

A ARTE DE FOTOGRAFAR EM CURITIBA NO SÉCULO XIX:

dos profissionais itinerantes aos primeiros estúdios

The art of photography in Curitiba in the 19th century: from the itinerant professionals to the first studios

Marco Antonio
STANCIK

 marcostancik@hotmail.com

Universidade Estadual
de Ponta Grossa
Ponta Grossa, PR, Brasil

RESUMO

O estudo realiza levantamento dos primeiros fotógrafos que atuaram em Curitiba/PR, na segunda metade do século XIX, destacando suas condições de trabalho e as modificações operadas nos procedimentos e recursos por eles empregados. Observa-se que, naquele contexto, Curitiba se caracterizava como uma pequena vila com um ritmo de vida campesino, na qual predominaram os fotógrafos itinerantes. Somente transcorridas algumas décadas, a cidade pode contar com a presença dos primeiros estúdios que ali se instalaram de forma mais perene. É o caso daquele que foi mantido por Adolpho Volk a partir de 1881, quando, mais que simplesmente fazer retratos, tornou-se necessário que sua produção funcionasse como uma estratégia de distinção social.

Palavras-chave: fotografia; fotógrafos itinerantes; Adolpho Volk; Curitiba/PR.

ABSTRACT

The study surveys the first photographers who worked in Curitiba/PR, in the second half of 19th century, highlighting their working conditions and the modifications occurred in the procedures and resources available. In that context, Curitiba was just a small village with a peasant lifestyle where itinerant photographers predominated. Only after a few decades would the city have the presence of the first studios that stayed there for longer. This is the case of Adolpho Volk's studio, inaugurated in 1881, when the production of portraits became, not only necessary, but a way of showing social distinction.

Keywords: photography; itinerant photographers; Adolpho Volk; Curitiba/PR.

No final de 1881, os leitores de periódicos, como o *Dezenove de Dezembro* e *Província do Paraná*, foram informados sobre a instalação de uma “bem montada oficina de fotografia artística” na cidade de Curitiba/PR (Figura 1). Embora isso não fosse mencionado, tratava-se daquela que viria a se tornar conhecida como a *Fotografia Alemã*, por conta das origens de seu fundador, Hermann Adolpho Volk.¹

Seguia o anúncio afirmando que seu ateliê seria recomendado “para todo e qualquer serviço de sua arte, quer seja: retratos mais finos de apurados gostos, a moda de Viena, Berlim e Paris”. Destacava ainda que, naquele estúdio, um dos primeiros a se estabelecer na cidade de Curitiba/PR, o leitor teria a seu dispor todos os recursos necessários para a obtenção de fotografias de excelente qualidade (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 19 nov. 1881, p. 4; PROVÍNCIA DO PARANÁ, 07 dez. 1881, p. 4).

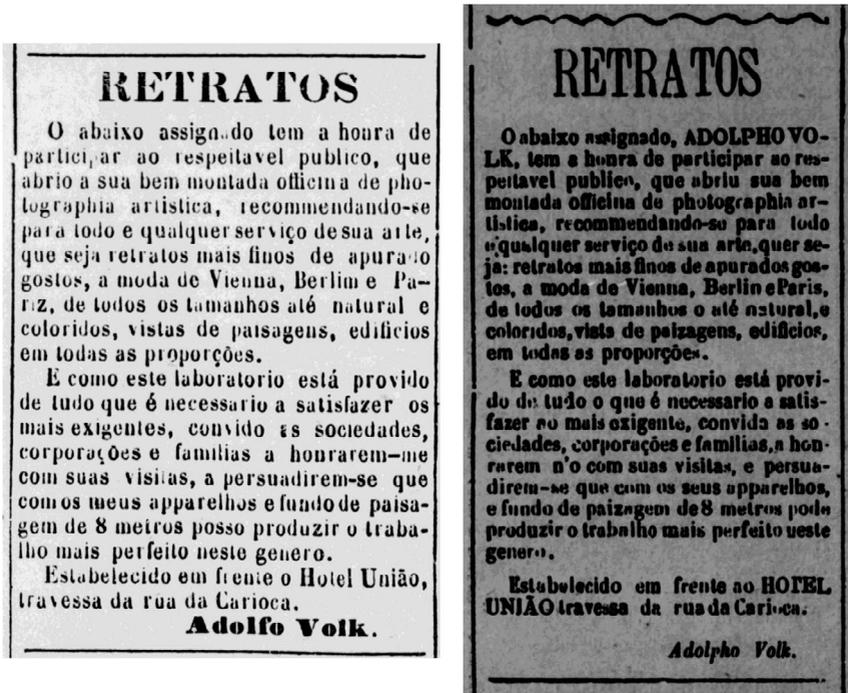


Figura 1 – Anúncios relativos à inauguração do estúdio de Adolpho Volk.

Fonte: *Dezenove de Dezembro*, Curitiba, 19 nov. 1881, p. 4 (esq.); *Província do Paraná*, Curitiba, 07 dez. 1881, p. 4 (dir.). Acervo: Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.

Observe-se que o anúncio não se limitava a divulgar a novidade, pois também insistia que o novo estúdio ofereceria fotografias artísticas.² E, assim, o leitor poderia ali obtê-las com qualidade e características similares àquelas oferecidas pelos

mais afamados profissionais dos grandes centros urbanos europeus. Não se pode desconsiderar a relevância de tal promessa de acesso ao trabalho de um pretenso artista, então colocado ao alcance dos habitantes de uma modesta cidade e até mesmo daqueles de condição social mais simples. Passados alguns anos, já bem estabelecido em Curitiba, o mesmo fotógrafo se apresentaria como “o primeiro e melhor arranjado ateliê fotográfico” local, onde seria o responsável pela introdução de diversas novidades (A REPÚBLICA, 22 out. 1898, p. 3).

A arte e continuadas inovações oferecidas pelos fotógrafos eram continuamente enfatizadas em tais anúncios, constituindo o retrato fotográfico uma entusiasmante novidade que se expandia por todo o mundo, tendendo a ter uma demanda crescente naquele final do século XIX. E o fazia em meio à redução de seu preço e conseqüente democratização, viabilizando seu acesso até mesmo às classes menos favorecidas (FREUND, 1976; KOSSOY, 2002).

A partir de tais proposições, o presente estudo realiza um levantamento que, não sendo exaustivo, pretende-se razoavelmente ilustrativo dos primeiros fotógrafos que atuaram na cidade de Curitiba/PR, ao longo da segunda metade do século XIX. Isso é realizado mediante a consulta aos periódicos em circulação naquele período, tendo em vista destacar as condições de trabalho daqueles fotógrafos, bem como as transformações ocorridas nos procedimentos e recursos então disponíveis e por eles anunciados e empregados.

A reflexão se estende até o estabelecimento dos primeiros estúdios que obtiveram êxito em permanecer de forma mais duradoura e marcante na cidade. Trata-se, em especial, do estúdio mantido por Adolpho Volk, fundado em 1881. Profissional que “sempre se empenhou em aperfeiçoar sua técnica” e é apontado como “o mais célebre e prolífico fotógrafo local, exercendo grande influência na formação de bons fotógrafos”. A partir de 1904, Volk foi sucedido por sua esposa Fanny Volk, contemplada com a medalha de ouro em exposição realizada na cidade no ano de 1910 (VASQUEZ, 2000, p. 174, 175 e 327; SIMÃO, 2010), o que a coloca, igualmente, entre os profissionais de destaque do período.³

Por isso, o texto se divide em dois momentos. Inicialmente, a partir da emancipação política da Província do Paraná, às vésperas de 1854,⁴ é abordada a presença dos primeiros fotógrafos que exerceram sua atividade na cidade de Curitiba, ainda na condição de itinerantes. Ou seja, trata-se daqueles que fotografavam de cidade em cidade, sem, contudo, constituir um estúdio no local. Empreendimento este amparado nas informações disponíveis nos periódicos locais da segunda metade do século XIX.

Procura-se, assim, traçar um breve e sucinto panorama da fotografia na capital paranaense, nas primeiras décadas daquele ofício, ao longo das quais os ambulantes não apenas fotografaram, mas contribuíram para estimular o desejo por se fazer fotografar, oferecendo ainda à população local as primeiras referências sobre como ser fotografado. Isso possibilita perceber as peculiaridades da relação então estabelecida entre o retratista e o retratado, bem como dos significados sociais associados ao retrato fotográfico naquele contexto.

Em seguida, o estúdio fotográfico de Adolpho Volk se torna objeto de atenção. Neste segundo momento, são discutidas suas condições de instalação e funcionamento, sempre sob a inspiração dos seus similares europeus, bem como tendo que enfrentar a concorrência de outros profissionais que, ou ali também tentavam se estabelecer de forma mais perene, ou apenas estavam de passagem pela cidade. Momento este em que seu estúdio funcionou e/ou se apresentou como um dos pretensos símbolos de *status* naquela (e daquela) capital, colocando-se a serviço de estratégias de distinção social e hierarquização de honra e prestígio (BOURDIEU, 1999, p. 3-25; SIMÃO, 2010, p. 154-17) de determinados setores de uma sociedade que, muito timidamente, começava a ganhar feições urbanas. Então, mais do que simplesmente fazer fotografias, passou a ser significativo ter em consideração quem, onde e como isso era realizado.

Ou seja, o que se propõe, em sintonia com o estudo de Simão (2010), é que, em Curitiba, começava a se impor a necessidade de estabelecimento de estratégias de distinção social, formas de apresentação de um “ser” que deveria ir além do simples “ter”, ou seja, das posses. Estratégias tecidas, entre outras possibilidades, por intermédio do uso diferenciado da fotografia. Nos termos de Bourdieu, em diálogo com Max Weber: “as classes se diferenciam segundo sua relação com a produção e com a aquisição de bens”. Já “os grupos de *status*, ao contrário”, o fazem “segundo os princípios de seu consumo de bens, consumo que se cristaliza em tipos específicos de estilo de vida” (BOURDIEU, 1999, p. 15-16). É assim que se afirmava a legitimidade e a necessidade do estabelecimento do estúdio montado por Volk, colocado a serviço de estratégias de distinção de classe, ainda ao final do século XIX. Momento em que tem início o processo de transição de uma sociedade tradicional, rural/agrícola, para a moderna, ou seja, urbana, embora não esboçasse tendências industriais.⁵

Fotógrafos itinerantes: a alternância daqueles que não se estabelecem

O modismo da fotografia expandiu-se pelo mundo ao longo da segunda metade do século XIX. O mesmo se observou no Brasil, incluindo cidades de menor porte, como Curitiba. Em relação à sua população, a cidade contava pouco mais de onze mil habitantes no final da década de 1850; algo em torno de doze mil, na década de 1870; perto de 25 mil, na década de 1890, e pouco mais de cinquenta mil em 1900. Tratava-se, enfim, da capital da Província, mas ainda com o perfil de uma pequena vila permeada por um ritmo de vida campestre, informada por valores religiosos lusos, ou seja, católicos, num país que aboliu a escravidão somente no ano de 1888. Curitiba era então uma cidade pequena, pobre, que, ainda na década de 1880, contava com “parcas ruas devidamente pavimentadas, poucos edifícios dignos de nota” (SUTIL; BARACHO, 2005, p. 3-4). Ou ainda, nas palavras de Simão:

Curitiba, no ano de 1881, nada mais era que uma simples vila, na qual as próprias fotografias externas dos Volk – realizadas naquele período – revelam uma paisagem essencialmente campesina. É fato que Curitiba era capital da Província e que aspirava alguma modernidade, mas na prática e, especialmente nos costumes, a cidade era ainda permeada por signos campesinos (SIMÃO, 2010, p. 146-147).

Tratava-se, portanto, de uma província distante dos centros mais desenvolvidos e que começava a adotar, pouco a pouco, estilos de vida urbana, com seus costumes, gostos, ideias, modas e práticas. E estas tiveram na imprensa periódica e na literatura elementos fundamentais desse processo. Outro deles foi a fotografia, então associada à ideia de fidelidade proporcionada pela reprodução mecânica, que permitia à burguesia urbana impor sua ideologia sob a fachada de pretensa neutralidade e objetividade (CUARTEROLO, 2006, p. 41). Sob tais premissas, comparecer a um estúdio fotográfico, onde um artista produzia seu retrato, começava, lentamente, a fazer parte de um conjunto de códigos de comportamento propostos como civilizados e que visavam atender à necessidade burguesa da representação de si (FREUND, 1976; SIMÃO, 2010; STANCIK, 2011).

Assim, se a Província do Paraná demorou um pouco mais para ter seus primeiros estabelecimentos fotográficos, vejamos o que Kossoy (2002, p. 26-27) aponta para o país ao longo do século XIX, ao quantificar os profissionais em atividade em todo o território nacional. Segundo o autor, eles somavam não mais que 34, na década de 1840; algo em torno de noventa, na de 1850, e pouco mais de duzentos, na década seguinte. Sua presença primeiramente tendia a se concentrar nos maiores centros urbanos, como era o caso de Salvador, Recife e, principalmente, Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial (SUTIL; BARACHO, 2005, p. 2).

É nesse contexto que se tem informações, embora bastante escassas, relativas aos primeiros fotógrafos que, na condição de itinerantes, realizaram os primeiros registros fotográficos na capital paranaense. Trata-se de profissionais que, via de regra, partiam de grandes centros urbanos, percorriam enormes distâncias e permaneciam por curtas temporadas em diferentes cidades, para logo seguirem adiante (KOSSOY, 2002, p. 25).

Embora extensa, a passagem seguinte é ilustrativa das condições e do modo de operar dos retratistas viajantes, ao longo da segunda metade do século XIX, e mesmo décadas após:

Ele procurava instalar seu “estúdio” em um hotel, ou pensão, numa sala alugada, ou mesmo na rua. Montava um “cenário” básico (que podia variar com a troca de pequenos objetos), estendia geralmente um painel de fundo liso e esperava que seus anúncios feitos no jornal local dessem o resultado esperado. O fotógrafo viajante ficava uns dias, dependendo do movimento, e partia. Outros, também itinerantes, investiam mais no negócio, e chegavam às vilas e cidades na sua “carruagem fotográfica”. Todos causavam bastante curiosidade nas pessoas dos locais por onde passavam, além de representar, para várias delas, a oportunidade única de terem seus retratos tirados – já que a maioria tinha menos posses e não costumava viajar para as cidades grandes, ou para a Europa, onde poderia retratar-se nos estúdios fotográficos (KOUTSOUKOS, 2010, p. 60).

Constata-se, naqueles tempos, uma ininterrupta alternância entre os fotógrafos itinerantes, muito bem evidenciada pelas notas, pagas ou não, publicadas pela imprensa periódica. Havia um certo espírito aventureiro entre eles, que se dirigiram a muitas

regiões antes mesmo que as estradas de ferro as alcançassem. Então, como e em que condições viajavam? Pelas estradas e picadas “atrozes” (BIGG-WHITTER, 1974, p. 41), no lombo de animais, de carroça, ou fazendo uso do serviço de diligências. Também havia a opção de se servir dos rios navegáveis, em embarcações a vapor. Tudo era feito percorrendo extraordinárias distâncias, ao longo das quais eram transportados muitos equipamentos e materiais volumosos, pesados, desajeitados, caros e extremamente frágeis. Contudo, indispensáveis ao exercício daquele ofício. Assim mesmo, saía um, chegava outro. Não raro se esbarravam nas estradas e durante sua breve estadia nas cidades. Por isso, em alguns casos, chegavam a estabelecer sociedades de curta duração. E assim permaneceram, mesmo muito após o momento em que, de forma mais perene, começaram a ser instalados os primeiros ateliês na maioria das cidades. Estabelecimentos que, a princípio, deveriam finalmente tornar dispensável o comparecimento daqueles fotógrafos itinerantes, sempre passageiro, mas alardeado com o concurso dos periódicos locais. Mas não foi isso que se passou, observando-se a convivência e inevitável concorrência entre ambos, ao longo das décadas subsequentes.

Ao acompanhar suas passagens por Curitiba, através dos anúncios publicados na imprensa local, tem-se por pressuposto que os fotógrafos viajantes tendiam a se deslocar até determinadas cidades por entenderem que lá haveria uma demanda por seu trabalho. Mas, indo até lá, entende-se também que eles se empenhavam por ampliar ao máximo aquela demanda, o que se tentava realizar, por exemplo, através da publicação de anúncios nos periódicos disponíveis. Portanto, toma-se como pressuposto que a sua presença, a sua contínua alternância – saía um, chegava outro – e a sua insistência, conforme observável nas publicações por eles encomendadas, devem ter contribuído para manter e, principalmente, para ampliar a necessidade de sua estada, até o momento em que ela finalmente deixaria de ser apenas transitória.

Tal descrição do seu *modus operandi* pode ser aplicada, entre muitos outros, ao caso de Cincinato Mavignier, um dos primeiros fotógrafos de que se tem notícias por desenvolver suas atividades em cidades paranaenses, após a emancipação, ainda na década de 1850. Este se apresentava como procedente da Corte e se declarava “retratista e pensionista de S. M. o Imperador” (KOSSOY, 2002, p. 220).

Anúncio publicado no jornal *Dezenove de Dezembro*, em 1856, fazia saber de sua presença na cidade de Paranaguá e informava que em breve se deslocaria até outras localidades. Entre elas, Mavignier listava Curitiba. Ao que parece, transcorridos três meses, ele ainda permanecia em Paranaguá, pois novo anúncio destacava a intenção do retratista francês de percorrer as províncias do sul, mas que “não deseja fazer esta viagem sem que primeiro veja a capital do Paraná” (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 20 fev. 1856, p. 4; 28 mai. 1856, p. 4).

Ao fazer publicar tais anúncios, seu objetivo era divulgar a principal atividade que então mantinha ocupados os fotógrafos, qual seja, a realização de retratos. E aí estaria a tarefa mais difícil da fotografia, na fala de redator de um periódico inglês dedicado ao assunto, que afirmou: “qualquer um pode tirar um retrato, mas produzir uma boa foto é o trabalho de um artista” (*apud* KOUTSOUKOS, 2010, p. 56).

Naquele período, o processo fotográfico do qual se servia Mavignier era a daguerreotipia⁶, invenção trazida a público na França há pouco mais de uma década e meia. Mas ele também empregava outro processo, a cristalotipia.⁷ E o retratista se esforçava para estimular seus possíveis clientes ao enfatizar que, apesar das já conhecidas limitações impostas pelo processo, em particular quanto à iluminação e tempo exigido para a pose, seus equipamentos estariam em condições de realizar os retratos “quer com sol ou chuva”⁸ (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 28 mai. 1856, p. 4). Talvez estivesse implícita em suas palavras a promessa de que o resultado obtido não teria o aspecto cadavérico característico dos primeiros daguerreótipos, quando o retratado era literalmente torturado sob o sol, que fornecia a necessária iluminação, tendo ainda de permanecer imóvel por longos períodos (CUARTEROLO, 2006, p. 41; KOUTSOUKOS, 2010, p. 58).

Ou seja, no transcurso do século XIX, um fotógrafo que se dedicasse ao retrato encontrava-se diante de uma atividade que oferecia uma série de dificuldades. Entre elas, a exigência de certo senso artístico que o tornasse capaz de produzir retratos similares aos dos estúdios europeus, somado ao domínio da técnica, em um momento em que esta, incipiente que era, se via afetada por sérias limitações e permanecia na dependência das importações de produtos e equipamentos europeus. Se fosse ele um fotógrafo que se aventurasse a pôr o pé na estrada, tais dificuldades se somavam àquelas inerentes ao enfrentamento de longas distâncias em condições bastante precárias.

Logo a seguir, entre os meses de maio e junho de 1857, temos registros relativos à presença de outro fotógrafo europeu, Henrique Deslandes, em Curitiba, cidade para a qual aparentemente não mais retornaria, dada a inexistência de novos anúncios seus. Ao fazer-se apresentar como um “artista do daguerreótipo”, informava estar alojado na Rua do Rosário, onde atenderia todos os dias, entre as 10 e as 16 horas (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 23 mai. 1857, p. 4). De tal forma, assim como fizera Mavignier, Henrique Deslandes pretendia estimular a população local a procurá-lo para ter sua imagem perenizada sob a forma do primeiro e talvez um dos mais demorados processos fotográficos. Empreendimento que exigia muita paciência e determinação, tanto do retratado, quanto do retratista, que, neste caso, também seguia a tendência de apresentar-se como um artista.

Transcorridos dois anos, a dupla José Maria Barreto de Menezes e João Nogueira alertava estar temporariamente instalada na Rua da Cadeia, em Curitiba. Atuando sob a firma Menezes & Nogueira, declarava orgulhosa que a “imensa prática e laboriosas experiências habilitam o mesmo artista a tirar os retratos mais nítidos e perfeitos possíveis, tanto na semelhança como no colorido, que sobressaem com grande vantagem ao do antigo daguerreótipo”. Por isso, sua proposta era fazer retratos sob uma técnica que afiançavam mais avançada, a do ambrótipo.⁹ E esclareciam seus leitores: “os retratos do ambrótipo são de uma duração eterna já pela natureza de sua composição, já pela excelência de seu sistema” (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 01 out. 1859, p. 4).

Embora não dessem maiores detalhes, também anunciavam realizar retratos sob outras técnicas, como a do cristalótipo e a do talbótipo. Esta última, que também era conhecida como calótipo, se diferenciava do daguerreótipo e do ambrótipo por fazer uso de um negativo de papel e empregar o sistema negativo-positivo, tornando possível a reprodutibilidade da imagem (TURAZZI, 1995, p. 280). Novidade que agora era também oferecida aos clientes da dupla Menezes e Nogueira, embora, conforme indicado, sem maior ênfase. Isso talvez se devesse ao fato de os retratos obtidos pela técnica do talbótipo não apresentarem a mesma nitidez, tendo contornos pouco definidos, se comparados ao daguerreótipo, com o qual acabou não rivalizando (FABRIS, 1998, p. 14).

A parceria entre ambos, no entanto, durou pouco e logo os anúncios evidenciavam que haviam optado por seguir a mesma carreira independentemente, mesmo que ambos permanecessem por mais algum tempo na cidade. Menezes seguiria atendendo na Rua da Cadeia, ao passo que Nogueira se instalou na Rua Fechada e fez publicar anúncios similares aos da antiga sociedade. Segundo Kossoy (2002, p. 238), Nogueira ainda voltaria a atuar na cidade no ano de 1860. Por sua vez, Menezes anunciou sua partida em novembro de 1859, apressando seus clientes a procurá-lo o quanto antes. Ainda se registrou o seu retorno após alguns meses, sempre lembrando que partiria novamente em curtíssimo espaço de tempo (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 09 nov. 1859, p. 4). Pretendia, assim, valorizar sua presença com um insistente tom de urgência, de oportunidade que não se poderia deixar passar, dada a sempre lembrada efemeridade e raridade de sua estadia.

Em data muito próxima, no mês de dezembro daquele mesmo ano de 1859, a imprensa local fazia saber da chegada de mais um retratista itinerante. Eis o texto completo do anúncio então publicado:

Ao mérito

Acha-se nesta capital o Sr. Isidoro Prieux, artista francês, que, pelos modernos e aprovados métodos do ambrótipo e marfinótipo, tira, com muita perfeição, os melhores retratos que dar-se podem, e por um preço assaz módico. Temos visto o trabalho do Sr. Prieux e podemos afiançar que é superior ao de muitos que aqui têm vindo, pela semelhança e colorido dos retratos.

Chamamos para ele a atenção dos habitantes desta cidade (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 28 dez. 1859, p. 4).

Atente-se novamente para o fato de o fotógrafo se fazer anunciar como artista. Perceba-se ainda que não foi informado o local onde atendia, evidência não apenas da reduzida extensão do centro urbano, mas também da certeza de que a notícia se espalharia por intermédio do “boca a boca”, capaz de suprir tal omissão. Já no mês de janeiro do ano seguinte, Prieux tornava claro encontrar-se no endereço que até então fora utilizado por Menezes, na Rua da Cadeia (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 18 jan. 1860, p. 4), pois este último, naquele período, percorria outras localidades. Temos, assim, mais um indício de certa familiaridade que, naquele período, o pequeno centro

urbano tendia a estabelecer com determinados endereços e atividades, como é o caso da fotografia.

Um pouco mais adiante, entre os anos de 1865 e 1868, outro fotógrafo, de nome João de Almeida Barbosa, realizou sucessivas viagens entre Curitiba e a Corte, de onde aparentemente era originário. Seus anúncios enfatizavam tratar-se de mais um artista que percorria a região para oferecer retratos. E acrescentavam que estes poderiam ser coloridos com tinta a óleo ou aquarela (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 24 ago. 1867, p. 4). E a coloração posterior do retrato é outro procedimento que ganhou terreno no período, emprestando-lhe mais algumas características que tenderiam a aproximá-lo da ilusão de realismo, mas que também se beneficiava do fato de muitos fotógrafos atuarem em período anterior, ou concomitantemente, como pintores.

Além de Curitiba, Barbosa percorreu vários outros centros urbanos paranaenses, entre os quais Paranaguá, Morretes, Campo Largo, Ponta Grossa, Castro, Guarapuava. Explica-se, assim, o fato de se declarar um “fotógrafo ambulante”, conforme pode ser lido em um de seus anúncios. Ou ainda “fotógrafo volante pela Província do Paraná”, conforme fez constar no verso dos seus retratos (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 19 set. 1868, p. 4; KOSSOY, 2002, p. 73).

Também datado de 1865, anúncio anônimo que apresentava algumas similaridades com os de Barbosa¹⁰ afirmava introduzir uma novidade em Curitiba. Neste, o fotógrafo declarava que a sua especialidade era o retrato tipo cartão de visita, também conhecido por sua denominação na língua francesa, *carte de visite* (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 18 nov. 1865, p. 4),¹¹ um dos mais importantes e difundidos modismos da fotografia na segunda metade do século XIX. Tal sucesso se deve principalmente aos preços acessíveis possibilitados pelo formato e pela produção de, pelo menos, quatro cópias praticamente idênticas do mesmo retrato. Características essas que proporcionavam a facilidade para o envio a parentes e amigos, através dos correios, prática tornada muito popular.

Naquela mesma década de 1860, tivemos mais uma dupla de retratistas a atuar na cidade, identificada como Polonio & Aboim. Por alguns motivos especiais, cabe nos determos brevemente no seu caso, afinal, constata-se que, embora se trate de mais uma parceria de efêmera duração, ela se revelou muito ilustrativa do *modus operandi* dos retratistas de então. O italiano Martial Vital Polonio era, até então, conhecido na cidade como proprietário de um Hotel. Antonio Cardoso de Aboim, por sua vez, era encadernador. Era algo comum no período a conciliação da atividade de fotógrafo com outras de natureza, por vezes, bastante distintas.

Ao mesmo tempo, a criação da sociedade como fotógrafos coloca-os, ainda que se mantivessem igualmente ocupados com outras atividades, como um dos primeiros casos de estabelecimento de um estúdio fotográfico em Curitiba – não se sabe com quais recursos técnicos –, uma vez que ambos já residiam na cidade. Assunto este que merece ser melhor explorado futuramente.

Outro ponto a se destacar é que, após indicar o endereço do novo estúdio, o anúncio informava que ambos realizavam “retratos de vivos e mortos fotografados,

coloridos a óleo e aquarela” (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 18 jul. 1868, p. 4). Sobre tal declaração, dois detalhes, ao menos, a se comentar. Inicialmente, temos que ter em conta que estamos no ano de 1868, com pouco menos de três décadas da invenção das primeiras técnicas fotográficas, e ainda parece ser mais viável fotografar aquele que, uma vez morto, permanece inerte, não pisca, mantém a “pose”. Além disso, temos também o fato de que, embora oferecessem a coloração dos retratos, ambos evitaram se apresentar como “artistas”. Talvez isso tenha ocorrido por já serem conhecidos por suas outras áreas de atuação, conforme já referido, apesar do anúncio também oferecer outros serviços, como o ensino de desenho e a realização de retratos a óleo e aquarela.

Na cronologia, poderíamos ainda nos deter em muitos outros nomes de fotógrafos que se fizeram anunciar nas páginas dos periódicos disponíveis na capital paranaense. Entre eles, João de Deus Asch, que, bastante jovem e, de passagem por Curitiba em 1864, lá cometeu suicídio (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 28 set. 1864, p. 4); ou Francisco Heiler, que, entre 1868 e 1872, também anunciava trabalhar com o formato *carte de visite*, sempre clamando para seu cliente “não perder o tempo”, ao alertar da brevidade de sua passagem pela cidade (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 19 ago. 1868, p. 4; 13 jan. 1872, p. 4).

Outro itinerante do período foi Walter Sutton Bradley, que, no ano de 1873, adquiriu os equipamentos de Antônio Cardoso de Aboim – referido há pouco –, falecido no ano anterior. Também detalhava cobrar preço diferenciado no caso de retratos com grupos de adultos e de crianças, sendo destas últimas o dobro do valor (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 29 jan. 1873, p. 4; 26 fev. 1873, p. 4; 05 mar. 1873, p. 4). Dada a existência de registros de sua passagem por várias cidades do Paraná, como Curitiba, Antonina e Paranaguá, além de muitas outras dos atuais Estados do Mato Grosso, São Paulo, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, e também da Argentina, pelo menos entre os anos de 1860 e 1876, Bradley é apontado por Kossoy (2002, p. 88) como “o exemplo clássico do fotógrafo itinerante”.

Mas temos ainda, sempre na condição de itinerantes que realizaram retratos em Curitiba, outra dupla, responsável pela *Fotografia de América*. Foram eles Marcos Agapito de Mello e Francisco Linhares. Em anúncio datado de julho de 1876, eles informavam atender na Rua das Flores. Neste, também se podia ler que se propunham a fazer “retratos de meninos por muito pequenos que sejam” (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 22 jul. 1876, p. 4). Algo que naqueles tempos tendia a exigir certa cota de paciência e equipamento adequado, o que significava, entre outras coisas, aquele que demandasse o menor tempo possível de exposição, e – embora impossível – de imobilidade diante da objetiva.¹²

A parceria entre Mello e Linhares seria breve e, já em 1878, o primeiro declarava “ao respeitável público, bem como a seus amigos e fregueses que tendo regressado de sua viagem à cidade de Morretes, continua no seu estabelecimento a tirar retratos por todos os sistemas e preços módicos” (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 06 fev. 1878, p. 4). Ou seja, embora com loja instalada na cidade, não deixava de praticar a fotografia itinerante, percorrendo diferentes localidades.

Também podemos indicar o nome de Ângelo Raffael Greco, com sua *Fotografia Italiana*. Este, já no final de 1878, incluía em seu anúncio, como novidade, a produção de retratos no pequeno formato cartão de visita (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 12 dez. 1878, p. 4). E o fazia treze anos após seu concorrente anônimo tê-los apresentado aos habitantes de Curitiba, ao que parece, pela primeira vez (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 18 nov. 1865, p. 4).

E é por essa época, chegando a meados da década de 1870, que vamos nos deparar, talvez, com os primeiros estúdios fotográficos que se instalaram na cidade de forma um pouco mais duradoura. Em 1877, somente um era listado no *Almanaque administrativo, mercantil e industrial da Província do Paraná*. Estava localizado na Rua das Flores e a cargo de Frederico H. Mercer (BARROS, 1877, p. 114), sucessor do já referido Francisco Heiler, segundo noticiado, três anos antes, no jornal *Dezenove de Dezembro* (05 dez. 1874, p. 4).

Tempos depois, e desconsiderando momentaneamente o caso do ateliê de Adolfo Volk, criado em 1881, e que será abordado na seção seguinte, constata-se que dois estúdios foram instalados no ano de 1893. Um deles foi nomeado *Fotografia do Progresso*, e teve à sua frente J. B. Curet, cujo sucessor foi M. Foerster, dois anos após. O estúdio funcionou sempre na Rua XV de Novembro. O outro foi mantido por José Gonçalves Vasquez, naquela mesma rua, ao longo de aproximadamente seis anos consecutivos, sendo batizado *Fotografia Moderna* – atente-se para a denominação de ambos os estúdios.

J. B. Curet, ao anunciar sua presença em Curitiba, o fez de forma eufórica, algo espalhafatosa, declarando: “Revolução!! Guerra!! Sem competência!!”, para em seguida detalhar o que teria de diferencial a oferecer aos seus clientes, ou seja, a reprodução de retratos “em lenço de seda, carteira, fundo de chapéus, etc.”. E assim daria uma prova a mais do seu “progresso fotográfico”, sempre por preços acessíveis (A REPÚBLICA, 12 dez. 1893, p. 3). Apesar de seu aparente entusiasmo inicial, não se tem notícias de Curet em Curitiba para além do ano de 1894.

Naquele início da década de 1890 é possível que a imposição de oferecer algo novo e diferente constituísse mais uma estratégia de sobrevivência levada a cabo por aqueles profissionais. Afinal, a partir de 1888, o mundo passaria a conviver com a primeira câmera Kodak, mais uma inovação revolucionária e, como tal, de grande impacto, idealizada pelo norte-americano George Eastman. Dada a extrema facilidade de seu uso, muitas famílias passaram a adquirir suas primeiras máquinas – aliás, de preço bastante acessível.¹³ “Após o anúncio de Eastman, chique também era ser visto tirando fotos portando uma Kodak” (KOUTSOUKOS, 2010, p. 47).

A partir de então, o fotógrafo passaria a enfrentar não apenas a concorrência dos demais profissionais do ramo, mas também a presença crescente dos amadores munidos com suas Kodaks. A transformação da fotografia em fenômeno de massa obrigou, assim, os profissionais a novo esforço no sentido de oferecer um algo a mais capaz de distingui-los daqueles que o faziam amadoristicamente, sem maior domínio da técnica e da arte (FABRIS, 1998, p. 22).

Por sua vez, o outro estúdio instalado em 1893, a *Fotografia Moderna*, de José G. Vasquez, estava a cargo de profissional que se apresentava como “um artista de reputação firmada, na Capital Federal, onde trabalhou por muitos anos”, conforme anunciavam os periódicos locais. Além disso, Vasquez informava ter disponíveis em seu estúdio “os aparelhos mais novos e aperfeiçoados até hoje conhecidos para tirar fotografias” (A REPÚBLICA, 01 set. 1893, p. 1). Ou ainda, conforme se poderia ler em outra ocasião, Vasquez manteria “um estabelecimento de primeira ordem, montado pelo sistema americano. [...] Trabalha pelo processo de platinotipia.¹⁴ Os seus retratos são feitos com perfeição e dão uma obra nítida e durável” (DIÁRIO DO COMÉRCIO, 14 fev. 1894, p. 2). Todos os seus retratos seriam realizados “pelo processo instantâneo”, o que pouparia o sacrifício da imobilidade em demoradas poses. Tanto que se dispunha a receber “encomendas para fora”, ou seja, para a produção de fotografias tomadas ao ar livre, por exemplo, “vistas de engenhos, chácaras, casas, etc.” (A REPÚBLICA, 11 jul. 1893, p. 6).

O anúncio (Figura 2), embora sem mencionar, deixava entrever que, no lugar das tradicionais chapas de colódio úmido, o retratista provavelmente passara a empregar chapas secas com emulsão de gelatina, que aumentavam sua sensibilidade, tornando possível reduzir o tempo de exposição.¹⁵ O processo se tornou comercialmente viável na Europa ao final da década de 1870 (KOSSOY, 2002, p. 34-35). “Instantâneo”, portanto, significava realizado de forma que não impusesse demoradas e cansativas poses.

Assim como tantos outros no período, Vasquez também realizava viagens, ou seja, atuou como fotógrafo itinerante e não se tem notícias de sua presença em Curitiba posteriormente ao ano de 1899. Naquela ocasião, se fez anunciar à frente da *Fotografia Estrela do Paraná*, instalada em novo endereço, na Rua da Liberdade. Caracteriza-se, assim, mais uma brevíssima permanência de um estúdio entre os primeiros que buscaram se estabelecer na cidade.

Na análise dos anúncios mandados publicar por Vasquez e Curet, constata-se a declarada concorrência entre eles. Seus estúdios estavam localizados na mesma rua, a XV de Novembro, sendo o primeiro situado no número 80, e Curet, no 92, o que os tornava vizinhos de grande proximidade. Ambos também faziam insistente uso dos mesmos periódicos para anunciar seus serviços, o que pode ser constatado, por exemplo, folheando-se as páginas de *A República* ou de *O Diário do Comércio*. Neste último, em determinada ocasião, podia-se apreciar anúncio dos dois estúdios na mesma página. O de J. B. Curet ocupava duas colunas na largura e estava colocado logo acima do de Vasquez. Iniciava com letras em tamanho grande, o mesmo se dando com a informação do endereço, inserido logo abaixo (DIÁRIO DO COMÉRCIO, de 27 jan. 1894, p. 3). Estratégia certamente dispendiosa, mas que se destinava a proporcionar a sensação de maior prestígio daquele que assim se anunciava – e prestígio, seja o do retratista, ou do retratado, sempre foi algo fortemente associado à fotografia oitocentista –, ao mesmo tempo que, por atrair mais imediatamente a atenção do leitor, tendia a desviá-la do espaço mais modesto ocupado pelo concorrente que investira menos na sua publicidade.

PHOTOGRAPHIA
MODERNA
 DE
J. G. VASQUEZ
 80 --RUA 15 DE NOVEMBRO -- 80

Apromptam-se todos e quaesquer trabalhos com maxima
 perfeição como sejam : *Retratos, vistas e copias de qualquer
 tamanho* por preços commodos.

Reccebe-se encomendas para fóra.

**Tirão-se vistas de engenhos, chaccaras, casnas,
 etc., etc.**

Todos os retratos são tirados pelo processo instantaneo.

Athelier (Modelo Americano)
 Laboratorio de 1.ª ordem. Oficina montada a capricho.

RETRATOS INALTERAVEIS PELO PROCESSO
PLATINOTYPIA.

Quem encomendar 12 retratos têm direito a uma vista da
 Igreja Matriz

Figura 2 – Anúncio da *Fotografia Moderna*, de José G. Vasquez. Fonte: *A República*: órgão do Partido Republicano, Curitiba, 11 jul. 1893, p. 6. Acervo: Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.

Por ocasião da assim chamada Revolução Federalista, ou Revolução da Degola, deflagrada em 1893, como uma luta local na Província do Rio Grande do Sul, e que se tornou um conflito nacional,¹⁶ ambos os profissionais fizeram retratos de personalidades militares de destaque e envolvidas no comando dos combates, apressando-se a propagandear o fato. Naquele ano, J. B. Curet recebeu o Coronel José Serafim de Castilhos, conhecido como Juca Tigre, no seu estúdio, a *Photographia do Progresso* (KOSSOY, 2002, p. 258). Ele era um dos comandantes das tropas federalistas, ou maragatos, como também ficaram conhecidos. Seria por isso que, naquele mesmo ano, anúncio seu, mencionado há pouco, falava em revolução e guerra, cheio de exclamações (A REPÚBLICA, 12 dez. 1893, p. 3).

Por sua vez, José Gonçalves Vasquez ofereceu ao *Diário do Comércio* três retratos, um do General Gumercindo Saraiva, outro comandante das tropas federalistas, e dois de Custódio de Mello, almirante que se posicionara contrário ao presidente da República Floriano Peixoto. Presente esse que foi anunciado entusiasticamente em primeira página, e o destacando como um “habilíssimo fotógrafo”. E prosseguia o

texto com largos elogios ao trabalho “fiel e perfeito” do retratista e aos pretensos feitos dos dois militares (DIÁRIO DO COMÉRCIO, 27 jan. 1894, p. 1).

O entusiasmo expresso pelo periódico é reflexo de tendência característica do século XIX, quando, além dos registros de família, era muito corriqueiro também colecionar retratos de personalidades. Por isso não era incomum que um álbum de família mesclas retratos de avós, pais e filhos com os de celebridades ou autoridades.

Retornemos aos fotógrafos em Curitiba para constatar que, naquele final de século XIX, embora alguns primeiros estúdios começassem a se instalar na cidade, nela verificava-se um cenário de continuada presença dos fotógrafos itinerantes. Para não estender demais a lista, e recuando brevemente em nossa cronologia para o ano de 1880, finalizemos com o breve, inusitado e inovador informe de Jean Georges Renouveau. Ele, como a maioria daqueles que percorriam Curitiba, além de outras cidades paranaenses, se serviu das páginas do jornal *Dezenove de Dezembro* para tentar convencer possíveis clientes do seu pretenso talento insuperável. Mas o fez em pouquíssimas palavras, ao declarar: “Chegou! Chegou! Quem? O Renouveau. Não há melhor como retratista” (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 07 jul. 1880, p. 4).

Talvez seja razoável propor que o tom sucinto da nota publicada duas décadas antes do final do século XIX indique uma provável maior familiaridade da população local com a prática de se fazer fotografar. Afinal, não se constata no anúncio de Renouveau a exposição de maiores esclarecimentos e detalhes, pois o que se participava – provavelmente o leitor já deveria saber – era mais um retratista vindo de algum centro maior, com o inevitável sobrenome estrangeiro, portador de equipamentos e talento pretensamente inigualáveis. E, assim, seu breve comunicado parecia partir do pressuposto de que tudo isso já se tornara suficientemente incorporado ao cotidiano daqueles a quem se destinavam suas entusiasmadas palavras que, como em tantos outros anúncios, vociferavam a chegada de mais um itinerante.

De qualquer forma, o anúncio finalizava com o habitual tom de urgência: “Aproveitar a demora que será curta” (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 07 jul. 1880, p. 4). Apressem-se, pois Renouveau apenas chegou e já anuncia sua iminente partida! O retratista valorizava, assim, a raridade de sua efêmera presença e consequente possibilidade de ter acesso aos seus préstimos.

Enfim, o que se deseja ressaltar é que o estilo da nota mandada publicar por Renouveau parece indicar que o ambiente, portanto, o público ao qual se dirigia, naquele ano de 1880, já tendia a se encontrar relativamente preparado e receptivo. Assim sendo, tenderia a tornar, talvez, viável a presença mais perene de um estúdio bem equipado, como foi o caso daquele montado por Adolfo Volk no ano seguinte.

Pouco a pouco, de maneira ainda um tanto quanto lenta e, talvez, até mesmo relutante, a capital paranaense parecia começar a abandonar seus ares de cidade campesina, provinciana, conforme se expandia e urbanizava, multiplicando o número de seus habitantes, de suas ruas, dos serviços e bens nela disponíveis. Ou seja, a modernidade começava a se fazer sentir também na forma da alteração dos costumes

e da presença de novos espaços, como os ateliês fotográficos, que timidamente ali eram instalados.

Adolpho Volk e seu estúdio em Curitiba

Ao conviver com a constante presença e atuação dos fotógrafos itinerantes, ter acesso às incessantes e aceleradas modificações operadas nos processos fotográficos, que trouxeram a possibilidade de fazer fotografias de crianças e até mesmo de bebês – inquietos demais para a torturante pose –, e não apenas da fria imobilidade dos mortos, e ainda estimulada pelo barateamento dos retratos, a população de Curitiba deve ter adquirido maior familiaridade com o ofício ou, como preferiam muitos, com a arte de produzir retratos fotográficos. Mais que isso, ela provavelmente foi, no transcorrer de poucas décadas, crescentemente impregnada pelo desejo de se fazer fotografar, ou seduzida, conforme as palavras de Giovana Simão (2010). Com isso, este desejo se incorporou ao rol de suas necessidades e de suas práticas correntes. Mas tudo isso não se mostrara, até então, suficiente para a manutenção mais duradoura de um estúdio fotográfico na cidade.

É então que, iniciada a década de 1880, estabeleceu-se aquele que é apontado como o primeiro retratista de sucesso e longevidade em Curitiba: o alemão Hermann Adolpho Volk. Ele ali permaneceu por mais de duas décadas e, uma vez tendo decidido retornar para seu país natal, deixou o estúdio a cargo de sua esposa, a também alemã Fanny Volk, que o dirigiu entre os anos de 1904 e 1918. Fato este que evidencia que, há bem mais tempo, Fanny também estava envolvida com o ofício da fotografia. E, assim, teria desenvolvido não apenas a necessária familiaridade, mas adquirido os conhecimentos necessários para conduzir, e com sucesso, o negócio à frente do estabelecimento, após a separação do casal (KOSSOY, 2002, p. 325; VASQUEZ, 2000; SIMÃO, 2010).

Quanto a Adolpho Volk, observe-se uma vez mais que não foi ele o primeiro a tentar se instalar na cidade, mas é apontado como o primeiro a fazê-lo com sucesso, de maneira mais duradoura. Não se trata, portanto, de simplesmente buscar por aquele que seria um pretense “primeiro entre os primeiros”, mais ou menos nos termos em que o próprio Volk se apresentou em determinadas ocasiões (A REPÚBLICA, 22 out. 1898, p. 3), mas, sim, de tentar estabelecer aproximadamente as condições que tornaram isso possível e, mais que isso, necessário.

Retornemos então aos anúncios que tratavam da instalação do estúdio de Adolpho Volk. Se compararmos as informações ali presentes com aquelas associadas aos demais fotógrafos que, até então, atuaram na cidade, um primeiro aspecto a se destacar diz respeito a uma certa suntuosidade destacada pelo novo fotógrafo na descrição das instalações, equipamentos e serviços por ele oferecidos. Ora, no seu anúncio inaugural, o leitor foi informado da disponibilidade de equipamentos indicados como dos mais inovadores, e assim apresentados como capazes de realizar “o trabalho mais perfeito neste gênero”, ou seja, “retratos mais finos, de apurado gosto” que deveriam “satisfazer os mais exigentes” (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 19 nov. 1881, p. 4).

Há também referências ao amplo espaço físico e ao telão com oito metros de comprimento, este último destinado a funcionar como cenário para as encenações características dos retratos nos moldes desejados, no Brasil e na Europa, naquele final de século (STANCIK, 2011). E tudo isso seria oferecido “com módicos preços” (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 19 nov. 1881, p. 4; 23 mar. 1882, p. 4). Assim, em contrapartida às novidades que apresentava em relação aos serviços e recursos oferecidos pelos fotógrafos itinerantes, Volk sugeria praticar preços similares aos desses últimos. Em outras palavras, sua proposta aos habitantes locais era oferecer-lhes um produto de inquestionável qualidade, sem que isso significasse um dispêndio mais significativo.

O que mais haveria de diferente e atrativo na proposta de Volk? Ao analisar seus anúncios e as informações presentes no verso de suas fotografias, pode-se entrever algumas possíveis respostas para tal questionamento. Provavelmente, sua maior promessa apontava no sentido de indicar que Curitiba finalmente passaria a dispor de um estúdio cuidadosamente preparado em moldes equivalentes aos daqueles então existentes nos grandes centros urbanos europeus. Ou seja, um espaço onde estivesse disponível um verdadeiro artista – o fotógrafo –, além de recursos, tanto fotográficos, quanto cenográficos, todos colocados a serviço da produção de retratos plenos de sinais de distinção.

Ora, nas entrelinhas de suas promessas, estava implícito o alerta segundo o qual não seria suficiente apenas se deixar fotografar. Era necessário fazê-lo de forma a ressaltar o prestígio, a honra, a respeitabilidade do retratado. Ou seja, adotando diversas estratégias de distinção (STANCIK, 2011). Entre elas, buscar pelos serviços de um estúdio que primasse pela qualidade de seus produtos, o que significava, entre outras coisas, uma mescla de arte e inovadores equipamentos – o que também pressupõe condições econômicas. Tudo isso era permeado por determinadas concepções relativas à sociedade e às hierarquias sociais e suas formas de representação tidas como legítimas (BOURDIEU, 1999, p. 3-25; CHARTIER, 1990).

Conforme detalha o sociólogo Pierre Bourdieu:

Inúmeras propriedades de uma classe social provêm do fato de que seus membros se envolvem deliberada ou objetivamente em relações simbólicas com os indivíduos das outras classes, e com isso exprimem diferenças de situação e de posição segundo uma lógica sistemática, tendendo a transmutá-las em distinções significantes (BOURDIEU, 1999, p. 14).

Um grande e bem montado estúdio fotográfico tenderia então a funcionar como um espaço que, em Curitiba, na Corte, ou em algum grande centro da Europa, se revelaria condizente com os anseios das pessoas que então faziam uso dos seus serviços. E estes serviços consistiam basicamente na produção de retratos plenos de marcas e sinais de prestígio e distinção social, de dignidade e sucesso. Fossem reais ou inventados, próprios ou tomados de empréstimo, como era o caso dos trajes, cenários e tantos outros objetos sofisticados disponibilizados pelos estúdios oitocentistas.¹⁷

Conforme pondera Giovana Simão (2010), naquele período, tais oferecimentos a princípio obtiveram maior repercussão e aceitação entre determinados setores da população local. Seriam eles a expressiva comunidade de origem germânica, além da bem menos numerosa elite local. No primeiro caso, os alemães tenderiam a dar preferência aos produtos e serviços oferecidos por seus compatriotas. No segundo caso, aquela minoritária elite, ao realizar negócios com grandes centros do país e do exterior, tenderia a se mostrar habituada com a oferta, bem como com os atrativos das novidades lá disponíveis. Entre elas, aquelas associadas à produção de fotografias (SIMÃO, 2010, p. 151-152).

Haveria ainda outro setor, mais limitado em sua quantidade, que teria contribuído de forma significativa para associar ao estúdio e ao trabalho de Volk maiores parcelas de reconhecimento: trata-se dos expoentes do mundo artístico, em particular pintores e músicos que se tornaram seus clientes. Tais relações funcionariam no sentido de conferir maiores cotas de prestígio não apenas ao fotógrafo, como também aos artistas (SIMÃO, 2010, p. 157). E assim, ao que parece, tornava-se mais fiável a afirmação segundo a qual o fotógrafo seria, também ele, um verdadeiro artista, devidamente reconhecido pelos demais artistas que procuravam por seu estúdio.

No entanto, tendo transcorrido pouco mais de dois anos de sua presença na capital paranaense, repentinamente Volk fez circular inesperado aviso em, pelo menos, dois periódicos, o *Jornal do Comércio* e o *Dezenove de Dezembro*. Neles, a notícia dava conta que o retratista estava decidido a abandonar a cidade. Assim, prosseguia a nota: “uso da franqueza de convidar ao respeitável público a servir-se dos meus trabalhos e do meu bem-montado estabelecimento” (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 01 abr. 1884, p. 4; JORNAL DO COMÉRCIO, 23 abr. 1884, p. 4).

Diante de tal prenúncio, algumas possibilidades podem ser aventadas. Pode-se constatar “um certo amargor” observável no aviso (VASQUEZ, 2000, p. 175), quiçá decorrente de prováveis dificuldades no enfrentamento da concorrência dos itinerantes e de outros que ali também se esforçavam para se estabelecer; ou da xenofobia especialmente dirigida aos alemães naquele período (SIMÃO, 2010, p. 108-114). Poderíamos, outrossim, presumir tratar-se de uma provável e possivelmente eficaz estratégia de *marketing*, destinada a apressar aqueles que ainda não o haviam procurado, ou que hesitavam em fazê-lo uma segunda vez. Estratégia essa eventualmente inspirada na costumeira urgência observada quando da passagem dos retratistas viajantes, conforme já abordado. Não se pode, até o momento, ir além da especulação. Mas o fato é que a promessa de se ir não foi cumprida. Não ainda naquele final de século.

Tanto que, transcorridos menos de quatro anos, e ainda instalado na cidade, em 1888, o retratista alemão voltou às páginas do jornal *Dezenove de Dezembro*, de forma nitidamente mais agressiva e marcada por certa ostentação (Figura 3). Entre as muitas qualidades que o seu novo anúncio pretendia associar ao estúdio e aos seus serviços, constava a disponibilidade de “exposição instantânea para crianças, cavalos, etc.” (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 04 fev. 1888, p. 4). Isso o colocava entre os primeiros aptos a ofertar na capital paranaense o tão festejado “retrato instantâneo”,

ARISTOTYPIA
DURAÇÃO PERMANENTE GARANTIDA

ARISTOTYPIA DURAÇÃO PERMANENTE GARANTIDA

ARISTOTYPIA DURAÇÃO PERMANENTE GARANTIDA

Aristotypia, impressão de collodio melhorado, em si não é novo, porém, por produzir retratos que em perfeição do desenho e brilhantismo, como especialmente por sua eminente durabilidade, se torna superior a todos os systemas até presentemente conhecidos.

Aristotypia, adoptado novamente nos principaes estabelecimentos da Allemanha e capitães da Europa, por ser provados que retratos tirados ha 25 annos por este processo, ainda estão com a mesma força e brilho como novos.

Não poupei esforços nem despezas para exercer este processo no meu estabelecimento, tanto a par do progresso desta arte, como para servir os meus estimados freguezes com trabalhos mais perfeito neste genero.

Offereço por isso ao respeitavel e intelligente publico o meu prestimo na minha galeria, montada a capricho, e organizada com todos os accessorios modernos para satisfazer.

Exposição estantanea para crianças, cavallos, etc.
Vistas de chacaras e paisagens.

RETRATOS: — REPRODUÇÕES ATÉ TAMANHO NATURAL.
Só aquelles retratos pôdem valer como ARISTOTYPIA que tem este nome noavez do cartão.

VOLK
RUA DO IMPERADOR

ARISTOTYPIA DURAÇÃO PERMANENTE GARANTIDA

Preços fixos dos retratos

1 duzia formato gabinete	24,000
1 ^o » » » »	15,000
1 ^o » » » »	9,000
Uma prova do dito	5,000
(2)	
1 duzia cartão de visita	10,000
1 » » » » grupo	12,000
1 ^o » » » » uma pessoa	6,000
1 ^o » » » » grupo	7,500
Uma prova de grupo	3,000

Condições

Para occorrer as despezas que o empresario desta arte tem feito para conseguir este novo processo, ve-se forçado a rogar ao illustrado publico que os honrar com suas encomendas a entrar com a importancia da metade do preço combinado, sem o que não quer arriscar material e trabalho.

20—7

Figura 3 – Anúncio do estúdio fotográfico de Adolpho Volk.
Fonte: *Dezenove de Dezembro*, Curitiba, 29 mar. 1888, p. 4, acervo da Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.

antecipando-se ao já referido fotógrafo itinerante José Gonçalves Vasquez, que o faria anunciar cinco anos após, em 1893 (A REPÚBLICA, 11 jul. 1893, p. 6).

No novo anúncio de Volk, dava-se destaque ao processo da aristotíпия, cuja menção figurava no topo do texto oferecido ao leitor. Este esclarecia que o processo consistia na “impressão de colódio melhorado”, sem detalhar nada a respeito de tal “melhoramento”. Também se caracterizaria “por produzir retratos que em perfeição do desenho e brilhantismo, como especialmente por sua eminente durabilidade, se torna superior a todos os sistemas até presentemente conhecidos”. E “duração permanente garantida” era a promessa reiterada diversas vezes, em diferentes espaços e momentos do anúncio. Na parte inferior do mesmo, seguia uma tabela com os preços dos retratos, bem como a exigência de pagamento antecipado de metade do valor total (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 04 fev. 1888, p. 4).

Mas há outros elementos a comentar a respeito daquele novo investimento publicitário de Adolpho Volk, pois ele trazia mais novidades. Se seus anúncios anteriores se apresentavam em dimensões modestas, recebendo destaque apenas quando marcados pela presença de algumas palavras em maiúsculas e negrito, seu anúncio datado de 1888 tomava quase toda uma coluna que, na vertical, preenchia metade da página. Além disso, era acompanhado por uma significativa e muito expressiva ilustração. Tratava-se, portanto, do primeiro anúncio ilustrado mandado publicar por um fotógrafo em periódicos paranaenses. Uma verdadeira ousadia para o período. Tudo isso contribuía para atrair a atenção do leitor, dando grande visibilidade ao novo apelo do retratista.

A ilustração apresentava um imponente casarão de dois pavimentos. Em sua parede lateral, no alto, podia-se ler: “Fotografia por todos os sistemas de H. A. Volk”. Em frente ao prédio, circulavam tranquilamente uma carruagem e pessoas elegantes. Os homens trajavam sobrecasaca e cartola, as mulheres, grandes chapéus e longos vestidos. Alguém parece estar adentrando o estabelecimento, servindo-se de uma porta sobre a qual existe uma pequena placa, que também identifica o estúdio.

O fato é que a imagem em nada lembrava a acanhada e pacata Curitiba de então. Ela poderia, talvez, ser associada a uma cena que teria se passado em qualquer grande centro urbano: na Corte, ou em alguma grande cidade europeia. A imagem, contudo, parecia pretender informar – ou convencer – que Curitiba não mais se caracterizava como uma vila com ares rurais e habitada por homens e mulheres de maneiras rudes, mas que teria já se transformado em uma verdadeira capital de Província. Por isso, sua população estaria plenamente adaptada aos estilos de vida urbana, aos costumes, gostos, ideias, modas e práticas característicos de todos os grandes centros.

Eis a cidade que poderia comportar um estúdio com aquele porte e com o perfil insistentemente indicado nos periódicos. Fazer-se assim se anunciar, com o emprego de uma imagem, mais que remeter exclusivamente ao empreendimento do bem-sucedido retratista alemão, mostrava uma pretensa urbe moderna e pujante, que teria substituído a pacata vila. Aquela em que seus habitantes – ou parte deles – almejavam, ou acreditavam viver, naquele final de século XIX. Ali, obter um retrato,

seja lá por qual método fosse – e Volk afirmava trabalhar com todos os disponíveis –, significaria, portanto, muito mais do que tirar uma simples fotografia.

Constata-se ainda que, exceto pela maior quantidade de informações nele presentes, o anúncio então publicado em muito se assemelhava ao verso dos cartões sobre os quais foram afixados os retratos produzidos pelo estúdio naquele mesmo ano (Figura 4).¹⁸ Produzidos na Alemanha, em cidades como Berlim e Dresden, os cartões apresentavam a mesma ilustração veiculada pelos jornais, variando apenas em alguns detalhes na disposição dos personagens. Por isso, pode-se propor que as mensagens iconográficas e textuais presentes no verso das fotografias do estúdio visavam veicular mensagem similar àquela estampada nos anúncios dos periódicos locais.



Figura 4 – Verso de cartão fotográfico em formato *carte de visite* do Estúdio Volk, c. 1888.

Fonte: Acervo do autor.

Em relação à produção de retratos realizada por aquele estúdio, podemos nos valer das reflexões de Vasquez, que, embora de forma genérica, mas que se aplica muito bem ao caso da produção de Adolpho Volk, aponta que:

De natureza essencialmente comercial, o retrato fotográfico praticado no Brasil durante o século XIX não conseguiu escapar das rígidas convenções que regiam o gênero em todo o mundo. Dos primeiros retratos em daguerreotipia na década de 1840 às *cartes de visite*, que constituíram a parte mais substantiva da produção desde a década de 1860 até o advento do século XX, o que impera é o retrato comercial padronizado, obediente às normas do gênero definidas em grande parte pelo próprio inventor do formato *carte de visite* [...] (VASQUEZ, 2000, p. 25).

E prossegue o autor:

O retrato fotográfico brasileiro comungou daquela linguagem comum ao retrato fotográfico comercial da segunda metade do século XIX que, de tão uniforme e codificada, pode ser qualificada em minha opinião de verdadeiro *esperanto fotográfico*, pois fez com que não existisse diferença substancial entre um retrato padrão de estúdio no formato *carte de visite* quer fosse realizado em Paris, Londres, Viena, Roma, Nova York, Washington, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Recife, Salvador, São Paulo ou Porto Alegre (VASQUEZ, 2000, p. 25).

E Curitiba pode e deve ser acrescentada à lista indicada por Vasquez. Enfim, o que parece mesmo é que seus habitantes – ou parcela deles – almejavam se assemelhar, não se diferenciar. É o que se constata inclusive quando se tem em conta a atuação e a produção do primeiro fotógrafo que ali se instalou de forma bem-sucedida.

Em outras palavras, e não pretendendo desconsiderar as inevitáveis e significativas especificidades locais,¹⁹ embora propondo-se um verdadeiro artista na produção dos seus retratos, Volk, bem como aqueles que o procuravam, não ambicionava nada além de uma produção o mais fiel possível aos modelos europeus, tidos como verdadeiramente legítimos. Talvez aí se encontrasse aquilo que, naquele momento, se propagandeava como a “arte” de produzir retratos fotográficos. Fosse em Paris, na Corte carioca ou naquela Curitiba, que almejava deixar para trás seus ares de pacata vila.

Considerações finais

No ano de 1900, o *Almanaque do Paraná* registrava a existência de três estúdios instalados na capital paranaense. Estavam eles a cargo dos fotógrafos Adolpho Volk, José Weiss e Max Kopf (MARTINS, 1900, p. 102). Este último um “fotógrafo de raras referências” que optou pela cidade em 1899 (KOSSOY, 2002, p. 194) e lá permaneceu por curto período, embora ainda presente em 1905, conforme aponta a edição seguinte do *Almanaque* (CORREA NETO, 1905, p. 202). Já o segundo estúdio indicado pela

publicação foi fundado em 1894, por profissional treinado originalmente pelo primeiro nome da lista, Adolpho Volk.

Assim, no encerramento do século XIX, era para um daqueles três estúdios que o curitibano deveria se dirigir caso desejasse perenizar uma representação de si. Então obteria retratos produzidos com certa pompa, ao optar por cenários especialmente construídos e fazendo uso dos mais elegantes trajes e acessórios. Ou talvez se valesse da fugaz presença de mais um dentre os muitos itinerantes que, ainda insistentemente, afluíam em direção a cidades como Curitiba. Escolha que apresentava implicações na qualidade do produto obtido, tanto em termos materiais, quanto simbólicos.

Portanto, a escolha não estava atrelada, única e exclusivamente, a questões de ordem financeira, mesmo porque estúdios como o de Volk prometiam – e talvez oferecessem – “preços módicos”. Por isso, e por óbvio que possa parecer, não podemos desconsiderar que, para que se desse a produção de um retrato fotográfico, não bastava a disponibilidade de um retratista em determinada localidade. Teria que estar presente também alguém que desejasse se fazer retratar. Alguém que prestigiasse aquela prática e que, além de inclinado a arcar com determinada importância, se submetesse aos rituais envolvidos no procedimento e neles vislumbrasse a possibilidade de ter atendidas determinadas expectativas.

Deveria haver, portanto, uma demanda por seu trabalho, por aquele tipo de *souvenir*, e pelos elementos simbólicos a ele associados. O que apresenta, conforme se pode perceber, diversas implicações sociais, culturais, econômicas, entre outras. Na cidade de Curitiba, tal demanda tendeu a se expandir e sofrer variações, no intervalo de menos de três décadas, num movimento que combinava a efêmera presença de algum estúdio fotográfico com a ainda persistente presença do fotógrafo itinerante. Afinal, este último não foi eliminado pelo sucesso do primeiro, convivendo ambos ainda por várias décadas. No entanto, a procura por um e por outro tendia a se fazer associada a diferentes expectativas, ambições e necessidades de representação de si. Ou seja, temos aí, grosso modo, a formação de dois públicos distintos, nem sempre facilmente distinguíveis: para alguns, um retrato seria, por si só, suficiente. Outros, porém, almejavam algo mais.

Em tais condições, o estabelecimento de um estúdio, de forma perene, denotava que, a partir de então, o cliente não teria mais a mesma urgência de comparecer perante a objetiva, naquelas ocasiões em que um viajante se apresentasse. Mais que isso, significava que passaria a ter a sua disposição toda uma parafernália nem sempre possível de se transportar de cidade em cidade, como faziam aqueles que até então se dirigiam à capital paranaense para curtas temporadas. Tudo isso se tornava tanto mais relevante, quanto mais a necessidade de se fazer retratar tendia a se ampliar entre as várias camadas da sociedade, dos mais humildes aos mais abastados. Quer se encontrassem na Corte, ou em uma pequena cidade do interior; quer usufríssem de posses, ou apenas do desejo de assim se fazer representar, no momento de obter um retrato seu. Portanto, este tornara-se, a um só tempo, singelo e pomposo. Singelo pela facilidade na sua obtenção; pomposo na exigência de, por seu intermédio, expressar *status* e distinção social.

Quiçá, tudo isso adquirisse maior relevo para os habitantes de Curitiba exatamente por se tratar, mesmo no final do século XIX, de uma capital de Província que mal começara seu processo de urbanização. Por isso mesmo, transitando da modesta condição de vila a de capital de Província, poderia encontrar em um estúdio bem provido um elemento capaz de atestar algum grau de civilização que fotógrafos itinerantes, em meio aos muitos percalços e precariedades que caracterizavam seu ofício, dificilmente poderiam proporcionar.

A partir de então, não seria suficiente, portanto, apenas fotografar. Imprescindível era fazê-lo de modo diferenciado, aparentando aquilo que se almejava para si e para a cidade: uma aura de modernidade e de sintonia com os modismos de outras capitais. Necessidade de *status* – para si e para a cidade – que, talvez, Volk, europeu, alemão, tenha compreendido e atendido pioneiramente.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CUARTEROLO, Andrea. El retrato fotográfico en la Buenos Aires decimonónica. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 22, n. 35, p. 39-53, 2006.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998. p. 11-37.

FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra S. Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX*. Campinas: Unicamp, 2010.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MOCELIN, Renato. *Federalista: a revolução da degola*. São Paulo: Editora Brasil, 1989.

MOURA, Carlos E. M. de (Org.). *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.

RAMOS, Ricardo. *Do reclame à comunicação: pequena história da propaganda no Brasil*. 4. ed. rev. São Paulo: Atual, 1984.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil: República (da Belle Époque à era do rádio)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 423-512.

SIMÃO, Giovana T. *Fanny Paul Volk*: pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

STANCIK, Marco A. De corpo quase inteiro: retratos fotográficos e representação feminina no Brasil (1890-1910). *Iberoamericana*, Berlin, v. 11, n. 44, p. 7-24, 2011.

SUTIL, Marcelo S.; BARACHO, Maria L. G. *Fotos de estúdio*: imagens construídas. Curitiba: Casa Romário Martins/Fundação Cultural de Curitiba, 2005.

TURAZZI, Maria I. *Poses e trejeitos*: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VASCO, Ediméri Stadler. *A cultura do trabalho na Curitiba da Belle Époque, 1890-1920*. Curitiba: Factum, 2017.

VASQUEZ, Pedro K. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

VASQUEZ, Pedro K. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2000.

Fontes primárias

A ARTE: Órgão ilustrado da Escola de Artes e Indústrias do Paraná, Curitiba, 1895.

BARROS, José F. de (org.). *Almanaque administrativo, mercantil e industrial da Província do Paraná para o ano de 1877*. Rio de Janeiro: Dias da Silva Junior, 1877.

BIGG-WITHER, Thomas P. *Novo caminho no Brasil Meridional*: a Província do Paraná, três anos de vida em suas florestas e campos (1872-1875). Rio de Janeiro/Curitiba: José Olympio/UFPR, 1974.

CORREA NETO (red.). *Almanaque do Paraná para 1905*. Curitiba: Annibal Rocha, 1905.

DEUTSCHES WOCHENBLATT. Curitiba, 1883.

DEZENOVE DE DEZEMBRO. Curitiba, 1856-1904.

DIÁRIO DA MANHÃ. Curitiba, 1894.

DIÁRIO DA TARDE. Curitiba, 1899.

DIÁRIO DO COMÉRCIO. Curitiba, 1891-1894.

MARTINS, Romario (red.). *Almanaque do Paraná para 1900*. Curitiba: Annibal Rocha, 1900.

PROVÍNCIA DO PARANÁ. Curitiba, 1881.

A REPÚBLICA: Órgão do Partido Republicano. Curitiba, 1893-1904.

Notas

¹ Para mais detalhes sobre o fotógrafo, consultar Simão (2010).

² Sobre a fotografia nos estúdios brasileiros do século XIX, Vasquez (2000, p. 27) alerta: “o que aqui vicejou realmente foi o retrato comercial clássico, produzido sem grandes anseios inovadores”. Assim, e sem desconsiderar que foram muitos aqueles que, antes de se tornarem fotógrafos, já atuassem como pintores, “arte”, aqui, pode assim ser entendida mais ou menos como sinônimo de capacidade para produzir retratos fotográficos similares àqueles obtidos nos estúdios disponíveis nos grandes centros europeus, o que, contudo, não deve conduzir à desconsideração das especificidades locais (STANCIK, 2011). No caso de Adolpho Volk, conforme discutido à frente, também pode ser tomado como sinônimo de sua aceitação entre os artistas locais.

³ Sobre Fanny Volk, consultar Simão (2010).

⁴ Em 19 de dezembro de 1853, a Província do Paraná foi instalada, deixando de ser a Quinta Comarca da Província de São Paulo.

⁵ Moderno é aqui tomado no sentido muitas vezes empregado nos documentos do período, e que remete à sociedade de caráter urbano, cidadão, pensada sob a perspectiva do projeto nacional burguês, que se fundamentava no Republicanismo, no trabalho livre e assalariado, organizado e disciplinado. Para mais detalhes sobre o assunto, e tendo em vista o caso da capital paranaense no período aqui discutido, consultar Vasco (2017).

⁶ Primeiro processo fotográfico a cair em domínio público, em 1839. Criado pelo francês Louis-Jacques Mandé Daguerre, consistia em uma imagem única – não permitia a obtenção de cópias – formada sobre uma placa de cobre tornada fotossensível por meio do iodeto de prata. A imagem obtida era acondicionada em estojos decorados, produzidos em madeira revestida de couro e, posteriormente, em baquelita. Na Europa, a daguerreotipia tendeu a cair em desuso na década de 1850, com o desenvolvimento do negativo de vidro de colódio úmido e do papel albuminado. Contudo, no Brasil, seu uso se estendeu até pelo menos a década de 1870 (FABRIS, 1998, p. 13-16; KOSSOY, 2002, p. 23; TURAZZI, 1995, p. 281; VASQUEZ, 2002, p. 55-56). Sua maior longevidade no país pode ser evidenciada pelo exemplo de Cincinato Mavignier e de outros fotógrafos em atividade no período. Isso apesar das muitas limitações do processo, como a impossibilidade de reprodução, o longo tempo de exposição exigido, durante o qual a pose deveria ser mantida, e, finalmente, certa dificuldade para se observar a imagem final.

⁷ O cristalótipo era “um processo de obtenção de imagens sobre suporte de vidro. As chapas eram recobertas de albúmen (clara de ovo), substância sobre a qual aderiam os sais de prata. Essas chapas eram usadas para negativos e positivos” (KOSSOY, 2002, p. 35).

⁸ A observação remete ao fato de, naquele período, ser imprescindível a luminosidade natural para a obtenção de fotografias.

⁹ Tal como o daguerreótipo, o ambrótipo também consistia em uma imagem única e era montado em pequenos estojos. No entanto, empregava negativos de vidro de colódio úmido, tornando seu custo mais acessível. Apesar da qualidade inferior da imagem, o processo teve grande aceitação e tornou-se conhecido como o “daguerreótipo do pobre” (FABRIS, 1998, p. 16; KOSSOY, 2002, p. 33; TURAZZI, 1995, p. 279; VASQUEZ, 2000, p. 193).

¹⁰ Observa-se proximidade entre as datas do anúncio anônimo (18 de novembro de 1865) e do primeiro assinado por Barbosa (30 de dezembro de 1865); há coincidência no endereço informado (Rua das Flores, 14); proximidade no horário de atendimento, das 9 às 13 horas, para o anônimo, e das 9 às 14 horas, no segundo anúncio de Barbosa. Porém, tais similitudes não

permitted to propose to treat the same photographer, since, not rare, the itinerants would alternate or even install themselves in a determined city at coincident dates; it was common that they would lodge and also exercise their office in the same address; and, to make portraits, they sought the most favorable hours, for the greater natural luminosity. Besides that, in 1865, there was no mention of Barbosa that indicated working with the visiting card, a format for which he was mentioned in that city only in 1867 (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 18 nov. 1865, p. 4; 30 dez. 1865, p. 4; 28 mar. 1866, p. 4; 24 ago. 1867, p. 4).

¹¹Formato desenvolvido em 1854 pelo francês André A. Eugène Disdéri, teve destaque entre as técnicas fotográficas do século XIX, dando “notável impulso à indústria fotográfica, ao desenvolvimento do ofício e a uma importante expansão da atividade” (KOSSOY, 2002, p. 34). Era obtido mediante o uso de uma câmara com quatro ou mais objetivas, capazes de produzir retratos com dimensões de aproximadamente 6x9cm em uma única chapa. Esses eram afixados sobre um cartão, cujo verso trazia informações sobre o fotógrafo e, se fosse o caso, prêmios obtidos (KOSSOY, 2002, p. 33-34; TURAZZI, 1995, p. 280-281; VASQUEZ, 2000, p. 193). Para mais detalhes, consultar Freund (1976, p. 55-65).

¹²Sob o intento de obter imobilidade com algum conforto, um dos recursos empregados era o aparelho de pose, “instrumento constituído por uma haste de ferro, com uma base firme, e dispositivos especiais reguláveis destinados a sustentar a cabeça (na altura do pescoço) e as costas de uma pessoa, sentada ou em pé” (TURAZZI, 1995, p. 279).

¹³Conforme Schapochnik (1998, p. 470), o primeiro modelo da Kodak “custava US\$ 50 e o processamento do filme mais US\$ 10”. Em 1900, foi lançado o segundo modelo da Kodak, denominado *Brownie*, vendido por apenas US\$ 1. Ambos se adequavam “ao uso essencialmente individual e familiar, possibilitando agora o registro de cenas da intimidade e da privacidade, sem a mediação do fotógrafo profissional”.

¹⁴Processo desenvolvido em 1873, pelo inglês William Willis, e muito usado até a década de 1920. Consiste na obtenção de cópias fotográficas em papel emulsionado com platina precipitada e sais de ferro, o que o tornava mais complexo e dispendioso. No entanto, a preferência pelo seu emprego se devia à rica gradação de tons que proporcionava e à maior durabilidade da imagem obtida, que se incorporava à textura do papel. Consistiu, assim, no processo fotográfico mais estável adotado no século XIX (TURAZZI, 1995, p. 286-287; VASQUEZ, 2000, p. 194).

¹⁵O processo do colódio úmido exigia a revelação imediata, enquanto que as chapas secas a dispensavam. Por isso, o novo processo proporcionava menor tempo de exposição, dispensando o fotógrafo da necessidade de transportar toda uma parafernália exigida para a revelação (KOSSOY, 2002, p.34).

¹⁶Sobre o assunto, consultar Mocelin (1989).

¹⁷Sobre os estúdios fotográficos europeus do século XIX, ver Freund (1976, p. 62). Para o caso brasileiro: Kossoy (2002, p. 36-39) e Moura (1983, p. 47-65).

¹⁸A datação tem por base o endereço nele presente, Rua do Imperador, utilizado por Volk entre 1888 e 1889 (KOSSOY, 2002, p. 324).

¹⁹O assunto é discutido em Stancik (2011).

Marco Antonio Stancik é Professor Associado da Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG, atua no Departamento de História, no Mestrado Profissional em História – ProfHistória, e no Mestrado em História, Cultura e Identidades, integrante da Linha de Pesquisa “Discursos, representações: produção de sentidos”. Coordenador do Projeto de Pesquisa Continuada “História e Imagens: discursos imagéticos e representações”. Líder do Grupo de Pesquisa – CNPq “Imagens, imaginários, representações”. Integrante da Mesa Editorial da Revista de História Regional e Editor da revista discente Ateliê de História UEPG. Possui graduação em História (1998) e Pós-Graduação em Cultura e História (2000), ambos pela UEPG. Concluiu Mestrado em História (2002) pela Universidade Federal do Paraná – UFPR, e Doutorado em História (2006), também pela UFPR, que resultou na elaboração da tese intitulada “De médico a homem de ciência: a eugenia na trajetória de Aleixo de Vasconcellos no início do século XX”, indicada ao Prêmio Jorge Zahar em Ciências Sociais (edição 2007). Temas aos quais tem se dedicado: História e Imagens; História da Medicina e das doenças; Eugenia; História Pública; História Agrária.