

CRÔNICAS VISUAIS DE PONTA-GROSSA: A TRAJETÓRIA E A PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA DE LUIZ BIANCHI (1913-1943)

Audrey Franciny Barbosa¹

RESUMO

O presente texto teve por objetivo explorar a trajetória e a produção fotográfica de Luiz Bianchi (1876-1943) em Ponta Grossa nas primeiras décadas do século XX², tomando suas fotografias como crônicas visuais da cidade. Entende-se que longe de registros da realidade, as fotografias do espaço urbano articulam a técnica, a sensibilidade e a posição social do fotógrafo que busca narrar um evento do cotidiano, portanto, aproximando-o da figura de um cronista visual. Por isso, a partir de uma série de fotografias urbanas produzidas por Luiz Bianchi, foi possível compreender que o fotógrafo captou “*instantes decisivos*” do cotidiano da cidade, os quais permitiram com que Bianchi construísse uma trama de pequenas cenas que nos oferecem pistas sobre relações e tensões sociais, modos de sociabilidade e usos do espaço público ponta-grossense ao longo das primeiras décadas do século XX.

Palavras-chave: Foto Bianchi; Crônicas Visuais; Produção fotográfica; Cultura Material.

VISUAL CHRONICLES OF PONTA GROSSA: THE TRAJECTORY AND PHOTOGRAPHIC PRODUCTION OF LUIZ BIANCHI (1913-1943)

ABSTRACT

This text to explore the trajectory and photographic production of Luiz Bianchi (1876–1943) in Ponta Grossa during the first decades of the twentieth century, taking his photographs as visual chronicles of the city. It is understood that, far from being mere records of reality, photographs of the urban space articulate the technique, sensitivity and social position of the photographer, who seeks to narrate an everyday event, thus bringing him closer to the figure of a visual chronicler. Based on a series of urban photographs produced by Luiz Bianchi, it was possible to understand that the photographer captured “*decisive moments*” of the city’s daily life, which allowed Bianchi to construct small scenes that offer us clues about social relations and tensions, modes of sociability and uses of public space in Ponta Grossa over the first decades of the twentieth century.

Key words: Foto Bianchi; Visual Chronicles; Photographic Production; Material Culture.

¹ Doutorado em Educação (UEPG), Mestrado em História (UEPG). Licenciada em História (UEPG) e Pedagogia (Unisecal). Professora de História da educação básica nos anos finais do Ensino Fundamental. Professora do Ensino Superior lotada do Departamento de Educação (DEED – UEPG). Orcid Id: <http://orcid.org/0000-0003-1842-5966>. Contato: audreybarbosaf@gmail.com

² Muitos dos retratos aqui analisados não possuem data definida, por isso foram identificados com a sigla “s/d” – sem data. Contudo, a partir da higienização e catalogação do fundo fotográfico realizada pela Casa da Memória Paraná, instituição que digitalizou e disponibilizou os retratos de forma *online*, estima-se que os retratos são datados das décadas de 1920 e 1930. Tendo em vista essa lacuna, optou-se por definir o recorte da pesquisa entre os anos de 1913 e 1943, período no qual Luiz Bianchi esteve à frente do Foto Bianchi em Ponta Grossa.

Introdução

O presente artigo tem por objetivo explorar a trajetória e a produção fotográfica de Luiz Bianchi (1876-1943), tendo em vista a problematização das imagens urbanas de sua autoria que foram produzidas na cidade de Ponta Grossa nas primeiras décadas do século XX³. Compreende-se que as imagens aqui analisadas vão além de um registro automático realizado pelo fotógrafo, estas são artefatos materiais que podem ser entendidas como crônicas visuais do passado. Segundo Antônio Cândido (2003), a crônica é um gênero textual que nasce, principalmente, nos jornais e trata de assuntos ligados ao cotidiano. Diferente de textos mais solenes ou literários, ela costuma apresentar um tom leve, próximo da conversa, trazendo situações simples do dia a dia – um gesto, uma cena de rua, uma pequena lembrança – e revelando neles um significado ou uma beleza que poderiam passar despercebidos. Conforme o autor:

Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. [...] Na sua despretensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma [...]. Em lugar de oferecer um cenário excelsa [...], pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitada (CÂNDIDO, 2003, p. 88-89).

Assim, entende-se que as crônicas urbanas são produtos culturais que têm por finalidade narrar fatos cotidianos nas cidades. No caso específico das crônicas visuais, estas são imagens – em especial, fotográficas – que registram cenas rotineiras e, por isso, nos colocam em contato com as mudanças e as permanências no espaço urbano, ao passo que os fotógrafos transformam o cotidiano em arte, explorando elementos técnicos, estéticos e representativos. Dito isto, a partir do contato com a obra fotográfica de Luiz Bianchi, identifica-se que sua produção não esteve restrita à prestação de serviços fotográficos com fins exclusivamente comerciais. Observa-se que há em sua produção uma série de vistas urbanas resultantes de seu olhar enquanto transeunte da cidade em movimento e que, portanto, embora fosse um fotógrafo comercial, sua prática convergia também com a dimensão artística.

³ Luiz Bianchi (1876-1943) foi um fotógrafo ítalo-argentino que migrou para a região sul do Brasil em fins do século XIX. No Brasil, casou-se com a suíça Maria Thommenn (1883-1969), sua esposa e parceira de trabalho. Nas primeiras décadas do século XX, Luiz e Maria mudaram-se para Ponta Grossa/PR, com o objetivo de Luiz prestar serviços fotográficos para empresa responsável pela instalação da linha férrea na região. O casal então fixou moradia na cidade, local no qual estabeleceram uma loja comercial de aviamentos, posteriormente, um estúdio fotográfico – o Foto Bianchi – e onde nasceram seus quatro filhos, a saber, Rauly, Fleury, Leonardo e Raul.

No que se refere à prática fotográfica, ressalta-se que as fotografias são produtos de escolhas e objetivos dos fotógrafos enquanto sujeitos históricos e que, portanto, consistem numa prática social que articula relações intrapessoais e interpessoais. Por isso, conforme pontuou Pierre Bourdieu (2003), a visualidade fotográfica integra o processo formativo da sociedade contemporânea, pois reforça determinadas estruturas ao legitimar aquilo que é considerado distinto e aceitável por cada regime fotográfico. Em síntese, comprehende-se que em diferentes contextos históricos, houve temas, situações e sujeitos considerados “fotografáveis” em detrimento de outros, apagados ou invisibilizados. Assim, a fotografia opera dentro de regimes estéticos específicos, por meio dos quais os fotógrafos elegem e reproduzem tais visualidades.

Dessa forma, a fotografia não constitui um registro automático da realidade, mas sim resulta de uma ação social, circunscrita por interferências culturais e orientada por uma finalidade. Dito isso, neste artigo parte-se da perspectiva de que a produção fotográfica pode ser compreendida como a expressão de uma tomada de posição por parte do agente que a produziu – no caso, o fotógrafo. Isto posto, a discussão foi construída em dois momentos, saber: primeiro, traçou-se elementos da trajetória e da produção fotográfica de Luiz Bianchi em Ponta Grossa nas primeiras décadas do século XX; no segundo momento, realizou-se a análise de uma série de fotografias de autoria de Bianchi a partir da compreensão destas enquanto crônicas visuais da cidade.

Luiz Bianchi: trajetória e produção fotográfica

Luiz Bianchi (1876-1943) foi registrado na Argentina por seus pais, Carlos e Catarina Bianchi, imigrantes vindos da Itália e que abriram em Buenos Aires um comércio voltado para a produção de portas de madeira, enquanto Carlos Bianchi exercia a função de jornalista em um pequeno jornal local da capital argentina. Ainda jovem, Luiz serviu ao Exército argentino, oportunidade na qual aprendeu o ofício da fotografia. Posteriormente, realizou uma viagem a bordo de um navio mercante inglês que navegava pelo Oceano Atlântico e, segundo relatos de seu filho Rauly, visitou diferentes regiões da América do Norte e da África (BIANCHI, 1982).

FIGURA 1 – RETRATO DE LUIZ BIANCHI E SUA CÂMERA⁴ (S/D)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa.

Após essa viagem, Luiz migrou para o Brasil no final do século XIX, viveu na cidade da Lapa/PR, onde exerceu a agricultura como forma de sustento, mas sem deixar de exercer o ofício fotográfico como prática paralela. Nesse período, Luiz Bianchi foi contratado pela *Brazil Railway Company*⁵ para fotografar a instalação das estações da estrada de ferro em Ponta Grossa. A região dos Campos Gerais⁶ tornou-se um destino frequente de Luiz Bianchi, que além

⁴ Na Figura 1, apresenta-se uma fotografia na qual Luiz Bianchi posou ao lado de sua câmera fotográfica e encenou seu ofício, como indica a presença da câmera e o fato de estar segurando o dispositivo que aciona o equipamento para realizar o retrato. Não sabemos se este registro foi realizado por outra pessoa ou se foi Luiz Bianchi quem organizou a cena para produzir um autorretrato, mas entende-se que o retrato teve como motivação o desejo de representar e afirmar sua identidade pessoal e profissional.

⁵ Empresa ferroviária que controlou e administrou as estradas de ferro instaladas no sul do Brasil em fins do século XIX e meados do século XX, com o objetivo de promover a interligação ferroviária da região sul do Brasil com outros pontos da América do Sul. Segundo Leonel Monastirsky, a *Brazil Railway Company* “passou a ser uma grande empresa, construtora, administradora e arrendatária de uma gigantesca malha ferroviária espalhada pelos estados do sul, monopolizando os transportes” (MONASTIRSKY, 1997, p. 47).

⁶ Conforme o *Dicionário Histórico dos Campos Gerais* (2025), a expressão Campos Gerais compreende uma definição geográfica e histórico-cultural do território paranaense, pois designa uma zona fitogeográfica natural, com campos limpos e matas galerias ou capões isolados de floresta ombrófila mista, onde aparece o pinheiro araucária. Ademais, a região é situada no Segundo Planalto Paranaense, no reverso da Escarpa Devoniana, a qual o separa do Primeiro Planalto, situado a leste. Contudo, ao longo do século XX, a denominação Campos Gerais também foi sinônimo de identidade histórica e cultural da região e remonta ao século XVIII, quando, “graças aos ricos pastos naturais, abundância de invernadas com boa água e relevo suave, foi rota do tropeirismo do sul do Brasil, com o deslocamento de tropas de muares e gado de abate provenientes do Rio Grande do Sul com destino

de prestar serviços à companhia ferroviária, passou a realizar outros serviços fotográficos em Ponta Grossa e em cidades próximas, como foi o caso das fotografias que realizou da construção do prédio da Santa Casa de Misericórdia na primeira década do século XX (Figura 2), ou ainda sua passagem por Palmeira a fim de oferecer seus serviços fotográficos aos moradores da cidade (Figura 3).

FIGURA 2 – COLOCAÇÃO DA PEDRA FUNDAMENTAL DA SANTA CASA – LUIZ BIANCHI (1907)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa.

FIGURA 3 – ANÚNCIO DA PASSAGEM DE LUIZ BIANCHI POR PALMEIRA/PR (1908).

e impreenchivel.
 — Acha-se n'esta cidade, onde demorar-se-á por algum tempo, exercendo sua profissão, o habil photographo sr. Luiz Bianchi. Tivemos occasião de ver algumas photographias tiradas pelo digno artista e podemos garantir que são excellentes. Attendendo se à correção do seu trabalho e a circunstancia de haver já muito tempo que não somos visitados por artistas d'este genero, é de augurar-se-lhe uma proveitosa estada entre nós.

Fonte: Jornal *A República*, Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=215554&pesq=%22Luiz%20Bianchi%22&pasta=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagsis=21057>

aos mercados de São Paulo e Minas Gerais". Disponível em: <https://www2.uepg.br/dicion/os-campos-gerais-do-parana/#os-campos-gerais>

Vale enfatizar que em fins do século XIX e início do século XX, Ponta Grossa tornou-se uma cidade atrativa para os fotógrafos itinerantes, sobretudo quando passou a sediar uma das estações ferroviárias que interligava as principais linhas férreas do sul do Brasil. Com a ferrovia, um dos grandes símbolos das sociedades industrializadas e modernas, Ponta Grossa atingiu uma nova estrutura urbana, demográfica, econômica e sociocultural, passando de um povoado pacato a uma cidade importante no cenário regional (CHAVES, 2001; HOLOWATE, 2024).

Há que destacar que a cidade passou por um acentuado crescimento comercial, industrial e populacional no início do século XX, mudanças que alteraram o cenário social, urbano e cultural de uma cidade tradicionalmente ligada à oligarquia latifundária e à dinâmica rural. Entretanto, é importante lembrar que esse cenário foi palco de uma sociedade heterogênea, marcada por tensões e conflitos, uma vez que o crescimento urbano e econômico não atingia todos os setores sociais. Nas palavras de Niltonci Chaves, nas primeiras décadas do século XX, Ponta Grossa era composta por uma sociedade plural e complexa, na qual “grupos e ideias antagônicas se contrapunham [...] diferentes discursos eram produzidos objetivando arregimentar adeptos para as causas defendidas” (CHAVES, 2001, p. 12).

Logo, a sociedade ponta-grossense era um espaço de pluralidades no campo das ideias, com distintas manifestações culturais e espectros políticos e ideológicos. É nesse cenário de transformações e tensões entre a “Ponta Grossa oitocentista e pacata” e a “Nova Ponta Grossa novecentista” que o fotógrafo Luiz Bianchi produziu suas primeiras imagens da cidade. Portanto, defende-se que os retratos produzidos por Bianchi registraram as transformações e as permanências sociais daquele período, ao passo que contribuíram para a construção e a manutenção de uma imagem sobre a cidade.

Isaias Holowate (2024) lembra que durante o século XIX o crescimento de Ponta Grossa foi impulsionado pela diversificação da economia local, através da indústria madeireira e por meio da expansão da economia ervateira na região. Nesse cenário, ocorreu a instalação de indústrias e o aumento do comércio urbano, ao passo que a cidade passou a funcionar pela lógica urbana e pela vivência das sociabilidades no meio citadino, no qual, a instalação das linhas férreas contribuiu para o fluxo de pessoas, mercadorias e informações. Essa nova configuração sociocultural foi espaço atrativo para um tipo de estabelecimento comercial que ganhava cada vez mais destaque nos espaços urbanos: os estúdios fotográficos. Conforme destacou Boris Kossoy:

com o progresso econômico, gerado basicamente da expansão da lavoura cafeeira na região centro-sul, com a implantação das primeiras estradas de ferro, possibilitando acesso ao interior, antes praticamente inatingível, a não ser sobre o dorso de animais, enfim, com o crescimento dos centros urbanos, criava-se melhores condições para que os fotógrafos – ainda alienígenas na sua maioria – instalassem seus estabelecimentos de forma mais efetiva (KOSOY, 1983, p. 876).

Nesse contexto, surgiram na passagem do século XIX para o século XX, os primeiros estúdios fotográficos em Ponta Grossa, voltados, sobretudo para a produção de retratos que agradassem o público consumidor e estivessem em consonância com o que era produzido nos estúdios fotográficos das grandes metrópoles. Nesse período, Luiz Bianchi já era casado com Maria Thommen (Figura 4), e juntos migraram definitivamente para Ponta Grossa por volta dos anos de 1910, na cidade, ambos se dedicaram à atividade comercial, Luiz oferecendo seus trabalhos fotográficos e Maria administrando uma loja de produtos diversos, sobretudo de aviamentos e tecidos.

Em 1913, o casal recebeu o alvará para abertura de um estabelecimento comercial-fotográfico, o Foto Bianchi, dando início ao estúdio que perduraria por três gerações da família Bianchi e cujo encerramento ocorreu, de forma definitiva, em 2002. Há que destacar que Maria Thommen ocupou papel essencial na administração e na produção do estúdio fotográfico. Segundo seu filho mais velho, Rauly Bianchi (1982), a mãe revelava, retocava e fazia o trabalho de laboratório nos retratos produzidos por Luiz Bianchi.

De acordo com Grasiele Silva, Maria Thommen, carinhosamente chamada de Micky, sempre esteve presente nos negócios da família, tendo seu nome associado ao estúdio em jornais do período, confirmando que Maria foi ativa na condução do estabelecimento, realizando demandas internas de organização do estúdio, auxiliando na elaboração das poses das fotografias e, possivelmente, realizando alguns retratos (SILVA, 2024, p. 190). Luiz e Maria permaneceram casados por mais de três décadas, até o falecimento de Luiz no ano de 1943, ocasionado por problemas no coração. Juntos, Luiz e Maria mantiveram o Foto Bianchi como estabelecimento comercial e espaço familiar. Foi no espaço do estúdio fotográfico que o casal teve seus quatro filhos (Figura 5), sendo eles: Rauly, Leonardo, Fleury e Raul – o último, falecido ainda pequeno.

FIGURA 4 – LUIZ BIANCHI E M. THOMMEN*



FIGURA 5 – LUIZ BIANCHI, MARIA THOMMEN
 E SEUS FILHOS, RAULY, LEONARDO e FLEURY



Fonte: Meuseu Cenas de Ponta Grossa

Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa.

*Ambas fotos sem data.

Em Ponta Grossa, Luiz Bianchi atendeu a clientela em vários endereços centrais da cidade, primeiro em frente à ferrovia, atual Rua Fernandes Pinheiro, depois, em um imóvel localizado na Rua Augusto Ribas (antiga Rua das Tropas), posteriormente, transferido para um endereço na Rua XV de Novembro, até construir seu estúdio definitivo na Rua Sete de Setembro, local para o qual mudou-se com a família por volta dos anos de 1940. Estes endereços não eram apenas a localização comercial do estúdio, mas também eram a residência da família Bianchi em Ponta Grossa, que, segundo Rauly Bianchi (1982), mudava-se conforme o estúdio mudava de endereço.

As mudanças de endereço não indicaram a diminuição nos trabalhos do Foto Bianchi. Pelo contrário, conforme indicam os registros de serviços, a demanda por retratos do estúdio foi intensa até a morte de Luiz, sobretudo no que se refere à produção de retratos individuais, retratos de noivos, retratos de formandos e retratos de crianças. Além disso, a ampliação do acesso aos retratos de estúdio, as novas tecnologias de produção e o uso das fotografias em documentos pessoais, representaram um aumento da demanda de fotografias do estúdio Foto Bianchi.

No que se refere à produção das fotografias por Luiz Bianchi no período analisado pela pesquisa, percebe-se em sua obra a prevalência do retrato de enquadramento médio e produzido

no interior do estúdio, características que evidenciam um gosto típico daquele contexto no qual as pessoas buscavam estúdios fotográficos a fim de eternizar imagens idealizadas de si. Conforme Sérgio Miceli, os retratos são imagens negociadas entre artistas e retratados e que eram produzidos através de uma tratativa entre o fotógrafo/artista e o fotografado/representado.

Nas palavras do autor:

O que está em jogo é o sentido atribuído e perpetrado pelo artista ao expressar uma definição compacta aliando uma fisionomia, aquela modelada na tela, a uma significação simbólica, que tanto pode ser uma pretensão política, uma qualificação institucional, uma afirmação de prestígio, uma filiação doutrinária ou confessional, uma habilidade erótica ou mundana, ou quaisquer misturas desses investimentos sociais (MICELI, 1996, p. 64).

Assim, um primeiro ponto que destacamos na produção fotográfica se refere aos *habitus* formativos próprios do campo fotográfico, uma vez que enfatizamos que os fotógrafos registraram o que poderia ser fotografado naquele momento. Segundo Pierre Bourdieu, essas escolhas operadas pelos fotógrafos fazem parte de um regime estético específico, o qual elege os temas “fotografáveis” e “não-fotografáveis” em cada momento. Afinal, a prática fotográfica não é individual e isolada, nas palavras do autor, ela ocorre:

por la mediación del ethos – interiorización de regularidades objetivas y comunes –, el grupo subordina esta práctica a la regla colectiva, de modo que la 47ensamento más insignificante 47ensamen, además de las intenciones explícitas de quien la um hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de 47ensamento y de apreciación común a todo um grupo (BOURDIEU, 2003, p. 44).

Além disso, Luiz Bianchi ocupou papel de destaque na produção fotográfica local. No ano de 1922, ele atuou como o representante do ramo fotográfico na “Exposição do Centenário” (Figura 6). Paralelamente, os retratos de Luiz eram requisitados pelas elites da cidade, o que fez com que o fotógrafo se tornasse amigo de personalidades da elite e ganhasse fama “em uma rede social composta por políticos, comerciantes, médicos, jornalistas, bancários, militares, artistas e professores que figuravam a vida urbana ponta-grossense” (CAMERA, 2018, p. 11). Contudo, ao mesmo tempo que o estúdio Foto Bainchi se configurava como um espaço de criação da representação visual dos grupos dominantes, atendia uma clientela com menor poder aquisitivo e formada por pessoas anônimas e que “puderam garantir o aumento dos serviços e a permanência do ateliê por quase um século na cidade” (CAMERA, 2018, p. 22).

FIGURA 6 – ANÚNCIO DE LUIZ BIANCHI REPRESENTANTE DO RAMO FOTOGRÁFICO NA EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO (1822). JORNAL A REPÚBLICA.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=215554&pesq=%22Luiz%20Bianchi%22&pasta=ano%20192&hf=memoria.bn.br&pagsis=38091>

Por isso, encontramos diversos registros de padeiros, açougueiros, soldados, chaveiros, operários, criadas, padres, professores etc., que frequentavam o estúdio Foto Bianchi em busca de um retrato de si. Tais sujeitos, contudo, raramente tinham seus nomes associados aos retratos, ficando a identificação restrita a seus papéis sociais, ou ainda, laços familiares, por exemplo: “mulher Brasílio”, “genro Bittencourt”, “filha Dr. Moraes”, etc. Enfim, mais do que um retrato do sujeito, a fotografia construía representações sociais. Logo, segundo Bourdieu e Bourdieu:

O que é fotografado, e apreendido pelo leitor da fotografia, não são propriamente indivíduos na sua particularidade singular, mas sim papéis sociais – o marido, o rapaz na primeira comunhão, o militar – ou relações sociais – o tio da América ou a tia de Sauvagnon. Por exemplo, a coleção de B. M. inclui uma fotografia que ilustra, de forma perfeita, o primeiro tipo (BOURDIEU; BOURDIEU, 2006, p. 34).

Por fim, assim como outros fotógrafos do início do século XX, o itinerário formativo de Luiz Bianchi enquanto fotógrafo ocorreu na aproximação ocasional com a fotografia – em específico, no Exército – o que despertou um encanto pela prática e na aprendizagem desta com outros fotógrafos do período. Sua inserção no campo foi gradual, de início em consonância com outros ofícios e de forma itinerante, até se consolidar como agente de destaque no campo da

fotografia em Ponta Grossa, construir certo reconhecimento em torno de seu nome e, a partir daí, dedicar-se integralmente à profissão de fotógrafo. Paralela à sua atuação no estúdio, estava sua relação com o espaço familiar. Conforme José Augusto Leandro (1996), possivelmente, antes mesmo de aprender o ofício da fotografia no Exército, Luiz tenha tido contato com as fotografias por meio do pai jornalista. Além disso, ensinou seus filhos à prática fotográfica desde que eram pequenos, provavelmente, com o objetivo de que estes se tornassem seus ajudantes ou, até mesmo, continuassem sua atividade. Fato é que Rauly, seu filho mais velho, passou de seu aprendiz a herdeiro.

Em 1982, Rauly concedeu uma entrevista ao projeto “Fotógrafos pioneiros do Paraná”⁷, a partir de suas narrativas é possível traçar novos paralelos sobre a trajetória de seu pai, Luiz Bianchi. Contudo, ao utilizar as narrativas de Rauly Bianchi como fonte de análise, toma-se o cuidado de não cair na armadilha de tomar o relato oral como retrato do real, por isso, há que atentar-se para as armadilhas da ilusão retórica e pelo fato de que o entrevistado realiza uma “produção de si” ao se tornar ideólogo de sua própria vida (BOURDIEU, 2008, p. 75).

Por isso, cabe lembrar que a fala do entrevistado está repleta de representações e que estas são “enunciados performativos que pretendem fazer o que elas enunciam”, (BOURDIEU, 2008, p. 112), sendo necessário analisar o relato de Rauly Bianchi com o cuidado de “compreender e prever mais exatamente as potencialidades nela contidas, ou melhor, as possibilidades que ela oferece objetivamente às diferentes pretensões subjetivas” (BOURDIEU, 2008, p. 112). Ao longo da entrevista, transcrita em treze páginas, Rauly respondeu questões acerca da chegada dos pais, Luiz e Maria, ao Brasil, da trajetória do estúdio, sua aproximação com a fotografia e a passagem da administração do estúdio para suas mãos.

Durante a entrevista, Rauly faz menção a produtos utilizados na produção das fotografias, “[...] da França inclusive vinha muito” (BIANCHI, 1982), a personagens que passavam pelo Foto, “[...] e eu estava presente, me lembro bem disso, falavam bem o espanhol e o velho⁸ falava muito bem o espanhol [...]” (BIANCHI, 1982), conversas que ouvia do pai “[...] Um dia veio um grupo de família, 18 x 24, meia dúzia e ele falou: - Bom, a semana tá ganha. Naquele tempo era assim, né, um cliente e tava ganha a semana” (BIANCHI, 1982), e as histórias que ouvia no estúdio, “[...] sei, aqui ele fotografou o Theodore Roosevelt. Eu tenho

⁷ A entrevista foi concedida por Rauly Bianchi em 1982 aos pesquisadores Loreno Luiz Zatelli Hogedorn e Roseli T. Boschilia como parte integrante do Projeto Fotógrafos Pioneiros do Paraná. Atualmente, a entrevista está disponível para consulta e pesquisa na Casa da Memória de Curitiba/PR – mediante agendamento.

⁸ Durante a entrevista Rauly utiliza o adjetivo “velho” para se referir ao pai – Luiz Bianchi.

fotografia dele aqui, aqui em Ponta Grossa [...] eu era guri, eu era um piá [...] lembro que eles estiveram lá em casa e tenho uma vaga memória dele e da senhora dele” (BIANCHI, 1982).

Logo, fica evidente nos relatos de Rauly que ele cresceu vendo e ouvindo a mãe e o pai no espaço do estúdio fotográfico, assim como conviveu com clientes e amigos da família que passavam pelo estabelecimento. Dessa forma, o Foto Bianchi não era apenas o espaço comercial, mas também onde se travavam as relações familiares e foi no seio das relações familiares que Rauly, assim como Luiz Bianchi, deu os primeiros passos na trajetória como fotógrafo.

Agora, quanto às fotografias produzidas por Luiz Bianchi, elas representaram diferentes espaços e temporalidades da história ponta-grossense ao longo do século XX. Perpassam desde retratos individuais, familiares e institucionais encomendados por clientes, até fotografias de festas cívicas, casamentos, celebrações culturais, retratos pós-morte, vistas urbanas e paisagens naturais. Para este estudo, nos detemos nas fotografias produzidas por Luiz Bianchi que tinham por intenção ser um recorte do cotidiano citadino, isto é, ser uma crônica visual da cidade.

Foto Bianchi: Crônicas Visuais da Cidade

Segundo Maria Elisa Borges (2008), durante o século XX, a fotografia ocasionou uma nova forma de representar e olhar o mundo natural e suas dinâmicas sociais, sobretudo com o surgimento da chamada fotografia documental. Para André Rouillé (2009), a fotografia documental compreendeu um momento cultural específico, a saber, o retrato de uma sociedade industrial e moderna em busca de sua ordenação visual e a valorização do progresso oitocentista. Portanto, entende-se que as diferenças entre as fotografias documentais do século XIX e as fotografias digitais circuladas nas redes sociais no século XXI, vão além do avanço tecnológico, dizem respeito, também, às concepções da fotografia em si, afinal, são diferentes modos de ver e fotografar o mundo social de cada período.

Conforme dito anteriormente, Luiz Bianchi chegou em Ponta Grossa contratado pela *Brazil Railway Company* a fim de fotografar a construção da estrada de ferro. Segundo Leonel Monastirsky (1997), nesse período a cidade vivia em função da ferrovia e do que ela representava, a saber, crescimento, desenvolvimento e progresso. Isto posto, a ferrovia foi a base do discurso governista e econômico daquele contexto, pois representava um dos

principais elementos do recente processo de industrialização brasileiro. Assim, surgiu uma mitificação ao redor da ferrovia, a ideia de uma Ponta Grossa como “*cidade-progresso*” e que se incorporou ao inconsciente coletivo, sendo que a ferrovia além de um papel importante na economia da cidade e na vida social dos cidadãos, tinha forte representatividade simbólica na paisagem urbanística da cidade.

Isto posto, os retratos fotográficos da ferrovia são um registro documental – não enquanto reflexo do real – mas no sentido de que revelam um ideal acerca de uma cidade que se constrói junto aos trilhos do trem. A exemplo disto, na Figura 7, Luiz Bianchi produziu uma vista panorâmica da cidade a fim de capturar toda extensão e crescimento da região. Sobre a técnica na fotografia panorâmica, cabe destacar que ela foi desenvolvida por fotógrafos europeus ainda no século XIX, e se prolongou aos fotógrafos americanos no século XX. Inicialmente, sua composição ocorria a partir da junção de vários negativos que registravam partes da paisagem, posteriormente, adotou-se o uso de lentes fotográficas maiores, visando registrar a cidade em sua amplitude. Nas palavras de Anne Mondenard:

a representação de uma cidade se presta perfeitamente a este tipo de reconstituição, que às vezes se estende em comprimentos surrendentes [...] com um aparelho equipado com uma objetiva que varre o horizonte, os fotógrafos obtêm, sobre um único clichê, uma vista panorâmica (MONDENARD, 1999, p. 03).

FIGURA 7 – PANORÂMICA DA CIDADE (S/D)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Muitas vezes, essas fotografias panorâmicas eram utilizadas na produção de cartões-postais para promover e circular a imagem de um local ou determinado monumento. Conforme observado por Boris Kossoy (2014), os cartões-postais abriram novos horizontes para a disseminação de imagens reais e fantasias pessoais, tornando-se uma maneira acessível para as massas se conectar e se comunicar. Assim, no início do século XX, os cartões-postais possuíam uma dupla função, a saber: eram *souvenirs* que encantavam os destinatários e poderosos meios de comunicação, capazes de transmitir mensagens sutis e persuasivas via imagens e breves textos. De acordo com Borges, por meio dos cartões-postais:

a fotografia dialogava com a pintura. Punha suas lentes para fixar e divulgar partes de vilas e cidades já consagradas por sua importância comercial, histórica etc. Por mais realistas que fossem os cartões pintados, suas imagens não logravam ultrapassar a sensação de realidade, produzida pelas imagens fotográficas, ilustradas ou não. De mais a mais, os cartões-postais fotográficos eram infinitamente mais econômicos e, portanto, mais comercializáveis (BORGES, 2008, p. 59).

Produto comercial, artefato de rememoração e veículo de mensagens, o cartão-postal ganhou espaço nos meios públicos e oficiais, possibilitando a circulação das fotografias em diferentes espaços do mundo e ampliando o mundo visual das sociedades modernas. Nesse sentido, Annateresa Fabris ressaltou que os postais levavam às “últimas consequências a *missão civilizadora*, conferida à fotografia por sua capacidade de popularizar o que até então fora apanágio de poucos” (FABRIS, 1991, p. 35). Tal prática foi identificada no estúdio Foto Bianchi (Figura 8), que aproveitou a crescente popularidade dos cartões-postais e produziu uma série de composições líricas com fotografias da cidade e que, posteriormente, foram utilizadas na produção e comercialização de cartões-postais.

FIGURA 8 – CARTÃO-POSTAL DE PONTA GROSSA



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Portanto, enfatiza-se que a produção de Luiz Bianchi foi marcada pela ação do fotógrafo documental, ou seja, aquele representa as transformações da cidade, e do fotógrafo comercial, uma vez que se concentra na produção e venda de bens de consumo, como os cartões-postais. Contudo, não devemos limitar a prática de Bianchi a estas duas dimensões, pois a pesquisa averiguou que os olhares do fotógrafo estavam atentos às várias dimensões da cidade, observando suas ruas, construções e seus habitantes. Por exemplo, identifica-se em suas fotografias a curiosidade em registrar fenômenos naturais como uma chuva de raios (Figura 9), ou ainda, a contemplação dos pinheiros nativos do território paranaense (Figura 10), além de registrar eventos cotidianos que despertavam emoções, como a queda de uma árvore (Figura 11) e grupos de pessoas reunidas na frente do cinema ou durante uma conversa na rua (Figuras 12 e 13) – registros estes que ainda que posados, revelam um corte do vivido naquele dia pelo fotógrafo. Também é possível indicar a preocupação em registrar os monumentos naturais que conferiam identidade à cidade, como os arenitos de Vila Velha e suas formações rochosas (Figuras 14 e 15).

FIGURA 9 – RAIOS (S/D)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 10 – PINHEIROS (S/D)



 museu cenas
de PONTA GROSSA

Acervo da Fotografia Digitalizada: Fundo Foto Bianchi - Casa da Memória
Fotógrafo: Foto Bianchi

Disponível em: www.museucenas.com.br/pontagrossa

Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 11 – ÁRVORE CAÍDA (S/D)



 museu cenas
de PONTA GROSSA

Acervo da Fotografia Digitalizada: Fundo Foto Bianchi - Casa da Memória
Fotógrafo: Foto Bianchi

Disponível em: www.museucenas.com.br/pontagrossa

Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 12 – GRUPO EM FRENTE AO CINE ÉDEN (S/D)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 13 – GRUPO FRANCISCO BURZIO (1910)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 14 – VILA VELHA (S/D)



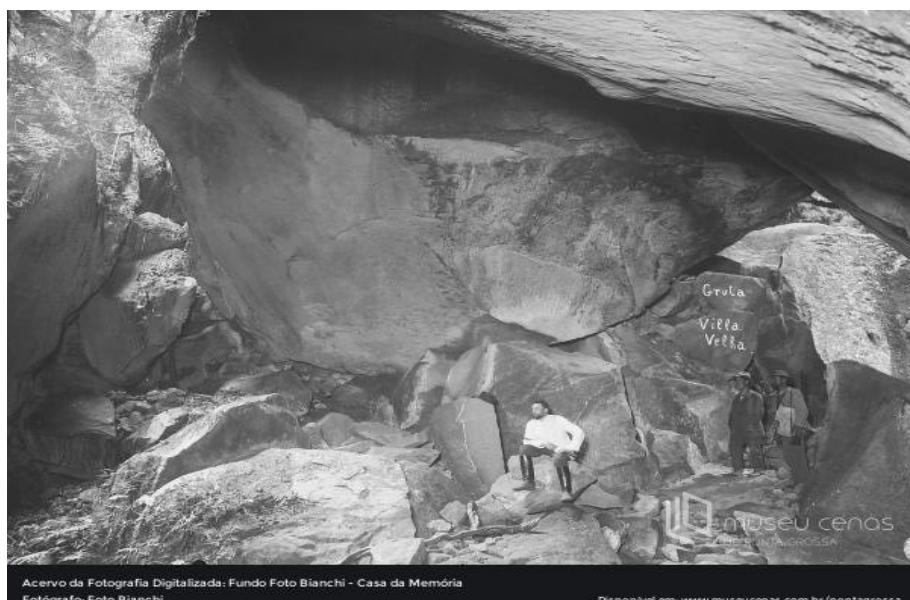
 museu cenas
de PONTA GROSSA

Acervo da Fotografia Digitalizada: Fundo Foto Bianchi - Casa da Memória
Fotógrafo: Foto Bianchi

Disponível em: www.museucenas.com.br/pontagrossa

Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 15 – GRUTA VILA VELHA (S/D)



Acervo da Fotografia Digitalizada: Fundo Foto Bianchi - Casa da Memória
Fotógrafo: Foto Bianchi

Disponível em: www.museucenas.com.br/pontagrossa

Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

Diante disso, a pesquisa argumenta que Luiz Bianchi desempenhou o papel de cronista visual da cidade ao narrar a partir de sua câmera fotográfica eventos, momentos e espaços da cidade. Conforme observado por Abílio Águeda, os fotógrafos são verdadeiros cronistas

visuais, pois testemunham e registram os processos de interação social que ocorrem nos espaços públicos e suas narrativas visuais permitem identificar mudanças e permanências que afetam diversos aspectos da vida urbana, como “tradições, hábitos, representações sociais, padrões de sociabilidade, gostos e comportamentos [...] bem como os diferentes usos e ocupações do espaço público por diferentes grupos sociais” (ÁGUEDA, 2008, p. 10).

Isto posto, chama à atenção as Figuras 16 e 17, ambas intituladas pelo fotógrafo como “jogadores”. Na Figura 16, observamos dois jogadores que posam com um grupo de homens trajando ternos e chapéus acompanhados de meninos, todos bem vestidos, alguns esboçando sorrisos, todos com posturas relaxadas frente a câmera. Por sua vez, na Figura 17, com o mesmo título e no mesmo local, porém sem a presença dos jogadores, observamos os trajes simples e humildes que os meninos e o rapaz apresentam, assim como os pés descalços dos dois meninos.

Cabe enfatizar que as vestimentas ou ainda, a falta dos calçados nos meninos nos remete à falta do acesso à bens materiais e de sobrevivência, assim como a marginalização das classes sociais pobres que acompanha o processo industrial-capitalista nos grandes centros urbanos desde meados do século XIX. Aliás, a desigualdade social e a marginalização racial é uma das marcas da sociedade contemporânea industrial que se faz presente na construção de símbolos visuais que, muitas vezes, são propagados pelas fotografias, um exemplo, é que nos retratos de estúdio do século XIX a condição escravizada de determinados sujeitos era ressaltada por estes posarem com os pés descalços para os fotógrafos XIX (LEITE, 2011; SCHWARCZ, 2024).

FIGURA 16 – JOGADORES (S/D)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

FIGURA 17 – JOGADORES (S/D)



Fonte: Museu Cenas de Ponta Grossa

No caso desses retratos, não pode-se determinar o que levou o fotógrafo a retratar os meninos da Figura 17, talvez um pedido dos mesmos ou um ímpeto momentâneo do fotógrafo que os viu e resolveu registrar, o que problematiza-se é que estes não tiveram o mesmo tratamento, enquadramento e composição da cena como os demais retratados da Figura 16. De certa forma, entende-se que os meninos foram percebidos pelo fotógrafo e, por um instante do vivido, saíram da invisibilidade, o que nos permite, hoje, vê-los e confrontar aquela Ponta Grossa desigual.

Agora, algumas observações são necessárias a estes retratos. Primeiro, os grupos fotografados contam com a presença exclusiva dos homens. Tal questão não pode ser entendida como falta da presença feminina nos espaços públicos e nas vias de circulação do centro da cidade, pelo contrário, conforme registros na época, parcelas da população feminina exerciam a função de professoras e administravam alguns estabelecimentos no centro da cidade

(CHAVES, 2001). Além disso, a administração doméstica, como as compras nas mercearias, o levar as crianças ao médico ou a escola, o aumento no número de meninas que frequentavam os espaços de ensino ou, ainda, as trabalhadoras autônomas, são indicativos que reafirmam a circulação e a participação das mulheres no espaço público da cidade.

O que aponta-se foi a escolha do fotógrafo, sua intenção de registrar grupos específicos da sociedade, em especial, aqueles relacionados a sua afinidade com Francisco Burzio, ou ainda, pessoas que aceitaram e/ou solicitaram posar para o fotógrafo. Ademais, supõe-se que a presença feminina pelas ruas da cidade não captava a atenção do fotógrafo, atenção essa voltada para o espaço público e seus transeuntes costumeiros, a saber, os homens. Conforme destacaram Lima e Carvalho, no século XX:

O tipo urbano, assim, define-se nesse período como transeunte adulto e do sexo masculino. O cidadão urbano anônimo, sempre em movimento, qualificando a massa em trânsito [...] a composição dos grupos de indivíduos e da pose perante a câmera fotográfica transforma-se na atitude metropolitana, o fotógrafo é absorvido enquanto um tipo comum da cidade à medida que sua presença não desperta mais a atenção dos transeuntes (Lima; Carvalho, 1997, p. 117).

Por fim, identifica-se nessas fotografias a procura do fotógrafo por registrar momentos, muitas vezes sem saber ao certo o quê, mas numa busca pelo chamado “instante decisivo”. Henri Cartier-Bresson, fotógrafo e jornalista francês, enfatizou que o “instante decisivo” envolve capturar o momento exato em que todos os elementos de uma cena se fundem de maneira harmoniosa e significativa, resultando em uma imagem poderosa e impactante. Para Cartier-Bresson, a câmera era uma extensão do próprio olhar do fotógrafo, permitindo-lhe capturar a essência e a emoção de um momento fugaz, em suas palavras: “eu andava o dia inteiro com o espírito alerta, procurando nas ruas a oportunidade de fazer ao vivo fotos como de flagrantes delitos” (CARTIER-BRESSON, 2004, p. 16). Por isso, os retratos aqui são defendidos como crônicas visuais da cidade, pois resultam dessa busca do fotógrafo por registrar pessoas e eventos corriqueiros da cidade, mas sem renunciar à composição da cena, uma das características marcantes de Luiz Bianchi.

Considerações Finais

Ao longo deste artigo, buscou-se compreender a trajetória e a produção fotográfica de Luiz Bianchi em Ponta Grossa entre as primeiras décadas do século XX, tomando suas imagens

como crônicas visuais da cidade. Argumentou-se que a obra de Bianchi ultrapassa a dimensão estritamente comercial do retrato de estúdio, inserindo-se em um regime de visualidade que participa da construção de representações sobre a cidade, seus espaços e seus habitantes. Nessa perspectiva, as imagens produzidas pelo Foto Bianchi ajudam a tensionar o discurso da “cidade-progresso”, associado à ferrovia, ao crescimento industrial e à expansão do comércio, com a presença visual de sujeitos sociais e marginais que desmistificam esse ideal urbano e nos aproximam de uma Ponta Grossa de múltiplas vivências e classes.

Ao mesmo tempo em que participam da celebração de obras, monumentos e vistas panorâmicas mobilizadas em cartões-postais como estratégias de autopromoção urbana, essas fotografias também deixam entrever as desigualdades sociais e os diferentes modos de ocupação do espaço público. Por exemplo, as crianças descalças em contraste com grupos masculinos bem-vestidos evidenciam que a cidade retratada é, ao mesmo tempo, cenário de promessas de modernidade e palco de exclusões e hierarquias. Por sua vez, a centralidade dos retratos masculinos à ausência de mulheres nas cenas de rua e a recorrência de identificações por função ou parentesco, indicam limites e silenciamentos que também fazem parte da história a ser visualizada e contada.

Por fim, a partir de Bourdieu (2003), argumentou-se que aquilo que é fotografado resulta de escolhas orientadas por *habitus*, códigos de gosto e convenções de representação partilhados por determinado grupo. Por isso, ao propor a categoria “crônicas visuais” para pensar a produção de Luiz Bianchi, buscou-se sublinhar o caráter narrativo, seletivo e situado de suas fotografias, pois longe de reflexos automáticos, trata-se de imagens que articulam técnica, sensibilidade e posição social do fotógrafo, aproximando-se da figura do “cronista visual” proposta por Águeda (2008). Tal aproximação permite reconhecer, nessas fotografias, não só documentos para a história urbana de Ponta Grossa, mas enunciados que intervêm na forma como a cidade foi e continua sendo imaginada. Ao captar os “instantes decisivos” do cotidiano, Bianchi constrói uma trama de pequenas cenas que oferecem pistas sobre relações e tensões sociais, modos de sociabilidade e usos do espaço público ponta-grossense ao longo da primeira metade do século XX.

REFERÊNCIAS

ÁGUEDA, Abílio Afonso da. **O fotógrafo Lambe-Lambe**: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BIANCHI, Rauly. **Entrevista concedida a Loreno Luiz Zatelli Hogedorn e Roseli T. Boschilia para o Projeto Fotógrafos Pioneiros do Paraná**. Ponta Grossa, 3 nov. 1982. Acervo: Casa da Memória, Curitiba/PR.

BORGES, Maria Elisa Linhares. **História e Fotografia**. 2^aed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, 132p.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas**: O que Falar Quer Dizer. 2. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **Un art medio**: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2003.

BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. **Revista de Sociologia Política**, Curitiba, n. 26, p. 31-39, jun. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rsocp/a/DLXCTWwm4RB4Zsb4LCkdPbw/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 10 nov. 2025.

CAMERA, Patrícia. Curadoria do Fundo Foto Bianchi: cultura fotográfica em Ponta Grossa e região. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 26, e31, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/GStB5xszZtQq6V7w8TPHYXd/?lang=pt>. Acesso em: 10 nov. 2025.

CANDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In.: _____. **Para gostar de ler: crônicas**, v. 5. São Paulo: Ática, 2003, p. 89-99.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Trad. Renato Aguiar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

CHAVES, Niltonci Batista. **A cidade civilizada**: discursos e representações sociais no jornal Diário dos Campos, na década de 1930. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2001, 162p.

FABRIS, Annateresa. A Invenção da fotografia: repercuções sociais. In.: FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991. p. 11-38.

HOLOWATE, Isaias. **Discursos e sociabilidades nas páginas do Jornal "Diários dos Campos", Ponta Grossa (PR) 1907-1921**. 2024. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024.

KOSSOY, Boris. A fotografia. In.: ZANINI, Walter (Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, p. 868-913.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. Belo Horizonte: Ateliê Editorial, 2014.

LEANDRO, José Augusto. Luiz Bianchi, fotógrafo dos Campos Gerais. **Jornal de História**. Ponta Grossa, UEPG, p. 4-6, ago. 1996.

LEITE, Marcelo Eduardo. Typos de pretos: escravos na fotografia de Christiano Junior, **Visualidades**, Goiânia v.9 n.1 p. 25-47, jan-jun 2011. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18368>. Acesso em: 10 nov. 2025.

LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Vania Carneiro. **Fotografia e cidade:** da razão urbana à lógica do consumo – álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954. São Paulo: Mercado das Letras, 1997.

MICELI, Sergio. 1996. **Imagens Negociadas.** Retratos da Elite Brasileira (1920-40). São Paulo: Companhia das Letras. 174p.

MONASTIRSKY, Leonel Brizolla. **Cidade e ferrovia: a mitificação do pátio central da RFFSA em Ponta Grossa.** 1997. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

MONDENARD, Anne de. A emergência de um novo olhar sobre a cidade: as fotografias urbanas de 1870 a 1918. Trad. Eveline Bouteiller Kavakama. **Projeto História**, São Paulo, v. 18, p. 107-114, 1999. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10981/8101>. Acesso em: 10 nov. 2025.

SILVA, Grasiele Aparecida Santos da. **Entrelaçamento entre curadoria e produção visual:** o retrato visual de Micky na coleção do Fundo Foto Bianchi. 2024. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2024.

Recebido em: 14 nov. 2025.

Aceito em: 19 nov. 2025.