

Isabella Czamanski Rota

Eternizando a primeira idade: a representação das crianças
através das lentes dos fotógrafos Czamanski (1937 – 1980)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo como requisito parcial e final para obtenção do grau de mestre em História sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Jacqueline Ahlert.

Passo Fundo

2019

Dedicatória

Dedico esta dissertação de mestrado a todos aqueles que a tornaram possível: à minha mãe, por ter me ensinado o gosto pela leitura e estudo; a meu pai, por ter me mostrado a importância da família e do esforço; ao meu irmão e minha cunhada pelos momentos de distração; às minhas gatas, que melhoram o meu humor até mesmo nos piores dias; e ao Henrique, meu namorado, que sempre me incentivou a seguir meus sonhos.

Agradecimentos

Agradeço à minha família, amigos e namorado por terem me ajudado a me tornar quem sou hoje e ter chegado até aqui. Agradeço, também, à minha orientadora, Jacqueline Ahlert, com quem entrei em contato mesmo sendo de uma área tão diferente e fui muito bem recebida desde o início. Agradeço aos demais professores e funcionários do PPGH/UPF por todo o conhecimento compartilhado, acolhimento e o sentimento de estar em casa. Também agradeço especialmente à Sandra, Fabiana, Bruno, Ivo, Ivete, Orlando, Neusa, Ronaldo e meu avô Bolivar, por toda a ajuda que me forneceram no percorrer da minha pesquisa, pela paciência e conversas sobre o passado.

“There is no point, among the many incomprehensible anomalies of the science of mind, more thrillingly exciting than the fact — never, I believe, noticed in the schools — that, in our endeavors to recall to memory something long forgotten, we often find ourselves upon the very verge of remembrance, without being able, in the end, to remember.”

Edgar Allan Poe

RESUMO

Durante o século XX houve uma contínua popularização da fotografia no Brasil, a partir das cidades portuárias até o interior, uma vez que a tecnologia era trazida para o país pelos imigrantes europeus e viajantes. Conforme a presença de fotógrafos se expandia em território nacional, o estado do Rio Grande do Sul não foi exceção. Em Santo Ângelo, o primeiro membro da família Czamanski a iniciar trabalhos no ramo fotográfico foi Armando Czamanski, em meados de 1920. A partir de seu exemplo, seus dois irmãos, Daniel e Deoclides, tornaram-se também fotógrafos, atuando em diversas cidades, principalmente no norte do estado, legando um expressivo acervo. O objetivo do presente estudo é analisar as fotografias feitas pelos irmãos Czamanski entre os anos de 1937 e 1980 que contêm crianças, visando identificar a forma como a criança e a infância foram representadas pelos fotógrafos nas imagens. Dentre as cerca de 600 fotografias encontradas em diferentes acervos, foram selecionadas 221 que se encaixam nos pré-requisitos supracitados. A partir da coleção formada, foi possível aplicar a metodologia de análise composta e adaptada a partir dos estudos de Mauad (1990) e Canabarro (2011). As imagens foram organizadas e divididas de acordo com três características comuns: as feitas em estúdio, as de cunho familiar e as que contêm crianças em eventos sociais. Algumas delas se encaixaram em mais de uma categoria, sendo decidido que pertenceriam àquela que possuía maior relevância para a análise. Dentro das divisões, as fotografias de cada grupo foram analisadas em conjuntos levando em consideração sua temática (como, por exemplo, imagens com a presença de itens relacionados ao mundo dos adultos, ou então em sala de aula), visando notar semelhanças e diferenças, presenças e ausências, que contribuam para a identificação do modo como a criança era, seja de forma deliberada ou não, representada nas fotografias feitas dentro do período em que os três irmãos Czamanski atuaram no ramo no estado do Rio Grande do Sul.

Palavras-chave: Czamanski, Fotografia, Representação da infância, Memória.

ABSTRACT

During the 20th century, there was a continuous popularization of photography in Brazil, from port cities to inland cities, since European immigrants and travelers brought the technology to the country. As the presence of photographers expanded in national territory, the state of Rio Grande do Sul was no exception. In Santo Ângelo, the first member of the Czamanski family to start working in the photographic field was Armando Czamanski, around the decade of 1920. Following his example, his two brothers, Daniel and Deoclides, also became photographers, acting in several cities, mainly in the north of the state, bequeathing an expressive collection. The aim of the present study is to analyze the photographs made by the Czamanski brothers between the years of 1937 and 1980 that contain children, in order to identify how the photographers in the images represented children and childhood. Among the approximately 600 photographs found in different collections, 221 that fit the aforementioned prerequisites were selected. From the collection, it was possible to apply the analysis methodology composed and adapted from the studies of Mauad (1990) and Canabarro (2011). The images were organized and divided according to three common characteristics: those made in the studio, those of a family and those that contain children in social events. Some of them fit into more than one category, being decided that they belonged to the one that had greater relevance for the analysis. Within the divisions, the photographs of each group were analyzed in sets taking into consideration their themes (such as images with the presence of items related to the world of adults or taken in the classroom), aiming at noticing similarities and differences, presences and absences, which contribute to the identification of how the child was, whether deliberately or not, represented in the photographs made during the period in which the three Czamanski brothers worked with photography in the state of Rio Grande do Sul, Brazil.

Keywords: Czamanski, Photography, Representation of childhood, Memory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Registro da primeira visita de Divaldo Pereira Franco à Passo Fundo, por volta de 1950. Fotografia por Daniel Czamanski.....	16
Figura 2. Desenho representando como Frisius observou o eclipse solar ocorrido em 1544 através da câmara escura idealizada e construída por ele.....	34
Figura 3. Publicidade francesa dos modelos um e dois da Brownie Kodak, onde pode ser lido que “uma criança pode fazer fotografias bonitas com uma Brownie” (tradução livre da autora).	37
Figura 4. À esquerda, “Madona e menino”, de Berlinghiero Berlinghieri, cerca de 1230, atualmente no acervo do Metropolitan Museum of Art, em Nova York. À direita, “Madona do Cravo”, de Leonardo Da Vinci, 1475, atualmente na Antiga Pinacoteca, em Munique.	50
Figura 5. Jorge e Mariana Czamanski junto aos filhos, por volta de 1930. Em destaque, da esquerda para direita, Deoclides, Armando e Daniel. Imagem alterada pela autora para melhor visualização.	57
Figura 6. Anúncio sobre a venda da loja Foto Moderna por Benjamim D’Agnoluzzo, na edição do jornal <i>O Nacional</i> de 1º de abril de 1937.	58
Figura 7. Armando Czamanski posando com uma câmera Hasselblad 500C, por volta de 1978. Autoria desconhecida.	65
Figura 8. Daniel Czamanski, 1948. Fotógrafo desconhecido.....	66
Figura 9. Deoclides Czamanski (centro), ao lado do filho, Ronaldo Czamanski (direita) e do amigo, o médico Osvandré Lech (esquerda), em fotografia por Rafael Czamanski, filho de Ronaldo, no Laboratório da Foto Moderna, em dezembro de 1999.....	69
Figura 10. Artigo sobre Deoclides Czamanski no jornal <i>O Nacional</i> , de 4 e 5 de junho de 2005, escrito por Meirelles Duarte.	70
Figura 11. Menina olha em direção ao fotógrafo em loja de tecido. Data desconhecida. Autoria desconhecida (o carimbo no canto inferior direito indica que a fotografia é Czamanski). Imagem alterada pela autora para melhor visualização.	73
Figura 12. Sandra Mara Benvegnu, aos sete anos, antes de ter seu cabelo cortado pela primeira vez. 1955. Fotografia por Deoclides Czamanski.....	84
Figura 13. Retrato de duas meninas sorridentes, pintado à mão. Cerca de 1950. Autoria de Armando Czamanski.	85
Figura 14. Assinatura de Armando e selo indicando a premiação da fotografia na IIª Exposição de Fotoarte, em 1950.	87

Figura 15. Bebê em cadeira de vime. Ano desconhecido, autoria de Armando Czamanski...	88
Figura 16. As irmãs Jussara, Vera e Sandra Czamanski (da esquerda para a direita), por volta de 1950. Fotografia por Armando Czamanski.....	89
Figura 17. Duas fotografias de Bolivar Czamanski, por volta de 1945. Fotografias por Armando Czamanski.	90
Figura 18. Ivo Czamanski, 1947. Fotografia por Daniel Czamanski.	92
Figura 19. Montagem com fotografias de Antonio Armando Czamanski. Por volta de 1958. Autoria de Armando Czamanski.	93
Figura 20. Recordação do aniversário de 5 anos de Bolivar Czamanski, 1940. Autoria de Armando Czamanski.	95
Figura 21. Lembrança do 10º aniversário de Bolivar Czamanski, 1945. Autoria de Armando Czamanski.	96
Figura 22. Lembrança do quarto aniversário de Vitor Hugo, em 14 de agosto de 1945. Autoria de Armando Czamanski pela Foto Moderna.	97
Figura 23. Lembrança do primeiro aniversário de Paulo Antonio (à esquerda) e Solange (à direita). Fotografias e montagens por Armando Czamanski.	98
Figura 24. Lembrança do aniversário de Maria Guadalupe, em 19 de janeiro de 1969. Fotografia e montagem por Deoclides Czamanski.....	99
Figura 25. Lembrança do segundo aniversário de Dennis, em 25 de março de 1973. Fotografia e montagem por Armando Czamanski.	100
Figura 26. Família fotografada em estúdio por um dos três irmãos Czamanski. Data desconhecida.....	103
Figura 27. Retrato de Iracema Czamanski Mrovinski e seus dois filhos, Sérgio e Shirley. Por volta de 1950. Autoria de Daniel Czamanski.	105
Figura 28. João Mrovinski (marido de Iracema Czamanski Mrovinski) e os filhos, Sérgio e Shirley. Por volta de 1950. Autoria de Daniel Czamanski.....	106
Figura 29. No registro à esquerda, Orlando e Bolivar Czamanski posam em frente à uma árvore. À direita, os mesmos meninos posam junto ao tio, Deoclides Czamanski. Autoria de Armando Czamanski.	107
Figura 30. Ivan (à esquerda) e Ivo (à direita), com a avó Mariana Czamanski, em 1950. Fotografia por Daniel Czamanski.....	109

Figura 31. Noivos e presentes de casamento. Data desconhecida. Fotografia por Armando Czamanski.	111
Figura 32. Cerimônia de casamento. Data desconhecida. Fotografia por Deoclides Czamanski.	112
Figura 33. Casamento da Emília e Francisco Stepanski, popular Chico do Salame. Fotografia por Deoclides Czamanski.	113
Figura 34. Festa de aniversário. Data desconhecida. Fotografia por Deoclides Czamanski.	115
Figura 35. Festa de aniversário. Data desconhecida. Autoria de Deoclides Czamanski.	116
Figura 36. Festa de aniversário. Data desconhecida. Fotografia por Armando Czamanski.	117
Figura 37. Aniversário de Yolanda Cesar, fotografado por Armando Czamanski em 1937.	118
Figura 38. Verso da fotografia feita em ocasião ao aniversário de Yolanda Cesar.	119
Figura 39. Orlando (à esquerda) e Bolivar (à direita) Czamanski, posando em seus uniformes escolares do IE, por volta de 1940. Autoria de Armando Czamanski.	121
Figura 40. Turma escolar. Data desconhecida. Fotografia por Deoclides Czamanski.	122
Figura 41. Turma escolar. Data desconhecida. Fotografia por Deoclides Czamanski.	123
Figura 42. Turma escolar. Data desconhecida. Fotografia por Deoclides Czamanski.	124
Figura 43. Turma escolar. Data desconhecida. Fotografia por Armando Czamanski.	126
Figura 44. IE, Prédio Texas, 1940. Fotografia por Armando Czamanski.	127
Figura 45. Meninos vestindo réplicas de uniformes militares, empunhando armas. Data desconhecida. Fotografia por Deoclides Czamanski.	129
Figura 46. Djanira Lângaro (ao centro) presidente da CVBPF desfilando com farda, junto dos pracinhas da FEB. Fotografia por Deoclides Czamanski, 1966.	130
Figura 47. Parada militar realizada na rua General Netto, entre as ruas Morom e Independência. Década de 1940. Fotografia por Armando Czamanski.	131
Figura 48. Desfile no “Dia do Soldado”. 25 de agosto de 1944. Fotografia por Armando Czamanski.	132
Figura 49. Visita de Getúlio Dorneles Vargas a Passo Fundo, em 20 de setembro de 1950, em campanha pela reeleição, com o slogan “Ele vai voltar!”. Autoria de Daniel Czamanski.	133
Figura 50. Batismo por volta de 1970. Fotografia por Armando Czamanski.	135
Figura 51. Congresso Eucarístico Nacional em Passo Fundo, 1957. Fotografia por Deoclides Czamanski.	136

- Figura 52.** A primeira comunhão de Sandra Benvegnu, por volta de 1960. Fotografia por Deoclides Czamanski. 137
- Figura 53.** Turma de crianças formandas do jardim de infância, do IE, em 1960. Fotografia por Deoclides Czamanski. 139
- Figura 54.** Primeira corrida de ciclismo em Passo Fundo, por volta de 1940. Fotografia por Armando Czamanski. 140
- Figura 55.** Sport Clube Gaúcho - Festa de confraternização no Café Elite, em 1938. Fotografia por Armando Czamanski. 142
- Figura 56.** Carretera número 9 de Italo Bertão, Caxias do Sul, em 18 de agosto de 1961. Fotografia por Deoclides Czamanski. 143
- Figura 57.** Coroação da rainha. Data desconhecida. Fotografia de Armando Czamanski. ... 145
- Figura 58.** Meninas dançam em cima de mesa durante o carnaval. Fotografia de Deoclides Czamanski. 146
- Figura 59.** Primeiro avião a pousar em Passo Fundo, em 1942. Fotografia por Armando Czamanski. 147
- Figura 60.** Fuga de leão de circo, em 1960. Fotografia por Deoclides Czamanski. 149

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Relação das fotografias reunidas contendo crianças de acordo com o acervo pertencente e quantidade.	74
Tabela 2. Modelo de tabela utilizada para catalogar as fotografias reunidas.	75
Tabela 3. Análise quantitativa das fotografias catalogadas durante a pesquisa.	80

LISTAS DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AHR – Arquivo Histórico Regional

CVBPF – Cruz Vermelha Brasileira de Passo Fundo

FEB – Força Expedicionária Brasileira

IE – Instituto Educacional de Passo Fundo

IG – Instituto Ginásial de Passo Fundo

MHR – Museu Histórico Regional

PPGH/UPF – Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Passo Fundo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I – A FOTOGRAFIA E SUAS ESPECIFICIDADES COMO DOCUMENTO HISTÓRICO	27
1.1 Breve contextualização histórica da fotografia	33
1.2 A fotografia no Rio Grande do Sul.....	39
1.3 Fotografia e memória.....	42
CAPÍTULO II – A HISTÓRIA DA INFÂNCIA	46
2.1 A representação imagética da infância	49
2.2 A fotografia da infância e família.....	53
CAPÍTULO III – OS FOTÓGRAFOS CZAMANSKI	57
3.1 Armando Czamanski	64
3.2 Daniel Czamanski.....	66
3.3 Deoclides Czamanski	68
CAPÍTULO IV – A CRIANÇA NAS FOTOGRAFIAS DOS CZAMANSKI	72
4.1 As fotografias em estúdio	82
4.1.1 O retrato.....	83
4.1.2 As lembranças de aniversário	94
4.2 As fotografias familiares	102
4.2.1 Retratos em família.....	102
4.2.2 Casamentos	109
4.2.3 Aniversários.....	114
4.3 As fotografias em sociedade.....	120
4.3.1 Momentos estudantis	121
4.3.2 Eventos militares e políticos.....	128
4.3.3 Ritos de passagem	134
4.3.4 Eventos esportivos.....	139

4.3.5 Eventos diversos	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
REFERÊNCIAS	155
ANEXOS	161

INTRODUÇÃO

Na década de 1950, uma jovem menina em um vestido claro comprido até os joelhos caminha alguns passos atrás de uma mulher adulta. Elas poderiam ser mãe e filha, mas não temos como precisar com o pouco de informações que resistiram à passagem do tempo. Sua caminhada pelo monumento d'A Cuia, no centro da praça Marechal Floriano, em Passo Fundo, parecia ser breve e desprovida de algum significado em especial para a história.

Ambas, em um certo ponto de seu caminho, perceberam um grupo sendo fotografado em frente ao monumento. Seus olhares foram atraídos até a câmera, seja pela particularidade da situação, ou mesmo pela busca de entendimento do que acontecia. Talvez elas não tivessem o objetivo, mas acabaram por serem registradas em uma fotografia. Elas provavelmente também não souberam que quem operava a câmera era um dos fotógrafos Czamanski, que atuavam na cidade desde 1937.

As duas possivelmente não tiveram conhecimento de que apareciam em um registro turístico da primeira visita do divulgador da Doutrina Espírita Divaldo Pereira Franco (segundo à esquerda) a Passo Fundo (Figura 1, abaixo), acompanhado de Nei Vaz da Silva (primeiro à esquerda), Raul Lima Lângaro (fileira de trás, à esquerda) e Ernesto Formighieri (fileira de trás, à direita), sentados no monumento d'A Cuia. Os outros membros do grupo não foram identificados.

O registro foi feito por volta de 1950 (segundo pesquisa interna do MHR), e, considerando-se esta data, foi fotografado por Daniel Czamanski¹. A imagem seria preservada e, posteriormente, doada ao MHR de Passo Fundo por Angela Caroline Bertoldo Lângaro, para compor o acervo histórico de fotografias da cidade e região.

¹ Posteriormente serão apresentados os irmãos fotógrafos Czamanski e suas épocas de atuação na cidade. Para breve contextualização, eles foram Armando Czamanski, o primogênito, que atuou como fotógrafo na cidade entre 1937 e 1945; Daniel Czamanski, o irmão do meio, que fotografou em Passo Fundo de 1945 à 1951; e, por fim, o caçula, Deoclides Czamanski, que fotografou na cidade entre 1952 e 2005, que foi o ano de seu falecimento. É preciso notar que os períodos de tempo mencionados fazem referência a quando cada um dos irmãos foi proprietário da loja Foto Moderna. Tanto Daniel quanto Deoclides já fotografavam anteriormente à aquisição do estúdio, tendo aprendido o ofício com Armando (CZAMANSKI, I. 2018).

Figura 1. Registro da primeira visita de Divaldo Pereira Franco à Passo Fundo, por volta de 1950. Fotografia por Daniel Czamanski.



Fonte: Acervo do MHR.

Como em tantas outras fotografias, existem pessoas registradas ao fundo que não tinham relação alguma com os presentes ou situação fotografada. Às vezes se faz inevitável fotografar independentemente da existência de pessoas ao fundo ou não, e poucos chegam a prestar atenção nestes indivíduos, em atividades tão comuns que passam a ser consideradas parte do próprio cenário do registro.

Ainda menos importantes parecem ser as crianças, que, movidas pela sua incessante curiosidade, eventualmente aparecem em posição coadjuvante de fotografias tão diversas que podemos encontrá-las em situações que nada possuem de infantis, como eventos políticos ou militares.

Por outras vezes, as crianças são registradas com o propósito de protagonizarem a fotografia, em uma bonita foto de estúdio que será emoldurada e passará a fazer parte da decoração da casa de seus familiares, ou numa recordação de uma reunião familiar. Independente do caso, sejam elas feitas por acaso ou de propósito, temos uma quantidade imensa de fotografias em que crianças aparecem desde o século XIX.

O que todas as estas fotografias possuem em comum são o olhar da criança sobre a situação. Elas, não raramente, aparecem com expressões muito diferentes das exibidas pelos adultos. Por mais que o semblante de curiosidade se destaque e se faça predominante, é possível encontrar todo o tipo de expressão, que revelam desde medos e angústias, até felicidade e afeto. Já nos adultos, até certo ponto do século XX, impera a austeridade, fato que pode ser associado às limitações econômicas do ato fotográfico. Enquanto os adultos buscavam mostrar seu melhor lado através de boas roupas e expressões dignas, as crianças acabavam por serem registradas com olhares muito mais honestos.

A análise da representação da criança na arte e sua relação com o conceito de infância foi feita pelo historiador francês Philippe Ariès (1986), na qual relaciona momentos sociais com a representação artística das crianças, demonstrando que quanto mais importante elas eram consideradas nos meios familiares e sociais, mais elas ganhavam contornos e espaços próprios dentro das artes. O trabalho do historiador é, porém, unilateral – nunca nos é revelado o lado da criança dentro deste processo. Mas, não podemos considerar esta uma falha no trabalho, de muitas formas, único, de Ariès, uma vez que ele cobre o período Medieval e Renascentista, chegando próximo à Modernidade. O objeto de estudo do historiador não é a criança, mas, sim, a representação artística dela. Isto porque, e, conforme ele mesmo assinala em seu texto, não havia importância suficiente dada à criança para que sua voz e seu olhar fossem transmitidos para a posterioridade até muito pouco tempo atrás.

É praticamente impossível precisar o que uma criança pensava do fato de ser pintada junto à sua família de origem nobre em uma Europa renascentista. Talvez ela mesma não pensasse muito no significado do ato até crescer e ter sua própria prole, que suscitaria o desejo de registrar a aparência de seus filhos ainda crianças.

O olhar da criança sobre suas próprias experiências, sem o intermédio de adultos que tentavam explicar o comportamento infantil como se fosse deslocado do comportamento adulto, acabou se tornando objeto de pesquisa do filósofo alemão Walter Benjamin. Insatisfeito com a maneira com que a educação se dava no início do século XX, o filósofo buscou conhecimento na forma como os artistas e as crianças viam o mundo.

Seus estudos, além de resultarem em conceitos inovadores para a educação, legaram uma visão do olhar da criança acerca da modernidade. Para Benjamin, a criança observa a cidade e suas movimentações, porém este olhar é deixado à margem, silenciado pela forma

como os adultos veem a paisagem urbana (LIMA, 2018, p. 20). A partir das leituras dos textos acerca da infância, Lima (2018, p. 21) conecta o sentido de infância com o de rememoração. E a memória é um conceito que pode ser ligado à fotografia, que inerentemente é considerada um objeto de memória, desde o momento de sua concepção.

A fotografia, hoje tão presente no cotidiano de uma significativa parcela da população mundial, sendo encontrada em anúncios midiáticos, capas de livros e em todos os cantos da internet, torna trivial a tarefa de registrar momentos e pessoas. Mesmo que inicialmente inacessível à grande parte da população, principalmente fora da Europa, a fotografia se popularizou de forma constante desde seu anúncio público, em 1839, se tornando ainda mais disponível depois de 1889, após o início da comercialização das câmeras que faziam uso de uma tecnologia que facilitava e barateava o trabalho do fotógrafo.

O filme fotográfico, inventado por George Eastman, fundador da Kodak (KODAK, 2018), em 1888, foi responsável pela presença de câmeras fotográficas em casas familiares, uma vez que a tecnologia do mesmo dispensava a presença de um fotógrafo profissional durante a tomada da fotografia (ainda que, para a parte posterior do processo, fossem necessárias ferramentas específicas para a fixação no papel, não obstante, essas eram facilmente encontradas em estúdios de revelação), dando a possibilidade para leigos registrarem os momentos e paisagens que julgassem importantes. Assim, ao longo dos quase dois séculos de existência da fotografia, um número incontável de acervos fotográficos, profissionais e amadores, tem sido criado, principalmente após a segunda metade do século XX, quando a fotografia se tornou ainda mais acessível.

Parte destes acervos se encontra em museus e arquivos históricos, disponível para acesso e pesquisa. Recursos como a internet permitiram que as fotografias se disseminassem, tornando algumas famosas, facilmente reconhecíveis por um grande número de pessoas. Essas fotografias, como tantas outras, se fazem presentes em diversos lugares, seja em livros, programas televisivos e outros tantos materiais impressos ou digitais. São registros que, dentre inúmeros outros significados, possibilitam uma presença em sua ausência. A fotografia, junto dos dados referentes à sua história e sua historicidade intrínseca, torna-se ainda mais expressiva e importante. Registros podem ser impactantes, como muitas das fotografias jornalísticas geraram – e ainda geram – emoções nos expectadores, tornando a necessidade de preservá-las óbvia para a maioria das pessoas.

Diferente das imagens jornalísticas, os acervos familiares podem parecer, em primeiro momento, constituir uma categoria desinteressante para a pesquisa científica. Poucas fotografias de família se tornam acervos de museus, onde muitos dos registros preservados contêm pessoas ou lugares considerados de maior importância por outros motivos que não o fato de retratar os indivíduos de uma família. Como consequência deste desinteresse, os acervos familiares são, muitas vezes, colocados no lixo quando já não representam mais nada para os descendentes que os herdaram ou são irreparavelmente danificados por causa da má conservação, conforme afirma Kossoy (2016, p. 128).

Dentre as fotografias familiares, é constante o aparecimento de bebês e crianças, assim como o registro de seu desenvolvimento nas diversas fases da vida. Depois que as câmeras fotográficas com filmes coloridos passaram a ser um item popular nas casas familiares, os pais passaram a dar uma crescente importância para o registro do nascimento e crescimento dos filhos, imagens estas que viriam a decorar a casa em porta-retratos e quadros.

Antes desta popularização, porém, a fotografia possuía alto valor e dependia da contratação de um fotógrafo profissional e condições específicas, como a existência de luz natural abundante, o que dificultava fotografias noturnas, ou minutos, até horas, em que os fotografados não poderiam se mexer, sob o risco de saírem borrados no registro. Isto fazia com que as pessoas reservassem apenas momentos importantes e extraordinários na vida de uma pessoa para registrar em fotografia sua própria imagem, sendo a morte, muitas vezes, o único deles em que uma pessoa era fotografada, principalmente se tratando de crianças, que ainda não haviam vivido outros acontecimentos únicos, como iniciações religiosas, casamentos, formaturas etc.

Muito mais do que simples caráter decorativo, as fotografias de crianças provam-se profícuo material de estudo sobre diversos aspectos sociais e culturais. A criança, vista na Idade Média como um ser humano em miniatura e sem identidade própria, passou, pouco a pouco, a ganhar importância no seio familiar, fato que impactou a sociedade de diferentes formas. Agora, mais do que apenas futuros adultos ainda em processo de desenvolvimento físico e intelectual, as crianças possuem uma fase própria na vida, a infância, que resulta em uma série de cuidados e necessidades que começaram a se tornar evidentes apenas a partir do século XV. Este reconhecimento viria posteriormente a desdobrar uma fase posterior na vida de uma pessoa: a adolescência.

O conceito de infância, porém, não se construiu do dia para a noite. A participação da criança na sociedade de meados do século XX ainda pode ser compreendida como um prelúdio para a vida adulta: podemos observar fotografias onde crianças fazem parte de atividades hoje consideradas do campo exclusivo dos adultos, em lazeres como a caça ou bailes, ou participando das vidas militar, política e profissional. Não raramente, pode-se observar uma ou duas crianças presentes em uma reunião entre políticos. Ou então entre soldados empunhando lanças e armas de fogo, também pertencendo a este mundo, que agora entendemos como domínio do ser humano em seu ápice da forma física. Muitas vezes essas fotografias testemunham a participação de crianças em conflitos bélicos, como as fotos realizadas por Flávio de Barros, em Canudos, ou por diversas lentes na Guerra do Paraguai.

Fotógrafos como os Czamanski, cuja família é de origem polonesa e se estabeleceu no Rio Grande do Sul no início do século XX, foram responsáveis pelo registro imagético de diversos aspectos da sociedade das cidades em que habitaram, deixando como legado um acervo vasto que possibilita o estudo e a análise de diferentes momentos e indivíduos. Em suas fotografias podem ser encontradas diversas crianças, em diferentes atividades, infantis ou não, fato que chamou a atenção para que a presente pesquisa se desenvolvesse neste aspecto.

Esta dissertação é, portanto, resultado de uma pesquisa visando a análise das representações das crianças e seus olhares a partir de um número limitado de fotografias coletadas feitas pelos fotógrafos Czamanski², estas contendo crianças, sejam elas protagonistas ou não. O material reunido se torna a fonte primária do estudo, porém, fez-se uso de outras fontes secundárias para complemento de significado, como entrevistas, matérias e anúncios em jornais. As fotografias coletadas foram feitas entre os anos de 1937 e 1980, período em que os irmãos fotógrafos trabalharam ativamente nas cidades de Passo Fundo e Porto Alegre, principalmente, além de respectivos entornos.

O trabalho dos Czamanski, atualmente reconhecido muito mais em Passo Fundo e pelos seus habitantes de idade mais avançada, vem sendo utilizado como elucidação de contextos e acontecimentos históricos, principalmente em relação ao desenvolvimento da cidade e sua paisagem urbana. A memória dos cidadãos é alimentada cada vez que fotografias da história da

² As fotografias coletadas no decorrer da pesquisa foram reunidas (com exceção das pertencentes ao livro *Passo Fundo, Memória e Fotografia*), bem como sua catalogação, imagens e documentos extras, em um repositório online, disponível em: https://1drv.ms/f/s!Am9UgHa1dLDqhFEBreW_N47DRWMP. Acesso em: 25 fev. 2019.

cidade são utilizadas para ilustrar livros, notícias ou exposições, realizadas principalmente pelo MHR. Porém, o estudo de suas fotografias considerando características sociais e seus diferentes atores, em especial, a criança, é inédito e passível de criar precedente para que outros aspectos da sociedade do século XX sejam estudados a partir das fotografias dos Czamanski.

É sabido que o presente trabalho utiliza a fotografia também como ilustração, o que vai de encontro com a intenção de utilizar a fotografia como fonte direta de análises. Casos como a biografia dos fotógrafos Czamanski possuem como artifício o uso do recurso fotográfico para apresentá-los ao leitor. Porém, a questão central desta pesquisa se faz através da análise das fotografias, atividade desconsiderada na obtenção do conhecimento histórico até meados do século XX, quando se deu a revolução documental através dos historiadores franceses que escreviam para a revista Escola dos *Annales* (LE GOFF, 1998).

Durante o primeiro século de vida da atividade fotográfica, a fotografia foi utilizada de forma positivista na pesquisa história, majoritariamente para ilustrar textos (BORGES, 2014, p. 24), mesmo que contivesse informações relevantes não disponíveis em outras fontes textuais ou, até mesmo, possibilitando a interpretação de dados que pudessem confrontar aquilo que os documentos escritos permitiam identificar. Isto continua ocorrendo, mas a revolução documental possibilitou que análises sobre a fotografia, seus entornos e significados pudessem se tornar uma fonte importante de pesquisa nas Ciências Sociais, em especial na História. Esta pesquisa assinala estar ciente destes aspectos e busca uma equivalência entre os diferentes usos da fotografia, porém evidenciando o seu uso como fonte direta de análises históricas.

O protagonismo da fotografia e da criança nesta pesquisa se deve à curiosidade sobre o comum ato de fotografar crianças que temos na sociedade atual, que vai além das fronteiras do mundo ocidental, das diferenças econômicas e sociais. A fotografia já se fez presente em todo o globo, possibilitando que culturas distintas percebam suas semelhanças e diferenças através das imagens. A representação da criança, da mesma forma, se faz diferente em outras partes do mundo e também em outros períodos passados. Assim, esta pesquisa justifica-se através da metodologia de análise da representação das crianças e os olhares captados durante o processo, utilizando como fonte primária as fotografias feitas pela primeira geração de fotógrafos da família Czamanski, que marcam um espaço temporal e geográfico dentro da história da fotografia.

Inicialmente foi considerado utilizar como recorte temporal o período entre 1937, ano em que Armando, o mais velho dos três irmãos, adquire a loja Foto Moderna³, em Passo Fundo, e inicia sua carreira como fotógrafo profissional na cidade, e 1960, pois as fotografias obtidas até então se encaixavam neste intervalo de tempo. A busca por fontes foi ampliada e, em decorrência da aquisição de um álbum de fotos familiares, o recorte temporal também sofreu ajuste, passando a abranger as fotografias feitas até o ano de 1970.

Alguns meses após o início da pesquisa, foi contatado Ronaldo Czamanski, filho de Deoclides, o mais novo dos irmãos Czamanski. Após saber da pesquisa, ele se dispôs a digitalizar as imagens a partir dos filmes fotográficos que possui guardados no local em que funcionou a loja Foto Moderna até 2010, resultando em uma série de registros de crianças que seu pai fez durante a carreira. Repassando fotografia por fotografia junto dele, percebeu-se a existência de vários registros interessantes feitos na década de 1970. Por este motivo, o recorte temporal da pesquisa foi aumentado novamente, e pela última vez, limitando-se ao ano de 1980. O período corresponde ao em que os irmãos Czamanski produziram a maior parte de seu acervo, ainda que não componha o tempo total de atuação deles.

Daniel, como veremos detalhadamente no terceiro capítulo, se limitou a trabalhar como fotógrafo até 1951. Já Armando viria a falecer ainda na década de 1980. Apenas Deoclides se manteve atuando até o início do século XXI, porém, de forma cada vez menos expressiva enquanto legava seus trabalhos e conhecimentos para Ronaldo, que passaria a fotografar uma série de eventos no lugar de seu pai cada vez mais durante sua formação como fotógrafo.

No decorrer da análise das fotografias, a ordem cronológica foi abandonada, dando espaço para comparações a partir de temáticas. A idade das crianças, suas roupas, o lugar em que se encontravam e o tipo de evento são alguns exemplos dos temas observados nas análises. Ainda que o momento em que elas foram feitas seja importante e impossível de ignorar, muitas vezes as fotografias comparadas são distintas a ponto de uma delas ser da época em que não havia filmes fotográficos coloridos e a outra o ser, com décadas separando o momento em que cada uma delas foi registrada. O que elas têm em comum, por outro lado, pode ser muito mais subjetivo, como o sentimento expresso por suas feições, ou um objeto fotografado junto da

³ Durante todo o decorrer deste texto, mesmo que o relevo da fotografia analisada seja grafado como *Photo*, a loja será sempre chamada de *Foto Moderna*.

criança. Quando for pertinente e existir a informação, o tempo é mencionado. Quando não o é, é porque existem outras características mais relevantes a serem colocadas em evidência.

Após a leitura de autores que fizeram trabalhos utilizando efetivamente a fotografia como suas fontes primárias, foi definida a metodologia para organização e análise das fotografias selecionadas. Baseada principalmente nas utilizadas por Ana Maria Mauad (1990) e Ivo dos Santos Canabarro (2011), a metodologia composta para a presente pesquisa contou com três fases distintas: seleção de fotografias, catalogação e análise.

Na fase de seleção, buscou-se ter acesso ao maior número possível de fotografias feitas pelos irmãos Czamanski, independente de data, local ou temática. É preciso notar que em nenhum momento o objetivo dela foi juntar todo o acervo legado pelos fotógrafos, tarefa que, além de exaustiva, também se provaria impossível de realizar, uma vez que a atuação deles se deu por muitos anos e em diferentes lugares, além de ter se dado como atividade profissional, onde os registros seriam vendidos aos respectivos clientes. Suas fotografias não se encontram centralizadas, como, por exemplo, em museus, e é difícil estimar o tamanho total do acervo. Por este motivo, é necessário destacar que o conjunto de fotografias utilizadas nesta pesquisa trata-se apenas de uma amostra do acervo e foi obtida conforme disponibilidade das instituições e pessoas consultadas no decorrer da fase de coleta das fontes.

Um número grande de imagens foi encontrado em acervos familiares de descendentes dos fotógrafos, principalmente junto daqueles que seguiram trabalhando com fotografia. Outra forma de reunir imagens foi entrando em contato com o AHR e o MHR de Passo Fundo, cujos acervos contam com um extenso número de fotografias históricas da cidade datadas do século XX. Enquanto o contato com familiares resultou num número expressivo de retratos de eventos de cunho mais intimista, o arquivo e o museu foram locais onde se encontraram mais fotografias de paisagens, arquitetura e eventos sociais de cunho político e religioso, diversificando o acervo reunido para a análise.

Em menor escala, foram obtidas fotografias na página online do Projeto Passo Fundo (2018), em dois livros, através do contato com um antiquário de Porto Alegre, com a arquivista Sandra Benvegna, do AHR, e a professora Fabiana Beltrami, cuja dissertação de mestrado no PPGH/UPF teve como tema a fotografia passo-fundense. Entre todas as fotografias encontradas, foram selecionadas as que possuíam crianças. O número total de fotografias com autoria dos Czamanski vistas ou conversadas sobre nesta etapa não pode ser precisado, pois o

MHR possui um acervo muito grande e colaborou com a busca, retornando um número expressivo de prováveis fotografias que poderiam vir a interessar na pesquisa. Estima-se que 600 fotografias foram vistas e consideradas durante a pré-seleção que tinha como filtro exclusivamente a autoria. Destas, 221 passaram pelo segundo filtro estipulado, que considerou a existência de crianças ou elementos da infância registrados – caso que não foi encontrado em nenhuma das imagens.

Dentre elas, é preciso notar que não se teve acesso às versões originais físicas da maior parte dos registros. Por este motivo, informações técnicas como o tamanho da fotografia ou o tipo de papel utilizado são excluídas das análises resultantes, aparecendo apenas quando a informação estiver disponível e for relevante de alguma forma para a contextualização do registro dentro da metodologia empregada.

A partir das fotografias selecionadas foi possível catalogar e reunir uma série de informações sobre elas e seus conteúdos – como quem foi o fotógrafo a registrar o momento, onde e quando ele foi feito, quem foi fotografado, em que situação e por que motivo. As fotografias foram organizadas em uma planilha digital que foi preenchida conforme as informações foram sendo obtidas, facilitando a busca na fase de análise.

Por fim, as fotografias foram analisadas com o objetivo de identificar padrões e peculiaridades na forma como a criança foi representada, levando em conta uma série de aspectos no conteúdo da fotografia, resultando nas considerações que podem ser vistas no decorrer do quarto capítulo desta dissertação. Foi utilizado o conceito de representação, de Roger Chartier (1990), durante as análises fotográficas, uma vez em que os registros não são espelhos da realidade, mas sim construções intencionais por parte do fotógrafo, do fotografado e outras pessoas envolvidas durante a produção da fotografia. As poses, roupas e cenários escolhidos são intencionais e possuem um valor social a ser considerado.

Dentre as dificuldades encontradas durante a execução da pesquisa uma delas foi a identificação da autoria das fotografias. Foram mapeados oito relevos utilizados para marcá-las, porém, alguns utilizavam em seu texto apenas “Czamanski”, ou então “Irmãos Czamanski”, ou, até mesmo, “Foto Moderna Passo Fundo”, o que não especifica qual dos Czamanski realmente fotografou, podendo ainda ter sido algum de seus filhos ou funcionários. É sabido, também, que o relevo era colocado em fotografias reveladas no estúdio, sem que tivessem sido necessariamente fotografadas por algum dos fotógrafos profissionais que atuavam na família.

Quando for possível identificar a autoria, será deixado claro no decorrer da análise da fotografia selecionada. Quando não, será necessário efetuar uma aproximação através das informações disponíveis, como local, data ou elementos presentes no retrato.

Durante o período da coleta de fontes fotográficas também surgiu certa dificuldade na obtenção de fotografias feitas quando Armando atuou na cidade de Santo Ângelo. Os museus das cidades contatados não responderam ou não possuem fotografias feitas por ele. Em decorrência disso, optou-se por retirar este período do recorte temporal definido para esta pesquisa, iniciando no ano de 1937 pelos motivos supracitados.

Outro ponto sobre a obtenção de fotografias que deve ser mencionado é que grande parte das utilizadas para a análise nesta pesquisa são provenientes de Passo Fundo e região, uma vez que foi possível encontrar um acervo maior proveniente da época em que Armando atuou na região e menos das posteriores, feitas em Porto Alegre. Apesar do MHR de Passo Fundo salvar um grande acervo contendo retratos feitos pelos três irmãos, os museus contatados de Porto Alegre não possuíam fotografias dos Czamanski, ou, quando as possuíam, elas não continham crianças, não podendo ser empregadas nesta análise por causa do escopo da pesquisa. Os retratos com representações infantis feitos em Porto Alegre disponíveis neste trabalho, são, em sua maioria, adquiridos em acervos familiares que foram preservados pelos descendentes dos fotógrafos.

Sobre os acervos fotográficos, Canabarro (2005, p. 24) afirma que “inúmeros acervos de imagens espalhados por todo o Brasil são capazes de revelar situações inéditas da cultura brasileira”, o que justifica seus usos para a produção de conhecimento nas Ciências Sociais e Humanas. Acervos, entre eles os familiares, constituem material rico para pesquisas, porém desaparecem a cada dia devido ao armazenamento incorreto e a falta de interesse dos descendentes em guardarem “fotos velhas de pessoas que já morreram”. Pouco material do tipo acaba em museus e arquivos, nos quais se tornam fontes e podem ser facilmente consultadas por interessados. Desta forma, a pesquisa em acervos familiares possui algumas barreiras.

A quantidade de fotografias identificadas como feitas por Daniel Czamanski foi baixa em relação às identificadas como produzidas pelos seus irmãos (apenas 25 delas são atribuídas a Daniel). Isto se deve à sua menor participação profissional no ramo, já que, a partir de 1951, ele passa a trabalhar com cinema, em Porto Alegre. Por estes motivos, ele será mencionado menos vezes que seus outros irmãos no decorrer das análises.

A presente dissertação foi esquematizada de forma a conter quatro capítulos, baseados na estruturação feita previamente à sua escrita. No primeiro, intitulado “A fotografia e suas especificidades como documento histórico”, é apresentada uma breve contextualização histórica da fotografia, desde suas raízes tecnológicas na Antiguidade, o desenvolvimento das técnicas de fixação de imagens, até a forma como chegou ao Brasil e se disseminou pelo interior do Rio Grande do Sul. Neste capítulo são apresentados os pontos de vista acerca do uso da fotografia como documento histórico e de memória, além de delimitar-se a forma como a metodologia definida é empregada mais adiante dentro da pesquisa.

O segundo capítulo, por sua vez, intitulado “A história da infância”, faz uso do trabalho de Ariès (1986), em conjunto com outros autores como Heywood (2004), Del Priore (2013) e Bobou (2018), para expor as transformações no significado do que é ser criança que ocorreram até que o conceito de infância tomasse os moldes que possui na atualidade, o associando com a forma como a criança era representada nas artes e indo além da pintura e ilustração, buscando, também, ligar o conceito de infância com a fotografia e como ela própria apresenta a criança e a infância.

Ambos os primeiros capítulos possuem caráter muito mais descritivo acerca de conceitos e metodologias a partir da fotografia e da infância do que os seguintes, pois visam munir o leitor das informações que o capacitem de compreender a análise – fazendo-se perceber que a fotografia é, de fato, um documento histórico e como as análises a partir delas são válidas e baseadas em conceitos sólidos.

O terceiro capítulo da presente dissertação, “Os Fotógrafos Czamanski”, tem por objetivo apresentar as vidas profissionais dos irmãos Czamanski e sua relação com a fotografia, seus trabalhos e características próprias. Dentro deste capítulo, de caráter mais biográfico, também são apresentadas algumas das tecnologias com os quais os irmãos trabalharam.

No quarto e último capítulo, “A criança nas fotografias dos Czamanski”, todos os conceitos e metodologias definidos nos capítulos anteriores são convertidos na análise de algumas das mais relevantes fotografias catalogadas, bem como as formas de representação das crianças e seus diferentes olhares nos registros dos Czamanski, culminando na resolução dos objetivos da pesquisa da qual esta dissertação se deriva.

CAPÍTULO I – A FOTOGRAFIA E SUAS ESPECIFICIDADES COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

No século XIX, a invenção da fotografia simultaneamente em lugares diferentes, por pessoas que não se conheciam, pode ser considerada como resultante das ideias e ciências disponíveis na época. A iminência da possibilidade de fixação de imagens da *camera obscura* (do latim, câmara ou câmara escura) trouxe expectativa e assombro para a sociedade, mas não apenas isto. O lançamento da fotografia, que ocorreu com carácter oficial na Câmara dos Deputados francesa, em 1839, foi um marco não apenas tecnológico, mas também social, abrindo um novo leque de possibilidades nas questões da representação imagética do ser humano e da sociedade que, até então, ficava unicamente a cargo das pinturas e diferentes técnicas de ilustrações.

A fotografia, no princípio, não passava de trabalho puramente manual e experimental, artesanal na forma com que cada fotógrafo desenvolvia seus próprios materiais e técnicas. Mesmo que as câmeras fotográficas fossem desenvolvidas em carácter industrial, o processo dependia, quase que em sua totalidade, de profissionais que haviam estudado exaustivamente o processo fotográfico. Porém, com o passar dos anos, cada vez mais fotógrafos e inventores contribuíram para tornar o ato fotográfico simplificado e disponível para um público cada vez maior, culminando com a tecnologia digital disponível nos dias atuais, onde pessoas, leigas ou não, podem fotografar a qualquer momento – basta ter consigo um *smartphone* ou qualquer outro tipo de equipamento munido de uma câmara fotográfica.

A fotografia também representou uma nova fase para as artes, que enfrentariam uma crise resultando no estopim para o desenvolvimento da Arte Moderna, na qual o realismo visual e a beleza já não eram mais pré-requisitos para que uma obra fosse considerada arte. A relação entre a fotografia e a arte chamou a atenção de Walter Benjamin (1987), que externalizou a problemática da perda da aura pelas obras de arte neste novo contexto, em que a reprodutibilidade e as técnicas se faziam presentes. Um dos catalisadores para esta perda da aura seria, justamente, a fotografia. O assunto o interessava, ou intrigava, tanto que o pensador dedicou três momentos de sua vida para o estudo da aura⁴.

⁴ Benjamin nasceu e cresceu em um momento de transição tecnológica e social, quando a indústria crescia aceleradamente e invadia domínios que foram, durante séculos, exclusivamente manuais e artesanais. Ele preocupava-se, principalmente, com o fato de que a reprodutibilidade e técnica proporcionadas pela indústria

Inicialmente, Benjamin chama de aura uma espécie de imagem onírica resultante da experiência do transe provocado pelo haxixe. Posteriormente, ele chama de aura o atributo particular das obras de arte tradicionais e, até mesmo, da natureza inanimada, que viria a se enfraquecer com o surgimento de técnicas de reprodução industrial de peças artísticas. Ainda neste sentido, Benjamin considerou aura em um terceiro momento como característica de imagens fotográficas, e, depois, ele ainda trata a fotografia e seu cerne industrial como obstáculo à experiência aurática.

A fotografia também gerou desconfiança para a ciência histórica. No final do século XIX as fotografias eram rejeitadas como documento histórico, de onde partiriam as análises críticas. Elas possuíam apenas o valor de ilustração, prova ou testemunho, documento complementar para a construção de narrativas positivistas lineares e evolutivas. Desempenhavam papéis pedagógicos de acentuação do caráter narrativo e alegórico. A autenticidade da fotografia exigia sua confirmação em documentos escritos que lastreavam a imagem ou a desqualificavam.

Até o final do século XIX, ao ser utilizada como ilustração, tinha-se como certo que a fotografia era um espelho do real; ou seja, tudo nela representado seria registrado como se vivido tal e qual. Nesse sentido, Déborah Borges (2008, p. 16, grifo nosso) afirma que “quando utilizada sob essa perspectiva, a imagem fotográfica está sendo concebida como um *dado natural*, quer dizer, como testemunho puro e/ou bruto dos fatos sociais”.

A disciplina histórica tem considerado a importância do estudo das imagens desde meados do século XX, principalmente a fotografia. Segundo Meneses (2003, p. 21-22),

As iniciativas em torno da história da fotografia e da imagem fotográfica são consistentes, aqui e em outras plagas. É o campo que melhor absorveu a problemática teórico-conceitual da imagem e a desenvolveu intensamente, por conta própria. É também o campo que mais tem demonstrado sensibilidade para a dimensão social e histórica dos problemas introduzidos pela fotografia, multiplicando-se os enfoques: ideologia, mentalidades, tecnologia, comercialização, difusão, variáveis políticas, instituição do observador, standardização das aparências e modelos de apreensão visual, quadros do cotidiano, marginalização social, etc., etc. É também a fotografia que provocou o maior investimento em documentação, com a organização de bancos de dados, a maioria já informatizados (grandes coleções institucionais de iconografia

tirariam o status de arte do que antes era raro, sagrado e, por conta disto, colocado no pedestal que a arte ocupou desde a Antiguidade. A indústria, através da fotografia, afetava a passos largos o retrato, que antes era pintado e adquirido como uma obra de arte única, mesmo que podendo ser copiada. A cópia, por sua vez, nunca seria completamente idêntica ao original e, em alguns casos, ela também chegaria a ser considerada arte por si mesma, caso não lhe faltasse algo, a aura necessária à obra para torná-la arte.

urbana, álbuns de família, documentação de categorias sociais, eventos ou situações — como guerras, conflitos, migrações, fome, pobreza, etc.). Na organização das “memórias” (de partidos políticos como o PCB, ou de eventos como a Revolução Constitucionalista de 1932, ou a construção da ferrovia Madeira-Mamoré, ou a campanha de Canudos ou do Paraguai, ou ainda nas memórias empresariais, e assim por diante) predomina a fotografia. Aqui se deve menção ao fotojornalismo, apenas para explicitar que ele tem sido mais tratado como fornecedor de matéria-prima para tais bancos de dados do que contribuidor para a construção de modelos de visão de coisas, eventos, processos ou, então, fator ativo dos regimes escópicos.

O historiador modernista Lucien Paul Victor Febvre (1878-1956), cofundador da Escola dos *Annales*, advertiu que a história também pode ser escrita quando os documentos textuais não existem. O historiador ainda sugere procedimentos de investigação que recomendam a análise das evidências detectadas nas fontes históricas como interpretação, nunca como representação do passado. Ao assumir o ofício de interpretar o passado em fontes iconográficas, o historiador pode explorar os sinais subjetivos, porém evidentes, na fotografia e suas relações com outras fontes históricas.

Mesmo que a discussão tenha sido levantada na primeira metade do século XX, foi apenas depois da década de 1960 que fontes iconográficas passaram a ser consideradas importantes para a História (MENESES, 2003, p. 19-20). As desconfianças sobre seu uso como fonte histórica são diferentes daquelas aplicadas a outros tipos de imagens, que anteriormente foram hierarquizadas dentro do conceito de arte (arte erudita, arte popular, entre outras). A imagem fotográfica sofreu questionamentos pois ela podia ser entendida como história por si mesma, um objeto capaz de transportar o observador para o passado com o olhar e suscitar uma série de sentimentos.

Porém, a fotografia é intrínseca à sua própria característica imagética, além de sentirmos emoções ao observá-la podemos ler informações, entender situações, descrever paisagens, objetos e pessoas de forma não textual, imaginar épocas e pessoas, invocar memórias. É necessário considerar que uma imagem fotográfica pode ser mais expressiva que alguns documentos escritos. Embora haja uma série de dificuldades em analisar a fotografia sem referencial escrito, não é possível entendê-la como simples percepção sensorial, separada de sua historicidade. A ausência do documento escrito pode ser superada com uma sequência de registros fotográficos, ainda que, como em todo documento, exista a possibilidade de registros falsos.

Borges (2008, p. 18, grifos nossos) explica que “quando o conceito de conhecimento histórico deixa de ser percebido como *dado natural* e passa a ser entendido como *conteúdo cultural sujeito a interpretações*, estamos diante de um outro paradigma”. A fotografia passou por este processo, quando se deixou de pensá-la como uma imagem carregada de sentimentos e memórias apenas, e passou-se a entendê-la como um documento suscetível às análises das mais diferentes formas. Pensando desta maneira, é compreensível que não seja mais possível considerar a fotografia pelos aspectos e conceitos de fontes históricas como aqueles vistos no século XIX.

A fotografia em si, como as demais fontes historiográficas, não é a representação fiel dos fatos nem testemunhas isoladas, não é autoexplicativa, mas pode ser indicadora de mudanças ocorridas ao longo de um período. Por outro lado, é necessário advertir que o uso da fotografia como fonte histórica não dispensa o emprego de metodologias capazes de extrair informações corretas de sua imagem, seja ela única ou uma sequência fotográfica. As práticas fotográficas devem ser entendidas dentro de um campo de forças, em que cada indivíduo ou grupo se posiciona e, a partir deste lugar, apropria-se da fotografia como um marcador social. A fotografia possui um discurso, uma linguagem interessada para circular numa arena de poder e dentro de estruturas institucionais responsáveis pela produção de consensos que têm como eixo interesses dominantes.

Uma imagem fotografada possui informação da realidade registrada e, igualmente, historicidade. Ela é histórica por sua própria natureza, seja ela como objeto material, seja como representação do real. Canabarro afirma “que a fotografia se insere em um determinado momento da história e serve como fonte para a sua reconstituição” (2011, p. 31). Cabe ao historiador analisá-la como fonte documental histórica tão completa em significados quanto aquelas consideradas tradicionais, como os documentos escritos.

Porém, existem distinções entre a história *da* fotografia e a história *pela* fotografia. A primeira constitui-se da recriação da linha temporal da fotografia através dos inúmeros indivíduos que, de alguma forma ou de outra, contribuíram para que ela se tornasse o fenômeno tecnológico e social que se tornou, seja através do estudo de um grupo desses inventores ou de um ou outro caso isolado.

Por outro lado, a história *pela* fotografia caracteriza-se pelo seu uso como fonte de pesquisa histórica, seja como fonte primária ou secundária, onde são geradas análises a partir

do conteúdo imagético ou da própria fotografia como objeto material em si. Segundo Canabarro (2005, p. 30), muitos dos estudos que fazem uso da fotografia como documento, no Brasil, acabam por fazer uma mistura de ambas as histórias fotográficas, em uma abordagem teórica visando enriquecer as pesquisas realizadas, uma vez que conhecer sobre a história *da* fotografia torna-se necessário quando se faz a história *pela* fotografia.

A fotografia também se difere, ainda sobre sua natureza como documento histórico, de outros tipos de iconografia, como pinturas, desenhos, gravuras e ilustrações em geral, já que comporta dados de fatos objetivos da realidade apreendida, de lugares que existem ou existiram, além de pessoas e suas respectivas sociedades que viveram em um momento determinado da história da sociedade.

Analisada com o auxílio de outras fontes históricas, a fotografia permite muitas reflexões sobre as intervenções humanas nos espaços urbanos, as realizações materiais na paisagem, modos de sociabilidade, ritos de vida e de morte, entre inúmeras outras indiciabilidades, possibilitando a expressão do imaginário social, político e econômico dos sujeitos pertencentes deste núcleo observado, consentindo a divulgação e preservação de uma memória cultural da sociedade.

Pelas suas especificidades, a fotografia exige a utilização de metodologia própria para sua análise, visando, tal qual outros documentos históricos, esgotar interpretações. Meneses, conforme cita Lima e Carvalho (MENESES *apud* LIMA; CARVALHO, 2011), sugere os seguintes níveis de análise iconográfica:

- **Análise morfológica:** É a descrição do conteúdo exato da fotografia, como as pessoas ou lugares ali representados e outras informações obtidas visualmente, como atributos físicos (tamanho, formato, papel, método de impressão, etc.).
- **Análise do contexto de produção e circulação:** Este nível de análise envolve reflexões desde as motivações do fotógrafo, condições materiais da imagem produzida como os equipamentos utilizados, se foi realizada em estúdio ou não, se feita por amador ou profissional, destinada a que tipo de circulação, até os momentos após a produção da fotografia, como os desdobramentos da circulação e as formas de apropriação que implicam ressignificações. Exige pesquisa sobre uma série de fatores que vão além do que pode ser obtido visualmente através da própria fotografia, tendendo à necessidade de outras fontes documentais para que sejam obtidos significados.

A partir desta metodologia é possível realizar análises em diferentes esferas da documentação fotográfica. Outras também dividem a análise fotográfica em dois diferentes grupos, como a proposta por Possamai (2008), onde são chamados de descritores icônicos e descritores formais, que podem ser identificados como subgrupos da análise morfológica sugerida por Meneses. O primeiro grupo, dos descritores icônicos, contém as informações referentes ao conteúdo visual da fotografia, incluindo informações presentes no verso dela, abrangendo os objetos e cenários fotografados. Já o segundo, chamado de descritores formais, diz respeito aos aspectos técnicos da fotografia, como iluminação, ângulo, arranjo e efeitos da fotografia.

Entre as categorias de imagem fotográfica passíveis de análises considerando o contexto de produção e circulação da fotografia estão os retratos de família. Este tipo de análise deve levar em conta o teor simbólico porque é orientado por convenções na escolha da cenografia e da pose. A concepção do registro tem como objetivo funções afetivas e didáticas ao materializar regras familiares e ritos sociais (como casamentos, formaturas e aniversários). É uma análise que possui dificuldade por causa de sua circulação reduzida, limitada, muitas vezes, ao seio familiar. Se faz necessário identificar descendentes e instituições que guardam este tipo de fotografias, sejam elas avulsas, em álbuns fotográficos, em material de cunho jornalístico ou emolduradas (BITTENCOURT; OLIVEIRA, 2013, p. 6).

O pesquisador, quando analisa uma imagem fotográfica, inevitavelmente relaciona aquele momento e o espaço que está na fotografia com o momento que ele está vivendo, como acontece com outros tipos de documentos. No caso dos registros fotográficos, é preciso observar que a distribuição dos objetos no espaço fotográfico não é gratuita. O lugar dos corpos também não é considerado espontâneo, eles traduzem orientações: linhas de autoridade, de subordinação, de hierarquia, deixando claro a cultura e política de suas relações sociais (LISSOVSKY, 1983, p. 118).

As técnicas de análise interna da fotografia devem considerar os seguintes elementos inerentes às marcas da sua temporalidade e historicidade: expressão e conteúdo; tempo e espaço; percepção e interpretação. Devem, também, responder questões como: quem a produziu? A partir de que valores? De qual grupo cultural? Para quem foi produzida? Com que intenções?

É necessário, também, observar procedimentos como a análise detalhada das evidências internas e a comparação das fotografias com outras imagens. Para tanto, é preciso identificar e juntar fotografias em conjuntos afins, com o pré-requisito de que o objeto de investigação seja conhecido pelo historiador e, conforme afirma Mauad (1996, p. 89),

A fotografia – para ser utilizada como fonte histórica, ultrapassando seu mero aspecto ilustrativo – deve compor uma série extensa e homogênea no sentido de dar conta das semelhanças e diferenças próprias do conjunto de imagens que se escolheu analisar.

Além disso, é preciso identificar a história da fotografia, incluindo as limitações e convenções tecnológicas. É importante uma aproximação com as intenções e os propósitos do fotógrafo e da maneira pela qual as imagens foram usadas pelo seu criador ou detalhes da composição do cenário desprezados pela atenção do fotógrafo, mas captados pela velocidade da câmera fotográfica. Por fim, deve-se observar o – ou os – objetos, pessoas e paisagens fotografados e suas relações entre si, fazendo revisão das evidências históricas relacionadas, incluindo o exame dos usos já feitos das imagens por outros.

A fotografia como fonte histórica é relevante, mas é preciso considerar que, assim como os testemunhos orais e textos escritos, deve ser tratada como um vestígio de uma época que possibilite o entendimento de uma realidade e a elaboração de uma versão do passado. Se utilizada como um retrato fiel do passado, a fotografia não passa de ilustração. Se, por outro lado, o historiador fizer uso das possibilidades do emprego da fotografia – ou mesmo outros tipos de iconografia, como a pintura –, como fonte histórica, acompanhado de metodologia adequada, novas possibilidades se abrem durante as análises, sendo mediadoras de um universo sociocultural e não apenas seu reflexo (BORGES, 2008, p. 18).

Assim como os outros documentos imagéticos, ela não deve servir apenas como ilustração, mas como fonte primária e direta, possibilitando diferentes visões sobre aspectos já conhecidos e também a revelação de outros desconhecidos até então.

1.1 Breve contextualização histórica da fotografia

Visto a sua importância como documento histórico, para seguir adiante utilizando a fotografia como principal fonte desta pesquisa, estabeleceremos uma linha do tempo da tecnologia fotográfica, desde os primeiros estudos, na Antiguidade Clássica, até as mais

recentes tecnologias desenvolvidas para registrar cenas do cotidiano. Isto se deve ao fato de que, a título de contextualização dentro desta dissertação, é desejável identificar os paralelos temporais entre os usos da tecnologia fotográfica no restante do mundo com a utilizada na região e recorte temporal delimitados na pesquisa, em especial aos dos fotógrafos Czamanski. Este comparativo pode ser visualizado no decorrer das biográficas dos fotógrafos, ao longo do terceiro capítulo, e das análises, dentro do quarto capítulo.

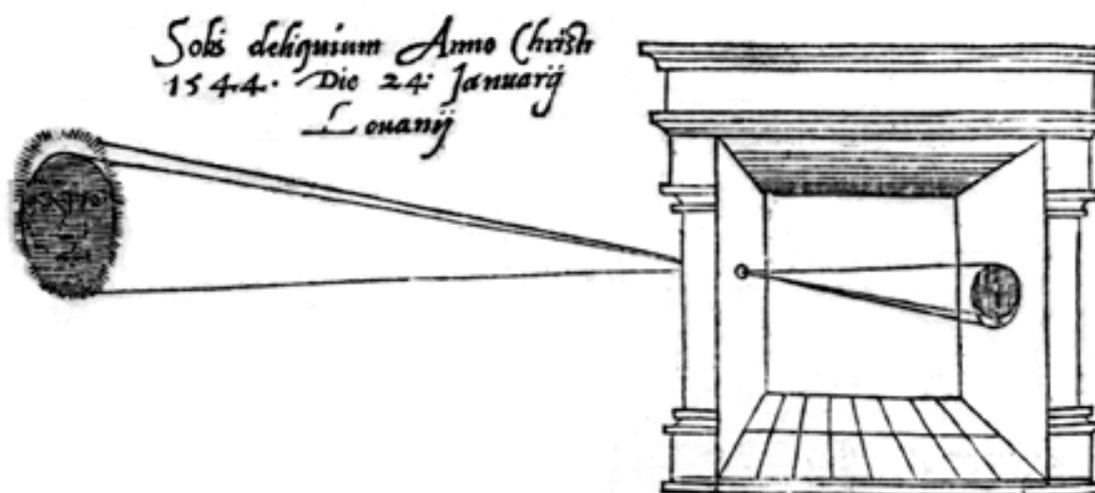
Surgida durante a Revolução Industrial, a fotografia foi considerada por estudiosos como o Benjamin (1987) o resultado dos anseios e desenvolvimento científico de uma época. O mundo estava passando por grandes mudanças nos meios de produção, gerando uma revolução também nos aspectos políticos e sociais. Neste sentido, a fotografia não foi criada por apenas uma pessoa, ou grupo isolado, mas foi resultante dos estudos e experimentos de diversas pessoas, de diferentes lugares, que fizeram uso das possibilidades sociais e científicas proporcionadas pela Revolução Industrial para tornar a fotografia concreta.

Entre os princípios estudados até a descoberta de como gravar imagens a partir da realidade, estão o da câmara escura de orifício, relacionado ao processo de formação de imagens, e o princípio da fotoquímica, que permitiu aos inventores compreender como as imagens podem ser registradas através de combinações químicas envolvendo a luz e elementos fotossensíveis (SOUZA; NEVES; MURAMATSU, 2007).

O princípio da *camera obscura* foi estudado por Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), na Grécia. Anteriormente, Euclides (cerca de 330 a.C.) já havia pressuposto que a câmara escura era uma demonstração de que a luz viaja em linha reta, dando origem a estudos no campo da física ótica (RENNER, 2000, p. 4). O alemão Gemma Frisius (1508-1555), que foi astrônomo, físico, matemático e fabricante de instrumentos, é autor da ilustração mais antiga que se tem conhecimento da câmara escura, publicada em 1545 no seu livro *De Radio Astronomica et Geometrica*. Nele, é descrito como Frisius utilizou a câmara escura para estudar o eclipse solar ocorrido em 24 de janeiro de 1544 (FRISIUS, 1545), como pode ser visto na Figura 2.

Figura 2. Desenho representando como Frisius observou o eclipse solar ocorrido em 1544 através da câmara escura idealizada e construída por ele.

illum in tabula per radios Solis, quam in cælo contin-
git: hoc est, si in cælo superior pars deliquiū patiat, in
radiis apparebit inferior deficere, vt ratio exigit optica.



Sic nos exactè Anno .1544. Louanii eclipsim Solis
obseruauimus, inuenimusq; deficere paulò plus q̄ dex-

Fonte: FRISIUS, 1545.

Alguns anos mais tarde, o napolitano Giovanni Battista Della Porta descreveu o conceito da câmara escura, publicando em 1558 uma descrição detalhada sobre a câmara e seus usos no livro *Magia Naturalis sive de Miraculis Rerum Naturalium*, tornando-a conhecida para artistas como Leonardo Da Vinci, que a usavam para esboçar pinturas. Della Porta sugere o uso de um espelho para inverter a imagem obtida pela câmara escura, simulando o comportamento do próprio olho humano (RENNER, 2000, p. 11).

O termo *camera obscura* foi cunhado e utilizado pela primeira vez pelo astrônomo e matemático alemão Johannes Kepler (1571-1630), em sua obra *Astronomiae Pars Optica*, ainda no século XVI. Em 1620, Kepler inventou a primeira câmara escura portátil. Até então, ela consistia em uma sala, tenda ou caixa grande, não podendo ser deslocada com facilidade pelos artistas que a utilizavam para desenhar (DUPRÉ, 2008).

Já o princípio da fotoquímica teve avanços por volta de 1604, quando o italiano Angelo Sala percebeu que um composto de prata escurecia quando exposto à luz do sol, supondo que esse efeito fosse produzido pelo calor (MOLECULAR EXPRESSIONS, 2017). Porém, em

1724, o professor alemão Heinrich Schulze, fazendo experiências com ácido nítrico, prata e gesso, determinou que era a prata halógena, convertida em prata metálica, e não o calor, que provocava o escurecimento da prata (WATT, 2003). Assim, as bases para tornar a fixação de imagens das fotografias possível estavam começando a se formar.

O francês Joseph Nicéphore Niépce começou seus experimentos fotográficos em 1793, mas seu maior limitador era a efemeridade dos registros. Ele conseguiu imagens que demoraram a desaparecer em 1824 e o primeiro exemplo de uma imagem permanente ainda existente foi fotografado em 1826, numa placa de estanho coberta com um derivado de petróleo fotossensível chamado betume da Judéia. A imagem foi produzida com uma câmera, sendo exigidas cerca de oito horas de exposição à luz solar. Por este motivo, Niépce chamou o processo de “heliografia” (BEAUMONT, 1982), em referência a Hélio, o deus mitológico grego que seria uma personificação do próprio sol.

Em 1827, Louis Jacques Daguerre formou uma sociedade com Niépce. Em sua parceria, selada em contrato em 1829, Daguerre pode se beneficiar da invenção e dos conhecimentos adquiridos por Niépce ao longo dos anos anteriores, o que lhe permitiu adicionar uma nova variação da câmara escura. Cada um trabalhou de forma independente e por diferentes vias, onde Niépce procurava resolver o seu processo com betume da Judéia, ao passo que Daguerre procurava modificar o processo e os materiais usados a fim de reduzir o tempo de exposição que ainda se mantinha em cerca de uma hora. A imagem formada na chapa, depois de revelada, continuava sensível à luz do dia e ainda padecia de curta durabilidade.

Daguerre solucionou este último problema ao descobrir que, mergulhando as chapas reveladas numa solução aquecida de sal de cozinha, era possível obter uma imagem inalterável. A partir disso, ele ficou implicitamente reconhecido como o inventor do daguerreotipo, apesar de conflitos posteriores com Isidore Niépce, que representava os interesses do pai (KOSINSKI, 1999).

Em 19 de agosto de 1839, no Instituto de França (1795-), foi anunciado ao mundo o novo processo, nomeado em homenagem ao seu inventor, o daguerreotipo, tendo sido posteriormente vendido ao governo francês. Esta foi a primeira técnica fotográfica divulgada para a população e a ser comercializada, fazendo de Daguerre uma figura tão conhecida e mencionada na história da fotografia.

O registro fotográfico viria a se popularizar entre a população apenas a partir do século XX, quando os equipamentos passaram a ser acessíveis para um número maior de pessoas. A primeira câmera popular mundialmente foi a Brownie, da Eastman Kodak, cujo modelo inicial foi lançado em 1900. Ela consistia basicamente de uma caixa de papelão coberta por couro, com uma lente menisco simples, que usava filme de rolo 120, e custava 2 dólares o modelo feito de papelão, 2,75 dólares o feito de alumínio e 2,50 dólares o colorido. Mais tarde foram introduzidos novos modelos, de baquelite, com flash e lentes melhoradas. A câmera vendeu em torno de 100 mil unidades até 1916, quando o primeiro modelo foi descontinuado (GUSTAVSON, 2011).

Figura 3. Publicidade francesa dos modelos um e dois da Brownie Kodak, onde pode ser lido que “uma criança pode fazer fotografias bonitas com uma Brownie” (tradução livre da autora).



Fonte: Adorama Learning Center (2017).

A Brownie foi amplamente propagandeada nos Estados Unidos, país de origem da empresa Eastman Kodak, e também em países europeus, como a França. Entre as publicidades veiculadas existe uma que demonstra o uso da câmera por crianças como exemplo de sua facilidade de uso (ROSENBERG, 2017), como pode ser visualizado na Figura 3, acima. Nesta publicidade é observada a figura de uma menina fotografando o que parece ser um duende com uma Brownie apoiada em cima de dois livros.

Os filmes fotográficos foram a principal tecnologia fotográfica até meados do século XXI, quando foram substituídos quase que por completo pela tecnologia digital, que dispensa a impressão da fotografia para que ela seja visualizada. Além disso, as câmeras digitais permitem a exibição e compartilhamento mais fácil das fotografias através de computadores, inicialmente, e, pouco tempo depois, através das próprias câmeras, que possuem ligação com a internet. A presença das câmeras digitais em telefones móveis e, posteriormente, outros dispositivos portáteis, foi responsável por uma nova onda de popularização da fotografia, atingindo ainda mais pessoas e multiplicando a produção diária de fotografias.

No início de 2018, estima-se que existiam 2.5 bilhões de usuários de *smartphones* no mundo inteiro (STATISTA, 2018). Este número indica que uma parcela grande e significativa da população mundial tem acesso às câmeras fotográficas digitais presentes em seus dispositivos móveis a qualquer momento. Assim, é gerado um número expressivo de novas fotografias diariamente, em um ato banalizado, mas ainda tão importante, mesmo que de forma diferente à da importância que as primeiras fotografias tiveram no século XIX.

Não foi apenas a forma de produção das fotografias que sofreu mudanças com o tempo. Houve transformações significativas nos seus usos, sentidos e modos de circulação. As fotografias, que antes eram expostas em álbuns ou penduradas em paredes, emolduradas e protegidas por vidro, hoje são expostas muito mais frequentemente na internet, em especial através das redes sociais. Esta mudança na exposição dos retratos também muda o alcance que eles têm, além de sua durabilidade e os seus usos. Se antes fazer cópias dependia de levar o original até um estúdio, hoje podem ser realizadas centenas de milhares de cópias em segundos através dos computadores, fazendo com que um número muito maior de pessoas seja capaz de visualizá-las em um tempo significativamente inferior.

A História, segundo Meneses (2003, p. 26), precisa ter como objeto a sociedade. A fotografia, como tecnologia transformadora da sociedade e seus entornos, possui sua própria

história. Porém, além de uma história da técnica fotográfica, há uma do uso da fotografia como documento/fonte histórica. O uso de iconografias para estudar e escrever a história é recente, remontando ao final do século XIX e início do século XX, quando a História da Arte deu seus passos iniciais na aceitação das imagens como fontes históricas. Anos mais tarde, a iconografia passaria a ser importante principalmente para a História Cultural. Ainda assim, a iconografia não é completamente aceita como fonte documental histórica atualmente. Outros campos, como a Antropologia e a Sociologia aceitam as imagens de forma muito mais ampla em seus estudos, desenvolvendo metodologias e reflexões das quais a própria História tende a se beneficiar (MENESES, 2003, p. 20-21).

O sucesso da fotografia como fonte documental se deve, em partes, pela quantidade delas que é possível se ter acesso, pela imensa gama de assuntos que elas cobrem e, sem dúvidas, pela proximidade temporal de sua invenção. Temos acesso a imagens de quase 200 anos da história humana, que podem oferecer valiosas reflexões. Além disso, Meneses acrescenta que “uma das explicações para a fortuna que bafejou a fotografia está, certamente, no fato de que se trata de uma atividade que não foi hierarquizada por nenhum cânone cultural, como ocorreu com a ‘imagem artística’” (MENESES, 2003, p. 22).

A análise das fotografias se dá não apenas pelo seu conteúdo, mas, também, pelo seu entorno. As formas como elas foram feitas, usadas e como ou por onde circularam também são fontes valiosas para a investigação histórica. Elas passam do *status* de conteúdo para o de artefato dentro da pesquisa e devem ser combinadas com toda e qualquer outra fonte que puder auxiliar no estudo – como testemunhos orais, documentos escritos, filmes fotográficos, jornais, entre outros (MENESES, 2003, p. 30).

1.2 A fotografia no Rio Grande do Sul

No Brasil, durante os primeiros anos após a apresentação da fotografia para a sociedade europeia, apenas cidades grandes possuíam fotógrafos, como Marc Ferrez, que atuou entre 1860 e 1918, retratando um Rio de Janeiro imperial e o início da república (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2017). Porém, o primeiro contato com a fotografia no país se deu antes do seu lançamento na França, em 1839. Boris Kossoy dedicou parte de seu tempo acadêmico

estudando o inventor francês Hercule Florence (KOSSOY, 1980), que viveu em território brasileiro a partir de seus vinte anos até o falecimento.

Florence foi responsável pela invenção isolada da fotografia no Brasil, com suas primeiras experiências datando de 1833. Kossoy, mais de 150 anos depois, examinou os manuscritos deixados por Florence e pôde comprovar que o inventor foi pioneiro no emprego da palavra *photographie*, cerca de quatro anos antes dela ser utilizada pela primeira vez na Europa, quando o químico inglês John Hershel cunhou o termo *photography* de forma completamente independente, até onde Kossoy pode concluir através de seus estudos.

A fotografia, no entanto, não se espalhou no Brasil por meio das descobertas de Florence, que ficou esquecido até as pesquisas realizadas por Kossoy, mas através do daguerreotipo francês, trazido da Europa por intermédio de viajantes e imigrantes. As evoluções tecnológicas da fotografia, os novos equipamentos e técnicas, também chegavam em terras brasileiras principalmente através das imigrações.

Em poucos anos, as principais cidades brasileiras possuíam estúdios fotográficos focados em retratos, com o Rio de Janeiro, capital do Império, como também a capital da fotografia no país, onde muitos europeus chegaram trazendo a nova tecnologia e se estabeleceram, abrindo seus próprios estúdios fotográficos eventualmente (LENZI; MENESTRINO, 2011, p. 3).

O imperador D. Pedro II foi um grande entusiasta da fotografia, adquirindo sua primeira câmera fotográfica aos 15 anos de idade, em 1840, quando viajou à Paris e teve seu primeiro contato com o daguerreotipo. Neste mesmo ano, o fotógrafo norte-americano Augustus Morand fez as primeiras fotografias da família real brasileira. O gosto pela fotografia do imperador foi herdado por sua filha, a princesa Isabel, que veio a ter aulas com o fotógrafo alemão Revert Henrique Klumb.

Ao ser banido do país pelos republicanos, em 1889, D. Pedro II doou à Biblioteca Nacional uma coleção de cerca de 25 mil fotografias, que então denominou, juntamente da coleção de livros também doados, de Coleção Dona Thereza Christina Maria, em homenagem à imperatriz consorte. Essa coleção é, até os dias atuais, impressionante por seu tamanho e diversidade, possuindo inúmeros registros realizados nos primórdios da fotografia no Brasil.

D. Pedro II foi, também, um dos primeiros monarcas a oferecer seu real patrocínio a um fotógrafo, junto a rainha Vitória da Inglaterra (1819–1901), quando, em 8 de março de 1851,

permitiu que os fotógrafos Buvelot & Prat, que haviam realizado uma série de daguerreotipos em Petrópolis, no Rio de Janeiro, todos hoje desaparecidos, usassem as armas imperiais na fachada de seu estabelecimento fotográfico.

O imperador criou o título de Fotógrafo Imperial, o mesmo concedido a Buvelot & Prat, os primeiros dos dezoito fotógrafos brasileiros, sozinhos ou em duplas, a receberem a honraria até o ano de 1889. Além deles, outros seis fotógrafos estrangeiros receberam o título durante este intervalo de tempo. Marc Ferrez, por sua vez, foi o único a receber a distinção de Fotógrafo da Marinha Imperial (VASQUEZ, 2002, p. 20).

Dentre os fotógrafos titulados por D. Pedro II como imperiais, apenas Tomas King era proveniente da província do Rio Grande do Sul. Ele recebeu a honraria em 18 de maio de 1866 (VASQUEZ, 2003, p. 6). A fotografia havia sido trazida para a província anos antes a partir da cidade de Rio Grande. Lenzi e Menestrino (2011, p. 4) afirmam que

Rio Grande foi uma das cidades pioneiras na prática fotográfica, porque, além de ser, do ponto de vista da história oficial, a mais antiga cidade do Rio Grande do Sul, era a única a possuir um porto marítimo, fato que facilitava o trânsito de pessoas e mercadorias, e que garantiu um desenvolvimento comercial fotográfico considerável durante o século XIX nesta região.

Os fotógrafos europeus do século XIX que chegavam no país estabeleciam-se nas cidades portuárias, porém não limitavam sua atuação a elas. Lenzi e Menestrino (2011, p. 5) complementam que estes fotógrafos se tornaram itinerantes, percorrendo cidades em busca de novos clientes. A fotografia foi disseminada pelo país desta forma no decorrer do século XIX e início do século XX, inclusive nas cidades interioranas.

Através deste movimento itinerante, cidades como Santo Ângelo e Passo Fundo tiveram contato com a fotografia mesmo antes do início do século XX. Passo Fundo, por ser uma cidade formada no que foi antes um local de constante passagem (BELTRAMI, 2017, p. 36), inclusive para aqueles que se dirigiam para a região das missões, se tornou a residência fixa de diversos grupos sociais, com diferentes profissões. Entre eles, fotógrafos passaram a morar e trabalhar na região, tanto em domicílio quanto fundando seus próprios estúdios, à semelhança daqueles que as grandes cidades possuíam.

Porto Alegre, por sua vez, era categorizada como cidade já na época de lançamento da fotografia na Europa⁵, não demorando a ter os primeiros fotógrafos estabelecidos e atuando na região, com equipamentos adquiridos em viagens, através do porto de Rio Grande ou trazidos pelos imigrantes europeus.

A cidade foi destino de imigrantes durante o século XIX e início do século XX. Conforme Rodeghiero (2014, p. 508-509), os estrangeiros, principalmente alemães, que se estabeleceram na região de Porto Alegre foram responsáveis por desenvolver as atividades esportivas e culturais na região, entre elas a leitura, o teatro e a música. A fotografia, tanto profissional quanto amadora, viria a ser realizada junto das outras atividades exercidas e estimuladas na região pelos imigrantes e logo aceitas pelos outros habitantes da cidade e seus arredores.

1.3 Fotografia e memória

Segundo Kossoy (2003, p. 156), “fotografia é memória e com ela se confunde”. Com estas palavras o autor faz as considerações finais em seu livro *Fotografia & História*, no qual busca relacionar os paralelos entre a fotografia, a história e a memória. Para ele, a fotografia eterniza um momento e evoca emoções através das imagens construídas, sendo concebida desde seu princípio com o objetivo de fazer recordar.

Assim como a fotografia, a memória também foi considerada como fonte hierarquicamente inferior aos documentos escritos até a revolução documental do século XX. Passível de falhas, o ato de presentificar recordações é considerado por Pierre Nora (1997, p. 142) uma disputa com a análise historiográfica, tendo sentidos opostos. Um exclui o outro, onde a história tende a destruir a memória, já que a primeira pertence a todos e a ninguém ao mesmo tempo, representando o passado, enquanto a memória possui caráter mais pessoal e é vivida sempre no presente.

A memória, por sua natureza volátil, foi considerada por muito tempo um desafio para os historiadores. Enquanto em documentos escritos temos fatos descritos de forma imutável (sem, aqui, questionarmos sua veridicidade), a memória se modifica cada vez que relembra,

⁵ Porto Alegre, até então pertencente à categoria de freguesia e, a partir de 1808, de vila, foi elevada ao foro de cidade a partir de 1822.

sendo novamente vivida na mente da pessoa que a recorda, o que gera alterações, sejam elas esquecimentos ou inclusões.

Devido a este fato, quando se pretende utilizar a memória na construção do conhecimento histórico, existe a necessidade de confrontar os testemunhos orais com outras fontes históricas, como acontece com a própria fotografia e demais documentos. As fontes, muito mais do que concordarem ou discordarem entre si, tornam o relato histórico mais rico em significados, complementando-se umas às outras.

Neste sentido, o uso de recursos imagéticos possibilita a extensão da memória. Le Goff (1998, p. 460) foi defensor do uso da fotografia como objeto capaz de fazer o indivíduo recordar acontecimentos, onde ela, nesta função, revolucionaria a memória, democratizando-a, dando-lhe “uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica”.

O momento registrado torna-se uma forma de auxílio à recordação, evocando memórias muitas vezes esquecidas por completo até a fotografia ser o suporte necessário para o indivíduo as rememorar. Segundo Tedesco (2011, p. 152), “a foto continua servindo como valor simbólico que se agrega aos sentimentos, esquecimentos e imagens do passado para os do futuro, como documento”.

A pesquisa da qual esta dissertação deriva faz uso da memória como fonte auxiliar à fotografia. Através de entrevistas realizadas, utilizando os subsídios metodológicos provenientes de estudos da História Oral⁶, busca-se saber mais sobre as fotografias em si, mas também sobre seus contextos. Através da oralidade é possível descobrir dados sobre a fotografia que ela sozinha não é capaz de fornecer, como informações acerca de quando ela foi feita, o local, quem era o fotógrafo e, também, questões relativas a seu conteúdo, a exemplo da identificação das pessoas e lugares que foram fotografados e em que situação e cenário. As ausências, por sua vez, também fornecem pistas valiosas. A recordação obtida através da

⁶ Aqui, abrindo um parêntese, é válido relembrar as considerações de Meneses (2003, p. 26) acerca da História Oral, onde o autor diz que ela “talvez seja o caso mais exemplar da inadequação em caracterizar-se um objeto de conhecimento histórico a partir de um fato documental. Epistemologicamente, não tem sentido tomar-se um tipo de fonte — como os relatos orais — e transformá-lo na substância que define o alvo da atividade do historiador. Não se estudam fontes para melhor conhecê-las, identificá-las, analisá-las, interpretá-las e compreendê-las, mas elas são identificadas, analisadas, interpretadas e compreendidas para que, daí, se consiga um entendimento maior da sociedade, na sua transformação. Se houvesse lógica na nomenclatura, as especializações das práticas históricas deveriam, por exemplo, tratar de uma História Escrita, quando predominasse a utilização de documentos dessa natureza!”

fotografia pode revelar detalhes não presentes em nenhum outro lugar, se encontrando apenas nas memórias.

Sendo assim, a fotografia, além de objeto dotado de historicidade inerente, também pode ser considerada, conforme Batista Jr., ferramenta para “a manutenção das aparências para o fortalecimento da memória” (2009, p. 3). Como já visto anteriormente, a fotografia, por si mesma, não é capaz de contar uma história, assim como não se faz um duplo perfeito da realidade. É possível utilizá-la como ferramenta de memória para encontrar significados no que está ali representado, suas relações entre passado e presente.

Tedesco, a partir dos estudos de Lins de Barros (2011, p. 150), comenta que

Os álbuns de família, por exemplo, são muito comuns como fontes significativas de memórias, solenizam, representam, dizem muita coisa do presente ao futuro, ou desse entorno do passado, a partir da temporalidade em questão.

Assim, descendentes dos retratados no álbum fotográfico podem conhecer fragmentos do passado de seus familiares e perpetuar memórias, passadas entre gerações e enriquecidas.

As fotografias familiares, assim como outros tipos de representações fotográficas, constituem micro aspectos do mundo, sendo construções feitas pelos fotógrafos de um pedaço da realidade, em um instante. Por outro lado, conforme Le Goff (1998, p. 460), elas também são ferramentas para a manifestação de memória coletiva.

A memória, por mais que pareça ser uma experiência individual íntima em seu âmago, pode ser constituída por grupos de comunidades afins, que Tedesco (2011, p. 163) exemplifica como sendo escolas, igrejas, empresas, associações, agremiações, etnias, identidades e, também, famílias. Ainda segundo o autor, as memórias coletivas precisam de seus rituais próprios, através de cerimônias, fazendo uso de ações e objetos simbólicos. Mais do que extensões das memórias individuais, autores como Halbwachs, Bergson e Durkheim (CORDEIRO, 2013, p. 101-111), consideram as memórias de grupo como uma expressão do coletivo.

A fotografia, com sua capacidade de fazer lembrar e a própria lembrança como base da memória, se torna um documento/monumento detentor de grande capacidade para a construção histórica a partir das memórias (LE GOFF, 1998, p. 460). Através do conjunto familiar e, portanto, de suas memórias coletivas, é possível reconstruir aspectos sociais envolvendo a

participação da criança no momento e processo de feitura da fotografia, conforme a proposta desta pesquisa. Os acervos familiares associados às memórias dos descendentes tornam-se elementos que se complementam mutuamente e permitem a busca de significados diversos.

No desenvolvimento desta dissertação as entrevistas possuíram papel importante, principalmente na construção do conhecimento referente à trajetória dos fotógrafos da família Czamanski. As entrevistas efetuadas foram concedidas por e-mail e, posteriormente, analisadas em suas totalidades e comparadas entre si e com as informações adquiridas através das outras fontes estudadas.

Para realizá-las, foi utilizado um roteiro de entrevista contendo perguntas básicas, conforme pode ser visto no Anexo 1. Os resultados das análises poderão ser conferidos no decorrer desta dissertação, principalmente nos capítulos três e quatro. Elas podem ser encontradas na íntegra nos Anexos 2 a 6. No Anexo 7, pode-se ver o parecer do Comitê de Ética em Pesquisa, autorizando a realização e uso de entrevistas nesta dissertação.

CAPÍTULO II – A HISTÓRIA DA INFÂNCIA

A infância, como um conceito, é nova na história do ser humano. A divisão de fases na vida humana foi, durante muito tempo, marcada por acontecimentos naturais, como a menstruação, que era interpretada como a passagem da menina para a vida adulta, onde ela estaria apta a casar e ter filhos. Isto significava que, em diferentes culturas, meninas entre nove e 12 anos eram consideradas adultas e completamente desenvolvidas a partir do momento em que sua menarca acontecesse.

Algumas destas culturas poderiam contar com um ritual de passagem que se iniciava com a menarca e finalizava com o casamento, o qual poderia incluir longos períodos de reclusão. Em sociedades indígenas brasileiras ainda são praticados rituais de passagem, herdados de seus antepassados e que demonstram como as fases da vida eram vistas por eles, sendo ressignificadas nas novas gerações, porque continuam acontecendo.

A adolescência, no geral, é ignorada por estas sociedades como fase social ou biológica. Há apenas o momento onde o corpo está se desenvolvendo e são ensinadas as tarefas pertinentes ao gênero. Após isso, o indivíduo é considerado adulto e cabe à sociedade criar o marco para que todos saibam que o indivíduo está pronto para se tornar útil ao grupo.

Segundo Rangel (1999), em determinadas sociedades indígenas os rituais de passagem femininos se dão

Durante um tempo que pode durar de seis meses a dois anos, ou até mais, a contar da primeira menstruação, a moça é recolhida em um espaço reservado dentro de sua casa (um biombo pode ser a delimitação desse espaço), de onde sairá apenas para satisfazer necessidades fisiológicas; é o tempo de aprender a lidar com sua menstruação, de fixar os tabus menstruais, alimentares e outros, repassar conhecimentos e confeccionar os objetos femininos, como se fosse o seu enxoval: redes de dormir para ela e o futuro marido, cestos de carregar, panelas de cerâmica, colares próprios das mulheres adultas, dependendo sempre de qual seja a tradição cultural. Ouvem muitas histórias, conversam com as mulheres mais velhas, enfim, preparam-se para as futuras responsabilidades.

No caso de meninos, cujas marcas corporais são menos nítidas, a passagem para a vida adulta poderia ser sinalizada quando se desse a primeira ejaculação, quando determinada altura fosse alcançada ou mesmo convencionalizada em idades menores, como aos nove ou dez anos. O ritual de passagem, determinado culturalmente, poderia ser realizado de diferentes formas, como através de dança, festividades, encenações, lutas, caçadas, podendo culminar com a

circuncisão. Todos estes ritos têm em comum o objetivo, onde o menino abandonaria as fragilidades da infância, se tornando, aos olhos da sociedade, o provedor, guerreiro e procriador que seu grupo esperava dele (DEL PRIORE, 2016, p. 372).

Culturas africanas, como a da região de Kaduna, na Nigéria, onde foram encontradas estátuas de barro de jovens com cabelos cuidadosamente arrumados e enfeitados, parecem ter construídos rituais de passagem que envolviam lutas cerimoniais onde a violência era presente. Outros grupos realizavam a festa da circuncisão e, ainda outros, o ritual N'golo, que, conforme aponta Del Priore (2016, p. 373), pode ter sido uma das origens da capoeira, onde se fazia uso de batalhas ritualizadas baseadas nos movimentos de luta das zebras para impressionar o grupo e disputar as mulheres. O jovem que se saísse melhor na competição poderia se casar com a considerada “melhor” mulher do grupo sem precisar pagar o dote matrimonial, entrando no mundo dos adultos da forma mais favorável possível. O próprio casamento foi – e, por vezes, ainda é – uma cerimônia utilizada como rito de passagem para a vida adulta em diferentes culturas, seja como parte dele, seja como o próprio rito de passagem.

As crianças, conforme Ariès (1986, p. 232), não eram o centro da família como acontece frequentemente nos dias atuais. Durante tempos de escassez, como aconteceu durante a Grande Depressão Americana, a alimentação do mais jovens era deixada de lado para priorizar a daquele que garantiria o – mesmo que pouco – sustento da família inteira: o progenitor. Se o inverso acontecesse, a família se sustentaria por ainda menos tempo, pois se o pai percesse, dificilmente a mãe teria condições de manter sozinha seus filhos. Fatores econômicos e sociais variáveis tornaram o papel da criança incerto durante toda a história humana. Apenas quando as condições básicas de vida melhoraram, a partir do século XIX, e, conseqüentemente, a mortalidade infantil diminuiu nos países economicamente estáveis, é que as crianças passaram a ser vistas com os atributos relacionados à infância que se tornaram tão comuns, como a necessidade de cuidados especiais, a associação com a aprendizagem e as brincadeiras, entre outros.

Até o século XII as condições de higiene eram tão precárias que qualquer tipo de apego com bebês era desaconselhado, uma vez que a mortalidade infantil era tão elevada que os laços formados com o bebê poderiam gerar um sofrimento desnecessário. Alguns certamente ficavam tristes quando uma de suas crianças morria, mas a regra era não se deixar abalar, pois logo a

criança seria substituída por outra. Este comportamento dos adultos fazia com que as crianças permanecessem em um tipo de anonimato.

Segundo Heywood (2004, p.87),

Pode-se apresentar um argumento contundente para demonstrar que a suposta indiferença com relação à infância nos períodos medieval e moderno resultou em uma postura insensível com relação à criação de filhos. Os bebês abaixo de 2 anos, em particular, sofriam de descaso assustador, com os pais considerando pouco aconselhável investir muito tempo ou esforço em um “pobre animal suspirante”, que tinha tantas probabilidades de morrer com pouca idade.

As crianças que conseguissem superar as dificuldades dos primeiros anos e sobreviver ainda não adquiriam uma identidade própria, conseguindo-a apenas quando fossem capazes de fazer o mesmo que os adultos. Estes, por sua vez, não tinham algum tipo de preparação para cuidar de bebês e criar crianças. O serviço podia ser delegado às criadeiras, amas de leite ou mães mercenárias, se dinheiro não fosse problema.

A partir do século XIII as crianças começaram a ser vistas como seres desprovidos do modo de pensar e sentimentos dos adultos, portanto alheias à razão e aos bons costumes. Cabia aos mais velhos educá-las e prepará-las para a vida adulta. Desconsideravam-se as diferenças e semelhanças entre as crianças e entre elas e os adultos. A criança era considerada uma página em branco que os adultos deveriam moldar como julgassem apropriado.

A descoberta da infância se deu a partir do século XV, de forma vagarosa e incerta, quando se passou a considerar que as crianças precisavam de “uma espécie de quarentena, antes que pudessem integrar o mundo dos adultos” (HEYWOOD, 2004, p. 23). Elas começaram a ser separadas dos adultos, tanto fisicamente quanto no que era esperado sentimental e racionalmente delas. A escola passou a ter o papel de preparar as crianças para a vida adulta, se tornando o ambiente definido para realizar a quarentena da qual Heywood se refere. Segundo Ariès (1986, p. 12),

Trata-se um sentimento inteiramente novo: os pais se interessavam pelos estudos dos seus filhos e os acompanhavam com solicitude habitual nos séculos XIX e XX, mas outrora desconhecida. [...] A família começou a se organizar em torno da criança e a lhe dar uma tal importância que a criança saiu de seu antigo anonimato, que se tornou impossível perdê-la ou substituí-la sem uma enorme dor, que ela não pôde mais ser reproduzida muitas vezes, e que se tornou necessário limitar seu número para melhor cuidar dela.

Essa alteração nos pensamentos e ações acerca da infância são o resultado de uma série de fatores, mas, dentre eles, um deles foi decisivo: a mudança na concepção de que crianças eram adultos imperfeitos. A partir do momento em que elas passaram a ser consideradas em uma categoria diferentes da dos adultos, com necessidades e identidade próprias, é que o conceito de infância começou a tomar forma.

2.1 A representação imagética da infância

As mudanças sociais, econômicas, científicas e culturais, que culminam na criação e desenvolvimento do conceito da infância, transparecem na forma como as crianças foram representadas ao longo da história. O registro da infância em si não é um fato antigo na história da humanidade. Como visto anteriormente, o próprio conceito de infância é recente e sua representação está intrinsecamente relacionada com a importância dada às primeiras fases da vida de um indivíduo. Segundo Ariès (1986, p. 60), foi apenas no século XVII que se tornaram numerosas as pinturas onde crianças apareciam sozinhas. Para ele, o conceito da infância é uma construção da sociedade moderna, que se estruturou historicamente e se deu de maneira gradual, conforme a importância da criança no núcleo familiar e na sociedade foi aumentando.

Até então, a criança nada mais era do que uma versão incompleta do adulto, forma como foi representada durante muito tempo na pintura através de uma miniaturização do adulto. Ariès constata que “até por volta do século XII, a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la. É difícil crer que essa ausência se devesse à incompetência ou a falta de habilidade. É mais provável que não houvesse lugar para a infância nesse mundo” (ARIÈS, 1986, p. 50). Portanto, nem toda representação de criança é, também, uma representação da infância, já que muitas vezes não as apresentam em atividades e momentos que condizem com a concepção moderna da infância.

Heywood (2004, p.10) assinala que

Não se tem notícia de camponeses ou artesãos registrando suas histórias de vida durante a Idade média, e mesmo os relatos dos nobres de nascimento ou dos devotos não costumavam demonstrar muito interesse pelos primeiros anos de vida [...]. De forma semelhante, durante o período moderno na Inglaterra, as crianças estiveram bastante ausentes na literatura, fossem o drama elisabetano ou os grandes romances do século XVIII. A criança era, no máximo, uma figura marginal em um mundo adulto.

A maior parte das imagens contendo seres humanos em suas fases iniciais desde a Antiguidade até o período medieval apresentam a criança como um ser humano menor, com características próprias aos adultos: corpos proporcionais, com membros finos e longos, em vez da presença das feições rechonchudas características às crianças. Não incomum era o fato da criança aparecer representada vestida com as indumentárias tipicamente adultas, em meio a atividades que não fazem parte do mundo infantil atual.

Figura 4. À esquerda, “Madona e menino”, de Berlinghiero Berlinghieri, cerca de 1230, atualmente no acervo do Metropolitan Museum of Art, em Nova York. À direita, “Madona do Cravo”, de Leonardo Da Vinci, 1475, atualmente na Antiga Pinacoteca, em Munique.



Fonte: Metropolitan Museum of Art (2018) e Antiga Pinacoteca (2018).

Na Figura 4 podemos observar, na esquerda, a pintura medieval “*Madona e menino*”, do italiano Berlinghiero, de cerca de 1230. A pintura é um dos muitos exemplares preservados da arte medieval italiana que representa a virgem Maria e o menino Jesus, assunto comum nas obras da época (SORABELLA, 2008). Jesus, representado nas pinturas e ilustrações, aparecia muito mais como bebê, normalmente acompanhado de Maria em cenas que buscam mostrar o

estreitamento da relação mãe-filho, seja ela sozinha ou acompanhada de outras figuras famosas, como no caso das representações imagéticas do Presépio. Segundo Sorabella (2008), em contrapartida, imagens com cenas da infância e juventude de Cristo são muito mais raras.

Nesta pintura em específico, podemos visualizar o Jesus nos braços de Maria. O menino Jesus conta com a aparência de um adulto com proporções reduzidas. Se não soubéssemos previamente do que se trata a temática da pintura, facilmente poderíamos confundir o menino Jesus com uma pessoa portadora de alguma condição genética que leva ao nanismo.

Já na pintura à direita da mesma figura podemos ver uma obra de dois séculos mais tarde, quando a Itália passava pelo período que veio a ser conhecido como Renascimento. A obra criada em 1475 de autoria de Leonardo Da Vinci também representa Maria e o menino Jesus. Mesmo que os estilos de pintura sejam visivelmente diferentes, o que nos interessa nesta comparação é que o bebê está representado de forma anatomicamente mais próxima da realidade na obra de Da Vinci.

De modo geral, foi apenas no Renascimento que as crianças começaram a aparecer representadas como diferentes dos adultos, utilizando como recurso a imagem do cupido, tal qual o deus Eros dos gregos, copiado diretamente da arte clássica. A partir do século XV a representação da criança ganhou contornos rechonchudos, bochechas avermelhadas salientes, além de aparecerem geralmente nuas (como o menino Jesus de Da Vinci), com cabelos cacheados, às vezes portando um pequeno par de asas e, não raramente, acompanhados do arco e flecha de Eros. Esta nova forma de representara criança tinha como objetivo apresentar a inocência e a eternidade da infância, assim como Eros possuía para os antigos gregos, porém até então não se referindo aos jovens seres humanos, mas ao amor, como que personificado (ARIÈS, 1986, p. 52).

Percebe-se, portanto, que mesmo que a imagem de Eros como uma criança pequena e roliça fosse conhecida desde a antiguidade, esta representação, até o Renascimento, manteve-se associada majoritariamente ao deus do amor e a eterna juventude do amor profundo, e não às crianças reais. Para estas, reservava-se pouco ou quase nenhum espaço nas representações imagéticas e, quando o feito, elas tinham as mesmas características que os adultos, em tamanho reduzido, como aconteceu até a Idade Média e suas representações do menino Jesus.

Os próprios gregos representariam suas crianças como pequenos adultos (BOBOU, 2018), assim como os egípcios o tinham feito durante todo o período faraônico, além de

diferentes outras culturas da antiguidade⁷. Através da arte, historiadores como Ariès e Heywood puderam interpretar a forma como as crianças eram vistas nas sociedades do passado e concluir que o próprio conceito de infância é recente e intrinsecamente ligado à forma como a sociedade representava as crianças.

A fotografia, por sua vez, é passível de ser incluída neste tipo de estudo. Mesmo que ela não seja considerada única e exclusivamente como arte, ainda assim ela é uma forma de representação imagética. O objetivo de estudos que foquem neste tipo de meio de representação é analisar os significados e diferentes facetas que a imagem apresenta, sem desconsiderar informações que não consigam ser adquiridas unicamente através da imagem. As crianças foram e ainda vêm sendo fotografadas nos últimos dois séculos, em diversas partes do mundo e em diferentes contextos, se tornando uma fonte inesgotável para a análise histórica de acordo com o foco que se deseja estudar e os questionamentos que se queira responder.

A forma como a criança aparece, tanto nas pinturas quanto fotografias e em outros tipos de fontes iconográficas, se trata, como visto anteriormente, de uma representação e não da própria realidade. Os conceitos de representação e prática foram uma das contribuições de Roger Chartier para a História Cultural. Segundo Barros (2005, p.125-141),

Tanto os objetos culturais seriam produzidos “entre práticas e representações”, como os sujeitos produtores e receptores de cultura circulariam entre estes dois pólos, que de certo modo corresponderiam respectivamente aos “modos de fazer” e aos “modos de ver”.

Ao produzir uma história cultural dos fenômenos sociais, é necessário realizar uma investigação acerca das formas pelas quais os indivíduos e grupos constroem um sentido sobre os fatos históricos e, até mesmo, a realidade. Para Chartier (1990), a representação é a forma como um indivíduo ou um grupo deles cria um significado para sua realidade social. A representação seria um componente do discurso, que jamais é neutro ou isento de significados, onde há intencionalidade e interesses específicos, como afirma o autor (CHARTIER, 1990, p. 17) a seguir:

⁷ Vale notar que, ainda conforme Bobou (2018), a representação da criança na arte da antiguidade não é homogênea. Os próprios gregos passariam por uma fase no quarto século a.C. em que as crianças começaram a ser retratadas sozinhas pela primeira vez na história da Antiguidade Clássica e de forma a ser facilmente reconhecíveis como tal, em vez de parecidas como miniaturas dos adultos.

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (...) As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social – como julgou uma história de vistas demasiado curtas –, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais.

A forma como uma criança aparece em uma pintura e, posteriormente, na fotografia, não é feita de forma não-intencional. Ela é cheia de significados, apresentando elementos que visam compor a representação da criança para outros indivíduos e a própria sociedade. A presença de objetos, a forma como a criança está vestida ou posicionada, nada disso é gratuito ou completamente espontâneo. Há intenções por parte do fotógrafo e do fotografado ao construir uma imagem que será, posteriormente, vista pelo referente e terá sua representação decodificada e perpetuada.

2.2 A fotografia da infância e família

A escritora e crítica de arte Susan Sontag cita em sua obra *Ensaio sobre a fotografia* um estudo feito na França na década de 1980 sobre a relação entre o número de câmeras e a existência ou não de crianças em uma casa (1981, p. 11). Segundo ela, uma moradia que contivesse crianças tinha duas vezes mais chances de possuir pelo menos uma câmera, isto em relação às casas sem nenhuma criança. Ainda segundo este estudo, a maioria das casas francesas possuía ao menos uma câmera na época.

Levando em consideração que este estudo foi feito durante a época analógica da fotografia e da inexistência de aparelhos celulares com câmeras a um toque de distância, podemos considerar que, nos dias atuais, estes números seriam, com toda a certeza, muito maiores (vide seção 1.1). Este estudo, porém, quantificou aquilo que as pessoas já sabiam anos

antes por senso comum e que permanece atual nos dias de hoje: registrar o crescimento e desenvolvimento dos filhos se tornou uma forma de demonstrar afeto e, não os fotografar, um sinal de indiferença, em uma declarada falta de amor parental ou de condições materiais.

Ter álbuns com fotografias dos filhos em diferentes idades e retratos emoldurados pendurados na parede se tornaria uma forma de mostrar que a família se importava com suas crianças, em um hábito que permanece até os dias atuais, mesmo que hoje esta exposição se dê, em grande parte, de forma digital, através das redes sociais.

A passagem de inclusão da criança nas representações imagéticas, inicialmente na pintura, se repetiu, em menor escala, com o surgimento da fotografia. É possível observar que havia uma tendência de fotografar as crianças da família em posições de menor importância quando junto ao grupo familiar (como nos cantos, reservando o centro da imagem para o patriarca e mais velhos), além da escolha de roupas formais, não raramente em modelos copiados das utilizadas pelos adultos, a exemplo dos uniformes militares e ternos. Era comum, também, o uso de acessórios emprestados do mundo adulto que as crianças exibiam junto de si, mesmo em fotografias em que nenhum adulto aparecia, como é o caso de cachimbos e armas.

O processo de produção de retratos, que no princípio era artesanal e caro devido aos materiais e equipamentos utilizados, era reservado, principalmente durante o século XIX, para o registro de indivíduos mais abastados e, não raramente, a única foto de uma pessoa, principalmente crianças, seria retirada apenas após sua morte. A alta mortalidade infantil contribuiu para que a fotografia pós-morte se tornasse popular na Inglaterra da Era Vitoriana, logo estendida também aos adultos e a outros países. Segundo Salma Ferraz (FERRAZ, 2014), as únicas ocasiões em que se fotografava eram no nascimento, no casamento e na morte, acontecimentos únicos na vida de qualquer indivíduo.

No Brasil, desde os anos 30 e 40 do século XX, com o começo da democratização do registro fotográfico e o surgimento de fotógrafos, “a vida dos grupos sociais e dos indivíduos passou a ser registrada muito mais pela imagem do que pelos livros de memórias, cartas ou diários” (SIMSON *apud* SAMAIN, 1998, p. 22). A memória individual e, também, a familiar, passou a ser construída principalmente tendo por base o suporte imagético nas camadas médias brasileiras.

Junto a esta revolução da materialização da memória familiar se deram revoluções em outros campos da vida em sociedade, como a necessidade de criação de diretrizes específicas e

peculiares para a sobrevivência e educação da criança, onde, na virada do século XX, a Primeira República passa a reconhecer o conceito de menoridade, adensando-se as relações entre Estado e Sociedade para a disciplina do menor (DEL PRIORE, 2013).

Bourdieu (1965, p. 53-54) dissertou sobre o significado do álbum de família durante o século XX, para o qual

A galeria de retratos democratizou-se e cada família tem, na pessoa do seu chefe, o seu retratista. Fotografar as suas crianças é fazer-se historiógrafo da sua infância e preparar-lhes, como um legado, a imagem dos que foram... O álbum de família exprime a verdade da recordação social. Nada se parece menos com a busca artística do tempo perdido do que estas apresentações comentadas das fotografias de família, ritos de integração a que a família sujeita os seus novos membros. As imagens do passado dispostas em ordem cronológica, “ordem das estações” da memória social, evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada ou, o que é equivalente, porque retém do seu passado as confirmações da sua unidade presente. É por isso que não há nada que seja mais decente, que estabeleça mais uma confiança e seja mais edificante do que um álbum de família: todas as aventuras singulares que a recordação individual encerra na particularidade de um segredo são banidas e o passado comum ou, se se quiser, o mais pequeno denominador comum do passado tem o brilho quase presunçoso de monumento funerário frequentado assiduamente.

Segundo o autor, as fotografias produzidas por famílias são intrinsecamente históricas a partir do momento de sua idealização. Elas são produzidas com o objetivo de guardar memórias e construir a história dos indivíduos que compõem a família, principalmente se considerarmos a organização delas em álbuns fotográficos.

Essa organização própria do álbum não é feita de forma gratuita, bem como a representação dos fotografados. A disposição dos registros, comumente agrupados por eventos em ordem cronológica, tornou possível a construção de uma história com início, meio e fim através de imagens e pouco ou nenhum texto como forma de legenda. Em meio às fotografias de adultos com diferentes graus de parentesco, não era incomum reservar um espaço maior do álbum para os registros do crescimento das crianças da família, isso quando o álbum inteiro não era dedicado exclusivamente para armazenar os retratos de uma criança em especial, nas mais diversas situações e em diferentes companhias.

Uma das exceções a este padrão seria o álbum de casamento que, mesmo assim, ainda contaria com algumas fotos dos noivos juntos dos familiares mais jovens, coadjuvantes que

passam despercebidos em um primeiro olhar, uma vez que não são o objeto principal fotografado e não costumam ocupar posições de destaque nos registros.

A figura do álbum se tornou tão simbólica que até mesmo nos dias atuais, com as novas tecnologias e possibilidades trazidas com o surgimento da internet, convencionou-se chamar de álbum as coleções de fotografias nos mais diversos lugares digitais – em especial, nas redes sociais. Outra forma comum de exibição da fotografia das crianças da família foi, por muito tempo, através da exposição em molduras e porta-retratos. A prática se deu como uma continuação da exposição de retratos em forma de pintura.

Canabarro (2011, p. 184), aponta que as fotografias de família também tinham uma importância acerca da construção de uma identidade específica ou do grupo étnico a qual a família pertencia, principalmente durante o processo de colonização por europeus ocorrido no Brasil entre o final do século XIX e início do século XX. Mais do que importante para a família em si, a fotografia se torna uma ferramenta de identificação de determinados grupos dentro da sociedade.

CAPÍTULO III – OS FOTÓGRAFOS CZAMANSKI

A relação entre a família Czamanski e a fotografia foi iniciada por Armando Czamanski (1911-1983), o segundo filho homem de Jorge Alberto Czamanski (1877-1965) e Mariana Schwiderski⁸ (1887-1966). Aos 17 anos, em 1928, ele adquiriu sua primeira câmera fotográfica. Na época, ele residia em Santo Ângelo, no oeste do Rio Grande do Sul. Armando começou a fazer seus primeiros trabalhos nesta altura, utilizando uma carroça para levar seus equipamentos até os clientes na região. Ele seria o responsável por iniciar o envolvimento profissional da família que perdura até os dias de hoje, em que a quarta geração de fotógrafos continua ativa atualmente.

Figura 5. Jorge e Mariana Czamanski junto aos filhos, por volta de 1930. Em destaque, da esquerda para direita, Deoclides, Armando e Daniel. Imagem alterada pela autora para melhor visualização.



Fonte: Acervo de Ronaldo Czamanski.

⁸ O sobrenome de Mariana também é grafado como Sfidelski, Swidevska e Schwanderski (PUFAL, 2018).

Na Figura 5 podemos observar uma fotografia de Jorge e Mariana (centro) junto de todos os filhos vivos até então⁹. Nela, é possível identificar os três irmãos que viriam a fotografar profissionalmente. Armando Czamanski, o mais velho, se encontra de pé, atrás de seu pai. Posicionado na primeira fileira, à direita, está Daniel (1920-1992) e, na posição oposta, o mais novo dos irmãos, Deoclides (1922-2005).

Em 1º de abril de 1937, Armando comprou a loja Foto Moderna de Benjamim D’Agnoluzo, na época de sua abertura grafada de acordo com as regras de ortografia vigentes como *Photo Moderna*, que havia sido fundada por D’Agnoluzo e Adames¹⁰ em 1920 na rua Morom, número 1459, em Passo Fundo. Na Figura 6, a seguir, pode ser observado o anúncio pago publicado no jornal *O Nacional* divulgando a venda da loja por Benjamim e solicitando aos seus clientes para que retirassem as suas encomendas até o final daquele mês, correndo o risco de serem extraviadas após a data em decorrência da mudança de gestão. Nota-se, porém, um erro neste anúncio. A data do jornal é 1º de abril de 1937, mas o anúncio coloca a data como “1-4-33”.

Figura 6. Anúncio sobre a venda da loja Foto Moderna por Benjamim D’Agnoluzo, na edição do jornal *O Nacional* de 1º de abril de 1937.

⁹ As origens da família Czamanski no Brasil remontam ao início do século XX. Não sabe-se ao certo os motivos que fizeram Jorge e Mariana migrar para o país. Ambos tiveram seus nomes originais modificados durante o processo de imigração, tornando-os desconhecidos, inclusive para os seus descendentes. Como não era o foco desta dissertação, mais informações sobre as origens da família na Europa não foram pesquisadas. Proveniente da Polônia, o casal, que estava na casa dos 20 anos, estabeleceu-se no estado do Rio Grande do Sul, cidade de Nova Prata, iniciando sua família com a primeira filha, Florentina. Jorge trabalhava como sapateiro, enquanto Mariana cuidava dos assuntos da casa e dos filhos. Posteriormente, a família se mudaria para a região de Passo Fundo. O casal viria a ter mais oito filhas depois de Florentina e quatro filhos, sendo que o mais velho, Emilio, nascido em 1908, faleceu por causas desconhecidas dois anos depois, em 1910. Os outros três filhos homens do casal viriam a ser os primeiros fotógrafos da família: Armando, Daniel e Deoclides Czamanski.

¹⁰ O primeiro nome de Adames é desconhecido.



Fonte: Acervo do AHR.

Benjamim e Armando se tornaram amigos em algum momento antes da venda da loja, possivelmente pelo gosto em comum que possuíam, a fotografia. Prova dessa amizade é o fato de Benjamim ter sido o padrinho do filho mais velho de Armando, Orlando (1933), nascido em Passo Fundo, fruto do primeiro casamento de Armando com Ana Charneski (1916-1989). A venda da loja ocorreu pois Benjamim, no momento o único dono da loja, passou a vender seguros e já não tinha mais intenção de trabalhar com fotografia.

A loja Foto Moderna esteve em funcionamento até 2010, registrando mais de 70 anos da história de Passo Fundo e região. Porém, poucos habitantes da região lembram de Armando Czamanski nos dias de hoje. Isto porque ele se mudou para Caxias do Sul em 1945 e, posteriormente, Porto Alegre, em 1948, fundando lá a loja Fotos Czamanski, em funcionamento até 2012, sob a direção dos sobrinhos de Armando, Delcio, Elio e Gilberto Beatrici.

Armando, em decorrência da mudança, vendeu a Foto Moderna para o irmão do meio, Daniel, que foi o último dos irmãos a se interessar por fotografias na época em que Armando administrava a Foto Moderna e é ainda menos lembrado do que Armando. Este trabalhou na loja até 1951, quando também se mudou para Porto Alegre, para trabalhar com cinema. Posteriormente, seu filho Ivo Ilário Czamanski (1942), tornou-se professor e diretor de fotografia para o cinema, seguindo os passos do pai (CZAMANSKI, I. 2018).

A partir de 1951, o caçula Deoclides, que comprou a loja Foto Moderna de Daniel, passou a fotografar profissionalmente de forma independente. A loja ficaria sob sua administração até seu falecimento, em 2005. Depois disto, seu filho, Ronaldo, a manteve em funcionamento até 2010. Na época, a loja já não produzia mais fotografias novas, apenas reproduções das antigas. Ela funcionava como uma espécie de museu privado, destinado a preservar e divulgar o trabalho dos Czamanski.

O trabalho dos três irmãos produziu grande impacto, principalmente em Passo Fundo, onde suas fotografias tornaram-se importante historicamente, devido tanto à sua quantidade, quanto à sua qualidade. Fãs também da aviação, os Czamanski viriam a produzir as primeiras fotografias aéreas da região, além de estarem presente nos eventos acontecidos na cidade, registrando diferentes momentos, sejam eles grandiosos ou corriqueiros.

As fotografias de estúdio possibilitaram, desde cedo, que a população levasse para dentro de casa os registros de suas famílias, mesmo que inicialmente os preços fossem elevados demais para que a atividade fosse realizada levemente. Em Passo Fundo e, posteriormente, Porto Alegre, não foi diferente.

Em entrevista realizada em março de 2018, Sandra Mara Benvegno, cliente da Foto Moderna, sinalizou que a questão financeira era determinante na escolha de momentos para registrar em estúdio. Ela conta que a Foto Moderna foi escolhida por sua mãe para registrar os filhos por conta da fama de alta qualidade que tinha na época. Essa presumida qualidade vinha em valores mais acessíveis quando comparado aos das concorrências, o que acabou por refletir na fama do estúdio (BENVEGNO, 2018).

As fotografias feitas na Foto Moderna não raramente eram retocadas à mão. Em uma era que precede a criação do Photoshop, a atividade não era incomum. Porém, Sandra aponta que poucos estúdios da cidade realizavam a prática durante sua infância, que se deu nas décadas de 1950 e 1960. Por este motivo, os Czamanski eram escolhidos como fotógrafos das cenas mais importantes da vida dos habitantes passo-fundenses, como batizados, casamentos e outros tipos de eventos. No caso de Sandra, os momentos registrados foram seu batizado e o primeiro corte de cabelo, ocorrido quando ela tinha sete anos de idade.

A importância destas fotografias é demonstrada no livro de Osvandré O. Lech, Deoclides e Ronaldo, onde os autores afirmam que “o material acumulado pela família Czamanski é hoje a maior coletânea fotográfica sobre Passo Fundo” (LECH; CZAMANSKI;

CZAMANSKI, 1997, p. 9). É claro que a fonte torna questionável a afirmação, porém ela não destoa completamente do que pode ser observado atualmente. Mesmo que números oficiais sejam desconhecidos, tendo em vista principalmente o fato de que centenas de fotografias dos Czamanski estão espalhadas entre seus clientes e familiares, além de museus e arquivos, tem-se a certeza de que o acervo legado é expressivo.

Os três irmãos Czamanski, além de seus descendentes, produziram uma extensa coleção de fotografias durante suas vidas. Juntar todas é um processo demorado e praticamente impossível, uma vez que estão distribuídas em acervos familiares, museus, no formato físico e digital, além dos negativos que até hoje são guardados pelos descendentes que trabalharam também com fotografia, como Ronaldo Czamanski.

Existe, porém, um problema na identificação das fotografias dos Czamanski, uma vez que os estúdios fotográficos em Porto Alegre e Passo Fundo revelavam fotografias que não necessariamente eram feitas pelos fotógrafos dos estúdios. Estas fotografias recebiam o relevo em uso no momento, assim como as produzidas pelos Czamanski.

Outro agravante era o fato de que os fotógrafos tinham assistentes, entre eles seus próprios filhos, como é o caso de Orlando e Ronaldo, e sobrinhos, que fotografaram diferentes eventos sociais, além de efetuarem também os próprios retratos de estúdio.

Outro ponto identificado, desta vez inverso, é o fato de que existem fotografias de autoria dos Czamanski que não possuem nenhum tipo de identificação, em especial as que eram feitas para a própria família. Faz-se difícil precisar quem foi o fotógrafo de retratos encontrados sem mais informações. Algumas delas provêm do acervo familiar, onde os descendentes são capazes de indicar a autoria. Já com outras, como algumas encontradas no MHR, não é possível confirmar através de relevos, assinaturas ou consultando familiares. A vastidão do acervo torna difícil que os familiares saibam da existência ou história por trás de cada uma das fotografias cuja autoria seja dos Czamanski.

No conjunto reunido nesta pesquisa¹¹, foi possível identificar pontos em comum nas fotografias produzidas pelos Czamanski, que revelam pistas valiosas na hora de verificar a

¹¹ Reforça-se que as fotografias aqui reunidas se tratam de apenas um pequeno conjunto de registros feitos pelos irmãos, e não do acervo deles em si. Devido ao tempo e região de atuação dos mesmos, juntar seu acervo, mesmo que não em sua totalidade, trata-se de uma tarefa que demandaria um esforço grande por si só e não foi o objetivo desta dissertação alcançar tal feito.

autoria da fotografia estudada. Dentre eles, é possível identificar os cenários comumente utilizados nas fotografias de estúdio, bem como o mesmo genuflexório utilizado em uma série de fotografias feitas em ocasião da Crisma e Primeira Comunhão do fotografado.

As tecnologias utilizadas pelos irmãos para fotografar variaram conforme o tempo. Em visita, Orlando e Ronaldo mostraram alguns dos equipamentos utilizados pelos pais, tanto para fotografar, quando para imprimir e retocar os registros. Dos três, o único que teve contato com outras formas de impressão que não a partir do filme fotográfico foi Armando.

Não era incomum na época que as empresas de fotografia, como a Kodak, oferecessem materiais e palestras acerca de seus novos produtos, onde profissionais se reuniam e aprendiam novas técnicas. Orlando ainda possui um dos livros que representantes da Kodak venderam a seu pai em um destes momentos, intitulado *Chapas, films e papeis – Kodak*.

Já Ronaldo possui uma grande coleção de câmeras que foram utilizadas por ele e seu pai durante o século XX. Diferentes modelos, das mais diversas marcas passaram pela loja Foto Moderna. As fotografias eram feitas com diferentes tipos de câmeras dependendo dos efeitos desejados. O mesmo acontecia com os papéis, que possuíam diferentes gramaturas e efeitos, que eram escolhidos dependendo do profissionalismo que queria se passar.

Papéis com efeito fosco eram utilizados nas fotografias feitas no estúdio, pois davam um acabamento mais refinado ao retrato. Já filmes que eram levados por clientes para serem revelados tinham suas fotografias reveladas em papéis de menor gramatura e com mais brilho. O motivo era puramente estético, pois os diferentes tipos de papéis que Ronaldo mostrou eram todos da Kodak e custavam exatamente o mesmo preço, independente da gramatura ou do acabamento.

Existem elementos na estética das fotografias que as fazem ser facilmente reconhecíveis como feitas pelos Czamanski. Ângulos, distâncias e poses, bem como cenários de estúdio, são alguns dos elementos que podem ser capazes de denunciar a autoria dos registros. Um trabalho comparativo entre os registros dos fotógrafos do período analógico de Passo Fundo ainda precisa ser feito, mas é possível indicar suas diferenças atualmente, mesmo que de forma superficial.

Uma prática comum durante grande parte do século XX era a fotografia de eventos e paisagens sem que tivesse sido encomendada por alguém em particular, com o intuito de serem vendidas posteriormente. Os três irmãos foram adeptos da prática, o que gerou um grande

número de fotografias de eventos públicos ocorridos principalmente em Passo Fundo e região, como a ida de Getúlio Vargas até a cidade em sua campanha eleitoral pela reeleição presidencial, em 20 de setembro de 1950, evento fotografado por Daniel para posterior venda aos jornais da cidade ou quaisquer outros interessados.

Armando e Deoclides também fotografaram deste modo. A prática ainda servia como uma forma de divulgar os serviços dos fotógrafos. Deoclides, por exemplo, era grande fã de corridas de carro e passou a fotografá-las em determinado ponto de sua carreira por conta própria. Posteriormente, ele seria convidado a fotografar os eventos do tipo pelos organizadores, uma vez que havia feito fama como um “bom fotógrafo de corridas”.

Tanto Armando quanto Deoclides foram premiados mais de uma vez durante suas carreiras, submetendo fotografias a concursos de diversos tipos. Ambos os seus filhos que seguiram carreira guardam alguns de seus troféus e fotografias premiadas. Daniel também foi premiado, porém durante sua carreira cinematográfica.

Suas fotografias circularam por diversos meios, não se limitando aos acervos familiares e aos jornais. Atualmente é possível ver uma série de fotografias de autoria dos Czamanski em livros como *150 momentos mais importantes da história de Passo Fundo*, organizado por Osvandré Lech (2007) e em outros materiais produzidos acerca da cidade, como o Projeto Passo Fundo (2018), de acesso online. Também foram feitas exposições com o objetivo de mostrar a transformação da paisagem urbana de Passo Fundo no decorrer do século XX que contaram com fotografias Czamanski, uma vez que muitas das fotografias aéreas da cidade foram feitas pelos irmãos, que nutriam um gosto em comum pela aviação¹².

Durante o desenvolvimento da pesquisa houve o questionamento acerca do envolvimento ou não das irmãs de Armando, Daniel e Deoclides com a fotografia, porém não foram encontradas evidências de que elas tenham tido qualquer envolvimento direto com a produção fotográfica, ainda que alguns de seus descendentes tivessem acabado por seguir carreira junto dos tios, principalmente de Armando, em Porto Alegre.

¹² Armando foi um dos membros fundadores do aeroclube de Passo Fundo, junto de Ruy Della Méa. O campo de pouso foi inaugurado em 29 de outubro de 1940 em São Miguel, distrito de Pulador, onde também funcionava a sede do aeroclube (LECH, 2007, p. 220).

3.1 Armando Czamanski

Nascido em 15 de maio de 1911, em Santo Ângelo, Armando passou a fotografar profissionalmente aos 17 anos, em 1928, quando adquiriu sua primeira câmera fotográfica. Durante nove anos, Armando fotografou Santo Ângelo e seus arredores, registrando famílias e eventos, como casamentos e bailes. Fotografias desta época, porém, não foram identificadas no decorrer da obtenção de imagens para compor o acervo utilizado dentro da pesquisa, tendo como único testemunho a palavra dos descendentes acerca deste período de atuação do fotógrafo.

Armando utilizava negativos de vidro nesta época, num processo conhecido como ambrótipo, o que pode contribuir com o fato de serem registros difíceis de se localizar. Segundo Kossoy (KOSSOY, 2003), o ambrótipo, do grego *ambrotos* (imortal) e *typos* (imagem), foi um processo alternativo ao daguerreotipo utilizado por poucos anos durante a década de 1850 na Europa. O ambrótipo consistia em um negativo colocado sobre um fundo escuro, normalmente veludo ou uma chapa metálica pintada de preto, resultando em um positivo.

Em 1937, Armando passa a gerenciar e fotografar através da loja Foto Moderna, trabalho que exerceu até 1945, quando passou a fotografar em Caxias do Sul e, após 1948, em Porto Alegre, onde fundou a loja Fotos Czamanski, junto de seu filho Orlando e sobrinhos (CZAMANSKI, R. 2018).

É em Porto Alegre que Armando atuou por mais tempo e a parte mais expressiva de seu trabalho provém da época em que ele fotografou pelo estúdio Fotos Czamanski. Assim como seus irmãos, ele fotografava eventos da sociedade, paisagens urbanas, além de fazer os costumeiros registros em estúdio.

Armando fotografou com frequência o Centro Universitário Metodista – IPA, onde registrou eventos estudantis e as estruturas do colégio, principalmente com a intuito de serem utilizadas nos meios de comunicação internos da instituição (como seu jornal) e em publicidades.

Na Figura 7, abaixo, pode ser observado um registro onde Armando Czamanski aparece segurando uma câmera Hasselblad 500C, feito por volta de 1978, em Porto Alegre, por um fotógrafo desconhecido.

Figura 7. Armando Czamanski posando com uma câmera Hasselblad 500C, por volta de 1978. A autoria desconhecida.



Fonte: Acervo de Deise Scharamm.

Armando parou de atuar profissionalmente com a fotografia por volta de 1982, quando estava com 71 anos. Ele faleceu em nove de fevereiro de 1986. No ano seguinte, foi homenageado pela prefeitura de Porto Alegre, tendo seu nome utilizado para nomear uma das ruas da cidade, em cuja placa é possível ler os dizeres “O fotógrafo de gerações”.

Em Passo Fundo, Armando não é tão lembrado dentre os fotógrafos do período analógico. Por mais que suas fotografias estejam presentes em diversos lugares, como no MHR e AHR, o nome Czamanski é comumente associado a Deoclides, ao filho deste, Ronaldo, e, mais recentemente, ao seu neto, Rafael.

Ainda que homenageado, Armando também não é tão lembrado em Porto Alegre por mais de um fator, como o tamanho da cidade e a presença de diversos outros fotógrafos na época em que ele atuou com a fotografia.

3.2 Daniel Czamanski

Dentre os três irmãos, o que possuiu menos tempo de trabalho com a fotografia foi Daniel, o segundo nascido, em 20 de março de 1920 (CZAMANSKI, I., 2018). Seu interesse pelo cinema o levou a vender a loja Foto Moderna para Deoclides em 1951 e ir residir em Porto Alegre, assim como Armando havia feito alguns anos antes.

Na cidade, ele fundou e foi diretor da *Czamanski Films*, empresa que se dedicava às produções de vídeos (NASCIMENTO, 2014, p. 60). Assim, sua carreira seguiu o rumo do cinema, caminho pelo qual seu filho, Ivo, e neto, Antônio, também seguiram.

Na Figura 8, abaixo, pode ser observado um registro de Daniel feito em 1948, na Foto Moderna. Nele, é possível ver o relevo que leva seu nome, seguido de “Foto Moderna, P. Fundo”. É válido notar que os relevos utilizados pelos irmãos muitas vezes não indicam a autoria de quem de fato deu o clique que registrou a fotografia, mas de quem a revelou posteriormente, como provavelmente é o caso desta.

Figura 8. Daniel Czamanski, 1948. Fotógrafo desconhecido.



Fonte: Acervo de Ivo Czamanski.

Daniel trabalhou com cinema de 1951 a 12 de outubro de 1992, quando faleceu. Ele é tão pouco ou ainda menos lembrado em Passo Fundo do que Armando. Em Porto Alegre, seu trabalho já não mais tinha ligação com a fotografia, o tornando um completo desconhecido na área.

O MHR possui diversas fotografias com o relevo mais utilizado por Armando em Passo Fundo, onde era possível se ler “A Czamanski”, onde “A” faz referência a Armando, mas muito poucas imagens onde o relevo do irmão do meio, “Daniel Czamanski”, é possível de ser identificado.

O fato se deve tanto ao pouco tempo de atuação dele na cidade quanto ao fato de que existiam carimbos com nomes mais genéricos que dificultam a precisão na hora de identificar a autoria da fotografia. É comum a associação do nome Czamanski com o caçula, Deoclides, e não existem muitos questionamentos acerca da identidade dos outros irmãos fora do meio acadêmico.

3.3 Deoclides Czamanski

Deoclides Mario Czamanski, nascido em 6 de janeiro de 1922, em Santo Ângelo, foi o mais jovem filho homem de George e Mariana. Ele veio com pais e irmãos para Passo Fundo em 1929, onde se estabeleceu até o fim de sua vida. Deoclides se casou com Iracema Gil e o casal teve um único filho, Ronaldo, que viria a seguir os passos do pai na fotografia (LECH, 2006).

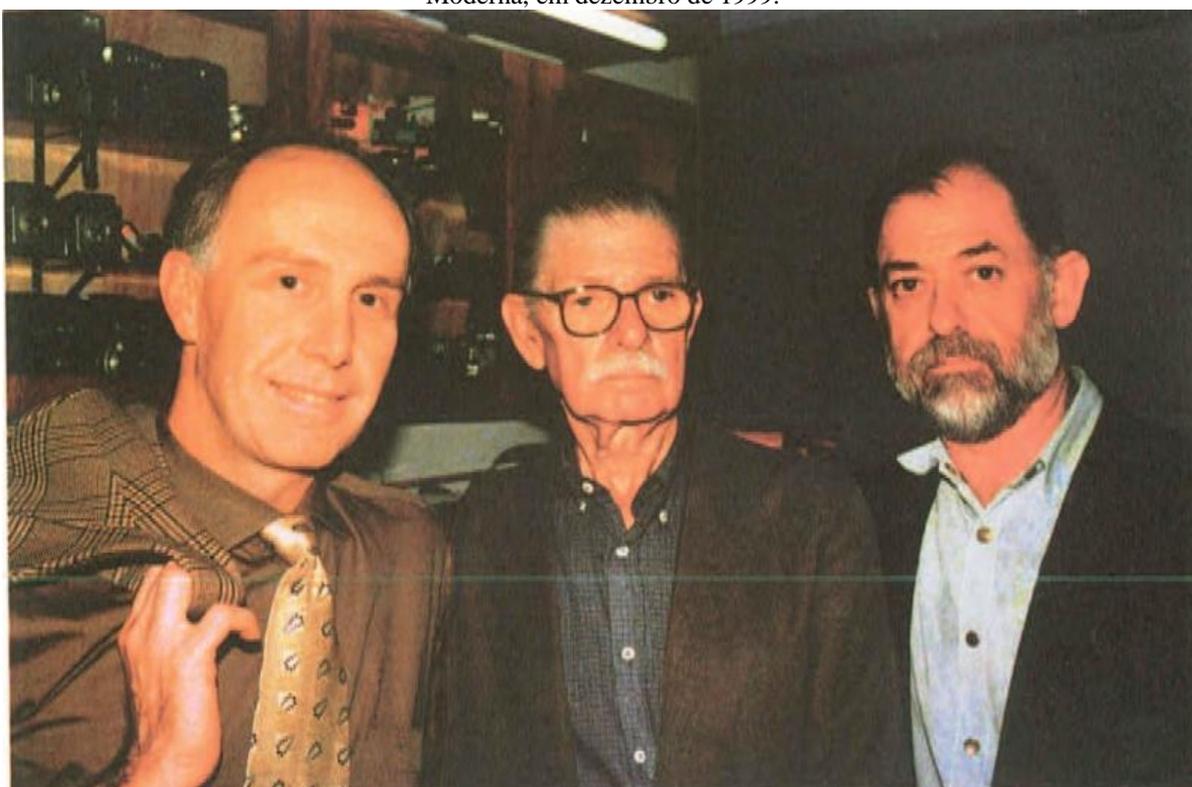
Com a ida de Daniel a Porto Alegre, Deoclides adquiriu a Foto Moderna em 1952. Em 1954, ele mudou as instalações da loja para seu segundo endereço, na rua Morom, número 437, onde permaneceu até seu fechamento, em 2010. A partir de 1962, seu filho também passa a fotografar profissionalmente pela Foto Moderna. Atualmente, o espaço da loja é alugado para o comércio local. Porém, Ronaldo mantém os equipamentos do estúdio e negativos no último andar do prédio.

Durante mais de 60 anos, Deoclides fotografou profissionalmente e foi reconhecido por seu trabalho mais de uma vez. Duas homenagens recebidas por ele merecem destaque, a da Associação dos Laboratórios Fotográficos do RS (1997), que o homenageou por ser o fotógrafo

mais velho em atividade no estado até então, e a da Câmara de Vereadores (1998), como cidadão honorário de Passo Fundo, pelos relevantes serviços prestados à cultura e cidadania da cidade (LECH, 2006).

A relevância do trabalho de Deoclides inspirou a confecção de um livro em 1999 por parte do médico ortopedista Osvandré Lech, que também era amigo da família. Com coautoria de Ronaldo e Deoclides, o livro, chamado de *Passo Fundo: memória e fotografia*, conta com 202 imagens, fotografadas em um período que se estende de 1947 a 1975 (MIRANDA, 2011). Na Figura 9, abaixo, observa-se um registro fotográfico de Ronaldo, Deoclides e Osvandré, presente no livro e registrado no mesmo ano de seu lançamento.

Figura 9. Deoclides Czamanski (centro), ao lado do filho, Ronaldo Czamanski (direita) e do amigo, o médico Osvandré Lech (esquerda), em fotografia por Rafael Czamanski, filho de Ronaldo, no Laboratório da Foto Moderna, em dezembro de 1999.



Fonte: Acervo do Projeto Passo Fundo.

Em 2000, o fotógrafo recebeu o diploma de Cidadão Passo-Fundense, outorgado pela Câmara Municipal de Vereadores. Segundo o artigo do jornal *O Nacional*, de 4 e 5 de junho de

2005, da autoria de Meirelles Duarte (Figura 10, abaixo), Deoclides foi o mais tradicional fotógrafo de Passo Fundo e, também, um dos maiores do país.

Figura 10. Artigo sobre Deoclides Czamanski no jornal O Nacional, de 4 e 5 de junho de 2005, escrito por Meirelles Duarte.



Fonte: Acervo do AHR.

Deoclides faleceu em 28 de maio de 2005, aos 83 anos. Para Passo Fundo, ele legou um grande acervo fotográfico e permanece na memória de adultos e idosos que o conheceram e ao seu trabalho com fotografia, sendo referência quando há a vontade ou necessidade de visualizar o passado da cidade e seus habitantes. Segundo o *currículum* dos autores da obra *Passo Fundo: memória e fotografia*, Deoclides produziu mais de 90 mil fotografias apenas entre os anos de 1956 e 1966, estimando-se pelos autores que sua produção total até 1997 gire em torno de 2 milhões de fotografias (LECH; CZAMANSKI; CZAMANSKI, 1997, p. 9).

Dentre os três irmãos, Deoclides é o mais lembrado dos fotógrafos Czamanski em Passo Fundo. O fato se deve, em grande parte, ao seu longo tempo de atuação e proximidade temporal com os dias atuais. Além disso, seu filho, Ronaldo, e neto, Rafael, continuam exercendo a

profissão na cidade, fazendo com que a lembrança do trabalho de Deoclides permaneça viva entre a sociedade passo-fundense.

CAPÍTULO IV – A CRIANÇA NAS FOTOGRAFIAS DOS CZAMANSKI

É interessante notar que, nas fotografias consultadas para esta dissertação, as que não são feitas em estúdio ou posadas, as crianças são os fotografados que mais tendem a ser registrados olhando para a câmera. Os adultos ou não a percebem, ou fingem que não, dando continuidade aos seus afazeres como se nada digno de nota estivesse acontecendo. Já as crianças, seja pela curiosidade inerente a esta fase da vida, seja por outros diferentes motivos, aparecem entre multidões de adultos olhando diretamente para onde estaria o fotógrafo, se destacando pela quebra do protocolo social não-verbalizado de não se olhar para a câmera quando a fotografia não é um retrato da pessoa em questão – ainda que, nestes casos, muitas pessoas optassem por também não olhar, deixando suas faces levemente inclinadas para o lado, como que observando algo distante.

É sabido que muitos adultos possuíam uma espécie de medo da fotografia. Este desconforto se dava por causa de crenças como a de Balzac, que, segundo o fotógrafo Felix Nadar, não gostava de posar por medo de ser “descamado” pela câmera (SONTAG, 1999, p. 83), o que for que isso significasse para ele. Havia também crenças sobre perder a alma através da fotografia, como as encontradas em comunidades indígenas de diferentes partes do mundo. Ou o medo de ficar preso eternamente na fotografia, sendo sugado pela câmera no ato fotográfico.

Estas e outras crenças semelhantes repercutiram nos primórdios da prática de fixar imagens. Permaneceu certo desconforto, em conciliar olhar e visão frente à câmera, momento em que se está sendo observado e tem-se toda atenção voltada para si. Estar ali para uma ação de registro e memória, em contextos em que isso não era trivial, potencializava a tensão frente às lentes, claramente visíveis nas fotografias posadas do século XIX e início do século XX através das poses e expressões registradas.

As crianças, por outro lado, eram alheias às crenças e expectativas colocadas sobre os adultos, ou as ignoravam sumariamente. É muito provável que a curiosidade fosse mais forte e não as impedisse de ver o ato fotográfico com assombro. Podemos observar comportamentos que contribuem com este pensamento nas próprias imagens fotográficas. Em fotos de multidões, muitas vezes podemos observar que os adultos estão alheios à câmera, enquanto isto, uma

criança observa o ato fotográfico olhando diretamente na direção dos equipamentos utilizados pelo fotógrafo.

Na Figura 11, vemos uma imagem onde é possível observar uma loja de tecidos, presumidamente em Passo Fundo. Enquanto os adultos e outras crianças não prestam atenção ao fotógrafo, uma única menina (circulada em vermelho), mesmo que com os braços carregados, olha curiosamente em direção à câmera.

Figura 11. Menina olha em direção ao fotógrafo em loja de tecido. Data desconhecida. Autoria desconhecida (o carimbo no canto inferior direito indica que a fotografia é Czamanski). Imagem alterada pela autora para melhor visualização.



Fonte: Acervo do MHR.

Este tipo de fotografia é encontrado mais de uma vez no acervo reunido. As cenas envolvendo eventos sociais e familiares muitas vezes contam com diferentes crianças olhando diretamente em direção ao fotógrafo e sua câmera em situações não posadas. Por mais que não possamos precisar o que a criança pensava quando realizou tal ato, não deixa de ser curioso observar a frequência com que acontece no acervo, em lugares, situações e tempos diferentes, tornando essa uma ação característica das crianças.

Dentre as fotografias obtidas no decorrer desta pesquisa, foram identificadas algumas categorias principais, que foram organizadas em três categorias: fotografias em estúdio, fotografias familiares e fotografias em sociedade. A partir delas, foram criadas outras divisões, levando-se em consideração diferentes temáticas que resultassem em análises de maior relevância.

Na Tabela 1, pode ser observada a relação de fotografias reunidas para compor o conjunto utilizado nas análises dos subcapítulos a seguir. As informações estão organizadas de forma a relacionar a quem pertence o acervo atualmente e quantas fotografias com crianças foram obtidas a partir dele.

Tabela 1. Relação das fotografias reunidas contendo crianças de acordo com o acervo pertencente e quantidade.

Acervo pertencente a	Quantidade de fotografias com crianças
Livro <i>150 momentos mais importantes da história de Passo Fundo</i>	5
AHR	5
Autora (acervo próprio)	4
Elaine Rosa	28
Fabiana Beltrami	5
Ígor Schneider Calza	1
Ivo Ilário Czamanski	4
Livro <i>Passo Fundo, Memória e Fotografia</i>	38
Mario Krzisch	1
MHR	30
Projeto Passo Fundo	11
Raquel Terezinha Czamanski	21
Ronaldo Czamanski	52

Sandra Mara Benvegno	16
----------------------	----

Fonte: Autoria própria.

O total de fotografias reunidas neste conjunto foi de 221, abrangendo o período de 1937 a 1980. Todas elas possuem temáticas e origens diferentes, tendo em comum a autoria de algum dos Czamanski e a presença de uma ou mais crianças, seja em primeiro plano, seja em plano médio ou geral¹³. É importante destacar que todas as fotografias reunidas, com exceção das obtidas a partir do acervo pessoal da autora e do livro *Passo Fundo, Memória e Fotografia*, foram cedidas de forma digital. As fotografias obtidas exclusivamente no livro, por sua vez, não serão exibidas no decorrer das análises por causa da baixa qualidade da impressão dentro do livro, que fica ainda menor quando as fotografias são digitalizadas, resultando em uma fonte precária.

A metodologia utilizada para a análise do conjunto se baseou nas metodologias utilizadas inicialmente por Mauad (1990) e, posteriormente, adaptada por Canabarro (2011). Após a captação das fotografias, o passo seguinte foi a sua catalogação. Para tanto, criou-se um modelo de tabela, que pode ser visto na Tabela 2, com questões relevantes à análise a ser preenchida para cada uma das fotografias do conjunto.

Tabela 2. Modelo de tabela utilizada para catalogar as fotografias reunidas.

Informações	Fotografia 1	Fotografia 2	...
Fotografia			
Instituição e ano			
Fotógrafo			
Data			

¹³ Sobre os planos fotográficos, são eles, resumidamente: plano geral, onde o objeto ocupa a maior parte da imagem, mas há interação entre ele e o ambiente, que se complementam; plano médio, normalmente utilizado para fotografar pessoas, podendo conter elas visíveis dos pés à cabeça, ou até a cintura, com o ambiente contendo informações adicionais que auxiliam no equilíbrio da imagem; primeiro plano, que é utilizado para evidenciar emoções, através de enquadramentos de expressões, semblantes, gestos, fisionomias, não importando o fundo; e plano de detalhe, que, como o nome indica, evidencia detalhes do objeto fotografado, independente se for uma pessoa, um objeto de fato ou uma paisagem (INFO ESCOLA, 2018).

Local retratado			
Tema retratado			
Pessoas retratadas			
Atributo das pessoas			
Objetos retratados			
Atributo da paisagem			
Mídia			
Tipo de fotografia			
Enquadramento			
Categorias			
Informações adicionais			

Fonte: Autoria própria.

As 15 informações acerca da fotografia reunidas na tabela são as seguintes:

1. Fotografia: a imagem em miniatura da fotografia que está sendo catalogada;
2. Instituição e ano: a quem ou qual instituição pertence a fotografia e o ano em que ela foi cedida para a pesquisa;
3. Fotógrafo: o nome de qual dos irmãos fotografou o registro em questão, quando possível de identificar;
4. Data: a data, exata ou aproximada, de produção do registro;
5. Local retratado: a cidade, a localidade da cidade (uma rua, casa, praça, etc.), com o maior número de informações que for possível adquirir;
6. Tema retratado: a temática geral da fotografia, como, por exemplo, casamento, baile, reunião, retrato familiar, entre outros;
7. Pessoas retratadas: os indivíduos presentes no registro, com seus nomes, caso seja possível identificá-los;
8. Atributo das pessoas: descrição física dos indivíduos presentes na fotografia;

9. Objetos retratados: caso existam no registro, são descritos fisicamente os objetos retratados;
10. Atributo da paisagem: descrição física da paisagem retratada (por exemplo, a presença de certo número de árvores, uma casa ao fundo, e o que mais for possível identificar);
11. Mídia: identificação se a fotografia obtida é física ou digital, indicando caso exista a original física junto da instituição de origem;
12. Tipo de foto: se colorida, sépia, preto e branco, e qual a técnica utilizada para fazê-la, caso exista a informação;
13. Enquadramento: se vertical ou horizontal;
14. Categorias: identificação de uma ou mais categorias conforme a temática da fotografia, por exemplo, fotografia em estúdio, familiar, em sociedade, entre outras;
15. Informações adicionais: por fim, este campo é reservado para qualquer tipo de informação extra que não couber nos campos anteriores, como a existência de moldura, retoque, texto no verso.

Enquanto historiadores tradicionais, cuja fonte é única e exclusivamente o documento escrito oficial, aplicavam a suas fontes “o método crítico, isto é, verificavam sua autenticidade, procedência e veracidade, encaixando-os numa sequência temporal e espacial” (MITSI; SOUZA, 2008, p. 134), dando origem à narrativa histórica positivista, baseada na veracidade dos fatos descritos no documento, para a análise fotográfica estes passos não se fazem suficientes ou necessários em todos os casos, demandando uma reflexão diferenciada.

Seguindo esta corrente de pensamento, a fotografia seria uma reprodução fiel de uma dada realidade, porém, seguindo ideias como a de Max Weber, que propôs a interpretação em pesquisas sociais, não a tradicional medição, tornando as análises passíveis de subjetividade, a fotografia passa a ser vista como uma representação do mundo, tanto de quem a produziu, tanto de quem a está interpretando, polissêmica em sua própria natureza.

Burke (2004) e Borges (2008) apontam em seus estudos a necessidade da leitura da linguagem fotográfica. O registro precisa, inicialmente, ser contextualizado, para que possa então ocorrer sua análise. Dentro da metodologia aqui utilizada, a contextualização se faz presente através da tabela de catalogação vista anteriormente, onde informações como data, local e pessoas retratadas são expostas. As informações reunidas são, posteriormente, informadas no decorrer da análise, que se dá de forma conjunta e comparativa levando em

consideração as categorias nas quais as fotografias foram separadas: fotografias em estúdio, familiares e em sociedade.

As categorias ainda são subdivididas de acordo com temáticas: fotografias em estúdio são subdivididas entre retratos e lembranças de aniversário; as fotografias familiares se subdividem entre retratos em família e casamentos; e, por fim, as fotografias em sociedade contam com o maior número de subdivisões, sendo elas os momentos estudantis, eventos militares, ritos de passagem, eventos esportivos, eventos políticos e eventos comemorativos em geral (esta inclui eventos festivos de caráter público, como bailes e carnavais, e o fotojornalismo).

A análise das coleções divididas se dá, então, em três eixos principais, o primeiro consistindo na contextualização feita a partir das informações reunidas acerca da fotografia; o segundo, no que pode ser obtido visualmente da fotografia, através da observação dos detalhes e padrões visuais; e, por fim, no que pode ser entendido através das ausências, se concentrando no que a fotografia visualmente omite. Informações obtidas através de testemunhos também são levadas em conta durante a análise. Já questões técnicas são omitidas a não ser que possuam relevância para como se dá a representação da criança, como no caso de retoques e coloração da fotografia, ou montagens feitas a partir de retratos infantis.

Para que se consiga analisar a fotografia é necessário buscar o sentido dela. Para tanto, questões da semiótica se fazem necessárias. A busca por similitudes, das quais se fazem o conhecimento e a possibilidade de análise, é o que Foucault (1995, p.42) chama de “semiologia”, que se constitui no

Conjunto de conhecimentos e técnicas que permitem distinguir onde estão os signos, definir o que os institui como signos, conhecer seus liames e as leis de seu encadeamento [...]. Buscar o sentido é trazer à luz o que se assemelha. Buscar a lei dos signos é descobrir as coisas que são semelhantes.

É a partir das semelhanças, que não são estáveis e sempre remetem às outras semelhanças, que o sentido é construído. Ele pode ser lido a partir de um texto, que não necessariamente é linguístico. Como objeto de comunicação, o texto pode ser também visual ou gestual, o que engloba a própria fotografia.

Greimas, fundador da escola semiótica de Paris na década de 1960, baseou seus estudos acerca de semiótica entre as décadas de 1960 e 1980 em análises estruturais, que tem por base os estudos de Saussure, que levam em conta o signo e a significação, esta composta pela relação

entre significante e significado. A semiótica, portanto, preocupa-se com as condições de “apreensão e produção do sentido”, seguindo a teoria da significação (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 455).

A produção do sentido da fotografia leva em conta, segundo a semiótica greimasiana, a análise do percurso gerativo de sentido. Os três níveis que o constituem são, segundo Barros (2003), divididos em:

- Fundamental, em que surgem as significações menos complexas e abstratas por meio de uma oposição semântica mínima (palavras ou expressões com sentidos opostos);
- Narrativo, em que se organiza a narrativa do ponto de vista de um sujeito; e
- Discursivo, quando a narrativa é assumida pelo sujeito enunciante.

A análise fotográfica, levando em consideração a fotografia como produção cultural e histórica desde sua intenção, se torna passível de composição de conhecimento histórico. Mauad (1996) afirma que, para que isto seja possível, é necessário que o leitor da fotografia detenha consigo uma série de conhecimentos envolvendo outras áreas das Ciências Sociais, em um pensamento similar ao de Foucault (1995) e sua proposta de similitudes. São os signos que o leitor identifica na fotografia que a tornam compreensível como objeto cultural e histórico.

Podemos identificar o roteiro de análise organizado por Mauad (1996) como pertencente ao ramo greimasiano de análise de sentido. A historiadora organizou duas fichas de análise, com o objetivo de decompor a fotografia considerando três aspectos principais: as funções sígnicas da imagem; a fotografia enquanto uma escolha feita dentre um conjunto de alternativas possíveis; seu conteúdo (relação dos elementos da fotografia com o contexto onde se insere) e expressão (opções técnicas e estéticas).

A ficha de elementos de conteúdo propõe a listagem de elementos visuais da fotografia, como atributos das pessoas, paisagem, se é dia ou noite. Já na ficha de elementos de expressão estão características acerca da fotografia em si, como seu tamanho, formato, enquadramento. Ambas as fichas de Mauad foram combinadas no decorrer desta pesquisa, dando origem à ficha de catalogação apresentada na Tabela 2, vista anteriormente.

No decorrer do preenchimento da tabela de catalogação houve diversos momentos em que elementos não puderam ser preenchidos pois não havia informações existentes acerca da informação solicitada. Esta inexistência de dados relacionados ao roteiro para análise não

inviabiliza a leitura da fotografia. A leitura das ausências também é parte importante da produção de conteúdo histórico.

A seguir, na Tabela 3, pode ser observada uma divisão quantitativa acerca do conjunto de fotografias, divididas por temáticas e contabilizando os registros que contém apenas crianças, os que contém outros indivíduos, e a quantidade de meninas e meninos registrados.

Tabela 3. Análise quantitativa das fotografias catalogadas durante a pesquisa.

Temática	Quantidade de fotografias	Fotografias com crianças apenas	Fotografias com adultos	Quantidade de meninas fotografadas	Quantidade de meninos fotografados
Fotografias em estúdio	57	49	8	54	48
Lembranças de aniversário	9	9	0	4	5
Retratos em família	26	10	16	25	27
Casamentos	6	0	6	7	14
Aniversários	9	7	2	32	26
Momentos estudantis	13	4	9	62	107
Eventos militares e políticos	26	1	25	73	50
Ritos de passagem	7	3	4	47	12
Eventos esportivos	5	0	5	3	20

Eventos diversos	76	25	51	148	238
Fotografias por Armando	77	44	33	126	129
Fotografias por Daniel	25	16	9	16	17
Fotografias por Deoclides	109	39	70	217	234
Total	221	99	122	368	388

Fonte: Autoria própria.

A contagem da tabela, principalmente acerca de quantos meninos e meninas existem nas fotografias é aproximada. Isto ocorre porque o livro *Passo Fundo memória e fotografia* possui registros em má qualidade de impressão, o que torna o trabalho de identificar as crianças muito difícil – ainda que seja possível distingui-las dos adultos em boa parte das vezes – principalmente em fotografias com grande distância entre a câmera e os fotografados. Também não foi possível identificar se a criança ou bebê era menino ou menina em alguns casos, devido à falta de simbolismos associados aos gêneros.

Algumas fotografias se encaixaram em mais de uma temática, sendo contadas mais de uma vez. Devido a isto, a soma das fotografias por temáticas resulta em um número superior a 221. O mesmo ocorre nas outras contagens. É possível notar que é uma certa homogeneidade entre a quantidade de meninas e meninos representados, com exceção de alguns casos, como nos ritos de passagem, onde apareceram muito mais meninas do que meninos (47 e 12) e no caso de eventos esportivos, onde o oposto ocorre (três e 20).

A seguir, as análises decorrentes a partir da ficha catalográfica poderão ser observadas, onde as fotografias de maior expressividade são apresentadas e, seus conteúdos, analisados, tendo como base, além das informações adquiridas a partir da própria fotografia, também seus contextos e circulações.

4.1 As fotografias em estúdio

Assim que foi possível fixar imagens em materiais fotográficos, houve um crescente interesse de preservar memórias, que incluíam não apenas paisagens e objetos, mas, também, pessoas. Com as limitações tecnológicas – tais quais a impossibilidade de fotografar de noite ou em ambiente mal iluminados – a solução seria, então, a criação de espaços especializados em fotografar, onde o fotógrafo teria maior controle de todo o processo. Esta seria a origem dos estúdios fotográficos, que se deu na década de 1840, onde todos os equipamentos necessários para a produção das fotografias se encontram em um só lugar, permitindo que os interessados em fotografar retratos pudessem ter fácil acesso a tudo que fosse necessário para fazê-los, como um cenário apropriados, objetos de bom gosto para compor o ambiente da imagem e, é claro, o próprio fotógrafo.

A existência de estúdios fotográficos não cobriu todas as necessidades da população de uma única vez. Antes de fixarem-se em uma cidade e abrirem seus estúdios, muitos dos fotógrafos do final do século XIX e início do século XX atuaram como profissionais itinerantes, como foi o caso de Armando Czamanski, utilizando carroças para transportar seus equipamentos e atuando onde fossem solicitados. Assim, os fotógrafos faziam seu nome por entre uma vasta clientela e juntavam o que fosse necessário para abrirem seus estúdios posteriormente.

Os estúdios concentraram parte significativa da produção fotográfica analógica do século XX, principalmente durante a sua primeira metade. Sua decadência veio, primeiro, com a popularização das câmeras que podiam ser facilmente operadas por leigos e, posteriormente, com o surgimento e crescente popularização das fotografias digitais. Até então, os estúdios também sobreviviam da revelação dos negativos fotografados por pessoas comuns e venda de materiais fotográficos. Com as fotografias digitais, cada vez menos indivíduos passaram a necessitar dos trabalhos de revelação e impressão fotográfica, reduzindo consideravelmente a procura por estúdios fotográficos.

As lojas Foto Moderna e Fotos Czamanski foram locais de trabalho de cinco fotógrafos da família Czamanski. Sua produção foi extensa, tanto em fotografias dentro ou fora do estúdio. Neste subcapítulo serão vistos dois tipos de fotografias muito encontrados dentre os acervos

pesquisados: os retratos feitos em estúdio e as lembranças de aniversário, que são derivadas dos retratos.

4.1.1 O retrato

O desejo por eternizar a imagem do ser humano é antiga e permeia diferentes culturas. O ato, que dependia exclusivamente das habilidades artísticas, era reservado aos que possuíam elevada posição social e poder econômico. As pessoas da antiguidade já se preocupavam em eternizar rostos. As múmias do período romano do Egito (séculos I à VII) eram adornadas com pinturas feitas em painéis de madeira, onde o rosto do falecido era retratado de forma realista, em um estilo herdado da arte greco-romana, tornando possível que saibamos atualmente como eram as faces de alguns egípcios do período (WALKER, 2000, p. 27).

As pinturas consistiram na forma mais comum e realista de representar as feições de pessoas através dos séculos, antes que a fotografia fosse possível. Retratos eram encomendados por nobres e abastados, de forma a preservar para futuras gerações suas fisionomias. Com o surgimento da fotografia, a prática se manteve e, inclusive, se tornou ainda mais disseminada, conforme a própria fotografia se tornava mais popular e acessível.

Uma parte considerável do conjunto de fotografias reunido é composta por retratos de crianças feitos em estúdio. Este tipo de registro foi obtido muito mais junto dos parentes e clientes dos fotógrafos do que através de outros meios. No MHR, dentre o acervo majoritariamente composto por fotos de eventos sociais e paisagens, havia dois álbuns da família Czamanski, cujas fotografias cobrem, principalmente, o matrimônio de membros da família¹⁴.

Fotografias de casamento não raramente eram feitas em estúdio. Conforme Canabarro (2011, p. 304), isto acontecia, pois, os estúdios ofereciam cenários mais sofisticados do que a casa dos noivos ou seus parentes. Estas fotografias também não eram necessariamente feitas no dia do acontecimento, podendo ser registradas em outros dias, em que os noivos se preparariam com as vestimentas do casamento e posariam para as fotografias de casal que viriam a compor seus álbuns.

¹⁴ Estas fotografias foram deixadas de lado uma vez que esta pesquisa não objetiva reunir o acervo familiar dos Czamanski, mas analisar as fotografias com crianças fruto, principalmente, de seu trabalho profissional.

Este comportamento não se dava exclusivamente no passado e também não se limita a fotografias de casamentos. Retratos de crianças, sozinhas ou acompanhadas de adultos, feitos em estúdio também eram comuns e possuíam motivações diversas, que refletiam a importância da criança no seio familiar. Elas eram cuidadosamente preparadas pelos fotógrafos e pelos seus progenitores, objetivando ser registros dignos e que seriam orgulhosamente exibidos, independentemente da situação desejada para o fazer.

Figura 12. Sandra Mara Benvegna, aos sete anos, antes de ter seu cabelo cortado pela primeira vez. 1955.
Fotografia por Deoclides Czamanski.



Fonte: Acervo de Sandra Benvegna.

Na Figura 12, é possível ver um retrato feito em estúdio de Sandra Mara Benvegnu, registrado em 1955, quando ela estava com sete anos de idade. O retrato foi feito antes dela cortar o cabelo pela primeira vez. Sua mãe a levou para ser fotografada na Foto Moderna, onde Deoclides Czamanski foi o responsável por fazer suas fotografias. Após os retratos, elas se dirigiram até o salão de beleza e o primeiro corte de cabelo de Sandra foi feito.

É possível observar que o plano de fundo é composto pelo que parece ser um corrimão e uma parede em branco. O destaque fica, portanto, todo em Sandra, que ocupa a maior parte do espaçamento da fotografia. Ela posa virada de lado, com o olhar em algum ponto distante, usa um vestido listrado e um grande laço de tule na cabeça, chamando a atenção para o foco da fotografia: os cabelos da menina que, em breve, seriam cortados. A presença do grande laço na cabeça de Sandra significa, também, uma forma de intensificar a ideia de feminilidade transmitida pela fotografia. O motivo pela qual ela foi feita – registrar os últimos momentos do cabelo da menina antes do primeiro corte – também colocam em voga a feminilidade, já que os cabelos compridos em mulheres seriam um indicativo do quão femininas elas são.

Figura 13. Retrato de duas meninas sorridentes, pintado à mão. Cerca de 1950. A autoria de Armando Czamanski.



Fonte: Acervo de Mario Krzisch.

Considerando o fato de que os fotógrafos Czamanski praticavam o retoque e a coloração manual de fotografias, o retrato acima (Figura 13), apresenta duas meninas, uma mais nova, ainda um bebê, e a outra mais velha. Ambas sorriem olhando para pontos opostos, que não coincidem com a posição da câmera na hora do clique. A identidade delas é desconhecida, bem como o ano exato do registro. Sabe-se, porém, que ele é anterior à 1950, ano em que a fotografia, de autoria de Armando, foi premiada com o 1º lugar na categoria retratos na IIª Exposição de Fotoarte (em destaque na Figura 14). Desconhecem-se maiores detalhes sobre o evento, como sua localização ou data exata.

As meninas são o destaque da fotografia, que possui o fundo sem detalhes e mais nenhum outro objeto. Ambas sorriem, dando a entender que haveriam pessoas, possivelmente os pais, chamando a atenção delas por trás da câmera. A técnica era utilizada com bebês e crianças pequenas, que não entendiam ainda como funcionava o processo da fotografia ou o seu significado. O ato de chamar a atenção desta maneira é utilizado ainda hoje, ainda que o processo de fotografar seja mais rápido atualmente e possam ser feitos quantos registros forem necessários até chegar ao “perfeito”, sem que haja grande desperdício de materiais ou tempo.

O retrato infantil ainda possui muitos significados dentro do meio familiar. Um de seus objetivos era representar a família ideal, demonstrando fartura, tanto econômica quanto no campo sentimental. Os retratos de estúdio normalmente tentavam representar as pessoas em sua melhor forma, o que incluía boas roupas e expressões felizes, como é o caso das duas meninas deste registro.

Esta fotografia apresenta pintura à mão, onde foram utilizados pigmentos nas cores rosa, verde e marrom para colorir a blusa da menina mais velha, o fundo e detalhes da roupa do bebê, respectivamente. A moldura interior, cartonada, também foi decorada à mão, com linhas na cor verde, que combinam com o fundo da fotografia. A autoria do registro é confirmada pela assinatura de Armando, que escreveu à mão “Czamanski” no canto inferior esquerdo, como pode ser visto na Figura 14.

O retrato estava à venda junto de um antiquário em Porto Alegre, Mario Krzisch, em setembro de 2017. Não foi descoberto qual foi a trajetória dele até chegar nas mãos de Mario, se foi vendido posteriormente à exposição e para quem. O antiquário a recebeu em um lote com

diversas outras fotografias não relacionadas e de diferentes autorias, sem quaisquer informações acerca do conteúdo dos registros.

Figura 14. Assinatura de Armando e selo indicando a premiação da fotografia na IIª Exposição de Fotoarte, em 1950.



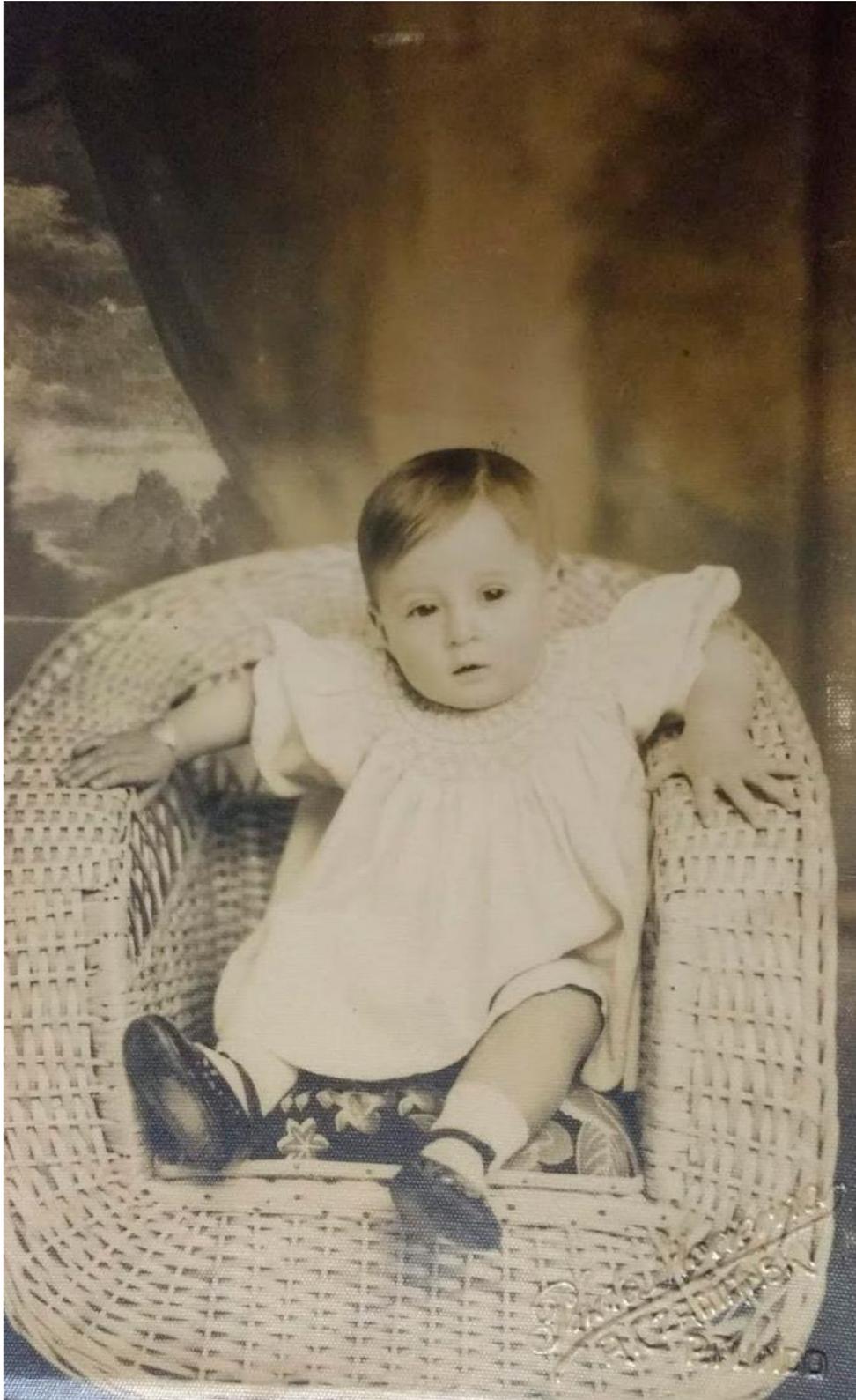
Fonte: Acervo de Mario Krzisch.

A Figura 15, a seguir, apresenta o retrato de um bebê sentado em uma cadeira de vime com uma almofada de estampa floral. A fotografia, de autoria de Armando, foi feita no estúdio da Foto Moderna, com a data exata do registro sendo desconhecida. O bebê, provavelmente uma menina, usa um vestido claro e sapatos escuros, com meias. No braço direito, ela possui uma pulseira que, possivelmente, contém seu nome, como as utilizadas em bebês na maternidade ainda nos dias atuais.

Ela se apoia na cadeira como se não quisesse permanecer sentada naquela posição. O fundo da fotografia é composto por uma parede pintada imitando uma paisagem, conforme pode ser visto em outras fotografias feitas no estúdio da Foto Moderna. A cadeira de vime possui o tamanho exato para que o bebê caiba confortavelmente, sendo um dos objetos que o estúdio possuía para auxiliar na composição das fotografias.

Assim como o retrato anterior, este também busca apresentar o bebê da melhor maneira possível. Porém, fotografias com bebês possuíam um nível a mais de dificuldade na hora de fazer poses. Como eles não entendem as implicações e o próprio ato de fotografar, é difícil fazer com que fiquem parados ou que esbocem a expressão que se deseja fotografar. Até certo ponto do século XX, ainda era necessário que eles passassem um tempo parados, para que houvesse tempo de exposição o suficiente para que as câmeras conseguissem registrar o momento.

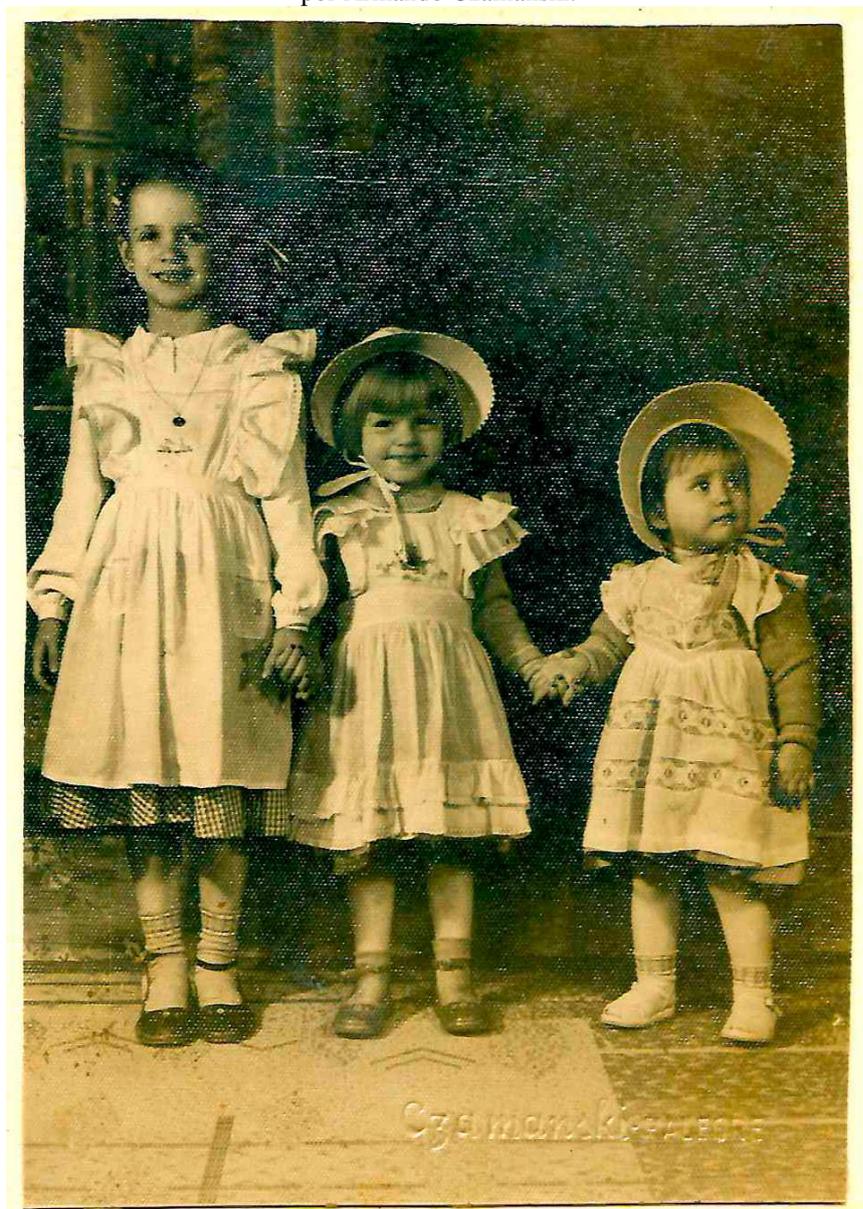
Figura 15. Bebê em cadeira de vime. Ano desconhecido, autoria de Armando Czamanski.



Fonte: Acervo de Fabiana Beltrami.

Neste registro em específico é possível perceber que o bebê tenta sair da cadeira e não foi registrado sorrindo, ainda que possam ter sido feitos esforços para que ele sorrisse. O enquadramento da fotografia se concentra em colocar o bebê, que se mexe, exatamente no centro, ainda que a cadeira de vime fique fora de enquadramento e com sua beirada cortada na lateral esquerda.

Figura 16. As irmãs Jussara, Vera e Sandra Czamanski (da esquerda para a direita), por volta de 1950. Fotografia por Armando Czamanski.

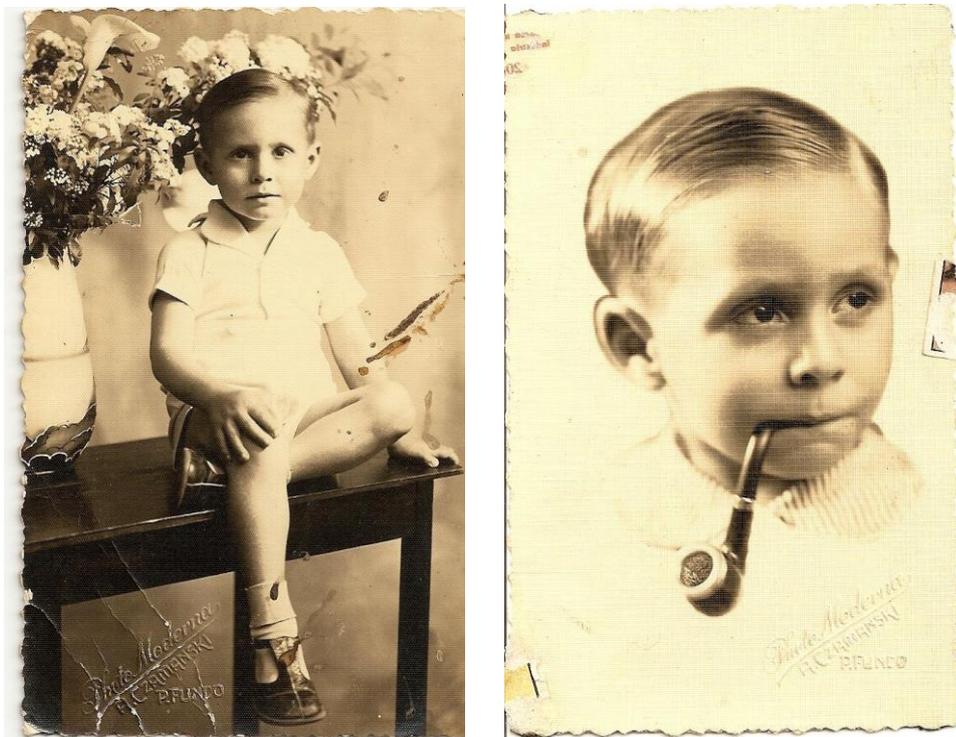


Fonte: Acervo de Elaine Rosa.

Já o retrato da Figura 16 contém a representação de três meninas, as irmãs Jussara, Vera e Sandra Czamanski. As irmãs posam segurando as mãos umas das outras, ordenadas da mais velha para a mais nova (esquerda para direita). As três se encontram em frente ao fundo desenhado do estúdio e trajam vestidos com aventais por cima. As duas mais novas usam chapéus combinando. Assim como havia feito com seus dois filhos, Armando fotografou suas filhas do segundo casamento juntas (ainda que nesta não estivesse presente a mais nova, Valesca, ainda não nascida na época do registro).

Enquanto Jussara e Vera sorriem e aparentam maior confiança acerca da atividade da qual participam, Sandra olha para algum ponto distante da câmera, sem sorrir. Ela não parece certa sobre como proceder no momento ou possuir interesse o suficiente para tal. As crianças foram fotografadas utilizando roupas que deixam bastante claro que se tratam de meninas. O uso de aventais tem relação com a posição doméstica que as mulheres teriam de assumir no futuro. O fundo escuro contribui para que elas sejam o ponto mais importante do registro. O fato delas estarem de mãos dadas significa que elas possuem algum tipo de ligação importante, que poderá ser notada ainda que o observador desconheça o parentesco entre as três.

Figura 17. Duas fotografias de Bolivar Czamanski, por volta de 1945. Fotografias por Armando Czamanski.



Fonte: Acervo de Raquel Czamanski.

A fotografia à esquerda na Figura 17, por sua vez, faz uso de uma mesa com um vaso de flores para compor o cenário e auxiliar na composição feita em estúdio. Bolívar Czamanski posa com uma perna cruzada e outra pendurada enquanto senta na beirada da mesa. A mão direita se apoia no joelho direito, enquanto a esquerda está apoiada na mesa. Ele olha diretamente para a câmera, com uma expressão neutra, vestindo camiseta e calção claros, além de sapatos escuros com meias.

Mesmo que a fotografia pareça comum, a pose do menino é pouco usual, bem como o uso da mesa para compô-la. Armando treinava técnicas e abordagens fotográficas com seus filhos, resultando em uma série de fotografias com poses e temáticas mais livres do que as feitas para clientes, como é o caso desta e da fotografia à direita na mesma Figura 17.

Nela, Bolívar foi registrado simulando a ação de fumar, com um cachimbo na boca. O registro, que captura o busto do menino, não possui fundo colorido, fazendo de Bolívar o foco central da fotografia. Ele está vestido e com o cabelo penteado de forma similar à da fotografia à esquerda. O único acessório da fotografia é, justamente, o cachimbo. Ainda que com objetivo estético, ao utilizar o cachimbo na fotografia de uma criança, o fotógrafo a tornou inconscientemente um registro que foge das concepções atuais da infância.

A Figura 18, abaixo, bem como a segunda fotografia da Figura 17, apresenta um menino sorrindo, desta vez Ivo Czamanski, posando com um cachimbo em sua mão direita. O registro, de autoria do pai do menino, Daniel, foi feito em 1947, data não tão distante da fotografia de Bolívar.

Não foi identificado se havia uma tendência a fotografar crianças com cachimbos ou se Daniel se inspirou da fotografia que seu irmão havia feito anteriormente, porém ambas as imagens se destacam dentre o conjunto de fotografias reunido por se tratarem de registros que, se feitos atualmente e expostos em público, seriam criticados por muitos.

Entre os possíveis significados por trás destas fotografias está a intenção de retratar as crianças como miniaturas de adultos, projetando nelas um ideal a ser seguido. Neste caso, o fumo não era visto como um problema na época em que os registros foram feitos, sendo, inclusive, incentivado, principalmente entre homens, uma vez que fumar era visto como um ato masculino e vinculado à virilidade. Não era incomum, portanto, que jovens começassem a fumar em idades tenras.

Figura 18. Ivo Czamanski, 1947. Fotografia por Daniel Czamanski.



Fonte: Acervo de Ivo Czamanski.

A Figura 19, por sua vez, é a única dentro da coleção reunida para a presente pesquisa a apresentar uma montagem de retratos que não tenha sido feita com o propósito de servir como lembrança de aniversário. Cinco fotografias do bebê Antonio Czamanski foram feitas e seus filmes foram recortados e colados por Armando Czamanski, seu avô, formando a composição que pode ser vista na imagem acima.

Ele apresenta diferentes expressões, estando sorrindo em dois momentos, surpreso em outro, chorando em um quarto e neutro no último deles. Não há destaque algum no plano de fundo dos retratos, que é composto por uma parede lisa. Após a revelação da montagem, foram aplicadas cores, principalmente nos lábios do bebê, que passam a ser vermelhos, uma cor de lábios e bochechas relacionada com a ideia de saúde. Também foi aplicada coloração verde no boné em um dos retratos.

Figura 19. Montagem com fotografias de Antonio Armando Czamanski. Por volta de 1958. Autoria de Armando Czamanski.



Fonte: Acervo da autora.

Dentro do acervo da autora, a mesma imagem existe revelada, só que sem o tratamento de cor. Optou-se por utilizar essa dentro das análises por não existirem tantas fotos no conjunto que foram alteradas manualmente pelos fotógrafos que não fossem para se tornar lembranças de aniversário, tornando-as raras dentro da coleção obtida.

O objetivo da montagem é apresentar diversos momentos do bebê em uma única fotografia, considerada importante o suficiente para ser editada manualmente com a coloração. É possível que ela tenha sido enviada a parentes que não puderam conhecer o bebê até então, como uma forma de apresentá-lo, considerando-se o fato de que haviam mais de uma cópia nas fotografias legadas de Noêmia Czamanski (esposa de Bolivar, filho caçula de Armando, e mãe de Antonio) para a presente autora.

4.1.2 As lembranças de aniversário

Dentro das fotografias reunidas, um grupo delas chamou a atenção por sua estrutura: elas são compostas de uma ou mais fotografias feitas em estúdio de crianças, porém, estes registros foram organizados de forma a serem utilizados como lembrança do aniversário da criança, incluindo textos e decorações.

A prática de oferecer lembranças de aniversário com a foto da criança, que já ocorria pelo menos desde a década de 1940, ainda ocorre atualmente, porém, contando com maiores artifícios envolvendo o *design* das lembranças, não sendo incomum contar com edições misturando as fotografias da criança e personagens de desenhos infantis, que muitas vezes são o tema da festa de aniversário. A ideia pode ter surgido a partir da colagem de fotografias em miniatura e escritas à mão, e aprimorada posteriormente, quando os filmes fotográficos permitiram a colagem de fotografias a partir do recorte de diferentes imagens diretamente nos filmes, fazendo com que a montagem já fosse revelada com seu formato final, como ocorreu na montagem do bebê Antônio na Figura 19, vista na subseção anterior.

É possível notar através das fotografias analisadas a seguir que existiu a tendência de se usar fotografias com a criança sorrindo nas lembranças de aniversário, ainda que em algumas delas também existam fotografias com outras expressões. Estas, porém, nunca são usadas sozinhas nas lembranças feitas pelos Czamanski, dando a ideia de que aniversários são momentos festivos felizes.

Figura 20. Recordação do aniversário de 5 anos de Bolivar Czamanski, 1940. Autoria de Armando Czamanski.



Fonte: Acervo de Raquel Czamanski.

A Figura 20 apresenta um exemplo do primeiro caso, em que a colagem é feita a partir de fotografias em miniatura, em cima de um papel cartão. Cinco fotografias de Bolivar Czamanski foram reunidas para comporem a lembrança de seu aniversário de cinco anos. No espaço extra da linha de baixo, um papel igual ao das fotografias, dessa vez sem nada impresso, foi utilizado para escrever detalhes da lembrança, como o local e a data (Passo Fundo, 23-3-1940), além da autoria da montagem (Foto Moderna).

O menino foi fotografado com diferentes expressões e poses, com o plano de fundo liso, dando destaque para o fotografado. Em todas as imagens ele veste uma roupa inspirada em uniformes navais, com o cabelo repartido de lado. As fotografias, miniaturas, foram organizadas

lado a lado de forma a compor um conjunto agradável ao olhar, uma vez que foram levados em considerações os ângulos das poses na organização (por exemplo, o menino olha para a esquerda na fotografia mais à direita e o contrário ocorre na fotografia na posição oposta).

A escolha de roupas e expressões fazem com que o cartão tenha uma aura muito mais infantilizada. Bolívar aos cinco anos é apenas uma criança e é representado como tal, sem que haja elementos do mundo adulto ocupando espaço nas fotografias. Ainda que sua roupa seja inspirada nos uniformes de marinheiros europeus, este tipo de roupa foi considerado normal entre as crianças britânicas desde 1846, tanto meninos quanto meninas, uma moda que se espalhou por outras partes do mundo posteriormente (CHANCE & PHYSICS, 2019).

Figura 21. Lembrança do 10º aniversário de Bolívar Czamanski, 1945. Autoria de Armando Czamanski.



Fonte: Acervo de Raquel Czamanski.

Já a Figura 21, que também exhibe Bolivar, desta vez aos dez anos de idade, é composta por uma única fotografia do menino, desta vez vestindo uma camisa listrada, suspensórios e um chapéu panamá. A única pose exibida é séria, com Bolivar olhando para um ponto à esquerda do fotógrafo. O fundo da fotografia é liso, de uma única cor.

A fotografia foi revelada em um papel pequeno, semelhante em tamanho aos *carte de visite* (9,5 x 6 cm), que haviam sido populares na década de 1860, com o registro ocupando a maior parte do papel, enquanto a parte inferior foi reservada para a impressão das informações acerca do aniversário de Bolivar, como a data, o local e o logotipo da Foto Moderna.

Desta vez, Bolivar é representado como um mini adulto, em roupas e acessórios que condizem mais com o mundo dos homens do que dos meninos. A expressão austera também indica a solenidade que se pretendeu passar, mostrando que o menino agora está mais velho e sua imagem deve combinar com sua maturidade.

Figura 22. Lembrança do quarto aniversário de Vitor Hugo, em 14 de agosto de 1945. Autoria de Armando Czamanski pela Foto Moderna.



Fonte: Acervo de Fabiana Beltrami.

A Figura 22 traz a lembrança do quarto aniversário de Vitor Hugo. Diferente das anteriores, esta montagem é composta por duas fotografias de corpo inteiro do menino além de duas contendo o busto dele, compondo a montagem de quatro diferentes fotografias. O fundo dos retratos de corpo inteiro é composto por um cenário de estúdio, contendo uma paisagem, enquanto as outras duas poses foram recortadas e montadas em cima do fundo texturizado que compõe a lembrança. O menino sorri em três dos quatro retratos.

Novamente, as informações que a lembrança exhibe fazem referência ao aniversário do menino, bem como sua data e local, além do logotipo da Foto Moderna. É possível notar que, mesmo tendo sido feita apenas cinco meses após a lembrança anterior, esta apresenta uma montagem de maior complexidade.

Figura 23. Lembrança do primeiro aniversário de Paulo Antonio (à esquerda) e Solange (à direita). Fotografias e montagens por Armando Czamanski.



Fonte: Acervo de Elaine Rosa.

A Figura 23 concentra duas lembranças de aniversário que foram feitas utilizando o mesmo modelo. A lembrança à direita é do primeiro aniversário de Solange, ocorrido em 10 de julho de 1953. A fotografia à esquerda, também do seu primeiro ano, é de Paulo Antonio, que

fez aniversário em 4 de maio de 1954. Não foi possível descobrir se ambos os bebês possuem algum tipo de parentesco, porém ambas as lembranças foram encontradas no mesmo álbum de fotografias, pertencente atualmente a Elaine Rosa, sobrinha da segunda esposa de Armando, o que indica que as crianças podem ter algum tipo de relação familiar. Ambas foram feitas por Armando, em Porto Alegre.

A fotografia de Paulo Antonio exibe só o rosto do bebê, olhando em direção ao fotógrafo. Já a de Solange mostra o bebê sentado, trajando um vestido claro e olhando para cima, sorrindo. Enquanto a fotografia do menino possui bordas difusas, a da menina está dentro do formato de um coração invertido. Existem ainda outras diferenças, como na fonte utilizada para escrever a frase “do meu 1 aniversário”, bem como a presença de ícones diferentes e posicionados em locais distintos entre as fotografias. O modelo em si, porém, é o mesmo, podendo ter sido utilizado em ainda outras lembranças criadas na mesma época.

Figura 24. Lembrança do aniversário de Maria Guadalupe, em 19 de janeiro de 1969. Fotografia e montagem por Deoclides Czamanski.



Fonte: Acervo de Ronaldo Czamanski.

A Figura 24 exibe uma pequena foto da sorridente menina Maria Guadalupe ao centro, como se exposta em um quadro e emoldurada por cortinas. Embaixo da fotografia é possível ver a data do aniversário dela, 19 de janeiro de 1969. Mais próxima das lembranças que vemos atualmente, esta, feita por Deoclides e preservada por seu filho, Ronaldo, conta com a inserção de dois personagens, um de cada lado da fotografia, tematizando a lembrança. Os personagens são o Mickey em uma versão pirata e o Pato Donald com um dálmata no colo, todos personagens pertencentes à Disney, que possivelmente também foram os personagens tema da festa de aniversário da menina.

Por mais que o rosto de Maria Guadalupe ocupe o lugar central da imagem, seu tamanho é menor do que as imagens que o circundam, acabando por fazer o retrato da menina perder destaque para os enfeites à sua volta. Por outro lado, seu nome aparece em letras grandes logo abaixo de sua fotografia e data do aniversário.

A Figura 25, por sua vez, apresenta a lembrança de aniversário de Dennis, que está comemorando seu segundo ano de vida em 25 de março de 1973. A fotografia e montagem, atribuídas a Armando Czamanski, foram combinadas de forma a colocar o rosto sorridente de Dennis no corpo de uma figura caricata, com pés grandes, vestindo casaco e calças quadriculadas, além de estar com um chapéu na mão esquerda, como se cumprimentando, de onde saem flores, lembrando um palhaço.

Há, também, uma corrente na mão direita do boneco, que culmina em um relógio – cujo horário mostrado é quinze horas. Não há indicações, porém, de que este horário tenha alguma relação com a hora em que a festa de Dennis aconteceu. No braço direito do boneco também há uma bengala. Há uma assinatura ao lado do pé direito do desenho, possivelmente do autor do mesmo.

Por mais que as Figuras 24 e 25 não possuam identificação de autoria visível, ambas são creditadas a Armando Czamanski, uma vez que fazem parte de um álbum de fotografias da própria família do fotógrafo em posse de Elaine Rosa, que concentra registros feitos, em sua maior parte, a partir do momento em que Armando passa a residir em Porto Alegre.

Figura 25. Lembrança do segundo aniversário de Dennis, em 25 de março de 1973. Fotografia e montagem por Armando Czamanski.



Fonte: Acervo de Elaine Rosa.

Não foi encontrada nenhuma lembrança fotográfica cuja autoria seja declaradamente de Daniel. Não é possível saber se ele chegou a fazê-las ou não, bem como não há indicações que elas fossem feitas profissionalmente por Armando e Deoclides, uma vez que todas as localizadas parecem ser de crianças com alguma ligação familiar com os fotógrafos. O material, porém, chama a atenção por sua própria natureza, tornando visível a preocupação com o

aniversário infantil em uma época muito anterior ao aparecimento de decorações sofisticadas para este tipo de comemoração.

4.2 As fotografias familiares

Dentre o conjunto de fotografias reunidas dentro desta pesquisa, um número expressivo delas se trata de fotografias de cunho familiar. Os Czamanski, por trabalharem diretamente com a produção fotográfica, fizeram uso das suas habilidades e disponibilidade da tecnologia para fotografar suas próprias famílias com frequência, rendendo um grande acervo familiar dividido entre seus descendentes. Além disso, eles fotografaram diversas outras famílias em diferentes momentos durante sua atuação como fotógrafos profissionais.

Leite (2001, p. 87) afirma que “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 à fotografia de família o teor de ritual de culto doméstico”. A própria fotografia funciona como uma forma de lembrar dos entes queridos que não estavam fisicamente próximos. Canabarro (2011, p. 192) ainda aponta que

As cenas de famílias são sempre criações intencionais, tanto por parte do fotógrafo, que organiza os retratados e os enquadra num espaço específico, quanto dos atores que protagonizam as intenções para serem registradas, criando mensagens para serem decodificadas.

Considerando este fato, a análise dos elementos fotografados precisa levar em conta uma série de intenções e a ideia de que, mesmo que não conscientemente, elas foram explicitadas na forma como a fotografia é composta e, posteriormente, exposta.

Dentro deste subcapítulo foram analisadas fotografias pertencentes a três categorias distintas, os retratos em família, casamentos e aniversários, todas elas de inegável importância para o núcleo familiar e abundantes em acervos intimistas.

4.2.1 Retratos em família

Por estarmos lidando com um conjunto de fotografias que contém crianças, dificilmente será possível fugir da temática familiar. Crianças muito pequenas não tão raramente são

fotografadas no colo de suas mães. Também é fácil encontrar fotografias que contenham os pais e toda a sua prole reunida, todos bem vestidos, prontos para eternizar a família.

Poderão ser vistos a seguir uma série de registros familiares. Eles são variados, tanto em época, quanto em temática. Buscou-se apresentar as fotografias que exemplificassem diferentes tipos de retratos familiares, como, por exemplo, um grupo familiar contendo mais de duas gerações, ou então fotografias de apenas um dos progenitores com seus filhos, ou mesmo de irmãos, apenas.

Fotografias em família são abundantes tanto dentro o conjunto selecionado quanto em outros acervos particulares, resultando em um material com potencial para explorar a forma como os indivíduos eram representados em diferentes épocas e lugares.

Figura 26. Família fotografada em estúdio por um dos três irmãos Czamanski. Data desconhecida.



Fonte: Acervo de Ronaldo Czamanski.

Na Figura 26, acima, podemos ver uma família composta pela avó, pai, mãe e oito crianças de idades variadas, que se supõe que sejam filhas do casal. Não existem informações sobre quem eles são ou quando a imagem foi feita, porém, ao analisarmos o conteúdo da

fotografia, podemos perceber que ela foi fotografada em estúdio (devido à temática, ela entrou nesta categoria das análises em vez daquela que abrange as fotografias de estúdio devido à sua maior relevância dentro deste grupo), onde é possível vermos o cenário pintado ao fundo, simulando colunas da Antiguidade Clássica e vegetação.

Esta fotografia, como boa parte das outras obtidas a partir do acervo de Ronaldo Czamanski, é proveniente de filmes fotográficos, que foram fotografados um a um e positivados através de programa de edição de imagens – o que tornou o contraste e a nitidez da fotografia altos. Podemos perceber que a lateral direita e a parte inferior da fotografia estão corroídas, o que indica que o filme não se encontra mais em perfeito estado.

A autoria da fotografia não pode ser confirmada junto de Ronaldo, que não tem certeza que ela tenha sido feita por seu pai. É provável que ela seja anterior à década de 1950 se for levado em consideração os trajes que estão sendo usados pelos fotografados, podendo-se deduzir que Armando tenha sido o fotógrafo mais provável.

Canabarro (2011, p. 197) assinala a existência de uma tendência durante meados do século XX na composição das fotografias familiares, especialmente entre imigrantes italianos. Ela não é regra, mas pode ser observada em diversos registros, inclusive neste, em que há um agrupamento: as meninas aparecem perto da mãe, enquanto os meninos tendem a ficar mais próximos do pai. Na fotografia em questão, não é possível identificar o gênero dos bebês de colo, porém é possível perceber que as meninas se encontram agrupadas em torno da mãe e da avó, o que indica que a prática pode ter se estendido às famílias de outras origens e por recomendação dos fotógrafos.

Há outra tendência apontada por Canabarro quanto ao enquadramento da fotografia. Segundo o autor (2011, p. 194), famílias menores são representadas em composições verticais, enquanto as maiores, como nesta fotografia, são representadas horizontalmente. Conforme o tanto de membros, ainda existe a tendência de organizá-los em fileiras, com o pai e a mãe ocupando o centro da imagem, enquanto irmãos mais novos ficam na fileira da frente e os mais velhos, na de trás.

Os membros da família neste registro apresentam poses rígidas, com braços posicionados retos ao lado do corpo, costas eretas e olhares fixos, ainda que não concordantes sobre para qual lado olhar. Entre as crianças mais novas é possível notar um maior relaxamento e olhares fixos no fotógrafo. Porém, quem talvez mais chame a atenção neste registro é a menina

bem ao centro, que fixou seu olhar na câmara momentos antes da fotografia ser tomada, imortalizando seu olhar perante a experiência.

Figura 27. Retrato de Iracema Czamanski Mrovinski e seus dois filhos, Sérgio e Shirley. Por volta de 1950.
Autoria de Daniel Czamanski.



Fonte: Acervo de Ronaldo Czamanski.

Um retrato de Iracema Czamanski Mrovinski com seus dois filhos no colo, o mais velho Sérgio e a caçula Shirley, é o registro presente na Figura 27. A fotografia foi feita no estúdio da Foto Moderna por volta de 1950, por Daniel Czamanski (como pode ser visto no relevo no canto inferior direito). Esta é uma das duas únicas fotografias do conjunto a possuírem o relevo contendo o nome de Daniel.

No registro, podemos ver uma cortina fazendo o papel de plano de fundo da fotografia, para que o destaque fique com os fotografados. Iracema posa com os filhos no colo, os braços posicionados de forma a mantê-los no lugar. Sérgio se encontra inclinado em direção ao peito da mãe, olhando fixamente para a câmera. Já Shirley, a mais nova, olha com uma expressão de assombro para algum ponto à esquerda, além do fotógrafo e sua câmera.

Figura 28. João Mrovinski (marido de Iracema Czamanski Mrovinski) e os filhos, Sérgio e Shirley. Por volta de 1950. A autoria de Daniel Czamanski.



Fonte: Acervo de Ronaldo Czamanski.

A Figura 28 apresenta, novamente, as crianças Sérgio e Shirley, desta vez junto ao seu pai, João Mrovinski. Ao contrário da fotografia anterior, os três posam ao ar livre, em uma

bicicleta. A fotografia parece ter sido feita em algum momento não tão distante da anterior, visto que as crianças possuem aparência similar.

Shirley está sentada no braço direito do pai, enquanto Sérgio senta na frente da bicicleta, segurando do guidom, como se estivesse controlando a bicicleta. Ela, porém, é controlada por João, com seu braço esquerdo. Pai e filha olham em direção ao fotógrafo, Daniel, enquanto Sérgio olha na direção em que a bicicleta está se movimentando.

A paisagem da fotografia é composta construções de madeira e muros com cercas, também em madeira. A localização é desconhecida, bem como a motivação por trás desta foto familiar. Os três estão “bem vestidos”, ainda que as crianças pareçam estar com trajes mais formais que o pai, que veste camiseta e calça. Shirley veste um vestido claro, enquanto Sérgio, calças com suspensórios, camisa e uma boina.

Figura 29. No registro à esquerda, Orlando e Bolivar Czamanski posam em frente à uma árvore. À direita, os mesmos meninos posam junto ao tio, Deoclides Czamanski. Autoria de Armando Czamanski.



Fonte: Acervos de Raquel Czamanski e Ronaldo Czamanski, respectivamente.

Os dois retratos apresentados na Figura 29 apresentam fotografias de irmãos. Na primeira fotografia, à esquerda, os irmãos Orlando (à esquerda) e Bolívar Czamanski (à direita) posam vestindo trajés idênticos, compostos por calções com suspensórios, camisas, botas e chapéus, em frente ao tronco de uma árvore. O chão é de terra e está parcialmente coberto por folhas secas, o que indica que a fotografia foi feita durante o outono.

Armando registrou seus dois filhos em diversas ocasiões, sendo que os dois então juntos em diversas delas. Nesta em específico, da década de 1940, os meninos posam como se olhassem para outra pessoa ou objeto, ambos com a mão direita no bolso e a esquerda relaxada, ainda que o clique se deu em outra direção.

Não é possível saber através da imagem se, de fato, havia outra pessoa presente ou se os meninos foram propositalmente comandados a olharem naquela direção, porém, o efeito que o registro passa é que eles estão olhando para uma quarta pessoa, que se fazia presente no momento da fotografia.

Já na fotografia à esquerda, os irmãos Orlando (à esquerda) e Bolívar (à direita), posam ao lado de seu tio, Deoclides Czamanski (centro), em uma rua de Passo Fundo. Os três vestem ternos, sendo que Deoclides veste o mais escuro com um chapéu combinando. As crianças, ao serem fotografadas com o tio, também se vestem como adultos.

Os três caminham lado a lado, Orlando e Deoclides olhando em direção ao fotógrafo, enquanto Bolívar olha em direção para onde eles estão indo. O registro foi feito por Armando, por volta de 1940.

No plano de fundo, é possível observar três carros e construções do comércio local, além de um homem vestindo o que parece um uniforme policial caminhando na direção oposta aos três e outro dentro de um dos carros que se movimentam pela rua. A motivação por trás da fotografia pode ter sido a intenção de registrar tios e sobrinhos juntos, ainda que não seja possível ter certeza de porquê em tais situação e lugar.

Esta fotografia não possui carimbo, como tantas outras feitas para compor o acervo familiar dos Czamanski, ainda que seja possível confirmar sua autoria através dos descendentes, que ainda guardam estas fotografias consigo, como é o caso desta que se encontra em posse de Ronaldo Czamanski.

Figura 30. Ivan (à esquerda) e Ivo (à direita), com a avó Mariana Czamanski, em 1950. Fotografia por Daniel Czamanski.



Fonte: Acervo de Ivo Czamanski.

Por fim, a Figura 30 apresenta Mariana Czamanski com seus dois netos filhos de Daniel, Ivan (à esquerda) e Ivo (à direita), retratados pelo próprio Daniel em 1950. O registro representa ainda um outro tipo de fotografia em família, o único da coleção a conter avó e netos reunidos sem a presença de outros familiares. Mariana segura Ivan no colo, enquanto Ivo posa atrás dela, bastante próximo. Os três se vestem de forma casual, porém, bem arrumada, o que pode indicar que houve planejamento prévio para fazer a fotografia. O plano de fundo é composto por uma parede de cor lisa e uma cortina, sem nenhum objeto extra compondo a cena. Os três sorriem e olham em direção ao fotógrafo, ainda que Ivan pareça olhar para um ponto um pouco acima da câmera, como se houvesse algo chamando sua atenção.

4.2.2 Casamentos

Os casamentos, dentre os eventos familiares, são de tamanha importância que costumam, ainda hoje, reunir pessoas que moram distantes umas das outras ou que já não possuem mais tanto contato por quaisquer motivos. A celebração da união entre duas pessoas reúne em um só lugar duas famílias e, em menor escala, amigos.

Ainda que registros de casamento possam ser considerados, também, fotografias em sociedade, durante a catalogação das fotografias do conjunto, considerou-se que as fotografias de casamento encontradas eram mais relevantes sob o ponto de vista familiar, uma vez que elas registram um momento mais importante para a família, ainda que com motivações a nível social.

O casamento também é considerado um rito de passagem, porém as fotografias feitas na ocasião são de tal importância que Leite (2001) afirma que elas servem como uma forma de legitimação da união através da exposição diante da sociedade, tornando público um momento privado e intimista.

Retratos em si são objetos de exibição, como no caso dos retratos em estúdio e das lembranças de aniversário, não fugindo à regra quando se tratam de casamentos. As fotografias seriam exibidas posteriormente em molduras, ou apresentadas a convidados em álbuns, além de poderem ser distribuídas durante a festa de casamento ou enviada àqueles que não puderam comparecer.

Canabarro (2011, p. 305) acrescenta que a fotografia acaba por fazer parte do próprio ritual, mesmo que feita por fotógrafos amadores ou profissionais. Os primeiros seriam responsáveis por capturar os elementos mais intimistas da ocasião, como a troca de alianças e o beijo entre os noivos, enquanto os fotógrafos profissionais e seus estúdios fariam as fotografias oficiais do evento, que seriam exibidas posteriormente em molduras e álbuns, ou enviadas aos parentes.

Ainda que profissionais, os fotógrafos Czamanski conseguiram cobrir sozinhos os dois tipos de fotografias de casamento apontadas por Canabarro. Bolivar (CZAMANSKI, B. 2018), recorda que ajudava o pai a fotografar casamentos judeus. Ainda que eles fossem conhecidos por cobrir este tipo de evento profissionalmente, dentre o conjunto de fotografias com crianças selecionadas, apenas duas são de casamento, sendo ambas feitas fora de estúdio e uma terceira é uma encenação de uma típica fotografia de noivos.

Figura 31. Noivos e presentes de casamento. Data desconhecida. Fotografia por Armando Czamanski.



Fonte: Acervo de Elaine Rosa.

Na Figura 31, o casal de noivos posa em uma cama de metal coberta pelos presentes recebidos pela ocasião. Ambos trajam as roupas tradicionais dos casamentos cristãos, o noivo vestindo terno e gravata e a noiva, o característico vestido branco e véu na mesma cor. Ela segura um objeto inidentificável e o mostra para o noivo.

Ao lado de ambos, uma menina observa a cena se desenrolar. Vestindo uma saia com suspensórios e camisa, não há identificação sobre a sua possível identidade, ainda que ela esteja próxima do noivo e pareça segurar a mão do homem, o que indica que existe uma proximidade entre ambos. A menina observa o casal de perto e não o fotógrafo, que não teve intenção de cortar ela da fotografia, uma vez que o enquadramento a inclui, deixando os noivos mais para a direita da imagem.

Este retrato registrou um momento íntimo não ligado diretamente à cerimônia de casamento, podendo ter ocorrido depois dela. Ele também não teve como intenção registrar a solenidade do momento e toda a carga que este ritual de passagem representa aos indivíduos

envolvidos. Os três fotografados parecem não prestar atenção ao seu arredor, nem perceber que o fotógrafo se fez presente.

Figura 32. Cerimônia de casamento. Data desconhecida. Fotografia por Deoclides Czamanski.



Fonte: Acervo de Ronaldo Czamanski.

Já a Figura 32, mais recente, ainda que sua data exata seja desconhecida, foi fotografada durante uma cerimônia de casamento. Os noivos, de identidades também desconhecidas, se dirigem à saída da igreja precedidos por três crianças de idades semelhantes – duas meninas e

um menino. A menina na liderança segura um cesto que possivelmente contém pétalas de flores para serem jogadas nos noivos do lado de fora da igreja.

A menina atrás dela também segura algo em sua mão direita, mas não é possível identificar de qual objeto se trata. O menino, por sua vez, não carrega nada em sua mão esquerda, a única visível. Os três são seguidos pelos noivos e, atrás deles, outras pessoas os seguem. A menina mais à frente olha diretamente para o caminho que está prestes a seguir, enquanto o menino observa algum ponto à direita do fotógrafo. A segunda menina olha para algum lugar entre as pessoas presentes à esquerda. Ambas as meninas trajam vestidos longos, brancos, enquanto o menino veste uma roupa masculina formal. Os três fazem as vezes de damas de honra e pajem, e são as únicas crianças visíveis neste registro.

A presença de crianças em posições de auxílio durante cerimônias de casamento é comum no Brasil, ainda que em outros países, como os Estados Unidos, o cargo seja ocupado por mulheres adultas com mais frequência. A criança carregando as alianças e pétalas seria uma forma de dar uma ocupação para as crianças de família durante o evento e trazer doçura para o momento.

Figura 33. Casamento da Emília e Francisco Stepanski, popular Chico do Salame. Fotografia por Deoclides Czamanski.



Fonte: Acervo do Projeto Passo Fundo.

A Figura 33, diferente das outras duas, apresenta um casamento fictício, entre uma mulher identificada apenas como “Emília” e Francisco Stepanski, conhecido popularmente como Chico do Salame. O motivo da atuação é desconhecido, mas a fotografia foi tirada com a intenção de simular as tradicionais fotografias de casamento, onde os noivos aparecem no centro vestindo suas roupas tradicionais, ainda que neste registro elas sejam improvisadas, e são cercados por pessoas significativas, independentemente de ter parentesco com eles ou não (LECH; CZAMANSKI; CZAMANSKI, 1997, p. 113).

Nesta fotografia, as pessoas à volta dos noivos fictícios, que estão de braços dados, sorriem abertamente, todos participando da brincadeira. Existe entre a multidão, composta apenas por homens, três meninos, que também sorriem. Apenas o menino no canto direito da fotografia aparece do pescoço para baixo, deixando a mostra seu traje, composto por um terno escuro.

O objeto central da imagem é o casal e as pessoas que os circundam. Não é possível identificar o local onde se encontram, mas pode-se observar que se trata de um lugar ao ar livre, uma vez em que pedaços de árvores aparecem por trás das pessoas fotografadas e a forte iluminação sugere a incidência direta de raios solares.

Esta fotografia, apesar de digitalizada e disponível no portal do Projeto Passo Fundo, se encontra originalmente na página 113 do livro *Passo Fundo, Memórias e Fotografia*.

4.2.3 Aniversários

Entre os eventos de cunho familiar, um dos que são mais fotografados desde que as câmeras começaram a ficar mais acessíveis para leigos são as festas de aniversário, ainda que inicialmente apenas os mais abastados e as datas mais importantes (como as festas de 15 anos, em que meninas debutavam) fossem priorizadas para registro fotográfico.

Um marco na vida de um indivíduo, aniversários, principalmente infantis, envolvem a presença de família e amigos, decorações e alimentos típicos, que compõe elementos comumente registrados, como o bolo de aniversário, presentes, além do próprio aniversariante e seus convidados. Dentro da coleção de fotografias desta pesquisa se fizeram abundantes

registros de festas infantis fotografadas por Deoclides. Nenhuma fotografia dentro desta temática da autoria de Daniel foi obtida durante a fase de obtenção de fontes.

Figura 34. Festa de aniversário. Data desconhecida. Fotografia por Deoclides Czamanski.



Fonte: Acervo de Ronaldo Czamanski.

A Figura 34 apresenta uma mesa ricamente adornada com personagens da Disney, garrafas e um grande bolo decorado com uma casa. Ocupando uma posição de destaque, um bebê é o aniversariante. Em torno da mesa, outras crianças observam a menina e os conteúdos da festa. Apenas uma das crianças (segunda da direita para esquerda) observa o fotógrafo. A aniversariante observa algum ponto próximo ao fotógrafo, à esquerda.

O plano de fundo da fotografia é composto por uma parede onde uma prateleira também foi decorada com elementos preparados para a festa. Não há indicações de quantos anos a menina estava comemorando (ela não parece ser maior que um bebê) e se as crianças presentes eram de sua família. Não há, também, a presença de nenhum adulto nesta fotografia.

O registro tem como objetivo destacar a aniversariante, sua festa e seus convidados, incluindo todos estes elementos em uma mesma tomada, ainda que as partes centrais sejam

ocupadas pelo bebê e o bolo de aniversário, indiscutivelmente os protagonistas da fotografia em questão.

Figura 35. Festa de aniversário. Data desconhecida. Autoria de Deoclides Czamanski.



Fonte: Acervo de Ronaldo Czamanski.

A Figura 35 apresenta apenas um menino aniversariante, olhando fixamente em direção à câmera em frente à mesa contendo os alimentos comemorativos. Apesar da categoria dos aniversários ter sido criada dentro da de fotografias familiares, este tipo de registro não deixa de ser um tipo de comemoração de cunho social, pois festas de aniversário, mesmo que feitas em casa, costumam envolver convidados que não se limitam apenas aos familiares, dando-se como uma comemoração que também envolve a sociedade.

Este tipo de registro é encontrado mais de uma vez dentre o conjunto de fotografias reunidas, principalmente entre as fotografias obtidas junto de Ronaldo Czamanski (contando a anterior e esta, existem sete registros de aniversários dentro do conjunto). A escolha de analisar esta em especial se deve a um fato apontado pelo próprio Ronaldo, quando este cedeu as fotografias digitalizadas.

Dentre as bebidas localizadas espalhadas pela mesa, é possível identificar entre os refrigerantes uma garrafa de Bhrama Chopp e outra que parece conter alguma bebida alcóolica de cor clara (ambas se encontram no canto inferior direito da imagem).

Nos dias atuais, mesmo que os adultos quisessem ingerir bebidas alcóolicas durante o aniversário de uma criança, normalmente elas não ficariam posicionadas entre os itens que as crianças consumiriam, sendo reservado um lugar próprio que apenas os adultos tivessem alcance.

Figura 36. Festa de aniversário. Data desconhecida. Fotografia por Armando Czamanski.



Fonte: Acervo de Elaine Rosa.

Já a Figura 36, ainda que também consista de um registro de aniversário, enfoca muito mais nas pessoas presentes do que nos itens comemorativos preparados para o aniversariante. O registro, de caráter mais intimista, é atribuído a Armando, feito em data desconhecida.

Nele, é possível ver seis crianças em volta de uma mesa, junto de duas adolescentes, que apoiam um dos meninos, uma idosa e uma mulher adulta (em pé). O menino com suspensórios

que observa o bolo é, provavelmente, o aniversariante, uma vez que ocupa um lugar de destaque na fotografia. As outras crianças ou o observam, ou olham para os itens espalhados pela mesa, como as garrafas de refrigerante. Apenas a mulher adulta observa o fotógrafo, sorrindo. As crianças se vestem de forma modesta, bem como o cenário que as circundam também o é. Pelo fundo da imagem, composto por uma parede, quadros e uma estante, é possível concluir que a festa se deu na casa do aniversariante ou de algum de seus parentes próximos.

Figura 37. Aniversário de Yolanda Cesar, fotografado por Armando Czamanski em 1937.



Fonte: Acervo de Fabiana Beltrami.

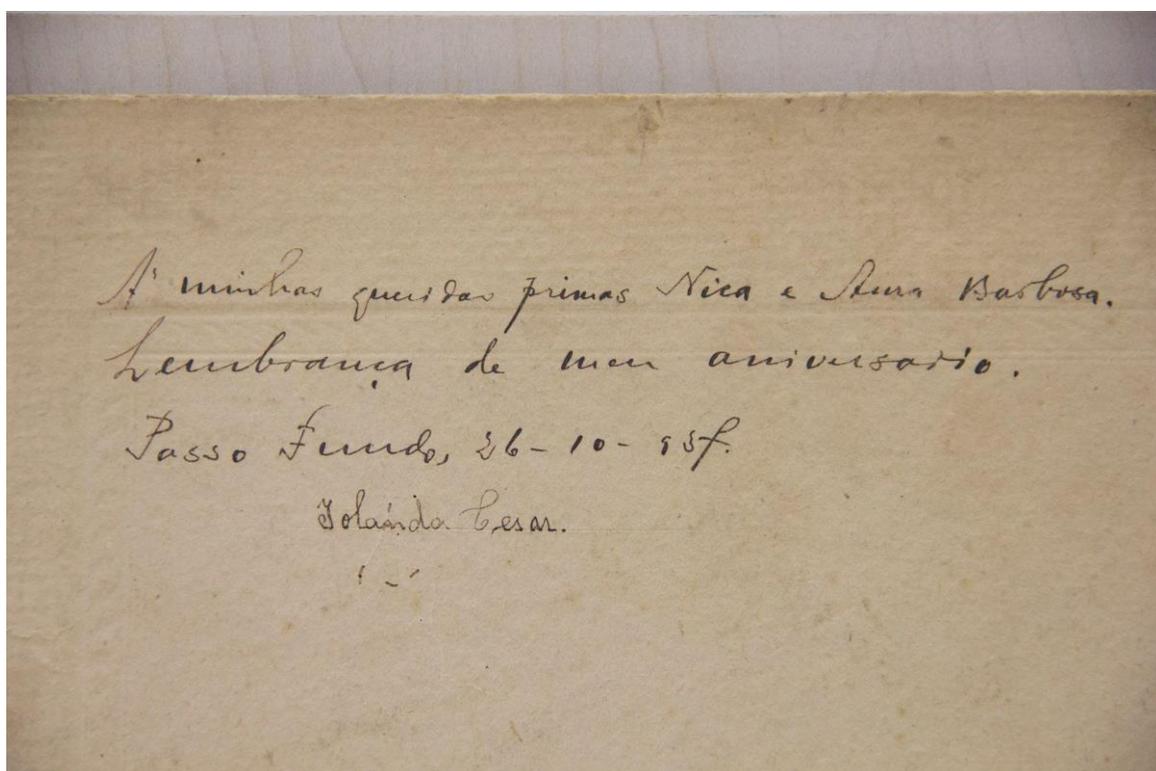
A fotografia da Figura 37 apresenta um registro feito na festa de aniversário de Yolanda Cesar por Armando Czamanski, em 1937. A fotografia se encontra colada em uma moldura de

papel cartão, desgastada devido ao tempo e má conservação, incluindo a presença de mofo na parte superior e laterais rasgadas. A fotografia em si também apresenta sinais de desgaste, com manchas brancas em diversas partes, intensificadas na lateral direita.

O registro apresenta trinta e cinco pessoas, das quais duas estão cortadas na lateral direita. Entre elas, há uma variedade de crianças de diferentes idades, todas vestidas com esmero, e adultos, em sua maioria, mulheres. Todos estão organizados em torno da mesa do aniversário, onde se destaca um moinho em miniatura e fitas ligando a mesa ao teto, como forma de enfeitar a comemoração. Ao analisar a decoração ao fundo – composta por um quadro, cortinas e um armário com uma estátua de elefante em cima –, a festa parece ter ocorrido na casa da família de Yolanda ou de algum de seus parentes.

Pela forma como estão organizadas na fotografia, não é possível identificar qual das crianças é Yolanda. Todas se encontram em volta da mesa, sem que haja alguma delas em uma clara posição de destaque. Elas também se apresentam igualmente bem vestidas, não havendo nenhuma delas em algum traje especial que denuncie o fato de ser a aniversariante.

Figura 38. Verso da fotografia feita em ocasião ao aniversário de Yolanda Cesar.



Fonte: Acervo de Fabiana Beltrami.

A Figura 38 apresenta as informações contidas no verso da fotografia. É possível ler a seguinte frase “às minhas queridas primas Nica e Ana Barbosa, lembrança de meu aniversário. Passo Fundo, 26-10-1937. Yolanda Cesar.” Este registro foi obtido por Fabiana junto ao antiquário nomeado Antiquariu's, presente na rua Uruguai, em Passo Fundo. Estes escritos localizados no verso são uma forma de desvendar algumas das informações acerca da fotografia quando ela se encontra fora de contexto, como é o caso da venda através de um antiquário, que não possui mais informações acerca das origens ou propósitos da fotografia.

4.3 As fotografias em sociedade

As fotografias não são apenas importantes para o meio familiar. Conforme Berger (1999), “nunca houve uma forma de sociedade na história em que se desse uma tal concentração de imagens, uma tal densidade de mensagens visuais”. A fotografia é abundante e possui inegável importância para a sociedade desde seu lançamento. Ela é tão presente que atualmente é difícil de imaginar uma pessoa ou família que não possua nenhuma fotografia ou que jamais tenha tido qualquer contato com imagens fotográficas.

O retrato, a fotografia documental e o fotojornalismo, principalmente, permitem uma leitura sociológica de fatos e acontecimentos passados. Segundo Bastos (2014, p. 142), a fotografia tem o poder de representar “a relação simbólica entre as pessoas; os objetos e os lugares; a distância entre o social e o político; e os conflitos e relações de força no interior de uma sociedade”. As fotografias da sociedade possuem uma gama temática imensa, mostrando desde paisagens urbanas até registros de guerras, pessoas comuns e culturas exóticas, tendo importância inegável dentro do imaginário social. As crianças fazem parte dos contextos retratados bem como os adultos, aparecendo em momentos e locais diferentes, sendo tanto protagonistas quanto coadjuvantes de cenas sociais.

Sendo assim, este subcapítulo reúne diferentes fotografias com crianças envolvidas em atividades em sociedade, cujas temáticas foram divididas entre momentos estudantis, eventos militares e políticos, ritos de passagem, eventos esportivos e de cunho diverso, que envolvem celebrações e acontecimentos que não se encaixam nas categorias anteriores ou que aparecem apenas uma única vez no conjunto de fotografias reunidas durante a pesquisa.

4.3.1 Momentos estudantis

Ao pensarmos em atividades sociais desenvolvidas desde cedo na vida de um indivíduo, é quase inevitável não pensarmos no ambiente escolar. Por mais que a educação formal não tenha sido disponível para todas as crianças até então, a escola é um local obviamente associado à infância na atualidade. Considerando o contexto das fotografias selecionadas – todas elas registradas no século XX – seria esperado encontrar um número significativo de fotografias envolvendo a paisagem escolar ou elementos que remetam a ela, como uniformes e materiais educacionais, o que de fato ocorreu, principalmente dentre os registros disponibilizados por Ronaldo e feitos por seu pai, Deoclides.

Nesta categoria foram incluídas fotografias que, de alguma maneira, remetessem ao ambiente escolar, ainda que não feitas necessariamente dentro da escola, como registro de uniformes escolares, eventos estudantis ou a própria fachada do colégio. Em todas elas, porém, a figura da criança se faz presente, mesmo que não exclusivamente.

Figura 39. Orlando (à esquerda) e Bolivar (à direita) Czamanski, posando em seus uniformes escolares do IE, por volta de 1940. Autoria de Armando Czamanski.



Fonte: Acervo de Raquel Czamanski.

Orlando e Bolivar Czamanski posam com seus uniformes escolares do IE na Figura 39, na época em que ele ainda se chamava IG. Os filhos de Armando foram fotografados juntos no estúdio da Foto Moderna, com a parede pintada com uma paisagem ao fundo. Ambos os meninos cursaram o ensino básico no IE, colégio metodista que aceitava filhos de pais divorciados, como era o caso de ambos. Neste registro, os meninos posam de forma rígida, com os braços soltos ao lado do corpo e expressões neutras.

O uniforme, inspirado nos militares, dá um ar de formalidade às crianças. Algumas culturas atuais, como a japonesa, cujos uniformes foram inspirados nos utilizados pelas marinhas europeias (CHANCE & PHYSICS, 2019), mantém a tradição de se usar uniformes mais formais, que possam ser vestidos em quaisquer eventos que necessitem de trajes formais. No Brasil, atualmente os uniformes são inspirados em abrigos esportivos, sendo utilizados inclusive para a prática de exercícios durante o período escolar.

Figura 40. Turma escolar. Data desconhecida. Fotografia por Deoclides Czamanski.



Fonte: Acervo de Ronaldo Czamanski.

A Figura 40, por sua vez, apresenta um grande grupo de crianças, mais precisamente, 52 delas, organizadas em fileiras em camadas, de forma a deixar todas elas visíveis. A escola na qual as crianças estudam e a data do registro são desconhecidos, ainda que sua autoria seja de Deoclides Czamanski e os penteados utilizados pelas sete mulheres adultas na fotografia pareçam ser os utilizados durante a década de 1970. Elas aparecem logo em frente às crianças. Duas delas olham para as crianças com as mãos com a palma virada para cima. As outras parecem estar de passagem, se encaminhando para algum ponto à esquerda. Algumas das crianças imitam a posição das mãos das duas adultas, fazendo com que o momento retratado possa ter sido uma apresentação musical em que as crianças cantariam enquanto fazem gestos com as mãos.

A maioria delas veste camisa branca e calças escuras, que muito provavelmente compõe o uniforme da escola ou da ocasião em especial. Algumas poucas utilizam outras roupas, como casacos e saias. No plano de fundo da imagem é vista uma parede com janelas altas, que estão cobertas com um tecido claro e que deixa passar luminosidade. Duas grandes flores decoram as cortinas, reforçando a ideia de que se trata de algum tipo de momento cultural da escola.

Figura 41. Turma escolar. Data desconhecida. Fotografia por Deoclides Czamanski.



Fonte: Acervo de Ronaldo Czamanski.

Uma turma escolar posa com instrumentos musicais em frente à sua professora na Figura 41. Outras crianças, mais velhas, observam os menores no lado direito da fotografia. As crianças segurando instrumentos musicais estão uniformizadas, com uniformes diferentes para os meninos e meninas, cujas semelhanças estão no formato da camisa dos meninos e vestido das meninas, além do chapéu, que é igual para todos eles. Os meninos vestem, ainda, calças escuras. As crianças mais velhas utilizam o uniforme escolar regular, enquanto a professora veste uma blusa clara e saia escura.

Não é possível identificar se as crianças já estão apresentando ou se estão aguardando sua vez. Algumas delas mexem seus instrumentos como se os estivessem tocando. A professora está com as mãos em posição de bater palmas, talvez marcando o ritmo musical.

Todos os presentes, com exceção da professora, se encontram em um corredor escolar. O plano de fundo é composto por uma parede onde há um mural típico encontrado em escolas, além das porta e janelas das salas de aula. A professora está em um andar menos elevado que as crianças, possivelmente no pátio da escola. A paisagem lembra o atual colégio Conceição, da rede Marista, de Passo Fundo. Como na fotografia anterior, esta parece ter sido feita na década de 1970, devido às vestes e penteados utilizados.

Figura 42. Turma escolar. Data desconhecida. Fotografia por Deoclides Czamanski.



Fonte: Acervo de Ronaldo Czamanski.

Na Figura 42 é possível observar uma sala de aula de educação infantil, com mesas e cadeiras de madeira reunidos em grupos de quatro, onde os alunos, vestidos em uniformes brancos, sentam próximos uns aos outros. Sete mulheres adultas se fazem presentes no registro, sendo que a mais próxima do fotógrafo parece ser a professora responsável pela aula, a julgar pela forma como ela está mexendo no caderno de uma das alunas. As crianças, todas vestidas em um uniforme claro, estão alheias ao fotógrafo e mulheres, concentradas em suas atividades.

O motivo da presença das mulheres é desconhecido e não há indicações de quem elas podem ser, ainda que o momento tenha sido considerado importante e registrado por um fotógrafo profissional, Deoclides. Nas cortinas ao fundo da sala as iniciais “AP” podem ser vistas. Não foi possível identificar se elas são as iniciais do nome da escola ou não, uma vez que seu significado permanece desconhecido.

Quando consultado acerca, Ronaldo¹⁵ não possuía informações adicionais ou memórias relacionadas com este registro. Como nas duas fotografias anteriores, esta também parece ter sido feita na década de 1970, devido, novamente, aos penteados utilizados pelas mulheres adultas.

A Figura 43, abaixo, única adquirida no conjunto a partir do acervo de Ígor Schneider Calza, é uma fotografia de autoria de Armando Czamanski, em que pode ser observada uma turma de crianças posando de forma organizada em seus uniformes. As meninas vestem saias e camisetas brancas, com um grande “E” estampado, que também ocorre nas camisetas dos meninos, que vestem calças compridas. As meninas também usam um grande laço branco na cabeça. Não é possível identificar o que compõe o fundo da fotografia, se uma parede comum ou um cenário de estúdio, tornando o lugar em que ela foi feita impossível de se precisar.

A escola, identificada apenas pela letra “E”, provavelmente se trata do IE, onde os filhos de Armando estudaram. Nenhuma das crianças presentes ou a origem da fotografia puderam ser identificadas por Ígor. Ele afirma que este registro foi encontrado junto de tantos outros na casa de sua mãe, que foi comprada com diversos objetos dentro. Entre eles, fotografias diversas e artefatos variados, cujas origens são desconhecidas por eles.

¹⁵ Todas as fotografias reunidas para esta pesquisa foram mostradas para Ronaldo, que ajudou na identificação de pessoas, lugares e autoria em diversos casos.

Figura 43. Turma escolar. Data desconhecida. Fotografia por Armando Czamanski.



Fonte: Acervo de Ígor Schneider Calza.

No verso da fotografia existe um nome escrito a lápis, “Antonio Carlos Gil”. Ele pode indicar tanto a quem a fotografia era destinada, uma vez que, como já foi visto anteriormente, o hábito de enviar fotografias a familiares era comum, quanto a identidade de uma das crianças presentes no registro. A fotografia pode se tratar de um registro de formandos, porém não há elementos que confirmem a hipótese.

A fotografia contida na Figura 44, a seguir, exhibe um enquadramento de todo o Prédio Texas, do IE de Passo Fundo, em 1940. O registro foi capturado por Armando Czamanski e pertence atualmente ao acervo do Projeto Passo Fundo. Em frente ao prédio um grupo de pessoas está posicionado, organizados de forma a todos aparecerem na fotografia. A distância entre o fotógrafo – que estava do outro lado da avenida Brasil ao realizar o clique – e o grupo torna impossível a identificação dos presentes, ainda que seja possível discernir crianças em meio aos adultos.

Existem, também, pessoas do lado de fora dos muros da escola, duas caminhando e duas paradas, além de ao menos duas pessoas atravessando o portão da escola, uma delas, uma mulher, de costas para o fotógrafo.

Figura 44. IE, Prédio Texas, 1940. Fotografia por Armando Czamanski.



Fonte: Acervo do Projeto Passo Fundo.

As pessoas posicionadas em frente ao prédio precisam ter alguma ligação com o colégio, ainda que sejam funcionários, alunos ou professores, ou mesmo visitantes. Devido à distância é impossível identificar se as crianças entre a multidão vestem uniforme ou não. A fotografia, composta pela fachada do prédio e pessoas organizadas, não foi tirada por acaso. A motivação por trás dela pode conter informações valiosas acerca da identidade dos presentes, porém ela é desconhecida também. Foi escrito em cima do registro informações acerca do local e autoria, “Instituto Ginásial, Foto Moderna – Passo Fundo” e, embaixo, “Avenida Brasil”, onde o IE se encontra até hoje. No canto esquerdo, é possível ver a parte traseira de um carro estacionado.

Uma fotografia semelhante, do mesmo prédio do IE, foi encontrada no conjunto de fotografias selecionadas para a pesquisa. Ela remonta a dez anos posteriores à esta e é de autoria de Daniel Czamanski, contando com um enquadramento de câmera similar e uma criança aparece, caminhando em frente ao prédio. Optou-se por analisar a imagem da Figura 44 por ela conter um número maior de pessoas em frente ao colégio e por ser um panorama do prédio, já que a maioria das fotografias aqui analisadas contém pessoas em primeiro plano.

4.3.2 Eventos militares e políticos

Dentre as fotografias de uma sociedade se encontram aquelas que registram momentos políticos ou militares, como quando se dá a nomeação de um indivíduo a um cargo público, um evento que conte com autoridades diversas, desfiles militares ou mesmo conflitos armados. As raízes do fotojornalismo foram as guerras, eventos que o ser humano considerou importante para que fossem feitos registros visuais muito cedo na história da fotografia.

Nesta subseção foram consideradas justamente as fotografias com temáticas militares e políticas. A presença de crianças em meio aos desfiles militares ou eventos de cunho políticos não é abundante, mas existiram em meio ao conjunto de fotografias reunido, principalmente em registros de desfiles militares.

Apenas uma das fotografias do conjunto possui temática política exclusivamente, onde crianças foram registradas em meio a uma celebração envolvendo a visita de Getúlio Vargas em Passo Fundo, conforme poderá ser visto mais adiante.

A Figura 45 não se dá claramente em meio a um evento militar, porém apresenta três meninos, o à esquerda consideravelmente mais jovem do que os outros dois, todos vestindo uniformes militares completos e portando armas. Os três se encontram um ao lado do outro, em frente a uma construção da madeira com portas e janela abertas. A fotografia foi registrada por Deoclides em data desconhecida.

Os meninos, cujas identidades não foram identificadas por Ronaldo, olham para a câmera, com exceção do mais novo, que observa um ponto à direita do fotógrafo. O mesmo ocorreu na Figura 16, em que a irmã mais nova, Sandra, também olha para outro ponto enquanto suas irmãs olham para a câmera.

O que chama a atenção neste retrato é que as crianças seguram armas e vestem uniformes, ambos proporcionais ao tamanho das crianças. Ronaldo identificou as armas como originais e funcionais, o que torna o registro ainda mais intrigante.

As motivações por trás dele geram uma série de questionamentos e, assim como as fotografias vistas nas Figuras 17 e 18, o registro geraria comoção caso fosse feito e exposto em décadas mais recentes.

Figura 45. Meninos vestindo réplicas de uniformes militares, empunhando armas. Data desconhecida. Fotografia por Deoclides Czamanski.



Fonte: Acervo de Ronaldo Czamanski.

Na Figura 46, por sua vez, é possível ver o desfile da CVBPF, liderado pela sua presidente, Djanira Lângaro, seguida pelos pracinhas da FEB, todos homens trajando ternos. O

registro é de 1966 e foi feito por Deoclides Czamanski, estando em posse do MHR atualmente. Uma grande multidão observa o desfile e, entre os adultos, algumas poucas crianças podem ser observadas (lado esquerdo e central da imagem).

Figura 46. Djanira Lângaro (ao centro) presidente da CVBPF desfilando com farda, junto dos pracinhas da FEB. Fotografia por Deoclides Czamanski, 1966.



Fonte: Acervo do MHR.

As crianças visíveis se encontram em frente aos adultos, o que possibilita que elas assistam ao desfile sem interferência. O evento ocorre em uma rua de paralelepípedos, com árvores no canteiro central. No plano de fundo é possível observar construções, em cujas sacadas pessoas se amontoam para observar a passagem dos participantes do desfile.

Por mais que não se trate de um evento convidativo às crianças, havia um senso de obrigação para com a pátria ao prestigiar um desfile militar difundido entre os adultos que, conseqüentemente, passariam estes valores às crianças de seu convívio. Além disso, a própria curiosidade pode ter lavado algumas crianças a presenciarem eventos do gênero.

Outro desfile militar é o cenário da Figura 47, ocorrido na década de 1940, na rua General Netto, em Passo Fundo. Liderando a tropa se encontra o Tenente Darci Dias, marido de Olga Caetano Dias, que foi quem doou a fotografia ao MHR.

Figura 47. Parada militar realizada na rua General Netto, entre as ruas Morom e Independência. Década de 1940. Fotografia por Armando Czamanski.



Fonte: Acervo do MHR.

Dentre os soldados, que trajam vestes militares completas e portam armas por sobre o ombro esquerdo, é possível ver uma menina caminhando na mesma direção que eles, como se também estivesse marchando. Ela veste um vestido claro, sapatos e um laço no cabelo também de cores claras. Não é possível identificar se alguém a acompanha ou se ela imita os soldados porque seu responsável estava entre eles.

Há, ainda, outras crianças que podem ser observadas neste registro. Um menino com chapéu claro pode ser identificado mais à direita da menina que marcha, olhando para a parada dentre os expectadores adultos. No canto superior direito é possível identificar ainda outro menino, também usando roupas claras e observando o desfile.

A Figura 48 apresenta o desfile no “Dia do Soldado”, 25 de agosto de 1944. Comandando o “Batalhão Duque de Caxias”, Ivo Tasca desfila em um cavalo branco. Os outros soldados seguem montados em cavalos escuros, igualmente trajados em seus uniformes militares. Esta fotografia é a única dentro do conjunto reunido para a pesquisa a conter o relevo com o texto “Irmãos Czamanski – Foto Moderna”.

Figura 48. Desfile no “Dia do Soldado”. 25 de agosto de 1944. Fotografia por Armando Czamanski.



Fonte: Acervo do MHR.

Duas crianças podem ser vistas na cena retratada. Os dois meninos caminham pela rua à direita dos soldados que desfilam. Um deles veste camisa clara e calção escuro, enquanto o outro, que não está completamente visível por estar atrás de um soldado, parece vestir um uniforme como os militares. Ambos olham para frente, sem observar o desfile que acontece ao seu lado. Suas presenças não são claras através da imagem, se eles estão ali como expectadores ou se participaram do desfile de alguma maneira também.

Para as crianças, o desfile serve como exemplo de patriotismo. Na década de 1940, a guerra era uma realidade tangível, devido à II Guerra Mundial. Durante a década de 1960, o

mesmo ocorre, por causa da Guerra Fria. As crianças assistiam aos desfiles e eram levadas a acreditar na importância das guerras para a nação e o prestígio que a carreira de soldado traria para si e suas famílias.

Getúlio Vargas pode ser visto no centro da Figura 49, cercado por outros homens durante sua visita à Passo Fundo em 20 de setembro de 1950, em ocasião de sua campanha pela reeleição. A fotografia é de autoria de Daniel Czamanski, que cobriu a passagem de Getúlio pela cidade, e atualmente se encontra em posse do MHR, bem como outras fotografias feitas durante a mesma ocasião.

Figura 49. Visita de Getúlio Dorneles Vargas a Passo Fundo, em 20 de setembro de 1950, em campanha pela reeleição, com o slogan “Ele vai voltar!”. Autoria de Daniel Czamanski.



Fonte: Acervo do MHR.

Na imagem, podem ser vistos dois meninos, um no colo de um adulto que não pode ser identificado pois se encontrava atrás de Getúlio Vargas no momento do registro. O outro menino, aparentemente mais velho, se encontra na frente de Getúlio e apenas a parte superior de seu rosto pode ser vista na imagem. Ambos os meninos observam objetos ou pessoas que não são nem o fotógrafo, nem Vargas, que é o centro da atenção entre os adultos que o rodeiam.

Muitas vezes as crianças serviam como construção da imagem dos adultos, quando levadas aos eventos políticos, reforçando seus papéis futuros dentro da sociedade.

4.3.3 Ritos de passagem

Os ritos de passagem desempenham diferentes funções na vida de indivíduos desde a Antiguidade. Como visto no Capítulo 2, diversos ritos de passagem foram utilizados durante o tempo para sinalizar a passagem da infância para a vida adulta. Outros tipos de ritos envolvendo momentos diferentes da vida de um indivíduo são realizados há muito tempo e continuam o sendo até então, como batismos, formaturas e a primeira-comunhão. Muitos dos ritos de passagem atuais possuem estreita ligação com as religiões seguidas pelos indivíduos.

O casamento também pode ser considerado um rito de passagem, porém optou-se por deixá-lo em uma categoria separada dentro das fotografias familiares (subseção 4.2.2) devido às especificidades da temática, como sua importância dentro do núcleo familiar. Ainda que outros tipos de eventos, como os batismos, também sejam importantes para a família, ainda assim eles significam uma forma de inserção e possuem importância dentro de um grupo específico (neste caso, a comunidade religiosa).

Devido à sua importância simbólica na vida de um indivíduo, é natural que se deseje preservar estas memórias através da fotografia e se torna comum encontrar registros de ritos de passagem entre álbuns familiares. Os Czamanski fotografaram diversos retratos do gênero, obtidos principalmente junto de seus descendentes. As fotografias são, majoritariamente, de ritos de passagem ligados ao catolicismo, uma vez que a família seguia a religião católica.

A Figura 50 apresenta um batismo católico, ocorrido por volta de 1970 e fotografado por Armando Czamanski. Este registro está contido no álbum fotográfico em posse de Elaine Rosa, o que indica que se tratam possivelmente de parentes ou pessoas significativas para Armando.

Na fotografia estão presentes três adultos e um bebê. Eles são os padrinhos do bebê, que olham para a câmera, e o padre, que o está batizando. O bebê está posicionado em cima da pia batismal. O plano de fundo da imagem é composto por uma parede com pintura lisa decorada unicamente por uma imagem religiosa pintada sobre azulejos.

Figura 50. Batismo por volta de 1970. Fotografia por Armando Czamanski.



Fonte: Acervo de Elaine Rosa.

O bebê, alheio ao acontecimento, dorme no colo da mulher, vestindo um macacão branco. Ambos os padrinhos se vestem de forma casual em detrimento da solenidade da ocasião. O padre, por sua vez, se encontra indiferente à presença do fotógrafo, concentrando-se em executar o rito de batismo, ainda que não seja possível saber se ele não estava apenas simulando a ação para ser registrada na fotografia.

A seguir, Figura 51 apresenta uma fotografia feita durante o 1º Centenário de Passo Fundo, onde ocorreu uma missa e primeira eucaristia, por ocasião do Congresso Eucarístico Nacional. A autoria da fotografia é de Deoclides Czamanski e o registro se encontra no MHR, junto de um conjunto composto por mais algumas fotografias feitas durante a mesma ocasião.

Este registro apresenta a primeira eucaristia coletiva realizada durante o congresso, onde meninas e meninos foram separados do restante dos presentes e entre si. Na fotografia, pode ser visto o local onde as meninas foram reunidas e estão recebendo as hóstias de dois padres. A ocasião representa um rito de passagem dentro da religião católica pois é onde se dá a primeira

vez que o cristão receberá a hóstia, que simboliza o corpo e o sangue de Cristo, iniciando, de fato, sua participação dentro da religião como um adulto.

Figura 51. Congresso Eucarístico Nacional em Passo Fundo, 1957. Fotografia por Deoclides Czamanski.



Fonte: Acervo do MHR.

O aglomerado de meninas veste roupas brancas e véus na cabeça, como se fossem miniaturas de noivas, ratificando sua “pureza”. A imagem semelhante é proposital – a religião católica prega que, na primeira eucaristia, as meninas se tornarão noivas de Cristo, figurativamente, onde as crianças se comprometem a amá-lo e seguir seus ensinamentos. A roupa formal era regra para a participação e meninos também tinha um código de vestimenta para a ocasião, composto por terno.

As mesmas roupas eram utilizadas para fotografar retratos individuais anterior ou posteriormente, em estúdios fotográficos, preservando a memória da ocasião, considerada de alta importância entre as famílias católicas.

As meninas no registro apresentam as mãos unidas, como no momento da reza, e as cabeças baixas, em uma demonstração de respeito. É possível observar que algumas delas

olham em direção aos padres, como se para conferir o que está acontecendo e quanto falta para sua vez chegar. Ainda que uma fotografia seja estática, podemos perceber que as meninas reunidas nesta estão agitadas através de suas poses, que não são rígidas. Faz-se possível deduzir a partir da organização das meninas que também houvessem meninos no evento, divididos delas e reunidos em outro lugar não muito distante.

Figura 52. A primeira comunhão de Sandra Benvegna, por volta de 1960. Fotografia por Deoclides Czamanski.



Fonte: Acervo de Sandra Benvegna.

Já a Figura 52 apresenta Sandra Benvegna, que foi registrada em estúdio por Deoclides em ocasião de sua Primeira Comunhão, por volta de 1960. Conforme visto na análise da fotografia anterior, Sandra também veste uma roupa que lembra o vestido e véu tradicionalmente utilizados em casamentos realizados pela Igreja católica.

No plano de fundo, uma cortina faz as vezes de cenário. Em frente ao genuflexório, um vaso contendo copos-de-leite, que remetem à pureza e são popularmente utilizados em casamentos, foi incluído para preencher o espaço vazio. Sandra posa ajoelhada e com as mãos unidas, simulando a posição de oração, ainda que esteja com os olhos abertos. Ela está posicionada diagonalmente no espaço fotográfico, de forma com que seu olhar está fixado em algum ponto à sua frente.

O genuflexório que pode ser visto na fotografia era um dos objetos mantidos no estúdio para criar os cenários das fotografias, o que indica que fotografias em estúdio com temáticas religiosas não eram incomuns de serem feitas pelos Czamanski.

Dentre as fotografias cedidas por Sandra existe mais uma feita na mesma ocasião, onde ela posa com a mesma roupa, porém sem o genuflexório e em pose diferente. Foi optado por analisar a que continha o acessório religioso por ser única dentro do conjunto de fotografias reunido.

A Figura 53 é, dentre as outras encontradas no acervo e classificadas como ritos de passagem, a única não ligada às religiões. Nela, podemos ver um grupo de dezesseis crianças e uma mulher adulta. As crianças vestem calções, no caso dos meninos, e saias, no caso das meninas. Por mais que suas roupas sejam semelhantes, elas não são próximas ao ponto de parecerem uniformes escolares.

Todas as crianças vestem em suas cabeças o capelo e, em volta dos ombros, um cachecol com as iniciais do IE bordadas, ambos em cor clara. A mulher ao fundo é, muito provavelmente, a professora responsável pela turma que está se formando no jardim de infância, no ano de 1960. Todos foram posicionados em degraus, possibilitando que as crianças da fileira de trás apareçam da cintura para cima na fotografia.

Por mais que algumas das crianças olhem para o fotógrafo e apresentem poses rijas, é possível perceber que algumas delas olham em outras direções e não estão completamente imóveis quando o registro foi feito. Uma das meninas da primeira fileira (terceira, da direita para a esquerda) estava com os olhos fechados no momento do clique. A professora também

não estava olhando para a câmera, passando a impressão de que a fotografia foi feita em um momento em que todos ainda estavam por se posicionar corretamente.

Figura 53. Turma de crianças formandas do jardim de infância, do IE, em 1960. Fotografia por Deoclides Czamanski.



Fonte: Acervo de Ronaldo Czamanski.

Fotografias de formaturas ainda são feitas nos mesmos moldes que essa. Turmas inteiras ou parciais são reunidas, contando com a presença ou não de professores e paraninfos, os formandos comumente utilizam roupas que se convencionaram para a ocasião – o capelo sendo, ainda, o símbolo mais comum para indicar que se trata de algum tipo de formatura ligada ao ensino.

4.3.4 Eventos esportivos

As atividades culturais e sociais têm sido alvo de fotógrafos desde os primórdios da fotografia. Eventos esportivos não fogem à regra. Partidas de jogos como futebol e outros esportes de competição, como corridas, não-raramente contam com crianças entre seu público.

Esta categoria buscou reunir fotografias que tivesse quaisquer ligações entre a criança e os esportes, seja participando deles, seja assistindo ou desempenhando alguma função auxiliar.

Apenas quatro fotografias reunidas no conjunto apresentam a temática esportiva, sendo que uma delas é encontrada repetida no acervo do MHR e no livro *Passo Fundo, Memória e Fotografia*. Elas são a linha de largada de uma corrida de ciclismo, uma festa comemorativa relacionada com um clube de futebol e duas acerca de corridas automotivas.

Era esperado encontrar fotografias com crianças praticando de fato os esportes, porém, nenhum dos acervos pesquisados possuía alguma do tipo. Pode-se concluir a partir disto que os Czamanski não costumavam fotografar competições infantis, como as que se dão até os dias atuais em escolas, ou que elas não fossem tão comuns ou, até mesmo, que elas ocorressem com frequência, mas não houvesse a preocupação de registrá-las – possivelmente por acontecerem principalmente dentro do meio escolar.

Figura 54. Primeira corrida de ciclismo em Passo Fundo, por volta de 1940. Fotografia por Armando Czamanski.



Fonte: Acervo do MHR.

A Figura 54 apresenta a linha de largada da corrida de bicicletas em frente ao Hotel Avenida, na Avenida Brasil, em Passo Fundo, entre o final da década de 1930 e início da de 1940. Segurando a faixa à esquerda se encontra Dante Santarnecchi e, segurando a faixa à direita, o adolescente Mauricio Sirostky. A fotografia é de autoria de Armando e se encontra em posse do MHR, bastante danificada, principalmente no topo e cantos. O carimbo, no entanto, ainda se encontra perfeitamente visível, no canto inferior direito.

A competição é formada apenas por homens adultos, posicionados na linha de largada feita na avenida, segurando em seu lado direito a bicicleta que usarão na competição. Esta ainda não estava para começar, visto que os competidores não se encontram montados em suas respectivas bicicletas até então. Atrás deles, um conjunto de pessoas está aglomerada, onde estão presentes, majoritariamente, homens adultos e meninos.

Enquanto os competidores vestem roupas esportivas, as pessoas entre a multidão se vestem de forma variada. Adultos e crianças olham em direção ao fotógrafo. A partir da ausência de meninas e da pouca presença de mulheres adultas nesta fotografia pode-se concluir que este era considerado um universo masculino e que não devia ser de interesse das mulheres.

As crianças, acompanhadas ou não de seus pais, não apresentam expressões ou poses diferentes dos adultos. Elas se integram à paisagem fotográfica de forma natural. O evento não era infantil, mas as crianças tampouco destoam dele. Atraídas pela curiosidade ou pelo parentesco, elas formam parte da multidão sem que grandes questionamentos surjam disto.

Já a Figura 55 não se trata de uma fotografia da prática do esporte em si. Ela apresenta um grande grupo de pessoas reunidas durante uma confraternização ocorrida em 1938 do Sport Clube Gaúcho, a agremiação esportiva de futebol de Passo Fundo, no Café Elite, na mesma cidade. O clube, fundado em 1918, encerrou suas atividades em 1929, devido à crise derivada dos conflitos que assolaram mundialmente o início do século XX. Em 1937, ele foi reativado pelas autoridades municipais e segue em funcionamento até então.

A fotografia é de autoria de Armando e remonta ao seu segundo ano fotografando pela Foto Moderna. O verso da fotografia contém informações sobre as pessoas que aparecem nela. Nele, está escrito “1ª mesa Presidência, Diretoria e Assessores do S.C. Gaúcho. / Pres. Aramando Junqueira F. da Silva. Dionísio Lângaro, Pedro Pacheco, Frederico Graeff,

Geronimo Marques Sobr., Mauricio Sirotski Sobr., Mucio de Castro, Josino Marques, Volmar Salton, Sargento Laus, Danilo, Harry Backer Sudeto”.

Figura 55. Sport Clube Gaúcho - Festa de confraternização no Café Elite, em 1938. Fotografia por Armando Czamanski.



Fonte: Acervo do MHR.

É possível identificar uma grande mesa no formato de um T, coberta por toalhas brancas e com utensílios para refeição e bebidas já despostos em seus lugares. Enquanto todos os assentos aparentes estão ocupados, diversas pessoas se posicionam de pé ao fundo. Esta mesa, segundo o verso da fotografia, é composta pela presidência do clube, sugerindo haverem outras para o restante dos convidados.

Os homens da fotografia vestem ternos, aparentando formalidade. As poucas mulheres que estão na fotografia se encontram ao fundo, atrás dos homens. Há, porém, um grande número de crianças entre os indivíduos aglomerados ao redor da mesa. Entre o que é possível ver pedaços da vestimenta, pode-se perceber que eles usam roupas formais também. Um menino que se encontra de pé no canto superior direito está vestindo um uniforme escolar de inspiração militar, semelhante aos que apareceram na Figuras 39, anteriormente, pertencente ao IG.

As crianças, todos meninos, não são jogadores ou parte do clube. Eles são, portanto, familiares destes e compareceram à comemoração acompanhados de seus responsáveis. Não é possível saber se as crianças tinham algum tipo de interesse neste tipo de comemoração ou se foram a mando de seus pais. Elas poderiam ser influenciadas a torcerem pelo time assim como acontece nos dias de hoje e ver interesse na participação desde novos. Novamente, a ausência de meninas e a pouca presença de mulheres adultas nesta fotografia podem indicar uma segregação de interesses a partir do gênero do indivíduo. Esta fotografia, apesar de encontrada no acervo do MHR, se encontra, também, na página 169 do livro *Passo Fundo, Memórias e Fotografia*.

Figura 56. Carretera número 9 de Italo Bertão, Caxias do Sul, em 18 de agosto de 1961. Fotografia por Deoclides Czamanski.



Fonte: Acervo do Projeto Passo Fundo.

A Figura 56, por sua vez, foca na carretera¹⁶ número 9, de Italo Bertão, em uma corrida em Caxias do Sul, ocorrida em 18 de agosto de 1961. Deoclides Czamanski foi amante do automobilismo e fotografou diversas corridas no decorrer de sua carreira. A carretera, estilo automobilístico importado da Argentina no início do século XX, conta com a modificação

¹⁶ Carretera é o nome utilizado para os carros da modalidade vindo da Argentina, em espanhol, sendo utilizado no Brasil com a mesma grafia.

mecânica de carros em busca de priorizar a velocidade. As corridas se tornaram populares no Rio Grande do Sul no decorrer do século passado.

As corridas que aconteciam no Brasil eram diferentes das argentinas pelo fato de que não ocorriam exclusivamente em autódromos. Muitas delas se davam em ruas municipais e estradas intermunicipais, muitas vezes em chão de terra batida (COTIDIANO, CARROS, CORRIDAS E MÚSICA, 2019), como parece ser o caso desta fotografia.

Famílias de pilotos, preparadores e torcedores, seguem mantendo o esporte em atuação até os dias atuais. O gosto pelo esporte é passado aos mais novos, que são levados junto nas corridas, tornando comum a presença de crianças nos autódromos. O mesmo ocorria com os adultos que levam seus filhos atualmente, que também haviam crescido neste tipo de ambiente quando crianças (POTÊNCIA MÁXIMA, 2019).

Neste registro, é possível observar a presença de uma única criança, um menino, à direita da carreteira número 9, entre uma multidão composta por homens. Um deles segura uma bandeira quadriculada, utilizada tipicamente para demarcar o início de uma corrida.

É possível ver pouco do menino na imagem, uma vez que apenas sua cabeça e lado direito do peito e ombro estão visíveis. Porém, é possível perceber que ele observa a carreteira, se inclinando na direção dela por trás do homem com camisa branca. O plano de fundo deste registro é composto pela continuação da rua, outras carreteras estacionadas, diversas pessoas em circulação e construções envoltas por árvores, que reforçam a ideia de que esta corrida, em particular, estava sendo realizada em uma via pública.

Dentro do conjunto de fotografias selecionadas para esta pesquisa é encontrada outra dentro da temática da carreteira, também selecionada dentre as fotografias do Projeto Passo Fundo, desta vez creditada a Daniel, apesar de estar datada como feita em 1957, ano em que Daniel já atuava com cinema em Porto Alegre. Foi preferido usar a fotografia da Figura 58 nas análises uma vez que esta segunda é descrita como uma montagem de duas outras fotografias, montagem esta divulgada sem os devidos créditos de autoria e, portanto, sem que exista a possibilidade de contato com a pessoa que executou a montagem para saber mais informações acerca das fotografias originais.

4.3.5 Eventos diversos

Foram consideradas para esta categoria temáticas encontradas nas fotografias que não se encaixassem dentro das anteriores e que, ainda assim, fossem relevantes ao serem analisadas, como, por exemplo, fotografias feitas durante o carnaval e bailes, inaugurações, bem como quaisquer eventos de cunho social envolvendo espaços públicos com pessoas não pertencentes a apenas um núcleo familiar.

A Figura 57 apresenta o registro da cerimônia de coroação da rainha, ainda que de qual evento seja uma informação desconhecida. A fotografia é de autoria de Armando Czamanski, como pode ser visto no relevo no centro inferior da imagem. No centro da fotografia, uma única menina olha em direção à câmera. Ela veste um vestido curto e claro, sandálias nos pés, e carrega algo em suas mãos que não pode ser identificado devido à distância que a menina se encontra do fotógrafo. O ambiente em que ela está é formado majoritariamente por adultos, estes vestidos em roupas de gala. Sua identidade é desconhecida, bem como os motivos exatos (ainda que ela pareça estar carregando uma coroa) que a levaram a estar entre as mulheres coroadas.

Figura 57. Coroação da rainha. Data desconhecida. Fotografia de Armando Czamanski.



Fonte: Acervo do MHR.

Sua pose não é rígida, mas também apresenta certa formalidade, como os adultos à sua volta. Sua posição é de destaque na imagem, ainda que o enquadramento seja grande e objetivou mostrar uma parte grande dos presentes na cerimônia. No plano de fundo é possível observar decorações envolvendo cortinas, colunas e plantas.

Figura 58. Meninas dançam em cima de mesa durante o carnaval. Fotografia de Deoclides Czamanski.



Fonte: Acervo de Ronaldo Czamanski.

Duas meninas dançam em cima de uma mesa durante comemorações do carnaval na Figura 58. O ano da fotografia é desconhecido e sua mais provável autoria é, segundo Ronaldo, de Deoclides Czamanski.

As meninas, cujas identidades são desconhecidas, usam vestidos curtos floridos, pulseiras e colares de flores artificiais e bandanas na cabeça. A mais alta usa uma sandália até o joelho, enquanto a mais baixa parece estar descalça. Ambas estavam com os braços erguidos no momento do clique, em meio à dança. Os adultos que cercam as meninas estão sentados e olhando na direção oposta à elas.

O ambiente onde as meninas se encontram não pode ser identificado, ainda que seja possível ver decorações pendendo do teto na fotografia. É impossível dizer, com certeza, se elas participam de um evento voltado especificamente para as crianças ou se elas se encontram misturadas aos adultos em uma comemoração de carnaval aberta a qualquer interessado. Nota-se que os adultos que podem ser discernidos a volta das meninas são todos mulheres.

A presença das crianças, das mulheres e o fato das meninas dançarem em cima da mesa na direção oposta ao olhar das outras mulheres são todas questões que a fotografia por si só não é capaz de responder, tornando sua análise limitada ao que pode ser atestado visualmente, como o que as crianças e adultas vestem, a presença de mesas e cadeiras e a direção do olhar de cada um dos presentes.

Figura 59. Primeiro avião a pousar em Passo Fundo, em 1942. Fotografia por Armando Czamanski.



Fonte: Acervo do Projeto Passo Fundo.

Pessoas posam em frente a um avião na fotografia da Figura 59, registrada por Armando Czamanski, que eternizou o pouso do primeiro avião em Passo Fundo, em 1942. O voo foi realizado pelo aviador passo-fundense, radicado no Rio de Janeiro, Ruy Della Méa (também fundador do aeroclube de Passo Fundo), que saiu do Rio de Janeiro em direção à Porto Alegre. No caminho, ele redirecionou o voo de Florianópolis para pousar em Passo Fundo, onde reabasteceu a aeronave, para então seguir viagem.

O pouso foi efetuado no campo do Sport Club Gaúcho, na Vila Vergueiro. É possível reconhecer no registro o jornalista Múcio de Castro (terno escuro) ao lado do também jornalista Carlos De Danilo Quadros (paletó branco), além de uma multidão de curiosos, incluindo autoridades. No canto inferior esquerdo da fotografia é possível identificar o relevo da Foto Moderna.

É possível identificar a presença de três crianças nesta fotografia, todos meninos. Um deles, de cabelo claro, está em primeiro plano no registro, em frente aos jornalistas mencionados anteriormente. Outros dois meninos podem ser vistos embaixo da asa direita do avião. É possível que a pessoa logo atrás do relevo da Foto Moderna também seja um menino, mas devido ao desfoque e o pouco que é possível ver da pessoa, não pode ser afirmado com certeza que se trata de um.

O menino em primeiro plano está com o braço direito levantado e cobrindo seu rosto, como se batesse uma continência ou tentasse evitar que a luz do sol ofuscasse sua visão. Os outros dois meninos, bem como o restante da multidão, admiram a aeronave, que ocupa a maior parte do plano de fundo da imagem, e também não possuem seus rostos visíveis.

Já o registro da Figura 60, faz referência a um evento ainda mais incomum que o pouso do avião. Em 1960, um circo chegou a Passo Fundo, levando em jaulas rebocadas alguns dos animais que seriam exibidos durante o espetáculo. Durante o transporte, uma das jaulas tombou, permitindo que o leão que estava nela fugisse. A fotografia mostra o ocorrido, que se sucedeu na rua Fagundes dos Reis.

Apesar da fuga do leão, uma multidão se formou no lugar, como é possível perceber pela imagem. Muitas das pessoas no local parecem calmas e não interessadas em ir para um lugar mais seguro. Não é possível saber se a reação se deve ao fato de que o leão já havia sido capturado ou não. É improvável que todos os transeuntes tivessem a informação e isto pode explicar a calma expressada por alguns deles e registrada nesta fotografia.

Figura 60. Fuga de leão de circo, em 1960. Fotografia por Deoclides Czamanski.



Fonte: Acervo do Projeto Passo Fundo.

É possível identificar um menino subindo a rua no lado esquerdo do registro, próximo à Kombi estacionada. Nenhuma das pessoas em volta dele andam na mesma direção, o que pode indicar que ele estava desacompanhado ou distante dos seus responsáveis. A presença do menino em uma situação de risco como essa abre uma série de questionamentos: ele já estava ali antes do ocorrido ou foi atraído pela multidão? Seus responsáveis sabiam do ocorrido? Eles sabiam que o menino estava lá? Estes, bem como outros questionamentos não podem ser respondidos através da fotografia exclusivamente e o portal do Projeto Passo Fundo não oferece informações extras sobre o acontecimento ou pessoas envolvidas.

Ainda que as análises resultem em diversas respostas, elas suscitam ainda novos questionamentos, tornando a fotografia um documento passível de estudos diversos, com diferentes vieses resultando em diferentes respostas, ainda que nunca completas, sempre em construção, assim como se dá o próprio conhecimento histórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por mais que textos não sejam a única fonte documental aceita desde meados do século XX e, justamente por causa disto, outras fontes tenham sido exploradas e o conhecimento histórico ampliado constantemente, ainda há muito o que ser explorado. O relativamente recente interesse pela vida privada, o cotidiano e as relações interpessoais necessitam de mais do que textos escritos para que sua historiografia possa ser composta. Por mais que diários e registros oficiais (como certidões de nascimento e casamento) sejam fontes normalmente utilizadas para este tipo de estudos, elas não se fazem suficientes quando se deseja entender questões mais pessoais do que técnicas. Entrevistas, artefatos arqueológicos e iconografias acabaram por se tornar fontes ricas e que agregam muito aos estudos históricos.

Falando especificamente das fontes iconográficas, a fotografia tem sido utilizada em pesquisas históricas com certa frequência, ainda que, como aponta Burke (2004), a maioria dos historiadores acabe fazendo uso dela apenas como ilustração e não como evidência histórica.

Um dos motivos para tanto é a necessidade de uma metodologia própria para realizar estudos com base na fotografia. Mauad (1996, p.78) aponta a necessidade de uma “habilidade de interpretação” ao se pesquisar a partir da fotografia, enquanto Paiva (2006, p. 19) complementa ao dizer que “cabe a nós identificar seus filtros e, enfim, tomá-los como testemunhos que subsidiam a nossa versão do passado e do presente”.

Por mais que busquemos identificar “verdades” nas fotografias, elas não são pura cópia do real. O que é eternizado pelo clique da câmera fotográfica não passa de um breve momento que se decidiu guardar de forma a ser lembrado posteriormente. Este momento fixado não deixa de ser uma construção, seja ela do fotógrafo, seja do fotografado. O enquadramento, a iluminação, a posição das pessoas e objetos – todos estes elementos fazem da fotografia uma forma de representação, uma realidade encenada com certo objetivo em mente.

Levando em consideração esta forma de perceber a relação entre a fotografia e a realidade, a presente dissertação objetivou analisar a forma como a criança é representada nas fotografias feitas profissionalmente pelos fotógrafos Czamanski. Dentre o conjunto de fotografias reunidas, foi possível identificar uma grande variedade de categorias, que incluem desde fotografias em que a própria criança é o tema principal, até aquelas em que a criança

aparece por mero acaso, de forma pouco destacada e longe de ser o motivo pelo qual o registro foi feito.

O trabalho dos três irmãos pode ser considerado bastante homogêneo. Eles aprenderam o ofício uns com os outros e aplicaram os conhecimentos de forma similar, tanto nas fotografias de estúdio quanto nas de paisagens. Não foram detectadas características próprias de cada um, sendo que a forma mais eficaz de identificar a autoria das fotografias é através da data das mesmas e o local onde foram feitas.

No decorrer das análises se deu prioridade para as fotografias produzidas profissionalmente pelos fotógrafos, com exceção da subseção 4.2.1, Retratos em família, uma vez que não foram encontradas fotografias de famílias de forma abundante entre os acervos públicos do MHR e do AHR, tornando necessário voltar a atenção para as fotografias produzidas para o próprio meio familiar dos Czamanski.

Optou-se por não analisar nenhuma das fotografias encontradas no AHR devido ao fato delas serem todas da década de 1980, tornando elas um conjunto pequeno de fotografias de autoria de Deoclides e sem pares dentre as fotografias obtidas por outras fontes. Não foram obtidas fotografias de um período tão tardio feitas por Armando, uma vez em que ele já se encontrava doente na época, falecendo nesta mesma década.

Questões como o uso das tecnologias digitais para a preservação da fotografia e outros tipos de documentos iconográficos não foram discutidas no decorrer da dissertação, porém valem a menção. Considerando que a maior parte do conjunto de fotografias reunidos para esta pesquisa foi obtida de forma digital, pode ser feita uma reflexão em cima das vantagens e desvantagens do estudo através das fotografias digitalizadas.

Se por um lado a digitalização das fotografias facilita seu compartilhamento, sua disseminação e a preservação do registro em si, por outro, se perdem informações que, se não estiverem descritas, só seriam possíveis de obter ao se ter a fotografia física. Entre estas informações estão o tipo de papel utilizado, possíveis inscrições em seu verso, marcas propositais ou não, entre outras.

A ideia não é escolher uma única forma de preservação do registro, mas, sim, combinar ambas, garantindo a preservação do original de forma adequada (como em acervos iconográficos de museus e arquivos) e a sua digitalização, esta estando disponível para consulta, compartilhamento e uso em estudos variados.

Pouco se discute sobre o uso das tecnologias digitais na construção do conhecimento histórico, ainda que as tecnologias sejam tão presentes nos mais diversos setores da sociedade. Elas podem auxiliar em atividades de armazenamento, de catalogação, além de outras etapas da pesquisa histórica, bem como na escrita e disseminação do conhecimento.

Para a fotografia em particular, o uso de suas versões digitais dentro de textos, muito além da função de ilustração, pode tornar o vínculo entre a fonte e o texto mais estreito, já que o leitor terá acesso à imagem que está sendo analisada de forma fácil, podendo visualizar o que é descrito em tempo de leitura.

Considerando isto, uma página web foi criada¹⁷ logo no início da pesquisa com o intuito de disseminar o conhecimento acerca dos fotógrafos Czamanski e algumas de suas obras que atualmente se encontram em posse de seus descendentes. Assim, o legado destes fotógrafos ganha visibilidade além das regiões em que atuaram e se tornam exemplo a ser seguido por outros interessados em manter viva as memórias de fotógrafos regionais.

A página teve valia dentro da própria pesquisa, uma vez que o antiquário Mário Krzisch contactou a presente autora através das informações obtidas pelo site, em busca de informações acerca de Armando Czamanski e sua vida profissional. A oportunidade ainda adicionou mais uma fotografia ao acervo da pesquisa, uma vez que Mario permitiu o uso dela dentro das análises, fornecendo fotografias em alta qualidade tanto do registro em si quanto do detalhe do selo.

Alguns membros da família Czamanski seguem o legado e continuam trabalhando com a fotografia. A geração atual é a quarta a fotografar. Dentre os filhos dos três irmãos, Orlando (filho de Armando) e Ronaldo (filho de Deoclides), seguiram no ramo da fotografia. O filho de Ronaldo, Rafael, seguiu os passos do pai e do avô e mantém-se atualmente trabalhando como fotógrafo profissional em Passo Fundo.

Dentre os netos de Armando, nenhum envolveu-se com a fotografia como profissão, ainda que dois deles, Raquel e Antonio (filhos de Bolivar), fotografem de forma recreativa. O bisneto de Armando, Raphael Czamanski Pizzino (neto de Bolivar, filho de Marlene), tornou-se fotógrafo profissional antes de conhecer a história da família com a fotografia, sendo o único fotógrafo da quarta geração dos Czamanski até então.

¹⁷ Disponível em: <http://czamanski.com.br>. Acesso em: 25 fev. 2019.

Sobrinhos de Armando, filhos da irmã Cecília Beatrici, Gilberto, Hélio e Delcio, trabalharam com o tio na Fotos Czamanski, representando mais um conjunto da família que atuou profissionalmente como a fotografia. O filho de Daniel, Ivo e, também, o filho deste, Antônio, seguiram dentro do ramo do cinema. Dentre os não mencionados há outros fotógrafos amadores e entusiastas, como a própria autora da presente dissertação.

Durante o desenvolvimento e escrita da dissertação houve a preocupação em criar um distanciamento entre a autora e os atores encontrados na pesquisa, uma vez que eles fazem parte da mesma família e poderiam haver momentos em que o trabalho dos fotógrafos pudesse ser elevado a um patamar que não corresponde com a real importância social através de uma má-escolha de palavras, que passem exagero.

As análises, por fim, revelaram uma série de informações interessantes acerca da representação da criança e da infância, principalmente através das fotografias que menos são condizentes com o que se considera o universo infantil na atualidade, como os retratos de crianças simulando o ato de fumar com um cachimbo, ou a presença de bebidas alcóolicas na mesa de uma festa de aniversário infantil, ao alcance fácil de qualquer uma das crianças presentes. E demonstram uma lacuna em relação à adolescência, bem como as características simbólicas de ser adulto

As fotografias analisadas cobrem uma série de diferentes temáticas, tanto familiares quanto em eventos em sociedade, mostrando que a criança se encontrava em diversos momentos, como os festivos, os solenes ou mesmo em meio a acontecimentos inesperados, a exemplo da fotografia acerca da fuga de um leão de circo. A criança pode ser vista entre outras, quando em momentos escolares, ou em meio apenas a adultos, como em reuniões acerca de assuntos políticos.

Conclui-se que, ainda que não estivesse nestes locais por vontade própria, os pais levavam seus filhos pequenos em momentos solenes, seja como uma forma de iniciação na vida em sociedade, ou como uma forma de apresentar suas crianças aos outros adultos. O fato destas crianças aparecerem em registros fotográficos, ainda que de forma não intencional, demonstra a complexidade da sociedade, onde seus atores são dos mais diversos, bem como suas dimensões sociais.

A criança, ainda que incapaz de viver todas as dimensões da vida social de um adulto, tem suas próprias e protagoniza os momentos à sua própria maneira. As fotografias, ainda que

sem querer, as tornam protagonistas de acontecimentos que não as tinham como importantes, como quando uma criança se destaca ao olhar para o fotógrafo em meio a uma multidão de pessoas envolvidas em seus próprios assuntos, alheias à presença de uma câmera.

O recorte da fotografia, ainda que limitante, não é empecilho para que ela seja estudada como uma fonte histórica. Os meios como a cultura fotográfica se dão, que envolvem a forma como a fotografia circula e é utilizada, fornecem informações valiosas acerca de um período de tempo, bem como o próprio conteúdo do registro e seus atores também não podem ser ignorados. Por mais que estudos acerca da pesquisa histórica utilizando a fotografia como fonte existem atualmente em maior quantidade, recortes podem ser feitos que acabam resultando em informações diferentes sobre um mesmo conjunto de fotografias.

Esta pesquisa buscou entender as dimensões da representação da criança e da infância nas fotografias feitas pelos fotógrafos Czamanski no decorrer do século XX, mas poderia ter utilizado outras facetas das mesmas fotografias para responder ainda outras questões, como a representação feminina, ou a arquitetura, a moda, a paisagem ambiental, as alterações na paisagem urbana no decorrer do período de tempo delimitado. O recorte e as questões a serem respondidas ficam a cargo do historiador, que define as bordas de sua pesquisa e delimita os interesses em cima do estudo efetuado.

REFERÊNCIAS

- ADORAMA LEARNING CENTER. *The 14 most influential cameras of all time*. Disponível em: <https://www.adorama.com/alc/the-14-most-influential-cameras-of-all-time>. Acesso em: 24 ago. 2017.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- BARROS, José D'Assunção. A História Cultural e a Contribuição de Roger Chartier. In: *Revista Diálogos*. UEM, v. 9. n.º 1, 2005.
- BASTOS, Ana Rita. A fotografia como retrato da sociedade. In: *Sociologia*. UP, v. XXVIII, 2014, p. 127-143.
- BATISTA JR., Natalício. Fotografia e memória: Contra a ação do tempo, a foto fortalece a tradição das técnicas de memorização. In: *Revista Belas Artes*. Ano 1, n.1, novembro 2009.
- BEAUMONT, Newhall. *The History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art., 1982, p. 13.
- BELTRAMI, Fabiana. *O enquadramento fotográfico enquanto possibilidade de região histórica*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo. 2017.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 91-107.
- BENVEGNU, Sandra Mara. *Memórias de Sandra Benvegna*. [mar. 2018]. Entrevistador: Isabella Czamanski Rota. Passo Fundo, 2018. Entrevista concedida por e-mail. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo 2 desta dissertação.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BITTENCOURT, Nilton Ferreira; OLIVEIRA, Rosangela Silva. A fotografia como fonte de pesquisa em história da educação: usos, dimensão visual e material, níveis e técnicas de análise. In: *Congresso Brasileiro de História da Educação*, 7, 2013, Cuiabá. Anais (on-line). Cuiabá: SBHE, 2013. Disponível em: <http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe7/pdf/03-%20FONTES%20E%20METODOS%20EM%20HISTORIA%20DA%20EDUCACAO/A%20FOTOGRAFIA%20COMO%20FONTE%20DE%20PESQUISA%20EM%20HISTORIA%20DA%20EDUCACAO.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2018.
- BOBOU, Olympia. Representations of children in Ancient Greece. In: CRAWFORD, Sally; HADLEY, Dawn; SHEPHERD, Gillian (Org.). *The Oxford Handbook of the Archaeology of Childhood*. Oxford: Oxford University, 2018.

BORGES, Déborah. Retratos de família no contexto da morte: usos da fotografia em ritos fúnebres. In: ANDRÉ, Richard Gonçalves (Org.). *Álbuns de família: a história e a memória entre os fios luminosos da fotografia*. Londrina: LEDI, 2014, p. 49-66.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *Un Art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

CANABARRO, Ivo dos Santos. *Dimensões da Cultura Fotográfica no Sul do Brasil*. Ijuí: Unijuí, 2011.

CANABARRO, Ivo dos Santos. Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações. In: *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 23-39, dezembro 2005.

CHANCE & PHYSICS. *Seifuku*. Disponível em: <https://chanceandphysics.com/2017/08/25/seifuku/>. Acesso em: 01 fev. 2019.

CHARTIER, Roger. *História Cultural – Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CORDEIRO, Veridiana Domingos. Influências de Émile Durkheim e Henri Bergson nas tensões teóricas da teoria da memória coletiva de Maurice Halbwachs. In: *Primeiros Estudos*. São Paulo, n. 4, p. 101-111. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/primeirosestudios/article/view/56729/59872>. Acesso em: 04 maio 2018.

COTIDIANO, CARROS, CORRIDAS E MÚSICA. *O preferido da alcateia*. Disponível em: <https://areadeescape.wordpress.com/tag/carretera-18/>. Acesso em: 10 fev. 2019.

CZAMANSKI, Bolivar. *Memórias de Bolivar Czamanski*. [abr. 2018]. Entrevistador: Isabella Czamanski Rota. Passo Fundo, 2018. Entrevista concedida por e-mail. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo 3 desta dissertação.

CZAMANSKI, Ivo. *Memórias de Ivo Czamanski*. [out. 2018]. Entrevistador: Isabella Czamanski Rota. Passo Fundo, 2018. Entrevista concedida por e-mail. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo 4 desta dissertação.

CZAMANSKI, Orlando. *Memórias de Orlando Czamanski*. [set. 2018]. Entrevistador: Isabella Czamanski Rota. Passo Fundo, 2018. Entrevista concedida por e-mail. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo 5 desta dissertação.

CZAMANSKI, Ronaldo. *Memórias de Ronaldo Czamanski*. [abr. 2018]. Entrevistador: Isabella Czamanski Rota. Passo Fundo, 2018. Entrevista concedida por e-mail. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo 6 desta dissertação.

DEL PRIORE, Mary. *História das crianças no Brasil*. 7ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias da Gente Brasileira: Colônia (vol.1)*. São Paulo: Editora LeYa, 2016.

DUPRÉ, Sven. Inside the "Camera Obscura": Kepler's Experiment and Theory of Optical Imagery. In: *Early Science and Medicine*, v.13, n.3, p. 219-244, 2008.

FOUCAULT, Michel. A prosa do mundo. In: DUPRÉ, Sven. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 7.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p.33-60.

FRISIUS, Gemma. *De radio astronomico et geometrico*. Lovaina, 1545.

GUSTAVSON, Todd. *500 Cameras 170 years of photographic innovation*. Sterling Signature, 2011.

HEYWOOD, Colin. *Uma história da infância: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

INFO ESCOLA. *Planos Fotográficos*. Disponível em: <https://www.infoescola.com/fotografia/planos-fotograficos/>. Acesso em: 06 jan. 2019.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Sobre Marc Ferrez*. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/08/28/sobre-marc-ferrez/>. Acesso em: 17 out. 2017.

KODAK. *Photography*. Disponível em: <https://www.kodak.com/corp/aboutus/heritage/photography/default.htm>. Acesso em: 15 fev. 2018.

KOSINSKI, Dorothy. *The Artist and the Camera, Degas to Picasso*. New Haven: Yale University Press, 1999. p.25.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

KOSSOY, Boris. *Hercules Florence – 1833 – a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Unicamp, SP: 1998.

LECH, Osvandré. *150 momentos mais importantes da história de Passo Fundo*. Passo Fundo: Méritos, 2007.

LECH, Osvandré. Necrológio: Deoclides Czamanski “viu” Passo Fundo crescer. In: *Água da Fonte*, Revista da Academia Passo-Fundense de Letras, ano 3, n. 4, abr. 2006.

LECH, Osvandré; CZAMANSKI, Deoclides; CZAMANSKI, Ronaldo. *Passo Fundo: Memória e Fotografia*. 2 ed. Passo Fundo: Pe. Berthier, 1999.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família*. 3.ed. São Paulo: Edusp, 2001.

LENZI, Teresa; MENESTRINO, Flávia. Pioneiros da fotografia em Rio Grande. Índícios de passagens e permanências. Relato de uma pesquisa histórica. In: *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v.2, n.5, abr. / jul. 2011.

LIMA, Idenilza Barbosa Lima de. Walter Benjamin e a infância como lembrança. In: *Caderno Walter Benjamin*, Ceará, n. 20, jan. / jun. 2018.

LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Vânia Carneiro. Usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2011.

LISSOVSKY, Maurício. A fotografia como documento histórico. In: *Fotografia; Ciclo de Palestras sobre fotografias*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983. p. 117-126.

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

MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Tese (Mestrado em História) – Centro de Estudos Gerais, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro. 1990.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosacnaify, 2003.

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

MIRANDA, Fernando Borgmann Severo de. *Passo Fundo: o Passo das Ruas*. Passo Fundo: Méritos, 2011.

MITSI, Márcia Eléia Manha; SOUZA, Maria Irene Pellegrino de Oliveira. A fotografia como evidência histórica: retratos da família Mitsi. In: *Discursos Fotográficos*, Londrina, v.4, n.5, jul./dez. 2008, p.131-158.

MOLECULAR EXPRESSIONS. *Angelo Sala (1576-1637)*. Disponível em: <http://micro.magnet.fsu.edu/optics/timeline/people/sala.html>. Acesso em: 17 out. 2017.

NASCIMENTO, Welci. Terra, gente e tradições gaúchas. Passo Fundo: Projeto Passo Fundo, 2014.

NORA, P. (Sons la direction de). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1997. I v.

PAIVA, Eduardo França. *História e imagens*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

POE, Edgar Allan. *Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2015.

POTÊNCIA MÁXIMA. *Turismo carretera – a categoria máxima*. Disponível em: <http://www.revistapotenciamaxima.com.br/reportagem/turismo-carretera-a-categoria-maxima/>. Acesso em: 10 fev. 2019.

POSSAMAI, Zita Rosane. Fotografia, história e vistas urbanas. In: *Revista História* (São Paulo), Franca, v.27, n.2, 2008.

PROJETO PASSO FUNDO. Disponível em: <http://www.projetopassofundo.com.br/>. Acesso em: 25 ago. 2017.

PUFAL, Diego de Leão. Poloneses no RS: a habilitação de casamento como fonte da pesquisa genealógica – Nova Prata (VIII). In: blog *Antigualhas, histórias e genealogia*. Disponível em: <http://pufal.blogspot.com/2014/08/poloneses-no-rs-habilitacao-de.html>. Acesso em 24 de set. 2018.

RANGEL, Lucia Helena. Da infância ao amadurecimento: uma reflexão sobre rituais de iniciação. In: *Interface* (Botucatu), v.3, no.5, Ago. 1999.

RENNER, Eric. *Pinhole photography: rediscovering a historic technique*. Boston/London: Focal Press, 2000.

RODEGHIERO, Luzia Costa. O fotoclubismo da fotografia de Porto Alegre no século XX. In: *ENCONTRO DE PESQUISAS HISTÓRICAS*, 1. 2014, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: PUCRS, 2014. p. 507-521.

ROSENBERG, Jennifer. *History of the Brownie Camera: Early 20th Century History of Photography*. Disponível em: <https://www.thoughtco.com/brownie-camera-1779181>. Acesso em: 17 out. 2017.

SIMSON, O. R. de M. von. Imagem e memória. In: SAMAIN, E. (Org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SONTAG, Susan. *Ensaaios sobre a fotografia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SONTAG, Susan. The image-world. In: EVANS, Jessica; HALL, Stuart (Orgs). *Visual culture: the reader*. Londres: Sage, 1999.

SORABELLA, Jean. "The Birth and Infancy of Christ in Italian Painting." In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008. Disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/hd/birt/hd_birt.htm. Acesso em 02 jun. 2018.

SOUZA, Carlos Eduardo Rossatti de; NEVES, João Ricardo; MURAMATSU, Mikiya. Fotografando com a câmera escura de orifício: a óptica e o processo fotográfico na sala de aula. In: *Revista A Física na Escola*, v. 8, n. 2, p. 19-22.

STATISTA. *Number of smartphone users worldwide from 2014 to 2020 (in billions)*. Disponível em: <https://www.statista.com/statistics/330695/number-of-smartphone-users-worldwide/>. Acesso em: 15 fev. 2018.

TEDESCO, João Carlos. *Passado e presente em interfaces: introdução a uma análise sócio-histórica da memória*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo; Xanxerê: Ed. Universidade do Oeste de Santa Catarina; Porto Alegre: Suliani Letra & Vida, 2011.

VASQUEZ, Pedro Karp. *A Fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

WALKER, Susan. *Ancient Faces: Mummy Portraits in Roman Egypt* (Metropolitan Museum of Art Publications). New York: Routledge, 2000.

WATT, Susan. *Silver*. New York: Marshall Cavendish, 2003, p. 21.

ANEXOS

1. Protoroteiro de entrevista para a pesquisa

Eternizando a primeira idade: a representação das crianças através das lentes dos fotógrafos Czamanski (1937 – 1980)

Entrevistadora: Isabella Czamanski Rota

Local da entrevista:

Gravação de áudio permitida? () Sim () Não

Nome completo do entrevistado:

Data de nascimento:

Local de nascimento:

Perguntas gerais

- Quais estúdios da família Czamanski você conheceu?
- Você conheceu pessoalmente algum dos fotógrafos Czamanski?
- Você contratou os serviços do fotógrafo?
- Em quais situações você teve contato com os fotógrafos e fotografias dos Czamanski?
- Você lembra que tipo de equipamentos eles utilizavam ao fotografar?
- Por que você acha que o trabalho dos fotógrafos Czamanski é importante para a região?
- Você considera importante registrar o desenvolvimento das crianças através da fotografia?
- Você considera importante guardar e preservar fotografias de seus antepassados?
- Você possui fotografias feitas pelos fotógrafos Czamanski?

Perguntas familiares

(Direcionadas aos parentes e descendentes de Armando, Daniel e Deoclides Czamanski, alguns dos quais também seguiram carreira com a fotografia)

- Qual é sua relação familiar com os fotógrafos Czamanski?
- Você teve contato com o trabalho fotográfico dos fotógrafos Czamanski?
- Você sabe por que os fotógrafos decidiram seguir profissionalmente com a fotografia?

- Você participou em algum momento da produção fotográfica deles?
- A fotografia era a principal fonte de renda dos fotógrafos?
- Como tornarem-se fotógrafos afetou a vida familiar?
- As crianças da família eram muito fotografadas?
- (Se for o caso) Como você iniciou sua carreira na fotografia?

Perguntas para clientes

(Direcionadas a clientes dos fotógrafos Czamanski, sejam eles fotografados quando criança, sejam acompanhantes ou conhecidos dos clientes)

- Como você soube sobre os fotógrafos Czamanski?
- Qual era a reputação deles como profissionais?
- Por que você escolheu ser fotografado no estúdio dos Czamanski?
- Como foi a experiência de ser fotografado no estúdio?
- Ele era preparado para fotografar crianças?
- Que tipo de preparação era feita anteriormente à tomada de fotografias nos estúdios?
- Você fez fotos externas com os fotógrafos Czamanski?
- Como as fotografias feitas foram utilizadas posteriormente (álbuns, pôsteres, retratos...)?
- Você adquiriu produtos para a produção fotográfica em casa na loja dos Czamanski?

2. Entrevista com Sandra Mara Benvegnu

Entrevistadora: Isabella Czamanski Rota

Local da entrevista: Entrevista concedida por e-mail

Data da entrevista: 13 de março de 2018

Gravação de áudio permitida? () Sim () Não (X) Não se aplica

Nome completo do entrevistado: Sandra Mara Benvegnu

Data de nascimento: 17/05/1948

Local de nascimento: São Leopoldo, RS

Isabella: Como você soube sobre os fotógrafos Czamanski?

Sandra: Eu era muito criança, quem conhecia era minha mãe.

I: Qual era a reputação deles como profissionais?

S: Eram muito considerados como fotógrafos, talvez um dos melhores da época.

I: Por que você escolheu ser fotografado no estúdio dos Czamanski?

S: Porque eram os mais conhecidos, os melhores, mais acessíveis também.

I: Como foi a experiência de ser fotografado no estúdio?

S: Lembro que sentia certa expectativa, ansiedade até pela experiência de me ver mais tarde num "retrato"!

I: Ele era preparado para fotografar crianças?

S: Acho que sim, orientava as "poses" e o melhor "ângulo" para que a foto ficasse melhor possível, tinha paciência, - pelo menos comigo!

I: Que tipo de preparação era feita anteriormente à tomada de fotografias nos estúdios?

S: Acho que essa pergunta se inclui na resposta anterior.

I: Você fez fotos externas com os fotógrafos Czamanski?

S: Sim, muitas, geralmente em eventos sociais, uma vez que ele era o fotógrafo mais requisitado que eu lembre.

I: Como as fotografias feitas foram utilizadas posteriormente (álbuns, pôsteres, retratos...)?

S: Na época era comum presentear os parentes com fotos dedicadas. As que ficavam em casa eram guardadas em caixas, álbuns...

I: Você adquiriu produtos para a produção fotográfica em casa na loja dos Czamanski?

S: Sim, quando adquiri máquina fotográfica, comprava os filmes no Czamanski, ele o colocava e a revelação dos filmes eram também feitas ali no estúdio.

3. Entrevista com Bolivar Czamanski

Entrevistadora: Isabella Czamanski Rota

Local da entrevista: Entrevista concedida por e-mail

Data da entrevista: 9 de abril de 2018

Gravação de áudio permitida? () Sim () Não (X) Não se aplica

Nome completo do entrevistado: Bolivar Czamanski

Data de nascimento: 23/03/1935

Local de nascimento: Passo Fundo, RS

Isabella: Qual é sua relação familiar com os fotógrafos Czamanski?

Bolivar: Sou filho do fotógrafo Armando Czamanski.

I: Você teve contato com o trabalho fotográfico dos fotógrafos Czamanski?

B: No começo tive, eu ajudava meu pai a fotografar casamentos judeus! Assistia meu pai revelar as fotos. Ajudei ele até meus 20 anos! Com os demais fotógrafos não tenho muito contato!

I: Você sabe por que os fotógrafos decidiram seguir profissionalmente com a fotografia?

B: Foram inspirados por meu pai Armando (que foi o primeiro fotógrafo de Passo Fundo) e também pelo fato de não haver outros profissionais nessa área ali.

I: Você participou em algum momento da produção fotográfica deles?

B: Sim, ajudei meu pai a montar exposição de fotos, onde ganhou medalha pela melhor fotografia da exposição.

I: A fotografia era a principal fonte de renda dos fotógrafos?

B: Do meu pai, Armando, era a principal renda. O tio Daniel além de fotografar, ele fazia filmes como por exemplo os filmes do (Teixeirinha), e o tio Deoclides era alfaiate, se apaixonou pela fotografia e assumiu como dono da Foto Moderna que era de meu pai, e hoje seus filhos seguem na mesma profissão e são donos atuais da Foto Moderna, e os filhos do tio Daniel seguiram na profissão fazendo filmes.

I: Como tornarem-se fotógrafos afetou a vida familiar?

B: Não afetou em momento algum a vida familiar.

I: As crianças da família eram muito fotografadas?

B: Sim.

I: (Se for o caso) Como você iniciou sua carreira na fotografia?

B: Eu já trabalhei com fotografia. Meu pai teve 2 filhos homens, o mais velho começou primeiro a trabalhar com ele, e eu depois. Mas larguei a profissão de fotógrafo para seguir como desenhista, pois era algo que me chamava atenção e pagava melhor.

4. Entrevista com Ivo Czamanski

Entrevistadora: Isabella Czamanski Rota

Local da entrevista: Entrevista concedida por e-mail

Data da entrevista: 18 de outubro de 2018

Gravação de áudio permitida? () Sim () Não (X) Não se aplica

Nome completo do entrevistado: Ivo Ilário Czamanski

Data de nascimento: 21/04/1942

Local de nascimento: Passo Fundo, RS

Isabella: Qual é sua relação familiar com os fotógrafos Czamanski?

Ivo: Sou Ivo Czamanski, filho do fotógrafo Daniel Czamanski.

Isabella: Você teve contato com o trabalho fotográfico dos fotógrafos Czamanski?

Ivo: Sempre participei, fui criado dentro do “foto”, só que me formei jornalista e trabalhei muitos anos na TV Piratini e depois me tornei cineasta. Como diretor de fotografia fiz 29 longas-metragens.

Isabella: Você sabe por que os fotógrafos decidiram seguir profissionalmente com a fotografia?

Ivo: Eles decidiram por influência do irmão mais velho, o Armando, que ensinou a profissão para o Daniel e o Deoclides. Quando o Armando veio para Porto Alegre para montar um estúdio fotográfico, o “foto” de Passo Fundo ficou com o Daniel e quando o Daniel veio embora pra Porto Alegre, no lugar dele ficou o Deoclides.

Isabella: A fotografia era a principal fonte de renda dos fotógrafos?

Ivo: Sim, era a única renda da família e estavam muito bem de vida, porque na época fotografia dava muito dinheiro.

Isabella: Como tornarem-se fotógrafos afetou a vida familiar?

Ivo: O filho do Armando, o Orlando, seguiu como fotógrafo, e o filho do Deoclides, o Ronaldo, também é até hoje, o neto também é fotógrafo.

Isabella: As crianças da família eram muito fotografadas?

Ivo: Sim, as crianças eram muito fotografadas, tenho uma grande quantidade de fotos e muitos álbuns de quando criança.

Isabella: Qual é a data de nascimento do seu pai?

Ivo: 20 de março de 1920.

5. Entrevista com Orlando Czamanski

Entrevistadora: Isabella Czamanski Rota

Local da entrevista: Entrevista concedida por e-mail

Data da entrevista: 25 de abril de 2018

Gravação de áudio permitida? () Sim () Não (X) Não se aplica

Nome completo do entrevistado: Orlando Mirian Czamanski

Data de nascimento: 02/12/1933

Local de nascimento: Passo Fundo, RS

Isabella: Qual é sua relação familiar com os fotógrafos Czamanski?

Orlando: Sou um deles (filho de Armando Czamanski).

I: Você teve contato com o trabalho fotográfico dos fotógrafos Czamanski?

O: Era tudo em casa. Comecei profissionalmente por volta de 1946 ou 1947, com 16 anos, sendo que o pai começou em 1928.

I: Você sabe por que os fotógrafos decidiram seguir profissionalmente com a fotografia?

O: Para sobreviver. Naquele tempo não era considerado arte.

I: Você participou em algum momento da produção fotográfica deles?

O: O tempo todo, mesmo antes dos 16 anos.

I: A fotografia era a principal fonte de renda dos fotógrafos?

O: Sim.

I: Como tornarem-se fotógrafos afetou a vida familiar?

O: Não saberia dizer como teria sido trabalhar em outro ramo, portanto não tenho parâmetros.

I: As crianças da família eram muito fotografadas?

O: Eram sim, relativamente à época.

I: (Se for o caso) Como você iniciou sua carreira na fotografia?

O: Naturalmente, já que era a profissão do meu pai.

6. Entrevista com Ronaldo Czamanski

Entrevistadora: Isabella Czamanski Rota

Local da entrevista: Entrevista concedida por e-mail

Data da entrevista: 28 de setembro de 2018

Gravação de áudio permitida? () Sim () Não (X) Não se aplica

Nome completo do entrevistado: Ronaldo Czamanski

Data de nascimento: 18/01/1947

Local de nascimento: Passo Fundo, RS

Isabella: Qual é sua relação familiar com os fotógrafos Czamanski?

Ronaldo: Filho de Deoclides Czamanski.

I: Você teve contato com o trabalho fotográfico dos fotógrafos Czamanski?

R: Eu praticamente fui criando no estúdio fotográfico, pois saía da escola para a Foto Moderna, e ia para casa somente à noite.

I: Você sabe por que os fotógrafos decidiram seguir profissionalmente com a fotografia?

R: A perda do patriarca Jorge Alberto Czamanski obrigou a família a trabalhar para a manutenção a casa. Eram 12 irmãos, sendo nove mulheres e três homens, sendo a mais nova com oito anos. Armando, já fotógrafo, passou a ensinar Daniel, enquanto Deoclides conseguiu um trabalho em uma alfaiataria, como aprendiz e office-boy. Mais tarde, ele passou a dedicar-se à fotografia, passando a ser proprietário do estúdio Foto Moderna em 1952. Armando iniciou por vocação artística e Daniel seguiu a carreira por opção de trabalho, pois estava na família. Armando, o mais velho dos três, começou a fotografar em 1930. Em 1937 adquiriu o estúdio Foto Moderna, de propriedade de Benjamin D'Agnoluzzo. A partir de 1940 passou a contar com o segundo irmão, Daniel, vindo do exército. Em 1946, Armando vende o estúdio para Daniel e transfere-se para Caxias do Sul, onde permanece até 1948, seguindo para Porto Alegre, onde estabeleceu-se na avenida Venâncio Aires até 1960, quando mudou de endereço para a avenida Osvaldo Aranha. Daniel, que adquiriu o estúdio em 1946, permaneceu com ele até

1952, quando mudou de atividade, indo trabalhar com cinema em Porto Alegre, transferindo o estúdio para o terceiro irmão, Deoclides, que trabalhou até 2004, quando aposentou-se.

I: Você participou em algum momento da produção fotográfica deles?

R: Participei como auxiliar em alguns trabalhos de filmagem junto com o tio Daniel e seus filhos Ivo e Ivan, mas a maior parte foi na fotografia, eventos sociais, fotos para publicidade, jornalismo, fotos científicas na área de medicina, odontologia e agronomia, fotos industriais, fotos aéreas.

I: A fotografia era a principal fonte de renda dos fotógrafos?

R: Sim.

I: Como tornarem-se fotógrafos afetou a vida familiar?

R: A vida familiar fica um pouco prejudicada em certos horários, como fins de semana, fotos de eventos sociais e trabalhos a qualquer hora ou locais distantes sujeitos a viagens.

I: As crianças da família eram muito fotografadas?

R: Bem, as crianças não podem queixar-se, pois as fotos eram constantes e em qualquer atividade ou passeio.

I: (Se for o caso) Como você iniciou sua carreira na fotografia?

R: Em 1965 iniciei oficialmente as atividades como fotógrafo - mesmo tendo convivido com as atividades desde os 7 anos, frequentando o laboratório (quarto escuro), aprendendo a revelar filmes e copiar fotos.

7. Parecer do Comitê de Ética em Pesquisa

UNIVERSIDADE DE PASSO
FUNDO/ PRÓ-REITORIA DE
PESQUISA E PÓS-



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Eternizando a primeira idade: a representação das crianças no Rio Grande do Sul através das lentes dos fotógrafos Czamanski (1937 e 1970)

Pesquisador: ISABELLA CZAMANSKI ROTA

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 80811517.3.0000.5342

Instituição Proponente: UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 2.468.809

Apresentação do Projeto:

Um estudo sobre fotografias de crianças para compreender a representação de crianças entre os anos 1937 e 1970 no Rio Grande do Sul. Como metodologia, pretende utilizar metodologias próprias à História Oral, onde os dados coletados serão transcritos e, os que forem relevantes à pesquisa, utilizados durante a escrita, fazendo-se análises pertinentes, evitando colocar as entrevistas sem contexto ou explicação. Junto à oralidade, esta pesquisa também contará, como fonte histórica, com fotografias, documentos escritos (por exemplo os registros escritos dos fotógrafos sobre seus trabalhos), publicidades e artigos de jornais, carimbos fotográficos e outros tipos de documentação material, visando tornar a pesquisa completa em significados.

Objetivo da Pesquisa:

Identificar a forma como as crianças são representadas através da fotografia dos Czamanski no Rio Grande do Sul, cujos fotógrafos atuaram em Passo Fundo e Porto Alegre durante mais da metade do século XX, deixando um legado expressivo em registros fotográficos de ambas as cidades e respectivas regiões.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos: Esta pesquisa não oferece riscos físicos tanto aos leitores quanto aos participantes, porém,

Endereço: BR 285- Km 292 Campus I - Centro Administrativo
Bairro: Divisão de Pesquisa / São José **CEP:** 99.052-900
UF: RS **Município:** PASSO FUNDO
Telefone: (54)3316-8157

E-mail: cep@upf.br

UNIVERSIDADE DE PASSO
FUNDO/ PRÓ-REITORIA DE
PESQUISA E PÓS-



Continuação do Parecer: 2.468.809

riscos psicológicos não são esperados, mas podem acontecer, uma vez que prevê a evocação de memórias não-traumáticas, sobre suas infâncias e retratos que tiraram naquela época, mas poderão ser tocados em assuntos que causem desconforto ao entrevistado. Não pretende-se aprofundar a entrevista em pontos que o entrevistado não se sinta confortável o suficiente. Benefícios: Os benefícios trazidos por esta pesquisa serão a melhor compreensão do papel da fotografia de crianças no Rio Grande do Sul durante o intervalo de tempo definido (1937 – 1970), mas também o inverso, o papel da criança para a fotografia da região, em uma relação diacrônica que pretende gerar entendimento sobre como as crianças regaram significado através de sua representação fotográfica, visando aumentar o entendimento sobre a evolução da fotografia e sua importância para a sociedade, que culmina com a fotografia digital altamente disponível como temos nos dias de hoje.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa será feita utilizando fotografias, fontes secundárias e 25 entrevistas em dois momentos. Um dos grupos será constituído por familiares dos fotógrafos da família Czamanski em Passo Fundo e Porto Alegre e outro grupo de pessoas composto por clientes que na época eram crianças fotografadas ou seus acompanhantes.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Os direitos fundamentais dos participantes foram garantidos no projeto e no TCLE. O protocolo foi instruído e apresentado de maneira completa e adequada. Os compromissos do pesquisador e das instituições estavam presentes. O projeto foi considerado claro em seus aspectos científicos, metodológicos e éticos.

Recomendações:

Após o término da pesquisa, o CEP UPF solicita: a) A devolução dos resultados do estudo aos sujeitos da pesquisa ou a instituição que forneceu os dados; b) Enviar o relatório final da pesquisa, pela plataforma, utilizando a opção, no final da página, "Enviar Notificação" + relatório final.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Diante do exposto, este Comitê, de acordo com as atribuições definidas na Resolução n. 466/12, do Conselho Nacional da Saúde, Ministério da Saúde, Brasil, manifesta-se pela aprovação do

Endereço: BR 285- Km 292 Campus I - Centro Administrativo

Bairro: Divisão de Pesquisa / São José **CEP:** 99.052-900

UF: RS **Município:** PASSO FUNDO

Telefone: (54)3316-8157

E-mail: cep@upf.br

UNIVERSIDADE DE PASSO
FUNDO/ PRÓ-REITORIA DE
PESQUISA E PÓS-



Continuação do Parecer: 2.468.809

projeto de pesquisa na forma como foi proposto.

Considerações Finais a critério do CEP:

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_893257.pdf	10/01/2018 19:15:30		Aceito
Outros	Protroteiro_de_entrevista.pdf	10/01/2018 19:13:38	ISABELLA CZAMANSKI ROTA	Aceito
Outros	pesquisa_ao_iniciada.pdf	05/12/2017 19:59:17	ISABELLA CZAMANSKI ROTA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	termo_consentimento.pdf	04/12/2017 20:00:29	ISABELLA CZAMANSKI ROTA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projeto_pesquisa.pdf	20/11/2017 20:35:21	ISABELLA CZAMANSKI ROTA	Aceito
Folha de Rosto	folha_de_rosto.pdf	20/11/2017 19:49:36	ISABELLA CZAMANSKI ROTA	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

PASSO FUNDO, 17 de Janeiro de 2018

Assinado por:
Felipe Cittolin Abal
(Coordenador)

Endereço: BR 285- Km 292 Campus I - Centro Administrativo
Bairro: Divisão de Pesquisa / São José **CEP:** 99.052-900
UF: RS **Município:** PASSO FUNDO
Telefone: (54)3316-8157

E-mail: cep@upf.br