores de algum ofício, se não foram os responsáveis diretos pelo incremento da

¹⁵² Fotografia de 1913/1914. Reprodução a partir de negativo de vidro. Negativo fotografado e convertido para positivo de forma digital.

¹⁵³ A visibilidade e a invisibilidade das imagens fotográficas são abordadas por MENESES, 2003, p. 11-36.

industrialização, pelo menos contribuíram para ativar ou reativar esse processo, apresentando-se como mão-de-obra qualificada, permitindo que se desenvolvesse um conjunto de pequenas fábricas com tecnologias e maquinários modernos, importados geralmente da Alemanha. Embora se tratasse de profissionais de ofício e operários, uma significativa parcela tinha como objetivo primeiro tornar-se proprietário de terras e agricultor, e, assim, adquirirem um lote colonial. Sua vida de agricultor, na maior parte dos casos, foi transitória e frustrante, ou ficou a cargo da mulher e dos filhos menores, enquanto o homem desempenhava o seu ofício, e na primeira ocasião, transferiam residência para a sede urbana ou uma chácara nas imediações.¹⁵⁴

Em razão da definição da primeira localização do estúdio Foto Klos, ampliou-se outra imagem e com a lupa buscaram-se detalhes. Assim, apresenta-se a Figura 6, uma imagem mais geral de Panambi da década de 1920.

Figura 6 - Vista parcial de Neu-Württemberg na década de 1920



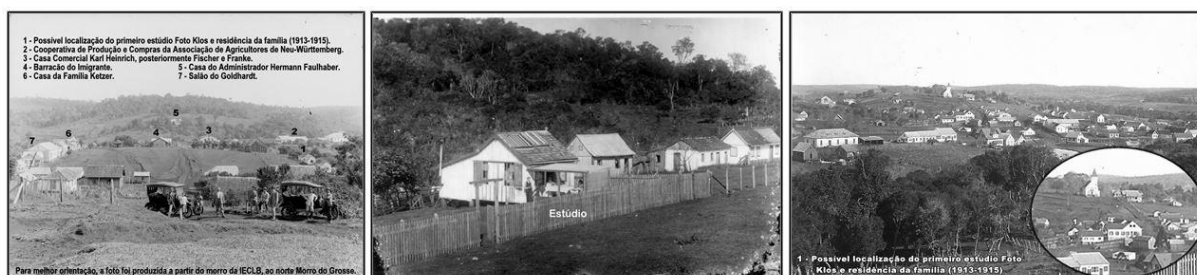
Fonte: MAHP. Foto Número: 2.086.

Nessa figura foi realizado um recorte e colado ao lado direito da imagem fotográfica a fim de destacar o local aproximado do estúdio marcado pelo número 1. Essa imagem da área central foi produzida de um ângulo diferente da Figura 4, porém representa a mesma região. Observa-se que a área passou por diversas

¹⁵⁴ NEUMANN, 2009, p. 252.

intervenções de uma década para outra, inclusive pode-se perceber um número maior de residências e casas comerciais.

Figura 7 - Sequência das figuras 4,5 e 6



Fonte: Acervo estúdio Foto Klos

Assim, para definir a primeira localização do estúdio Foto Klos, além da entrevista com a família Klos, que informou o local aproximado, foi realizada uma consulta a uma série de imagens fotográficas. Para este texto, foram selecionadas as figuras 4, 5, 6, descritas e apresentadas anteriormente.

De acordo com Ana Maria Mauad, quando se trabalha com fotografias, o ideal é “abarcando uma série, um grupo de imagens”¹⁵⁵ que possibilitem interpretar a narrativa. Em virtude dessa interpretação, concluiu-se que a primeira localização do estúdio foi em frente à praça, as demais já estavam situadas no endereço que o estúdio permanece instalado até os dias atuais.

O estúdio Foto Klos funcionou na residência adaptada às necessidades de um estúdio fotográfico. Pela Figura 8 observa-se que havia uma preocupação por parte do fotógrafo Adam Klos em adaptar a residência ao ambiente adequado para o funcionamento do estúdio. Nota-se a ampliação na residência que atendia às duas funções: espaço privado (intimidade da residência) e espaço público (a empresa, o estúdio fotográfico). Observam-se ainda nos detalhes: 1 - uma espécie de janela no telhado que possibilitava a iluminação natural; 2 - ampla janela lateral com cortinas; 3 - lonas reguláveis em todas as laterais que poderiam ser fechadas ou abertas de acordo com a necessidade da iluminação e a posição do sol. Essa preocupação do fotógrafo em adequar o espaço disponível para o estúdio demonstra o conhecimento técnico aprendido ainda na Europa.

¹⁵⁵ MAUAD, 2005.

Figura 8 – Detalhes do estúdio Foto Klos



Fonte: Acervo do Estúdio Foto Klos¹⁵⁶

As casas dos imigrantes¹⁵⁷ geralmente eram projetadas de forma que na parte da frente estivesse localizado o acesso principal, mesmo que não fosse o mais utilizado, por uma varanda, seguida da sala de estar e sala de jantar, quando o espaço permitia ficava localizada próxima à cozinha. As casas não eram muito grandes e os recintos eram definidos como espaços de convívio social, destinados a receber familiares e amigos. A cozinha, espaço destinado para preparar as refeições, também era de convívio familiar enquanto os alimentos cozinhavam no fogão a lenha. As conversas e histórias adicionavam o tempero cultural à gastronomia. Descrição semelhante da arquitetura das residências é apresentada por Vanessa Patzlaff Bosenbecker (2012) ao abordar a cultura pomerana:

A cozinha comumente é a dependência mais utilizada da casa pomerana, é o espaço integrador da família e, por isso, possui grandes dimensões, bem

¹⁵⁶ Fotografia de 1913/1914. Reprodução a partir de negativo de vidro. Negativo fotografado e convertido para positivo de forma digital.

¹⁵⁷ Para ver estudo detalhado da arquitetura alemã no Brasil e Rio Grande do Sul, consultar WEIMER, Günter. **Arquitetura modernista em Porto Alegre** – entre 1930 e 1945. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998; **Origem e evolução das cidades rio-grandenses**. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2004.

cozinhas ao fato como acontece nas casas italianas, embora nas residências desta etnia seja a cozinha afastada da casa de dormir. Atribui-se as dimensões das destes povos valorizarem sobremaneira a gastronomia.¹⁵⁸

Na colônia Neu-Württemberg não havia um padrão para a construção das casas. Assim como em outras regiões afastadas da capital gaúcha, seguiam a tendência de uma linha arquitetônica “sem estilo”, “objetiva”, “funcional” e de “utilização prática dos espaços”,¹⁵⁹ onde coexistiam diferentes tendências. Portanto, as casas não seguiam um padrão externo, nem interno na divisão dos espaços. Observa-se que a cozinha em algumas casas estava separada dos demais cômodos por questões de segurança, onde havia o fogão a lenha e os defumadores. Em outras residências, a cozinha estava na mesma estrutura da casa, ocupando a parte dos fundos da residência, seguindo o modelo da arquitetura pomerana, isto se explica porque muitos descendentes de imigrantes que se instalaram na colônia eram pomeranos, pois no período da colonização, não estava estabelecida claramente a divisão política e geográfica atual da Europa. Mas, independentemente da disposição dos espaços internos da casa, a cozinha cumpria o papel de espaço integrador da família.

Pelas fotografias observa-se que as edificações eram semelhantes, de acordo com o nível econômico da família. A maioria eram pequenas, de madeira e funcionais. Porém, havia casas maiores, que se destacavam pela classe social ou pelo poder que representavam, como, por exemplo, a casa do diretor da colônia demorou dois anos para ser construída (1904-1906), em arquitetura bem definida: “Alicerces de pedra, tábuas trabalhadas, acabamento com detalhes, grandes janelas, telhado de zinco”,¹⁶⁰ reforçava a posição do diretor diante da sede urbana. Mas, como foi mencionado anteriormente, muitas casas atenderam a uma dupla demanda, abrigando a residência e a empresa familiar.

Assim, a residência atendia a duas necessidades da família, espaço de habitação e espaço para as atividades profissionais. Pela ampliação na frente da casa, observa-se que é provável que a sala destinada ao convívio social – familiar e

¹⁵⁸ BOSENBECKER, Vanessa Patzlaff. **Influência cultural pomerana**: permanências e adaptações na arquitetura produzida pelos fundadores da comunidade Palmeira, Cerrito Alegre, terceiro distrito de Pelotas. 2012. 144 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012. p. 126-127.

¹⁵⁹ WEIMER, 2004, p. 180.

¹⁶⁰ NEUMANN, 2009, p. 240.

de amigos – foi ocupada como espaço público – estúdio – frequentado pelos clientes.

Nesse sentido, os limites entre os espaços público e privado tornam-se imperceptíveis, pois parte considerável dos artefatos e mobília que constituíam o espaço da intimidade familiar, espaço privado, migrou para o estúdio, espaço público, servindo de cenário para os retratos produzidos. Além disso, as relações familiares também transitaram pelos dois espaços.

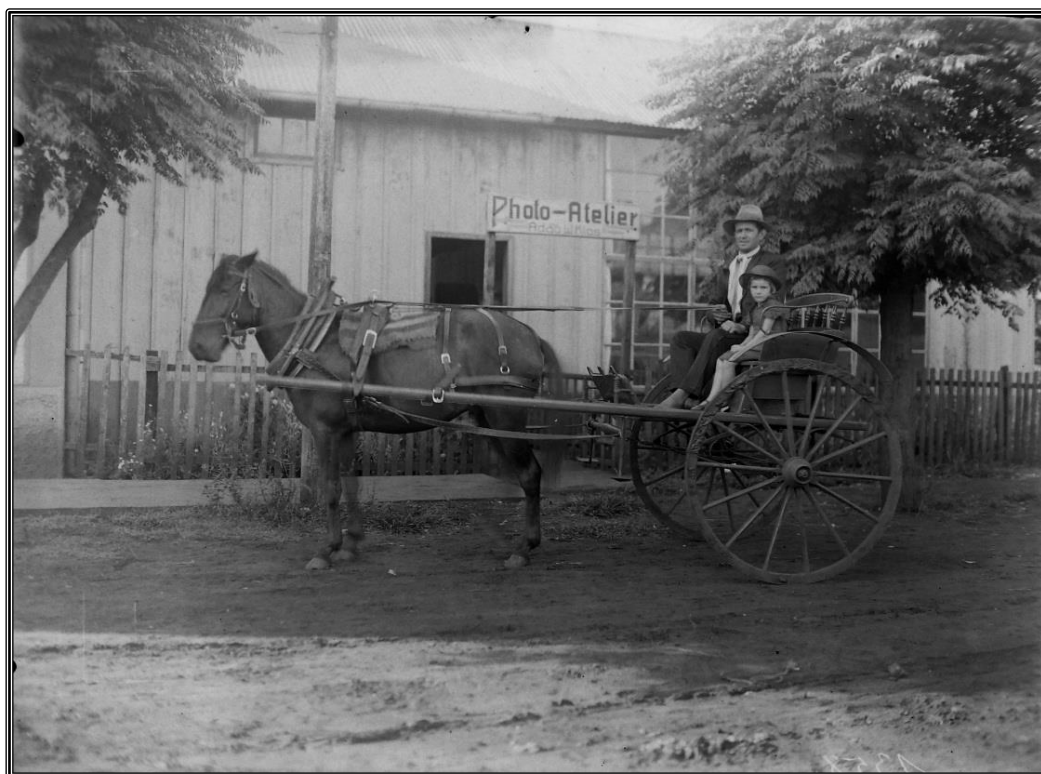
O estúdio permaneceu por pouco tempo nesse local, a família passou a residir na zona rural com alguns familiares do casal. É provável que o custo do aluguel, aliado à pequena clientela no estúdio, tenha impulsionado o jovem casal a morar com familiares enquanto não tivessem adquirido um terreno de sua propriedade. Destaca-se que no início do século XX, a população que residia na colônia ainda era constituída por um número pequeno e que a mesma não dispunha de muitos recursos para investir em artigos de luxo. Apesar da popularização, a fotografia ainda era um artefato de custo elevado, visto que a maioria dos migrantes/imigrantes estava investindo nas suas residências e nas casas comerciais ou artesanais – ferrarias e serrarias, bem como na produção de excedentes para comercializar.¹⁶¹ Nesse período, Adam Klos adquiriu um terreno na região central da colônia, atualmente rua Gaspar Martins, era uma das principais ruas, lócus de comércio e urbanização. Assim, em 1919, em prédio e terreno próprio, foi instalado o Photo-Atelier Adão W. Klos, local que ocupa até os dias atuais. De acordo com André Dietter Klos, neto de Adam Klos e atual fotógrafo do estúdio, a diferença do nome do proprietário se deve ao fato de que quando chegou ao Brasil, Adam W. Klos recebeu documentos novos, traduzidos para a língua portuguesa, constando o nome de Adão Guilherme Klos. Vale observar que o imigrante chegou ao Brasil um pouco antes de eclodir a Primeira Guerra Mundial.

No início da década de 1930 foram feitas alterações no prédio, porém manteve-se no mesmo terreno. A Figura 9 apresenta, em segundo plano, a fachada

¹⁶¹ “No início da década de 1910, a colônia passou a contar com um excedente de produção, destinado para a venda, transação esta intermediada pelos vendeiros locais, abastecendo o mercado consumidor de Cruz Alta e o restante, para exportação para outros centros consumidores. Pelos dados coletados pela Colonizadora Meyer, em 1909/1910, apresentados no Quadro 13, operavam então na colônia Neu-Württemberg 6 casas comerciais, incluindo a cooperativa (Genossenschaft), sendo que destas, somente a de Jakob Buss não atuava no setor da exportação. Dentre os produtos exportados, estavam: milho, feijão, banha, fumo, couro e lenha, além dos itens diversos, onde se incluíam outros produtos agrícolas e manufaturados”. Mais dados e tabelas sobre este período, ver NEUMANN, 2009, p. 519.

de uma parte do estúdio. As janelas grandes de vidro permitiam regular, com as cortinas, a luminosidade do ambiente.

Figura 9 – Photo Atelier Adão W. Klos



Fonte: Acervo do Estúdio Foto Klos¹⁶².

Hoje essa parte da edificação não está sendo utilizada segundo informações da família Klos, e esse componente do prédio vai ser demolido por estar em precárias condições de conservação pela ação do tempo.

Além da localização do estúdio e sua estrutura, a imagem também permite analisar o desejo de representação de ascensão social e econômica ao contemplar na foto a charrete¹⁶³ e o cavalo, símbolos de *status* social para um grupo econômico que não possuía carro. Observa-se, assim, que os símbolos de *status* e modernidade passam por variações definidas de acordo com o grupo social e econômico retratado, pois em outras fotografias da coleção observa-se a presença

¹⁶² Fotografia de 08 de fevereiro de 1939. Sobrenome do homem na fotografia de acordo com o livro de registros: Stiel. Encomenda de ½ dúzia de postal no valor de 12.000. Reprodução a partir do negativo de vidro n. 1358, medindo 13 x 18 cm. Negativo fotografado e convertido para positivo de forma digital. Fotógrafa: Frieda Doeth Klos. Imagem relacionada no Livro de Registro, n. 3 (março de 1937 a abril de 1942).

¹⁶³ Também denominada “aranha”, é um veículo leve com duas rodas altas e de tração animal, puxada geralmente por um cavalo. Transporta no máximo duas pessoas por vez, por não comportar outras cargas, ela é com frequência utilizada como transporte de passeio.

do carro no enquadramento com os retratados, que, provavelmente, constituíam o grupo urbano, proprietários das oficinas, que resultariam nas atuais indústrias mencionadas no início do capítulo.

De acordo com os registros no livro de encomendas do estúdio, o homem retratado (Fig. 8) era descendente de imigrantes, provavelmente agricultor e morador na área rural, que em seu traje de passeio aproveitou a oportunidade do deslocamento até a vila para fazer o registro fotográfico. A pose em frente ao estúdio denota a adequação ao “ser moderno”, o estúdio proporciona esse *status*. Ao contemplar no enquadramento seus bens, busca demonstrar o progresso material, apesar de a imagem não ocultar os pés descalços, que diferem da sua vestimenta e da criança que está ao seu lado.

Os retratados, ao centro da imagem, a seleção da moldura natural (árvores) e o cuidado com a iluminação demonstram a qualidade estética e artística ao produzir uma imagem que desvia do padrão das fotografias produzidas no interior do estúdio, em que há uma padronização de poses mais rígidas e cenários neutros. Por outro lado, a fotografia produzida fora do estúdio deixa em evidência o lócus de produção da imagem, que, apesar da aparência ainda rural por não ter vias pavimentadas, exhibe a fachada do prédio do estúdio localizado na área central da vila, próximo de outras casas comerciais e de serviços do período. Esse espaço contemplado na imagem fotográfica pode ser interpretado como um cenário moderno, que proporciona *status* social e econômico, prestígio e visibilidade.

As fotografias (Fig. 10 e 12) são datadas também do final da década de 1930. Na Figura 10 observa-se em primeiro plano um homem usando roupas características de um morador do campo (rural), porém as vestimentas são elegantes e os acessórios remetem a um proprietário de terras. A pose com menos rigidez do que as produzidas no interior do estúdio demonstra que o fotografado estava adaptado às tecnologias e à modernidade que o estúdio fotográfico representava. Ao consultar o sobrenome do fotografado no livro de registros do estúdio, observou-se que ele pertencia a uma tradicional família luso-brasileira, proprietária de extensões de terra, com dimensões maiores do que os lotes adquiridos pelos imigrantes e seus descendentes.

Figura 10 – Homem a Cavalho em frente ao Estúdio



Fonte: Acervo do Estúdio Foto Klos¹⁶⁴

No detalhe da fotografia - figura 11 - é possível ver outra parte do prédio do Estúdio Klos que não era visível nas imagens anteriores. Esta permite analisar pela perspectiva externa do estúdio, porque pela vitrine as pessoas que transitavam pela sede urbana da colônia observavam a exposição das fotografias. É o espaço do “ver” e também do “dar-se-a-ver”, uma vez que as fotos encomendadas poderiam estar expostas quando prontas, uma fronteira transparente, quase imperceptível entre o público e o privado.

¹⁶⁴ Fotografia de 11 de março de 1939. Sobrenome do retratado: Almeida. Encomenda de ½ dúzia de postal no valor de 12.000. Reprodução a partir do negativo de vidro n. 1381, medindo 8,7 x 12,5 cm. Negativo fotografado e convertido para positivo de forma digital. Fotógrafa: Frieda Doeth Klos. Imagem relacionada no Livro de Registro, n. 3 (março de 1937 a abril de 1942)..

Figura 11 – Detalhe da vitrine (ampliação feita pela autora)



Fonte: acervo do Estúdio Foto Klos ¹⁶⁵

Apesar de não estar muito legível em virtude do recorte da imagem, notam-se várias fotografias de casamentos em exposição. Isso demonstra que se, por um lado, essa é uma forma de tornar pública uma cena da vida privada por meio do registro fotográfico e da exposição, por outro, percebe-se que a maioria das famílias tinha por hábito dirigir-se ao estúdio, principalmente para o registro das ocasiões especiais, tais como casamentos, confirmação, batizados, primeira comunhão ou registros de famílias. Considerando que o estúdio fotográfico era o único instalado em Panambi, por longo período, o estúdio Foto Klos atuou no ramo fotográfico sem

¹⁶⁵ Imagem recortada para mostrar os detalhes da Fotografia de 11 de março de 1939. Sobrenome do retratado: Almeida. Encomenda de ½ dúzia de postal no valor de 12.000. Reprodução a partir do negativo de vidro n. 1381, medindo 8,7 x 12,5 cm. Negativo fotografado e convertido para positivo de forma digital. Fotógrafa: Frieda Doeth Klos. Imagem relacionada no Livro de Registro, n. 3 (março de 1937 a abril de 1942).

concorrência comercial, o que o tornava referência para a comunidade, atendendo diferentes níveis sociais e econômicos. Isso também foi observado no estúdio Kaefer de Marechal Cândido Rondon, mencionado neste trabalho.

Entretanto, mesmo sem a concorrência fixa de outros estúdios, há registros fotográficos no Museu e Arquivo Histórico Professor Hermann Wegermann (Panambi - RS) de que outros fotógrafos circularam pela localidade. Todavia, a maioria dessas imagens está sem referência de autoria ou data, o que dificulta demasiadamente a identificação. Percebeu-se, no entanto, a diferença estética em relação às produzidas pelo estúdio Foto Klos, detalhes como cenários, acessórios utilizados, acabamento técnico. Observou-se também que algumas fotografias do acervo do museu apresentaram a técnica da fopintura ou molduras diferenciadas, não encontradas no acervo da família Klos.

Ao se buscar no Livro de Registros do estúdio os dados da encomenda das fotografias das figuras 10 e 12, observou-se, pelos nomes listados, que ambos os fotografados não têm origem étnica alemã, o que demonstra que o estúdio atendia a uma demanda local e regional, independentemente da origem étnica. Fator que contribui para isso é a não existência de outros estúdios instalados na colônia, apenas alguns fotógrafos itinerantes frequentavam eventualmente a localidade.

Constatou-se que a quantidade de fotografias encomendadas pelo retratado na Figura 12 é a mesma que a do fotografado na Figura 10. Mesmo assim, pela quantidade de fotografias encomendadas, tamanho e valor pago, não se pode inferir a sua distinção econômica. Ambos estão posando em frente à vitrine do estúdio, demonstrando familiaridade com a técnica fotográfica e a modernidade que esta representa na comunidade, com significativas características urbanas, como foi mencionado antes pela presença das oficinas e empresas familiares, porém distante da capital. Nota-se ainda que o fotografado na Figura 12 apresenta uma postura mais rígida em relação ao fotografado na Figura 10, provavelmente isso se deve ao domínio que eles precisavam ter sobre o cavalo.

Figura 12 – Fotografia: Homem a Cavalho em frente ao Estúdio



Fonte: Acervo do Estúdio Foto Klos.¹⁶⁶

Na fotografia da Figura 13, é possível observar que os artefatos exibidos na vitrine e o arranjo desses foram pouco alterados no intervalo de um mês, permanecendo na vitrine, em destaque e tamanho grande, um quadro com a foto de Getúlio Vargas. Considerando que a imagem fotográfica é datada de fevereiro de 1939 e o contexto histórico envolvido era o período do Estado Novo, implantado em 10 de novembro de 1937 de forma autoritária, com a dissolução do Congresso,¹⁶⁷ é compreensível que numa região de colonização predominantemente alemã houvesse a exibição da imagem de Getúlio Vargas como forma de se adaptar ao

¹⁶⁶ Fotografia de 11 de fevereiro de 1939. Sobrenome do retratado: Silveira. Encomenda de ½ dúzia de postal no valor de 12.000. Reprodução a partir do negativo de vidro n. 1359 medindo 13 x 18 cm. Negativo fotografado e convertido para positivo de forma digital. Fotógrafa: Frieda Doeth Klos. Imagem relacionada no Livro de Registro, n. 3 (março de 1937 a abril de 1942).

¹⁶⁷ Para compreender de forma mais detalhada esse período, consultar FAUSTO, Boris. O Estado getulista. In: **História do Brasil**. 6. ed. São Paulo: Edusp/FDE, 1998. p. 330-394.

contexto e às ideias do nacionalismo. A construção da imagem pública de Getúlio pela censura aos meios de comunicação e da elaboração de “sua própria versão da fase histórica que o país vivia”,¹⁶⁸ através de órgãos criados no início da década de 1930, demonstram a preocupação e o controle com a imagem e o seu alcance.

Figura 13 – Ampliação feita pela autora: Detalhes da vitrine do Estúdio



Fonte: Acervo Foto Klos¹⁶⁹

Em Panambi - RS havia um conjunto complexo de posições frente à nacionalidade e ao pertencimento nacional. Rosane Márcia Neumann argumenta:

A posição da colônia de Neu-Württemberg/Pindorama/Panambi, onde esses dois discursos chocavam-se de modo exemplar. Se, por um lado, havia os

¹⁶⁸ FAUSTO, 1998, p. 375-376.

¹⁶⁹ Imagem recortada para mostrar os detalhes da Fotografia de 11 de fevereiro de 1939. Encomenda de ½ dúzia de postal no valor de 12.000. Reprodução a partir do negativo de vidro n. 1358 medindo 13 x 18 cm. Negativo fotografado e convertido para positivo de forma digital. Fotógrafa: Frieda Doeth Klos. Imagem relacionada no Livro de Registro, n. 3 (março de 1937 a abril de 1942).

imigrantes e os de origem alemã, promovendo e preservando suas origens nacionais, seja através da língua, das festas, da religião protestante, das atividades esportivas, das associações sociais e de ajuda mútua, seus líderes, representados, inicialmente na pessoa de Hermann Faulhaber e, posteriormente, pelos professores da Escola Elsenau e seus satélites, dos pastores protestante e batista, e outras lideranças de menor e restrita projeção, filiavam-se ideologicamente ao ideário germanista – não necessariamente nazista. No extremo oposto, estavam os defensores do ideário nacionalista, naquele momento tido como oficial. Dentre eles, encontravam-se os luso-brasileiros, como o subprefeito e o subdelegado, e os descendentes de alemães em busca do reconhecimento de sua brasilidade.¹⁷⁰

Dessa forma, ter um quadro com a imagem de Getúlio Vargas na vitrine do estúdio fotográfico (Fig. 13) significava que o ponto comercial estava se adaptando às prerrogativas políticas, sociais e econômicas do contexto nacional. Porém, continuavam utilizando como principal meio de comunicação com os demais migrantes e imigrantes teuto-brasileiros a língua alemã, mesmo que tenha sido considerada pela campanha de nacionalização uma ameaça potencial à nacionalidade brasileira, pois o elemento tido como fundamental e definidor do ser brasileiro era a língua portuguesa.¹⁷¹

O Estado Novo e o nacionalismo não são abordados de forma aprofundada porque há uma pesquisa concluída que discute acerca do período e da colônia Neu-Württemberg, atual município de Panambi. A pesquisa de mestrado de Rosane Marcia Neumann, intitulada *Quem nasce no Brasil, é brasileiro ou traidor! As colônias germânicas e a campanha de nacionalização*, tece várias reflexões em torno das relações e dos choques entre o discurso homogeneizador nacional e os princípios germanistas na região Noroeste do estado do Rio Grande do Sul.

Rosane Márcia Neumann ainda afirma que “a própria legislação de 1937 regulamentava algumas limitações aos estrangeiros permanentes, como a proibição de exercer atividades políticas, de obter concessões de terras nas zonas de fronteira, obrigação de inscrever-se no registro de estrangeiros mantidos pelo delegado especial”.¹⁷² Observa-se que mesmo numa região distante dos grandes centros urbanos havia um controle sobre os grupos étnicos constituídos de imigrantes, migrantes ou descendentes.

¹⁷⁰NEUMANN, Rosane Márcia. **Quem nasce no Brasil é brasileiro ou traidor**. As colônias germânicas e a campanha de Nacionalização. 2003. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Unisinos, São Leopoldo - RS, 2003. p. 133.

¹⁷¹ NEUMANN, 2003, p. 134.

¹⁷² Ibid., p. 122.

Destaca-se também nas fotografias o fato de ter sido feito o registro no lado externo do estúdio, os retratados não são imigrantes, nem descendentes, ambos estão posando em cima de um cavalo – posse e *status* social – e em um cenário que de certa forma busca valorizar o ser “nacional”.

2.3.3 Acervo do estúdio Foto Klos

No acervo do estúdio há diversos modelos de câmeras, equipamentos de estúdio e laboratório, acessórios, a partir dos quais é possível observar o desenvolvimento e as mudanças tecnológicas no ramo fotográfico em Panambi, partindo do incipiente, do rudimentar, à sofisticada tecnologia digital. Dentre os quais, destacam-se:

Câmaras que utilizavam lâminas de vidro emulsionadas como negativos, de grande formato a permitir cópias de contato direto, com a utilização de luz natural; câmaras que usam negativos planos, com base em acetato de celulose, de grande e médio formato; câmaras que usam filmes em bobina; tanques de revelação de filmes; bacias de revelação de cópias; e, ampliadores que fazem a ampliação de cópias de negativos de filme.¹⁷³

Com um acervo significativo constituído de diversos artefatos tanto do estúdio quanto do laboratório, o Foto Klos possibilita estudar a trajetória fotográfica local e suas relações com a região e outros centros fornecedores de materiais fotográficos, assim como os processos técnicos utilizados para a produção imagética. Há câmeras fotográficas de diversos modelos e períodos, livros de registros, manuais e revistas, blocos de recibos e uma gama de negativos, especialmente em vidro emulsionado e também em acetato, filmes flexíveis de 120 mm e 35 mm até os negativos digitais, demonstrando que a trajetória do estúdio foi marcada pela transição da fotografia preto e branco para a colorida (década de 1970) e da fotografia analógica para a digital (década de 1990).

Na coleção imagética do estúdio Foto Klos consultada, há diversos tipos de imagens: negativos de diversos tamanhos e formatos, poses, retratos individuais, de famílias, de escolares, associações, clubes, eventos, empresas, paisagens,

¹⁷³ KLOS, 2008, p. 2.

momentos trágicos (poucas), casamentos, ritos religiosos (batismo, confirmação, primeira comunhão, crisma...), além da predominância de imagens produzidas dentro do estúdio: casamentos, crianças, famílias e retratos individuais.

O equipamento, uma câmera Carl Armster e a lente Triplonar F 2,7, que Adam Wilhem Klos trouxe da Alemanha, estão conservados e fazem parte do acervo particular da família Klos. A máquina permitia fazer duas fotos por chapa de vidro, de estúdio ou externa, escolher a posição retrato ou paisagem e regular a inclinação do foco (utilizado para fotos em perspectiva de torres). As lentes utilizadas por Adam Klos eram Triplonar F 2,7 (acompanhava a máquina) e a Voigtländer & Sohn. Os diafragmas utilizados eram 8, 5,6, 4 e 2,8 de abertura para as lentes.

Os artefatos descritos que constituem o acervo são visualizados nas fotografias das figuras 14 a 17, as quais foram apresentadas por Ottmar Klos, apesar das dificuldades para se locomover pela debilidade de sua saúde, estava orgulhoso demonstrando o funcionamento da câmera adquirida pelo pai Adam Klos no início do século XX antes de emigrar para o Brasil.

Figura 14 - Câmera Carl Armster



Fonte: Acervo Foto Klos

Figura 15 - Ottmar e Câmera Carl Armster



Fonte: Acervo Foto Klos

Figura 16 - Diafragmas



Fonte: Acervo Foto Klos

Figura 17 - Câmera Carl Armster com suporte para negativo



Fonte: Acervo Foto Klos

Figura 18 - Suporte para negativo em vidro da Câmera Carl Armster



Fonte: Acervo Foto Klos

A maior parte das câmeras fotográficas que constitui o acervo do estúdio Foto Klos, é das marcas importadas Köln, Ernemann Doppel, Agfa e da marca nacional Universal.

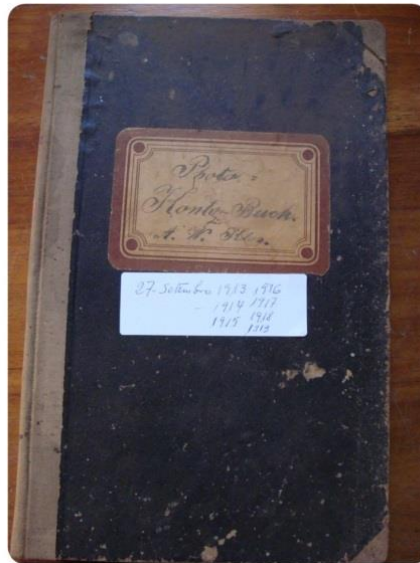


Figura 19 – Câmeras fotográficas

Fonte: Acervo Foto Klos

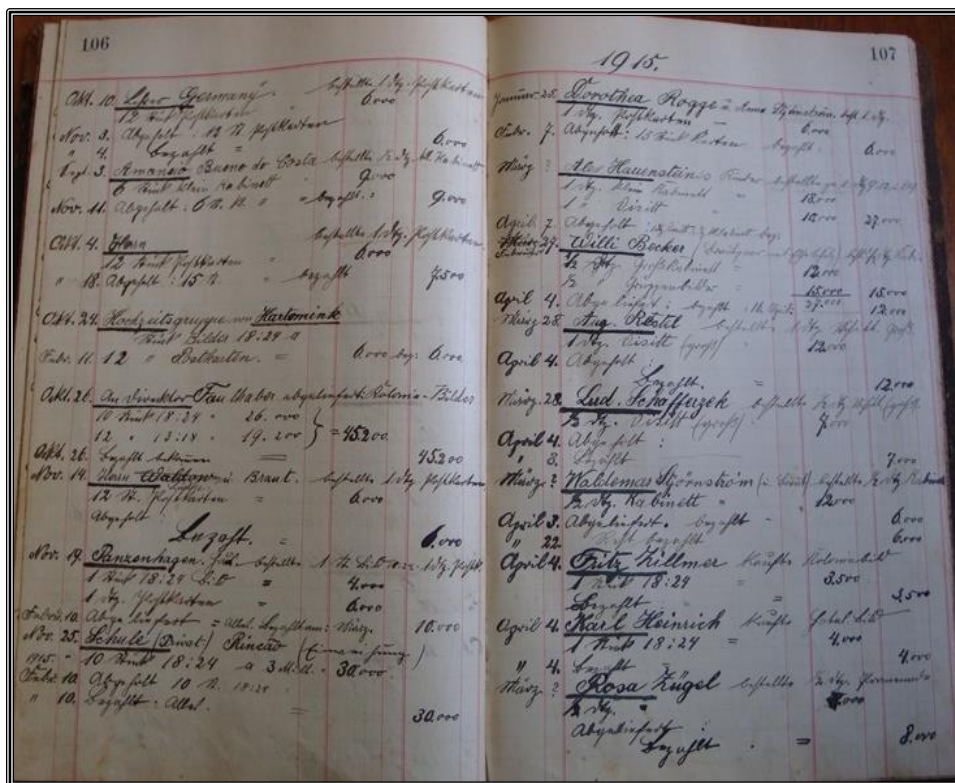
Além dos diversos modelos de câmeras fotográficas e dos milhares de negativos em vidro ou flexíveis, destacam-se ainda os livros de registros (Fig. 20 e 21) cuidadosamente utilizados e guardados.

Figura 20 – Livro de Registro de 1913 a 1919



Fonte: Acervo Foto Klos

Figura 21 – Páginas 106 e 107 do Livro de Registros n. 1 (1913-1919).



Fonte: Acervo Foto Klos

Tais livros compreendem o período de 1913 a 1981, com um intervalo de dez anos (1920 a 1930) em que não foram encontrados registros. Este coincide com o período em que o fotógrafo Adam Klos esteve viajando e trabalhando como

fotógrafo itinerante, exibindo filmes em salões comunitários nas Colônias Velhas como uma forma de contornar a falta de trabalho na colônia Neu-Württemberg.

Os livros de registros nas primeiras décadas eram manuscritos em língua alemã. Nas décadas de 1940 e 1950 há um misto nas anotações, parte das frases em língua portuguesa e parte em língua alemã, em alguns momentos as palavras se intercalam entre os idiomas. A partir da década de 1960, os registros foram feitos em língua portuguesa, com algumas exceções. Nota-se que os registros foram feitos por diferentes pessoas em períodos diferentes, o que resultou na forma como foram realizados.

Por meio dos livros de registros (Fig. 21) é possível analisar vários dados, pois estão listados os nomes dos clientes, tipos de foto solicitada, data do evento, número de registro e valor a ser pago. É possível ainda observar a classe social dos fotografados, custos, quantidade e tipos de fotografia. Ao analisar alguns registros, observa-se que a maior parte dos clientes do estúdio solicitava seis ou 12 cópias, geralmente distribuídas entre familiares e amigos próximos e distantes. Em razão de os estúdios estarem instalados numa colônia, era hábito social enviar fotografias a familiares e amigos das Colônias Velhas ou da Alemanha.

O caderno de registros funcionava como uma agenda, onde constavam todos os compromissos fotográficos do estúdio. Também foram utilizados por outros estúdios, como Beck de Ijuí e Kaefer de Marechal Cândido Rondon. Constituíam-se numa forma de manter organizados os eventos fotográficos, assim como os registros de encomendas e pagamentos. Estavam listados também os tipos de fotografias, corpo inteiro, retrato, paisagem, meio corpo, enfim, tudo o que se referia ao trabalho do fotógrafo, e da equipe que trabalhava com ele. Assim, tornava-se menos complicado, pois quando o cliente ia buscar a encomenda, era necessário ter referenciais e orientações para localizar a fotografia.

Nesta parte do trabalho, considero relevante mencionar o quanto foi importante manusear o acervo, ter contato com os artefatos, sua constituição e sentir como foi elaborado para, então, poder delinear essas linhas iniciais da cultura fotográfica em Panambi - RS.

2.4 RELAÇÕES DE GÊNERO - A MULHER ATRÁS DA CÂMERA

Desde o surgimento da fotografia, as mulheres desempenharam papel significativo, “trabalhando com seus maridos, copiando negativos e, naturalmente tirando fotos. Já em 1900, havia mais de sete mil fotógrafas no Reino Unido e nos Estados Unidos”.¹⁷⁴ O trabalho delas era anunciado por estúdios fotográficos que disponibilizavam “operadoras do sexo feminino” para as que preferiam ser fotografadas por outra mulher, pois a pose poderia envolver contato físico.

Um exemplo que Juliet Hacking cita é o de Marie Lydie Cabanis (1837-1918), que trabalhava no estúdio fundado com o seu marido Félix Bonfils (1831-1885), denominado La Maison Bonfils. Enquanto o marido viajava fotografando as paisagens e a arquitetura no Oriente Médio, ela atendia no estúdio. “Na França, Geneviève Disdéri (c. 1817-1878) administrava estúdios fotográficos independentemente de seu marido em Brest, sua cidade natal, e mais tarde em Paris.”¹⁷⁵ É provável de haver muitas outras mulheres fotógrafas que trabalhavam com os maridos em estúdios fotográficos, geralmente não eram reconhecidas como profissionais, mas apenas como ajudantes.

O anonimato das fotógrafas e fotógrafos do século XIX ocorria mesmo quando o estúdio “levava o nome do fotógrafo. Salvo quando esse assinava os exemplares, ocorrência menos frequente, o nome do estúdio operava como uma marca que continuava a ser usada mesmo após esse ter sido vendido ou o proprietário ter falecido”.¹⁷⁶ Esse anonimato vai continuar nas primeiras décadas do século XX, quando a autoria começa a ser requisitada. Isso ocorria quando o estúdio ou o fotógrafo eram destacados pela produção de imagens com valor estético singular que equivalia ao trabalho artístico.

No século XIX várias mulheres também se dedicaram de forma amadora à fotografia, o que não significa menos qualidade, no entanto elas não obtinham rendimentos financeiros, e tinham liberdade para se expressar artisticamente. Foram

¹⁷⁴ HACKING, Juliet (editora geral). **Tudo sobre fotografia**. Trad. de Fabiano Morais, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro (RJ): Sextante, 2012. p. 124.

¹⁷⁵ HACKING, 2012, p. 124.

¹⁷⁶ MICHELON, 2008, p. 70.

exemplos desse período Julia Margarete Cameron (1815-1879) e Lady Clementina Hawarden (1822-1865).

As mulheres influenciaram na forma como a fotografia era recebida e consumida pela sociedade, geralmente se preocupavam em exibir *status*, uma vez que os álbuns fotográficos revelavam o grupo social a que pertencia ou ao qual aspirava fazer parte. As da alta sociedade britânica utilizaram fotografias para organizarem álbuns a partir de desenhos, recortes de fotografias e colagens. Utilizando a técnica da fotocoloragem, questionavam o “realismo” da fotografia e os conceitos em voga. Assim, as que estavam envolvidas com a iconografia visual, como produtoras das imagens – fotógrafas e artistas – ou consumidoras – colecionadoras de fotografias e responsáveis pela confecção e organização dos álbuns fotográficos familiares, contribuíram para a difusão imagética.

Entre os principais acontecimentos no período de 1857 a 1897 estão:

1857 – A crítica de arte Elisabeth Eastakle publica seu artigo sobre fotografia no jornal *Quarterly Review*. Ela observa que muitas mulheres praticam a nova atividade [...] 1860 – A Rainha Vitória começa a colecionar álbuns de cartes de visite. Ao criar álbuns desse tipo, as mulheres da aristocracia ajudam a difundir a cultura fotográfica. 1861 – O senso britânico lista 168 fotógrafas e assistentes do sexo feminino. O número aumentaria para 694 em 1871. [...] 1865 – Julia Margaret Cameron realiza uma exposição individual na galeria de Colnaghi, o prestigioso **marchand** de belas-artes londrino. 1888 – Reconhecendo o aumento do interesse das mulheres pela fotografia, a Kodak oferece câmeras e serviços de revelação para mães e “novas mulheres”. [...] 1896 – Gertrude Käsebler (1852-1934) exhibe suas fotografias pictorialistas no Boston Camera Club, abrindo em seguida um estúdio em Nova York.¹⁷⁷

Observa-se que no contexto mundial as mulheres estavam participando da produção das denominadas imagens técnicas, algumas como fotógrafas profissionais, outras amadoras, algumas premiadas, outras participantes ativas dos salões de fotografia, outras anônimas. No Brasil, há uma realidade que difere do contexto mundial do século XIX, mas isso não significa que elas não trabalhavam nos estúdios fotográficos, que não estavam “ajudando” pais, esposos ou irmãos. Estavam atuando, mas de forma anônima, à sombra dos nomes dos estúdios, e por

¹⁷⁷ HACKING, 2012, p. 124-125.

muito tempo não foram mencionadas nos livros de história da fotografia. Como argumentam Francisca Ferreira Michelin e Marisa Gonçalves Beal:

Muito possivelmente não tenham sido tão poucas, algumas, conhecidas, assumiram-se diante do mercado como profissionais, a maioria não. E dentre a maioria, muitas, pode-se supor, não se consideravam fotógrafas. Talvez fizessem fotografia como as suas contemporâneas tecessem nas máquinas das fábricas de tecido ou como tantas outras realizassem qualquer atividade da qual não reconheciam o produto como feito por suas mãos [...] tarefas sem importância para a qual recebiam algum dinheiro, quem sabe, indispensável para o sustento dos seus.¹⁷⁸

Dessa forma, no início do século XX, as mulheres realizavam serviços de laboratório, acabamento e ftopintura. Como exemplo da atuação profissional cita-se Gioconda Rizzo, tida como a primeira mulher a ter autoria de seus trabalhos e ser reconhecida, filha do fotógrafo italiano Michelle Rizzo, proprietário do Ateliê Rizzo,¹⁷⁹ localizado em São Paulo.¹⁸⁰

Apesar de o Código Civil Brasileiro de 1916 considerar as mulheres inferiores e incapazes, tiveram espaço no ramo fotográfico. As autoras Francisca Ferreira Michelin e Marisa Gonçalves Beal, em suas reflexões, defendem: “A fotografia desde cedo ofereceu um campo de trabalho para as mulheres, especialmente quando o retrato passou a ser uma demanda das famílias, e que esse campo se configurava sobre o anonimato associado ao trabalho em casa.”¹⁸¹ Mesmo sendo uma atividade remunerada, nem sempre a mulher era declarada profissional.

Nesse sentido, nas décadas de 1930 e 1940, a fotógrafa Frieda Doeth Klos também ficou no anonimato, atrás do nome do estúdio Adão W. Klos. Mesmo após o divórcio e o afastamento do fotógrafo, emprestava o nome ao estúdio. Na

¹⁷⁸ MICHELON, 2008, p. 67-68.

¹⁷⁹ Também denominado “Rizzo Photographia Central”.

¹⁸⁰ De acordo com André Lima, a fotógrafa atendia no Ateliê Rizzo principalmente as mulheres e as crianças, especializando-se mais nas fotos femininas. Ela era muito procurada pelas mulheres, assim, o pai fundou o ateliê Photo Femina que funcionou entre 1914 e 1916, porém Gioconda foi “obrigada a fechá-lo porque seu irmão mais velho, Vicente, estudante de medicina, um dia visitou o estúdio e percebeu que algumas clientes eram cortesãs francesas e polonesas, muito comuns em São Paulo”. Em uma sociedade tradicional e rígida, ela precisou voltar a trabalhar com o pai no Ateliê Rizzo. Para ver mais informações: LIMA, André. *O retrato da ousadia*. Portal Photos - o seu Portal de Fotografia, 26 março 2004. Disponível em: <<http://photos.uol.com.br/materias/ver/51307>>.

¹⁸¹ MICHELON, 2008, p. 68.

documentação do estúdio, a fotógrafa não aparece, tanto que, legalmente, quem assumiu a direção da empresa foi o filho mais velho, que não atuava no ramo fotográfico. Várias questões devem ser consideradas diante de uma sociedade constituída na maioria por teuto-brasileiros, sendo uma mulher divorciada e profissional não era bem vista.

Entretanto, a tradição do estúdio fundado em 1913, aliado à facilidade de comunicação da fotógrafa com os consumidores, por falar a língua alemã, deve ter motivado os clientes a continuarem produzir os retratos da família, individuais, de eventos. Nem mesmo a família reconhece Frieda Doeth Klos como fotógrafa. Em entrevista realizada com o filho e o neto, argumentam que ela “tocou” por um tempo o estúdio, porque precisava se manter e garantir o sustento da família. Argumentos que comprovam os defendidos por Francisca Ferreira Michelin e Marisa Gonçalves Beal.

Esta parte do texto foi dedicada em retratar de forma breve a atuação da mulher fotógrafa. As questões de gênero envolvendo a pose, as imagens fotográficas, vão ser abordadas no capítulo 4 – Imagens negociadas: retratos de família, onde se busca interpretar as imagens fotográficas e as negociações em torno da pose, cenário, enquadramento e resultado imagético dessas negociações.

2.4.1 Frieda Doeth Klos - décadas de 30 e 40

Frieda Doeth nasceu em Santa Cruz do Sul em 05 de junho de 1897, filha de Joseph e Henriqueta Doeth, instalaram-se na colônia Neu-Württemberg no início do século XX. Aos 18 anos, ela casou com Adam W. Klos em 27 de novembro de 1915, assumindo o nome Frieda Doeth Klos. Após o casamento, ela trabalhou com o esposo na empresa familiar, que desde a fundação, funciona anexo à residência. Isto possibilitou que o fotógrafo Adam W. Klos ensinasse as diversas atividades que envolviam a prática fotográfica para a esposa.

Na década de 1930 ela assumiu as atividades fotográficas, a partir do momento em que ele passou a se dedicar a outras, como produção de brinquedos artesanais, conserto de relógios e produção de obras de arte visual para exposições e concursos. Nesse sentido, destaca-se a produção em madeira, de forma artesanal,

como a réplica em miniatura da “Catedral Ulmer Münster, templo ecumênico localizado na cidade alemã de Ulm, situada à margem esquerda do rio Danúbio, Estado de Baden-Württemberg”,¹⁸² projeto ao qual se dedicou por mais de três anos, inscrevendo-se num concurso em Cruz Alta no ano de 1935, alusivo ao 1º Centenário da Revolução Farroupilha (1835-1935). Essa obra encontra-se na exposição permanente do Museu e Arquivo Histórico Professor Hermann Wegermann, Panambi - RS.

Para definir o período em que Frieda Doeth Klos trabalhou como fotógrafa e responsável pelo estúdio, buscou-se comparar os tipos de letras presentes nos livros de registros do estúdio. Observou-se que a partir do mês de maio de 1935, os registros já eram realizados por ela. Porém, esse fator não é determinante, visto que, em entrevistas realizadas com o fotógrafo Ottmar Klos, ele salienta que a mãe auxiliava o pai (Adam Klos), aprendeu a profissão com o pai. Isso pode significar que ela talvez tivesse realizado os registros antes de ser a fotógrafa responsável pelo estúdio.

Figura 22 - Frieda Doeth Klos



Fonte: Acervo da Família Klos

Nem mesmo nas notícias de jornais (constantes nos anexos) referentes à história do estúdio mencionam o trabalho dela como fotógrafa. A reportagem “Foto Klos – 66 anos” até menciona que “dona Frieda havia adquirido uma câmera

¹⁸² KLOS, 2008, p. 1.

Gervabox em 1934”, e coloca uma foto dela ao lado do ex-esposo e fundador do estúdio. A reportagem ainda relata que no período da nacionalização existiram diversas blitz na residência da família, assim como em outras, porém a polícia levou apenas uma câmera que estava na residência, por desconfiarem de espionagem na colônia alemã. O estúdio não passava por esse confisco de equipamentos, por isso muitas famílias da colônia entregavam suas câmeras domésticas para Frieda guardar.

Dessa maneira, observamos nas entrelinhas da reportagem que Frieda era atuante no estúdio e a comunidade respeitava seu trabalho. Numa conversa não gravada, por não ter sido autorizada pela depoente e nem vai ser identificada no trabalho, uma senhora de 85 anos afirmou que se lembra bem da separação do casal e de quando Adam Klos passou a se dedicar a outras atividades, e também de que a “Dona Frieda havia tocado o estúdio até que o filho assumisse as atividades, e que mesmo após o filho Ottmar assumir, ela continuou ajudando nas atividades do estúdio”.

A atuação de Frieda Klos ficou clara pelos registros das encomendas, com a mudança da letra nos livros nas décadas de 1930 e 1940. Outro indício da atuação da fotógrafa nesse período foi o passaporte da viagem de Adam Klos (ex-marido e fundador do estúdio) para a Alemanha (Anexo) no final da década de 1930, ficando um tempo fora do Brasil. Nesse período, o filho Ottmar Klos seria muito jovem para assumir tais responsabilidades no estúdio, e a quantidade de fotografias e encomendas continuou a ser registrada.

A partir disso, entende-se que Frieda Doeht Klos já estava envolvida com as atividades do estúdio e já era responsável desde 1935, pois Adam Klos dedicava-se a outros afazeres. Com o divórcio em 1936 e a legalização alguns anos mais tarde, ela assumiu definitivamente o estúdio. Faz-se a relevante observação de que a presença da mulher no mercado de trabalho num período em que a maioria dos profissionais que trabalhavam com fotografias eram homens.

O estúdio foi registrado no nome do filho Kunibert Klos, embora não tenha se dedicado à fotografia de fato em nenhum momento.¹⁸³ A pessoa que auxiliava Frieda no estúdio e nos processos laboratoriais de revelação e ampliação dos negativos e

¹⁸³ Esta informação também é apresentada por HINNAH, Denise. Ser retratista em Panambi: história oral de vida. 1999. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em História) - Unijuí, Ijuí, 1999. p. 29.

das fotografias era o segundo filho, Ottmar Klos. Após retornar do quartel e adquirir a maioria, 18 anos, assumiu legalmente como responsável pelo estúdio, a partir de 1948. Divorciada, ela continuou residindo com os filhos na mesma residência anexada ao estúdio, e Adam Klos passou um breve período na localidade vizinha, atual município de Condor - RS, voltando a Panambi num outro endereço.

O estúdio apesar de ter continuado com o mesmo nome, a fotógrafa (Fig. 22) também continuou utilizando o sobrenome do ex-marido. É provável que naquele período ela não tivesse outra opção. Observa-se que, legalmente, a fotógrafa não existiu no estúdio, o que torna a situação mais complexa para ser analisada, pois questões sociais, econômicas, culturais e de gênero estão envolvidas.

Nesse período, o município de Panambi ainda era uma colônia de empreendimento particular, com objetivos claros de ser uma colônia alemã, que valorizava o trabalho, a educação e a religiosidade. Assim, uma mulher com nível de escolaridade baixo, que aprendeu a profissão na prática do estúdio sem frequentar cursos, que precisava sustentar a família, é de certa forma “questionada” pela sociedade local, pois, além de estar exercendo uma atividade ainda muito masculina (domínios das tecnologias e dos químicos), era divorciada.

Ao analisar os livros de registros do estúdio, verificou-se que não diminuiu a quantidade de fotos no período em que Frieda esteve à frente dos negócios. Observou-se que mesmo as famílias que tinham condições financeiras de se dirigirem a localidades vizinhas, como Ijuí (Atelier Beck, de propriedade da família Beck) ou Cruz Alta, onde havia diversos estúdios fotográficos, continuavam nesse estúdio. É provável que não se dirigissem a Ijuí pela distância, nem a Cruz Alta, porque a maioria da população da colônia falava a língua alemã, o que dificultaria muito o contato com esses estúdios. Dessa forma, mesmo mulher, a fotógrafa Frieda Klos se beneficiou por ser teuto-brasileira e conseguir se comunicar claramente com a população.

Além desse contexto, a fotógrafa ainda contava com uma rede de relações pela sua atuação na comunidade, como, por exemplo, a participação na Ordem Auxiliadora das Senhoras Evangélicas (Oase) fundada em 1910, um grupo de senhoras da comunidade evangélica de confissão luterana de Panambi - RS, que se reuniam senhoras evangélicas com atuação significativa em outros setores, como na educação.

Assim, a partir da análise de livros de registros e de algumas imagens, a presença da fotógrafa foi fundamental para a continuidade no ramo fotográfico, que permaneceu, e permanece, funcionando até os dias atuais, terceira geração de fotógrafos, neto de Frieda, André Klos, e para o registro imagético da sociedade panambiense, visto que, por longo período, foi o único estúdio local.

Refletir pelo viés da visualidade das imagens fotográficas e da invisibilidade social da fotógrafa, é instigante na medida em que, além de sua letra nos livros de registros e das memórias do filho e do neto, não há registro documental de seu trabalho, de seu nome. Diferentemente do estúdio Kaefer em Marechal Cândido Rondon, o trabalho de Írica Kaefer no oeste do Paraná, fotógrafa, foi reconhecido, porém num período posterior, a partir da década de 1950.

Mesmo o Código Civil Brasileiro de 1916 não reconhecer o trabalho feminino, elas atuaram em diversos setores, principalmente nas empresas familiares. No ramo fotográfico não foi diferente, com frequência atuavam de forma anônima, desempenhando atividades remuneradas e sustentando a família, como Frieda Doeth Klos, apesar de não serem declaradas como profissionais. Na documentação do estúdio Foto Klos, o nome da fotógrafa não aparece, corroborando com os argumentos anteriores defendidos por Francisca Ferreira Michelin e Marisa Gonçalves Beal.¹⁸⁴

2.5 O SABER FOTOGRÁFICO EM FAMÍLIA

Em 1948 assumiu o estúdio Ottmar Klos (Fig. 22), o segundo filho de Adam W. Klos e Frieda Doeth Klos. Relata que, assim como a mãe, ele também aprendeu na prática: “A mãe não fez estes cursos, mas aprendeu a trabalhar com o pai. Então eu trabalhei firme com a mãe por um tempo. Fui avançando, avançando, no fim fiz todo o serviço. Aí ela passou a me ajudar, por muito tempo, tínhamos outros

¹⁸⁴ MICHELON, Francisca Ferreira; BEAL, Marisa Gonçalves. Lembrar do tempo através dos olhos das mulheres: memória da fotografia em histórias de fotógrafas. In: MICHELON, Francisca Ferreira; TAVARES, Francine Silveira. **Fotografia e memória**: ensaios. Pelotas - RS: UFPel, 2008. p. 69.

ajudantes também.”¹⁸⁵ Ottmar começou a ajudar a mãe e a aprender o ofício em 1942, e em 1948 assumiu como fotógrafo responsável pelo estúdio na Vila Panambi, distrito do município de Cruz Alta. Na entrevista relata que seu sonho era ser engenheiro elétrico, mas como precisava ajudar a mãe, foi adiando, somado ao alto custo dos estudos para a família, e com deslocamento para outro município.

Figura 23 – Ottmar Klos



Fonte: Acervo da Família Klos

Apesar de não ter conseguido a formação que desejava, Ottmar conta com orgulho que pagou a faculdade dos dois filhos com os rendimentos de fotógrafo,¹⁸⁶ e de ter realizado seu sonho por intermédio do filho André, atualmente fotógrafo responsável pelo estúdio, que se mantém há cem anos apesar das dificuldades, como a “concorrência e o baixo valor pago pelos serviços”.¹⁸⁷

Segundo Ottmar, o trabalho do fotógrafo não se resumia apenas às festividades e paisagens. Num período em que não havia rádio, nem jornais locais, o fotógrafo cumpria também o papel informativo: “Se acontecia algo surpreendente, eles vinham e me buscavam [...] o delegado pegava o médico e o fotógrafo e ia lá.

¹⁸⁵ HINNAH, Denise. **Ser retratista em Panambi**: História oral de vida. 1999. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em História) - Unijuí, Ijuí, 1999. p. 29.

¹⁸⁶ Entrevista gravada concedida a Carmem Adriane Ribeiro em 30/10/2010 na residência do casal Ottmar e Thusnelda Klos. Rua Gaspar Martins, Panambi - RS.

¹⁸⁷ Em uma conversa informal no estúdio, André D. Klos relata que “são muitas horas de trabalho [...] em uma festa de aniversário, a gente fica a tarde toda, para ganhar 6 ou 7 reais por foto”.

Isto foi sempre uma sensação quando o ‘29’ passava. Se cruzava com o carro do médico, com o delegado e com o fotógrafo, então havia acontecido algo grave.”¹⁸⁸

Observa-se que o fotógrafo desempenhava um papel importante em Panambi, pois era responsável pelos registros da memória visual e mediador na sociedade. Circulava em diferentes grupos e classes sociais, mantinha ainda relações comerciais e culturais fora da vila, no contexto regional, brasileiro e internacional através da troca de informações, e compra de materiais fotográficos para o estúdio.

A partir da década de 1940, a demanda por fotografias aumentou gradativamente, tendo em vista o aumento significativo do número de imigrantes, desejosos de mandar notícias àqueles que permaneceram nas origens, bem como aqueles oriundos de outras regiões do estado, somando-se o desenvolvimento da própria vila. Conforme crescia e os colonos melhoravam de vida, sobrava mais dinheiro para investir em “artigos de luxo”, como a fotografia. Outro fator contribuinte da demanda foi a popularização da fotografia.

Nas entrevistas, Ottmar Klos afirmou que ser fotógrafo, especialmente nas primeiras décadas do século XX, era como trabalhar numa farmácia, em virtude do conhecimento necessário para manipular as diferentes soluções químicas no processo de revelação dos positivos (fotografia preto e branco) e retoques dos negativos. Apesar de não ter frequentado cursos formais, lia muito sobre fotografia, desde os manuais dos equipamentos aos livros e revistas. Observa-se que esse material não foi consultado e utilizado por estar em idioma alemão, o que demandaria mais tempo para análise.

O fotógrafo Ottmar Klos trabalhou pouco com fotomontagens. Segundo ele, “eram muito trabalhosas, demorava muito para fazer, como exemplo, o tradicional quadro com 4 ou 5 rostos de crianças, era muito difícil montar”.¹⁸⁹ Também não trabalhou com a fotopintura, como em outros estúdios fotográficos da região. A preocupação maior era com a qualidade das fotos que fazia, como relata sua esposa Thusnelda: “Há alguns dias atrás encontramos umas fotos antigas em preto e branco, e o Ottmar me disse: ‘estas fotos foram bem lavadas!’ Geralmente era eu que lavava, passava várias vezes a foto na água limpa para o fixador e os químicos

¹⁸⁸ HINNAH, 1999, p. 30.

¹⁸⁹ KLOS, Ottmar; KLOS, Thusnelda. Entrevista. 2010.

pegarem bem a cor”.¹⁹⁰ Observa-se aqui, pela segunda vez na história do estúdio, o trabalho feminino e sua importância na produção familiar, pois, mesmo que a esposa não tivesse registro, participava dos processos fotográficos.

Na década de 1970, o terceiro momento do estúdio fotográfico, no qual André D. Klos assumiu as atividades administrativas e fotográficas, porém seu pai Ottmar Klos continuou trabalhando junto no estúdio até o final de 1990. Para entender a relação entre estúdio, residência e aprendizagem na profissão, foi realizada uma entrevista aberta, gravada e disponibilizada no Laboratório de História Oral da PUCRS. Inicialmente, André Klos auxiliava o pai apenas nas fotos externas, especialmente em eventos. Ele relata que começou a fotografar com equipamento da linha Minolta e “equipamentos de iluminação praticamente foi a vida toda Meta blitz, ou Flahs Metz, depois tirei muito fotos com a Rolleiflex 6 x 6, Mamiya 6 x 6, Minolta modelo SRT 101”.¹⁹¹ Observa-se que a maioria dos equipamentos era importada da Alemanha e, mais tarde, dos Estados Unidos.

André Klos falou de sua infância e juventude, relacionando frequentemente esses momentos ao estúdio Foto Klos e ao fato de pertencer à terceira geração de fotógrafos. Ele comenta: “Eu ainda assisti meu pai tirando fotografia em câmeras que necessitavam do pano preto, tinha que tirar o foco e depois colocar o ‘chassis’ primeiro com o negativo plano e depois com o filme 120 mm.”¹⁹² Nesse momento, ele se refere à câmera Carl Armster que permitia fazer duas fotos por chapa de vidro (de estúdio ou externa), escolher a posição do retrato ou paisagem e regular a inclinação do foco (utilizado para fotos em perspectiva de torres).¹⁹³ A câmera veio da Alemanha com seu avô Adam Klos em 1913, foi utilizada para a produção de diversos registros imagéticos dos imigrantes e migrantes da colônia Neu-Württemberg e do distrito de Panambi no início do século XX.

Essa estreita relação com a produção da fotografia se explica pela convivência familiar e pela proximidade da residência ao estúdio, pois os espaços público e privado se mesclavam; situação frequente até metade do século XX. As

¹⁹⁰ KLOS, Ottmar; KLOS, Thusnelda. Entrevista. 2010.

¹⁹¹ KLOS, André Dietter. **Retratos fotográficos em Panambi**. Depoimento concedido à Carmem Adriane Ribeiro e Rosane Márcia Neumann. Panambi - RS, 20 maio 2011. Disponível no Laboratório de História Oral da PUCRS.

¹⁹² KLOS, 2011.

¹⁹³ As lentes utilizadas por Adam Klos e Ottmar Klos nessa câmera eram: Triplonar F 2,7 (que acompanhava a máquina) e a Voigtländer & Sohn. Os diafragmas utilizados eram: 8; 5,6; 4 e 2,8.

casas comerciais ocupavam a frente do prédio, e a residência localizava-se no espaço que sobrava, geralmente nos fundos do próprio prédio ou do terreno.

Esses laços familiares e a convivência em ambos os ambientes – comercial e residencial – propiciaram a aprendizagem da profissão. André Klos também fez cursos profissionalizantes em Porto Alegre e São Paulo; no entanto, a experiência do pai foi fundamental, a quem auxiliou desde garoto:

Eu na verdade fui menor aprendiz, até antes dos 14 anos, fazia serviço de banco e principalmente ajudava o pai nas fotografias externas, menos no estúdio, mais na fotografia externa, toda a questão de equipamento de levar duas, três máquinas...¹⁹⁴

Conforme as indústrias fotográficas lançavam novas tecnologias no mercado, o estúdio Foto Klos também investia em equipamentos mais modernos, pois, de acordo com “a disponibilidade de mercado, tem que melhorar principalmente os equipamentos de iluminação”.¹⁹⁵ As fotografias produzidas em ambientes internos exigiam boa iluminação, principalmente quando não eram feitas no estúdio, como “primeiro aninho, de bebê chegando em casa do hospital, ou que tinha nascido em casa com parteira, nenê bem pequeno até aniversário de 15 anos, casamento, confirmação, crisma, batismo”.¹⁹⁶

Em seu depoimento, André relatou em detalhes os processos químicos para a revelação das fotografias analógicas, tanto as imagens em preto e branco como as coloridas, que, inicialmente, eram reveladas em São Paulo, porque o “Curt”¹⁹⁷ era o único laboratório de revelação colorida na América Latina no início da década de 1970. Logo em seguida, surgem outros laboratórios, como Kodak e Fugi em São Paulo, Porto Alegre e Recife.

Outro aspecto abordado por André foi a transição e as diferenças na produção das imagens na primeira metade do século XX em relação às fotografias atuais. Exemplo dessa diferença são as fotografias de casamento, como relata:

Normalmente os noivos tiravam três fotos – a foto dos noivos, a foto com os padrinhos do casamento e a foto com os pais – e as famílias

¹⁹⁴ KLOS, 2011.

¹⁹⁵ Ibid., 2011.

¹⁹⁶ Ibid., 2011

¹⁹⁷ “Curt Laboratório Cinefotográfico. Localizado na Américo Brasiliense, 1862. Chacara Sto. Antonio. Caixa Postal 19.155 – CEP 01000 - Capital - SP”. **Revista Placar**, p. 67, 28 maio 1982.

um pouco mais aquinhoadas ainda se permitiam tirar uma foto de busto, uma foto sozinha da noiva. Mas hoje, se você vai a um casamento, você tira entre quinhentos e mil fotografias para escolher talvez oitenta para colocar no álbum, naquela época se fazia três fotos e se vendia setenta e duas fotos porque era costume dos noivos dar aos familiares uma foto daquela de corpo inteiro ou da de busto, dos padrinhos normalmente se fazia meia dúzia, mas o pessoal já saía do estúdio sabendo que o meu pai iria fazer de uma fotografia três dúzias ou quatro dúzias, da outra meia dúzia, essa é uma questão que mudou muito, hoje se tira muito mais fotos, se faz muito mais arquivos fotográficos do que naquela época, mas o aproveitamento é menor.¹⁹⁸

Ao concluir a entrevista, André Klos abordou a questão econômica do início do século XX, em que apenas as pessoas com mais renda e poder aquisitivo tinham condições de obter esse artigo de luxo, de “desejo”, considerando que era o único estúdio fotográfico instalado em Panambi. Por outro lado, atualmente, o trabalho diminuiu, a concorrência aumentou e a fotografia se popularizou. A maioria das pessoas tem uma câmera fotográfica ou um celular com câmera. Produzem-se mais imagens, que ficam arquivadas em mídias eletrônicas e não são impressas. Esses são desafios que se apresentam ao estúdio, que, por sua vez, precisa desenvolver técnicas e diferenciais para manter-se no mercado.

2.5.1 A técnica do retoque nos negativos de vidro

O acervo do estúdio Foto Klos é constituído de um grande número de negativos de vidro acondicionados e guardados em pequenas caixas de papelão, armazenados no momento da aquisição. No lado externo da caixa, geralmente na tampa, está anotado o número do negativo inicial e final. Por exemplo, em uma caixa onde está escrito “6.981 – 7.020”, o primeiro negativo da caixa é o número 6.981 e o último 7.020. As caixas com os negativos de fotografias 6 X 9 geralmente continham quarenta negativos e as caixas com negativos de imagens 13 x 18, 25 negativos.

Ao manusear essa parte do acervo, constatou-se que parcela considerável passou por intervenções dos fotógrafos no que tange ao retoque, com maquiagem

¹⁹⁸ KLOS, 2011.

rosada e grafite zero. A partir disso, buscou-se refletir sobre essas intervenções, pois foram amplamente utilizadas no estúdio até a década de 1960.

Embora estúdios maiores não utilizassem mais esse tipo de negativo, deve-se considerar que diferentes tecnologias conviveram numa mesma temporalidade, pois a entrada de um novo equipamento ou processo fotográfico não elimina o anterior.

Assim, ao analisar os negativos de vidro, buscou-se compreender como era realizado o retoque e quais as técnicas utilizadas pelos fotógrafos, pois do mesmo modo em que as fotografias em papel foram produzidas de diferentes formas, as técnicas de retoque e produção dos negativos também diferem numa mesma temporalidade. Dessa forma, a função das intervenções de retoque também assumem papéis específicos, algumas buscando atender a uma estética artística, outras apenas melhorar a qualidade técnica da imagem.

O retoque em negativo surgiu no século XIX, com o objetivo de eliminar os detalhes “desagradáveis” ou “indesejáveis” do retrato, como rugas, manchas e imperfeições. Foi inventado pelo fotógrafo Franz Hampfstängl, de Munique, que apresentou fotografias originais e fotografias que passaram pelo processo do retoque, “en la Exposición de 1855, en Francia, se exhibieron por vez primera pruebas retocadas. Hampfstängl exponía el mismo retrato sin retocar y retocado, causando sensación”.¹⁹⁹

O retoque foi alvo de críticas no século XIX, pois eliminava as características de uma reprodução fiel. A concepção de que a fotografia era uma cópia do real predominava nesse período. Gisèle Freund, ao se referir ao retoque no século XIX, afirma que ao ser empregado de forma desmedida estaria “despojando a la fotografía de su valor esencial”.²⁰⁰ Porém, de acordo com a mesma autora, as novas técnicas se desenvolveram com a finalidade de atender às necessidades sociais da época, de uma classe burguesa que buscava eliminar das imagens aspectos que a pose não “disfarçava”, como detalhes que não “favoreciam” o retratado que não estava acostumado a essa exatidão.

Nesse sentido, Canabarro argumenta que “para alguns fotógrafos que consideravam seu trabalho como uma arte, a técnica do retoque não consistia em

¹⁹⁹FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. (Título original: Photographie et Société, 1974). Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p. 63.

²⁰⁰ Ibid., p. 63.

algo que poderia alterar significativamente a essência da fotografia, ao contrário, consideram esta técnica como uma arte”.²⁰¹

Dessa forma, apesar das críticas, o retoque vai ser amplamente difundido nas décadas seguintes, sendo utilizado tanto nos negativos em vidro como nas técnicas de fotopintura. A região Noroeste do estado do Rio Grande do Sul não ficou alheia a essas técnicas. Na primeira metade do século XX, observa-se que estúdios da região utilizavam essa técnica, como o estúdio Photographia Beck de Carlos Germano Beck & Filhos na Villa Ijuhy (Ijuí - RS) e o estúdio Foto Klos de propriedade da família Klos na colônia Neu-Württemberg (Panambi - RS).

Canabarro analisa as técnicas utilizadas na produção dos retratos no Photographia Beck, no qual, além de retoques nos negativos revelados, havia ainda dedicação à fotopintura, em que “pintavam roupas e criavam-se detalhes, no sentido de sofisticar roupas simples, criando uma imagem mais adequada à estética fotográfica do período”. Para isso, o estúdio dispunha de uma equipe de trabalho com funções específicas, como o retocador. De acordo com o autor, os retratados buscavam um ideal de representação a ser visto pelo outro, pois “muitas dessas imagens eram enviadas para os parentes, os amigos ou namorados(as), criando uma representação perfeita do modo como gostariam de ser vistos pelo outro”.²⁰²

Diferentemente do estúdio Photographia Beck, o Foto Klos não se dedicou à fotomontagem, nem à fotopintura. Em entrevista, o fotógrafo Ottmar Klos, da segunda geração de fotógrafos do estúdio, justifica que as fotomontagens eram demoradas, feitas todas no laboratório no escuro. Por ser apenas ele de fotógrafo, a esposa o auxiliava, optou por trabalhar mais com os retratos convencionais, com boa qualidade técnica. Ottmar Klos explica que “as fotos que eu fazia, demorava mais, porque retocava, era muito trabalhoso [...] sem retoque eu não conseguia entregar, mas se ganhava também”,²⁰³ a esposa complementa “se ganhava muito mais do que agora, em geral se ganhava mais por tudo, por todo o serviço ganhava-se mais do que agora”.²⁰⁴

No estúdio Foto Klos, também trabalhava com o retoque nos negativos em vidro. A técnica trazida pelo primeiro fotógrafo e proprietário do estúdio, o imigrante

²⁰¹ CANABARRO, 2011, p. 134.

²⁰² Ibid., p. 136.

²⁰³ KLOS, Ottmar; KLOS, Thusnelda. Entrevista. 2010.

²⁰⁴ Idem. 2010.

Adam Wilhelm Klos, consistia em fazer os retoques com lápis de grafite 0, 1 ou 2 nas chapas de vidro após a revelação. Ele aprendeu a retocar negativos ainda na Alemanha, onde iniciou a formação profissional trabalhando como assistente num estúdio fotográfico. Nos anos 1906 e 1907, “assistiu, na condição de aprendiz/ouvinte, um curso de formação profissional, com especialização para retoque de negativo, pagando DM \$ 1,00 (um marco alemão) por hora/aula”.²⁰⁵

A maioria dos negativos do estúdio consultados passou pela intervenção do retoque, a técnica foi compartilhada com os fotógrafos que trabalharam no estúdio. No acervo há negativos de formatos e tamanhos variados, porém predominam os negativos planos em vidro de tamanho 6 x 9, postais 13 x 18 e uma quantidade menor de chapas de 18 x 24. Nas imagens registradas pelo estúdio, destacam-se as fotografias de vistas urbanas do início do século, o cotidiano, os eventos sociais, políticos, econômicos e culturais. Entretanto, o foco principal das imagens corresponde aos retratos de famílias, casamentos e crianças. Em menor quantidade, fotografias que cumpriam papel informativo (foto-repórter).

Nos negativos é possível observar a intervenção dos fotógrafos do estúdio com o lápis grafite, escurecendo algumas áreas da imagem para que durante a conversão para positivo e revelação da fotografia essas áreas estivessem mais claras e nítidas. Os retoques para retirar imperfeições ou melhorar a imagem contavam com a habilidade do fotógrafo, das técnicas utilizadas, da disponibilidade de materiais e da criatividade, visto que o estúdio se localizava numa região distante dos grandes centros e havia dificuldade para a aquisição de materiais. Nas primeiras décadas do século XX, o profissional do ramo fotográfico tinha despesas altas, em consequência da importação dos equipamentos, produtos químicos, papéis e negativos, principalmente da Alemanha e dos Estados Unidos, ou, mesmo, para buscar ou encomendar nos grandes centros para o interior do estado.

Além do retoque com lápis grafite nos negativos, o estúdio também utilizava banhos clareadores, branqueadores, escurecedores e intensificadores para recuperar as fotos que apresentavam problemas no sentido da exposição. Diferentemente dos dias atuais, em que se registram várias imagens com câmeras digitais. No período abordado, registravam-se poucas imagens, pois o material era de custo elevado, como os negativos em vidro.

²⁰⁵ KLOS, 2008, p. 1.

Mesmo que a indústria fotográfica tenha desenvolvido outros suportes de negativos, os fotógrafos do estúdio Foto Klos optaram por continuar utilizando o negativo em vidro, justificando que teriam melhor qualidade no registro das imagens e na sua conservação, pois o vidro é estável e não se deforma como os suportes flexíveis.

O negativo apresentado a seguir (Fig. 24) foi fotografado em modo digital numa mesa de luz cedida pelo estúdio, um equipamento em formato de caixa retangular, com tampo de vidro fosco, duas lâmpadas fluorescentes em seu interior e um botão para ligá-las e desligá-las. Colocando o negativo no tampo de vidro fosco e ligando as luzes, foi possível fotografá-lo com nitidez, pois a iluminação abaixo desse provocou um contraste na imagem, permitindo seu registro. Por não ter sido utilizado o tripé para a produção, algumas imagens apresentam distorções e inclinações, feitas propositalmente para evitar o reflexo da imagem da câmera no vidro do negativo, pois o registro foi feito pelo lado espelhado, que produzia uma imagem mais nítida. No entanto, essas distorções não afetam a visualização e análise dos retoques manuais realizados nos negativos em vidro com emulsão de gelatina e brometo de prata.

Figura 24 – Criança



Fonte: Acervo do Estúdio Foto Klos²⁰⁶

²⁰⁶ Negativo em vidro n. 3.086. Data: 04 de fevereiro de 1943. Negativo fotografado e convertido para positivo de forma digital. Fotógrafa: Frieda Doeth Klos. Imagem relacionada no Livro de Registro, n. 4 (abril 1942 a março 1954).

Na leitura de outras pesquisas sobre a técnica do retoque, observou-se que em algumas dessas abordam a “maquiagem rosada” como uma forma de retoque que teriam como objetivo “clarear o tom da pele e aumentar contraste das zonas mais escuras, como a boca, nariz ou sobrancelhas [...] clarear zonas problemáticas como debaixo dos olhos ou sombra do nariz”,²⁰⁷ (Fig. 24).

Nas entrevistas realizadas em 2010 não havia ficado claro se os fotógrafos utilizavam lápis grafite ou maquiagem rosada para os retoques. Em novo contato com os fotógrafos do estúdio, esclareceu-se que o lápis utilizado era o grafite preto e que nos negativos onde o retoque parece colorido, em tom rosado-escuro, não teria havido intervenção de técnicas, provavelmente a ação do tempo tenha causado tal efeito, pois a maioria dos negativos tem meio século ou mais de existência.

Entretanto, após contato com um fotógrafo, que utiliza nos dias atuais negativos planos e revelação analógica, e uma profissional nas áreas de física e química, constatou-se que o grafite não possui elementos que mudariam a coloração, mesmo em condições climáticas adversas. As justificativas desses profissionais demonstram que a maquiagem rosada foi utilizada nos retoques até o início da década de 1950. É provável que o entrevistado não tenha utilizado, pois assumiu o estúdio apenas na década de 1970.

Os retoques com grafite eram feitos na maioria dos negativos, em fotos externas e internas. Notou-se maior incidência nas imagens em que retratam pessoas, abrangendo rosto, mãos e pernas, buscando, assim, suavizar e proporcionar maior nitidez às imagens fotográficas. As identificações dos negativos foram obtidas nos próprios negativos, através de anotação a lápis no lado emulsionado e nos seis livros de registros do estúdio, entre os anos 1913 e 1980. No acervo, há muitos negativos sem identificação (porque não foi feita ou porque se apagou pela ação do tempo). Por esse motivo, algumas imagens apresentadas nesse texto estão sem data ou número.

Observando as imagens registradas pelos diferentes fotógrafos que trabalharam no estúdio, não se percebem diferenças significativas no processo do retoque. É possível que isso se deva à formação profissional do fundador, através de cursos formais ainda na Alemanha e, posteriormente, do compartilhamento desse

²⁰⁷ PEREIRA, Catarina. O retoque do negativo fotográfico – Estudo de uma coleção do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa. **ECR – Estudos de conservação e restauro**. n. 2, dezembro de 2010. Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (Citar) da Universidade Católica Portuguesa. Centro Regional do Porto, p. 54.

conhecimento com a esposa que o auxiliava nos trabalhos do estúdio e, conseqüentemente, com o filho Ottmar Klos, que assumiu o estúdio no final da década de 1940.

Considerando a forma como foi utilizado o retoque pelo estúdio Foto Klos, entende-se que foram realizados por motivos estéticos e para corrigir problemas óticos dos equipamentos ou do processamento das imagens. Tal afirmativa é justificada pelo reduzido número de intervenções em cada negativo. Nos negativos analisados, observou-se que os fotógrafos do estúdio Foto Klos realizavam os retoques com menor intensidade, se comparado a outros estúdios da região.

3 PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS: CIRCULAÇÃO E CONSUMO EM PANAMBI NAS DÉCADAS 1930 E 1940

Este capítulo dedica-se ao estudo das práticas fotográficas, à circulação, ao consumo dos artefatos utilizados na produção de fotografias nas décadas de 1930 e 1940. Compreender também como ocorreu a circulação das imagens e como foram compartilhadas nos álbuns fotográficos ou caixas de lembranças. Relacionam-se ainda os custos fotográficos a outros produtos comercializados no período em que as imagens assumiram circular entre os espaços público e privado.

3.1 TÉCNICAS IMPORTADAS: MANUAIS E NEGATIVOS PLANOS DE VIDRO

Ao mencionar o consumo fotográfico em Panambi - RS, entende-se que antes de falar das encomendas, das quantidades e dos preços das fotografias, é importante relacionar os produtos utilizados no estúdio e verificar os manuais em que mostram ligações com outras regiões, inclusive importando equipamento e materiais.

Estar no interior do Rio Grande do Sul não significava ficar isolados. Os agricultores precisavam vender seus produtos, e os comerciantes e pequenos empresários, por sua vez, precisavam abastecer suas casas comerciais e obter materiais para seus negócios. O ramo fotográfico não diferiu desse contexto.

No acervo do estúdio Foto Klos encontram-se produtos de diversas marcas, muitos importados, como, por exemplo, os negativos em placas secas. As figuras 25 a 29 mostram as embalagens de negativos planos de vidro ou placas secas. As marcas mais frequentes no acervo são Agfa, Gevaert, Erstklassige Deutsche e Perutz: Superomnia, todas importadas da Europa (Alemanha e Bélgica). As figuras 25 e 26 são a mesma marca Agfa, porém com aplicações diferentes. A figura 25 mostra um tipo de chapa seca especial e a figura 26, numa tradução simples e

direta, tem características de “placas/chapas ultra-rápidas” e abertas apenas no laboratório com luz vermelha.

A família Klos conservou no estúdio uma série de itens utilizados na prática fotográfica que indicam a compra de material e sua inserção nos circuitos consumidores, trazendo inovações e seguindo padrões tecnológicos do ramo.

A embalagem de chapas secas *Erstklassige Deutsche* (Fig. 27) também tem características de “placas/chapas ultra-rápidas”. Na embalagem é recomendado manter o material em local seco e abrir apenas com luz vermelha durante o processo de revelação. Pelo selo e pela etiqueta deduz-se que foi importada através da colônia Ijuhy.²⁰⁸

Figura 25 - Embalagem de Negativos Agfa-Specialrapid



Fonte: Acervo Foto Klos. Foto: Carmem A. Ribeiro. 24/07/2013.

²⁰⁸ Colônia mista que recebeu imigrantes de diversas etnias, atualmente corresponde ao município de Ijuí (região Noroeste do estado do Rio Grande do Sul). Nessa colônia também havia fotógrafos, pelo fato de estar localizada próxima da colônia Neu-Württemberg, muitos produtos eram adquiridos através dessa, inclusive os materiais para o estúdio fotográfico. Mais informações sobre a colônia e os fotógrafos, pode ser consultado: CANABARRO, Ivo dos Santos. **A construção da cultura fotográfica no sul do Brasil**. Imagens de uma sociedade de imigração. Niterói (RJ), 2004. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, UFF, 2004.

Figura 26 - Embalagem de Negativos Agfa-Ultra-Rapid



Fonte: Acervo Foto Klos. Foto: Carmem A. Ribeiro. 24/07/2013.

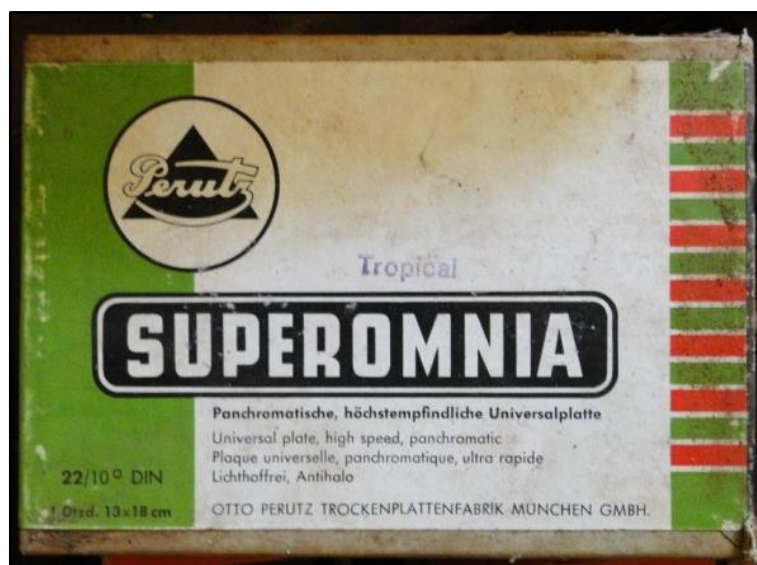
Figura 27 - Embalagem de Negativos Erstklassige Deutsche



Fonte: Acervo Foto Klos. Foto: Carmem A. Ribeiro. 24/07/2013.

Os negativos Perutz Superomnia (Fig. 28) são acompanhados de informações das suas características na embalagem, chapa universal, ultrarrápida, sensibilidade à luz, pancromáticas: sensível a todas as cores. Além de “anti-halo” e sensibilidade do negativo DIN (Deutsche Industrie Norme), exige uma compreensão detalhada porque a progressão é logarítmica e não aritmética como nos sistemas ASO e ISO.

Figura 28 - Embalagem de Negativos Superomnia



Fonte: Acervo Foto Klos. Foto: Carmem A. Ribeiro. 24/07/2013.

A Figura 29 – Gevaert – Isomax traz as informações de sensibilidade aumentada, revelação rápida e “anti-halo”, que significa que o negativo tem uma camada que absorve toda a luz que passou pela gelatina e não foi retida pelos sais.

Figura 29 – Embalagem de Negativos Gevaert



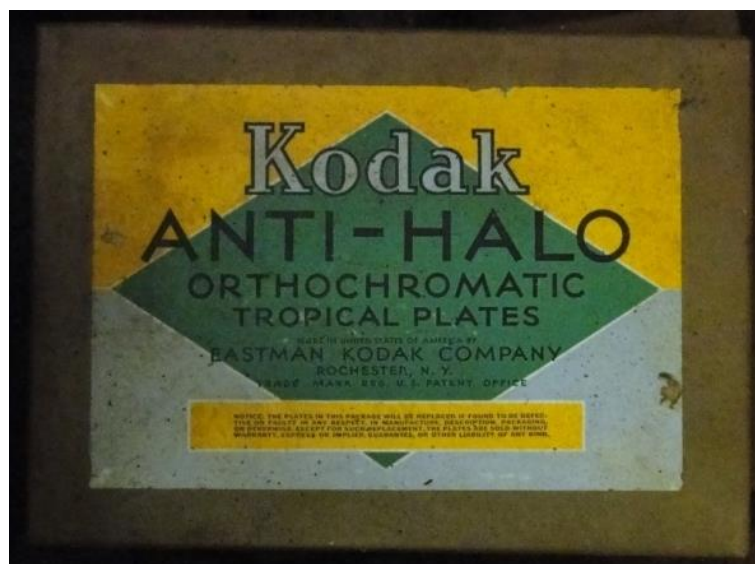
Fonte: Acervo Foto Klos. Foto: Carmem A. Ribeiro. 24/07/2013.

Os negativos Kodak (Fig. 30) trazem na sua embalagem a descrição das funções “anti-halo” e ortocromático, que registra os objetos vermelhos e laranjas como se fossem pretos e as outras cores são registradas em matizes cinza. Os

materiais ortocromáticos podem ser manipulados com segurança com luz vermelha ou laranja.

Além dos negativos, há outros materiais importados da Europa ou Estados Unidos da América, porém não foram localizados os recibos ou notas que comprovassem essa informação. Esses produtos eram importados diretamente ou através da colônia Ijuhy, ou do município de Cruz Alta, onde havia um número maior de fotógrafos, que também importavam esses materiais. Outra forma utilizada era trazer de centros urbanos maiores, como Porto Alegre e São Paulo.

Figura 30 - Embalagem de Negativos Kodak

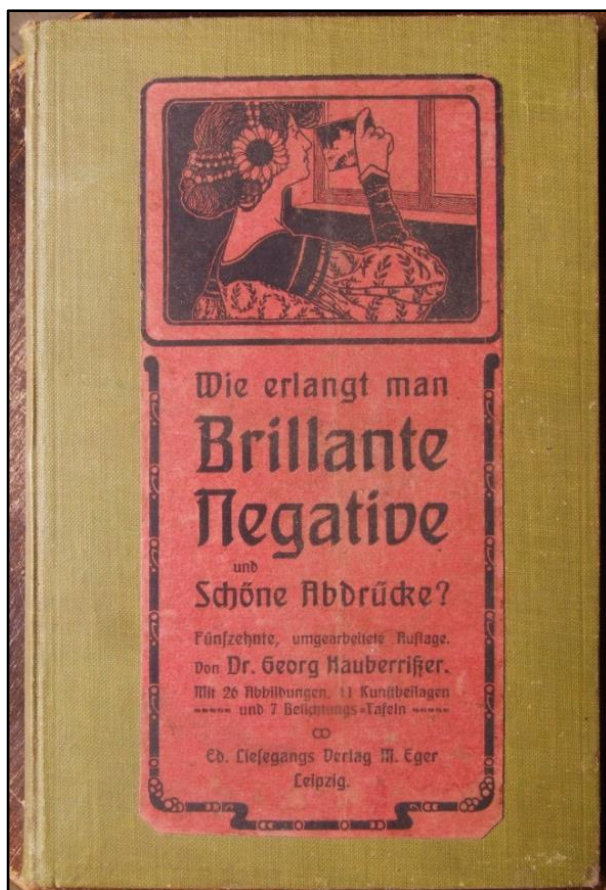


Fonte: Acervo Foto Klos. Foto: Carmem A. Ribeiro. 24/07/2013.

Os manuais de fotografias também proporcionam indícios das relações/negociações que o estúdio Foto Klos mantinha, especialmente com a Europa. O manual *Wie Erlangt man Brillante Negative und Schöne Abdrücke?* (Como fazer negativos brilhantes e belas tomadas (fotos)?) (Fig. 31), escrito por Georg Mauberriker, editado em 1906, em Leipzig, em língua alemã, foi restaurado e parte da capa original é colada na nova encadernação. O conteúdo são explicações sobre os processos fotográficos, equipamentos e receitas com quantidades de produtos a serem utilizadas para se chegar a determinados resultados na cor da fotografia. O livro traz 26 ilustrações (desenhos explicativos), 11 fotografias e sete imagens em negativos, são 92 páginas de texto e, no final, seis de informes publicitários. É provável que o livro tenha sido adquirido durante um curso de

retoques em negativos de vidro que Adam Klos fez em 1906 na Alemanha e possivelmente o trouxe quando veio para o Brasil.

Figura 31 - Manual de Fotografia²⁰⁹

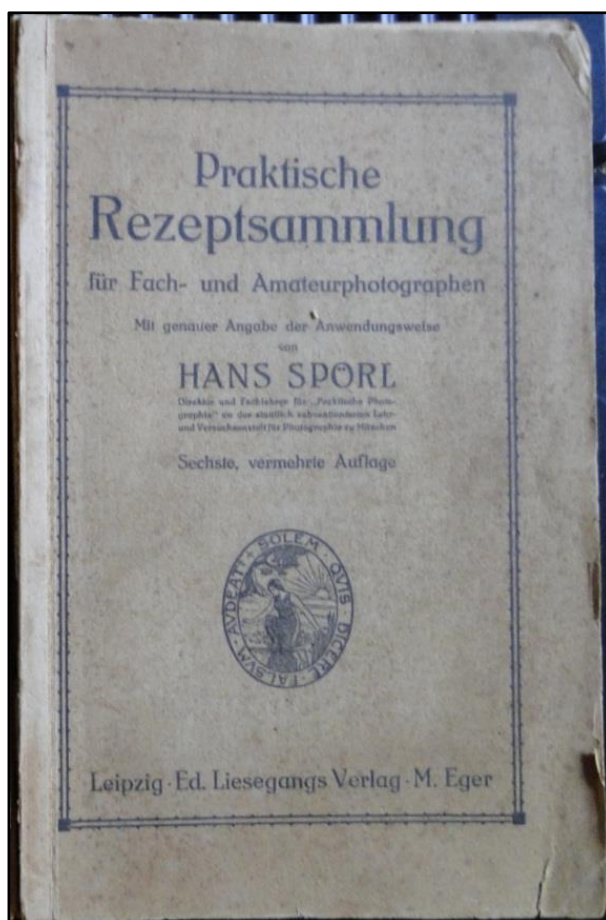


Fonte: Acervo Foto Klos. Foto: Carmem A. Ribeiro. 15/03/2015.

O livro *Praktische Rezeptsammlung* (Prática coleção de receitas para fotógrafos amadores e profissionais com especificações de dosagens) (Fig. 32), editado em 1921, em Leipzig, é um guia que traz diversas receitas para bem manipular os produtos químicos nos processos de revelação das fotografias. As páginas, pelo uso e ao longo do tempo, estão soltas, necessitando de restauração e nova encadernação para preservar com mais qualidade essa relíquia editorial da prática fotográfica do século XX. É composto por 208 páginas em língua alemã, das quais as seis iniciais e as oito finais são sobre informes publicitários com ilustrações, nas páginas centrais não há ilustrações, nem fotografias.

²⁰⁹ MAUBERRIKER, Georg. **Wie Erlangt man Brillante Negative und Schöne Abdrücke?** Leipzig, 1906. 100 p.

Figura 32 - Manual de Fotografia²¹⁰



Fonte: Acervo Foto Klos. Foto: Carmem A. Ribeiro. 15/03/2015.

O *Die Agfa Photographie* (Fig. 33), editado em Berlin em 1936, é um manual que explica como utilizar os equipamentos da marca Agfa (máquinas fotográficas, negativos, papéis fotográficos, acessórios para iluminação) e como obter melhores resultados nas imagens de acordo com o tipo de negativo utilizado. São 104 páginas em língua alemã, com várias ilustrações de equipamentos, muitas páginas com muitas fotografias positivas e negativos com instruções de como obter-se os resultados apresentados nas imagens.

²¹⁰ SPÖRL, Hans. **Praktische Rezeptsammlung**. Leipzig, 1921. 208 p.

Figura 33 – Manual da Agfa²¹¹

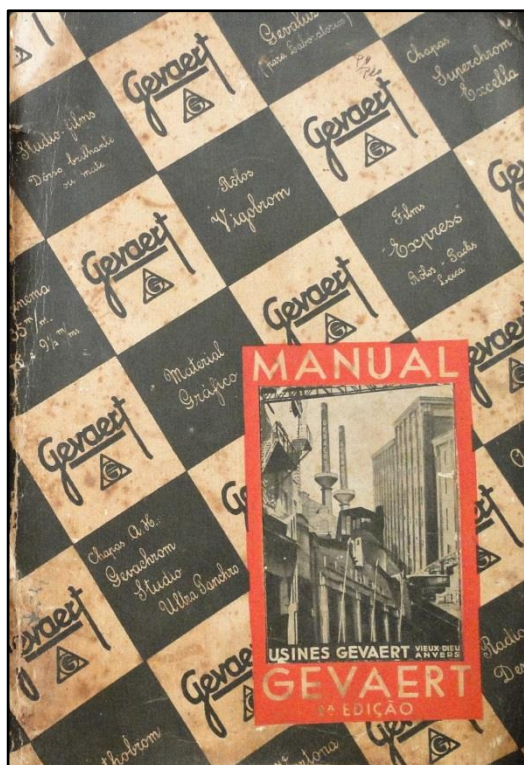
Fonte: Acervo Foto Klos. Foto: Carmem A. Ribeiro. 15/03/2015.

O *Manual Gevaert*, 2ª edição (Fig. 34), foi publicado em 1939 pela Record, Rio de Janeiro, possui 67 páginas em língua portuguesa. Esta edição tem por objetivo suprir o público que não teve acesso à primeira edição publicada em 1927, especialmente para o público brasileiro. O conteúdo do manual é dividido em sessões: material negativo, cinema, papéis, material gráfico, fórmulas e defeitos. Na capa, com uma fotografia, e internamente, duas páginas de publicidades de aparelhos fotográficos para amadores. Nesse caso, a empresa intencionou investir na formação de novos profissionais.

Em 1964 ocorreu a fusão da Agfa AG e Gevaert Photo-Producten NV com a Bayer AG e Gevaert, determinando alterações nos produtos ofertados pelas empresas. Em 1981 a Bayer comprou a Gevaert, tornando-se, assim, proprietário da AGFA.

²¹¹ DIE Agfa Photographie. Berlin, 1936.

Figura 34 – Manual Gevaert²¹²



Fonte: Acervo Foto Klos. Foto: Carmem A. Ribeiro. 15/03/2015.

Nas décadas anteriores, ambas as empresas eram referência no mercado na venda de câmeras amadoras e profissionais, de produtos fotográficos e acessórios. Ambas tiveram papel significativo na difusão da fotografia tanto na Europa como no Brasil, observa-se isso através da publicidade em revistas, manuais e registros de livros e acervos conservados e pesquisados, em Ijuí, por Ivo dos Santos Canabarro e por Lúcia Teresinha Macena Gregory, em Marechal Cândido Rondon.

3.2 O CONSUMO FOTOGRÁFICO

María de Los Ángeles Sobaler Seco (2013), através da documentação e dos artefatos materiais, analisa o movimento dos bens e o consumo pelos antepassados e seus descendentes. Parte dos mobiliários do cotidiano – simples – utilizados no lar

²¹² MANUAL Gevaert. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Record.

ou no trabalho até os produtos têxteis, como vestimentas, roupas de cama e mesa, artefatos para a casa, e as belas joias e adornos como propriedades e conservação. A autora analisa também a flexibilidade e a expansão do consumo nas sociedades urbanas e rurais.²¹³ Embora aborde o século XVIII, a metodologia de análise é pertinente para interpretar as imagens e os artefatos desta pesquisa, uma vez que se baseia em documentos e artefatos, materiais de circulação e consumo.

O foco deste texto é oferecer um panorama sobre o consumo de fotografias nas décadas 1930 e 1940 em Panambi. Para isso, recorreu-se aos livros de registros do estúdio e livros carinhosamente guardados. O histórico abrangente, especificamente dos livros e registros, data de 1913 a 1981. No entanto, não se encontraram registros de 1920 a 1930. Essa etapa, segundo se supõe, Adam Klos estaria em atividades itinerantes como fotógrafo, o que era comum na época. A falta desses dados não prejudicou a análise do consumo de fotografias neste estudo.

Nos livros de registros do estúdio, é possível observar a quantidade de fotografias produzidas no período, o número de consumidores e qual o padrão de consumo dels, relacionando-os com a economia local e regional. Os livros de registros operavam de forma semelhante a uma agenda, onde eram listados data da fotografia, nome do consumidor, quantidade e formato das fotos, assim como o valor pago. Por meio desses dados é possível organizar figuras para melhor visualizar a produção fotográfica do estúdio.

Ao mapear os dados contidos nos livros de registros, várias dificuldades foram encontradas, como, por exemplo, os livros eram manuscritos, com grafia de difícil entendimento, pela semelhança de algumas letras com significados diferentes, como as letras minúsculas “r” e “s”; “f”, “t” e “j”; “h” e “k” e as letras maiúsculas “l”, “L” e “S”; “K” e “R”. Além dessa dificuldade, havia ainda a “mistura” de palavras/letras de língua alemã com a portuguesa, isso se justifica por serem nomes de famílias de imigrantes ou descendentes de “nacionalidade alemã vindos da Alemanha, Rússia, Polônia, Áustria, somados com migrantes internos das colônias antigas”²¹⁴ que vivenciavam as adaptações da língua portuguesa nesse “mosaico cultural da colônia

²¹³SOBALER SECO, María de los Ángeles. El consumo festivo. Galas y gasto de boda em las capitulaciones matrimoniales de una zona rural castellana em siglo XVIII. In: GÁRCIA FERNÁNDEZ, Máximo (Dir.). **Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios**. Madri: Sílex, 2013.

²¹⁴ NEUMANN, 2009. p. 183.

Neu-Württemberg, cada qual carregando seus costumes e tradições”.²¹⁵ Além do que, os registros foram feitos por diferentes pessoas em períodos diferentes, o que resultou na falta de padronização e clareza.

Nessas anotações, a tradução se mostrou complexa, porque, além da mistura das duas línguas, havia ainda as questões técnicas da fotografia, em que as anotações faziam referência ao tamanho ou enquadramento. Observou-se que apenas a partir da década de 1950 as anotações estavam na íntegra em língua portuguesa.

No geral, as dimensões das fotografias encomendadas, de acordo com os livros de registros, eram:

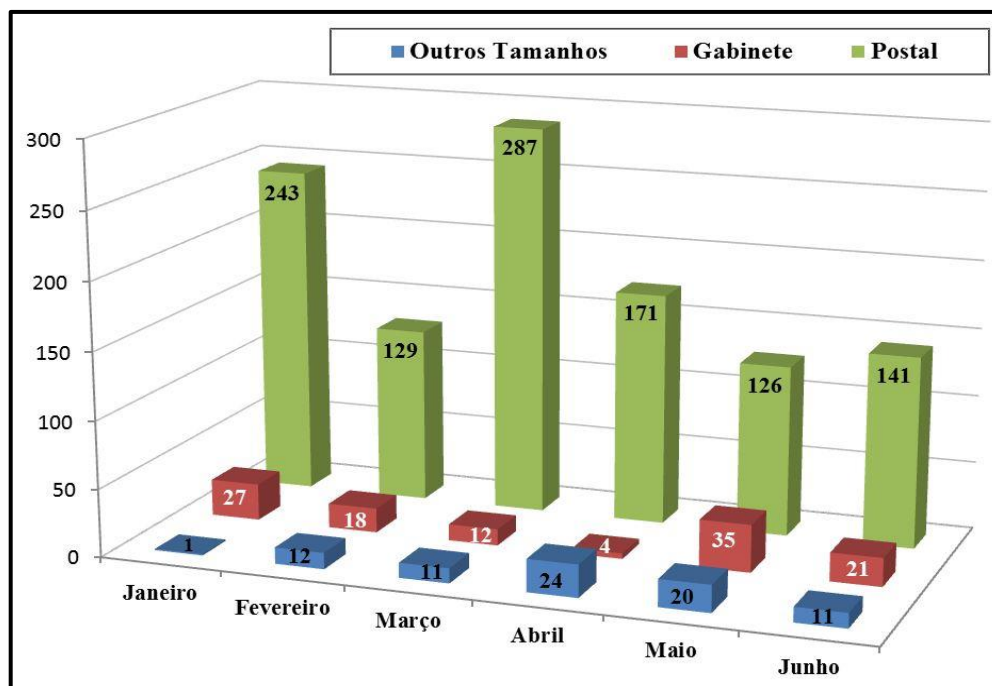
- **postal:** a imagem nas fotografias listadas no livro de registros tinha, em média, 8,5 cm x 12,5 cm de tamanho, existindo uma variação nas medidas das bordas do papel e do corte, podendo chegar a 9 cm x 13,5 cm;
- **gabinete:** “retratos com a dimensão de 10,8 x 16,5 cm e populares entre 1863 e 1920”.²¹⁶ Apesar de usado com menos frequência na década de 1930, em Panambi, ainda eram utilizadas essas medidas para a confecção de fotografias;
- **outros tamanhos:** nesta categoria estão incluídas fotografias em tamanhos *carte de visite*, 4 cm x 7 cm, 13 cm x 18 cm, 20 cm x 30 cm e 30 cm x 40 cm.

No que se refere ao tamanho das fotografias encomendadas, observa-se que a maioria era em tamanho postal e gabinete. Definir com exatidão as dimensões das imagens exigiria a análise das reproduções. Nesta pesquisa são utilizados os negativos em vidro (placas secas), dificultando a obtenção da medida exata das imagens, porque as cópias poderiam ser ampliadas, e essas sofriam pequenas variações no momento do corte ou do tipo de papel utilizado. A seguir (Fig. 35) é relacionada a quantidade de encomendas de fotografias, com os tamanhos que mais eram consumidos no primeiro semestre de 1931, cujos dados utilizados foram retirados do Livro de Registros número 2, que compreende o período de 1931 a 1936.

²¹⁵ NEUMANN, 2009. p. 183.

²¹⁶ FILIPPI, Patrícia de; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Como tratar coleções de fotografias**. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 22.

Figura 35 – Encomendas de fotografias por tamanho no primeiro semestre de 1931



Fonte: Elaborado por Carmem A. Ribeiro. Março de 2014.

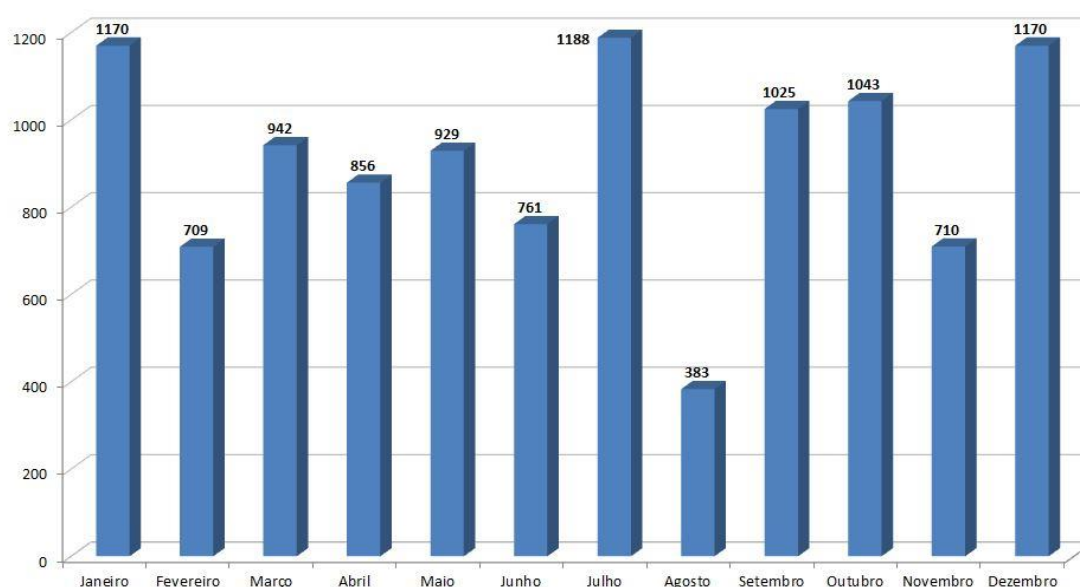
As quantidades de fotografias encomendadas e apresentadas nas figuras são referentes ao número total de cópias produzidas. Por exemplo, num casamento eram feitas duas poses, mas a encomenda de cópias era de uma dúzia, informação nessa figura contabilizada pelo total de cópias e não pelo de “chapas” ou “poses”. Assim, é possível observar que no primeiro semestre de 1931 o estúdio produziu um total de 1.293 reproduções, destas, 1.097 em tamanho postal, 117 em tamanho gabinete e 79 em tamanhos diversos.

Pela interpretação dos dados nos livros de registos do estúdio das décadas de 1930 e 1940, o mês de agosto era o que havia menos produção fotográfica. Isso porque havia a crença popular de que “agosto é o mês do desgosto”, e em razão disso eram evitadas as festividades, principalmente os casamentos, e também tirar fotografias.

A Figura 36 mostra as encomendas de fotografias por mês nos anos de 1932, 1934, 1936, 1938 e 1940. Foram selecionados alguns anos por amostragem, a fim de analisar a produção do estúdio Foto Klos no decorrer da década de 1930.

Figura 36 – Encomendas fotográficas por mês

Encomendas de Fotografias por mês nos anos de 1932, 1934, 1936, 1938 e 1940



Fonte: Elaborado por Carmem A. Ribeiro. Março de 2014.

A figura mostra os meses em que havia mais encomendas de fotografias e os meses com menos trabalho. Para isso foram somadas as quantidades de encomendas por mês nos anos selecionados. Os dados utilizados podem ser acompanhados na sequência na Figura 37.

Figura 37 – Encomendas de fotografias por mês na década de 1930

Meses	1932	1934	1936	1938	1940	Quantidade total
Janeiro	332	131	240	239	228	1170
Fevereiro	70	104	109	258	168	709
Março	101	354	129	198	160	942
Abril	62	142	120	342	190	856
Maio	252	82	114	286	195	929
Junho	174	116	197	145	129	761
Julho	196	173	320	238	261	1188
Agosto	64	30	42	170	77	383
Setembro	123	177	109	412	204	1025
Outubro	220	145	195	143	340	1043
Novembro	119	67	219	174	131	710
Dezembro	246	290	229	216	189	1170

Fonte: Elaborado por Carmem A. Ribeiro. Maio de 2015.

Comprova-se, através da amostragem, que no mês de agosto reduziu consideravelmente a quantidade de encomendas, chegando a um terço dos meses com mais encomendas e 50% dos meses com menos pedidos. Destaca-se também que não houve diferença quanto ao tamanho das fotos, nem quanto ao formato. Os números correspondem ao total de encomendas.

Os meses com mais encomendas no período avaliado foram janeiro, julho e dezembro. Algumas festividades locais ocorriam nesses períodos, mas também estava relacionado ao período em que eram realizados os ritos religiosos, como confirmação e crisma, geralmente ocorriam nos últimos meses do ano. Também a questão econômica contribuiu, em julho geralmente os agricultores recebiam dos produtos comercializados, que possibilitava investir na fotografia, apesar de sua popularidade e da diminuição dos custos da reprodutividade, mesmo assim o custo não era viável para parcela da população.

Figura 38 – Quantidade de fotografias encomendadas por ano

Ano/ Mês	1932	1934	1936	1938	1940
Janeiro	332	131	240	239	228
Fevereiro	70 ²¹⁷	104	109	258	168
Março	101	354	129	198	160
Abril	62	142	120	342	190
Maio	252	82	114	286	195
Junho	174	116	197	145	129
Julho	196	173	320	238	261
Agosto	64	30	42	170	77
Setembro	123	177	109	412	204
Outubro	220	145	195	143	340
Novembro	119	67	219	174	131
Dezembro	246	290	229	216	189
Quantidade Total	1959	1811	2023	2821	2272

Fonte: Elaborado por Carmem A. Ribeiro. Maio de 2015.

Buscou-se relacionar os dados das encomendas de fotografias do estúdio com a população da década de 1930. Constatou-se que o censo decenal previsto

²¹⁷ Não havia registro no livro do mês de fevereiro de 1932, calculou-se um valor aproximado.

pelo decreto-lei nº 5.730, de 15 de novembro de 1929, não ocorreu. Segundo os motivos descritos pelo IBGE foram “principalmente de ordem política”,²¹⁸ podendo ser pelo fato de o país também ter sido afetado pela crise de 1929.

Dessa forma, utilizou-se o recenseamento de 1921 para contabilizar a população que frequentava o estúdio na década de 1930. A estimativa em Neu-Württemberg era de ser o distrito mais populoso do município de Cruz Alta, em torno de 7.192 habitantes. Utilizando esse número populacional para relacioná-lo com as encomendas de fotografias no período em questão, tem-se uma média de 2.177 encomendas por ano, um percentual de, aproximadamente, 30%. É um resultado aproximado, visto que a população poderia ter aumentado, por consequência as fotografias também não seriam registradas no livro. Se anualmente 30% da população de Neu-Württemberg frequentava o estúdio, calcula-se que a população local tinha fotografias produzidas, visto que os consumidores recorriam ao estúdio em momentos solenes, ritos sociais, religiosos, casamentos, batizados. Considera-se também que parte da população não investia em fotografias com frequência, em razão do custo que ainda representava, apesar de sua popularização.

Referente aos tipos de fotografias encomendados no período de 1930 a 1940, observou-se que os registros mostram maior incidência de pedidos no tamanho postal. Houve impossibilidade de computar em figura a década de 1940, pelo motivo de o livro de registros ser utilizado como agenda, a partir de 1945. Por não haver registros completos das quantidades de fotografias, nem os valores, salvo algumas exceções, a produção da representação foi prejudicada.

A população de Pindorama (Neu-Württemberg²¹⁹) era estimada em 9.318 habitantes em 1940. No entanto, o livro de registros das encomendas não está completo, o que tornou o cálculo inviável. Porém observou-se queda no número de encomendas nos primeiros anos da década de 1940 em relação à década anterior. Essa diminuição da demanda pode ter sido influenciada pela Segunda Guerra Mundial, afetando o acesso aos materiais de estúdio e a própria crise econômica decorrente da guerra. Sem os dados completos, recorreu-se a entrevistas para a interpretação das fotografias.

²¹⁸ **IBGE.** Disponível em: <<http://memoria.ibge.gov.br/sinteses-historicas/historicos-dos-censos/censos-demograficos>>. Acesso em 15 de maio de 2016.

²¹⁹ Nome nacionalizado devido ao contexto do Estado Novo e do processo de nacionalização, os nomes estrangeiros foram substituídos. Para mais detalhes deste processo, ver NEUMANN, 2009.

Observou-se, nos registros, que nos meses de setembro a dezembro de 1942 houve uma queda considerável no trabalho do estúdio, de 15 clientes em média, por mês anterior reduziu para oito. Aos poucos, nos meses seguintes, foi aumentando o fluxo, atingindo, em maio, 75 clientes. Já no primeiro mês de 1944, totalizaram 95 registros, incluindo casamentos, muitas fotografias de famílias, retratos individuais ou em grupos. Verificou-se também que houve maior procura pelos serviços fotográficos nos meses em que ocorreram casamentos, pelo fato de ser época que tinha muitas flores, e a decoração frequentemente era feita pela própria noiva ou pela família.²²⁰

A família entrevistada²²¹ foi a Schwingel, por estar inserida na comunidade local desde as décadas que este estudo abrange – 1930 e 1940, por dispor o acervo familiar e também por ser imigrante alemã. Assim, o casal Ana Burger Bossler e Eugen Bossler imigrou para o Brasil em 1924 quando Gertrud tinha apenas três anos de idade, nascida em 13 de junho de 1921, a segunda dos três filhos. De acordo com os relatos da família de Gertrud (*in memoriam*), a vinda para o Brasil como imigrantes ocorreu para “escapar” das consequências da Primeira Guerra Mundial. Instalou-se na Linha Assis Brasil, colônia Neu-Württemberg, atual município de Panambi. Nessa mesma localidade, Gertrud conheceu Helmuth Schwingel, nascido em 22 de julho de 1915, na região de Taquari - RS, migrou para a colônia Neu-Württemberg em companhia de seu irmão. Encontraram-se nos bailes da Linha Assis Brasil, começaram a namorar no final da década de 1930 e noivaram em 15 de janeiro de 1940, mesma data em que os pais da noiva comemoravam as Bodas de Prata. Em 8 de novembro de 1941, após quatro anos de namoro, casaram na Igreja Evangélica Luterana do Brasil, localizada no centro da colônia, que, em 1938, foi elevada para a condição de vila, com a denominação de vila Pindorama.

A fotografia do casamento foi produzida no estúdio Foto Klos, provavelmente logo após a cerimônia da igreja, como a maioria das fotografias de casamento produzidas nesse período. De acordo com o fotógrafo Otmar Klos, filho de Frieda Doeth Klos, relatou em entrevista²²² que as condições de iluminação eram melhores

²²⁰ Depoimento não foi gravado a pedido da entrevistada, que também não quer ser identificada.

²²¹ Familiares solicitaram que a entrevista não fosse gravada.

²²² KLOS, Ottmar; KLOS, Thusnelda. **Fotografia**. Entrevista gravada e concedida a Carmem Adriane Ribeiro em 30 de outubro de 2010 na residência do casal entrevistado, rua Gaspar Martins, Panambi - RS.

e o cenário preparado; também comentou que houve sábados em que se fotografava até dez casamentos no mesmo dia. Isso era algo possível por ser no estúdio, já que não teria como se deslocar para cada local do casamento, bem como a fotógrafa precisaria de mais gente trabalhando para transportar e montar os equipamentos em outros ambientes. A demanda acentuada de fotografias se justifica pelo fato de o estúdio Foto Klos ser o único em Panambi por um longo período. Na época era comum os noivos casarem na igreja e depois se dirigirem ao estúdio para “tirar as fotos”.

A cerimônia era realizada nas igrejas evangélica, católica, batista localizadas no centro da vila. Após este ritual religioso, os noivos partiam para outro ritual: a fotografia de casamento. Dessa forma, possibilitava o registro e a visibilidade da união de duas famílias perante a sociedade local, familiares e amigos distantes, uma vez que a maioria dos retratados eram migrantes, imigrantes ou descendentes, que, além de serem lembrados, buscavam pelas imagens demonstrar seu progresso material. Pelo custo das fotografias, entende-se que registrar esse momento e enviar para os amigos e familiares era, de certa forma, uma demonstração de que a família havia progredido na outrora colônia Neu-Württemberg, e seguia os padrões de modernidade e visualidade.

Figura 39 – Casamento de Helmuth e Gertrud Schwingel

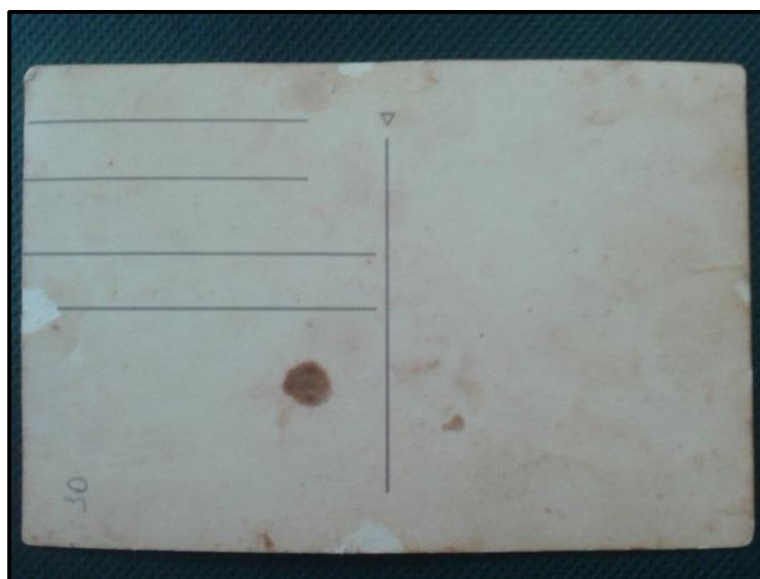


Fonte: Família Schwingel

As fotos foram encomendadas em tamanho postal, medindo 13,2 cm de comprimento por 8,8 cm de altura, em duas poses, uma do casal e outra do casal com o grupo de familiares e amigos. A quantidade encomendada denota que, apesar de as famílias não terem muitas posses, tinham condições para encomendar três dúzias de imagens e realizar uma festa comemorativa na residência dos pais da noiva na linha Assis Brasil.

Compartilhar as fotografias de casamento era prática comum no final do século XIX e no decorrer do século XX, como afirmou Miriam Moreira Leite: “Os retratos são objetos de exibição e distribuição entre convidados e parentes que não puderam comparecer, desenvolvendo assim, uma função integradora dos membros e ramos imigrados com os que ficaram na terra de origem.”²²³ Por isso, não é de estranhar que as fotografias tivessem em seu verso o formato de cartão postal, com os espaços para preencher os dados do destinatário.

Figura 40 - Verso da fotografia de casamento



Fonte: Família Schwingel

Analisando os dados de encomendas no livro de registros, observou-se que dos 21 clientes do estúdio Foto Klos no mês de novembro de 1941 apenas o casal mencionado encomendou três dúzias de fotografias, os demais clientes encomendaram quantidades bem menores, o que comprova que os noivos investiram na produção e nas cópias das fotografias. Como se observa na Figura 41,

²²³ LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001. p. 125.

apenas um cliente encomendou três dúzias, dois encomendaram duas dúzias, um encomendou uma dúzia e meia, cinco encomendaram uma dúzia e 12 clientes encomendaram menos de uma dúzia, variando entre três a sete cópias fotográficas.

Figura 41 - Gráfico de encomendas de fotografias



Fonte: Elaborado por Carmem A. Ribeiro. Abril de 2015.

Em relação à quantidade de poses das fotografias encomendadas em novembro de 1941, pelo livro de registros, foram contabilizados uma pose para 18 clientes e duas poses para três clientes. Esses dados foram levantados pelo número de negativos registrados, pois cada número de negativo equivale a uma pose diferente. Esses dados demonstram que a comunidade valorizava a visualidade e compartilhava as fotografias. Embora as condições econômicas da maioria dos clientes limitasse o consumo das imagens a uma pose e a quantidades menores de cópias, eles não deixavam de investir no consumo de imagens e no ritual fotográfico.

O casal Helmuth e Gertrud Schwingel pagou dois mil réis para cada cópia, totalizando o valor da compra em 72 mil réis por três dúzias de cópias encomendadas. Comparando o valor de uma fotografia com o valor dos gêneros alimentícios de uma casa comercial, observa-se que o valor de uma fotografia possibilitaria adquirir, aproximadamente, 4,5 kg de arroz descascado, ou 6 kg e 250 gramas de sal, ou 14 kg de feijão. Na Figura 42 estão listados outros gêneros alimentícios, relacionando o valor unitário à quantidade e o valor aproximado ao valor de uma cópia fotográfica – 2 mil réis – nas décadas de 1930 e 1940.

Figura 42 - Preço de Alimentos - década de 1930

Alimentos	Preço unitário	Quantidade	Valor Total
Arroz descascado	450	4,444 kg.	1.999
Sal	320	6,250 kg.	2.000
Farinha de Trigo	772	2,590 kg.	1.999
Farinha de milho	250	8 kg.	2.000
Ovos	500	4 dz.	2.000
Feijão	141	14,184	1.999
Cevada	1.200	1,666 kg.	1.999

Fonte: Elaborado por Carmem A. Ribeiro. Abril de 2015.²²⁴

Com o valor total pago pelas 36 cópias fotográficas – 72.000 réis – havia a possibilidade de adquirir bens duráveis ou ferramentas de trabalho (Fig. 43).

Figura 43 – Preço de artefatos diversos – década de 1930

Ferragens/ Utilidades	Preço unitário	Quantidade	Valor Total
Lampiões	10.000	7 unid.	70.000
Máquina de costura	70.000	1 unid.	70.000
Arame farpado I	19.700	3,5 rolos	68.950
Machadinhas	6.800	10 unid.	68.000
Aparelho de Louça (5 pç.)	50.000	1 conjunto	50.000

Fonte: Elaborado por Carmem A. Ribeiro. Abril de 2015.²²⁵

Dentre os artigos considerados de luxo, no período, o valor possibilitaria adquirir roupas de tecidos nobres, como seda ou tecidos de boa qualidade para confecção de roupas, visto que era muito comum as mulheres costurarem para os membros da família, ou recorrer às costureiras que tinham ateliês, muitas vezes unindo o trabalho doméstico à atividade informal. Assim, podemos observar na

²²⁴ A partir dos dados do caderno de registros da década de 1930 de uma casa comercial em Neu-Württemberg. Acervo: MAHP.

²²⁵ A partir dos dados do caderno de registros da década de 1930 de uma casa comercial em Neu-Württemberg. Acervo: MAHP.

Figura 44 a quantidade de tecidos ou roupas que seria possível comprar com o valor gasto nas fotografias.

Figura 44 - Preço de tecidos e confecções – década de 1930

Tecidos/Confecções	Preço unitário	Quantidade	Valor Total
Blusa de seda	14.000	5 unid.	70.000
Camisetas	14.000	5 unid.	70.000
Sobretudo	54.000	1 unid.	54.000
Casemira	38.400	1 corte e ½	57.600
Brim	3.380	21 metros	70.980

Fonte: Quadro elaborado por Carmem A. Ribeiro. Abril de 2015.²²⁶

Dos tecidos listados, foram selecionados alguns para esta amostragem, mesmo o tecido de brim não ser signo de luxo. Optou-se por incluí-lo na lista por ser um tipo de tecido utilizado na confecção de roupas de trabalho, pela resistência que apresentava.

3.3 FOTOGRAFIAS COMPARTILHADAS

Para compreender a circulação e o consumo das fotografias, além dos livros de registros onde estão listadas as encomendas das imagens, buscou-se indícios do destino das imagens – álbuns de família, caixas de lembranças ou envio para amigos e parentes – e as funções que assumiram, porém tornou-se difícil esse processo em razão do período abordado (décadas de 1930 e 1940). Consultando o acervo fotográfico do Museu e Arquivo Histórico Professor Hermann Wegermann – Panambi – R, onde estão localizadas várias fotografias produzidas pelo estúdio e doadas pela comunidade, constatou-se que a maioria das imagens não possui identificação de período, nem de pessoas presentes nas imagens. Algumas estão identificadas pelo doador, que geralmente é alguém descendente da família doadora

²²⁶ A partir dos dados do caderno de registros da década de 1930 de uma casa comercial em Neu-Württemberg. Acervo: MAHP.

que não reconhecia os retratados e efetuou a doação, porém gostaria que essas continuassem agrupadas. Provavelmente, visando ao reconhecimento social e à manutenção da memória daquela família na comunidade local.

A maior parte das fotografias presentes no acervo do Museu é oriunda de doações. Parte das quais são doações avulsas, outras doadas agrupadas por um mesmo doador, algumas em caixas de diversos formatos, tamanhos e materiais. Isso demonstra que os guardiões dessas imagens não investiram, provavelmente não possuíam condições econômicas que possibilitassem investir em álbuns fotográficos. Uma quantidade bem menor está organizada em álbuns fotográficos, destacando-se que no período abordado este era um artefato com custo muito elevado, principalmente os que tinham adornados com metais, couro ou madeira, eram considerados artigos de luxo, talvez doados por famílias de nível econômico mais elevado.

Além do custo dos álbuns fotográficos, há também a exigência de que alguém despenda tempo para organizá-los. Essa atividade, geralmente, era realizada pelas mulheres, que desempenhavam importante papel, sendo atribuído a elas a função de guardiã da memória familiar, o que não significa que os homens não participassem desse processo.

De acordo com Armando Silva (2008), o álbum fotográfico é uma forma de arquivar imagens e de documentar, mas também é uma narrativa. Nesse sentido, os álbuns fotográficos familiares vão além de documentar e arquivar fotografias de membros de uma família; são narrativas que contam histórias e tem por objetivo

reconhecer alguém quanto a um traço distintivo e fazê-lo para destacar esse alguém como membro de um grupo, juntando as imagens para recriá-las aos olhos, com um relato caprichoso, que se atualiza com o passar dos anos.²²⁷

Além dos álbuns fotográficos familiares, há diversos outros tipos, como os comemorativos das cidades e de instituições. De acordo com Nelson Schapochnik (1998), os álbuns têm a função de reforçar a coesão social do grupo e o sentimento

²²⁷ SILVA, Armando. **Álbum de família**: a imagem de nós mesmos. Tradução: Sandra Martha Dolinsk. São Paulo: SENAC, 2008, p. 23.

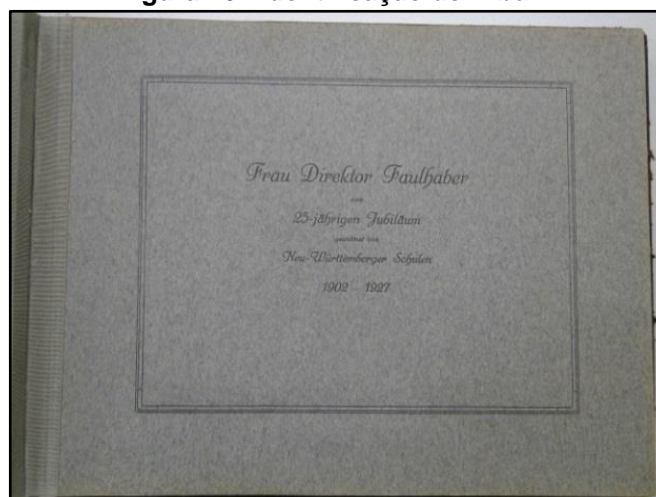
de pertencimento a uma comunidade afetiva,²²⁸ como foi afirmado no primeiro capítulo deste trabalho.

Nesse sentido, buscou-se no acervo iconográfico do MAHP álbuns de família nas décadas de 1930 e 1940, porém há pouquíssimos no acervo, tanto que nesse período específico não se localizou nenhum, apenas fotografias avulsas ou agrupadas por temas ou doador. Entre os poucos que constituem o acervo, localizou-se o álbum comemorativo “Frau Direktor Faulhaber zum 25-jährigen Jubiläum gewidmet von Neu-Württemberger Schulen”, presente para Marie Faulhaber, esposa do falecido pastor e diretor da colônia Hermann Faulhaber, pela sua dedicação à comunidade e à educação na colônia. O tamanho do álbum é de 36 cm de comprimento por 27,5 cm de largura e 2 cm de espessura, confeccionado em material sofisticado e elegante, capa estofada e revestida em material que se assemelha couro, mas tem um toque de tecido. As páginas em papel-cartão são costuradas na encadernação e reforçadas com uma fita de tecido colada em cada página. Na decoração das páginas observa-se que a mesma moldura discreta – apenas três linhas finas formando um retângulo – presente na primeira página de identificação contorna as fotografias em todas as páginas seguintes. As fotografias que constituem esse álbum são de prédios escolares e alunos com o professor de cada escola da rede particular de ensino da colônia. Abaixo das fotografias dos prédios escolares está colada uma fita com uma discreta identificação do nome da escola. Na próxima sequência de figuras apresenta-se a capa do álbum, a página de identificação e duas páginas com fotografias do álbum “Frau Direktor Faulhaber zum 25-jährigen Jubiläum gewidmet von Neu-Württemberger Schulen”, onde se pode observar a estrutura do prédio escolar e o grupo de alunos com o professor. Por opção temática, essas imagens não serão analisadas.

²²⁸ SCHAPOCHNIK, 1998.

Figura 45 - Capa do Álbum

Fonte: Acervo do MAHP. Foto: Carmem A. Ribeiro. 30/04/2015.

Figura 46 - Identificação do Álbum

Fonte: Acervo do MAHP. Foto: Carmem A. Ribeiro. 30/04/2015

Figura 47 - Escola: Schule Linie Leipzig

Fonte: Acervo do MAHP. Foto: Carmem A. Ribeiro. 30/04/2015.

Figura 48 - Professor e Alunos



Fonte: Acervo do MAHP. Foto: Carmem A. Ribeiro. 30/04/2015

Diante da dificuldade de localizar um álbum familiar no Museu, fez-se a opção de buscar acervos particulares. Entendeu-se que ao acessar um acervo particular participamos da intimidade de uma família que confiou ao pesquisador lembranças preciosas silenciadas nas caixas de lembranças ou álbuns familiares. Para a família, revisitar essas lembranças pode ser uma atividade prazerosa de memórias, boas ou triste, ou uma “visita” ao desconhecido, pois com frequência os acervos particulares são transferidos de avós para filhos e netos que guardam fotografias, bilhetes, documentos, cartões e correspondências mesmo quando desconhecem as pessoas retratadas nas imagens ou os autores dos documentos. Ter acesso a esse acervo é um privilégio! E constitui momentos únicos de interação com diferentes períodos e momentos da família!

Na busca por esse tipo de acervo, recorreu-se à família de Cecília Faulhaber Grams. Ela é a guardiã de um acervo constituído de aproximadamente quarenta álbuns fotográficos do período de 1902 a 1960, herdados dos avós imigrantes Hermann²²⁹ e Marie Faulhaber e do seu pai Walter Faulhaber. Cecília nasceu em

²²⁹ De acordo com Eliane Mello, a empresa colonizadora Hermann Meyer tinha o intuito de reforçar o “caráter germânico e protestante de Neu-Württemberg, Meyer contratou em 1902 o pastor Hermann Faulhaber e sua esposa, Marie professora, ambos naturais de Württemberg. Uma vez instalados, assumiram, além da Igreja Luterana, a escola”. MELLO, Eliane. **Esses alemão têm que se**

1945 e seu esposo Ronaldo Grams em 1941. Ela é neta de Marie Faulhaber, essa imigrante que recebeu o álbum citado anteriormente “Frau Direktor Faulhaber zum 25-jährigen Jubiläum gewidmet von Neu-Württemberger Schulen” e está no arquivo do MAHP.

Desde a década de 1970, a família guardiã do acervo reside na mesma casa centenária, num bosque na área urbana do município de Panambi. O acesso à residência ocorre por uma rua muito estreita que leva ao topo da colina onde está edificada a casa.

A casa centenária²³⁰ foi construída no início do século XX, propriedade da Empresa Colonizadora Hermann Meyer²³¹ e ocupada pela família Faulhaber a partir de 1908. Quando Hermann Faulhaber foi contratado para os cargos de diretor da colônia Neu-Württemberg e administrador da Colonizadora Meyer, permanecendo nos cargos até 1926, quando faleceu.²³² A casa foi doada em 1928 por Hermann Meyer à viúva Marie Faulhaber, “como reconhecimento pelos serviços prestados à Colonizadora. Após o falecimento dela, passou como herança para o seu filho Walter Faulhaber, permanecendo hoje com a filha do mesmo, Cecília Grams e família”.²³³

Na mesma área ocupada pela casa centenária da família guardiã do acervo fotográfico, porém mais abaixo, está edificada uma outra, que atualmente é ocupada pela filha do casal e sua família, as duas casas pertencem à pessoa jurídica

convencer que não mandam mais na cidade... Relações entre sociedade receptora e (i)migrantes em Panambi na década de 1970. 2006. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Unisinos, São Leopoldo, 2006. p. 88.

²³⁰ De acordo com Rosane Neumann (2008), na colônia Neu-Württemberg era “a construção mais imponente, com dois pavimentos, do lado oposto ao morro da escola e da casa pastoral, um pouco afastada da área central [...]. A construção, obra do marceneiro e construtor Karl Knorr, um imigrante alemão estabelecido na colônia Neu-Württemberg, foi iniciada em 1904 e concluída em meados de 1906, consumindo uma grande soma de capital. Uma arquitetura bem definida, com alicerces de pedra, tábuas trabalhadas, acabamento com detalhes, grandes janelas, telhado de zinco, são alguns dos diferenciais [...] reforçava, simbolicamente, o poder do diretor e conferia-lhe uma visão privilegiada sobre a colônia” (NEUMANN, 2009, p. 240).

²³¹ Rosane Neumann (2009) afirma que dentre as “edificações construídas pela Empresa de Colonização Dr. Herrmann Meyer nesse período, essa é a única que ainda existe, na sua forma original, tanto no aspecto interno quanto externo” (NEUMANN, 2009, p. 240).

²³² Em julho de 1926, Hermann Faulhaber suicidou-se, em colapso devido ao contexto em que se encontravam as empresas colonizadoras (Colonizadora Meyer e Chapecó-Pepery) administradas por ele. Para mais detalhes, consultar NEUMANN, 2009, p. 564.

²³³ NEUMANN, 2009, p. 240.

Faulhaber Participações Ltda. Além dessa propriedade, há outros bens patrimoniais da família que pertencem a Cecília e mais duas irmãs. Entre os quais está a Metalúrgica Faulhaber, empresa fundada em 1933 pelo Engenheiro Walter Faulhaber, pai de Cecília e produtor de grande parte das fotografias contidas nos álbuns. Mesmo em três irmãs, os álbuns fotográficos da família estão todos com a guarda de Cecília e seu esposo.

Os quarenta álbuns estão guardados numa estante de madeira de lei do século passado, resistente e bem conservada, na sala destinada ao estudos ou trabalho de escritório, iluminada pela luz natural de uma ampla janela, embaixo desta encontra-se uma espaçosa escrivaninha, também em madeira. O espaço é visitado por pesquisadores, inclusive eu, acadêmicos ou não, que utilizam o acervo da família para seus trabalhos ou para textos curtos publicados no jornal local, usando imagens cedidas pela família, principalmente as fotografias do início do século XX.

Assim, os álbuns das primeiras décadas do século XX da família Faulhaber não estão na sala de visitas, nem no *hall* de entrada ao lado de imagens sagradas, como menciona Yara Schreiber Dines²³⁴ em seu artigo ao se referir a fotografias de famílias. Tampouco ocupam a sala de televisão, como as referências de Lucia Teresinha Macena Gregory, ao mencionar os álbuns fotográficos de Írica Kaeffer,²³⁵ que também estão guardados numa estante de madeira. Os álbuns da família Faulhaber estão em uma parte da casa – escritório – destinada a receber visitantes e pesquisadores, em espaço específico, ao lado de livros e documentos históricos. O escritório provavelmente ocupa o mesmo espaço que foi utilizado como escritório da colonizadora. Apesar de ser uma casa centenária e abrigar gerações diferentes, manteve a mesma organização e funcionalidade. O acervo está no patamar de “reliquias”, que não visavam apenas *status* social e econômico para ser exibido aos visitantes da família, mas de conhecimento a ser socializado com um público específico. O vasto acervo é atribuído à formação e aos cargos ocupados pela família de imigrantes e descendentes, como professores, pastor, diretor da colônia, administrador da colonizadora, engenheiro, que formaram uma boa biblioteca, com

²³⁴ DINES, Yara Schreiber. Um outro álbum de família: retratos de migrantes. **Revista Chilena de Antropología Visual**, Santiago, n. 4, p. 9, jul. 2004.

²³⁵ GREGORY, 2010, p. 119.

títulos nacionais e importados. Além da produção de documentos históricos, há o extenso acervo de imagens fotográficas que contemplam o período da formação da colônia até a década de 1960, e as viagens pela região e pela Europa que eram amplamente registradas, destinando-se álbuns específicos para essas viagens.

Visualiza-se na estante os quarenta álbuns fotográficos, diversos livros, porta retrato com fotografia de Marie Faulhaber e um calendário com foto mais recente, provavelmente de netos dos atuais guardiões do acervo. Observa-se que diferentes temporalidades compartilham o mesmo espaço, fotografias e livros do início do século XX com produções mais recentes. Os álbuns também estão guardados conforme o manuseio não seguindo uma ordenação rígida.

Também é possível observar que vários álbuns têm capas de couro ou material similar, tecidos ou papel-cartão de alta gramatura. As encadernações são amarradas com cordões que, além de firmar a encadernação, têm a função de ornamentar de forma requintada os álbuns.

Os álbuns foram adquiridos em sua maioria nas viagens. Observa-se nas etiquetas de identificação no final dos álbuns que alguns foram produzidos na Europa e adquiridos lá, ou através de importadoras. Em outros álbuns, o ano está impresso de forma mecânica na “lomba”, personalizando o álbum, trabalho que poderia ter custo elevado e que demandava, além de investimento econômico, também tempo para organizar as imagens.

Isso mostra que a família valorizava a visualidade, registrando e organizando álbuns não apenas da família, mas da comunidade local e álbuns específicos de lugares visitados. Em conversa com a família guardiã do acervo, mencionaram que “Walter Faulhaber viajava com mais frequência para a Alemanha do que eles visitam Porto Alegre nos dias atuais”.²³⁶

²³⁶ GRAMS, Cecília Faulhaber; GRAMS, Ronaldo. Conversa informal realizada em 23 de maio de 2015. Residência da família. Depoimento fornecido à Carmem Adriane Ribeiro.

Figura 49 - Álbuns fotográficos da família Faulhaber



Fonte: Acervo de Cecília Faulhaber Grams. Foto: Carmem A. Ribeiro. 23/05/2015.

Figura 50 – Parte dos álbuns da Família Faulhaber



Fonte: Acervo de Cecília Faulhaber Grams. Foto: Carmem A. Ribeiro. 23/05/2015.

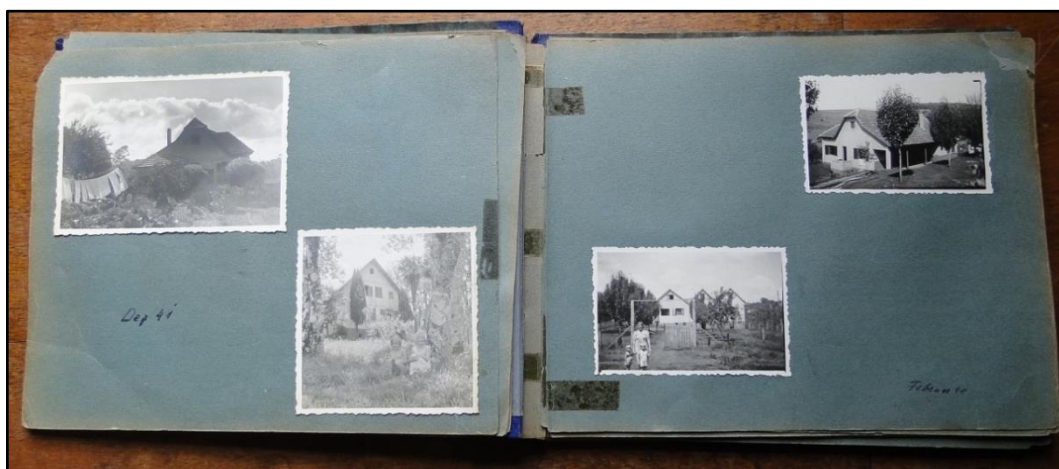
Destaca-se que esses álbuns não são de uma tradicional família de imigrantes, mas de uma família da elite local, com *status* social, econômico, político e religioso. Hermann Faulhaber era pastor e também foi diretor da colônia, sua esposa, professora, escritora e influente líder na comunidade. O filho Walter Faulhaber, que deu continuidade ao acervo fotográfico, obteve sua formação profissional na Alemanha. Além de engenheiro, era um líder político na comunidade local e regional que mantinha relações internacionais. Hermann e Walter Faulhaber viajavam com frequência para a Europa, faziam muitos registros fotográficos deles e

de seus familiares em diferentes períodos e locais, o que contribuiu para a constituição dos diversos álbuns fotográficos, com imagens do cotidiano familiar, viagens, trabalho e lazer.

A intenção desta consulta ao acervo não prevê a análise de imagens, mas, sim, compreender como as fotografias eram consumidas na colônia Neu-Württemberg e como circulavam. Optou-se por fotografar apenas alguns álbuns e páginas aleatórias. Em algumas figuras de álbuns, na sequência, foram fotografadas a fim de visualizar o seu conteúdo.

As fotografias estão em bom estado de conservação, guardadas em local seco e ventilado. Estão acondicionadas nos álbuns, portanto, não expostas à luz direta, contribuindo para a sua preservação, apesar de algumas terem mais de um século de produção. Nota-se que alguns álbuns precisam ser restaurados, pois apresentam capas e páginas soltas. Apesar do tempo, estão bem identificados por períodos e até mesmo locais, como se pode ver nas figuras.

Figura 51 - Páginas do álbum “1938-1941 - Panambi”



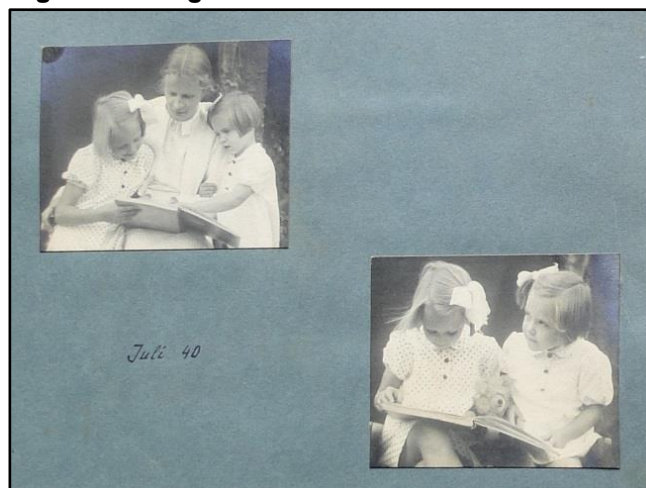
Fonte: Acervo de Cecília Faulhaber Grams. Foto: Carmem A. Ribeiro. 23/05/2015.

Os álbuns são constituídos de cartões postais, fotografias compradas em viagens ou captadas na residência por fotógrafos profissionais, algumas lembranças, como um pedaço de fita com as cores da bandeira da Espanha.

Há também álbuns com fotografias amadoras, a maioria realizada por Hermann e Walter Faulhaber, reveladas no estúdio Foto Klos. Observa-se que as fotos são menos pousadas, se comparadas às produzidas em estúdio. Apesar do domínio da tecnologia, que pode ser observado pelos ângulos e enquadramentos

em algumas poses, registradas na Figura 52, percebe-se que não foram produzidas pela mesma pessoa.

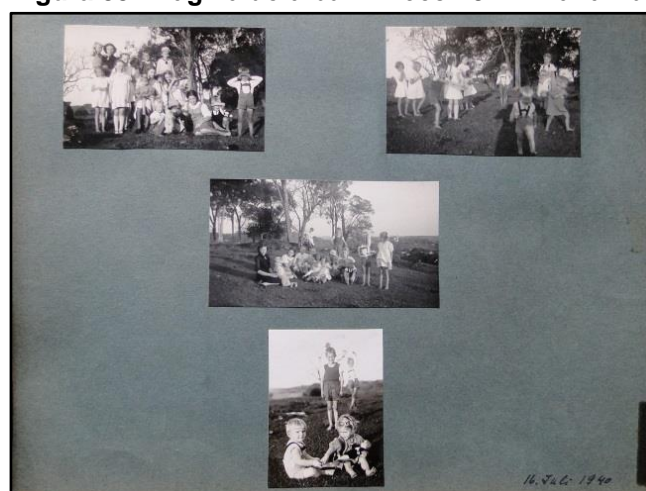
Figura 52 - Página do álbum “1938-1941 - Panambi”



Fonte: Acervo de Cecília Faulhaber Grams. Foto: Carmem A. Ribeiro. 23/05/2015.

A Figura 53 mostra essa situação, em que várias imagens estão com o céu “estourado”, registra-se a presença da sombra de quem está manuseando o equipamento. Como os equipamentos eram manuseados pela família, acredita-se que os registros fotográficos foram produzidos por diferentes fotógrafos amadores.

Figura 53 - Página do álbum “1938-1941 - Panambi”



Acervo Cecília Faulhaber Grams. Foto: Carmem A. Ribeiro. 23/05/2015.

Na Figura 54 observam-se a capa de um álbum de viagem e uma página interna: a capa em papel cartão estampada e a amarração com cordão. As páginas também em papel cartão, com uma folha de papel muito fino e com textura delicada,

separando as páginas do álbum, protegendo o contato direto das fotografias. As fotografias mostram uma feira/exposição automobilística em Baden, dia 3 de julho de 1932. O registro desse evento pode ser relacionado à valorização dos ícones de modernidade, visto que Walter Faulhaber era de uma família com estabilidade econômica e um empreendedor em viagem pela Europa, que teria acesso a bens de consumo de luxo.

Figura 54 - Capa e página interna do “Álbum Junho de 1932 – Janeiro de 1933 (Alemanha)”



Fonte: Acervo de Cecília Faulhaber Grams. Foto: Carmem A. Ribeiro. 23/05/2015.

A família Faulhaber, especificamente Cecília Faulhaber Grams, continuou o trabalho de preservação do acervo e deu continuidade ao mesmo com as fotografias de seus filhos, da família, de passeios e do cotidiano. Assim como o pai e o avô, Cecília também nutriu o gosto pela fotografia, em sua residência há diversos quadros com fotografias produzidas por ela. O acervo de Cecília está na sala de estar, separado do acervo que foi apresentado nas páginas anteriores, armazenado no escritório.

Na estante da sala há vários álbuns fotográficos de tamanho grande, e três caixas confeccionadas sob medida para os álbuns de fotografias 10 x 15, com orgulho o casal mostrou o acervo da sala e o cuidado que a guardiã tem com os álbuns, que, apesar de ser em material simples, eram fornecidos no momento da revelação das fotografias, identificados e armazenados em local seco. Abaixo, o móvel onde estão os álbuns e, no detalhe, as caixas feitas sob medida. Percebe-se que a família continua valorizando as imagens, o dar a ver e o ser visto, desde o início do século XX. O móvel todo de madeira com detalhes entalhados está em

local de destaque na sala de estar, ornamentado com enfeites e uma cortina de veludo vermelho chama a atenção do visitante.

Figura 55 - Móvel e acervo fotográfico



Fonte: Acervo de Cecília Faulhaber Grams. Foto: Carmem A. Ribeiro. 23/05/2015

A outra família visitada, já mencionada na parte anterior do texto, foi a Schwingel, que também dispõe de um acervo visual constituído de várias fotografias do final do século XIX e do século XX que instiga o desejo de analisar as imagens e compreender as narrativas envolvidas, adentrando um mundo parcialmente desconhecido pelos atuais guardiões desse acervo. Exemplos são as fotografias do final do século XIX trazidas da Alemanha, várias fotos do início do século XX, outras da Primeira Guerra Mundial ou, ainda, uma fotografia que de imediato se destacou no acervo, a de Rosa Luxemburgo, comparando com outras imagens de Rosa Luxemburgo que estão disponíveis na internet, percebe-se que foi recortada a identificação que havia logo abaixo da foto contornada de forma oval, porém no seu verso está identificada com lápis grafite.

Figura 56 - Rosa Luxemburgo



Fonte: Acervo da Família Schwingel. Foto: Carmem A. Ribeiro. 01/05/2015.

Juliet Hacking, ao se referir ao século XIX, já destacava o papel feminino na fotografia, ao afirmar que as mulheres influenciaram na forma como a fotografia foi recebida e consumida na sociedade, porque, normalmente, eram elas que se preocupavam em exibir *status* através dos álbuns fotográficos que revelavam o grupo social a que pertenciam, ou, ao qual aspiravam fazer parte. Mulheres da alta sociedade britânica utilizaram fotografias para montar álbuns a partir de desenhos, recortes de fotografias e colagens. Utilizando a técnica da fotocolagem, elas questionavam o “realismo” da fotografia e os conceitos em voga. Assim, as mulheres que estavam envolvidas com a iconografia visual, como produtoras das imagens – fotógrafas e artistas – ou consumidoras – colecionadoras de fotografias e responsáveis pela confecção e organização dos álbuns fotográficos familiares –, contribuíram para a difusão imagética.²³⁷

Na residência citada, as mulheres também exerceram papel significativo, geralmente foram elas as responsáveis pelas múltiplas formas de compartilhamento das imagens: através dos quadros dispostos nas paredes da residência e das “caixas de lembranças”, pois não havia álbum constituído, e apesar de não seguir uma narrativa organizada como nos álbuns fotográficos, houve a preocupação com a conservação e a guarda das fotografias.

As fotografias estão guardadas em três caixas, nas quais estão desde as fotografias do século XIX, trazidas da Alemanha pela imigrante Ana Burger Bossler (mãe de Gertrud); fotos recebidas de familiares e amigos que ficaram na Alemanha ou que estavam instalados em outras regiões do estado do Rio Grande do Sul, até as fotografias no decorrer do século XX que continuaram a ser guardadas por Gertrud Schwingel, continuando com as descendentes. Assim, as mulheres, além de contribuir para a difusão da fotografia como consumidoras das imagens, elas também se preocuparam em preservar a memória visual da família.

As caixas guardadas num armário são constituídas de duas latas, medindo 19 cm de comprimento, 13,2 cm de largura e 8,3 cm de profundidade. De acordo com a família, veio da Alemanha com os imigrantes para o Brasil uma das caixas pertencia à Ana Burger Bossler e outra à Gertrud, aparentemente são centenárias. Provavelmente, eram embalagens de algum produto, os rótulos da “caixa de

²³⁷ HACKING, 2012, p. 124-125.

lembranças – 1” foram retirados, ou pela ação do tempo foram se decompondo, a “caixa de lembranças – 2” está sem rótulos.

Figura 57 - Caixa de Lembranças – 1



Fonte: Acervo da Família Schwingel. Foto: Carmem A. Ribeiro. 01/05/2015.

Figura 58 - Caixa de Lembranças – 2



Fonte: Acervo da Família Schwingel. Foto: Carmem A. Ribeiro. 01/05/2015.

A outra caixa, maior, de papelão, uma embalagem de tênis (Fig. 59), medindo 32 cm de comprimento, 18,3 cm de largura e 11 cm de profundidade, contém fotografias de diferentes períodos do século XX, cartões de aniversário e natal recebidos de familiares e amigos, convites para celebrações de confirmação e casamento.

Figura 59 - Caixa de Lembranças – 3

Fonte: Acervo da Família Schwingel. Foto: Carmem A. Ribeiro. 01/05/2015.

Entre as formas de compartilhamento das imagens, destacam-se também os quadros com fotografias nas paredes, expostos aos olhos dos visitantes. Essa forma de compartilhar as imagens é uma prática frequente nas residências. Assim como as caixas de memória, as paredes não seguiram uma narrativa cronológica ou linear, proporcionando ao visitante liberdade para visualizar e interpretar as imagens expostas.

Observa-se que na sala de estar são exibidas várias fotografias de casamentos dos falecidos proprietários da residência ou de familiares próximos. Na Figura 60 há duas fotografias de casamento de Gertrud e Helmuth Schwingel, realizado em 1941 (quadros 1 e 2 – foto com círculo branco) e uma foto da comemoração das Bodas de Diamante (60 anos) (quadro 3) de 2001. As demais fotografias são filhos, avós e casamentos de irmãos. Observa-se na parede da sala que há uma composição de fotografias de familiares e artefatos decorativos, provavelmente de valor afetivo.

Figura 60 - Parede 1 da Sala de Estar



Fonte: Residência da Família Schwingel²³⁸. Foto: Carmem A. Ribeiro. 01/05/2015.

A importância do registro fotográfico do casamento é confirmada quando se observa os quadros da sala de estar, e se constata várias fotografias de casamento emolduradas em quadros de madeira ornamentados. Destaca-se o quadro 1 da Figura 60 por ser uma foto-pintura produzida por um artista itinerante. De acordo com os relatos da família, o artista utilizava a fotografia de casamento para ampliar e fazer os detalhes pintados, geralmente levava a fotografia do casal e demorava um tempo para retornar com o quadro pronto. Assim, através dos retratos de casamento, o ritual fotográfico registrava a união de duas famílias, que, de acordo com Ivo Canabarro, era “um momento solene para a reunião de todo o grupo familiar, [...] que passariam a ligar-se pelo casamento. As cenas desse ritual são tomadas em momentos de festividade, em que aparecem os familiares, parentes e convidados”.²³⁹

Na Figura 61, parede 2 da sala de estar, a composição é constituída de uma fotografia da família (quadro 2), um histórico genealógico da família em língua

²³⁸ Apesar da foto ser recente, destaca-se que atualmente a casa é ocupada por uma filha (Toni Colmann), que não interferiu na disposição dos quadros nas paredes que continuam dispostos como a imigrante Gertrud Schwingel organizou.

²³⁹ CANABARRO, 2004, p. 305.

inglesa (quadro 4), a lembrança da celebração religiosa do casamento (quadro 1) e a lembrança de confirmação de Gertrud (quadro 3). O espaço vago entre os quadros 1 e 4 acomoda a tradução da genealogia da família que foi emprestada para um membro da família fazer cópia.

Figura 61- Parede 2 da Sala de Estar



Fonte: Residência da Família Schwingel. Foto: Carmem A. Ribeiro. 01/05/2015.

Essa composição de documentos e fotografias demonstra que a família valorizava os ritos religiosos e que mereciam destaque em molduras ornamentadas detalhadamente, aguardando o olhar e a admiração dos visitantes. Não é possível relacionar diretamente as paredes da residência às páginas de um álbum de família, são suportes que diferem completamente, porém busca-se aqui uma aproximação desses suportes, cada qual com duas particularidades, mas que têm seus espaços preenchidos e ordenados, mesclando fotografias, documentos, lembranças e mimos.

Para exemplificar, foram utilizadas apenas duas paredes da sala de estar, mas, ao adentrar residência, observam-se quadros com fotos, elementos decorativos e documentos em outras paredes da sala e da cozinha. Assim, ao invés de exibir ao visitante o álbum da família para apreciação, este tem acesso às imagens à medida que sua relação com a família se torna íntima o suficiente para ter ingresso aos demais cômodos da casa e às relíquias que constituem a memória familiar.

Para Ana Maria Mauad (1996), os álbuns fotográficos de família dos séculos XIX e XX permitem “penetrar na privacidade da memória através dos retalhos do cotidiano nele contidos”.²⁴⁰ Complementa-se essa afirmativa ao inserir as paredes da residência com suas fotografias, documentos e artefatos decorativos na memória familiar, que, apesar de não estar “ordenada” por uma lógica temporal ou temática, fazem parte dos retalhos do cotidiano abordados por Ana Maria Mauad. Tanto o álbum fotográfico quanto a residência cumprem a função de compartilhar as imagens da memória familiar e exigem que o “visitante” adentre na intimidade da família e da vida privada.

A “construção de uma dada memória familiar” e a composição de um “*habitus* de família compartilhado pela classe senhorial oitocentista”²⁴¹ foram abordadas por Mariana Muaze (2008) através do estudo dos documentos íntimos da família Ribeiro de Avellar no século XIX. Correspondências, cadernos de anotações, álbuns de fotografias e fotografias avulsas foram descritos e analisados pela autora. Apesar de ser um período que difere da presente pesquisa, as reflexões metodológicas em torno do acervo, discutidos de forma transversal, atuaram como suporte para o entendimento do acervo da família Schwingel.

Ao visitar as duas famílias, foi possível observar que são descendentes de imigrantes e valorizaram a imagem fotográfica desde o início do século XX, assim como, consideraram importante a guarda e a conservação dessas imagens, mesmo que para as atuais guardiãs alguns fotografados são desconhecidos para elas. Destaca-se o papel das mulheres em preservar tais acervos, ambas guardam para rememorar, também por questões afetivas. A partir do manuseio dos dois acervos, uma família com três “caixas de lembranças” (Schwingel) e outra com mais quarenta álbuns fotográficos (Faulhaber), percebe-se a distinção social e econômica, assim como os papéis que essas famílias ocupavam, e ocupam.

Nesse sentido, Mariana Muaze (2008), ao se referir ao século XIX, argumenta que as assinaturas nas fotografias, na frente ou no verso, os acabamentos nos álbuns fotográficos com forrações em couro, adornos em ouro e prata ou desenhos policromados constituíam-se em recursos de hierarquização que definiam a

²⁴⁰ MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história. Interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996, p. 11.

²⁴¹ MUAZE, Mariana. **As memórias da viscondessa** – família e poder no Brasil no Brasil Império. Rio de Janeiro: Zahar., 2008. p. 118.

diferenciação e o prestígio social.²⁴² Assim, observa-se que no século XX, especialmente na primeira metade, essa afirmativa se mantém ao observar o acervo das duas famílias.

Apesar de o desejo de analisar as imagens dos acervos das duas famílias apresentadas, por serem riquíssimos não apenas na quantidade de álbuns e fotografias nas caixas de lembranças, mas também pelo seu conteúdo, com fotografias amadoras, profissionais e cartões postais, não haveria tempo hábil e não estaria previsto neste projeto. É um dos desafios que o pesquisador se depara ao encontrar novas fontes com grande potencial em conteúdo e quantidade, precisa deixar para outro momento, outro projeto.

A partir do que foi apresentado neste capítulo sobre as práticas fotográficas do estúdio Foto Klos, pode-se afirmar que, apesar das limitações tecnológicas e as dificuldades de acesso aos materiais fotográficos pela localização do estúdio ser no interior do estado do Rio Grande do Sul, este cumpriu papel significativo na configuração do circuito social da fotografia, estimulando o hábito de fotografar, perpassando diversos momentos sociais, econômicos, culturais e religiosos desde sua fundação na colônia Neu-Württemberg até o presente momento, em que completa 103 anos de existência no município de Panambi - RS.

As décadas de 1930 e 1940 abordadas nesta pesquisa, correspondem ao período de atuação de Frieda Döth Klos – mulher, fotógrafa, mãe, divorciada, empreendedora – que exerceu papel fundamental para a manutenção do estúdio e a circulação de imagens fotográficas que atravessaram o oceano Atlântico, como “prova” do desenvolvimento da colônia e da ascensão social e econômica de imigrantes.

A circulação de imagens entre imigrantes e descendentes também tinha o papel de envolver familiares e amigos através da participação de casamentos, nascimentos e outros ritos religiosos e sociais. Porém, a população de Panambi era constituída de outros grupos étnicos, o estúdio atendeu a diferentes grupos econômicos e sociais, estimulando o hábito fotográfico nesses grupos durante as primeiras décadas do século XX. As redes de sociabilidade da fotógrafa nas décadas estudadas possibilitaram o estabelecimento de vínculos e a manutenção do estúdio no mercado fotográfico enquanto produtor de imagens, abordadas no próximo capítulo.

²⁴² MUAZE, 2008, p. 120.

4 IMAGENS NEGOCIADAS: RETRATOS DE FAMÍLIA

Este capítulo é dedicado à interpretação das fotografias do acervo do estúdio Foto Klos. A coleção do estúdio é constituída de aproximadamente dez mil negativos fotográficos em diversos formatos, tamanhos e períodos. Porém, para o exercício de interpretação, foram selecionadas trezentas imagens fotográficas produzidas nas décadas de 1930 e 1940. A opção por essas duas décadas – de um centenário de atuação do estúdio – se deve por corresponderem ao período de atuação da fotógrafa Frieda Doeth Klos. Diferente do fotógrafo Adam W. Klos, fez curso de fotografia ainda na Alemanha, ela não passou pela formação profissional formal, aprendeu a profissão nas atividades cotidianas do estúdio.

Como foi descrito no capítulo 2 deste trabalho, a empresa era familiar e não havia uma divisão efetiva entre as atividades domésticas e as do estúdio. Na colônia Neu-Württemberg, era comum prática entre os integrantes do núcleo familiar, todos participavam das atividades econômicas e comerciais das famílias. Na família Klos, isso não era diferente. Desse modo, era frequente a presença de Frieda D. Klos nas atividades do estúdio, o que possibilitou o aprendizado e a execução de todas as etapas do processo fotográfico por aproximadamente duas décadas.

Da extensa coleção²⁴³ do estúdio Foto Klos, fez-se a opção por trabalhar com trezentas imagens das décadas de 1930 e 1940, agrupadas pela autora em três séries: casamento, crianças e família. Essa seleção se deve pela recorrência dessas imagens fotográficas no acervo, visto que a maior parte da população da colônia Neu-Württemberg tinha o hábito de registrar visualmente esses momentos. Prática adotada socialmente, não dependia da circunstância econômica familiar, fosse

²⁴³ A coleção é constituída de aproximadamente dez mil negativos fotográficos em diversos suportes (vidro, acetato plano e 35 mm), câmeras fotográficas, cadernos de registros, manuais de fotografia e demais equipamentos do estúdio fotográfico Foto Klos. De acordo com o manual: **Como fazer 4 – Como tratar coleções de fotografias**, “uma coleção [fotográfica] pode apresentar diversos tipos de suportes como: vidro, papel, metal, madeira, cerâmica, tecido, couro e/ou materiais sintéticos”. FILIPPI, Patrícia de; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Como fazer 4 – Como tratar coleções de fotografias**. São Paulo: Arquivo do Estado: Imprensa Oficial do Estado, 2002. p.16.

apenas uma pose em tamanho 6 x 9 cm ou várias em tamanhos maiores. O que comprova que a comunidade valorizava as imagens fotográficas.

Para algumas famílias, é provável que os registros fotográficos eram os únicos registros que marcavam a infância – fotografia do batizado; a adolescência – primeira comunhão ou confirmação; casamento – vida adulta e união de duas famílias pelos laços do matrimônio. A própria fotografia se constituía em um ritual, pois, dirigir-se ao estúdio, vestir a melhor roupa e posar para um profissional era uma ocasião especial.

As fotografias produzidas pelo Foto Klos, aproximadamente mil imagens, podem ser localizadas no Museu e Arquivo Histórico Professor Hermann Wegermann (Panambi - RS). A maior parte dessas é composta por fotografias de famílias que foram doadas por seus descendentes ao museu, mas há também as de paisagens, eventos, escolares, da indústria e do comércio. Entretanto, devido à falta de identificação, tanto de autoria quanto de período, optou-se por trabalhar com as imagens originais, no caso, os negativos em vidro do acervo particular do estúdio, aos quais foi concedido pleno acesso pela família Klos para o desenvolvimento da pesquisa.

Este trabalho se diferencia de outros que abordaram fotografias no século XX, no sentido de que os trabalhos foram realizados em acervos com as reproduções através da cópia de contato²⁴⁴ ou com fotografias que não foram retiradas pelos clientes.²⁴⁵ No caso do estúdio Foto Klos, a maior parte das fotografias que não foi retirada foi queimada, sendo guardados apenas os negativos das imagens. De acordo com o administrador atual, somando os diversos tipos de fotografias (casamentos, batizados, famílias, crianças, eventos, fotografias para documentos de identidade), foram eliminadas, aproximadamente, vinte mil cópias fotográficas.

Para trabalhar com o acervo imagético do estúdio Foto Klos, foi necessário higienizar o material. Porém, essa higienização não seguiu o padrão dos manuais de conservação, por receio de danificar a emulsão gelatinosa nas chapas de vidro.

²⁴⁴ O acervo utilizado por Ivo Canabarro estava alocado no Museu Antropológico Diretor Pestana que fez as reproduções a partir dos negativos de vidro e catalogou as imagens. Para ver mais sobre essa pesquisa, consultar: CANABARRO, 2004.

²⁴⁵ O acervo utilizado por Lucia Gregory pertencia à família Kaefer, e as imagens pesquisadas, em sua maioria, não foram retiradas pelos clientes, e o estúdio fotográfico guardou as imagens. Para ver mais sobre esta pesquisa consultar: GREGORY, 2010.

Apenas foram retirados todos os negativos da embalagem (caixa de papelão), na sequência passou-se um pincel grande para a retirada das sujidades mais pesadas, e um tecido seco foi utilizado para limpar as embalagens. Após, passou-se apenas um pincel macio nas chapas de vidro de ambos os lados, visando retirar o pó e, a seguir, os negativos foram recolocados na caixa, onde estavam acondicionados, porque uma parte da caixa apresentava informações referentes ao período ou tema fotografado. Porém, em uma quantidade significativa não aparecem mais tais informações, visto que o papel foi corrompido por insetos ou umidade.

Para digitalizar as imagens da pesquisa foi utilizada uma câmera fotográfica da autora e uma mesa de luz, cedida pelo estúdio, para fotografar os negativos. Outra opção seria o escâner para negativos planos, porém o acesso a esse requeria que fosse enviado para um laboratório, ou seria necessário adquirir um, o que, devido ao custo elevado, foi inviabilizado, por isso optou-se por fotografar os negativos.

Figura 62 – Mesa de luz utilizada para digitalização dos negativos.



Fonte: Acervo Foto Klos. Foto: Carmem A. Ribeiro. Data: 21/10/2010

Figura 63 – Negativo em chapa de vidro fotografado e convertido para positivo.



Fonte: Acervo Foto Klos. Foto: Carmem A. Ribeiro. Data: 21/10/2010

O acervo não está organizado seguindo um padrão de organização de arquivos fotográficos, parte deste estava identificado por categorias, definidas pelos fotógrafos do estúdio, entre as quais crianças, casamentos, retratos individuais, famílias e paisagens. Outra parte estava organizada pelo número do negativo, este número foi escrito a lápis preto no verso do negativo, no caso dos negativos em vidro, no lado emulsionado e nas caixas em que estavam acondicionados (próprias embalagens em que foram comprados). Porém, muitas dessas embalagens estão danificadas pela ação do tempo e pelas periculosidades da guarda em local inapropriado para a sua conservação.

Outra parte do acervo não tem identificação numerada por data ou por tema, o que dificultou o processo de seleção, visto que a presente pesquisa tem o recorte temporal nas décadas de 1930 e 1940, localizar os negativos desse período foi uma tarefa que exigiu tempo, paciência e dedicação.

Na ficha produzida para esta pesquisa, buscou-se mesclar as informações do terceiro ponto abordado por Mauad (2005) – a relação entre os planos de conteúdo e expressão – com outras informações consideradas pertinentes para a interpretação das imagens fotográficas, adaptando a ficha às necessidades da pesquisa.

Entre os itens da ficha estão o nome do arquivo digital (para posterior localização); o número de identificação da fotografia ou do negativo; o acervo e a coleção em que está alocada a imagem; a data do registro imagético; o tamanho; o tipo (retangular e quadrada); a cor (preto e branco ou colorida); o enquadramento (vertical ou horizontal/centralizada ou não); o suporte e a sua conservação (papel

cartão, álbum, negativo em vidro, negativo flexível/danificado ou em bom estado de conservação); o fotógrafo; a identificação do retratado(a); o tipo de retoque; o tema retratado (casamento, batizado, família...); o local retratado (estúdio, residência, igreja...); o cenário (plano de fundo, paisagem...); os artefatos (mesa, cadeira, flores, tapete...); as pessoas retratadas (mulher, homem, criança, noivo, noiva...); e a pose (descrição detalhada, incluindo a fisionomia dos retratados). Abaixo são apresentados dois exemplos de fichas (Fig. 64 e 65).

Figura 64 - Ficha²⁴⁶ para Análise 1.

FORMULÁRIO DE GERENCIAMENTO DE FOTOGRAFIAS			
	Nome do arquivo digital:	Imagem	
	5 - Negativos Klos DCS00994 positivo		
	Nr. Foto ou Negativo	Acervo e Coleção:	Estúdio Foto Klos
	1137		
	Data Foto:	Tamanho:	Tipo:
	31/03/1938	13 x 18	Retangular
	Cor:	Enquadramento:	
	Preto & Branco	Vertical - Centralizada	
	Suporte e estado de conservação:		
	Negativo em chapa de vidro em bom estado de conservação. Encomenda de 12 cópias tamanho postal		
	Fotógrafo (a):	Identificação:	
	Frieda D. Klos		
	Tipo retoque:		
	Maquiagem rosada no rosto e nas mãos, grafite preto		
	Tema retratado:	Local retratado:	
Casamento	Estúdio Foto Klos		
Cenário:			
Plano de fundo pintado: paisagem e colunas, simulando uma escada.			
Artefatos:			
Tapete em formato de trilho na frete dos pés dos noivos, vaso de flores e folhas verdes apoiados em uma mesa.			
Pessoas retratadas:			
Homem, Mulher, Noivo, Noiva com buquê.			
Pose	Casal em pé, semblante sério; cenário elaborado. Noiva posicionada à direita do noivo que está apoiando a mão esquerda na mesa.		

Fonte: Produzido pela autora.

²⁴⁶ Ficha confeccionada a partir do formulário de gerenciamento de fotografias, elaborado pela autora.

Figura 65 - Ficha²⁴⁷ para Análise 2.

FORMULÁRIO DE GERENCIAMENTO DE FOTOGRAFIAS	
	Nome do arquivo digital: <input type="text"/> Imagem 5 - Negativos Klos DCS01019 positivo
	Nr. Foto ou Negativo: <input type="text"/> Acervo e Estúdio Foto Klos 1385 Coleção:
	Data Foto: <input type="text"/> Tamanho: <input type="text"/> Tipo: <input type="text"/> 29/03/1939 13 x 18 Retangular
	Cor: <input type="text"/> Enquadramento: <input type="text"/> Preto & Branco Horizontal - Centralizada
	Suporte e estado de conservação: Negativo em chapa de vidro em bom estado de conservação. Encomenda de 27 cópias 13 x 18
	Fotógrafo (a): <input type="text"/> Identificação: <input type="text"/> Frieda D. Klos Família Gustaf Markus
	Tipo retoque: Maquiagem rosada no rosto e nas mãos, grafite preto
	Tema retratado: <input type="text"/> Local retratado: <input type="text"/> Família Estúdio Foto Klos
	Cenário: Plano de fundo neutro em dois tons, laterais mais claro e centro mais escuro.
	Artefatos: Tapete e duas cadeiras.
	Pessoas retratadas: Família, Mulheres, Homens, Jovens, Crianças, Meninas, Meninos
	Pose: <input type="text"/> Patriarca e Matriarca sentados e os demais membros da família em torno deles. Mulheres, Homens, Jovens, Crianças, Meninas e Meninos.

Fonte: Produzido pela autora.

As fichas objetivaram auxiliar o processo de interpretação das imagens e facilitar o sistema de buscas específicas no banco de dados.²⁴⁸ Por exemplo, procurar apenas fotos de casamento do ano de 1943 ou fotos em que estejam retratadas meninas, ou ainda aquelas retocadas com a “maquiagem rosada”.

Observou-se no acervo uma quantidade maior de fotografias de casamentos, de famílias e retratos de crianças/adolescentes. Geralmente, há uma ou duas poses, as encomendas oscilavam entre três a 18 unidades (no livro de registros, as quantidades são registradas como três quartos, meia, uma, uma e meia ou duas dúzias) de cópias. Quanto ao formato e tamanho, prevalecem as fotos-postais, 6 x 9 cm, gabinete ou 13 x 18 cm, poucas em tamanho 20 x 30 cm ou 30 x 40 cm. Predominam também as fotos produzidas no interior do estúdio fotográfico com cenários e painéis de fundo.

²⁴⁷ Ficha confeccionada a partir do formulário de gerenciamento de fotografias, elaborado pela autora.

²⁴⁸ Informações e imagens cadastradas no sistema de banco de dados Access.

4.1 CASAMENTOS EM CENA

De acordo com Pierre Bourdieu, as fotografias de casamentos são as mais tradicionais e antigas no ritual das cerimônias: “Assumem um importante papel na atualização contínua do reconhecimento mútuo”,²⁴⁹ pois é através do envio das imagens fotográficas de casamentos que familiares pedem para que os noivos sejam identificados e o contato é retomado, pois geralmente conhecem apenas os pais. Assim, os “exilados” se reaproximam através das imagens fotográficas.

Para Pierre Bourdieu, a fotografia atua como um sociograma, porque acompanha as cerimônias familiares e coletivas, e tem a função de

eternizar e solenizar estes momentos intensos da vida social, em que o grupo reafirma a sua unidade. No caso dos casamentos, por exemplo, a imagem que fixa para sempre o grupo reunido, ou melhor, a reunião de dois grupos, inscreve-se de forma necessária num ritual cuja função é a de consagrar, ou seja, sancionar e santificar a união entre dois grupos através da união de dois indivíduos.²⁵⁰

Assim como as fotografias de casamento foram adotadas pela comunidade de camponeses pesquisada por Pierre Bourdieu, nesta pesquisa, em Neu-Württemberg, a fotografia fez parte da comunidade local desde o início da colonização. Primeiro com fotógrafos itinerantes, mais tarde através dos estúdios que se instalaram na comunidade. Porém, o estúdio fotográfico Foto Klos foi o estúdio contratado pela empresa colonizadora Hermann Meyer e foi o único que permaneceu atuando por mais de um século, assim como, por longos períodos do século XX, foi o único a permanecer na comunidade local, atraindo clientes também da região.

Esse estúdio perpassou várias mudanças tecnológicas e, com a difusão e a popularidade da fotografia no século XX, sentiu a demanda por esse tipo de imagem aumentar consideravelmente. Mas, apesar da evolução das condições técnicas, a maioria das fotografias era produzida no estúdio. O fotógrafo Otmar Klos, filho de Frieda Doeth Klos, relatou, em entrevista, que as condições de iluminação eram

²⁴⁹ BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. **Revista de Sociologia e Política**, n. 26, p. 33 jun. 2006.

²⁵⁰ BOURDIEU, 2006, p. 32.

melhores, e o cenário, preparado. Também comentou que, em alguns sábados eram fotografados até dez casamentos no mesmo dia, isso era algo possível por ser em estúdio.

Ao analisar as fotografias de casamento produzidas pelo estúdio Foto Klos nas décadas de 1930 e 1940, observa-se o uso de artifícios para a composição da imagem, como a pose, o cenário, o vestuário dos noivos. Esses artifícios permitem que os retratados se identifiquem socialmente enquanto noivos que iniciam uma nova família, legitimando e tornando pública a relação da vida privada familiar.

A fotografia de casamento era importante na comunidade local, pois exercia o papel de “prova” da cerimônia matrimonial, registro significativo da família que se formava, simbolizando o compromisso familiar e social de estabilidade entre o contexto privado e o público, em que a mulher é apresentada à sociedade como senhora e o homem como provedor da família que ora se iniciava. Essa afirmativa é justificada pela leitura nos livros de registros do estúdio, onde estão listados por ordem cronológica e numérica os negativos das fotografias produzidas. Nesses registros, geralmente, foi mencionado o nome completo do noivo e apenas o sobrenome da noiva precedido pela palavra “noiva”. Após o casamento, a maioria delas alterava o sobrenome (da família) pelo sobrenome do noivo, poucas vezes é relacionado o nome completo da noiva. Além de “dar a ver” à nova família, o registro visual do casamento também tinha por objetivo demonstrar a fé através do sacramento do casamento, porém, o símbolo religioso do matrimônio – as alianças – não foi evidenciado na maioria das imagens. Isso também é constatado por Gregory (2010) nas fotografias de casamento registradas pelo Estúdio Kaefer em Marechal Candido Rondon - PR, em que a autora comenta que nas imagens analisadas por ela o enquadramento não privilegiou as alianças e, sim, o conjunto de ornamentos, a vestimenta e o cenário. Embora a imagem registrasse o sacramento religioso, destacando a fé do casal de noivos “um dos símbolos maiores, as alianças, não tenham sido enquadradas na quase totalidade dos registros sobre esse tema”.²⁵¹ Apesar de as mãos dos noivos estarem enquadradas (Fig. 66 e 67), em nenhuma dessas há destaque para as alianças.

²⁵¹ GREGORY, 2010, p. 326.

Assim, mais do que um rito religioso, o casamento é apresentado imageticamente como um rito social, como define Miriam Moreira Leite, de que o casamento atua

como um dos principais ritos de passagem, o casamento encontra-se em quase todas as sociedades e simboliza uma alteração irreversível da situação social do casal que, proveniente de duas famílias ou de dois ramos de família, une-se para formar uma terceira.²⁵²

Para a apresentação deste rito, as vestimentas dos noivos e a ornamentação do cenário são fatores importantes. Observando as figuras 66 e 67, nota-se que as vestimentas das noivas nas fotografias apresentam algumas especificidades que as diferenciam, como o tipo de tecido usado nos vestidos. O tecido do vestido da figura 67 parece ser mais sofisticado. Porém, há várias semelhanças nos modelos dos vestidos. Ambos são longos, com decotes discretos, mangas compridas e também apresentam poucos bordados.

Nas décadas de 1930 e 1940, os efeitos da recessão do início da década 1930 e o período entre guerras afetaram a sociedade em geral, o que inclui a moda e a produção de roupas. No contexto global, estilistas e “costureiros abandonam as técnicas decorativas custosas, como o bordado, que requeria mão de obra intensiva”²⁵³ e passam a substituir por tecidos estampados com custos menores, isso ocorre especialmente nos primeiros anos da década de 1930. Na década de 1940, com a Segunda Guerra Mundial, o setor têxtil passou por significativas mudanças e a maior parte da produção de tecidos era direcionada à confecção de produtos relacionados à guerra. Assim, a moda estimula o racionamento, o reaproveitamento e o estilo caseiro,²⁵⁴ acessórios, bordados e demais aviamentos têm custos bastante elevados.

Isso se reflete nos modelos de vestidos das noivas, poucos detalhes, bordados e rendas. Por um lado, devido ao contexto internacional, por outro, pela distância dos grandes centros e dos custos muito elevados para a maior parte da população que residia na colônia.

²⁵² LEITE, 2001, p. 112.

²⁵³ Mais detalhes em: MENDES, Valerie; HAYE, Amy de la. **A moda do século XX**. Trad. de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

²⁵⁴ Mais detalhes em: MENDES 2003. p. 101-110.

Assim, observa-se nos modelos que o vestido (Fig. 66) apresenta modelagem mais simples, sem marcar muito a cintura, e, apesar de ser longo, não cobre totalmente os pés da noiva. Nesta foto observa-se o enlace de uma família de descende alemã e uma família de luso-brasileiro, demonstrando que os casamentos neste período não estavam limitados ao grupo étnico.

Figura 66 - Fotografia: Casamento



Fonte: Acervo Foto Klos²⁵⁵

²⁵⁵ Fotografia de 02 de abril de 1938. Encomenda de ½ dúzia de postal no valor de 12.000 mil réis. Sobrenome dos retratados: Kersting (Noiva) e Mora (Noivo, acredito que seja Moura). Reprodução a partir do negativo de vidro n. 1.140, medindo 8,7 x 12,5 cm. Negativo fotografado e convertido para positivo de forma digital. Fotógrafa: Frieda Doeth Klos. Imagem relacionada no Livro de Registro, n. 3 (março de 1937 a abril de 1942).

A quantidade de fotografias encomendadas pelos noivos da figura 66 foi meia dúzia em tamanho postal, apenas uma pose – a tradicional vertical com o casal em pé – sem fotos com demais familiares ou padrinhos. Os 12 mil réis correspondentes ao pedido foram pagos em duas vezes, metade na encomenda e a outra metade ao retirar as fotografias. É provável que a quantidade de fotos encomendadas se deva à situação econômica familiar, porém não deixaram de fazer o registro imagético, corroborando para a legitimação do ato social.

A vestimenta masculina também merece atenção nas fotografias de casamento, visto que o casamento e o ritual da fotografia de casamento também eram momentos solenes para o noivo. De acordo com Mendes (2008), os homens também se esmeravam para se vestir de acordo com o corte esguio da década de 1930. O cinema e a fase Hollywood²⁵⁶ também influenciou a moda masculina:

Para ocasiões formais, os homens continuaram a usar ternos, geralmente em cores escuras, com camisa e gravata [...]. O paletó tinha ombros largos [...] e um bolso no peito [...]. As calças tinham cintura alta e corte folgado, com pregas duplas e barra italiana.²⁵⁷

Apesar de Neu-Württemberg estar localizada no interior do Estado, observa-se que os noivos estavam vestidos de acordo com as tendências da moda da década de 1930, mesmo sem as formas de comunicação disponíveis de hoje. As relações com os centros urbanos e a Europa permaneceram, por cartas, através dos viajantes e das diversas publicações (anuários, livros, revistas e jornais) enviadas pela empresa colonizadora da Alemanha²⁵⁸ e disponibilizadas na biblioteca popular desde os primeiros anos da colônia, o que demonstra que a colônia não estava isolada e mantinha relações com o “mundo de fora” da colônia. Em 1927 a biblioteca foi transformada na Sociedade de Leitura Faulhaber, e contava com um acervo consistente em quantidade e qualidade das publicações.²⁵⁹

Em entrevista, o neto de Frieda Doeth Klos disse que é “possível que algumas fotografias de casamento não tenham sido produzidas no dia do casamento

²⁵⁶ Mais detalhes em: MENDES, 2003. p. 85-87.

²⁵⁷ MENDES, Valerie; HAYE, Amy de la. **A moda do século XX**. Trad. de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 89-90.

²⁵⁸ Conforme Rosane Neumann, as caixas de livros e revistas eram despachadas junto com as bagagens dos emigrantes. NEUMANN, 2009, p. 144.

²⁵⁹ A Sociedade de Leitura Faulhaber foi extinta em 1999, e todo seu acervo – em torno de oito mil títulos – foi doado para o MAHP (Museu e Arquivo Histórico Professor Hermann Wegermann – Panambi/RS). Fonte: MAHP.

religioso”.²⁶⁰ Era frequente os noivos se dirigirem ao estúdio um tempo após o casamento religioso para realizar o registro fotográfico, principalmente aqueles que residiam na zona rural, porém não deixavam de fazer a “prova” do enlace matrimonial. Como define Feliciano (2007), “a fotografia de casamento, como um ato social, vem auxiliar na manutenção de valores antigos e na criação de novos”.²⁶¹

O vestido da noiva (Fig. 67) também não apresenta muitos bordados, porém, o modelo é mais longo e cobre os pés da noiva, esta informação pode ser confirmada pela outra pose registrada em que o casal de noivos está em pé. O longo véu tem detalhes bordados na base e nas bordas, o que denota requinte. Pesquisando modelos de vestidos de noiva, nota-se que esta era uma tendência do período, modelos simples, mas elegantes, o que demonstra que, apesar de ser um distrito pleiteando a emancipação administrativa (ainda não era um município) e distante 395 km da capital Porto Alegre, havia disposição em seguir as tendências e modelos dos grandes centros.

Baseados nessas tendências, os vestidos eram comprados prontos nos grandes centros, confeccionados por costureiras ou produzidos pela própria noiva ou a sua mãe. Até a década de 1950, essa era uma prática frequente, visto que muitas mulheres aprendiam cedo o ofício do corte e costura, porque, devido às dificuldades financeiras e a crise causada pela guerra, em que havia produção menor de artefatos considerados supérfluos ou de luxo, provocou um grande aumento no valor desses produtos. Assim, no contexto da colônia era inviável comprar o vestido pronto, e o aluguel ainda não era uma prática. Ambas as noivas usavam calçados claros. Observando outras fotos do acervo deste período, nota-se que a maioria das noivas usava calçados escuros provavelmente porque podiam ser utilizados com mais frequência.

Na Figura 67, o registro fotográfico é do enlace de duas famílias descendentes de imigrantes alemães. Registraram mais de uma pose e as expressões faciais e corporais demonstraram conforto diante da câmera, o que

²⁶⁰ Entrevista: André Dietter Klos.

²⁶¹ FELICIANO, Luiz Antonio. Breve percurso sobre as fotografias de casamento dos fotógrafos amadores (os convidados). In: INIC - ENCONTRO LATINO AMERICANO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, XII; EPG - ENCONTRO LATINO AMERICANO DE PÓS-GRADUAÇÃO, VII; INIC JR - ENCONTRO LATINO AMERICANO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA JÚNIOR, I. *Anais...* São José dos Campos-SP: Univap, 2007. p. 3.241.

denota frequência ao estúdio e perfil econômico que possibilitava a representação fotográfica.

Figura 67 - Fotografia de Casamento



Fonte: Acervo Foto Klos²⁶²

O casal retratado na Figura 67 fez duas poses, uma tradicional, o casal em pé, e outra a noiva sentada. A encomenda registrada no caderno é constituída de uma dúzia no tamanho 13 x 18 cm, no valor de 30 mil réis; três *vergrößerung*

²⁶² Fotografia de 17 de junho de 1939. Sobrenome dos retratados: Wink (noiva) e Surkamp (noivo) Reprodução a partir do negativo de vidro n. 1.441, fotografado e convertido para positivo de forma digital. Fotógrafa: Frieda Doeth Klos. Imagem relacionada no Livro de Registro, n. 3 (março de 1937 a abril de 1942).

(ampliações), no valor de 60 mil réis; e uma *probe sitzend* (amostra sentado), no valor de 5 mil réis.

De acordo com um dos fotógrafos²⁶³ do estúdio que foi entrevistado, ter várias poses registradas de um mesmo casamento significava que a família tinha estrutura econômica para investir em artefatos de luxo, como era a fotografia. Mesmo com a popularização desse artefato, ela ainda era considerada de custo elevado para a maior parte da população de Panambi – ainda era a colônia Neu-Württemberg, 8º distrito de Cruz Alta, pleiteando a emancipação – constituída de pequenos agricultores e proprietários de pequenas indústrias, oficinas, ferrarias e pequenos artesãos.²⁶⁴

Os acessórios utilizados pelas noivas eram constituídos de grinalda, véu longo e buquê de flores. Não há joias evidentes em nenhuma das duas fotografias, essas podem estar ocultas pelo penteado ou pelo ângulo em que a fotografia foi produzida. Os artefatos que envolvem a noiva, como o véu, a grinalda e as flores, estão associados a uma simbologia que reconstitui, através do ritual fotográfico, o próprio rito religioso, visto que essas eram produzidas no estúdio e não na igreja. Assim, as flores simbolizam, além do romantismo e da delicadeza da mulher, a fertilidade.

A decoração do cenário para as fotografias também é um ponto que diferencia os retratados. O cenário dessas imagens fotográficas é recorrente em muitas fotografias do acervo, constituído de mesinhas de apoio, pequenos arranjos florais, guardanapos em renda ou crochê, tapete e painel de fundo. A composição das fotografias demonstra o olhar da fotógrafa ao dispor os artefatos da cena com equilíbrio em relação ao painel utilizado. Na Figura 66, a coluna em madeira utilizada como base para o vaso de flores está posicionada ao lado do homem, seguindo a linha diagonal da pintura no painel de fundo, a coluna em modelo sóbrio e madeira em cor escura denota o tom de sobriedade masculina. Ao lado da noiva uma cadeira de tom claro, em vime trançado, expressando a delicadeza feminina. Observa-se um jogo de contraste nas cores, de um lado, a noiva de vestido claro e a

²⁶³ Entrevista: André Dietter Klos.

²⁶⁴ Sobre a colonização de Panambi, ver: NEUMANN, Rosane Márcia. **Uma Alemanha em miniatura**: o projeto de imigração e colonização étnico particular da Colonizadora Meyer no noroeste do Rio Grande do Sul (1897-1932). 2009. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre (RS), 2009.

cadeira mais clara no cenário, de outro, o homem de terno escuro ladeado pelo aparador escuro, que se repete da fotografia anterior.

Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho destacam que a ambientação cênica remonta à tradição retratística de séculos passados, em que a ornamentação clássica remete às noções de “requinte” e “bom gosto”, cultivados pela aristocracia europeia, porém, “no retrato fotográfico, esses ornamentos permanecem como significantes (elementos plásticos, formas), cumprindo, outras funções e sendo ressignificados por novas práticas”.²⁶⁵

Neste sentido, convém pensar a proximidade entre a residência e o ateliê fotográfico – anexado um ao outro –, pois a mobília que compõe o cenário provavelmente migrou da residência. Assim como os ornamentos que assumem outras funções e significados, impregnados de valores morais e sociais, transferindo para o espaço público as características e símbolos da vida privada.

Como já referido anteriormente, a facilidade de comunicação (alemão) entre a fotógrafa e os clientes do estúdio e a longa distância de outros estúdios em municípios vizinhos, estimulou a frequência ao estúdio Foto Klos. Convém refletir acerca da rede de relações da fotógrafa e sua atuação, como na Oase e os níveis de parentesco entre os moradores da colônia, além da tradição do estúdio.

Também se deve considerar que até a década de 1950 a comunidade era constituída de uma grande parcela de protestantes, que precisavam ir até o centro da vila onde estava localizada a igreja, em que o pastor realizava várias cerimônias no mesmo dia, o que facilitava também para que os noivos fossem da igreja ao estúdio para a solenidade do registro fotográfico. As fotografias de casamentos externas eram nas residências, em frente à Igreja ou salões de baile, geralmente produzidas com toda a família, os testemunhos e os convidados (Fig. 68). Além do grande número de convidados – descendentes de imigrantes alemães e luso-brasileiros - que podem ser observados nas janelas do salão e na frente, há uma banda musical que exhibe diversos instrumentos.

²⁶⁵ LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografias: Usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de (Org.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

Figura 68 – Casamento década de 1930 ou início década de 1940



Fonte: Acervo estúdio Foto Klos.²⁶⁶

Também se observa a demonstração de certo poder econômico ao exibir junto à fotografia bens de consumo, como dois automóveis. Esse “espetáculo” corrobora com a afirmação de Miriam Moreira Leite (2001) de que há a preocupação das famílias dos noivos de que o casamento seja um “espetáculo para ser apreciado por todos os conhecidos, parentes ou não, para reafirmar que se realizou um ‘bom casamento’”,²⁶⁷ e de que este foi “aprovado” por todos. Não há dados específicos de identificação dessa imagem. Pelas vestimentas, atribui-se ao início da década, seguindo o modelo de vestido da noiva, mais curto, e o estilo da grinalda caracterizam tendências da década de 1920. Também não foi possível definir a origem étnica dos noivos, pela falta de dados mais precisos. Mas observa-se na imagem fotográfica que estão reunidos descendentes de imigrantes alemães e luso-brasileiros, todos vestidos de acordo com o momento festivo.

Apesar das mudanças sociais, econômicas e históricas que perpassam a sociedade, o ritual de fotografar o casamento continua sendo realizado de diferentes

²⁶⁶ Não foi possível determinar os sobrenomes das famílias dos noivos porque não há identificação do número do negativo para buscar as informações nos livros de registros.

²⁶⁷ LEITE, 2001, p. 125.

formas e utilizando diversas e inovadoras tecnologias, sendo ainda para muitos fotógrafos “fonte de inspiração, de beleza e encantamento”,²⁶⁸ tornando público um ato privado.

Nas três fotos que seguem (Fig. 69), observa-se que não houve alterações na constituição do cenário: as mesas laterais com as flores, o tapete e o enquadramento permaneceram inalterados. As mesas dispostas nas laterais dos noivos e o tapete delimitam o espaço onde os noivos foram posicionados. Nota-se também que as flores utilizadas na decoração do cenário provavelmente eram do estúdio fotográfico, pois são os mesmos arranjos florais nas três fotografias, e isto se deve provavelmente porque, de acordo com o livro de registros do estúdio, as três imagens foram produzidas no mesmo dia.

Os três casamentos têm apenas uma pose registrada, porém com várias cópias. Para o negativo de número 1.344 – ao centro da figura 68 – foi encomendada uma dúzia de cópias. O negativo de número 1.345 – imagem da esquerda da Figura 1 – foi encomendado pedido de meia dúzia, ao passo que para o negativo de número 1.346 – imagem à direita da Figura 69 – foi solicitada uma dúzia e meia. Todas as cópias foram produzidas em tamanho postal, enquadramento vertical e de corpo inteiro, seguindo um padrão de enquadramento utilizado pela maioria dos estúdios fotográficos do período quando era registrada apenas uma pose.

Figura 69 – Fotografias de Casamento de janeiro de 1939



Fonte: Acervo Foto Klos

²⁶⁸ LEITE, 2001, p. 127

As imagens apresentam vestuário rico em detalhes, a utilização de acessórios e sapatos “bem lustrados”, além de cabelos cuidadosamente penteados, o que transmite a ideia de que houve uma preparação cuidadosa para a produção do retrato. Nas fotografias de casamento, o véu utilizado pelas noivas tem modelo muito semelhante, ou era o mesmo nas três imagens e foi emprestado pelo estúdio.

No acervo do estúdio há imagens com outros enquadramentos para as fotografias de casamento, mas geralmente quando havia mais de uma pose registrada. Por exemplo, um casal tem três fotografias/poses, uma segue o padrão apresentado na Figura 69, modo retrato vertical e de corpo inteiro. A segunda fotografia foi produzida com enquadramento horizontal, contemplando os noivos ou a família. Outra opção recorrente, que foi frequentemente utilizada, contemplava o enquadramento horizontal, mencionado no livro de registros (em língua alemã) de forma abreviada como *Dtz. Brustb.* (Dutzend brustbild) que significa, respectivamente: dúzia (dutzend) e cabeça e ombros ou busto (brustbild) para a área fotográfica. Esse enquadramento priorizava o rosto, e foi utilizado com frequência para ampliações emolduradas em quadros decorativos para a residência do casal. Essa era uma opção distinta para os noivos e famílias que apresentavam condições econômicas de suprir o consumo deste tipo de produto.

De acordo com Turazzi (1995),

a pose e o tempo de exposição numa fotografia não pode ser visto como um mero dado técnico, configurando-se como um dado sociológico e histórico, pois o tempo de exposição é também o tempo social necessário para que o indivíduo represente o seu papel num determinado cenário, onde a composição desse espaço e a captação desse momento são atributos especiais do fotógrafo.

Nesse sentido, compreender os “tempos” e como os indivíduos buscavam representar-se e ser vistos pela sociedade ao frequentar o estúdio, instiga a análise e reflexão em torno da pose, da composição e do cenário utilizado para a produção das imagens.

As fotografias abordadas foram produzidas seguindo regras internacionais da fotografia (pose, tamanho, cenário e cor) e visavam à circulação social. Este fator pode ser acompanhado pelos livros de registros do estúdio, nos quais são descritos o número de poses, tamanho, custo e número de cópias de cada fotografia. A presença do estúdio na comunidade local pode ter reforçado o hábito de

compartilhar as imagens e o momento solene e religioso com quem não esteve presente na cerimônia, seja pela distância, seja pelas condições econômicas em que o casal não fez uma festa, mas compartilhou a “prova” do enlace.

Nos retratos de casamento, a situação econômica é percebida pela vestimenta (algumas mais requintadas e sofisticadas, outras, mais simples) e pela quantidade de fotos com poses diferentes ou pela quantidade de cópias emitidas, para oferecer de lembrança aos parentes, amigos e testemunhas/padrinhos da cerimônia. Como exemplo, apresenta-se a Figura 70 – foto de negativo 3.037 – na qual foi produzida uma dúzia de fotos em tamanho postal, provavelmente foi distribuída entre familiares e amigos presentes ou ausentes²⁶⁹ na cerimônia do casamento. O enlace envolveu duas famílias de descendentes de imigrantes alemães, porém comparando com fotografias de casamentos que envolvem grupos étnicos diferentes não se observou diferenças nas poses, o que demonstra o padrão técnico das imagens.

As expressões faciais dos fotografados, como, por exemplo, as da figura 70, geralmente são sérias, com algumas exceções. A maioria apresenta posturas rígidas e olhares fixos na câmera/fotógrafo. Nota-se, em poucas imagens, os sorrisos, a espontaneidade e os olhares para outro ponto que não seja o da câmera/fotógrafo. Percebe-se que a imagem que buscavam fixar no retrato era de seriedade, respeito, religiosidade (“sigo os rituais da igreja”) e de comprometimento social ao construir uma família. Dessa forma, o “retrato de casamento é o mais difundido, [...] e sua frequência parece confirmar a função incorporada da fotografia ao ritual do casamento, como um meio de solenizar a criação de uma nova família”.²⁷⁰

A presença de muitas flores – naturais ou artificiais – nas fotografias de casamento pode significar fertilidade, alegria, delicadeza e atributos femininos. Por outro lado, de acordo com Vânia Carneiro de Carvalho (2008), as mobílias pesadas, em madeira nobre e escura, tratadas de forma rústica, trazem o sentido de estabilidade, força, “durabilidade, elegância e real utilidade”,²⁷¹ além de tradição e respeito, atributos masculinos.

²⁶⁹ Por estarem na região das Colônias Velhas ou na Alemanha.

²⁷⁰ LEITE, 2001, p. 74.

²⁷¹ CARVALHO, Vânia Carneiro. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material São Paulo, 1870-1920.** São Paulo (SP): USP/Fapesp, 2008.

Figura 70 – Casamento - Negativo: 3037

Fonte: Acervo Foto Klos²⁷²

Nessa perspectiva, o cenário das fotografias produzidas no estúdio Foto Klos podem trazer significados relacionados ao papel masculino na família – que inicia e se legitima socialmente –, como as mesas altas em madeira de cor escura que, em várias fotos, ladeiam os noivos, dando o tom de sobriedade, rigidez e perenidade.

Na produção da maioria das imagens, são utilizados os mesmos cenários, tapetes e planos de fundo neutros, possibilitando, assim, que os mesmos fossem usados para fotografias de famílias, casamentos, crianças, retratos individuais ou

²⁷² Dados retirados do Livro de Registro n. 4 do Estúdio: **Negativo 3037**. Sobrenome dos retratados: Sanders (noivo) e Pletsch (Noiva). Encomenda de 1 Dúzia Postal. Valor: CR\$ 25.000. Data: 25 julho de 1942.

grupos. As disposições dos móveis envolvidos na cena variam muito pouco e os retratados geralmente estão com uma das mãos apoiadas em algum móvel ou em outra pessoa. Flores naturais ou artificiais compõem os cenários das fotografias, especialmente, nas de ritos religiosos (batizados, confirmação, primeira eucaristia, crisma e casamentos).

Assim como os guardanapos de crochê ou bordados a mão, as almofadas pintadas ou bordadas,²⁷³ que aparecem na maioria das fotografias, podem carregar o significado do papel da mulher na família, porque, de certa forma, esses ornamentos refletem o cotidiano das moças retratadas, visto que a maioria, principalmente as de descendência alemã, aprendeu em casa com sua mãe e avó a fazerem vários trabalhos manuais, entre os quais bordado, crochê, tricô e corte e costura.

Vânia Carvalho (2008), complementando a ideia acima, assinala que “a presença feminina está em cada objeto da casa, não apenas na manutenção, mas, no arranjo dos objetos no espaço”²⁷⁴ doméstico. Nesse sentido, a proximidade entre a residência da fotógrafa e o ateliê fotográfico, anexados um ao outro, e o fato de a mobília e os artefatos decorativos, que compõem o cenário fotográfico, provavelmente terem migrado da sua residência para o estúdio demonstra que assumiram outras funções e significados na ambientação cênica, carregando as imagens de valor moral e social.²⁷⁵

A opção por não editar as imagens (Fig. 71) e remover os tons “coloridos” é para perceber as intervenções técnicas realizadas nos negativos para iluminar e melhorar a nitidez nas imagens, área em que o estúdio havia se especializado. Na figura apresenta-se um negativo fotografado, em que se observam tons rosado-escuros e, ao lado na figura convertida para positivo, as cores se invertem, e os detalhes que antes eram rosados na conversão digital ficam azulados, como nas mãos e rosto dos fotografados.

²⁷³ Por entender que muitos artefatos, que constituem as imagens fotográficas, migraram da residência – espaço privado – para o estúdio fotográfico – espaço público, percebe-se a necessidade de aprofundar essas interpretações imagéticas através das reflexões tecidas por MUAZE, Mariana. **As memórias da viscondessa** – família e poder no Brasil Império. Rio de Janeiro: Zahar, 2008; MALTA, Marize. **O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad X e Faperj, 2011. Nessas obras as autoras estudam os artefatos e a decoração que constituíam o interior das residências no século XIX.

²⁷⁴ CARVALHO, 2008, p. 105.

²⁷⁵ Ibid., p.105.

Figura 71 - Fotografia de Casamento – 05.04.1937²⁷⁶



Fonte: Acervo Foto Klos

Na revelação analógica, o tom levemente azulado não aparece porque a função da “maquiagem rosada” é bloquear a passagem de luz, que revela a fotografia, deixando as partes coloridas mais claras após o processo analógico. Assim, a passagem de luz durante a revelação analógica da fotografia era bloqueada ou suavizada, deixando as regiões retocadas mais claras.

No modo digital, ao converter para positivo, é necessário selecionar a tonalidade cinza para que o tom rosado não fique azulado e as cores fiquem equilibradas. Esse procedimento foi adotado nas outras imagens do acervo que foram digitalizadas, porém o tom “mais claro” ou “mais escuro” a fotógrafa regulava de acordo com o tempo em que o negativo permanecia no revelador, na digitalização é possível chegar a um tom aproximado, mas a distorção em relação às cópias de contato é inevitável.

A intervenção da fotógrafa tinha por objetivo melhorar, suavizar a nitidez na imagem. Com o retoque feito com lápis grafite no lado emulsionado do negativo, era

²⁷⁶ Negativo em vidro n. 894 convertido para positivo em software. Os fotografados têm sobrenomes: Oliveira (noivo) e Santos (noiva). O que demonstra que o atendimento do estúdio não estava restrito aos imigrantes e descendentes alemães.

possível delinear melhor os contornos do rosto, olhos e pequenos detalhes. Nesse sentido, Susan Sontag (2004) afirma que a foto é uma interpretação do mundo, assim como as pinturas e desenhos. Pois, o fotógrafo (amador ou profissional) impõe seus padrões e temas, explorando a luz, a textura, a geometria, o recorte.²⁷⁷ Assim, além da câmera capturar um espaço e tempo de realidade, também captura uma interpretação.

Nas fotografias de casamento é observada uma recorrência de poses e formatos, porém, observam-se algumas que diferem desse “padrão”. Como a fotografia da Figura 72, em que o casal é retratado em meio corpo, formato horizontal. A proximidade do casal na imagem difere das demais fotografias de casamento, as expressões faciais mais suaves, sem a rigidez apresentada nas demais fotografias. O casal também parece estar confortável diante da câmera. Considerando que na década de 1940 ocorre a popularização da fotografia, é provável que os retratados estejam mais familiarizados com a tecnologia fotográfica.

Figura 72 - Fotografia de Casamento



Fonte: Acervo Foto Klos²⁷⁸

²⁷⁷ SONTAG, Susan, 2004, p. 17.

²⁷⁸ Fotografia de 17 de junho de 1943. Reprodução a partir do negativo de vidro n. 3.222, fotografado e convertido para positivo de forma digital. Fotógrafa: Frieda Doeth Klos. Imagem relacionada no Livro de Registro, n. 4 (abril de 1942 a março de 1954).

No livro de registros não está relacionada nem a quantidade e nem o valor das fotografias encomendadas, apenas um número de negativo para o nome dos noivos, conclui-se que foi apenas uma pose, pelos sobrenomes dos noivos no livro de registro e pela fotografia, observa-se que eles não são de descendência alemã.

O caderno de registros, que até o final da década de 1930 detalhava as informações, nessa nova década, com frequência, traz dados incompletos. Até o final da década de 1940, assumiu formato de uma agenda, com as datas e os nomes dos noivos. Relembrando que desde os primeiros registros do estúdio geralmente apenas o nome do noivo ou do patriarca da família é listado completo, e o das noivas apenas o termo *braut* (noiva) e o sobrenome da família dela. Acredita-se que isso ocorra pelo próprio processo de colonização em que se fazia referência às famílias pelo sobrenome, sendo muito comum quando alguém era apresentado a outra pessoa ser apresentado primeiro pelo sobrenome da família.

Para a maioria das famílias que se dirigiam ao estúdio fotográfico, faziam-no em momentos específicos e significativos, como o registro do enlace matrimonial, a próxima visita seria com os filhos, para fotografias das crianças sozinhas ou com a família, significando do sucesso familiar.

4.2 CRIANÇAS EM FOCO

Pelas lentes do estúdio é registrado o sucesso do casamento e o êxito da família!

De acordo com Alexandre Santos (1997), desde o início da República brasileira havia, por parte de médicos, juristas e pedagogos, uma preocupação com a criança, reflexo do desejo do “ser moderno” espelhado na cultura europeia.²⁷⁹

Na colônia Neu-Württemberg, de origem europeia, fotografar as crianças era um hábito até mesmo entre as famílias com menores condições econômicas. Isso pode ser observado pela quantidade encomendadas e pelo número de poses das fotografias nos livros de registros.

²⁷⁹ SANTOS, Alexandre Ricardo dos. **A fotografia e as representações do corpo contido (Porto alegre 1890-1920)**. 1997. 2v. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS), 1997, p. 112.

Nas fotografias do século XIX era comum a utilização dos equipamentos de pose e apoiadores, devido ao tempo de exposição necessário à produção das imagens. No final do século XIX, tais equipamentos foram desnecessários, visto que a tecnologia dos equipamentos fotográficos havia melhorado e diminuído muito o tempo de o retratado precisar ficar imóvel. Porém, percebe-se nas imagens apresentadas que a maioria dos retratados está apoiada em uma mesinha ou cadeira, especialmente as fotografias individuais de crianças e adolescentes, seguindo o modelo das fotografias adultas.

Alexandre Santos (1997) afirma que ao seguir o estilo das poses e a linha de representação comum nos retratos adultos, as crianças estariam sendo educadas e motivadas pelo código da contenção, uma aprendizagem cultural para moldar os gestos infantis de acordo com “um ideal de criança como pequeno adulto”.²⁸⁰

Nas fotos de crianças, a mesa de madeira de apoio ao retratado e as flores continuam fazendo parte do cenário, como pode ser visto na Figura 73. Além das mesas, ainda eram utilizadas cadeiras, principalmente para as crianças menores, o tapete e o plano de fundo, geralmente os mesmos empregados em outros tipos de fotografias.

Figura 73 – Criança



Fonte: Acervo foto Klos²⁸¹

²⁸⁰ SANTOS, 1997, p. 115.

²⁸¹ Fotografia de 04 de janeiro de 1943. Sobrenome da criança: Leal Mello. Reprodução a partir do negativo de vidro n. 3.080, fotografado e convertido para positivo de forma digital. Fotógrafa: Frieda Doeth Klos. Imagem relacionada no Livro de Registro, n. 3 (março de 1937 a abril de 1942).

Sobre a pose do menino, observa-se o olhar fixo para a câmera, a rigidez e a expressão séria, quase melancólica, ao encarar a fotógrafa, a câmera e, de certa forma, o expectador da imagem. Em outras fotografias de crianças, nota-se que estão apoiadas ou segurando algum objeto, principalmente as menores, para que se mantivessem na pose.

Por outro lado (Figura 74), apesar da tentativa de manter as crianças na pose, observa-se a espontaneidade. A fotografia foi produzida duas vezes no mesmo negativo, e propositalmente apresento as duas para notarmos que, por mais que a fotógrafa tentasse uma composição de acordo com a demanda da representação social, as crianças, principalmente as menores, tinham dificuldade de se manter na pose. Sobre isso, Armando Silva (2008) confirma em sua pesquisa de álbuns familiares que as crianças são espontâneas diante das câmeras e que “a medida que crescem aprendem a posar, e a expressão espontânea torna-se deliberada, esquemática [...] determinada pelas circunstâncias sociais”.²⁸²

Figura 74 – Crianças - Negativo 321. Década de 1930



Fonte: Acervo Foto Klos

²⁸² SILVA, 2008, p. 110.

Nas fotografias do estúdio, observa-se que o fundo estampado ou neutro é o mesmo utilizado em diferentes tipos de fotografias (Figura 75), têm a mesma composição das fotografias de casamento, com o mesmo fundo e as flores laterais. Isso pode demonstrar que, apesar de o estúdio investir em objetos para o cenário, foram utilizados por décadas e serviam para as mais diversas fotografias.

Figura 75 – Crianças



Fonte: Acervo Foto Klos²⁸³

A vestimenta das crianças é constituída de modelos semelhantes e o mesmo tipo de tecido. As meninas menores exibem cabelos soltos, símbolo da espontaneidade. A menina maior apresenta cabelo preso, de forma que os cabelos

²⁸³ Fotografia de 27 de março de 1938. Sobrenome das crianças: Langue . Reprodução a partir do negativo de vidro n. 1.134, fotografado e convertido para positivo de forma digital. Fotógrafa: Frieda Doeth Klos. Imagem relacionada no Livro de Registro, n. 3 (março de 1937 a abril de 1942).

longos não denotem sedução. Nesse sentido, as mulheres também apresentam cabelos presos para evitar esse signo, considerado vulgar para as mulheres de respeito.²⁸⁴

As crianças, com frequência, são acompanhadas por adultos nas fotografias. Ir ao estúdio fotográfico, geralmente, era um ritual cumprido pela família, aproveitando o momento do registro para incluir todos no registro visual. Nesse sentido, são apresentadas mais análises envolvendo as crianças na próxima parte do texto.

4.3 A FAMÍLIA VAI AO ESTÚDIO

Se o casamento estava entre os momentos solenes que deveria ser registrado com fotografias, os noivos se dirigiam até o estúdio para esse ritual. Mais tarde retornavam para o registro fotográfico dos filhos e da família constituída. Para Miriam Moreira Leite (2001),

a fotografia é utilizada para reforçar a integração do grupo familiar, reafirmando o sentimento que tem de si e de sua unidade, tanto tirar as fotografias, como conservá-las ou contemplá-las emprestam a fotografia de família o teor de ritual de culto doméstico, em que a família pode ser estudada como sujeito e como objeto.²⁸⁵

A população da colônia Neu-Württemberg não era formada apenas de imigrantes ou migrantes camponeses. De acordo com Rosane Neumann (2009), “predominaram os imigrantes urbanos com alguma formação ou experiência em trabalhos técnicos, também necessários na colônia, impulsionados pelo desejo de propriedade”,²⁸⁶ a maioria deles vai exercer outros ofícios paralelo ao trabalho agrícola.²⁸⁷

Nesse contexto, o ritual fotográfico fazia parte da rotina das famílias nas décadas de 1930 e 1940 em Panambi, pois, desde as primeiras décadas da

²⁸⁴ SANTOS, 1997, p. 115.

²⁸⁵ LEITE, 2001, p. 87.

²⁸⁶ NEUMANN, 2009, p. 439.

²⁸⁷ Devido à complexidade da formação da colônia, para obter dados quantitativos e detalhes da colonização, sugere-se consultar: NEUMANN, 2009.

colonização, eram adotados elementos representativos que idealizam esse “ser” moderno. Isso é confirmado por Rosane Neumann (2009), ao se referir ao empenho do diretor da colônia Hermann Faulhaber, que, através da parceria do setor público e privado, instala “linha de telefone e telégrafo (inaugurado em 1º/4/1911, ligando Cruz Alta a Neu-Württemberg), agência de correio (1913), energia elétrica (1914), estação de trem Belizário (1912), além do melhoramento das estradas e ruas”.²⁸⁸ Esse contexto favorece os profissionais de ofício e o desenvolvimento de estabelecimentos empenhados em atender a demanda voltada para a agricultura.

Em 1930 a União Colonial e Associação Apícola de Neu-Württemberg organizaram a primeira *Ausstellung* ou Exposição de Agricultura, Apicultura e Indústria, realizada de 29 de março a 1º de abril no salão União, com o objetivo de exibir os produtos e o seu potencial produtivo. O convite, “publicado em língua alemã na imprensa, reforçava as fronteiras étnicas da colônia e do evento, bem como reafirmava a preocupação com o desenvolvimento cultural da colônia”.²⁸⁹ Assim a participação exclusiva de produtores de Neu-Württemberg oferecia a oportunidade para a região serrana conhecer os apicultores e o desenvolvimento da agricultura e da indústria.²⁹⁰

O guia, bilíngue alemão/português, trazia a programação e os nomes dos expositores, com a especialidade de cada um. A exposição era diversificada de produtos alimentícios, trabalhos de tecelagem, couro, vime e fotografias, “a exposição, simbolicamente, reunia então em um mesmo espaço o colono/agricultura e o urbano/indústria”.²⁹¹

A exposição estava organizada em três grupos. Especifica-se aqui apenas o grupo 3, que, de acordo com Rosane Neumann (2009), resumia o ideal e a imagem que se tinha da colônia:

“Trabalho é movimento. Movimento é energia. Energia é vida”, era composto por 64 expositores. Cruzando a lista desses expositores com a relação dos imigrantes alemães encontrados na colônia, é possível saber que pelo menos 21 desses expositores eram

²⁸⁸ NEUMANN, 2009, p.534-535.

²⁸⁹ Ibid., p. 535-536.

²⁹⁰ Ibid., p. 537.

²⁹¹ Ibid., p. 537.

imigrantes alemães, ou seja, 32,8%. Os demais, descendentes de alemães, mas nenhum luso-brasileiro.²⁹²

Observa-se, através dessa exposição, que a colônia contava com excedente produtivo, que permitia adquirir produtos mais elaborados. Na colônia havia diversos proprietários de fábricas e profissionais de ofício que não participaram da exposição porque predominaram aqueles que eram ligados à União Colonial.²⁹³

No final da década de 1920, vários projetos e requerimentos foram encaminhados para o Conselho Municipal por proprietários de pequenas fábricas, solicitando isenções de impostos para realizarem investimentos. Eles tinham como argumentos centrais:

Modernização da fábrica, substituindo a produção manual e artesanal pela produção mecanizada. O argumento de que as máquinas adquiridas eram produzidas na colônia Neu-Württemberg é mais um indicativo de que havia profissionais qualificados e especializados na colônia, investindo na fabricação de bens de produção. Indiretamente, esses requerimentos afirmavam a auto-suficiência do núcleo colonial, pois não precisava mais importar toda maquinaria da Alemanha ou da capital do estado.²⁹⁴

Os requerimentos foram aprovados, e a década de 1930 se tornou um marco em termos de investimentos para o surgimento e a modernização das fábricas que se constituíram em grandes indústrias para o mercado nacional e para a exportação no decorrer do século XX. Deve-se considerar que isso foi possível também devido à construção de uma usina hidroelétrica com força geradora de 150 HP, inaugurada em setembro de 1926 pelo imigrante Carlos Knorr. Havia energia elétrica na colônia desde 1914, porém com capacidade e potência menores. Entre outros fatores que possibilitaram esse processo de modernização, destaca-se o papel da Viação Férrea no escoamento da produção de Neu-

²⁹² Ibid., p. 537.

²⁹³ A União Colonial era uma cooperativa “cujo registro dos estatutos data do mês de janeiro de 1926, sob a denominação de *Cooperativa Agrícola da União Colonial de Neu-Württemberg*. No registro, consta como sua sede a Colônia de Neu-Württemberg, Município de Cruz Alta, Estado do Rio Grande do Sul. Art. 2º. A sociedade tem por fim melhorar a pecuária, experimentar melhoramentos nas sementeiras e ensaiar adubos; para isso manterá no local de sua sede, uma ‘Colônia Modelo’ Art. 3º. A duração da sociedade foi marcada para trinta anos, podendo ser prolongada pela resolução de uma Assembléia geral, regularmente constituída.” Para mais informações sobre o sistema cooperativo, ver RIBEIRO, Carmem Adriane. **A prática de educação em organizações cooperativas: o caso Cotripal**. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Unijuí, Ijuí - RS, 2005.

²⁹⁴ NEUMANN, 2009, p. 542.

Württemberg/Pindorama e o envio dos filhos de imigrantes para estudarem na Alemanha em cursos técnicos e superiores. Ao retornarem, trabalhariam na modernização ou fundação de empresas que preservem o perfil familiar por longo período.

Nesse contexto das empresas familiares Rosane Neumann (2009) destaca:

Adolfo Kepler Sênior, como ferreiro, evoluindo, junto com seus filhos para a indústria metalúrgica; Joseph e Francisco Hemesath instalaram um moderno frigorífico; César Drasche como tecelão, manteve uma fábrica de acolchoados e colchões; além de Walter Faulhaber, da 1ª geração de brasileiros, que iniciou uma fábrica de conservas, que não progrediu, e acabou mudando para a indústria metalúrgica; e Oscar Schneider, teuto-brasileiro, com fábrica de óleos vegetais e torrefação de café.²⁹⁵

No Rio Grande do Sul, o período pós-década 1930 também apresentou aumento no capital e de operários, bem como melhorias nas instalações fabris. O setor metal mecânico desenvolve-se em Neu-Württemberg, tornando o município, no final dos anos 90, o 3º polo industrial metalomecânico do estado. Apresentou também crescimento de ferrarias, funilarias e oficinas mecânicas em vários municípios gaúchos. Na maioria dos municípios, as empresas eram constituídas de unidades artesanais ou de manufatura, empresas familiares de pequeno porte. Destacam-se as áreas de Caxias do Sul (Eberle) e Porto Alegre (Wallig, Berta, Gerdau e Companhia Geral de Indústrias), que concentram empresas de portes maiores.²⁹⁶

Este breve panorama buscou mostrar que a colônia Neu-Württemberg, elevada a condição de vila em 1938, estava inserida num contexto mais amplo. Sua colonização difere de outras da região Noroeste por não ter contado com incentivos públicos. Foi uma colônia particular, resultante de um projeto de investimentos de capital privado, atraindo imigrantes e migrantes urbanos, que, aliados ao trabalho na agricultura, desempenharam outras atividades voltadas para artesanato e oficinas.

Isso se comprova pelos registros dos cadernos do estúdio, em que, mesmo com dificuldades econômicas, famílias buscavam o serviço do estúdio, pelo menos

²⁹⁵ NEUMANN, 2009, p. 546.

²⁹⁶ Para ver mais informações sobre as empresas gaúchas, consultar **Da crise de 29 à Segunda Guerra Mundial**. p. 86.

nos momentos considerados solenes, como batizados, confirmação, primeira comunhão e casamentos. Ivo Canabarro também destaca o aumento do consumo e circulação de imagens em Ijuí. Segundo ele, “mesmo entre os segmentos sociais mais pobres, ou seja, a fotografia deixava de ser apenas um produto de consumo da emergente burguesia”.²⁹⁷

Se a família não tinha condições de ir ao estúdio apenas para fazer a fotografia da família, aproveitavam-se as datas festivas e solenes para fazer tal registro. Em vários casamentos é possível encontrar fotografias com toda a família. Talvez fosse esse o momento em que era possível reunir todos para a fotografia. Como destacou Miriam Moreira Leite, não eram todos os momentos que eram fotografados, havia uma seleção “de uma ocasião ou de um aspecto das relações da família que, habitualmente vem afirmar a continuidade e a integração do grupo doméstico”.²⁹⁸

No estúdio Foto Klos há uma significativa recorrência de fotografias produzidas no seu interior, assim como é destacado por Ivo Canabarro a coleção fotográfica do estúdio da família Beck.

A longa trajetória da família na produção imagética demonstra a preferência pela tomada de imagens no atelier, em que é destacado o primeiro plano, ou seja, os retratados. Isto também é observado nas imagens tomadas fora do atelier, denominado estúdios ao ar livre, que se procurava seguir as disposições semelhantes às tomadas no espaço interno.²⁹⁹

Essa afirmação de Ivo Canabarro também é constatada no estúdio Foto Klos, com trajetória semelhante, a produção de imagens perpassou vários membros da mesma família. Estes também seguiram disposições semelhantes às tomadas internas, privilegiando, no primeiro plano, os retratados. Pode ser observado na fotografia em que a família estava reunida em frente à residência na ocasião do casamento de uma filha, aproveitando a oportunidade da família reunida para o registro.

Os retratados situam-se no centro da imagem na horizontal e na vertical. Em primeiro plano, os noivos sentados, ao seu lado é provável que sejam os pais, as

²⁹⁷ CANABARRO, 2004, p. 105.

²⁹⁸ LEITE, 2001, p. 95.

²⁹⁹ CANABARRO, 2004, p. 129.

crianças e jovens em pé. De acordo com Armando Silva, os adultos, ou patriarcas da família, estarem sentados poderia ser um “signo de autoridade, com as mãos sobre as coxas, sérios e com o olhar fixo no fotógrafo”,³⁰⁰ pose frequente nas fotografias de família desse período. Em segundo plano, plantas e parte da casa, formando um “painel de fundo”, seguindo uma composição semelhante às fotografias produzidas no estúdio.

Entretanto, um detalhe direciona o olhar do observador da fotografia: uma criança pequena sentada afastada do grupo. Atribui-se esse detalhe ao que Roland Barthes (1984) definiu como *punctum*, um conceito que privilegia o detalhe, o ponto, a mancha, que não depende da consciência do observador para se destacar na fotografia. O *punctum* é o “que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar [...] esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”.³⁰¹ A criança que ficou fora do grupo, os observa com seriedade, o que induz a uma reflexão sobre o pequeno observador que ficou separado do grupo: a inclusão na cena foi intencional? Será que a criança estava com medo da câmera fotográfica? Da fotógrafa? Estava de castigo?

A escada que dá acesso à residência forma uma linha diagonal, que conduz o olhar até a criança que ficou separada do grupo e ao animal de estimação que descansa sem se importar com a movimentação para a fotografia.

O casamento da filha foi a oportunidade para fazer o registro da família, foram encomendadas sete postais ao custo de 13.700 réis. No livro de registros está relacionado “Família...”, que corresponde ao sobrenome da noiva listada logo na sequência. Observa-se que os retratados vestiram-se para a ocasião do casamento e da produção da fotografia, todos os meninos usam camisas claras, os homens e os rapazes usam gravatas ou lenços no pescoço, acompanhados de casaco escuro, portando como acessório o lenço de cor clara. Cabelos curtos e devidamente alinhados, apenas as crianças menores têm o cabelo arrumado de forma diferente. As mulheres e as moças também estão com os cabelos curtos e arrumados, usam meias e vestidos de estampas diferentes, indício de que o final da década de 1930 estava se reestabelecendo o acesso a diferentes tecidos estampados e aviamentos, escassos devido à crise e ao período entre guerras.

³⁰⁰ SILVA, 2008, p. 159.

³⁰¹ BARTHES, Roland. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 45-46.

Figura 76 – Família - Casamento

Fonte: Acervo Foto Klos³⁰²

No registro da pose do casal, a encomenda foi de uma dúzia e meia de fotografias em tamanho postal, ao custo de 38 mil réis. O valor e a quantidade de fotografias demonstra que era recorrente a troca de fotografias ou o envio para familiares ou amigos, possibilitando a circulação das imagens fotográficas.

Ambas as fotografias foram feitas na residência da família, que, a primeira vista, apesar da pose, tem um tom mais informal do que as fotografias produzidas no estúdio. Pelo livro de registros, em algumas fotografias produzidas nas residências, além do valor das fotografias, está anotado o custo da viagem para o deslocamento. Assim, há a possibilidade de que a maior parte das famílias optasse por ir ao estúdio para fazer o registro para que não fosse necessário custear a ida dos profissionais à residência.

³⁰² Fotografia de 13 de maio de 1939. Sobrenome da família: Jungbeck. Reprodução a partir do negativo de vidro n.1.411, fotografado e convertido para positivo de forma digital. Fotógrafa: Frieda Doeth Klos. Imagem relacionada no Livro de Registro, n. 3 (março de 1937 a abril de 1942).

Outro fator que poderia influenciar a preferência das fotografias no estúdio é o cenário preparado, pois, como no século XIX, os estúdios dispunham do salão de pose. O estúdio Foto Klos tinha o “quartinho para se arrumar”, e dispunha de alguns acessórios – enfeites para cabelo, colares, brincos, sapatos, algumas vestimentas – para emprestar aos clientes e deixá-los à vontade para retocar o penteado e interiorizar o desejo de uma “representação do que gostaria de ser”, de uma representação que Miriam Moreira Leite denomina “família virtual”.

Retomando a fotografia da família Schwingel, que foi apresentada no terceiro capítulo deste trabalho, observa-se que a imagem (Fig. 76) reuniu um grupo de trinta pessoas, além dos noivos, unindo as duas famílias em uma imagem. Adultos, jovens e crianças se deslocaram até o estúdio Foto Klos para fazer o registro fotográfico.

Nota-se pela composição que, diferentemente da fotografia anterior, em que uma das crianças ficou ao lado da cena do grupo, nessa imagem as crianças estão posicionadas cuidadosamente, participando da cena, todas olhando para a fotógrafa, nem mesmo o bebê desviou o olhar, estão enquadradas e em foco, assim como os adultos que estão com os olhares fixos na câmera fotográfica. Essa postura fotográfica séria e solene adotada na maior parte das fotografias é definida por Bourdieu (2006) como uma contrapartida obrigatória por ter sido convidado para o evento, pois, participar da fotografia, era garantir que esteve presente, valorizando e retribuindo o convite. Ele ainda argumenta:

Ninguém pensa em infringir as instruções dadas pelo fotógrafo [...] Isso seria uma indecência e, sobretudo, uma afronta ao grupo e, ainda mais, àqueles que são “homenageados naquele dia”: os recém-casados. A posição correta e digna consiste em ficar de pé, direito, olhando em frente com a gravidade que convém a uma ocasião solene.³⁰³

Essa postura que Bourdieu (2006) menciona pode ser claramente percebida na fotografia seguinte, em que, apesar de uma parte do grupo estar sentada, a maioria dos retratados está de frente, e parecem ter seguido o que a fotógrafa solicitou para a composição da cena.

³⁰³ BOURDIEU, 2006, p. 37.

Figura 77 - Casamento de Helmuth Schwingel e Gertrud Bossler - 08/11/1941



Fotógrafa: Frieda Doeth Klos Fonte: Acervo Família Schwingel

O cenário constituído de duas cores no plano de fundo, frequentemente na maioria das fotografias do estúdio, vasos de flores empregam o tom festivo e solene. Os retratados em quatro planos: as crianças no primeiro estão sentadas de lado no tapete com poses semelhantes aos de adultos, encontradas em outras fotografias. Alexandre Santos (1997) justifica a semelhança nas poses de crianças e adultos como um momento de treinamento para a aquisição da “máscara social”, para que desde cedo respeitem os preceitos “de sua representação social como sujeitos aspirantes a pessoas”;³⁰⁴ em segundo plano, os noivos, ladeados por familiares que amparam as crianças do segundo plano; no terceiro plano, adultos em pé, com crianças no colo; no quarto plano, em pé, os jovens. Observa-se que a composição foi organizada de forma que todos aparecessem na fotografia, que ninguém ficasse oculto.

Assim como os noivos, os convidados estão vestidos de forma elegante; para o momento solene, algumas mulheres exibem chapéus e acessórios, como

³⁰⁴ SANTOS, 1997, p. 126.

colares e brincos; os homens, inclusive os jovens, usam ternos completos; as meninas, fitas ou presilhas nos cabelos, e algumas crianças com boinas.

Para Muaze (2008), a pose marca um tempo “social e cultural”. É através da pose que o retratado internaliza a representação de “determinado estilo de vida e padrão de sociabilidade condizente com os novos valores de classe que se pretendia instituir e perpetuar”.³⁰⁵ Assim, com a pose na fotografia e todo o aparato envolvido é que os retratados buscavam registrar à posteridade valores sociais e culturais, bem como seu progresso econômico. Geralmente, em seus melhores trajes, os descendentes teuto buscam documentar para os ausentes a sua prosperidade.

Miriam Moreira Leite argumenta: “A fotografia passa a documentar para os ausentes a prosperidade dos que se mudaram e, em grande parte, não voltaram mais para contar seus feitos”,³⁰⁶ sendo esta a produção do espetáculo a ser distribuído, isso é constatado na encomenda de uma dúzia de fotografias da família (Fig. 78) em tamanho postal, reproduzida do negativo 757. Nessa imagem, o homem, o provedor da família, encontra-se em pé, com uma postura rígida, destacando o seu papel de patriarca, com cabelo e roupas alinhados, bem como o rosto barbeado, transparece sobriedade, responsabilidade e certa disciplina. Ao exibir o relógio de bolso, demonstra estabilidade econômica. A esposa está sentada em um nível abaixo do esposo e rodeada pelos filhos, e as meninas exibem trajes de festa e acessórios, como colares e bolsa. O menino, ao lado esquerdo, também vestido em seu “traje de domingo”, apesar da calça curta, exibe o relógio de bolso como o pai. Todos estão com sapatos impecavelmente limpos e lustrosos. O pai transmite a ideia de proteção e responsabilidade pelo grupo familiar, indicando a unidade e a estabilidade do núcleo familiar.

Assim como a foto anterior, a maioria das fotografias de casamento ou de famílias pequenas está enquadrada na vertical, todos estão em pé, posturas rígidas. O cenário não contém objetos decorativos que desviem o olhar do observador, apenas um tapete como suporte e um pano de fundo em tom cinza. Foi encomendada uma dúzia de fotos em tamanho postal, e, apesar de não sorrirem, a expressão revela uma leve seriedade. Alexandre Santos (1997) atribui a seriedade

³⁰⁵ MUAZE, 2008, p. 119.

³⁰⁶ LEITE, 2001, p. 97.

nas imagens ao momento solene do ato fotográfico em que a “família não pode rir de si própria, para não parecer cômica, pois o riso é a exposição da desordem”,³⁰⁷ e esta não era a ideia que a instituição familiar queria deixar para a posteridade.

Figura 78 – Família



Fonte: Acervo Foto Klos³⁰⁸

A partir das imagens analisadas, observou-se que as fotografias de família se revelaram convencionais e padronizadas, seguindo o papel social idealizado, até mesmo as imagens produzidas fora do estúdio buscam seguir o estereótipo, observou-se poucas exceções, ficando estas restritas as fotografias produzidas pelas famílias como foi apresentado no capítulo anterior, ou aos grupos que frequentavam o estúdio regularmente.

³⁰⁷ SANTOS, 1997, p. 112.

³⁰⁸ Dados retirados do Livro de Registro n. 2. Negativo: 757. Família Eggers. Uma dúzia de postais. Valor: CR\$ 20.00. Data: 03 de outubro de 1936.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao refletir sobre os retratos de famílias nas décadas de 1930 e 1940 em Neu-Württemberg (atual município de Panambi) a partir de um acervo fotográfico centenário, buscou-se compreender o contexto de produção das imagens, os sujeitos envolvidos na sua produção, as práticas fotográficas do estúdio e as formas de consumo.

Entre o final do século XIX e o início do século XX, a região Noroeste do estado do Rio Grande do Sul recebeu muitos imigrantes, atraídos pela possibilidade de adquirir terras em projetos de colonização públicos e particulares. O município de Panambi - RS formou-se a partir de um projeto de colonização particular, abrigando imigrantes provenientes das Colônias Velhas do Rio Grande do Sul e também vindos diretamente da Alemanha.

Além de camponeses se instalaram na região, vários trabalhadores urbanos, que já possuíam uma profissão em seus locais de origem, foram registrados em sua maioria como camponeses, a fim de obterem a propriedade da terra. Entre os diversos profissionais, como artesãos, carpinteiros, ferreiros, chegaram também fotógrafos na colônia Neu-Württemberg. Os trabalhadores de ofício desenvolveram atividades agrícolas em paralelo à sua formação profissional, pois precisavam produzir para o seu sustento, principalmente nos primeiros anos na colônia. Uma parte desses trabalhadores dedicou-se às oficinas, que deram origem ao setor industrial do município, deixando, portanto, o trabalho agrícola.

Entre os fotógrafos que se instalaram na região, alguns por curto período, outros se instalaram definitivamente na colônia, como no caso da família Klos. O fotógrafo Adam Klos fundou no início do século XX seu estúdio fotográfico. Assim como outros fotógrafos que já estavam instalados na vizinha colônia Ijuhy, ele passou um período viajando como fotógrafo itinerante, projetando filmes. Sua família continuou na colônia.

Esse cenário de desenvolvimento da colônia e de um processo inicial de urbanização nessa região de imigração motivou a presença desses profissionais, que fotografaram as mudanças sociais, culturais e econômicas ocorridas no

município. A demanda pelos registros fotográficos era reduzida, o custo da fotografia era de valor elevado para uma clientela que precisava investir na propriedade rural ou artesanal, desmotivando o fundador do estúdio a permanecer na colônia.

Entretanto, o administrador da Colonizadora Hermann Meyer convidou o fundador do estúdio Foto Klos para que fosse o fotógrafo oficial da colonizadora e produzisse as fotografias que seriam utilizadas em catálogos e folhetos de divulgação da colônia. Foi, na verdade, o incentivo para que ele permanecesse em Neu-Wurttemberg. Pode-se afirmar que esse convite foi determinante para o desenvolvimento econômico e empreendedor do estúdio.

Em Ijuí - RS, também colônia, pela pesquisa de Ivo Canabarro, entre os imigrantes que se instalaram havia fotógrafos, alguns desenvolveram trabalho itinerante. Entre as semelhanças, os estúdios eram de propriedades de imigrantes, pequenas empresas familiares que permaneceram atuando no ramo fotográfico por longo período com os filhos e netos dos fundadores.

Contextualizando a história do estúdio Foto Klos, fundado em 1913, empresa familiar, registrou diferentes momentos da comunidade local e regional em mais de um século de atuação no ramo fotográfico. O estúdio continua funcionando, sob a administração do neto André Klos. Nas últimas décadas, o estúdio tradicional, que atendia muitos clientes, por longo período foi referência e único instalado no município, teve de reduzir seu espaço de funcionamento, pelas razões, entre outras, a considerável redução da quantidade de fotografias produzidas e da renda obtida.

Foram apresentados também os fotógrafos que atuaram no estúdio, destacando-se o papel de Frieda Doeth Klos, que não aparecia na documentação oficial legal e comercial da empresa (do estúdio), mas que, através de entrevistas e de outros documentos, como jornais e livros de registros das encomendas, foi possível constatar sua atuação nas décadas de 1930 e 1940. Na prática, Frieda Doeth Klos era fotógrafa e administradora do estúdio. Na documentação, a empresa estava registrada em nome do filho mais velho, devido ao desquite do casal. Apesar de a empresa estar registrada no nome de Kunibert, ele não trabalhou no ramo fotográfico, optou por acompanhar o pai nas atividades artesanais.

Observou-se que as mulheres encontraram menor restrição em atuar no ramo da fotografia de estúdio pelas características de pequena empresa familiar. Elas aprenderam o ofício no cotidiano dos estúdios com os pais, esposos, mães. Isso ocorreu porque os estúdios fotográficos, como o Foto Klos, funcionavam junto à

residência, que permitia trânsito livre entre a casa e o estúdio. Devido à proximidade desses espaços privados e públicos, as mulheres transitaram com maior facilidade. Outro fator foi o atendimento a clientes do sexo feminino e a realização de fotografias de famílias, para as quais as fotógrafas teriam mais facilidade em atuar nesse universo da intimidade (o toque necessário para arrumar a pose) e do âmbito privado, tendo em vista que algumas fotografias eram produzidas nas residências das famílias.

No entanto, a maioria das profissionais no ramo fotográfico trabalhou de forma anônima, estando ocultas por de trás do nome do estúdio ou do fotógrafo masculino, não tendo seu nome na participação das empresas, ou sendo consideradas “ajudantes”. Contexto que não era diferente na colônia Neu-Württemberg (Panambi - RS). A fotógrafa Frieda Doeth Klos trabalhou sem ter registrado nos documentos.

A atuação das mulheres de forma anônima ocorreu na maior parte das pequenas empresas – oficinas artesanais, ferragens, casas comerciais, entre tantas outras –, que se desenvolviam nas décadas de 1930 e 1940 na colônia Neu-Württemberg. Mas o anonimato das mulheres não impediu que não fossem empreendedoras, trabalhando com a família, impulsionando o desenvolvimento econômico local.

Ao selecionar as fotografias produzidas no período de atuação de Frieda, buscou-se dar visibilidade ao trabalho feminino no ramo fotográfico e destacou-se a sua importância na manutenção do estúdio Foto Klos, bem como sua permanência até os dias atuais. Ela seguiu um padrão técnico observado nas representações expressas nas imagens apresentadas. Demonstrou que a produção fotográfica respeitou códigos comportamentais, culturais e sociais, seguindo modelos preestabelecidos socialmente, desde cenário, acessórios, artefatos e vestimentas. Assim, a pose seguia os códigos estabelecidos pela sociedade para além das decisões individuais do fotografado e do fotógrafo.

As imagens fotográficas seguiam o padrão técnico aprendido na Europa pelo fundador Adam Klos, ensinando o ofício à esposa Frieda Doeth Klos, que assumiu o estúdio quando o casal se desquitou. Adam Klos passou a se dedicar a outras atividades profissionais na localidade. Por esse motivo, é muito difícil perceber através dos negativos quem era o fotógrafo no período, porque a técnica foi sendo aprendida e empregada pela esposa e, posteriormente, pelo filho Ottmar Klos, que

continuou na profissão. O saber fotográfico compartilhado pela família foi uma característica comum presente em pequenas empresas familiares de diversos ramos. Assim como em outros estúdios da região pesquisados por Ivo Canabarro (2004), a família Beck também permaneceu por longo período atuando no ramo fotográfico, transmitindo os conhecimentos técnicos, o ponto comercial e a clientela de pai/mãe para os filhos.

Na produção fotográfica do estúdio, é observada uma série de invisibilidades. Inicialmente, a própria família da fotógrafa, que na documentação do estúdio não menciona o seu trabalho, apenas é citada em entrevistas com familiares, mas sem muita ênfase. Porém, destaca-se que a manutenção do estúdio por mais de um século se deve ao trabalho da fotógrafa Frieda, que assumiu por duas décadas as atividades do estúdio. Além de prover o sustento da família, possibilitou o registro fotográfico da população, das paisagens urbanas e rurais.

Os cenários das fotografias mudaram muito pouco nas duas décadas pesquisadas. Atribuiu-se ao fato de ser um estúdio pequeno, com poucos equipamentos para aquele período. Uma empresa familiar que funcionava em anexo à residência e que, pela proximidade, as mobílias utilizadas no estúdio podem ter migrado do lar.

Outra invisibilidade nas fotografias de famílias das décadas de 1930 e 1940 do estúdio foi a ausência de imagens de mulheres grávidas. Armando Silva (2008) justifica esse fato pelos acervos por ele pesquisados, pela concepção, no período, de que a gravidez era considerada doença, para a qual a mulher deveria guardar repouso. Mais tarde, com a utilização das imagens pela medicina – ultrassonografias, isto foi sendo desmistificado, sendo guardados juntos com as fotografias nos álbuns familiares. Ivo Canabarro (2004), em sua pesquisa da vizinha colônia Ijuy, apresentou uma fotografia do início do século XX onde descreve as vestimentas e uma mulher como gestante acompanhada dos filhos menores.

Atribuiu-se a diferença de não ter registro semelhante porque as fotografias utilizadas foram apenas as produzidas no interior do estúdio, ao passo que Ivo Canabarro (2004), ao apresentar a fotografia, mencionou fazer parte da coleção Eduardo Jaunsem, fotógrafo itinerante que produziu, além de imagens formais, uma quantidade significativa de fotos do cotidiano, retratando a própria sociedade.

Atribuiu-se, no caso das fotos do estúdio Foto Klos, essa invisibilidade porque se considerou que as mulheres recorriam ao recolhimento nesse período, e

como o grupo de imagens selecionado foi constituído de fotografias de estúdio, é provável que elas não fizessem tal deslocamento para o registro.

Considera-se ainda que no período havia a mortalidade infantil, e o registro familiar era feito mais tarde, como prova do sucesso familiar e da saúde das crianças. Assim como não são frequentes fotografias de bebês, a maioria privilegia crianças próximas a um ano de idade. Um dos fatores é a mortalidade infantil, que era muito presente nessas décadas. Outro fator que pode contribuir para a ausência de fotografias de grávidas e bebês muito pequenos, foi a probabilidade de que os registros fossem realizados pela própria família no âmbito privado, pois muitas famílias possuíam equipamentos fotográficos que deixavam guardados com a fotógrafa no estúdio.

Também não foram localizadas fotografias mortuárias no acervo do estúdio Foto Klos. Esse é um ponto que diferencia a cultura fotográfica de Neu-Württemberg/Pindorama de outras colônias de imigrantes e migrantes europeus que se instalaram no Rio Grande do Sul na virada do século XIX para o século XX. Miguel Augusto Pinto Soares (2007) afirmou que essa era uma prática mais frequente entre os imigrantes italianos, alemães e poloneses no estado, porém destaca que essa prática foi difundida principalmente pelos imigrantes italianos relacionados à religião católica.

A invisibilidade pode ter ocorrido pela predominância do protestantismo na colônia, considerando que o projeto colonizador tinha a intenção de fundar uma colônia germânica e protestante, mas isso não se confirmou, pois desde a fundação da colônia, a historiografia local demonstrou que a religiosidade envolvia católicos, batistas e protestantes, das igrejas Evangélica Luterana e Evangélica Congregacional.

Ivo Canabarro constatou que nas coleções por ele pesquisadas o número de imagens que envolveu o ritual não era expressivo. Observou ainda que eram imagens desprovidas de encenação, eram mais espontâneas, demonstrando a dor da perda pelas expressões faciais. Destacou que a população da colônia pesquisada por Canabarro é mista, contemplando outras etnias, ao passo que em Panambi predominaram os imigrantes de origem alemã, fator que pode resultar nas diferenças dos registros fotográficos. Assim, as poucas fotografias localizadas no acervo do estúdio Foto Klos que se referiam à morte foram de túmulos ou cortejos fúnebres.

Em Panambi, buscou-se firmar a representação de uma colônia alemã, de ordenação, povo trabalhador, porém, ao contrário do que se havia previsto, a seriedade apresentada nas imagens decorria dessa representação. Concluiu-se, pelas leituras e demais trabalhos sobre fotografias, que era uma prática que seguia o padrão fotográfico, e o estúdio Foto Klos, atualizado em leituras de manuais e revistas, procurava seguir esses padrões, que iam além da questão étnica.

Pode se observar nas diversas fotografias de festividades que a comunidade promovia momentos de lazer e comemorações. Mesmo assim, a representação da colônia alemã ainda está sendo questionada, pois havia na colônia a presença de luso-brasileiros que já ocupavam o espaço quando a colonizadora comprou os lotes, inclusive alguns venderam as terras para a colonizadora.

A presença luso-brasileira se reflete na frequência ao estúdio, onde claramente foi notada pelos sobrenomes nos livros de registros, seja das famílias, seja dos casamentos entre luso-brasileiros e imigrantes. Os negros aparecem em menor número nas imagens de estúdio, mas, pela historiografia local, estavam na região em número bem menor que luso-brasileiros e imigrantes.

Quanto ao consumo das imagens, concluiu-se que os imigrantes preferiam tonalidades mais claras, próximas ao meio-tom, e os luso-brasileiros optavam por cores mais vibrantes, em tom mais escuro. As quantidades, tamanho e número de poses das encomendas oscilavam pela condição econômica da família. Nas imagens observou-se que os imigrantes alemães e luso-brasileiros e seus descendentes optavam fazer os registros no interior do estúdio, pois o cenário neutro ou com artefatos e indícios de modernidade não refletiria a estrutura ainda rural das áreas urbanas da colônia. Isso foi observado especialmente nos clientes que não dispunham de bens, nem de capital. Buscavam reproduzir práticas sociais de quem apresentava situação econômica que possibilitava seguir os padrões de modernidade das grandes cidades.

Nesse sentido, através da cultura fotográfica, entendendo que cultura fotográfica envolve a produção, a circulação e o consumo de imagens fotográficas, buscavam seguir os mesmos padrões numa tentativa de reconhecimento social, pois, mesmo que a família fizesse uma pose e o pedido apenas do mínimo para encomenda ser feita, ela estava fazendo um registro de que era “de família”, que estava prosperando, e esse documento era enviado como “prova” para os ausentes

do evento registrado. Igualmente, tornava-se público um ato da vida privada, distribuía-se o “espetáculo” da festividade, por exemplo, o casamento.

Desse modo, a fotografia como uma das formas de representação social, possibilitou a inserção na comunidade e proporcionou o sentido de pertencimento ao grupo. O estúdio fotográfico estava inserido na cultura fotográfica, que, além de produtor de imagens, influenciou hábitos e costumes sociais, educou o olhar e o desejo de ser visto.

BIBLIOGRAFIA

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Sobre o fotográfico**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

AMSTAD, Theodor. **Cem anos de germanidade no Rio Grande do Sul: 1824-1924**. São Leopoldo: Unisinos, 1999. (Col. Fisionomia gaúcha, 8).

BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. **Revista de Sociologia e Política**, n. 26, jun. 2006.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. (Col. História & reflexões).

BURKE, Peter. **A escrita da história**. São Paulo: Unesp, 1992.

_____. **Testemunha ocular: histórias e imagens**. São Paulo: Edusc, 2004.

CANABARRO, Ivo dos Santos. **Dimensões da cultura fotográfica no sul do Brasil**. Ijuí - RS: Unijuí, 2011. (Col. Museu Antropológico Diretor Pestana).

_____. **A utilização da fotografia para a construção do conhecimento histórico**. Disponível em: <<http://doiscliques2008.blogspot.com/2008/12/utilizao-da-fotografia-para-construo-do.html>>. Acesso em: 5 maio 2009.

_____. Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre: PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 23-39, dez. 2005.

_____. **A construção da cultura fotográfica no sul do Brasil**. Imagens de uma sociedade de imigração. 2004. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, UFF, Niterói - RJ, 2004.

_____. Estudos sobre imigração e fotografia. In: MARTINS, Ismênia de Lima (Org.). **História: estratégias de pesquisa**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2001. p. 41-58.

CARVALHO, Vânia Carneiro. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material São Paulo, 1870-1920**. São Paulo - SP: USP/Fapesp, 2008.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Trad. de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/Ufrgs, 2002.

_____. **A história cultural**. Entre práticas e representações. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

COELHO, Maria Beatriz R. de V. O campo da fotografia profissional no Brasil. **Revista Varia História**, Belo Horizonte, v. 22, n. 35, p. 79-99, jan./jun. 2006.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DIE Agfa Photographie. Berlin, 1936. Acervo: Foto Klos.

DIETRICH, Ana Maria. História oral e fotografia: desafios metodológicos. **Contemporâneos** - Revista de História Contemporânea, n. 1, nov./abr. 2008. Disponível em: <http://www.revistacontemporaneos.com.br/pdfs/ho_fotografia.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2009.

DINES, Yara Schreiber. Um outro álbum de família: retratos de migrantes. **Revista Chilena de Antropología Visual**, Santiago, n. 4, jul. 2004.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 2. ed. Campinas: Papirus, 1998.

DUBOIS, Phillippe. Entrevista com Phillippe Dubois: concedida a Marieta de Moraes Ferreira e Mônica Almeida Kornis em 2 de setembro de 2003. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 139-156. 2004.

DUPAS, Gilberto. **Tensões contemporâneas entre o público e o privado**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. v. 1. p. 103.

_____. A pose pausada. In: **Fotografia e arredores**. Florianópolis - SC: Letras Contemporâneas, 2009.

_____. Discutindo a imagem fotográfica. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano I, n. 1, nov. 2007.

_____. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

FAUSEL, Erich. **Cinquentenário de Panambi 1899-1949**. [s.l.]: [s.ed.], 1949.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 6. ed. São Paulo: Edusp/FDE, 1998. p. 375-376.

FELICIANO, Luiz Antonio. Breve percurso sobre as fotografias de casamento dos fotógrafos amadores (os convidados). In: INIC - ENCONTRO LATINO AMERICANO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, XI; EPG - ENCONTRO LATINO AMERICANO DE PÓS-GRADUAÇÃO, VII; INIC JR - ENCONTRO LATINO AMERICANO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA JÚNIOR, I. **Anais...** São José dos Campos - SP: Univap, 2007.

FENSTERSEIFER, Milton. 1899-1999. Centenário da colonização de Panambi. **Folha das Máquinas**, Caderno especial, Panambi, 23 jun. 1999.

FERREIRA, Maria Leticia Mazzucchi. Objetos, lugares de memória. In: MICHELON, Francisca Ferreira; TAVARES, Francine Silveira. **Fotografia e memória: ensaios**. Pelotas - RS: UFPel, 2008.

FILIPPI, Patrícia de; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Como fazer 4 - como tratar coleções de fotografias**. São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FOTOMANIA. **Revista Brasileira de Fotografia**, Tabuão da Serra - SP: EdiCase, n.10, 2011.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. Título original: Photographie et Société, 1974.

GREGORY, Lucia Teresinha Macena. **Retratos, instantâneos e lembranças: a trajetória e o acervo da fotógrafa Írica Kaefer, Marechal Cândido Rondon (1954-1990)**. 2010. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação Interinstitucional em História, UFF - Unicentro, Niterói - RJ, 2010.

HACKING, Juliet (Ed. geral). **Tudo sobre fotografia**. Trad. de Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro - RJ: Sextante, 2012.

HINNAH, Denise. **Ser retratista em Panambi: história oral de vida**. 1999. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em História) - Unijuí, Ijuí - RS, 1999.

KLOS, André Dieter. **Retratos fotográficos em Panambi**. Depoimento concedido à Carmem Adriane Ribeiro e Rosane Márcia Neumann. Panambi - RS, 20 maio 2011. Disponível no Laboratório de História Oral da PUCRS.

_____. **Foto Klos – 95 anos – A história de uma família na fotografia em Panambi: 27 de setembro de 1913-2008**. p. 2. (Texto digitado, não publicado).

KLOS, Ottmar; KLOS, Thusnelda. **Fotografia**. Entrevista gravada e concedida a Carmem Adriane Ribeiro em 30 out. 2010 na residência do casal entrevistado, Rua Gaspar Martins, Panambi (RS).

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**. Cotia - SP: Ateliê, 2007.

_____. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

_____. **Fotografia e história**. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2001.

LEENHARDT, Jacques. A imagem de si no retrato fin de siècle: de Paris para Porto Alegre. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**, n. 2, v. 6, ano VI, p. 6, abr./maio/jun. 2009.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001.

LESCHEWITZ, Edgar. **Panambi: vale das borboletas azuis**. Disponível em: <<http://www.ieclb.com.br>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

_____. **Carlos Ernesto Knorr, Anna Müdsam Knorr**. Cem anos da história familiar em terras brasileiras. [s.l.]: [s.ed.], 2002.

_____. Pontos de nossa história. In: ASSOCIAÇÃO dos Escritores de Panambi. **Porções de bem querer**. Ijuí: Sedigraf, 1997.

LIMA, André. **O retrato da ousadia**. Portal photos - o seu portal de fotografia, 26 março 2004. Disponível em: <<http://photos.uol.com.br/materias/ver/51307>>.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografias: usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de. (Org.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Mônica pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

MACHADO JÚNIOR, Cláudio de Sá. **Escrevendo a história com imagens fotográficas**: historiografia das principais tendências no Brasil. Disponível em: <http://www.eeh2008.anpuhrs.org.br/resources/content/anais/1217344386_ARQUIVO_EscrevendoaHistoriacomImagensFotograficas.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2009.

MALHEIROS, Adil Alves. **Panambi**: o vale das borboletas azuis. 2. ed. atual. e ampl. Santa Rosa: Kunde, 1990.

_____. **Panambi** – o vale das borboletas azuis. Panambi: Publipan, 1979. p. 62.

MALTA, Marize. **O olhar decorativo**: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad X e Faperj, 2011.

MANUAL Gevaert. 2. Ed. Rio de Janeiro: Record. Acervo: Foto Klos.

MARINS, Paulo César Garcez . O “espaço privado” deveria se sujeitar ao interesse “público” e ao controle estatal. In: SEVCENCO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil – República: da belle époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. v. 3. p. 131-170.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e as dimensões visuais do privado e do público na trajetória de imigrantes libaneses no Rio de Janeiro (1900-1950). In: GAWRYSZEWSKI, Alberto (Org.). **Olhares sobre narrativas visuais**. Niterói - RJ: Editora da UFF, 2011. p. 46.

_____. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar o Brasil oitocentista. **Studium**, Unicamp, SP, n. 15. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/15/01.html>>. Acesso em: 15 mar. 2009.

_____. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo: USP, v. 13, n. 1. jan./jun. 2005.

_____. Através da imagem: fotografia e história. Interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996.

MUAZE, Mariana. **As memórias da viscondessa** – família e poder no Brasil no Brasil Império. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MAUBERRIKER, Georg. **Wie Erlangt man Brillante Negative und Schöne Abdrücke?** Leipzig, 1906. 100 p. Acervo: Foto Klos.

MCCRACKEN, Grant. **Cultura e consumo:** novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo. Trad. de Fernanda Eugenio. Rio de Janeiro - RJ: Mauad, 2003. (Col. Cultura & consumo).

MELLO, Eliane. **Esses alemão têm que se convencer que não mandam mais na cidade....** Relações entre sociedade receptora e (i)migrantes em Panambi na década de 1970. 2006. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Unisinos, São Leopoldo, 2006.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. **Arte e fotografia:** o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MENDES, Valerie; HAYE, Amy de la. **A moda do século XX.** Trad. de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “história visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Org.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais.** Bauru, SP: Edusc, 2005. p. 33-56.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Memória e cultura material:** documentos pessoais no espaço público. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/238.pdf>>. Acesso em: 5 maio 2009.

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

_____. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Tempo**, Departamento de História – UFF, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, 2003.

_____. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Zélia Lopes da (Org.). **Arquivo, patrimônio e memória.** Trajetórias e perspectivas. São Paulo: Ed. Unesp; Fapesp, 1999.

MICELI, SERGIO. **Imagens negociadas.** Retratos da elite brasileira (1920-40). São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

MICHELON, Francisca Ferreira; BEAL, Marisa Gonçalves. Lembrar do tempo através dos olhos das mulheres: memória da fotografia em histórias de fotógrafas. In: MICHELON, Francisca Ferreira; TAVARES, Francine Silveira. **Fotografia e memória:** ensaios. Pelotas - RS: UFPel, 2008.

MICHELS, Sérgio Ervino. **A história ensinada na colônia particular Neu-Württemberg sob a ótica do protestantismo, da germanidade e da educação.** 2001. Dissertação (Mestrado em Educação nas Ciências) - Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Ijuí - RS, 2001.

MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to visual culture.** New York: Routledge, 1999.

MONTEIRO, Charles. Imagens da cidade de Porto Alegre nos anos 1950: a elaboração de um novo padrão de visualidade urbana nas fotorreportagens da Revista do Globo. In: MONTEIRO, Charles. **Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes**. Porto Alegre: Edipucrs, 2012.

_____. A pesquisa em história e fotografia no Brasil: notas bibliográficas. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 169-185, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppghist/anos90/28/28art9.pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2009.

_____. A construção da imagem dos "outros" sujeitos urbanos na elaboração da nova visualidade urbana de Porto Alegre nos anos 1950. **Urbana**: revista eletrônica do CIEC/Unicamp,, ano 2, n. 2, 2007. Dossiê: Cidade, imagem, história e interdisciplinaridade. Disponível em: <[http://www.ifch.unicamp.br/ciec/revista/artigos2/\[06\]URBANA2_MONTEIRO.pdf](http://www.ifch.unicamp.br/ciec/revista/artigos2/[06]URBANA2_MONTEIRO.pdf)>. Acesso em: 10 jun. 2008.

_____. Imagens sedutoras da modernidade urbana: reflexões sobre a construção de um novo padrão de visualidade urbana nas revistas ilustradas na década de 1950. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 159-176, 2007.

_____. Urbanização e modernidade em Porto Alegre. In: BOEIRA, Nelson; GOLIN, Tau (Coord.). **República velha (1889-1930)**. Passo Fundo: Méritos, 2007. v. 3. t. 2. p. 229-257.

MONTEIRO, Rosana Horio. Cultura visual: definições, escopo, debates. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano I, n. 2, p. 129-134, maio 2008.

MUAZE, Mariana. **As memórias da viscondessa** – família e poder no Brasil Império. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MUSEU E ARQUIVO HISTÓRICO DE PANAMBI. **Panambi**: múltiplos olhares. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2007.

MUSEU E ARQUIVO HISTÓRICO PROFESSOR HERMANN WEGERMANN. **Revista** - Panambi de colônia a município, Panambi - RS: Bühring, 2013

NEUMANN, Rosane. **Uma Alemanha em miniatura**: o projeto de imigração e colonização étnico particular da colonizadora Meyer no noroeste do Rio Grande do Sul (1897-1932). 2009, 632 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, 2009. 2 v.

_____. Imagens das colônias da Empresa de Colonização Meyer no Rio Grande do Sul. **Urbana**. Revista Eletrônica do Ciec/Unicamp, v. 2, p. 10, 2007. Disponível em: <[http://www.ifch.unicamp.br/ciec/revista/artigos2/\[10\]URBANA2_NEU_MANN.pdf](http://www.ifch.unicamp.br/ciec/revista/artigos2/[10]URBANA2_NEU_MANN.pdf)>. Acesso em: 10 jun. 2008.

_____. A colonização do Planalto gaúcho por empresas privadas. **Histórica** - revista on-line do Arquivo Público do Estado (São Paulo), São Paulo, v. 17, p. 3, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br>>. Acesso em: 10.dez. 2006.

_____. **Imigração e colonização**: a Empresa de Colonização Dr. Herrmann Meyer. In: Congresso Sul-Americano de História. **Anais...** Passo Fundo, 2006.

_____ **Neu-Württemberg:** o "cartão-postal" da Empresa de Colonização do Dr. Herrmann Meyer. In: Simpósio Nacional de História Cultural – Mundos da Imagem: do texto ao visual, III. **Anais...** Florianópolis: Clicdata Multimídia, 2006.

_____ **“Quem nasce no Brasil é brasileiro ou traidor”.** As colônias germânicas e a campanha de nacionalização. 2003. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Unisinos, São Leopoldo - RS, 2003.

PANAMBI, Cidade das máquinas, em Fotos. Panambi: Publipan, 1974.

PANAMBI em fotos. Panambi: Publipan, 1972.

PAVÃO, Luís. **Conservação de coleções de fotografia.** Lisboa: Dinalivro, 1997.

PEREIRA, Catarina. O retoque do negativo fotográfico – estudo de uma coleção do arquivo fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa. **ECR** – Estudos de conservação e restauro. n. 2, dez. 2010. Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (Citar) da Universidade Católica Portuguesa. Centro Regional do Porto.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Visões do cárcere.** Porto Alegre: Zouk, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza (Org.). **Narrativas, imagens e práticas sociais.** Percursos em História Cultural. Porto Alegre - RS: Asterisco, 2008.

_____ **Narrativas, imagens e práticas sociais.** Porto Alegre: Asterisco, 2008.

PHILIPP, Armin. **Conheça sua história.** Panambi: [s.ed.], [s.d.].

PICCOLO, Helga Iracema Landgraf. Imigração alemã e construção do Estado Nacional brasileiro. Rio Grande do Sul, século XIX. **Revista do Arquivo Nacional,** Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, v. 10, n. 2, p. 165-177, (jul./dez. 1997), 1998.

PLANO DE SANEAMENTO BÁSICO MUNICIPAL (PSBM) DE PANAMBI - RS - Relatório técnico final, 2009.

POSSAMAI, Zita Rosane. **Cidade fotografada:** memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930. 2005. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, Ufrgs, Porto Alegre, 2005.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PANAMBI. **Panambi ontem – hoje.** Integração social – o município. Projeto especial de resgate da cultura local. Panambi: Publipan, 1985.

RENDEIRO, Márcia Elisa Lopes Silveira. **Álbuns de família:** fotografia e memória nos anos dourados. 2008. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, 2008.

RIBEIRO, Carmem Adriane. **A prática de educação em organizações cooperativas:** o caso Cotripal. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Unijuí, Ijuí - RS, 2005.

ROCHE, Daniel. A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). Trad. de Assef Kfoury. São Paulo - SP: Senac, 2007.

ROCHE, Jean. **A colonização alemã e o Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1969. 2 v.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SAGNE, Jean. **L'Atelier du photographe**. Paris: Presses de la Renaissance, 1984.

SAMAIN, Etienne. **O fotográfico**. São Paulo: Ed. Hucitec/CNPq, 1998.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. **A fotografia e as representações do corpo contido (Porto alegre 1890-1920)**. 1997. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 1997. 2 v.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil 3: República da belle époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SENNA, Adriana Kivanski de. **A instituição matrimonial: os casamentos em Rio Grande (1889-1914)**. Rio Grande - RS: Furg, 2001.

SILVA, Armando. **Álbum de família: a imagem de nós mesmos**. Trad. de Sandra Martha Dolinsk. São Paulo: Senac, 2008.

SOBALER SECO, María de los Ángeles. El consumo festivo. Galas y gasto de boda em las capitulaciones matrimoniales de uma zona rural castellana em siglo XVIII. In: GÁRCIA FERNÁNDEZ, Máximo (Dir.). **Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios**. Madri: Sílex, 2013.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 129-165.

SPORL, Hans. **Praktische Rezeptsammlung**. Leipzig, 1921. 208 p. Acervo: Foto Klos.


TURAZZI, Maria Inez. Uma cultura fotográfica. **Fotografia** - Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, São Paulo: Iphan, n. 27, 1998.

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

VASQUEZ, Pedro K. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ANEXOS

ANEXO 1: FICHAS DE FOTOGRAFIAS DE CASAMENTOS

FORMULÁRIO DE GERENCIAMENTO DE FOTOGRAFIAS	
	<p>Nome do arquivo digital: <input type="text" value="T_DSC03133 13 x 18"/> Imagem</p> <p>Nr. Foto ou Negativo: <input type="text" value="252"/> Acervo e Coleção: <input type="text" value="Foto Klos"/> Foto Klos</p> <p>Data Foto: <input type="text" value="06/06/1931"/> Tamanho: <input type="text" value="13 x 18"/> Tipo: <input type="text" value="Retangular"/> Retangular</p> <p>Cor: <input type="text" value="Preto & Branco"/> Enquadramento: <input type="text" value="Vertical - Centralizada"/> Vertical - Centralizada</p> <p>Suporte e estado de conservação: <input type="text" value="Negativo em chapa de vidro em bom estado de conservação. Encomenda de 6 cópias em tamanho Postal."/> Negativo em chapa de vidro em bom estado de conservação. Encomenda de 6 cópias em tamanho Postal.</p> <p>Fotógrafo (a): <input type="text" value="Frieda D. Klos"/> Identificação: <input type="text" value="Casamento: Hermann Springer/ Hors"/> Casamento: Hermann Springer/ Hors</p> <p>Tipo retoque: <input type="text" value="Maquiagem rosada e lápis grafite"/> Local retratado: <input type="text" value="Foto Klos"/> Foto Klos</p> <p>Tema retratado: <input type="text" value="Casamento"/> Cenário: <input type="text" value="Plano de fundo que faz referência a uma parede de igreja, com as janelas de vitrais."/> Plano de fundo que faz referência a uma parede de igreja, com as janelas de vitrais.</p> <p>Artefatos: <input type="text" value="Balastrada, coluna que também poderia fazer referência a oratória das igrejas."/> Balastrada, coluna que também poderia fazer referência a oratória das igrejas.</p> <p>Pessoas retratadas: <input type="text" value="noivos, noiva, noivo. Vestido da noiva segue modelo curto da década de 1920."/> noivos, noiva, noivo. Vestido da noiva segue modelo curto da década de 1920.</p> <p>Pose: <input type="text" value="Em pé, noivo segurando a mão da noiva, uma das fotos que considere excessão no período por destacar as mãos dos noivos."/> Em pé, noivo segurando a mão da noiva, uma das fotos que considere excessão no período por destacar as mãos dos noivos.</p>

FORMULÁRIO DE GERENCIAMENTO DE FOTOGRAFIAS

	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%;">Nome do arquivo digital: T_DSC03096 (13 x 18)</td> <td style="width: 50%;">Imagem</td> </tr> <tr> <td>Nr. Foto ou Negativo 1410</td> <td>Acervo e Coleção: Foto Klos</td> </tr> <tr> <td>Data Foto: 13/05/1939</td> <td>Tamanho: 13 x 18</td> </tr> <tr> <td>Cor: Preto & Branco</td> <td>Tipo: Retangular</td> </tr> <tr> <td>Enquadramento: Vertical - Centralizada</td> <td></td> </tr> <tr> <td colspan="2">Suporte e estado de conservação: Negativo em chapa de vidro em bom estado de conservação. Encomenda de 18 cópias em tamanho Postal.</td> </tr> <tr> <td>Fotógrafo (a): Frieda D. Klos</td> <td>Identificação: Casamento: Adolf Knonefeld com noiva</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Tipo retoque: maquiagem rosada e lápis grafite</td> </tr> <tr> <td>Tema retratado: Casamento</td> <td>Local retratado: Foto Klos</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Cenário: em frente à residência dos pais da noiva. Plantas verdes.</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Artefatos: não há objetos, a decoração e o plano de fundo são constituídos do jardim da residência</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Pessoas retratadas: vestidos usados mna década de 20 e início da década de 30</td> </tr> <tr> <td>Pose: em pé, noivo próximo da noiva, abraço discreto, noivo sério, e a noiva com um leve sorriso.</td> <td></td> </tr> </table>	Nome do arquivo digital: T_DSC03096 (13 x 18)	Imagem	Nr. Foto ou Negativo 1410	Acervo e Coleção: Foto Klos	Data Foto: 13/05/1939	Tamanho: 13 x 18	Cor: Preto & Branco	Tipo: Retangular	Enquadramento: Vertical - Centralizada		Suporte e estado de conservação: Negativo em chapa de vidro em bom estado de conservação. Encomenda de 18 cópias em tamanho Postal.		Fotógrafo (a): Frieda D. Klos	Identificação: Casamento: Adolf Knonefeld com noiva	Tipo retoque: maquiagem rosada e lápis grafite		Tema retratado: Casamento	Local retratado: Foto Klos	Cenário: em frente à residência dos pais da noiva. Plantas verdes.		Artefatos: não há objetos, a decoração e o plano de fundo são constituídos do jardim da residência		Pessoas retratadas: vestidos usados mna década de 20 e início da década de 30		Pose: em pé, noivo próximo da noiva, abraço discreto, noivo sério, e a noiva com um leve sorriso.	
Nome do arquivo digital: T_DSC03096 (13 x 18)	Imagem																										
Nr. Foto ou Negativo 1410	Acervo e Coleção: Foto Klos																										
Data Foto: 13/05/1939	Tamanho: 13 x 18																										
Cor: Preto & Branco	Tipo: Retangular																										
Enquadramento: Vertical - Centralizada																											
Suporte e estado de conservação: Negativo em chapa de vidro em bom estado de conservação. Encomenda de 18 cópias em tamanho Postal.																											
Fotógrafo (a): Frieda D. Klos	Identificação: Casamento: Adolf Knonefeld com noiva																										
Tipo retoque: maquiagem rosada e lápis grafite																											
Tema retratado: Casamento	Local retratado: Foto Klos																										
Cenário: em frente à residência dos pais da noiva. Plantas verdes.																											
Artefatos: não há objetos, a decoração e o plano de fundo são constituídos do jardim da residência																											
Pessoas retratadas: vestidos usados mna década de 20 e início da década de 30																											
Pose: em pé, noivo próximo da noiva, abraço discreto, noivo sério, e a noiva com um leve sorriso.																											

FORMULÁRIO DE GERENCIAMENTO DE FOTOGRAFIAS	
Nome do arquivo digital: T_DSC03043 6 x 9	Imagem
Nr. Foto ou Negativo 3222	Acervo e Coleção: Foto Klos
Data Foto: 17/06/1943	Tamanho: 6 x 9
Cor: Preto & Branco	Enquadramento: Horizontal - Centralizada
Suporte e estado de conservação: Negativo em placa de vidro da marca Agfa em bom estado de conservação. Não foi registrado o valor e quantidade encomendada.	
Fotógrafo (a): Frieda D. Klos	Identificação: Almirante Vilanova e Noiva Diccás
Tipo retoque: Maquiagem rosada no rosto e nas mãos, grafite preto	
Tema retratado: Casamento	Local retratado: Foto Klos
Cenário: Plano de fundo neutro. Bordas mais escuras.	
Artefatos: Noiva: vestido, Arranjo de flores artificiais, véu curto e grinalda, brincos. Noivo: de terno, flor na lapela e lenço.	
Pessoas retratadas: Homem, Noivo, Mulher, Noiva	
Pose	Ambos olham para a frente, apesar de não ter registro da quantidade e do tamanho das fotos, ambos parecem familiarizados com o aparato técnico.



Campo1

ANEXO 2: FICHAS DE FOTOGRAFIAS DE CRIANÇAS

FORMULÁRIO DE GERENCIAMENTO DE FOTOGRAFIAS	
Nome do arquivo digital:	T_DSC03081_13 x 18
Nr. Foto ou Negativo	1414
Acervo e Coleção:	Foto Klos
Data Foto:	14/05/1939
Tamanho:	13 x 18
Tipo:	Retangular
Cor:	Preto & Branco
Enquadramento:	Vertical - Centralizada
Suporte e estado de conservação:	Negativo em chapa de vidro em bom estado de conservação. Encomenda de 7 cópias em tamanho Postal.
Fotógrafo (a):	Frieda D. Klos
Identificação:	Hack
Confirmação:	Hack
Tipo retoque:	maquiagem rosada e lápis grafite
Tema retratado:	Criança
Local retratado:	Foto Klos
Cenário:	fundo escuro contrastando com a vestimenta clara da retratada
Artefatos:	tapete, cadeira de madeira (estilo namoradeira) e dois ramos de flores.
Pessoas retratadas:	menina, confirmanda, moça
Pose	sentada, com um dos braços levemente apoiado no braço da cadeira, pernas e pés próximos, rosto frontal, porém o corpo levemente lateral



FORMULÁRIO DE GERENCIAMENTO DE FOTOGRAFIAS

Nome do arquivo digital:		Imagem	
T_4 - 4 - Negativos Klos 411 positivo neg n			
Nr. Foto ou Negativo	Acervo e Coleção:	Foto Klos	
341			
Data Foto:	Tamanho:	Tipo:	
10/12/1931	6 x 9	Retangular	
Cor:	Enquadramento:		
Preto & Branco	Vertical - Centralizada - neg.		
Suporte e estado de conservação:			
Negativo em chapa de vidro em bom estado de conservação. Encomenda de 12 cópias tamanho postal			
Fotógrafo (a):	Identificação:		
Frieda D. Klos	2 Crianças: Carlos Becker		
Tipo retoque:			
maquiagem rosada e lápis grafite			
Tema retratado:	Local retratado:		
Crianças	Foto Klos		
Cenário:			
fundo cinza			
Artefatos:			
banco, menina segura um objeto na mão, roupas de acordo com o final da década de 1920, do menino estilo marinheiro, menina vestido com detalhes da gola e cintura com estampa			
Pessoas retratadas:			
menina, menino, crianças, bebe,			
Pose	em pé, centralizada e enquadrada bem de perto, olhares fixos na câmera, expressões faciais de medo		



FORMULÁRIO DE GERENCIAMENTO DE FOTOGRAFIAS

Nome do arquivo digital: T_DSC03058 6 x 9	<input type="button" value="Imagem"/>
Nr. Foto ou Negativo 3243	Acervo e Coleção: Foto Klos
Data Foto: 02/08/1943	Tamanho: 6 x 9
Cor: Preto & Branco	Tipo: Retangular
Suporte e estado de conservação: Negativo em chapa de vidro em bom estado de conservação. Encomenda de 12 cópias tamanho postal e 1 prova em chapa.	Enquadramento: Vertical - Centralizada
Fotógrafo (a): Frieda D. Klos	Identificação: Crianças de Bruno Knorr
Tipo retoque: maquiagem rosada e lápis grafite	Local retratado: Foto Klos
Tema retratado: Crianças	Cenário: constituído de vários objetos, profundidade demonstrada pelos objetos ao fundo
Artefatos: cadeira de vime, ao fundo mesa com flores e coluna também com flores,	Pessoas retratadas: menino, menina, bebê.
Pose centralizada na foto, menina sentada e menino apoiado na cadeira. Vestimenta do menino pouco difere da menina em detalhes na gola.	



ANEXO 3: FICHAS DE FOTOGRAFIAS DE FAMÍLIAS

FORMULÁRIO DE GERENCIAMENTO DE FOTOGRAFIAS	
Nome do arquivo digital: T_DSC02981	Imagem
Nr. Foto ou Negativo 3244	Acervo e Coleção: Foto Klos
Data Foto: 24/08/1944	Tamanho: 6 x 9
Cor: Preto & Branco	Tipo: Retangular
Enquadramento: Horizontal - Centralizada	
Suporte e estado de conservação: Negativo em chapa de vidro em bom estado de conservação. Encomenda de 6 cópias tamanho postal (família) e 6 cópias tamanho 6 x 9 (duas pessoas).	
Fotógrafo (a): Frieda D. Klos	Identificação:
Tipo retoque: maquiagem rosada e grafite preto	
Tema retratado: Família	Local retratado: Foto Klos
Cenário: painel fundo escuro, imagem escura, com um luz lateral, não consegui definir se foi propositual ou "falha técnica"	
Artefatos: cadeiras	
Pessoas retratadas: família, mulher, moças, bebê	
Pose: sentados com o bebe no colo em torno do pai, vestidos para a ocasião, os olhares são para o bebê e não para a câmera, demonstra espontaneidade e familiaridade com a tecnologia	


Campo1



FORMULÁRIO DE GERENCIAMENTO DE FOTOGRAFIAS

Campo 1	<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 45%;"> <p>Nome do arquivo digital: T_DSC03068 13 x 18 neg n. 1401</p> <p>Nr. Foto ou Negativo: 1401</p> <p>Data Foto: 15/04/1939</p> <p>Cor: Preto & Branco</p> <p>Fotógrafo (a): Frieda D. Klos</p> <p>Tipo retoque: maquiagem rosada e lápis grafite</p> <p>Tema retratado: Família</p> <p>Cenário: tapete, fundo neutro</p> <p>Artefatos: cadeiras para os pais, mesa lateral com flores</p> <p>Pessoas retratadas: família, filhos, adultos, moça, rapazes</p> </div> <div style="width: 45%;"> <p>Acervo e Coleção: Foto Klos</p> <p>Tamanho: 13 x 18</p> <p>Enquadramento: Horizontal - Centralizada</p> <p>Suporte e estado de conservação: Negativo em chapa de vidro em bom estado de conservação. Encomenda de 12 cópias 13 x 18.</p> <p>Identificação: Família Fritz Kepler (Schneider)</p> <p>Local retratado: Foto Klos</p> </div> </div> <div style="text-align: center; margin-top: 10px;">  </div> <div style="margin-top: 10px;"> <p>Pose: pais posicionados nas cadeiras de forma que há dois semi-círculos ou triângulos. Moças nas laterais externas e os rapazes no centro da imagem, família tradicional de empreendedores, pelas vestimental e poses percebe-se claramente a posição social</p> </div>
---------	---

FORMULÁRIO DE GERENCIAMENTO DE FOTOGRAFIAS

	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td colspan="2">Nome do arquivo digital:</td> <td colspan="2">Imagem</td> </tr> <tr> <td colspan="2">T_DSC03072 13 x 18</td> <td colspan="2"></td> </tr> <tr> <td>Nr. Foto ou Negativo</td> <td>Acervo e Coleção:</td> <td colspan="2">Foto Klos</td> </tr> <tr> <td>1418</td> <td></td> <td colspan="2"></td> </tr> <tr> <td>Data Foto:</td> <td>Tamanho:</td> <td colspan="2">Tipo:</td> </tr> <tr> <td>24/05/1939</td> <td>13 x 18</td> <td colspan="2">Retangular</td> </tr> <tr> <td>Cor:</td> <td colspan="3">Enquadramento:</td> </tr> <tr> <td>Preto & Branco</td> <td colspan="3">Vertical - Centralizada</td> </tr> <tr> <td colspan="4">Suporte e estado de conservação:</td> </tr> <tr> <td colspan="4">Negativo em chapa de vidro em bom estado de conservação. Encomenda de 6 cópias em tamanho Postal</td> </tr> <tr> <td>Fotógrafo (a):</td> <td colspan="3">Identificação:</td> </tr> <tr> <td>Frieda D. Klos</td> <td colspan="3">Família Emil Weiblen</td> </tr> <tr> <td colspan="4">Tipo retoque:</td> </tr> <tr> <td colspan="4">maquiagem rosada e lápis grafite</td> </tr> <tr> <td>Tema retratado:</td> <td colspan="3">Local retratado:</td> </tr> <tr> <td>Família</td> <td colspan="3">Foto Klos</td> </tr> <tr> <td colspan="4">Cenário:</td> </tr> <tr> <td colspan="4">fundo neutro em tom cinza claro</td> </tr> <tr> <td colspan="4">Artefatos:</td> </tr> <tr> <td colspan="4">apenas um tapete centralizando o lugar dos retratados</td> </tr> <tr> <td colspan="4">Pessoas retratadas:</td> </tr> <tr> <td colspan="4">Família, homem, ulher, menina, menino</td> </tr> <tr> <td colspan="4">Pose</td> </tr> <tr> <td colspan="4">todos em pé, crianças com as mãos acompanhando o tronco, casal com braços para trás. Posicionados em semi-circulo com os pais no meio.</td> </tr> </table>	Nome do arquivo digital:		Imagem		T_DSC03072 13 x 18				Nr. Foto ou Negativo	Acervo e Coleção:	Foto Klos		1418				Data Foto:	Tamanho:	Tipo:		24/05/1939	13 x 18	Retangular		Cor:	Enquadramento:			Preto & Branco	Vertical - Centralizada			Suporte e estado de conservação:				Negativo em chapa de vidro em bom estado de conservação. Encomenda de 6 cópias em tamanho Postal				Fotógrafo (a):	Identificação:			Frieda D. Klos	Família Emil Weiblen			Tipo retoque:				maquiagem rosada e lápis grafite				Tema retratado:	Local retratado:			Família	Foto Klos			Cenário:				fundo neutro em tom cinza claro				Artefatos:				apenas um tapete centralizando o lugar dos retratados				Pessoas retratadas:				Família, homem, ulher, menina, menino				Pose				todos em pé, crianças com as mãos acompanhando o tronco, casal com braços para trás. Posicionados em semi-circulo com os pais no meio.			
Nome do arquivo digital:		Imagem																																																																																															
T_DSC03072 13 x 18																																																																																																	
Nr. Foto ou Negativo	Acervo e Coleção:	Foto Klos																																																																																															
1418																																																																																																	
Data Foto:	Tamanho:	Tipo:																																																																																															
24/05/1939	13 x 18	Retangular																																																																																															
Cor:	Enquadramento:																																																																																																
Preto & Branco	Vertical - Centralizada																																																																																																
Suporte e estado de conservação:																																																																																																	
Negativo em chapa de vidro em bom estado de conservação. Encomenda de 6 cópias em tamanho Postal																																																																																																	
Fotógrafo (a):	Identificação:																																																																																																
Frieda D. Klos	Família Emil Weiblen																																																																																																
Tipo retoque:																																																																																																	
maquiagem rosada e lápis grafite																																																																																																	
Tema retratado:	Local retratado:																																																																																																
Família	Foto Klos																																																																																																
Cenário:																																																																																																	
fundo neutro em tom cinza claro																																																																																																	
Artefatos:																																																																																																	
apenas um tapete centralizando o lugar dos retratados																																																																																																	
Pessoas retratadas:																																																																																																	
Família, homem, ulher, menina, menino																																																																																																	
Pose																																																																																																	
todos em pé, crianças com as mãos acompanhando o tronco, casal com braços para trás. Posicionados em semi-circulo com os pais no meio.																																																																																																	

ANEXO 4: REPORTAGENS RETIRADAS DE JORNAIS DE PANAMBI-RS

A Notícia Ilustrada 28-09-79 Página 5

FOTO KLOS - 66 ANOS -

AQUI O LOCAL ONDE FUNCIONOU A FOTO KLOSS NO INÍCIO - HOJE HOTEL OÁSIS



Ha 66 anos atrás, exatamente no dia 27 de setembro de 1913, nascia o primeiro studio fotografico em Panambi. A Foto Klos, que teve como fundador o sr. João Guilherme Klos, auxiliado pela sua esposa, dona Frieda Klos.

Para quem viveu aquela época, era muito difícil acreditar que um modesto studio fotografico, com uma só máquina de fotografar, pudesse no decorrer dos anos, progredir tanto, e chegar ao que hoje é a Foto Kloss, administrada pelo sr. Ottmar Kloss, filho do casal.

A arte de fotografar com perfeição estava na família Klos, e o seu Ottmar, como costumava-se o chamar, bem soube dirigir os destinos daquele modesto studio, e com calma, muito trabalho e dedicação e principalmente, amor à arte, conseguiu transformar a Foto Klos, numa empresa igual a tantas outras, que chegaram à vitória. E a Foto Klos, já é vitoriosa, pois hoje, com sua tradição de bons serviços no ramo fotografico, tem um nome a zelar, que conquistou, fotografando pessoas, cenas alegres e tristes, acompanhando de perto a todos os passos de nossa Panambi.

O INÍCIO

O fotógrafo Adão Guilherme Klos, da Alemanha, imigrou para o Brasil, chegando à então colônia Neu Württemberg, - hoje Panambi - em janeiro de 1912. Aqui, ele passou a residir com seu irmão, Felipe Klos - já há mais tempo no Brasil -, a qual possuía uma cervejaria localizada na rua Hermann Meyer, nas proximidades das atuais instalações da agência.

E em 18 de fevereiro, a seu Adão tirou suas duas primeiras fotos, uma da cervejaria com o quadro de funcionários e a outra, do local onde hoje está instalada a Comercial de Móveis Arte Lar, em direção à praça central.

Estas negativas, tamanho 18 X 24, em chapa de vidro, ainda se encontram nos arquivos da Foto Klos, como também a enorme câmara fotografica de 24 X 30.

Em setembro de 1913, Adão Klos, decidiu pela instalação e montagem definitiva de seu primeiro studio fotografico, numa casa, localizada no terreno, onde hoje se encontra o Hotel Oasis. Os negativos das poses feitas no local, estão datadas de 27 de setembro de 1913, considerado então o marco inicial da Foto Klos.

O NOVO LOCAL

Depois de contrair nupcias em 1915, com a dona Frieda Dóth, Adão Klos, adquiriu um terreno, na hoje rua Gaspar Martins, que na época era a rua principal de Neu Württemberg. E é neste local, que hoje ainda funciona a Foto Klos. Na época da aquisição do terreno, foi construído, o segundo studio fotografico, e em 1934, o terceiro, o qual, ainda hoje, e usado pelo seu Ottmar.

FABRICA DE BRINQUEDOS

Nos fundos do segundo studio, Adão Klos, montou uma fábrica de brinquedos, pois os serviços da foto, era pouco para ele e sua esposa. Desta fábrica restam ainda a medalha de ouro e o diploma conquistado em uma exposição realizada em Cruz Alta, no ano de 1936. E a peça principal apresentada nesta exposição foi doado ao museu histórico do Colegio Evangelico Panambi.

Nesta época, a policia efetuou diversas "blitz" na Foto Klos, pois havia suspeita de espionagem. E em uma destas buscas os policiais apreenderam uma máquina fotografica, encontrada no quarto do casal. Já as câmaras que se encontravam no studio, não foram apreendidas.

Era grande o número de câmaras existentes no studio no ocasião, pois os alemães de Neu Württemberg, confiavam a Dona Frieda, os seus aparelhos fotogrâ-

cos, já que em suas casas, havia a possibilidade mais fácil de apreensão por parte da policia.

UMA NOVA ERA

E em 1948, começou uma nova era na Foto Klos. Neste ano, assumiu a direção da Foto, Ottmar Klos, filho do casal, o qual até hoje, vem dirigindo os destinos da loja fundada por seu pai, em 1913.

Ottmar Klos, ao iniciar seu trabalho, enfrentou enormes dificuldades para a expansão daquele modesto studio fotografico. A falta de aparelhagem e de material, era um obstáculo nos planos do seu Ottmar, que tinha o firme proposito de vencer. O aparelhamento que possuía na época era tão somente uma câmara tamanho 24 X 30 e uma Gervabox que dona Frieda havia adquirido em 1934.

A aquisição das câmaras fotograficas, era muito difícil, porque a Alemanha, principal produtora de equipamentos do gênero, estava totalmente arrasada e sentia os efeitos da II Guerra Mundial.

O tempo foi passando e Ottmar Klos, com muito sacrificio, conseguiu aos poucos, montar um moderno studio fotografico, e ao dar continuidade ao trabalho iniciado por seu pai, atingiu o 66º aniversário de fundação. E isto só foi possível, graças a colaboração, o apoio e a confiança da comunidade panambiense a Foto Klos.

Hoje, a Foto Klos, é administrada por Ottmar Klos, e auxiliado por sua esposa Dona Thusnilda e seu filho Andre, e mais dois funcionários.

Com o mesmo espirito, com a mesma euforia e confiança de 1948, Ottmar Klos fala da proxima meta da Foto Klos, qual seja a instalação do laboratorio de foto-acabamento a cores, que permitira a revelação de filmes coloridos, aqui mesmo em Panambi. Deste forma, ampliando a linha de serviços, Ottmar Klos, pensa em retribuir o apoio que a comunidade panambiense prestou, nesses 66 anos de vitória a Foto Klos.



ADÃO GUILHERME KLOS FRIEDA DÓTH KLOS OTTMAR KLOS

JP - Reportagem

26 de outubro a 1º de novembro de 1990

Três gerações dedicadas à fotografia

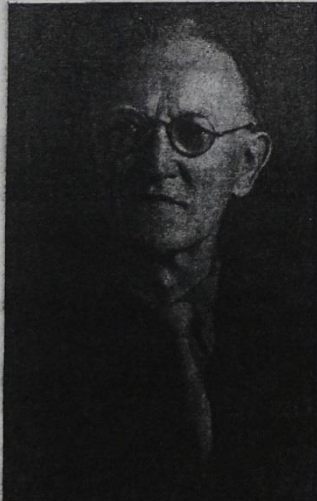
Adam Klos iniciou sua carreira de fotógrafo já aos 16 anos de idade, quando morava ainda em Schwäbenheim, na região de Bingen, na Alemanha, isto em 1906. Seis anos mais tarde ele veio para o Brasil e, como seu irmão tinha uma cervejaria em Panambi, era natural que ele viesse também para cá. Adam Klos iniciou uma tradição em sua família, a dos fotógrafos, que continua hoje com seu filho Ottmar e seu neto, André.

O equipamento necessário para a prática da profissão, Adam trouxe consigo da Europa. Uma curiosidade: apesar de Panambi, que na época chamava-se Neu Württemberg, ser eminentemente de colonização alemã, a primeira foto batida por Adam foi de um senhor negro, cuja idade era calculada em 118 anos. Ottmar assumiu a Foto Klos em 1948. Ele confessa os dois tipos de serviço que mais gosta de realizar: fotografar casamentos nas igrejas e também fotografar crianças. Porque crianças? "Elas são sempre naturais, sorriem de verdade, ao contrário dos adultos, que forçam o sorriso". Algumas crianças, entretanto, têm até medo da máquina fotográfica, o que exige um trabalho paciente dos fotógrafos e dos pais.

PLANEJAMENTO IMPOSSÍVEL

Ottmar faz ainda uma observação interessante: as crianças que mais demonstram antipatia ao fotógrafo são aquelas que têm de ir constantemente ao médico, e que talvez associem a máquina fotográfica a algum aparelho utilizado por estes profissionais. Dos casamentos, ele gosta porque está livre para desenvolver seu trabalho da maneira como acha que este ficará melhor, escolhendo os melhores ângulos de acordo com a experiência adquirida em diversas décadas no exercício da profissão.

Pontos negativos da profissão? André explica que o que mais esgota o fotógrafo é o fato de ele não ter condições de programar o seu trabalho. Não tem autonomia na administração de seu tempo. As vezes, por causa de um único aniversário, pode-se perder toda uma tarde de domingo. Não há praticamente finais-de-se-



Adam Klos iniciou seu trabalho em Panambi com a utilização de duas máquinas fotográficas "de loja", trazidas da Alemanha. Ele passou a direção da Foto Klos para seu filho Ottmar em 1948.



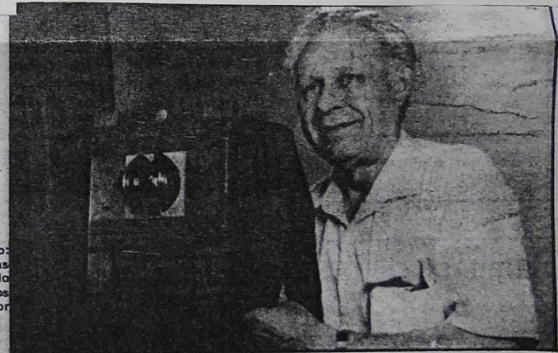
Uma foto escolhida como um exemplo do trabalho da Foto Klos, Senhorita Cosetti Carlitos, de Cruz Alta, fotografada por Ottmar, em outubro de 1951. O domínio da técnica fotográfica é algo que não dispensa a experiência.

mana para o fotógrafo.

PARA OS AMADORES...

Sobre o tipo de fotos que necessitam um maior grau de aprimoramento, Ottmar Klos diz que são as publicitárias e as fotos para catálogos industriais, que exigem geralmente um estudo mais demorado e a utilização de todos os recursos disponíveis em iluminação e equipamento. Ele diz também que a foto em preto e branco é mais difícil, porque exige mais conhecimento do fotógrafo, além de ser mais cara, porque exige mão-de-obra quase que artesanal na revelação e ampliação. As fotos P & B, entretanto, têm justamente essa vantagem: por serem trabalhadas manualmente, podem receber a "ajuda" do profissional. Este pode transformar um negativo de conteúdo importante, mas mal batido, em uma foto razoável, sem contar os efeitos especiais, o que não acontece com as fotos reveladas automaticamente.

Em relação aos amadores, Ottmar diz que a falha mais freqüente é o enquadramento. Muitas vezes os pés ou mesmo a cabeça das pessoas aparecem "cortados". Também é normal os amadores baterem suas fotos de uma distância muito grande, perdendo-se o destaque para aquele que deveria ser o motivo principal da foto (pessoa, objeto, etc.). Para aqueles que costumam fotografar "só de vez em quando", aí está uma recomendação simples, mas feita por quem realmente entende do assunto, e que poderá melhorar em muito a qualidade técnica de seu álbum de família.



Ottmar Klos em seu estúdio: a máquina que ele tem nas mãos é uma Ernemann, do início do século. Foi dos equipamentos trazidos por Adam da Europa.



MEMÓRIAS

Por Armin Philipp
(Membro da ALMURS - Cadeira 142).

Grupos familiares e futuros líderes



Este flagrante lembra o aniversário do jovem Kunibert Klos, com um grupo de amiguinhos e irmãos no ano de 1931, em Panambi. Kunibert, hoje em saudades, era casado com a senhora Lili Hardt Klos.

A foto é datada do ano de 1931. O flagrante foi batido por um dos três profissionais da fotografia no início do século passado: Adam Klos (os outros eram Schilk e Georg Malchow)

Assim, o pai de Kunibert, Ottmar e de Etor Klos, somou para a foto mais crianças: na esquerda, de pé, Lori Linn; o terceiro personagem é o aniversariante Kunibert Klos (ex-técnico de rádio, lojista, comerciante e agricultor). Ottmar seguiu a carreira do pai e é hoje o mais antigo fotógrafo de Panambi. Ainda: Bubi Schulien, que na idade adulta foi comerciante na rua Gaspar Martins. Seu pai manteve também uma indústria de óleos vegetais nesta rua do moinho.

Ainda na foto, sentados: Erni Linn, que mais tarde foi caminhoneiro, taxista e comerciante; Etor Klos, veterano empresário e agricultor; Arno Linn, que tornou-se genro de João Wesp, chegando ao cargo de sócio-gerente do Laboratório Medicinal Wesp, fabricante dos tradicionais Isis Vitalin e Olina, em Porto Alegre.

A segunda foto também se enquadra no título acima. No centro do flagrante, o patriarca Nikolas Heinrich e dona Helma Zillmer Heinrich. Data da foto: ano de 1964, na Linha Brasil. Entre os filhos e netos do casal, noras



A família Heinrich, que tinha como líder o patriarca Nikolas Heinrich. Na fila do meio, bem à esquerda, Mercilda Heinrich, hoje casada com o vereador Nelson Radmann.

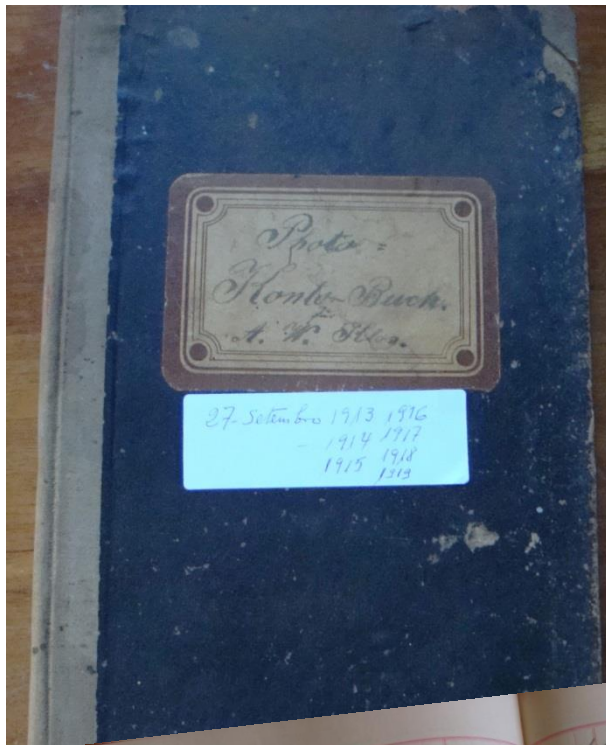
genros, identificamos, da esquerda para a direita, Oswaldo e Lina Heinrich, com a pequena Milaine. Casal Armindo Haas. Fridolin e Florentina Lange Heinrich.

Na fila do meio, Mercilda Heinrich (Radmann), Frida Wendland Heinrich e Kunibert Heinrich; o casal patriarca e anfitrião, já citados; Jandira Landwoigt Heinrich e esposo; as duas mocinhas atrás de Nikolas e da nora Jandira: Marilena e Nelsinda Heinrich; o rapaz, na extrema-direita: Arthur Heinrich (e atrás, Iria Haas, dos identificados).

Na fila da frente: as crianças Ilton Heinrich, Rudi Heinrich, Waldemar Heinrich (hoje sócio das empresas Laticínios Heja e Padaria Heinrich). Ainda: Lírio Heinrich e Otto Heinrich, anos mais tarde agricultor e durante um mandato, presidente da Sociedade Cultural e Recreativa Jaciandi. Também na fila da frente: Edela Heinrich, Isolde Heinrich, Nilva Haas e Nelda Radmann (Rüschel).



ANEXO 5: CAPAS E PÁGINAS DOS LIVROS DE REGISTROS:



Livro número 1:
1913-1919

116

Dez. 10.	Hilbert Winkler in Bunde. 18. 1/2. 1890	15,00	15,00
Dez. 24.	Abg. Inf. All. 1890	10,00	10,00
Januar 7.	11. 1/2. 1890	10,00	10,00
Dez. 10.	12. 1/2. 1890	10,00	10,00
Januar 17.	13. 1/2. 1890	10,00	10,00
Dez. 10.	14. 1/2. 1890	10,00	10,00
Dez. 16.	15. 1/2. 1890	20,00	20,00
Januar 13.	16. 1/2. 1890	14,00	20,00
Dez. 19.	17. 1/2. 1890	14,00	20,00
Januar 12.	18. 1/2. 1890	20,00	20,00
Dez. 18.	19. 1/2. 1890	20,00	20,00
Januar 6.	20. 1/2. 1890	22,50	22,50
Dez. 21.	21. 1/2. 1890	7,50	13,50
Januar 21.	22. 1/2. 1890	13,50	18,50
Dez. 27.	23. 1/2. 1890	0,00	0,00
Januar 6.	24. 1/2. 1890	0,00	12,00
Dez. 28.	25. 1/2. 1890	15,00	15,00
Januar 6.	26. 1/2. 1890	0,00	0,00
" 10.	27. 1/2. 1890	0,00	0,00

117

1917.

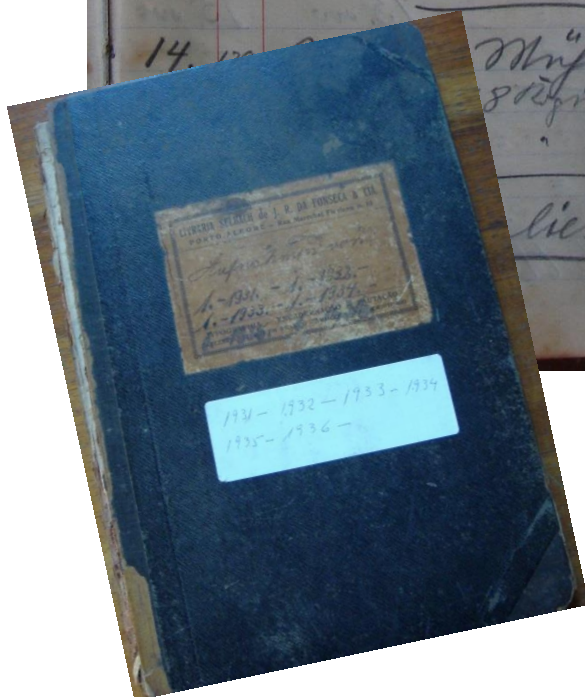
Januar 1.	1. 1/2. 1890	10,00	10,00
Dez. 12.	2. 1/2. 1890	0,00	0,00
Januar 1.	3. 1/2. 1890	10,00	10,00
Febru. 4.	4. 1/2. 1890	10,00	10,00
Januar 7.	5. 1/2. 1890	14,00	14,00
Febru. 7.	6. 1/2. 1890	14,00	14,00
Januar 13.	7. 1/2. 1890	14,00	14,00
Januar 13.	8. 1/2. 1890	14,00	14,00
Januar 15.	9. 1/2. 1890	14,00	14,00
Januar 27.	10. 1/2. 1890	14,00	14,00
Januar 8.	11. 1/2. 1890	14,00	14,00
Januar 28.	12. 1/2. 1890	14,00	14,00
Febru. 6.	13. 1/2. 1890	14,00	14,00
Januar 28.	14. 1/2. 1890	14,00	14,00
Febru. 4.	15. 1/2. 1890	14,00	14,00
Dez. 24.	16. 1/2. 1890	14,00	14,00
April 4.	17. 1/2. 1890	14,00	14,00

Livro número 2: 1931-1936

65

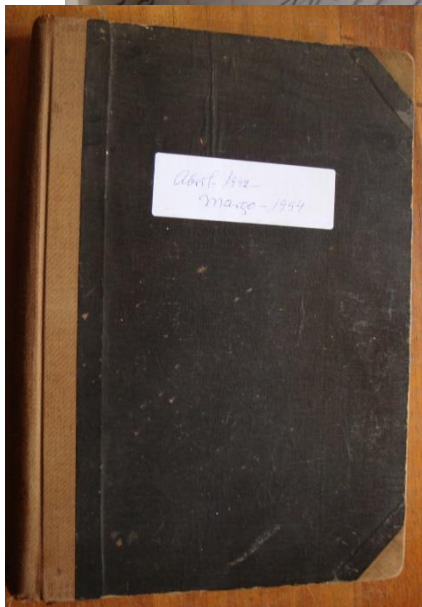
Dezember 32.

		Debito	Credito
10. 180x	Frithian Meager (Lomitzau-H. Wegener.) 1/2 kg. postul =	25.000	20.000 5.000 25.000
10. 189x	Alfredo Freitas (Lomitzau-Mello.) 1/2 kg. postul =	15.000	10.000 5.000 15.000
10. 181x	Jaagim Nunes in. Madalena.) 1/2 kg. postul =	15.000	10.000 5.000 15.000
8. 182x	Lotta Becker 2 Hink 13X18 gram 1 " 9X12 "	10.000	10.000
8. 183x	Kehr 1/2 kg. 13X18 gram =	18.000	18.000
14. 184x	Mühl (Jof. Gmünd.) 800 gram 2.500 =	5.000 10.000 15.000	15.000
	lien =	42.000	42.000



Livro número 3: 1937-1942

September		1938	
17. 1259.	Familie Teobald Schüler 1 Dg. 13x18 Bilder	40.000	40.000
17. 1260.	Adolf Schüler (mit 3 Plakaten) 1/2 Dg. Postal	12.000	12.000
17. 1261.	Oskar Schüler 1/2 Dg. Postal	12.000	12.000
	Teobald Floort (Brustb.) Postal	12.000	12.000
	Isa Gluck (Brustb.)	12.000	12.000
	el.	3.400	25.000
	großmutter	6.000	2.400
	mit Schwester	6.000	
	alleine	6.000	
	Passbilder	3.400	
	Brustb.		

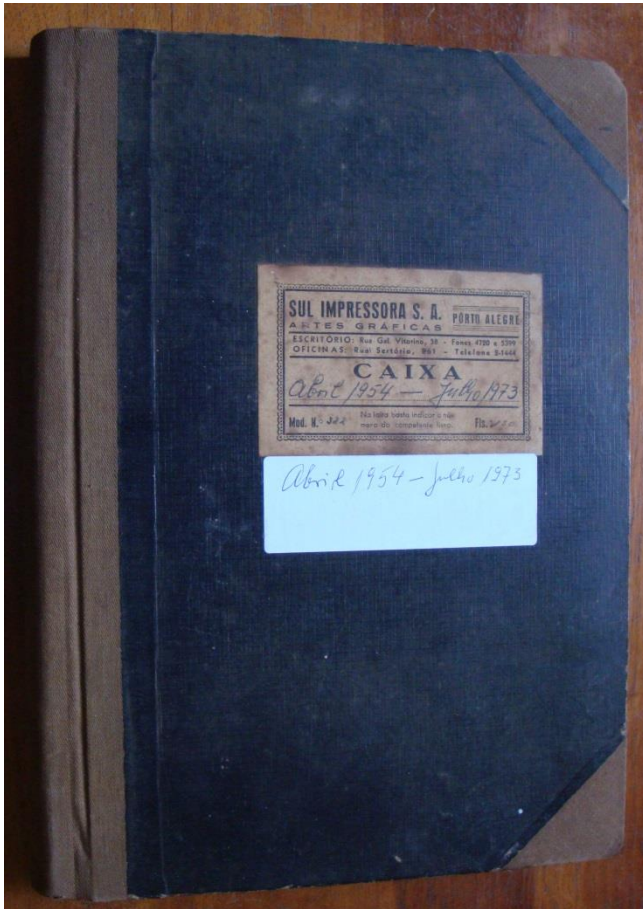


Livro número 4: 1942-1954

3

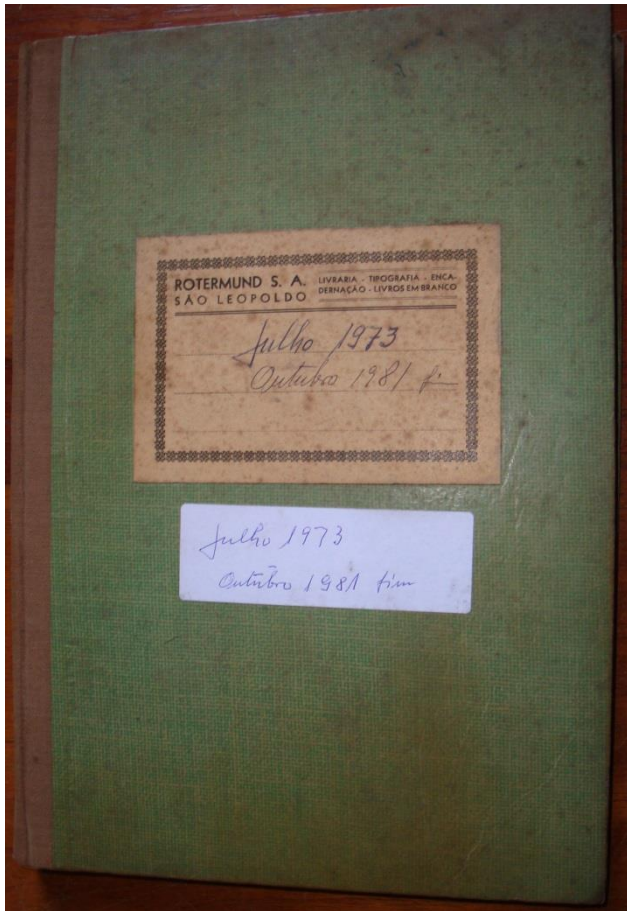
Maio 1942

			DEVE	HAVER
2085.	José Franz noiva Fakhinck			
	1/2 B. Postal	14. av	24. av	
2088.	" " " Grupo 4 pessoas	14. av		
2090.	Alfred Prante e Herta Weidle			
	1 B. Postal	24. av	24. av	
25. out 2091.	Arnold Pott noiva Müller			
	2 B. Postal	50. av	50. av	
2092.	Ella Schnee de maio corpo			
	1/2 B. Postal	14. av	28. av	
2093.	" " "	14. av		
30. 2094.	Erwin Feller noiva Schmitt			
	1 B. Postal	25. av	25.000	
30. 2095.	Arnold Prante noiva Thönn			
	2 B. Postal	50. av	50. av	
30. 2096.	Antonio Costa noiva Fenske			
	1/2 B. Postal	14. av	7. av	
			7. av	
30. 2097.	Grupo de casamento Costa			
	1/2 B. Postal	14. av	14. av	



Livro número 5:
1954-1973

Deve	Caixa	Mês de	de	Caixa	Haver
Janeiro - Fevereiro 1955			Fevereiro 1955		
9140 23	Luizina F. Schuman	novas Hamilton	4637 12	Caixa de	novas Hamilton
9532 23	Luizina F. Schuman	novas Caixa	9127		
9136			9424 12	Luizina F. Schuman	novas Hamilton
9411 23	Luizina F. Schuman	novas família	9832		
9589 30	Luizina F. Schuman	novas retirada	9539 18	Waldemar Rosa dos Santos	novas Luiz B. Santos
9820	Luizina F. Schuman	novas família	9536 18	Hans P. Schuman	novas amigos
9824-9825-9827			9496 19	Luizina F. Schuman	novas Hamilton
9828 29	Baldemar Schuman	novas família	9549 12	Hans P. Schuman	novas amigos
			9407		
<u>Fevereiro</u>			9130 33	Luizina F. Schuman	novas amigos
9500	Luizina F. Schuman	novas família	25	Luizina F. Schuman	novas amigos
9111			9131 26	Luizina F. Schuman	novas amigos
	Luizina F. Schuman	novas família	9649 26	Luizina F. Schuman	novas amigos
91 6	Luizina F. Schuman	novas família	9106		
9132 3	Luizina F. Schuman	novas família	2118	Sociedade Beneficente	novas amigos
9516			9600 5	Bóris Edwige	novas amigos
9553			9818 38	Ottavio Ficht	novas amigos
9543 11	Luizina F. Schuman	novas família	9826		
9129			10.790 28	Luizina F. Schuman	novas amigos
			10.791-10.792-10.793		

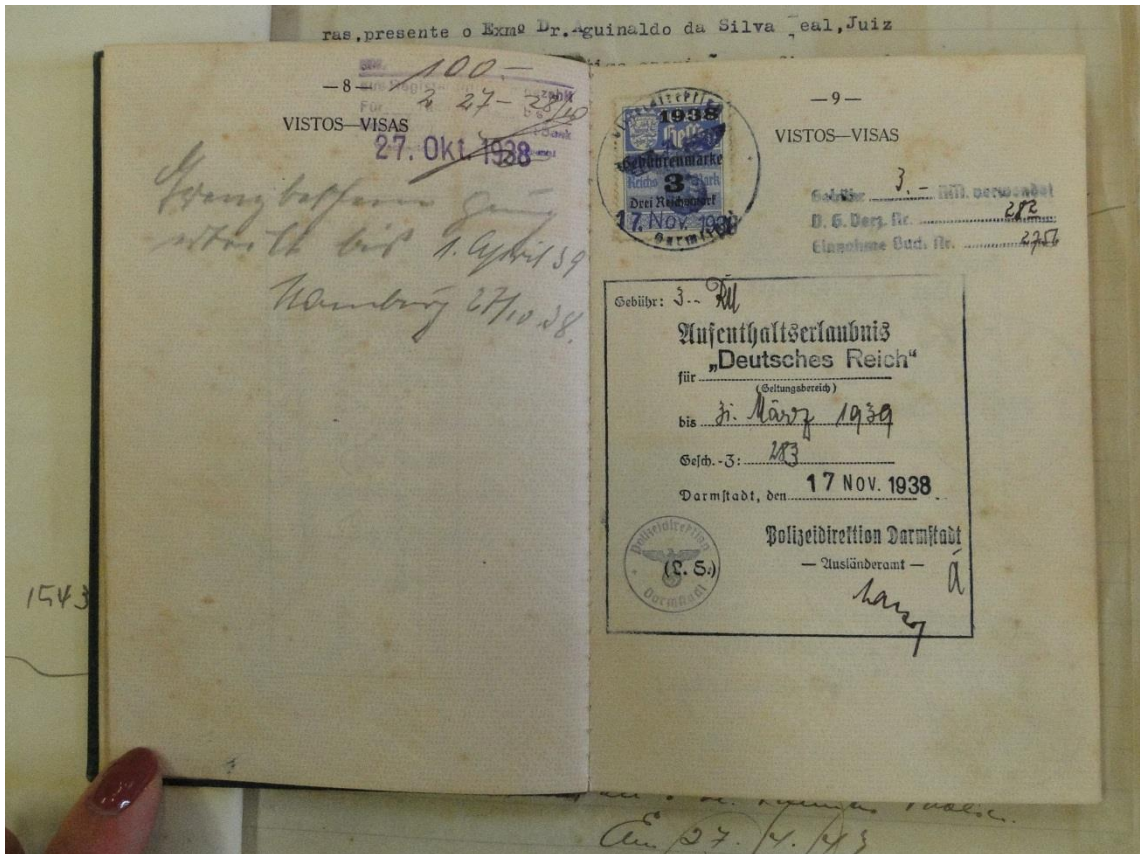


Livro número 6:
1973-1973

12				13			
002020 74				Abril 74			
DÉBITO	CRÉDITO	SALDO	DÉBITO	CRÉDITO	SALDO		
13.006 2	Hektor Zeff	noiva Hauer	13.014 6	Miro Baum	noiva Lehmann		
13.007 8	Sten Munnis Rodigan	noiva Jelenic	13.015 6	Adair Fernandes Rosa	noiva Lima		
13.008 9	Luz Carlos Melo	noiva Zorica	13.016 6	Polio dos Santos	noiva Leuca		
13.009 16	Miro Blum	noivos	13.017 20	Blauer Wendland	noiva Tranygob		
13.010 16	Alberto Hugo Schaffer	noiva Lela	13.018 28	Familia Ewald Horst			
13.011 23	Polina Port	noiva Inga Schmitt	13.019 27	Jaro Born	noiva Placi Platich		
13.012 30	Roland Hoffmann	noiva Zorica	13.020 27	Zeno Wendland	noiva Nela Jellenic		
13.013 30	Olga Schaffer	noiva Tereinka	13.018 ²⁹	Wagener Moura Martin	noivos		
	Edumundo Stembrot	noiva					
3							

ANEXO 6: PASSAPORTE DE ADAM KLOS





ANEXO 7: ENTREVISTA – ANDRÉ KLOS

RETRATOS FOTOGRÁFICOS EM PANAMBI (RS)

Data da Entrevista: 20 de maio de 2011

Local da Entrevista: Estúdio Foto Klos

Pesquisador(a): Carmem Adriane Ribeiro

Auxiliar (parte técnica): Rosane Márcia Neumann

Nome do Entrevistado: André Dietter Klos

Data de Nascimento: 16/08/1958

Sexo: Masculino

Endereço: Rua Gaspar Martins, 269. Panambi (RS)

Telefone: 55-3375-3910

Carmem:

20 de maio de 2011, estamos no Estúdio Foto Klos, situado a Rua Gaspar Martins, 269 para realizar uma entrevista com o Sr. André Dietter Klos, fotógrafo. Antes de iniciarmos a entrevista sr. André nós pedimos para o sr. autorização para que esta entrevista fique depositada no laboratório de historia oral da PUC-RS em Porto Alegre e para que ela seja utilizada nas pesquisas da tese de doutorado na mesma instituição e que ela tenha acesso público no laboratório, se o sr. permite.

André:

Concedemos a permissão e concordamos que fique registrada no laboratório e que o material seja usado neste trabalho e em outros que eventualmente possa ser usado.

Carmem:

Muito obrigada. Sr. André para iniciarmos este depoimento, gostaríamos que o sr. falasse um pouco sobre sua infância no estúdio fotográfico.

André:

A minha vida se deu praticante dentro do setor fotográfico, visto que sou a terceira geração de fotógrafos, ainda bebê é que começou a ser desenvolvida a

fotografia a cores, antes a fotografia como todos sabem levou mais de cem anos como arte e como ciência para se desenvolver, depois da Daguerre e outro francês Niépce desenvolveu essa técnica de capturar imagem e fixar imagens e no século XX teve muitas mudanças na fotografia quase tão grande quanto a transformação da fotografia analógica para a digital.

Nós começamos nos anos de 1900 com filmes planos ou com negativos em vidro, passamos para películas em plástico, mas planos, depois os filmes monocromáticos. A outra grande revolução foi o filme 135 mm, era formato menor e mudou muito o ramo fotográfico, fotografia era um objeto de desejo, bastante caro, inacessível para a maioria da população e hoje a fotografia é acessível a todos e o comportamento das pessoas também mudou, no passado se transferia tudo para o papel, e hoje se guarda mais em arquivos da mídia eletrônica. Não sei assim, a questão da minha infância com a fotografia, eu ainda assisti meu pai tirando fotografia em câmeras que necessitavam do pano preto, tinha que tirar o foco e depois colocar o “*chassis*” primeiro com o negativo plano e depois com o filme 120 mm. Normalmente os casamentos vinham aqui no estúdio, a gente tirava fotos principalmente no mês de julho de dez a vinte casamentos por sábado. Além de Panambi, atendíamos outras famílias de Condor, normalmente os noivos tiravam três fotos – a foto dos noivos, a foto com os padrinhos do casamento e a foto com os pais - e as famílias um pouco mais aquinhoadas ainda se permitiam tirar uma foto de busto, uma foto sozinha da noiva. Mas hoje, se você vai em um casamento, você tira entre quinhentos e mil fotografias para escolher talvez oitenta para colocar no álbum, naquela época se fazia três fotos e se vendia setenta e duas fotos porque era costume dos noivos dar aos familiares uma foto daquela de corpo inteiro ou da de busto, dos padrinhos normalmente se fazia meia dúzia, mas o pessoal já saía do estúdio sabendo que o meu pai iria fazer de uma fotografia três dúzias ou quatro dúzias, da outra meia dúzia, essa é uma questão que mudou muito, hoje se tira muito mais fotos, se faz muito mais arquivos fotográficos do que naquela época, mas o aproveitamento é menor.

O que voltou é o retoque, na fotografia analógica nos últimos tempos se fazia as fotografias e o retoque era praticamente zero, hoje com a possibilidade do photo shop, da manipulação de imagem através de diversos processos, as fotografias

voltaram a ser retocadas, isso faz com que de repente o fotógrafo não consiga entregar o álbum na velocidade que os noivos gostariam. Porque antigamente se retocava espinhas, acne, outras imperfeições no rosto e nos olhos também, se corrige o fundo, se corrige cor, se corrige contraste, uma série de coisas, também se faz maquiagem nas fotografias, isso voltou a ser como era antes.

Falando em termos de fotografia de amador, a gente tem um bom equipamento para produção em série de fotografias, para fotografias domésticas e o pessoal se impressiona de que hoje nós não temos mais a mesma velocidade que nós tínhamos a dois ou três anos atrás, porque pela margem de lucro, que a profissão em escala da fotografia dá, não permite ao laboratório ter um equipamento de ponta e mesmo que este equipamento também vence muito rápido, então hoje nós voltamos aos laboratórios regionais, eu lembro que no final da década de 1970 viajava muito a São Paulo, uma vez por mês, para agilizar o processo da revelação, quando começou a fotografia colorida no mundo, o único laboratório fotográfico que imprimia copias a cores era o Kurt em São Paulo, único laboratório latino americano com fotografia colorida. Depois começou com a Kodak tendo laboratório em São Paulo, em Porto Alegre, em Recife, depois a Fugui também teve um laboratório em São Paulo, chegou a ter um em Porto Alegre, e dali a pouco era comum em cada esquina ter uma máquina revelando fotos. Naquela época você tinha que revelar todo o filme, hoje a pessoa vai para a praia, tira duas mil fotos da viagem e não revela nenhuma, naquela época se fazia duzentas fotos, tinha que revelar as duzentas para ver as fotos. Não sei se era isso aí, é mais ou menos a trajetória do que eu vi de criança até agora, e também assim, o próprio equipamento não permitia que você fizesse fotos dentro de igrejas, caminhasse de um lado para o outro, exigia tripé, iluminação, então no final dos anos 1960 também vem o flahs eletrônico, antes era o flahs com bulbos que era de uso único, usava uma vez, antes disso tinha uma luz com um pó, eu não lembro mais o nome do pó, mas que fazia uma luz, mas você tinha que montar a cena e fazer a foto, não tinha a dinâmica que tem hoje, eu sei que nos anos 1970 quando eu comecei a tirar fotografia sempre tinha que levar duas câmeras, uma com filme preto e branco, e a outra com filme colorido, e eu tirei muita fotografia com filme 120 no formato 6 x 6, eu sei que a gente ainda estava usando estas máquinas e o pessoal dizia que nós estávamos ultrapassados, na realidade nós tínhamos um arquivo muito maior dos 6 x 6 cm do que o 135 mm que gerava um

negativo de 2,4 x 3,6 cm, então em termos de ampliação o 6 x 6 era muito melhor, a gente levava duas, três câmeras numa reportagem e até porque se o filme começava a ser exposto e você não concluía num evento, não tinha como interromper porque ou perdia muito no corte ou as vezes não tinha como você fazer isso, como que durante uma celebração você rapidamente ia trocar? não dava, então se levava duas, três câmeras fotográficas para não perder a cena, trocava só o equipamento.

Carmem:

O sr. comentou que a maioria dos casamentos era em julho, tem algum motivo que o mês de julho marcou mais as fotografias de casamento...

André:

Acontece o seguinte: não havia praticamente casamentos no mês de agosto, mas nos outros meses, como maio também tinha muitos casamentos no mês das noivas, início de ano e final de ano também tinha mais casamentos, nos outros meses era mediano, tipo outubro, abril e março era mediano, mas acredito que em agosto não tinha muitos casamentos porque o pessoal fala da raiva canina, não sei se tem algum fundo de verdade, mas o fato é que as férias eram em agosto, era muito difícil ter um casamento, sem declinar nomes, eu sei de uma pessoa que casou em Panambi que casou no dia 13 de agosto para desafiar a sorte, tem mais este detalhe, principalmente se fosse numa sexta feira (risos) isso são questões folclóricas... Há o pessoal respeitava muito o período da quaresma, hoje ninguém respeita mais, dentro da quaresma, não respeitam mais agosto, se bem que agosto não tem sentido nenhum, agora a quaresma é uma questão de religiosidade, mas, não sei porque, sei que o último sábado de julho, era o sábado que mais casamentos tinha no ano.

Carmem:

E quando o sr. trabalhava na sua infância, o sr. ajudava seu pai no estúdio que tipo de atividades o sr. ajudava, lembra com qual idade mais ou menos o sr. começou...

André:

Eu na verdade fui menor aprendiz, até antes dos 14 anos, fazia serviço de banco e principalmente ajudava o pai nas fotografias externas, menos no estúdio, mais na fotografia externa, toda a questão de equipamento de levar duas, três máquinas, vai evoluindo com a disponibilidade de mercado, tem que melhorar principalmente os equipamentos de iluminação, naquela época poucas famílias tinham câmera fotográfica e quem tinha câmera fotográfica era só para tirar fotografia em momentos de luz apropriada, fotos internas, praticamente ninguém tinha condições. Então você tirava fotografia de primeiro aninho, de bebê chegando em casa do hospital, ou que tinha nascido em casa com parteira, nenê bem pequeno até aniversário de 15 anos, casamento, confirmação, crisma, batismo, muitas, então com todas as nuances e particularidades dos celebrantes, um uma vez disse que não era ator de arte dramática para ficar fazendo cena para tirar fotografia e outro celebrante que não queria o fotografo em cima, ou caminhando pelo altar, então uma série de situações, independente de denominação religiosa, isso era mais específico com cada celebrante, uns eram tudo cheio de *inhéco* (manias) outros também permitiam tudo, o problema era quando trocava o pároco.

Carmem:

Quando criança o sr. ajudou mais em fotos externas, como o sr. comentou e no processo de revelação, na parte de laboratório, o sr. aprendeu a fazer a revelação com os produtos químicos, a revelação analógica?

André:

É falam da fotografia química ou analógica e da digital. Bom, o meu pai sempre foi muito concentrador, por mais que eu saiba como funciona um pouco um ampliador, porque a foto ela é copiada individualmente como um ampliador, foto por foto, primeiro num ampliador que o vô trouxe da Alemanha que funcionava com a luz do dia e depois um já com iluminação com lâmpada com foco manual e com exposição manual, depois o pai passou para ampliador automático tanto no foco quanto na exposição, mas mais ele trabalhava com este ampliador do que a gente tinha acesso, o problema é quando ele tinha que ir à Porto Alegre ou São Paulo e alguém vinha e precisava uma foto na hora, então você tinha que inventar no

ampliador, dos químicos: tem o revelador, tem o interruptor e tem o fixador no preto e branco, eu não lembro mais agora do nome dos químicos, teria que voltar, dar uma repensada, de uma hora para outra a gente não lembra mais, mas eu misturei muito químico com água para fazer justamente os banhos para revelação e fixação da imagem. Então, o pai ficava copiando e fazendo recortes nas fotografias e a gente controlava até que ela estava no ponto para tirar do revelador para transferir para o interruptor e depois para o fixador. E na fotografia em papel você vê a imagem aparecendo, na foto colorida não é possível porque qualquer fiapo de luz ela te vela o papel. A fotografia colorida no papel é igual ao filme, ele não pode pegar luz antes do processo, pelo menos durante alguns segundos no interruptor, não pode pegar luz, o filme pode pegar luz enquanto estiver no fixador, aí não tem problema nenhum, agora, se ele a recém entrou no fixador, ainda pode ter prejuízos quanto a qualidade da imagem.

E também na fotografia colorida são dois banhos na base positivo que é o papel, digo três banhos, revelador, branqueador, interruptor, no filme revelador, branqueador, fixador e tem mais um outro processo químico, um processo a mais. Mas, isso também no processo da fotografia colorida basicamente só o branqueador de filme que possuía o revelador que você tinha que fazer, o resto já vinha com as soluções prontas do fabricante do químico, se colocava dentro da máquina, um por um. Então tinha menos a parte da questão de misturar químicos. Mas por exemplo no colorido eu tomei mais o lugar do pai em função de que a máquina já tinha comandos digitais e o pai não quis seguir muito nisso aí, mas por exemplo, para definir contraste, brilho, definir questões de cor, por exemplo se uma fotografia estava azul, o que fazer para que ela tivesse uma cor certa, você tem que adicionar amarelo, se a foto está verde você tem que adicionar magenta, e também como identificar se o teu revelador está contaminado. O maior problema era no colorido fazer a manutenção na máquina, isso tinha que fazer no mínimo uma vez por semana. Tinha que sacar fora um rack de um banho, se um pouquinho de fixador entrava no branqueador não tinha problema nenhum, isso não dava muita alteração, se dava era igual a zero. Depois que tinha revelado dez fotos não tinha diferença nenhuma, mas qualquer partícula de qualquer químico no revelador contaminava, então você tinha que saber quando o revelador estava contaminado. O meu maior medo sempre era quando o revelador estava contaminado porque se você revelou

um filme mal você não recupera mais as imagens. Agora se você revelou mil fotos, e elas estão com uma cor distorcida ou azulado (conforme o azul), aí você sabe que tem que jogar todo o revelador no lixo e lavar umas cinco vezes o tanque para sair qualquer tipo de resquício de químico para colocar um revelador zero quilometro e principalmente via que o regulador estava ruim quando o preto não era mais preto. O preto era o melhor lugar para você medir a qualidade do teu regulador de papel e felizmente no filme eu nunca tive problema. O regulador de papel que tinha que fazer mais manutenção esse deu alguma história meio pesada para contar (risos).

Carmem:

Esses filmes que o Sr. fala eram os filmes de 35 mm.

André:

Sim, nós aqui só chegamos a revelar colorido 35 mm, pode que a gente tenha revelado algum 120 mm, mas acredito que não, e o filme preto e branco também, só que o filme colorido você podia manusear praticamente todo o processo no claro. Aí você colava com uma fita que tinha um poder bastante grande de adesivo, grudava a ponta do filme a um – não lembro o nome da peça – era um plástico que se torcia e retorcia dentro da máquina e ficava puxando o filme de uma ponta até na outra, era só fechar a tampa da máquina e a máquina puxava o filme para dentro e cortava ele, comecei a ficar com medo de que um dia desses a máquina poderia não cortar, ou como a máquina não tinha no-break no processo de revelação do filme, se perdesse a luz, perdia o filme, ou tinha que abrir a tampa, cortar o filme independente de onde ele estava e perder umas chapas para não perder tudo e a partir daí, nós começamos, como tinha o quarto escuro no lado, a arrombar com a ferramenta do preto e branco o cartucho do filme colorido, que era o mesmo, o cartucho era igual, só muda as informações em cima, e passávamos todos os filmes para um outro estojo a prova de luz e o filme ficava solto, não precisava mais colar no eixo da bobina do filme. Então se apagasse a luz, era só pegar a manivela e continuar manualmente. Agora eu também não lembro mais, mas o filme de 36 poses levava praticamente 15 minutos até passar todo ele, então nós anotávamos (tinha um relógio na parede dentro do laboratório e um dentro do atendimento) , se o cliente queria revelação em uma hora, se estava lá 9 h e 45 minutos, então até as 10 h e 45 minutos tinha que estar pronto. Tínhamos o relógio fora para o cliente e o

relógio dentro do aquário e aí a gente tocava na manivela e olhava quando foi que nós colocamos, há foi a 13 minutos... então está quase fora do revelador.. os susto era pequeno. Bravo era quando caía a força e acabava a luz, aí tinha que ficar todo o filme 15 minutos assim torcendo e depois tinha que continuar torcendo porque o filme não podia parar dentro da máquina. Aí o processo já não era mais tão *melindroso* (delicado), o problema era justamente o tempo de revelação e entrada no branqueador que interrompe o processo de revelação. Isso são coisas que eu lembro, o pai me dizia “*tu já melhorou bastante*”, porque eu sabia fazer as coisas, mas assim, saber porque a máquina parou? É o fusível? Porque a foto esta fora de foco? Porque mudou a altura da bandeja, mudou o tamanho da foto, então pegar e ajustar a máquina para ela voltar estar calibrada de novo naquilo que ela havia sido programada, ali eu trabalhei bastante, no preto e branco eu basicamente ajudava a passar a foto de uma bacia para outra, enquanto que no preto e branco o revelador era uma questão de 150 ml de revelador para revelar as fotos. O revelador de fotos era um tanque de 10 litros então eram proporções completamente diferentes.

O processo da foto colorida eram 4 tanques de 10 litros e o processo de revelação do filme eram 5 tanques de 8 litros.

Carmem:

Em cada processo de revelação ia essa quantidade de material...

André:

É de químicos, e o colorido todo o processo era no escuro, só que você trabalhava no claro porque a máquina era blindada, então você colocava o filme dentro da máquina e blindava, a única coisa que você via era o negativo, o negativo com mais transparente ou mais denso, tinha que dar mais luz ou menos luz, ou se o pessoal tirou foto em ambiente onde tinha lâmpada incandescente tinha uma qualidade de cor, onde tinha luz fluorescente tinha outra temperatura de cor, outra qualidade de cor, outra qualidade de imagem, quem tirava foto no sol era outra filtragem de novo.

Carmem:

Todas estas regulagens eram feitas manualmente no equipamento...

André:

É alguma coisa o equipamento fazia por si, mas nem todas. Então aí você tinha que ver, se alguém tirava fotos em vários ambientes, eu fazia o seguinte: eu pegava o filme e de cada ambiente que o cliente tinha tirado uma foto eu fazia uma e deixava sair para saber e a filtragem estava equilibrada, porque normalmente cada filme, cada marca de filme, cada modelo, tinha um processo. Então você tinha uma pré – filtragem para memorizar pela máquina, mas isso servia, por exemplo, para a luz do sol, porque o sol é para todo mundo mais ou menos igual, a não ser muito de tardezinha ou muito no alvorecer ou no crepúsculo que é um pouco diferente, mas durante o dia o sol é o mesmo, sol de praia às 10 horas é igual.

Carmem:

No seu trabalho como fotografo, os equipamentos que mais o sr. teve contato, os tipos de máquinas que o sr. mais utilizou, o sr. começou a fotografar na década de 1970.

André:

Eu comecei na década de 1970 com um equipamento *Minolta*, na linha de flahs, equipamentos de iluminação praticamente foi a vida toda *Meta blitz*, ou *Flahs Metz*, depois tirei muito fotos com a *Rolleiflex 6 x 6*, *Mamiya 6 x 6*, *Minolta* modelo SRT 101. Depois quando fui só para o filme 135 mm eu trabalhei só com equipamento *Nikon*, primeiro com uma *Nikon Plate*, Também apareceram as lentes zoom, mais para o final da década de 1970, começou a ser usada a lente zoom que permitia vários ângulos com a mesma lente. Se bem que a lente zoom não tem o mesmo foco de uma lente fixa, antigamente a gente trabalhava com uma lente de 50 mm porque é o ângulo do olho humano, o padrão do olho humano e também não tinha distorções. Uma lente muito grande angular, ela dá distorções, aí é chato para fazer fotografia de busto com uma lente grande angular, porque vai predominar o nariz e vai deixar em segundo plano as orelhas, então tem um nariz grande e as orelhas pequenas, o melhor é uma lente 80 mm. A gente tinha uma lente grande angular 50 mm e uma tele, é uma lente tipo 35 mm, grande angular, 50 mm a normal, e uma tele-objetiva era de 100 mm. Se bem que a tele-objetiva, praticamente nunca se usava porque para fazer uma foto com uma 100 mm tem que quase sair fora do salão para fazer o enquadramento.