

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GIOVANA TEREZINHA SIMÃO

**FANNY PAUL VOLK: PIONEIRA NA FOTOGRAFIA DE ESTÚDIO
EM CURITIBA**

CURITIBA

2010

GIOVANA TEREZINHA SIMÃO

**FANNY PAUL VOLK: PIONEIRA NA FOTOGRAFIA DE ESTÚDIO
EM CURITIBA**

**Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação
em Sociologia, Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes, Universidade Federal do
Paraná, como requisito parcial à obtenção do
título de Doutor em Sociologia.**

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Luisa Fayet Sallas

CURITIBA

2010

Para minha mãe Graça Rosélia das Neves.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos começam pela minha orientadora Ana Luisa Fayet Sallas por ter apostado desde o início na pesquisa sobre Fanny Paul Volk mesmo quando as fontes não eram tão fartas. Quero também expressar minha gratidão aos professores: Ângelo José da Silva, Dimas Floriani, José Miguel Rasia, Maria Tarcisa Silva Bega pela forma generosa que me acolheram no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná. Gostaria de mencionar o meu respeito pelo sério trabalho de Sueli Helena Andolfato de Sales a frente da secretaria da Pós- Graduação em Sociologia e também a sua delicada atenção para comigo.

Agradeço a preciosa colaboração da Casa da Memória de Curitiba e a prestativa parceria de Roberson Maurício Caldeira Nunes, responsável pela Divisão de Multimeios da referida instituição. Também agradeço aos funcionários do Arquivo Histórico de Joinville que colaboraram com as primeiras pistas desta pesquisa. Ainda tenho especial apreço pelos funcionários Nelson José Oliveira da Silva, Valdirene Inocêncio e Bárbara Gonçalves Scabio Ferenc do 1º. Ofício de Registro Civil do 13º. Tabelionato de Curitiba, pois deles recebi dedicada atenção.

Faço carinhosa referência aos meus novos colegas de trabalho da Universidade Estadual de Ponta Grossa, que compartilharam desta minha fase de estudos oferecendo estímulo e respeito.

A minha mãe, irmãos, cunhadas e sobrinhos que alteraram completamente a nossa rotina familiar a fim de me proporcionar qualidade nas horas de estudo; pontualmente, agradeço ao meu irmão Jean Marcelo Simão que organizou a “logística” familiar nestes dois últimos anos.

Também pude contar com um grupo de amigas que não são da área de Sociologia, mas que se apresentaram solidárias para sair comigo à pesquisa de campo nas ocasiões em que minha saúde não me permitiu segurança para eu realizar sozinha, são elas: Dulcirene Moletta, Eliza Paul, Joice Menegatti e Rosali Zasieki.

Entre as dificuldades inerentes a uma pesquisa de doutorado, emergiram para mim dificuldades de ordem tecnológica, mas eu tive a sorte de poder contar com a amizade e a generosidade de Fernanda Fidalgo Ribeiro que sanou as inúmeras dúvidas; junto a ela ainda me prestaram amorosa assessoria as amigas: Bia Reiner, Danielle Lago e Priscila Grahl. Ainda na categoria amigas houve aquelas que estiveram presentes em instâncias que precisei de uma boa conversa sobre a vida, são elas: Cíntia Veloso, Eluane Mirian Santos, Eliana Santana, Gislaine Alves de Lima, Giordana Porrat, Luciana Camargo, Regina Porrat, Silvia Rogalski, Sueli Bertol, Tânia Bloomfield e Vanessa Alves de Lima. Agradeço aos meus colegas do programa de pós-graduação que além de dividirem livros e reflexões, compartilhamos também afeição mútua, são eles: Izabel Liviski, Ipojucan Fraiz, Maria Aparecida Bridi e Mônica Kaseker.

Deixo aqui registrada minha gratidão e carinho aos descendentes dos Volk, especialmente, Rita Leite (neta) e Ana Maria (bisneta) que tantas histórias e fotografias encantadoras revelaram a mim. Também saúdo com profunda gratidão Frau Ursula Ullmann e Frau Gerlind Bufch, por aceitarem a empreitada nas traduções de alemão das correspondências de Fanny.

Ao meu querido Julien Farrugia, que graças a sua atenção e amorosidade não chegamos a perceber a distância geográfica, desta maneira a França acabou ficando mais perto do Brasil.

RESUMO

A presente pesquisa trata da *trajetória social* da fotógrafa alemã Fanny Paul Volk, radicada em Curitiba no ano de 1881. As análises sociológicas privilegiam o estúdio Volk e a figura de Fanny em virtude do longo tempo de permanência deste estabelecimento na cidade e pela presença ininterrupta da fotógrafa a frente do mesmo. Destaca-se que a presença de uma mulher no ofício fotográfico em Curitiba ocorreu numa época na qual a estrutura social da cidade ainda não oferecia tal lugar para as mulheres, especialmente, em ofícios imagéticos como era o caso da pintura e da fotografia. Neste contexto esta pesquisa também considera como objeto de análise as fotografias produzidas no estúdio Volk. Estas fotografias também revelam o pioneirismo daquele estabelecimento em divulgar o costume da fotografia. Assim, o emergir do desejo dos habitantes da época em realizar uma fotografia constituiu-se como um dos indicadores das novas possibilidades de visibilidade social que se inauguravam no final do século XIX em Curitiba, por meio do estúdio fotográfico, que abria tal possibilidade de projeção social. Destaca-se, ainda, que o impacto social do estúdio também se consubstanciou como um elemento de barganha e de prestígio tanto para a existência social da fotógrafa alemã, bem como para a promoção e visibilidade da sociedade receptora por meio da imagem. Assim sendo, com base na trajetória de vida de Fanny, na trama da configuração social da época e no *corpus* fotográfico do estúdio Volk, este estudo ensejou mapear a posição social de Fanny Paul Volk, sendo ela pioneira em um ofício considerado masculino para a época. A partir do exposto, entende-se que o referido estabelecimento foi palco de uma teia de interesses de projeção e visibilidade social que foram também tecidas por meio dos retratos a partir da instalação do estúdio Volk na cidade. Esta teia social também favoreceu a manutenção de Fanny Paul Volk no ofício fotográfico gerando um precedente de perspectiva social e profissional para a mulher na cidade.

Palavras-chave: Trajetória Social. Imigrantes Alemães. Estabelecidos e *Outsiders*. Fotografia. Estúdio Fotográfico. Sociologia da Fotografia.

RÉSUMÉ

Cette recherche porte sur l'histoire sociale de la photographe allemande Fanny Paul Volk basée à Curitiba en 1881. Les analyses sociales favorisent le studio Volk et la figure de Fanny grâce à la longueur de permanence de cet établissement dans la ville et pour la présence ininterrompue de la photographe auprès de lui. Il est remarquable la présence d'une femme dans le métier photographique en Curitiba, en une époque dans laquelle la structure sociale de la ville n'offrait pas ce genre de place pour les femmes, spécialement dans les métiers sur l'image comme la peinture et la photographie. Dans ce contexte, cette recherche considère inclusivement les images produites dans le studio Volk. Ces images photographiques aussi révèlent le rôle pionnière de cet établissement en divulguant l'habitude de la photographie. Ainsi, la croissante volonté des habitants, dans l'époque, pour avoir une photographie a constitué un des indicateurs des nouvelles possibilités de visibilité sociale que se débattaient dans le final du 19^{ème} siècle dans la ville, pour moyens du studio photographique, qu'ouvrait telle possibilité de projection sociale. Il est aussi remarquable que l'impact social de l'atelier soit également inscrit comme un élément de la négociation et du prestige pour l'existence sociale de la photographe allemande, ainsi que pour la promotion et la visibilité de la société d'accueil, tout cela à travers l'image. Par conséquent, selon la trajectoire de vie de Fanny, le tissu de la configuration sociale de l'époque et le corpus photographique du studio Volk, cette étude envisage de comprendre la position sociale de Fanny Paul Volk, tout en sachant qu'elle est une innovatrice dans un métier considéré masculin pour l'époque. De ce qui précède, il est entendu que cet établissement a été le théâtre d'un réseau d'intérêts de projection et de visibilité sociale qu'ont également été établis pour moyens des images à partir de la création du studio Volk dans la ville. Ce réseau social a également favorisé le maintien de Fanny Paul Volk dans le métier photographique, tout en créant un précédent de perspective sociale et professionnelle pour les femmes dans la ville.

Mots-clés: Trajectoire Sociale. Les Immigrants Allemands. Établis et Outsiders. Photographie. Studio de Photographie. Sociologie de La Photographie.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 - "FANNY PAUL VOLK"- 1894/ ESTÚDIO VOLK.....	15
FIGURA 02 - VISTA DO PORTO DE HAMBURG-1850. S/DATA.....	67
FIGURA 03 - DE PARTIDA /JOSÉ LUTZENBERGER-1910.....	74
FIGURA 04 - REMETENTE: WILLY BAUER DE BERLIN PARA FANNY VOLK NO BRASIL.....	82
FIGURA 05 - ASSOCIAÇÃO DE ATIRADORES DE BLUMENAU-1860.....	85
FIGURA 06 - "O MENINO CARLOS HASSELMANN"/FANNY PAUL VOLK - 1904.....	89
FIGURA 07 - REM: EMIL NITTNER P/ FANNY VOLK, EM 17/07/1908. WEIPERT- LEIPA/ ALEMANHA.....	90
FIGURA 08 - "ADOPHINE LUIZA VOLK/ LILY"/ ESTÚDIO VOLK.....	92
FIGURA 09 - PRINCIPAIS NÚCLEOS DE COLONIZAÇÃO ALEMÃ.....	94
FIGURA 10 - PLANTA DE CURITIBA DE 1857.....	97
FIGURA 11 - PRIMEIRA IGREJA LUTERANA/ GRAVURA DE HUGO CALGAN – FINAL DO SÉC/ XIX.....	102
FIGURA 12 - IMIGRANTES ALEMÃES NA HIERARQUIA DE STATUS DA SOCIEDADE LUSO BRASILEIRA.....	103
FIGURA 13 - FACHADA DA PADARIA DE PAULO GROTZNER-1903/ ESTÚDIO VOLK.....	104
FIGURA 14 - "ESCOLA ALEMÃ"-1897/ ESTÚDIO VOLK.....	106
FIGURA 15 - PAI DE ROMÁRIO MARTINS E ROMÁRIO MARTINS-1882/ VOLK.....	110
FIGURA 16 - CRIANÇAS FAMÍLIA MARTINS-1908/FOTÓGRAFA: FANNY PAUL VOLK.....	111
FIGURA 17 - CORPO DE BOMBEIROS/ESTÚDIO VOLK.....	113
FIGURA 18 - CASAL ALEMÃO, FAMÍLIAS: ROHIG & EGG/ESTÚDIO VOLK.....	116
FIGURA 19 - TABELA COM ORIGEM DO NOIVO, PROFISSÃO E IDADE.....	123
FIGURA 20 - CASAMENTO DE ADOLPHO VOLK E FANNY PAUL, JANEIRO/1886.....	127
FIGURA 21 - FANNY PAUL E SUA MÃE ANNA PAUL.....	135
FIGURA 22 - ADOPLHO, ADOLPHINE E FANNY VOLK.....	141
FIGURA 23 - RUA: XV DE NOVEMBRO/NO. 54. "ATELIER ADOLPHO VOLK"/ FOTÓGRAFO: FREDERICO LANGE.....	144
FIGURA 24 - DOIS ESTILOS ARQUITETÔNICOS DO ESTÚDIO VOLK.....	145
FIGURA 25 - VISTA DA CIDADE DE CURITIBA-1883/FOTÓGRAFO: ADOLPHO VOLK.....	147
FIGURA 26 - VERSO DE UMA FOTOGRAFIA/ ESTÚDIO VOLK.....	153
FIGURA 27 - MARIANO DE LIMA-1888/ESTÚDIO VOLK.....	162
FIGURA 28 - BENTO MOSSURUNGA-1900/ ESTÚDIO VOLK.....	163
FIGURA 29 - FOTÓGRAFO PONTAGROSSENSE FREDERICO LANGE.....	167
FIGURA 30 - FONTE: ARQUIVO CASA DA MEMÓRIA.....	170
FIGURA 31 - OS FRANCESES EM CURITIBA - DÉCADA DE 1890 ESTÚDIO VOLK.....	171

FIGURA 32 - MARIE HAUER, 1880/ ESTÚDIO VOLK.....	173
FIGURA 33 - MARIA TONIOLLO - FINAL DO SÉCULO XIX/ESTÚDIO VOLK	174
FIGURA 34 - ADOLPHINE VOLK- 1910/ FOTÓGRAFA: FANNY PAUL VOLK.....	176
FIGURA 35 - “MARA DORIGO”- INÍCIO DO SÉCULO XX/ESTÚDIO VOLK.....	177
FIGURA 36 - “TURMA DE ALUNOS DO PROF. AZÍLIO PEIXOTO”- INÍCIO DO SÉC. XX/ ESTÚDIO VOLK.....	178
FIGURA 37 - “SENHORAS”. ESTÚDIO VOLK, RUA DO IMPERADOR (1888 OU 1889)	179
FIGURA 38 - EMPREGADA DOMÉSTICA DA FAMÍLIA PEDROSA - FINAL DO SÉCULO XIX / ESTÚDIO VOLK.....	182
FIGURA 39 - EMPREGADA DOMÉSTICA DA FAMÍLIA CASAGRANDE -1900/ ESTÚDIO VOLK ..	183
FIGURA 40 - “VISTA DE CURITIBA I”: 1883/FOTÓGRAFO: ADOLPHO VOLK	184
FIGURA 41 - VISTA DE CURITIBA II: 1883/ FOTÓGRAFO: ADOLPHO VOLK.....	185
FIGURA 42 - VISTA PANORÂMICA DE CURITIBA- 1883/ FOTÓGRAFO: ADOLPHO VOLK	186
FIGURA 43 - LARGO DA ORDEM. FOTÓGRAFO: ADOLPHO VOLK	188
FIGURA 44 – TEATRO HAUER. FOTÓGRAFO ADOLPHO VOLK	189
FIGURA 45 - EMPRESA DE SANEAMENTO EM CURITIBA-11/10/1906. FOTÓGRAFA: FANNY PAUL VOLK	191
FIGURA 46 - “ESTRADA DE FERRO”/ FOTÓGRAFA: FANNY PAUL VOLK-1914	193
FIGURA 47 - VISTA DA ESTAÇÃO FERROVIÁRIA DE LEIPA-ALEMANHA.....	194
FIGURA 48 - REMETENTE: EMIL NITTNER, 21/05/1908 PARA “LILLY VOLK” (APELIDO DE ADOLPHINE VOLK).....	195
FIGURA 49 - REMETENTE: “FANNY PAUL VOLK, CURITIBA/PR; 03/05/1915. PARA: EMIL NITTNER, WEIZPERT/ ALEMANHA”.	195
FIGURA 50 - RUA : XV DE NOVEMBRO. “PHOTOGRAPHIA VOLK” /FOTÓGRAFO: ARTHUR WISCHRAL	196
FIGURA 51 - “CASAL HEISLER”. S/DATA. ESTÚDIO VOLK	198
FIGURA 52 - CASAL BAUMER /1880. ESTÚDIO VOLK	199
FIGURA 53 - FAMÍLIA BURMESTER-1902/ESTÚDIO VOLK.....	201
FIGURA 54 - “FAMÍLIA ITALIANA”-1905/ FOTÓGRAFA:FANNY PAUL VOLK.....	203
FIGURA 55 - “FAMÍLIA GUIMARÃES”-1910/ FOTÓGRAFA: FANNY PAUL VOLK	204
FIGURA 56 - “CRIANÇAS ALEMÃS”-1900/ ESTÚDIO VOLK.....	205
FIGURA 57 - “CRIANÇAS MÜLLER”-1900/ESTÚDIO VOLK.....	206
FIGURA 58 - “MULHER E CRIANÇAS”- INÍCIO DO SÉCULO XX/ ESTÚDIO VOLK.....	209
FIGURA 59 - “A MENINA”, S/DATA. ESTÚDIO VOLK	211
FIGURA 60 - “O MENINO”, S/ DATA. ESTÚDIO VOLK	212
FIGURA 61 - “HAMILTON POSPISSIL /FAMÍLIA SCHWIND, S/DATA. ESTÚDIO VOLK.....	213
FIGURA 62 - “SIDÉRIA MARTINS”-1899/ ESTÚDIO VOLK	214
FIGURA 63 - “VISCONDE DE NÁCAR”, S/DATA. ESTÚDIO VOLK.....	218

FIGURA 64 - “BARÃO DO SERRO AZUL”-1890/ ESTÚDIO VOLK	220
FIGURA 65 - “DR. PAULINO PEDROSA”-1990/ ESTÚDIO VOLK	222
FIGURA 66 - “MARIA MOURA PEDROSA”, S/DATA. ESTÚDIO VOLK.....	223
FIGURA 67 - “DR. VITOR FERREIRA DO AMARAL E SUA 1ª. ESPOSA”-1888/ ESTÚDIO VOLK .	224
FIGURA 68 - “DR. AGOSTINHO ERMELINO DE LEÃO”, S/DATA. ESTÚDIO VOLK.....	226
FIGURA 69 - RELAÇÃO DOS ESTABELECIMENTOS COMERCIAIS DE CURITIBA NO FINAL DO SÉCULO XIX	231
FIGURA 70 - RELAÇÃO DOS ESTABELECIMENTOS COMERCIAIS DOS IMIGRANTES ALEMÃES EM CURITIBA/ FINAL DO SÉCULO XIX.....	232
FIGURA 71 - OFICIAIS DO 4º BATALHÃO PROVISÓRIO DO CORPO DO EXERCITO EM OPERAÇÃO NOS ESTADOS DO PARANÁ E SANTA CATARINA/ REVOLUÇÃO FEDERALISTA 1893-1894/ ESTÚDIO VOLK.....	235
FIGURA 72 - LIBERO GUIMARÃES/ OFICIAL DA REVO- LUÇÃO FEDERALISTA NA REGIÃO DA LAPA	237
FIGURA 73 - GENERAL JOSÉ BERNAR-DINO BORMANN ESTÚDIO VOLK	238
FIGURA 74 - “SARGENTO JORGE LEPPER”, S/DATA/ ESTÚDIO VOLK	240
FIGURA 75 - GUILHEME KLUGER E ESPOSA ANA HANNEMANN.....	241
FIGURA 76 - RELAÇÃO DOS EMPREITEIROS ALEMÃES EM CURITIBA NO FINAL DO SÉCULO XIX.....	246
FIGURA 77 - FANNY PAUL VOLK, S/DATA. ESTÚDIO VOLK	252
FIGURA 78 - “FANNY PAUL VOLK”- DÉCADA DE 1880/ ESTÚDIO VOLK.....	253
FIGURA 79 - “KÖNIGIN” LOUISE DA PRÚSSIA.....	254
FIGURA 80 - “A NOBREZA GERMÂNICA”/ POSTAL ENDEREÇADO A “ADOLPHO VOLK PHOTOGRAPHIA”/17-09-1899	255
FIGURA 81 - “FANNY PAUL VOLK”, S/DATA. ESTÚDIO VOLK	256
FIGURA 82 - “FANNY PAUL VOLK”, S/DATA. ESTÚDIO VOLK	257
FIGURA 83 - “LILY KONDER”, S/DATA. VALE DO ITAJAÍ- SC	259
FIGURA 84 - “FANNY E SUA FILHA ADOLPHINE”, S/DATA. ESTÚDIO VOLK	275
FIGURA 85 - “ADOLPHINE E FANNY”, S/DATA. ESTÚDIO VOLK.....	276
FIGURA 86 - FANNY E ADOLPHINE(POR VOLTA DE 1893). ESTÚDIO VOLK.....	279
FIGURA 87 - “MARIA JOSÉ CORREIA/ BARONESA DO SERRO AZUL”-1898/ ESTÚDIO VOLK ..	283
FIGURA 88 - “PROFESSORA JULIA WANDERLEY”, S/DATA. ESTÚDIO VOLK.	289
FIGURA 89 - “FÁBRICA DE CALÇADOS HATSCHBACH”-1904/ FANNY PAUL VOLK.....	294
FIGURA 90 - “MOÇAS COM BECAS DE ADVOGADAS”-1910/ FOTÓ-GRAFA: FANNY PAUL VOLK.....	295
FIGURA 91 - “AS DUAS MOÇAS DE BECA”, S/DATA E S/AUTORIA	296
FIGURA 92 - MOÇA DE BECA-1913/ FANNY PAUL VOLK	297
FIGURA 93 - “CHÁ BENEFICENTE-GRÊMIO BOUQUET/COLEÇÃO:JÚLIA	

WNADERLEY"-1915/FANNY PAUL VOLK.....	298
FIGURA 94 - FANNY PAUL VOLK	300
FIGURA 95 - PLANTA DE UMA CASA PARA FRANCISCA VOLK NO BOULEVARD FLORIANO PEIXOTO	306
FIGURA 96 - "FANTASIA DE DOMINÓ"/FANNY PAUL VOLK-1910	308
FIGURA 97 - "GRUPO CARNAVALESCO PIERRÔ E COLOMBINA"/FANNY PAUL VOLK-1908 ...	309
FIGURA 98 - "ADOLPHINE VOLK/ LILLY"- DÉCADA DE 1890/ESTÚDIO VOLK.....	311
FIGURA 99 - ANÚNCIO DO JORNAL "OLHO DA RUA" SOBRE O SKATING RINK.....	312
FIGURA 100 - ANÚNCIO DO JORNAL "O OLHO DA RUA"SOBRE O CARROSSEL MECÂNICO..	313
FIGURA 101 - ANÚNCIO DO JORNAL "O OLHO DA RUA"/27-10-1907.....	314
FIGURA 102 - O COLYSEU CURITYBANO EM 1905	315
FIGURA 103 - INTERIOR DA FÁBRICA DE CALÇADOS DA FAMÍLIA HATSCHBACH-1904/ FANNY PAUL VOLK	316
FIGURA 104 - "EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL DE 1903"/ FANNY OU ADOLPHO VOLK	317
FIGURA 105 - REMETENTE: EMIL NITTENER-1911/DRESDEN ALEMANHA	318
FIGURA 106 - VERSO DO CARTÃO DE EMIL NITTER	319
FIGURA 107 - IMAGEM DE DRESDEN.-SET/1908. REM: EMIL NITTNER P/ "FRAULEN LILLY VOLK"	319
FIGURA 108 - ADOLPHINE VOLK - DÉCADA DE 1890/ ESTÚDIO VOLK.....	321
FIGURA 109 - BATISTA SFORZZA E FREDERICO DE MONTEFELTRO/PIERO DE LA FRANCESCA	322
FIGURA 110 - "MAGDALENA PALADINO RIVA"-1915/ FANNY PAUL VOLK	324
FIGURA 111 - "OS PERFIS NAS PINTURAS VEMEER"	324
FIGURA 112 - "MARTA BLEGGI PALLDINO"-1910/FANNY PAUL VOLK.....	325
FIGURA 113 - "AS JANELAS NA PINTURA DE VEMEER"	326
FIGURA 114 - "EPHIGENIA BONATO E ANTONIO GABARDO"-1905/FANNY PAUL VOLK.....	329
FIGURA 115 - "JAVITA EGG BEBÊ"/ FANNY PAUL VOLK-1912.....	331
FIGURA 116 - "PEDRO LAURINDO PRADO"-1908/ FANNY PAUL VOLK	337
FIGURA 117 - "PAULO CASAGRANDE"-1910. FANNY PAUL VOLK	338
FIGURA 118 - "ANTONIO PAROLIN"-1916. FANNY PAUL VOLK	339
FIGURA 119 - "RUDOLF MULLER"-1907/ FANNY PAUL VOLK	339
FIGURA 120 - "MANOEL AZEVEDO DA SILVEIRA JÚNIOR"- 1907/ FANNY PAUL VOLK	340
FIGURA 121 - GINASTAS DO CLUBE CONCÓRDIA-1912/ FANNY PAUL VOLK	341
FIGURA 122 - "ÂNGELO CASAGRANDE E O FILHO ELVIRO"-1912/ FANNY PAUL VOLK.....	342
FIGURA 123 - "VICENTE GIORGI"-1910/ FANNY PAUL VOLK	343
FIGURA 124 - "ANÔNIMO"-1905/ FANNY PAUL VOLK	344
FIGURA 125 - "PRIMEIRA COMUNHÃO DE MARIA POSPISIL"-1911/ FANNY PAUL VOLK	348
FIGURA 126 - PRIMEIRA COMUNHÃO DE JOANA VARDENEGA BLEGGI-1912/ FANNY	

PAUL VOLK. (EM PÉ JACOMINA VARDENEGA BELGGI).....	349
FIGURA 127 - FANNY PAUL E DUAS AMIGAS-S/DATA. ESTÚDIO VOLK	350
FIGURA 128 - FANNY E AMIGA, S/DATA. ESTÚDIO VOLK	351
FIGURA 129 - “LOUISE PARMCKER”, JUN-1910/JOINVILE(S/IDETINIFICAÇÃO DO FOTÓGRAFO)	352
FIGURA 130 - “FILHA DE LOUISE A 1ª. DA ESQUERDA PARA A DIREITA; S/DATA	353
FIGURA 131 - GRUPO ESCOLAR CONSELHEIRO MAFRA DE JOINVILLE”/REM: LOUISE	354
FIGURA 132 - REM: LOUISE PARMCKER PARA: FANNY PAUL VOLK.....	355
FIGURA 133 - VERSO DO POSTAL DO “VAPOR D.FRANCISCA SAHIDA PARA SÃO FRANCISCO”	356
FIGURA 134 - FRENTE DO POSTAL (FIG.4) “VAPOR D. FRANCISCA- 10/JUNHO/1910”.....	356
FIGURA 135 - “CLUB DE JOINVILLE-1913”	357
FIGURA 136 - BERLIN, 12/JULHO/1907/REM: BAUER E WEISS PARA “FRAU FANNY VOLK”	362
FIGURA 137 - VERSO DO POSTAL ENVIADO POR BAUER & WEISS.....	362
FIGURA 138 - LEIPZIG, 10/JUN/1911/ REM: ANTONIO LINZMEYER P/ “LILLA”: LILLY VOLK	363
FIGURA 139 - VERSO DO CARTÃO ENVIADO POR LINZMEYER/10-06-1911 (FIG.10).....	364
FIGURA 140 - DESSAU/ALEMANHA, 30/NOV/1911. REM: “HERN ANTONIO”P/ FANNY VOLK ...	365
FIGURA 141 - FRENTE DO CARTÃO ENVIADO POR LINZMEYER P/ JULIO LEITE EM 01/03/1912	365
FIGURA 142 - VERSO POSTAL ESCRITO EM PORTUGUÊS POR LINZMEYER PARA JULIO LEITE, EM 01/03/1912.....	366
FIGURA 143 - CARTÃO DE FELICITAÇÕES NATALINAS DE WILLI BAUER PARA JULIO LEITE	374
FIGURA 144 - VERSO DO POSTAL COM O CARIMBO DA LOJA DE WILLI BAUER NO LADO ESQUERDO	375
FIGURA 145 - DETALHE DO CARIMBO DA LOJA DE ARTIGOS FOTOGRÁFICOS DE WILLI BAUER.....	375
FIGURA 146 - REM: WILLI BAUER, 23/JUN/1913/ BERLIN- ALEMANHA	376
FIGURA 147 - PARA: “FRAU FANNY VOLK” CTBA/PR-BRASIL. “VILLA ADOLPHINA”/ RUE 13 MAIO, NO.20.....	377
FIGURA 148 - REM: WILLI BAUER, 13/07/1907/BERLIN- ALEMANHA	378
FIGURA 149 - PARA: “FAMÍLIA VOLK”/CURITYBA/PR/ BRASILIEN. RUA 15 DE NOVEMBRO, 13/JUL/1907 (FRENTE DO CARTÃO ANTERIOR).....	379
FIGURA 150 - REM: EMIL NITNNER, WEIPERT, L. BÖEMEN/ PARA: LILLY VOLK.....	381
FIGURA 151 - NO VERSO CONSTA O CARIMBO DE NITNNER E A CIDADE DE ORIGEM	382
FIGURA 152 - POSTAL ENVIADO POR ADOLPHO VOLK PARA A FILHA LILLY; S/DATA.....	383
FIGURA 153 - PARA: “ILMA SRA. DONA LILLY VOLK”/RUA: MARECHAL DEODORO, 10. CURITYBA/EST.PARANÁ/BRASIL	384
FIGURA 154 - PARA: “FRAU FANNY VOLK; PHOTOGRAF ANSTALT”.	

“IN KURITIBA, PROVINZ PARANÁ, BRASILIEN ”	385
FIGURA 155 - REM : FANI HOFRICHTER, BOEHM/LEIPA- 15/DEZ/1911.....	385
FIGURA 156 - POSTAL ENCONTRADO NO ÁLBUM PARTICULAR DE FANNY VOLK.....	386
FIGURA 157 - “HERMANN TIETZ”	388
FIGURA 158 - PARA: LILLY LEITE. “VIADUCTO DO CHÁ/ SÃO PAULO, 13-04-1914.....	390
FIGURA 159 - REM: M. BRAND	390
FIGURA 160 - PARA: “DA. FANNY VOLK”, 31-12- 1916/ RUA: TREZE DE MAIO NO.02, CURITYBA	391
FIGURA 161 - REM: FRENSEL & (?); SÃO PAULO/1916	391
FIGURA 162 - PARA: “EXMA. SRA. D. FANNY VOLCK”/PHOTOGRAPHIA VOLCK (RUA 15); CURITYBA. PR	392
FIGURA 163 - REM: EURÍPEDES GARCEZ DO NASCIMENTO/RIO DE JANEIRO, 21-05-1908 ...	393
FIGURA 164 - ANÚNCIO NO JORNAL “A ROLHA” EM 09/04/1908	394
FIGURA 165 - “LILLY VOLK E AMIGA AO PIANO”/ RESIDÊNCIA DA FAMÍLIA VOLK.....	400
FIGURA 166 - DA ESQUERDA PARA A DIREITA: FANNY VOLK, UMA AMIGA E LILLY VOLK, S/DATA.....	401
FIGURA 167 - “FANNY E LILLY”, S/DATA. FOTÓGRAFO PROVÁVEL: JULIO LEITE	402
FIGURA 168 - “LILLY VOLK E FANNY VOLK”, S/DATA. FOTÓGRAFO PROVÁVEL : JULIO LEITE	403
FIGURA 169 - “LILLY VOLK”, S/DATA. ESTÚDIO VOLK	404
FIGURA 170 - “LILLY VOLK”- 15/11/1904. POR: FANNY PAU VOLK.....	405
FIGURA 171 - PARA: “EXMA. SRA. DNA. FANNY VOLK/ RUA: 15 DE NOVEMBRO, NO. 72/CURITYBA, PARANÁ	407
FIGURA 172 - REM: “JULIO FERREIRA LEITE”, 19-05-1909/ RIO DE JANEIRO	408
FIGURA 173 - “LILLY, JULIO, FILHOS E BABÁ. S./ DATA E S./ AUTORIA.....	409
FIGURA174 - “JULIO, LILLY E O BEBÊ”, S/ DATA E S/AUTORIA.....	410
FIGURA 175 - “JULIO, A FILHA E O LIVRO”, S/DATA E S/AUTORIA	411
FIGURA 176 - FANNY E DUAS NETAS, S/DATA. JULIO LEITE	412
FIGURA 177 - “LILLY E JULIO E OS TRÊS PRIMEIROS FILHOS”, S/DATA. FOTÓGRAFA: FANNY PAUL VOLK	413
FIGURA 178 - “FANNY PAUL VOLK”, S/DATA. FOTÓGRAFO: JULIO LEITE	418

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	15
1 INTRODUÇÃO	31
PARTE I	66
2 O INÍCIO DA IMIGRAÇÃO ALEMÃ NO BRASIL: OS CONDICIONANTES DA VINDA E INSTALAÇÃO DAS FAMÍLIAS PAUL E VOLK	67
2.1 AS FAMÍLIAS “PAUL” E “VOLK” MIGRAM PARA O BRASIL NA CATEGORIA “BRUMMER”	67
2.2 AS INICIATIVAS E MOTIVAÇÕES DA IMIGRAÇÃO ALEMÃ AO BRASIL	74
2.3 OS PIONEIROS E OS “BRUMMERS”	78
2.4 “AS ASSOCIAÇÕES”: A PAZ É SELADA ENTRE OS PIONEIROS E OS “BRUMMERS”	84
3 A “REMIGRAÇÃO” DOS EMIGRANTES ALEMÃES EM CURITIBA: AS PRINCIPAIS QUESTÕES QUE ENVOLVIAM AS TENSÕES DE DISTINÇÃO ÉTNICA	94
3.1 O IMPACTO DOS COSTUMES DOS RECÉM CHEGADOS IMIGRANTES ALEMÃES NA VIDA DAS FAMÍLIAS ANTIGAS DA SOCIEDADE CURITIBANA	95
3.2 OS IMIGRANTES ALEMÃES EM CURITIBA E O RECURSO DA ENDOGAMIA	115
3.3 O CASAMENTO ENDOGÂMICO DE FANNY PAUL E ADOLPHO VOLK	127
PARTE II	143
4 A INAUGURAÇÃO DO ESTÚDIO VOLK	144
4.1 A INSTALAÇÃO DO ESTÚDIO VOLK EM CURITIBA	145
4.2 AS TROCAS SIMBÓLICAS ENTRE OS FOTÓGRAFOS E OS ARTISTAS EM CURITIBA	157
4.3 A FOTOGRAFIA DO ESTÚDIO VOLK DITANDO NOVOS GOSTOS E ESTILOS DE VIDA	171
4.4 AS TEMÁTICAS EXTERNAS DOS VOLK REVELANDO OS CONTORNOS DE CURITIBA	184
5 A CONSOLIDAÇÃO SOCIAL DO ESTÚDIO VOLK	196
5.1 A CLIENTELA NOS PRIMÓRDIOS DO ESTÚDIO VOLK	197
5.2 AS FOTOGRAFIAS QUE SE CONSOLIDARAM DOS BARÕES E DOS ILUSTRES	215
5.3 DEPOIS DOS BARÕES VIERAM OS CORONÉIS	227
PARTE III	251
6 FANNY PAUL VOLK ENTRE O OFÍCIO FOTOGRÁFICO E OS IDEAIS DE “MARIA” E “CLOTILDE ”	252
6.1 FANNY ENTRE OLHARES, ESPARTILHOS, LIVROS E ERUDIÇÃO	252
6.2 DESÍGNIOS DA REPÚBLICA PARA AS MULHERES NO BRASIL	262

6.3	AS FACETAS DE FANNY: A FOTÓGRAFA NA POSE DE MÃE.....	271
6.4	AS MULHERES INTELLECTUAIS, OPERÁRIAS E DAS ASSOCIAÇÕES BENEFICENTES INTERLOCUTORAS “VISUAIS” DE FANNY	280
7	ADOLPHO PARTE E FANNY ESTRÉIA.....	300
7.1	FANNY PAUL VOLK NO DESPERTAR DO SÉCULO XX EM CURITIBA: OS ENCANTOS COM OS ARTEFATOS E COM A URBANIZAÇÃO.....	301
7.2	O ESTILO DE FOTOGRAFAR DE FANNY PAUL VOLK EM CURITIBA.....	320
7.3	AS RELAÇÕES SOCIAIS DE FANNY PAUL VOLK.....	350
7.4	FANNY A FOTÓGRAFA AVÓ.....	395
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	418
	REFERÊNCIAS.....	433
	ANEXOS	439

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES



FIGURA 01 - "FANNY PAUL VOLK"- 1894/ ESTÚDIO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº.de cadastro: FO: 451; SN:41

O olhar austero de Fanny Paul Volk

Por meio das inúmeras fotografias que restaram de Fanny Paul Volk é possível constatar que desde a sua infância até a velhice, em geral, ela se mostrou ricamente trajada, ao menos para se apresentar frente a um registro fotográfico. As composições do seu visual eram completadas por brincos, pulseiras, colares, leques, chapéus, sombrinhas etc.

No entanto, o olhar austero que Fanny impunha ao posar para uma fotografia chega a desviar a atenção do expectador das lindas roupas e dos requintados acessórios usados por ela. Pois, perante os longos momentos necessários à realização de uma fotografia – tempo de espera característico do final do século XIX- Fanny, ao que parece, conseguia sustentar um olhar quase inquisidor. Isto, inclusive, tornou-se uma peculiaridade que representa a pessoa de Fanny nos retratos que restaram dela, pois é possível averiguar que por toda a trajetória de vida de Fanny, ela sempre se posicionou perante as câmeras com tal firmeza no olhar; essa constância em sua pose instiga ao observador atual certa curiosidade a respeito da trajetória desta fotografada que exerceu o ofício de fotógrafa.

Mas, o desejo em desvelar a trajetória de Fanny emerge em razão dela ter exercido o ofício fotográfico em Curitiba em um momento histórico no qual tal profissão era incipiente nesta cidade, como também era uma profissão incomum e pioneira para a atuação de uma mulher. No entanto, ainda somam-se a esses dois elementos as sutilezas de pose de Fanny, quando ela era fotografada, pois pelos seus retratos é possível vislumbrar que a fotógrafa também escolheu perpetuar a respeito de si, uma pose de mulher altiva, tendo como recurso aquele olhar inquisidor. Ainda, sobre o olhar assertivo que Fanny lançava em suas poses fotográficas, vale destacar que o olhar feminino até meados do século XX era norteado por "normativas" sociais que ditaram às mulheres formas de portar-se, seja na maneira de andar, de falar, ao sentar-se, e especialmente, em olhar e ser olhada.

No campo imagético, a discussão a respeito do referido assunto engloba muitos teóricos da Arte; tal temática iniciou sua polêmica no final do século XIX, a partir da exposição do quadro "Olympia" de Manet¹. O grande debate em torno desta obra, entre outras irreverências da composição, destaca significativa discussão a respeito do olhar inquisidor e diretivo de "Olympia" ao expectador (GARB, 1998)². Pois, para o cânone que norteava as regras da pintura do século XIX, o olhar de uma mulher na representação pictórica deveria se apresentar oblíquo, ou seja, nunca visto frontalmente. Porém, quando fosse necessário a

¹ A imagem do quadro "Olympia"/ Édouard Manet- 1863 encontra-se na seção dos anexos.

² Sobre os preceitos da pintura a respeito da direção do olhar feminino ver: Rose (1984) ou Parker e Pollock (1981) ou Pollock (1992).

frontalidade do olhar, era norma na pintura, até o final do século XIX, que o olhar da mulher representada frontalmente fosse então desfocado, quase borrado, em prol de um “pudor” social. Este recurso pictórico pode ser observado em inúmeras obras no desenrolar da história da pintura, no entanto, no fim do XIX, Edouard Manet, mais uma vez, faz uma chacota com tal regra em seu quadro “O Balcão”. Pois, em uma mesma composição ele justapõe uma figura feminina que responde a palheta acadêmica do olhar oblíquo, e ao lado - a segunda figura feminina - encara o espectador frontalmente, porém, com os olhos tão nitidamente desfocados que chegam a tornar estrábico o olhar da mulher representada³.

Atualmente, as análises sobre a direção adequada do olhar de uma mulher ainda são um terreno ávido de discussão, seja na pintura, no cinema, e mesmo na sociologia. Nesta esteira, a questão a respeito das “normativas” sugeridas ao olhar feminino são complexas, tanto que tais preceitos da pintura em relação à pose e ao olhar da mulher - do século XIX - foram “culturalmente” transplantados para o cinema no século XX (KAPLAN, 1995; MULVEY, 1975; SILVERMAN, 1988). A observação da manutenção deste conjunto de regras da pintura que foi herdado nas construções dos quadrantes cinematográficos atingiu seu auge de discussão na década de noventa do século XX, com Ann Kaplan, no livro “A Mulher e o Cinema: os dois lados da câmera”; a autora, já no primeiro capítulo, indaga: “O olhar é masculino”? Tal discussão torna-se tão ampla, no referido livro, que as reflexões se estenderam para o capítulo seguinte: “Patriarcado e o Olhar Masculino”,

No campo sociológico, a questão da “hexis corporal” que é inculcada distintamente as mulheres em relação aos homens foi um tema também tratado por Pierre Bourdieu, que pontuou tal questão no livro “A Dominação Masculina”. Para ele, estas “regras sociais” que educam o corpo feminino para portar-se socialmente distinto do corpo masculino e vice-versa se tornam um “habitus de lei socialmente incorporado”.

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Este programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao próprio corpo em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-os aos

³ Ver nos anexos a reprodução do quadro “O Balcão”-1868/69, no qual Manet apresenta duas moças, para a primeira ele utiliza o recurso do olhar oblíquo, para a segunda ele realiza o olhar frontal desfocado.

princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão de trabalho, na realidade da ordem social (BOURDIEU, 2007, p.64).

Bourdieu, nesta mesma publicação, também discute a respeito das questões que envolvem a distinção de trabalho entre os homens e mulheres, buscando compreender porque algumas profissões são tomadas como masculinas e outras como femininas. Mas, retomando as questões entre as “normativas” sociais para o olhar do homem e da mulher, o referido autor traçou reflexões sobre essa temática a partir de seus estudos entre os homens e mulheres da sociedade Cabília⁴. Segundo ele, esta sociedade mantém costumes de regulação corporal ainda muito explícitos nas distinções entre homens e mulheres. Inclusive, a respeito das questões das maneiras de olhar - esta condição de comportamento social - foram observadas por Bourdieu como explicitamente distintas entre os dois sexos naquela cultura. A partir das observações da sociedade Cabília, Bourdieu aponta as reminiscências destas mesmas tendências “normativas” nas sociedades industriais, citando inclusive alguns traços dessas restrições corporais na França atual. Assim, para Bourdieu (2007, p.13), as observações dos Cabilas serviram como um “instrumento de um trabalho de socioanálise do inconsciente androcêntrico”. Neste sentido, Bourdieu aponta e comenta alguns estudos e debates recentes que tratam dessas “regras de comportamento social” (ainda que sublimadas) destinadas às mulheres nas grandes metrópoles da atualidade, como é o caso de Londres, Estados Unidos e França.

A postura submissa que se impõe às mulheres cabilas representa o limite máximo da que até hoje se impõe às mulheres, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, e que, como inúmeros observadores já demonstraram, revela-se em alguns imperativos: sorrir, baixar os olhos, aceitar interrupções, etc. Nancy M. Henley mostra como se ensina as mulheres a ocupar o espaço, caminhar e adotar posições corporais convenientes. Friga Haug também tentou fazer ressurgir (com um método que chamou de *memory work*, visando resgatar histórias de infância, discutidas e interpretadas coletivamente); apontando os sentimentos relacionados com as diferentes partes do corpo, como as costas serem mantidas retas, as pernas que não devem ser afastadas, etc; e tantas outras posturas que estão carregadas de um significado moral. [...] Basta mostrar que este uso do próprio corpo continua, de forma bastante evidente, subordinado ao ponto de vista masculino (como bem se vê no uso que a publicidade faz da mulher ainda hoje, na França, após meio século de feminismo): o corpo

⁴ Sociedade campesina Argelina que mantém os costumes tradicionais no tramite da vida cotidiana, seja na maneira de plantar, seja nas relações sociais da comunidade.

feminino, ao mesmo tempo oferecido e recusado, manifesta a sua disponibilidade simbólica (BORDIEU, 2007, p.39).

Diante do exposto, Bourdieu acena que a questão da representação feminina na publicidade atual francesa ainda se sustenta nos pilares da composição pictórica acadêmica, na qual a mulher era um objeto do olhar. Pois, as poses destinadas às modelos atuais ainda propõem a simulação de uma mulher indefesa, desejável, quase possível, ou seja, com “disponibilidade simbólica”⁵.

As imagens reproduzem no âmbito ideológico da arte as relações de poder entre homens e mulheres. A mulher está presente enquanto imagem, mas com as conotações específicas de corpo e natureza, ou seja, passiva, disponível, possível, impotente. O homem está ausente deste tipo de composição, está ausente na imagem, mas o que esta significa é a sua voz, sua opinião e sua posição de domínio (GARB, 1998, p.223).

O olhar oblíquo da representação feminina também auxiliou a composição pictórica a comunicar esta disposição da figura feminina para o “prazer estético” masculino, ao menos, nos sistemas ocidentais de representação.

Neste quadro teórico, o olhar e os prazeres dele derivados estão profundamente ligados a questões de sexualidade. Não existe essa coisa simples “prazer de olhar”. E o que é mais importante para nós, de que modo os processos de representação para a arte – ou as elaboradas convenções pelas quais o olhar é encenado na arte - se relacionam com as condições em que os homens e as mulheres olham a vida (GARB, 1998, p.222).

Nesta esteira, os autores Berger, Parker e Pollock (1998, p.223) apontam que “a arte está particularmente envolvida na formação e na consolidação das relações desiguais de poder entre homens e mulheres”; isto tendo em vista que até o século XIX era também vetado socialmente que as mulheres fossem artistas, ou seja, elas seriam objetos do olhar artístico, porém não teriam o direito de exercer e expressar a sua ação da experiência do olhar. E ainda, quando os olhos de uma mulher eram representados, as convenções da palheta tolhiam até o olhar feminino representado ficcionalmente. Destaca-se que tais convenções se estenderam para o ramo fotográfico e cinematográfico, seja na tomada das poses, seja na intenção das mulheres serem artistas, fotógrafas ou cineastas. Desta forma, é possível refletir que as três profissões referidas foram, por um bom período, restringidas às mulheres, em razão de um entendimento social de que aos homens era reservado

⁵ Ver na seção dos anexos o quadro “O Nascimento de Vênus”-1863/Cabanel e “Descanso de Berthe Morizot”-1870/Manet, em ambos os pintores se utilizam do recurso estilístico da pose feminina instigar certa “disponibilidade” ao espectador.

o direito de olhar e às mulheres de serem olhadas. Sobre a árdua ascensão pioneira das mulheres ao mercado artístico na França, que só veio a ocorrer no final do século XIX, há os seguintes apontamentos a respeito dos condicionantes que impulsionaram tal ascensão, bem como, as resistências de ordem social sofridas por essas artistas pioneiras.

A artista, com símbolo de um número crescente de mulheres profissionais, tornou-se uma personagem padrão para os caricaturistas e um alvo fácil como imagem de “mulher pouco feminina”. A idéia de uma artista diante de um modelo masculino nu oferecia em especial amplas oportunidades de humor obsceno em um mundo que parecia estar efetivamente de pernas para o ar⁶. A diversidade do mundo artístico no final do XIX, com sua elaborada infra-estrutura de exposições particulares, um complexo mercado de arte e locais de exposição independentes, permitiu que as mulheres traçassem um caminho profissional sem o apoio estatal e sem a liberdade de movimentos que os homens tinham. [...] Mas as mulheres tinham que combater a visão predominante (codificada nas exclusões institucionais e nos discursos da crítica, da ciência, da medicina, do direito e da moralidade) de que algum engajamento sério e profissional com a arte estava além das capacidades de uma verdadeira mulher. Se houvesse alguma mulher que demonstrasse uma capacidade artística excepcional, então o sentimento era que elas tinham necessariamente de renunciar a seus atributos intrinsecamente “femininos”, e assim ameaçavam a solapar toda a estrutura social que se erguia a França Moderna. [...] Se as mulheres fossem abençoadas com uma sensibilidade refinada e uma percepção estética desenvolvida, isto deveria ser expresso nas atividades adequadas dos afazeres domésticos, o bordado, a montagem de álbuns e a pintura de aquarelas, nada muito difícil ou ambicioso, nada que as afastasse de seus deveres primários de esposas e de mães. Ser uma artista profissional era, em muitos lugares, transgredir as expectativas sociais. Embora os mecanismos conscientes ou inconscientes para enfrentar esta situação possam ter variado, não havia uma só artista na França do final do século XIX que conseguisse escapar do conflito, interno e externo, acarretado pela tensão entre suas aspirações como artista profissional e ideal feminino (GARB, 1998, p.239-240).

Ainda é importante sublinhar que, se os preceitos da pintura a respeito da pose e da direção do olhar feminino fizeram parte da construção imagética do cinema até meados do século XX, isso leva a se considerar que tais preceitos pictóricos também fomentavam as poses fotográficas do final do XIX e início do XX. Sobre a inspiração dos fotógrafos do século XIX nos cânones da pintura, Heloise Costa descreveu.

Esteticamente a fotografia tinha como modelo, em seus primórdios, o repertório das artes plásticas, considerando o meio com o qual apresentava maior similaridade de resultados naquele momento. [...] No âmbito do século XIX, diante da industrialização de equipamentos e materiais e da conseqüente democratização da fotografia, formaram-se

⁶ Ver na seção de anexos as caricaturas depreciativas a respeito de mulheres artistas e o nu masculino.

grupos de fotógrafos na tentativa de garantir-lhe o estatuto de obra de arte. [...] Para o pensamento da época, a maneira mais lógica de se atingir esse objetivo era fazer incorporar os princípios da arte acadêmica não somente na temática como na técnica (COSTA, 1995, p.3).

A partir dessas considerações vale refletir que o olhar assertivo de Fanny, às objetivas de uma câmera fotográfica no final do XIX, pode ter sido, para época, tão perturbadores quanto a sua profissão de fotógrafa. Pois, para sociedade curitibana no século XIX, não era muito adequado para uma mulher nenhuma dessas duas posições tomadas por Fanny durante a sua vida.

Indicativos a respeito da trajetória social de Fanny Paul Volk

Então, para buscar compreender a respeito das disposições sociais que nortearam a trajetória da alemã Fanny Paul Volk, sendo que ela por sua vez, tornou-se uma pioneira no ramo fotográfico em Curitiba, cabe referenciar alguns pontos relevantes de sua trajetória familiar e social. Para isso, faz-se necessário apresentar panoramicamente o deslocamento de Fanny e seus familiares da Alemanha, país de origem, e o assentamento dessa família de imigrantes no Paraná. Também, em linhas gerais, cabe apresentar os principais aspectos da vida social de Fanny em Curitiba, a fim de nortear algumas expectativas que este estudo suscita.

Fanny Paul nasceu por volta de 1867 na Alemanha e há probabilidades de que ela fosse natural da cidade de Leipa; seu núcleo familiar era composto por mais três pessoas, seu pai, Anton Paul, que era agricultor; a mãe Anna Paul, fotógrafa, e um irmão três anos mais velho, chamado August Paul⁷. No ano de 1867, no qual é mais provável que Fanny Paul tenha nascido, a Alemanha se encontrava com um mapa geopolítico assim constituído:

A Alemanha também foi uma região que pertenceu ao Habsburgo Império Austríaco que deu origem ao Império Austro-Húngaro tornando-se então, em um vasto e importante Estado europeu. Este “Estado” resultou de um compromisso entre a nobreza austríaca e húngara em 1867, que só foi dissolvida oficialmente em 1918, após os conflitos da primeira Guerra Mundial, fato que respondia às exigências do Tratado de Versalhes implementadas pelos Tratados de Saint Germain e Trianon. Atualmente as regiões que compreendiam o Império Austro-húngaro são os seguintes

⁷ Estes dados são oriundos dos registros documentais da imigração e foram cotejados com relatos orais dos familiares atuais. A mãe e o irmão de Fanny adentraram ao Brasil declarando-se “operários”, no entanto, no cotejo com as fontes orais foi possível constatar que Anna Paul exercia, ou ao menos, dominava a técnica fotográfica.

países: Áustria, Alemanha, Croácia, Bósnia e Herzegovina e regiões como: Voivodina na Sérvia, Bocas no Montenegro, Trentino-Alto-Adige e Trieste na Itália, Transilvânia e parte do Banato na Romênia, Galícia na Polônia e Rutênia (região subcarpática) na Ucrânia (NADALIN, 1997, p.9).

Treze anos após o nascimento de Fanny, por volta de 1880, os pais dela decidiram migrar para o Brasil, provavelmente em razão das dificuldades políticas ou econômicas que se encontrava a Alemanha na data referida. A família Paul, por sua vez, fez parte de um contingente de imigração que marcou uma nova rota de fluxo populacional que se dirigiu ao Brasil a partir do século XIX.

A partir do século XIX, uma nova e pequena Europa começa a nascer no Brasil, fruto de outro descobrimento, realizado pela gente comum: o trabalhador livre europeu. Os povos de origem germânica serão os primeiros a inaugurar o processo migratório no Brasil; vieram, em sua grande maioria, para a Região Sul, zona de clima temperado e de baixa densidade demográfica. Sabiam-se expulsos de sua pátria de origem em razão da escassez de terras, dos impostos e do governo reacionário da Restauração, não pretendendo, pelo menos em princípio a ela retornar (MAGALHÃES, 2004, p.13).

O perfil político do Brasil era monarquista e escravocrata no período em que ocorreram os primeiros estímulos à imigração, o governo do Brasil da época possuía alguns interesses com a imigração, tanto de ordem política quanto econômica.

O governo imperial brasileiro objetivava o preenchimento de vazios demográficos nas regiões de fronteira, com vistas a garantir a integridade do seu território, assim como, o suprimento de bens alimentares para o mercado interno, assim promoveu intensa propaganda na Europa em favor da imigração (MAGALHÃES, 2004, p.17).

O governo brasileiro possuía certa preferência pelos povos de origem germânica pelos seguintes motivos;

O estímulo à ocupação de parte de território brasileiro com essa população não foi acidental: de um lado, os estados germânicos não possuíam colônias nas Américas, motivo pelo qual não apresentavam qualquer ameaça à hegemonia portuguesa. De outro, assinala-se a influência da primeira imperatriz do Brasil, Dona Leopoldina de Habsburgo, da Casa Real da Áustria, que trouxe com seu séquito diversos pesquisadores alemães (MAGALHÃES, 2004, p.17).

Na década de oitenta do século XIX, quando a família Paul decidiu vir para o Brasil, o país ainda mantinha o regime monárquico e escravocrata, no entanto, este perfil encontrava-se permeado por tensões que diziam respeito às aspirações abolicionistas e republicanas.

A preferência pelo grupo germânico ainda persistia em razão das afinidades da Casa Imperial brasileira com a Alemanha, como era o caso de Dona Leopoldina e do seu filho Dom Pedro II, que foi educado por tutores alemães. Portanto, Dom Pedro II teve contato com personagens desta etnia que motivaram a imigração alemã, como era o caso de Visconde de Abrantes e José Karl Von Kossertitz.

Esses e outros personagens, como agentes de empresas colonizadoras, membros do governo brasileiro comprometidos com o ideário abolicionista e de governos suíços e de estados alemães, preocupados com o excedente de mão-de-obra na Europa, responsabilizaram-se pela política imigrantista: apesar da resistência dos escravocratas latifundiários, que se opunham ao trabalho livre, vozes como as de Karl Von Kossertitz, intelectual que migrou para o Brasil em 1851, serão atendidas: “Deixai que se libertem vossos escravos [...] chamai imigrantes e colonizai” (CARNEIRO FILHO, 1955, p.41-42).

Então, provavelmente motivados pelas questões políticas desfavoráveis na Alemanha e animados com a propaganda imigrantista que existia em prol da América do Sul, a família Paul decidiu se transferir para o Brasil. Para isso, os Paul decidiram dividir a vinda para o Brasil em duas viagens. Neste acordo familiar foi decidido que a mãe e o irmão de Fanny iriam imigrar por primeiro, sendo que mais tarde partiria Fanny Paul acompanhada por seu pai Anton Paul.

Desta maneira, no dia 19 de maio de 1880, Anna Paul e August Paul embarcaram para o Brasil; na ocasião ela declarou-se à imigração com os seguintes predicativos: casada, católica, operária e com 44 anos de idade. O filho August, por sua vez, declarou-se à imigração como solteiro, católico, operário, com 16 anos de idade⁸. Um mês depois da partida, Anna e August chegaram ao Porto de São Francisco/Santa Catarina, precisamente em 19 de junho de 1880. Ao que tudo indica, eles não se instalaram na região catarinense e tão logo desembarcaram, mãe e filho, “remigraram” para Curitiba, tendo em vista que a capital paranaense fomentava o recebimento de imigrantes.

Cabe destacar que o mesmo navio que trouxe a primeira dupla dos Paul, também transportava o fotógrafo Hermann Adolpho Volk, que igualmente aos Paul havia decidido pela imigração. Naquela data, Volk possuía 27 anos de idade;

⁸ Os documentos da imigração encontram-se na seção de anexos, assim como, estão descritos em capítulos posteriores nesta mesma pesquisa.

declarou-se operário, solteiro e protestante⁹. Há consideráveis probabilidades que August Paul, Anna Paul e Adolpho Volk tenham se conhecido a bordo do navio, tendo em vista três fatores: havia apenas 137 passageiros a bordo daquele navio; houve um mês de convivência entre os passageiros que se restringiam a um espaço físico limitado em virtude das dimensões do navio, e claro, o terceiro fator inclui a habilidade de Anna Paul e Adolpho Volk com a prática fotográfica¹⁰. Também existem possibilidades de uma associação de trabalho entre Anna Paul e Adolpho Volk logo em seguida aos seus assentamentos em Curitiba, tendo em vista a profissão de ambos e a “remigração” concomitante deles a Curitiba. Soma-se o fato que Anna e Adolpho desembarcaram em 1880 em Santa Catarina e, em 1881, o Estúdio Volk havia sido inaugurado; neste mesmo ano Fanny e Anton após desembarcarem em Santa Catarina seguiram imediatamente para Curitiba, a fim de encontrar Anna Paul¹¹.

Em 1881, um ano depois de sua esposa e filho partirem da Alemanha rumo ao Brasil, seguiu viagem Anton Paul com a filha Fanny, ambos partiram do mesmo porto de Hamburg que os primeiros familiares; era então 05 de maio de 1881, assim a segunda dupla dos Paul desembarcou no Brasil no dia 02 de junho 1881. Anton Paul declarou à imigração que ele e a filha eram protestantes, ele agricultor, casado e com 44 anos¹².

A chegada de Fanny Paul foi marcada por informações truncadas a respeito do seu nome de batismo e de sua idade, sendo que este fato caracteriza que Fanny Paul adentrou ao Brasil com outra identidade. Aos funcionários da imigração foi declarado que a menina se chamava Anna Paul, portanto homônima da mãe, e com 09 anos de idade. Tal informação no cotejo com inúmeras documentações, inclusive, os atestados de óbitos de seus pais, revelam que Fanny nunca foi tratada, ao menos, oficialmente no Brasil pelo nome de Anna. E, ainda

⁹ Os documentos da imigração encontram-se na seção de anexos.

¹⁰ O fato de Anna Paul ser fotógrafa foi um dado arrolado por meio da fonte oral que foi relatado pelas descendentes atuais. Pois, Anna Paul não declarou aos agentes da imigração que ela era fotógrafa, porém Volk fez o mesmo procedimento que Anna e August, ou seja, todos se declararam operários, talvez para facilitar a imigração, tendo em vista a incipiência da fotografia no sul do país. Isto talvez fosse a razão de que os agentes da imigração ignorassem a relevância do ofício, privilegiando outros profissionais para adentrarem ao Brasil. Sobre as estratégias dos imigrantes nas declarações que subvertiam alguns ofícios aos agentes da imigração, isso terá destaque no capítulo deste estudo intitulado: “Os Pioneiros e os Brummers”.

¹¹ Segundo os relatos dos familiares, Anna Paul trabalhava com Adolpho Volk no referido estúdio desde a inauguração.

¹² Os documentos da imigração encontram-se na seção de anexos, assim como, estão descritos em capítulos posteriores nesta mesma pesquisa.

segundo os dados dos óbitos dos pais dela, foi possível constatar que a menina possuía 13 anos quando desembarcou no Brasil. Retomando a chegada de Fanny e seu pai, ao que tudo indica, eles também “remigraram” para o Paraná, logo após o desembarque em Santa Catarina, possivelmente para reencontrar Anna e August em Curitiba. No entanto, há indícios de que August possa ter falecido antes mesmo da chegada da segunda leva da família Paul.

No desenrolar do assentamento da família Paul em Curitiba existem poucas informações a respeito de Anton Paul, pois não há registro comercial dele, o que restou foram as mínimas indicações de seu atestado de óbito, que revelam seu falecimento dez anos após a sua chegada ao Brasil, em 1891, vitimado de febre. Consta-se também no referido atestado, que Adolpho Volk foi declarante do falecimento de Anton Paul, isto indica que de fato os Paul e Adolpho Volk se conheciam e conviviam em Curitiba. O atestado de óbito de Anton também declara que a viúva era Anna Paul, bem como revela apenas a orfandade de Fanny, com 23 anos, ou seja, já nesta data ela foi indicada como filha única, portanto este último fato confirma que o irmão dela, August Paul, havia falecido antes do pai¹³.

Destaca-se que não há registro de óbito de August Paul em Curitiba, por causa disto aventa-se a possibilidade que ele tenha adoecido a bordo do navio e falecido imediatamente à sua chegada em Santa Catarina, pois na época eram recorrentes os episódios de doenças a bordo dos navios para as inúmeras famílias que imigraram no século XIX. Em geral, os óbitos eram em razão de desidratação, de escorbuto, de falta de higiene, ou ainda, da aquisição de doenças “tropicais” adquiridas ao adentrarem a América do Sul.

Sobre Adolpho Volk, no princípio ele veio sozinho para o Brasil, para os agentes da imigração ele declarou apenas seu primeiro nome de batismo, “Hermann”. No entanto, ele ficou conhecido em Curitiba pelo segundo nome, “Adolpho”, ainda que seu estabelecimento fosse conhecido - nos primórdios da instalação - pelas iniciais de seus dois nomes, ou seja, “Photographia H. A. Volk”. Vale sublinhar que Adolpho chegou de Santa Catarina em junho de 1880 e já, em 1881, encontrava-se com seu estúdio fotográfico instalado em Curitiba, conforme anúncio no jornal Dezenove de Dezembro, que foi um dos periódicos de Curitiba de franca circulação na época (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 1881, p.19).

¹³ Os atestados de óbitos dos personagens deste estudo encontram-se na seção de anexos.

Certo tempo depois da chegada dos Paul e de Adolpho Volk , seguiu para o Brasil o irmão de Adolpho que se chamava Aphonsus Volk, no entanto, este último faleceu precocemente em 16 de novembro de 1888¹⁴. Também há o registro da vinda de Anton Volk, pai de Adolpho e Aphonsus. Curiosamente, ele veio dez anos depois de Adolpho, e ainda, três anos após a morte de Aphonsus, talvez em virtude da viuvez no país de origem. Então, devido a essa possível solidão familiar sofrida por Anton Volk, vislumbra-se a possibilidade que ele não tivesse outros filhos na Alemanha. Esta probabilidade é endossada pela disposição de Anton Volk de se deslocar para o Brasil com já 69 anos de idade, talvez não apenas para reencontrar o único filho que restava vivo, mas também para conhecer a única neta que já contava com três anos de idade, filha de Adolpho¹⁵.

Sobre os domínios de Fanny Paul com o exercício da fotografia há probabilidades de que ela tenha se iniciado no ofício já na Alemanha por meio da tutoria da sua mãe. Isto, tendo em vista que a Alemanha foi pioneira na divulgação do aprendizado fotográfico, inclusive, precursora em escolas para o ensino deste ofício. Também existem apontamentos que revelam a parceria entre Anna Paul, Adolpho e Fanny nos trabalhos do estúdio Volk. Em se tratando de parceria, entre os Paul e os Volk, destaca-se que em janeiro de 1886, quatro anos após a chegada de Fanny ao Brasil, ela e Adolpho Volk se casaram, Fanny com dezoito anos de idade, e Adolpho Volk com 32 anos.

A história do processo de assentamento em Curitiba e assimilação da nova cidade, tanto para os Paul quanto para Adolpho Volk, parecia estar seguindo seu curso normal, afinal era comum na época os alemães se associarem profissionalmente em prol de tocar ofícios similares; o casamento entre os pares alemães que viviam no Brasil também eram recorrentes. No entanto, houve um entrave de ordem moral e civil, na ótica da sociedade receptora, a respeito do casamento de Fanny e Adolpho. Houve, inclusive, notificação do Pároco Geral Forense da época, a respeito do enlace matrimonial entre o casal de fotógrafos Adolpho e Fanny.

¹⁴ O óbito de Aphonsus Volk foi declarado por Adolpho Volk e Fanny Paul (nesta data ela já se encontrava casada, no entanto, ela assinou apenas o nome de solteira). O nome de Aphonsus Volk consta no livro de registro de óbitos do Cemitério Protestante de Curitiba, constando como 51º. Enterro oficial de um alemão naquele cemitério, que havia sido destinado aos Luteranos. Resta ainda um único retrato de Aphonsus realizado por Adolpho, este retrato encontra-se na seção de anexos.

¹⁵ O documento imigração de Anton Volk encontrar-se na seção de anexos.

O fato foi que o padre Braga, que era o pároco Geral Forense, denunciou o casamento de Volk e Fanny como ilegal - em princípio – porque, segundo o padre, a noiva seria católica e Volk luterano. Tal denúncia não apresentava a devida solidez, tendo em vista que Fanny adentrou ao Brasil como protestante, conforme a declaração de seu pai à imigração, ou seja, havia um documento oficial que declarava Fanny protestante. Mas, mesmo assim, o padre insistiu na sua própria versão, desta maneira a partir da irrevogável afirmação do religioso, a respeito do suposto catolicismo de Fanny, fazia-se necessária a presença de um padre católico, pois na ótica e acusação dele, havia ocorrido um casamento intercofessional.

Se de fato Fanny fosse católica, exigia-se na época a presença de um padre na cerimônia para validar o casamento intercofessional, desde que o noivo se convertesse à fé católica. No entanto, o padre obliterou essa segunda exigência do direito canônico para o matrimônio (NADALIN, 2001). Assim, a denúncia do padre girou em torno de que não houve pároco na cerimônia. Vale lembrar que a palavra e as prescrições do clero católico na sociedade receptora valiam como lei naquele momento histórico, ou seja, naquele período o pronunciamento de um padre era praticamente inquestionável e unilateral. Desta forma, esta denúncia invalidava, ao menos socialmente, o matrimônio de Fanny e Adolpho, tendo em vista que a legislação brasileira da época era permeada pelas disposições do Direito Canônico, que previa para os casamentos intercofessionais a conversão do cônjuge “herege” à fé católica.

No entanto, se já não bastasse a possível união intercofessional irregular, o padre Braga também afirmou que o casamento apresentava transtornos de ordem moral. Pois, o pároco no alto de sua inquestionável posição sócio-moral afirmou - naquele mesmo documento oficial - que Anna Paul, mãe de Fanny Paul, vivia separada do seu marido Anton Paul; este fato por si já vitimava socialmente Fanny, em virtude de ser filha de uma mulher com situação matrimonial “vexatória”, pois era assim que a sociedade receptora entendia os matrimônios desfeitos. Soma-se ainda, que o pároco no mesmo documento denunciou também que Anna Paul, a mãe da noiva, vivia “amasiada” com o noivo da filha Fanny, ou seja, com Adolpho Volk; soma-se ainda que o pároco também sublinhou no documento que os três,

Anna Paul, Adolpho Volk e Fanny Paul coabitavam a mesma casa, antes, durante e após o casamento do jovem casal¹⁶.

O fato é que para a época havia um triângulo amoroso imoral, por conta da referida denúncia ter partido não apenas de um padre, mas do “Vigário Geral Forense”, ou seja, era um cargo religioso específico para tratar das irregularidades confessionais. Estas denúncias atualmente podem ser questionadas e discutidas sob outros enfoques, partindo para reflexões que sugerem outras versões para este caso, como por exemplo, outras probabilidades de “associação” entre a tríade de fotógrafos. Mas, naquele momento histórico em específico, a irregularidade familiar era indiscutível a partir daquela denúncia. Tendo em vista que para a sociedade da época a denúncia do padre era um fato concreto, inquestionável e irrevogável, especialmente em virtude de que a palavra do padre além de valer como lei, também possuía a carga simbólica moral do zelo pelos bons costumes.

Mas, curiosamente, apesar de todos os condicionantes desfavoráveis ao casal Volk, pois eram imigrantes, luteranos e com casamento “desajustado moralmente”, o estúdio prosperou e se consolidou na cidade. A união de Fanny e Adolpho também se firmou, ao menos nos dez primeiros anos de matrimônio, sendo que no primeiro ano, no mês de abril de 1887, nasceu a única filha do casal, que foi batizada com o nome de Adolphine em homenagem ao pai. Ao menos Adolphine foi concebida seis meses após o enlace, isso livrou o casal da acusação de gravidez antes das núpcias. Mas, mesmo assim, o documento do padre enumerava vários desvios de conduta daquela família alemã, que provavelmente carregou tal estigma por toda a trajetória social deles na cidade.

No entanto, cabe destacar que o peso da denúncia paroquial recaía com mais intensidade para Fanny, que era no caso, o pivô do triângulo amoroso, e que em termos de sociabilidade era a personagem central desta trama denunciada pelo padre. Outro fator que põe Fanny no centro das atenções deste episódio foi o fato de que a fotógrafa teve mais longevidade social em Curitiba. Assim, por causa de sua maior visibilidade social, também coube a ela a árdua tarefa de realizar estratégias de sobrevivência social digna, após tal estigma de imoralidade, mesmo que mais tarde este ocorrido estivesse apenas nas lembranças dos cidadãos da cidade.

¹⁶ O documento do Vigário Geral Forense encontra-se na seção de anexos e incorporado no corpo deste estudo, no capítulo intitulado “O Casamento Endogâmico de Fanny e Adolpho”.

A denúncia do vigário na ocasião do casamento de Fanny com Adolpho já teria sido suficiente para marcar a vida social da fotógrafa sob a pecha da imoralidade. Mas, ainda ocorreu outro revés na vida de Fanny, pois em 1904, Adolpho Volk decidiu deixá-la; ele regressou definitivamente para Alemanha, inclusive, constituiu outra família e de lá nunca mais regressou. Sobre este novo episódio, que na época, desestruturava novamente a boa imagem social da família Volk, sabe-se que Adolpho partiu para a Alemanha deixando o estabelecimento fotográfico para a ex-esposa. Tal atitude de Adolpho, em princípio, parece generosa, no entanto, para a sociedade da época esse episódio era mais um encargo moral para Fanny. Pois, sob crivo sócio-moral da época, Fanny já era casada com o amante da mãe; possuía uma profissão incomum para uma mulher naquele momento histórico; e com a partida de Adolpho, ela se tornava uma mulher separada do marido por abandono. Naquele contexto, ela perdia a tutela masculina de Adolpho no ofício fotográfico, ou seja, a partir daquela data, Fanny iria enfrentar sozinha um campo profissional ainda incomum para uma mulher. Então, a decisão de Adolpho comprometia a existência social de Fanny, tendo em vista que ela teria que ser fotógrafa e proprietária do estúdio, uma conjunção bastante imprópria para uma mulher na ordem sócio-moral da época.

Somam-se ainda as dificuldades da vida social de Fanny também nas questões de ordem familiar, como por exemplo, o fato que em 1904, Adolphine, a única filha do casal, encontrava-se com dezessete anos; muito em breve, a filha deles estaria em idade de casar. O fato de Fanny - mãe de Adolphine - ter sido abandonada pelo marido, naquela época, já implicava em impedimentos morais para a moça Adolphine atrair bom matrimônio.

Mas, neste novo episódio da vida de Fanny, curiosamente, apesar de todas as possibilidades de que recaíssem as pechas de ordem moral a ela, por se encontrar separada do marido, a fotógrafa conseguiu prosperar com os negócios. O estúdio continuou sob a administração de Fanny, inclusive, mantendo-se como um dos estabelecimentos mais procurados pela elite curitibana. A fotógrafa também “conseguiu” outro feito incomum, no que tange à constituição da sociedade da época, pois Adolphine, sua filha, casou-se com um rapaz luso-brasileiro, católico, de família de prestígio em Curitiba, “os Leite”.

Assim, cabe entender as estratégias de barganha social que Fanny Paul Volk soube articular em duas rotas distintas, mas entrecruzadas; primeiro a sua

trajetória de vida enquanto imigrante e mulher na estrutura do próprio campo social da sociedade receptora, em segundo, na estrutura do campo fotográfico que ainda estava em formação, que se constituía pela instalação de outros estúdios fotográficos em Curitiba.

Grosso modo, o resumo da vida de Fanny suscita interesse, no entanto sociologicamente, caberá pontuar algumas reflexões sobre a rede de interdependência social que se constituía no final do XIX, em Curitiba. As análises permearão, portanto, os vários condicionantes sociais ao referido período em Curitiba, que por sua vez, ditavam as formas de sociabilidades entre os indivíduos. Assim, cabe analisar as distinções étnicas que se estabeleciam com as levas de imigrantes, episódio que por si proporcionava um campo social complexo e entrelaçado; também instiga desvelar a posição social exigida às mulheres quanto ao matrimônio, maternidade e profissão, naquele período; e ainda, especialmente, à inauguração de uma nova prática de fomentação de visibilidade social que se estabelecia em Curitiba, a partir da inauguração de estúdios fotográficos na cidade, ou seja, como pontua Norbert Elias, uma configuração social regida por zonas de interdependências entre os sujeitos envolvidos.

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa apresenta um estudo de caso, a partir do ponto de vista sociológico, a respeito de Fanny Paul Volk, tendo em vista que ela foi pioneira no ofício fotográfico em Curitiba, na modalidade de estúdio, na transição do século XIX para o XX. Para isto, o foco de análise subsidiou-se nos conceitos de *trajetória social* que são fomentados por Norbert Elias e Pierre Bourdieu. Isto, em virtude do conceito *trajetória social* proporcionar o estudo de um indivíduo singular que se encontrou em correspondência com a trama social, na qual (o indivíduo singular) esteve inserido em sua época. Na perspectiva de Elias, o indivíduo singular, em geral, pertenceu a uma configuração social e, portanto, esteve sujeito a uma situação de sociabilidades e reciprocidades com os demais indivíduos, que por sua vez, fizeram concessões ou coerções àquele indivíduo singular. Para essa espécie de trama social, Elias denominou o termo *interdependência*.

Na análise das figurações, os indivíduos singulares são apresentados da maneira como podem ser observados: como sistemas próprios, abertos, orientados para a reciprocidade, ligados por interdependências dos mais diversos tipos e que formam entre si figurações específicas, em virtude de suas interdependências [...]. Como acabamos de mostrar, o âmago do problema que se encontra diante de nós reside no entrelaçamento de interdependências, dentro do qual se abre para o homem singular um espaço para decisões individuais, ao mesmo tempo em que isso impõe limites à sua margem de decisão (ELIAS, 2001, p.51).

Assim, a partir das proposições do conceito *trajetória social*, o foco central deste estudo enseja estudar a fotógrafa de origem alemã que ficou conhecida na época pelo nome de Fanny Paul Volk¹⁷. A trajetória social da fotógrafa foi iniciada por meio do espaço do estúdio fotográfico Volk que, em 1880, foi inaugurado em Curitiba, por iniciativa do fotógrafo Hermann Adolpho Volk, sendo que, em 1886, ele se tornou marido de Fanny. No entanto, mesmo antes do matrimônio, Fanny fez parte de sua equipe de trabalho, já nos primórdios da instalação do estabelecimento, precisamente em 1881, ou seja, o ano que ela chegou ao Brasil e se instalou em Curitiba.

¹⁷ No livro “Fotógrafos Alemães no Brasil no século XIX”, o autor Pedro Karp Vasquez esclarece que existia no Brasil no século XIX uma tendência dominante para o abasileiramento dos nomes próprios, especialmente esta prática foi também incorporada pelos fotógrafos nos cartões-suporte de suas fotografias”(2000:14). Ainda, no caso de Fanny Paul Volk, no transcorrer desta pesquisa será possível observar que a mesma adotou mais de um nome próprio no decorrer da sua vida, por motivos diferentes que serão explorados posteriormente.

Sobre a trajetória de Fanny com a prática da fotografia vale sublinhar três acontecimentos relevantes para o exercício do seu ofício; o primeiro inscreve-se no fato de que a mãe de Fanny - Anna Paul - também era fotógrafa e por isso já conhecia Adolpho Volk por conta de também exercer a prática fotográfica¹⁸. O segundo acontecimento foi a união matrimonial entre Volk e Fanny, em 1886, cinco anos após a inauguração do estúdio. O terceiro momento emerge, em 1904, quando Adolpho Volk decidiu regressar definitivamente para a Alemanha deixando a esposa no Brasil, após dezoito anos de casamento com Fanny. Por conta desta opção, Adolpho transferiu a administração do estúdio para Fanny, então foi por meio do abandono físico do marido, que ela se tornou proprietária do estúdio e continuou no ofício de fotógrafa deste estabelecimento até 1918.

Destaca-se que, a partir de 1857, encontram-se registros da existência de alguns fotógrafos em Curitiba, consta-se que no período entre os anos de 1857 a 1900, houve o fluxo de quatorze fotógrafos transitando com esse ofício na cidade (KOSSOY, 2005, p. 337, 341, 342, 349, 355, 369)¹⁹ No entanto, a relevância do estúdio de Fanny e Adolpho Volk está no fato de que além deles figurarem entre os pioneiros da fotografia em Curitiba, constata-se especialmente, que o estabelecimento deles foi o que obteve maior tempo de permanência ininterrupta, cerca de 40 anos de registro fotográfico na cidade. Então, também por conta deste fato é possível constatar que o referido estúdio não se constituiu apenas em uma porta comercial amadora e passageira. Inclusive, o perfil amador era o caso de muitos praticantes de fotografia na época, pois tais fotógrafos não possuíam cenários tão pouco uma variedade de equipamentos fotográficos.

No caso do estúdio Volk, a pompa e a tecnologia do estabelecimento foram averiguadas por meio do primeiro anúncio do fotógrafo em um dos jornais mais lidos na época. Naquele periódico, no qual Volk, até então, era o único a anunciar um estúdio, ele divulgava a amplitude do espaço físico, a competência dos equipamentos e as pomposas decorações que se destinavam ao “fundo

¹⁸ Segundo os relatos das descendentes dos Volk em entrevista concedida em outubro de 2006. As transcrições das fitas foram doadas à seção de memória do MAC/Museu de Arte Contemporânea de Curitiba. Este museu em sua seção de arquivos mantém pastas de registro de todos os produtores imagéticos do Paraná. Na seção de anexos há fotografias da data da primeira entrevista com as duas bisnetas e uma neta de Fanny Paul Volk. Crédito das referidas fotografias a Izabel Liviski.

¹⁹Listagem de Casa da Memória de fotógrafos atuantes no Estado do Paraná -1850 a 1940 (em capítulos posteriores serão arrolados os fotógrafos, bem como, o tempo de permanência de cada um no ofício de fotografar em Curitiba).

fotográfico”, com colunatas e vegetação. A partir das descrições de todo aquele aparato, é possível compreender que tal estabelecimento se caracterizava nos moldes de um estúdio suntuoso, pois Adolpho Volk afirmou no anúncio que seu ofício e estabelecimento respondiam “à moda de Berlim e de Paris” (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 1881, p.19).

Então, este estudo verifica a possibilidade de que a tecnologia e a imponência do estúdio Volk tenham contribuído para que o estabelecimento fosse visitado como um local de referência para a experiência fotográfica dos curitibanos da época. Destaca-se também que ainda há carência de análises mais aprofundadas sobre o referido estúdio, então julga-se pertinente uma pesquisa mais pontual explorando melhor a atuação do estúdio, dos fotógrafos e dos fotografados em virtude de três características: a) a longa permanência comercial que os proprietários conseguiram instaurar; b) o público fotografado, que em suma, era a elite social, política, econômica e artística do Estado do Paraná; c) o fato de que boa parte da história do estúdio Volk esteve sob os cuidados de uma mulher: Fanny Paul Volk²⁰.

Cabe sublinhar que a opção do enfoque principal estar centrado na *trajetória social* da fotógrafa Fanny Paul Volk não visa minimizar a presença de Anna Paul e Hermann Adolpho Volk na inauguração e na vida social do estúdio fotográfico e em alguns anos da existência do mesmo. Pois, indiscutivelmente, as figuras de Anna Paul e Adolpho Volk estarão contribuindo com esta pesquisa em questões inerentes à trajetória do estúdio. No entanto, estes dois personagens são entendidos como interlocutores e fomentadores das condições sociais que permitiram naquela trama social a singularidade de Fanny. Ainda vale pontuar que a opção de focalizar este estudo em especial na figura de Fanny Paul Volk circunscreve os seguintes fatores:

a) Fanny perpassou toda a trajetória de existência do estúdio, ou seja, dos 38 anos de comércio fotográfico, portanto Fanny esteve presente em 37 anos, desde 1881 até a sua venda em 1918;

²⁰ Vale sublinhar que o estúdio Volk foi o único estabelecimento do gênero “estúdio”, daquela época, que representou Curitiba e o Paraná no livro “Fotógrafos Alemães no Brasil do século XIX” na pesquisa empreendida por Pedro Vasquez publicada no ano 2000. Talvez por conta desse renome que está associado à qualidade fotográfica dos retratos que restaram atualmente do estúdio Volk. Soma-se o fato de Fanny Paul Volk ter sido a única mulher fotógrafa do séc.XIX citada na referida publicação.

b) o sucesso do trabalho de Fanny frente à prática fotográfica, quando Volk regressou para a Alemanha; tendo em vista que ela era mulher em uma profissão que não prestigiava as mulheres daquela época no exercício do ofício, em vários países do mundo ocidental, inclusive no Brasil.

Nesta perspectiva, consideram-se as proposições de Pierre Bourdieu a respeito do conceito de *trajetória social*, enquanto deslocamento de um sujeito singular em um determinado espaço social, ou seja, dentro de uma estrutura de distribuição e negociação de diferentes tipos de capital que podem ser de ordem econômica, social, ou simbólica, mas que no cômputo geral visam consagração e legitimidade do sujeito no campo de interesse.

Toda a trajetória social deve ser compreendida como uma maneira singular de percorrer o espaço social, onde se exprimem as disposições do habitus: cada deslocamento para uma nova posição, enquanto implica a exclusão de um conjunto mais ou menos vasto de posições substituíveis e, com isso, um fechamento irreversível do leque dos possíveis inicialmente compatíveis, marca uma etapa de envelhecimento social que se poderia medir pelo número dessas alternativas decisivas, bifurcações da árvore com incontáveis galhos mortos que representa a história de uma vida. (BOURDIEU, 1996, p.292).

Desta forma, o foco deste estudo possui objetivamente o ensejo de pesquisar e analisar a *trajetória social* da fotógrafa Fanny Paul Volk no que tange a sua presença e contribuição para a manutenção de um estúdio fotográfico em Curitiba. Sendo que tal estúdio também contribuiu com a inauguração de uma nova prática de visibilidade social por meio dos retratos. Também se torna pertinente compreender as estratégias de Fanny na manutenção do exercício fotográfico na cidade.

O fato da presença ininterrupta de Fanny no estúdio, durante toda a existência do mesmo, revela também que a fotógrafa pôde ter a experiência de observar todo o processo de inauguração e consolidação dessa nova prática social dos cidadãos curitibanos, a partir da inauguração do costume de serem fotografados. Isto também implica em uma verificação a respeito do impacto dos usos sociais da fotografia naquele momento histórico, observando também que a prática fotográfica veio associada a todos os predicativos que ocorreram na transição de um século para o outro.

No Brasil, a transição do século XIX para o XX foi também caracterizado por episódios que provocaram profundas transformações no campo político, social

e econômico. Entre as novidades daquele período, destacam-se as aspirações à modernidade que se instaurava em Curitiba por várias vertentes; na política: com a Abolição dos escravos, seguida da Proclamação da República; na literatura: com o Simbolismo; na arquitetura: com o estilo Eclético; no urbanismo com novas ruas, saneamento e luz elétrica.

Então, por conta do que foi exposto, incluem-se entre os vetores que indicavam a modernidade²¹ em Curitiba, os novos usos e costumes que se estabeleciam na cidade por meio de certo desenvolvimento urbano. Mas, além dos novos contornos estruturais da vida urbana, como concentração populacional na cidade, saneamento, luz elétrica, entre outros, incluem-se entre essas novidades da urbanidade o aparecimento de novos artefatos, no caso, a máquina fotográfica que, em geral, encontrava-se em um ainda desconhecido espaço físico citadino: o estúdio fotográfico.

Sublinha-se ainda que, no caso da pesquisa que se apresenta sobre Fanny Paul Volk é relevante destacar que não se trata de uma biografia narrativa, ou seja, a proposta aqui será investigar por meio do modelo teórico denominado *trajetória social* - proposto por Norbert Elias e Pierre Bourdieu - a trajetória sociológica de uma fotógrafa pioneira deste ofício em Curitiba. Isto implica em verificar como uma mulher, com uma profissão considerada masculina naquele momento histórico, estabeleceu relações de sociabilidade com as outras figuras sociais de sua época, considerando a necessidade de sua inclusão social na rede de interdependência que é exigida entre os indivíduos nas relações de negócios e de trabalho. Aponta-se então, que Fanny Paul Volk, possuindo a profissão de fotógrafa, encontrava-se deslocada das atribuições sociais femininas - que em geral - recaíam às mulheres no final do século XIX no mundo ocidental e na cidade de Curitiba. E ainda, imbricado na figura de Fanny Paul Volk, soma-se também, um estudo sobre o impacto social do seu ofício, considerando o pioneirismo da prática de ser fotografado em Curitiba, oriunda da instalação de estúdios fotográficos na cidade na transição do XIX para o século XX.

²¹ Aqui a palavra “modernidade” faz referência ao processo de urbanização, portanto, abrange questões que tangem os usos e costumes que se instauraram por meio dessa nova conformação social ocorridas nas cidades principalmente a partir do século XX.

Procedimento metodológico geral

Considerando que o foco principal de análise deste estudo recai especialmente na figura de Fanny Paul Volk e que a construção do objeto de estudo da presente pesquisa esta pautada nas fundamentações teórico-metodológicas que se encontram inscritas nos conceitos de Elias e Bourdieu, cabe então pontuar que esses dois autores irão perpassar toda a estrutura teórica deste estudo, tendo em vista a consonância conceitual de ambos no âmbito da pesquisa sociológica, especialmente, no conceito de *trajetória social*.

No entanto, apesar de Elias e Bourdieu possuírem confluência teórica - no que tange estudar alguém singular - destaca-se que se observou que apesar das abordagens entre os dois autores se apresentarem complementares, cada um por sua vez, privilegia alguns contornos distintos para a mesma abordagem. Assim, para esta pesquisa, tanto o enfoque de Elias quanto o prisma de Bourdieu serão necessários, justamente para que ambos os enfoques permitam mapear com amplitude as análises que são propostas nesta pesquisa. Então, apenas em função de uma organização metodológica, ora o conceito "*trajetória social*" de Elias será mais apropriado para as análises, e ora as proposições de Bourdieu aparecerão com mais destaque, bem como, vez por outra, os dois autores se encontrarão entrelaçados.

Já, para a construção estrutural do texto, foi organizada uma divisão desta pesquisa em três partes distintas, para fins metodológicos; porém as três partes são, indiscutivelmente, complementares entre si. A necessidade metodológica em dividir o texto em três grandes temáticas emergiu com a finalidade de que fossem tecidas todas as dimensões da trama social que envolveu a personagem Fanny Paul Volk.

Assim, dentro desta proposição metodológica, a primeira parte foi destinada para tratar dos alemães imigrantes nas tramas de tensões e sociabilidades que envolviam a integração dos mesmos na sociedade receptora na qual Fanny Paul Volk estava inserida. A segunda parte foi eleita para tratar a respeito da implantação do estúdio Volk em Curitiba, no que tange aos usos e costumes que se alteraram na cidade por conta da nova modalidade social que era ser fotografado. A segunda parte também aborda as estratégias de sobrevivência social dos Volk por meio da oferta do seu ofício. A terceira parte foi destinada às

análises a respeito do trânsito solitário da Fanny Paul Volk a frente do estúdio e suas estratégias de sobrevivência social e comercial. Somam-se ainda, na última parte, as conclusões a respeito das questões que envolveram os sucessos e as possíveis coerções que Fanny Paul Volk teve que administrar ao longo de sua vida social.

Sobre as temáticas da primeira parte desta pesquisa, destaca-se que o enfoque tratará de dois contextos que perpassam toda a trajetória social de Fanny Paul Volk no Brasil. São elas: a imigração alemã para o Brasil sob as tensões do “*habitus* social incorporado”, oriundos da bagagem cultural alemã, em oposição à “flexibilização do *habitus* social alemão” frente às novas características encontradas na sociedade receptora; a prática da “remigração” dos alemães dentro do Brasil, entre estas a “remigração” para Curitiba, sendo que para a capital do Estado encontram-se o casal de fotógrafos alemães “os Volk”. Neste episódio, destacam-se as distinções e estranhamentos culturais, com os imigrantes em geral, e, particularmente, as estratégias da sociedade receptora na segregação social ao casal de fotógrafos.

No que tange ao suporte de análise sociológica, a primeira parte desta pesquisa tomará como base teórica as noções dos conceitos de Norbert Elias, como: *trajetória social*, *habitus*, *configuração social* e *interdependência*. As referidas pontuações teóricas de Elias são os aportes que norteiam as abordagens que investigam o teor das disputas por *status* e poder entre os imigrantes alemães e a sociedade receptora, seja no plano cultural, econômico e político, dos quais os “Volk” fizeram parte. Assim, a primeira parte fará o mapeamento do comportamento cultural e posição social na perspectiva elesiana do “*habitus socialmente incorporado*” a respeito dos imigrantes alemães instalados em Curitiba. Sabe-se que o conceito de *habitus* também é comum para Elias e Bourdieu, mas para este conceito haverá uma breve distinção de enfoque entre os dois autores. Pois, para esta pesquisa, o conceito de *habitus* em Elias será tomado na perspectiva do conceito weberiano de *ethos*. No entanto, apesar do tom weberiano aplicado ao conceito de *habitus*, a essência conceitual estará indiscutivelmente fixada em Elias, bem como articulada e permeada pelos conceitos de *configuração social* e *interdependência* propostos pelo próprio Elias.

As temáticas da segunda parte apresentarão o enfoque centralizado nas estratégias do casal Volk para alcançar o prestígio social na cidade, especialmente

a partir da implantação do estúdio fotográfico na capital do Estado. Além da implantação comercial do estabelecimento, cabe também compreender a implementação de uma expressividade visual que retratados e fotógrafos compartilharam na inauguração de um mercado de projeção social por meio da imagem. Para isso, serão arrolados os apontamentos de Pierre Bourdieu, Sergio Miceli e José de Souza Martins no que tange aos usos sociais da fotografia, bem como as possibilidades de “associação” social entre fotógrafos e fotografados no instante fotográfico. Isto, a fim de compreender em que medida a ação fotográfica conferia prestígio social, para os fotógrafos no que tange à consagração de seu ofício, e para os fotografados nas suas intenções de projeção social tendo com recurso uma imagem fotográfica .

A terceira parte tratará especialmente da figura de Fanny Paul Volk; serão privilegiados os enfoques de Pierre Bourdieu no que tange aos conceitos de *campo*, *habitus*, *trajetória social*, *trocas simbólicas*, bem como as proposições deste autor sobre os usos sociais da fotografia. Assim, a partir dos aportes teóricos da *trajetória social*, a pesquisa focaliza Fanny Paul Volk sob os seguintes aspectos:

- As coerções sociais vividas pela fotógrafa em virtude da condição feminina da época, que tencionavam com as peculiaridades sociais, profissionais e pessoais de Fanny Paul Volk, ou seja, os “olhares” da sociedade receptora voltados para o trânsito social da fotógrafa.
- A estreia de Fanny Paul Volk para dar continuidade - mesmo que sozinha - na administração do estúdio, concomitante com a estreia de alguns contornos modernos e urbanos que emergiram na inauguração do século XX na cidade de Curitiba.
- As conclusões a respeito da trajetória social de Fanny Paul Volk sob os condicionantes sociais, ou seja, apresentam-se as ações e estratégias empreendidas pela fotógrafa no âmbito da sua vida social, que a projetaram de forma singular mesmo em um espaço inóspito a uma mulher, imigrante, luterana e separada do marido. Em contrapartida, também se apontam as situações e episódios que foram necessários ou inevitáveis para a fotógrafa submeter-se, no caso, às possíveis coerções sociais que podem até ter transpassado a singularidade de Fanny.

Em suma, a presente pesquisa - na interlocução dessas três partes - apresenta os subsídios que contribuem para a construção do mote principal de análise deste estudo, ou seja, a *trajetória social* da fotógrafa Fanny Paul Volk.

Procedimento metodológico para a análise das imagens como fontes primárias

Para traçar a trajetória social de Fanny Paul Volk foi necessário elencar os documentos da imigração dela, dos seus familiares e de Adolpho Volk. Como por exemplo: as certidões de casamento, de nascimento e de óbito de Fanny e de boa parte dos familiares que a circundavam; correspondências dela, de sua filha Adolphine e do marido Adolpho, tanto correspondências entre eles, quanto entre eles e terceiros, em geral, amigos do país de origem. Mas, sobretudo, as fotografias do estúdio Volk são as fontes mais potenciais para revelar as relações de sociabilidade na qual Fanny estava inserida e onde ela interagia.

Então, cabe destacar que nesta pesquisa o foco conceitual de *trajetória social* esta sedimentado nas proposições de Elias e Bourdieu; todavia, o fio condutor da interpretação da personagem Fanny estará pautado principalmente nas análises imagéticas produzidas pelo estúdio, justamente pelo fato que a singularidade de Fanny está atrelada à sua posição social em virtude dela ter sido fotógrafa. Por conta disto, a pesquisa estará permeada pela presença e pela análise das fotografias do estúdio Volk; assim as imagens estarão em todas as instâncias deste estudo. Ou seja, as fotografias se manifestarão tanto em interlocução com o assunto referente ao capítulo no qual a imagem estiver contida, quanto às reflexões passíveis de interpretação dos códigos de composição que a imagem carrega em si, tendo em vista, que se tratam de fotografias de estúdio, ou seja, são imagens cuidadosamente construídas em um cenário para o devir.

As fotografias de estúdio, na maioria das vezes, para os fotografados da época, tinham a intenção de dizer algo sobre si, ou ao menos de se fazer ver. Então, cabe ao pesquisador atual utilizar essas fotografias para descobrir o que essas imagens de fato, em princípio, apresentam e significavam para aquele público da época, tendo em vista suas temáticas (casamento, batizado etc). Por outra via, a pesquisa atual tem interesse em analisar elementos das fotografias que, na época, não apresentavam a intenção de serem comunicados, porém devido aos condicionantes históricos e às demandas sociais inerentes ao

desenrolar do tempo, permitem hoje, uma reflexão a respeito das interdependências sociais que norteavam aquele momento. Assim, além das premissas já apontadas para a presença das fotografias no decorrer deste estudo, é também possível, a partir dos aportes sociológicos, que as imagens contribuam significativamente na reconstrução da *trajetória social* de Fanny Paul Volk, pois tais imagens carregam os indícios das tramas sociais que envolviam a fotógrafa.

Destaca-se que as imagens fotográficas do estúdio Volk permearam todo o texto da primeira a última página, tendo em vista que as imagens apresentam as demandas sociais que se ensejava analisar nas três partes da pesquisa. Assim, todas as imagens fotográficas do estúdio Volk estiveram sob o ensejo de uma interpretação sociológica, a partir dos enunciados de Pierre Bourdieu e outros teóricos que se ocupam da sociologia da imagem, no que tange aos usos sociais da fotografia. Também são sumariamente pertinentes as proposições de Sérgio Miceli sobre a possibilidade dos retratos servirem como marcadores sociais inequívocos; além de também se revelarem - segundo Miceli (1996) - no caso da dupla de fotógrafos, como “imagens sociais negociadas”. Isto, em virtude da possibilidade dos Volk terem minimizado a sua condição “*outsiders*”, justamente, pelo fato de possuírem o ofício de divulgação da imagem de outrem; pois afinal o prestígio da visualidade social da cidade também foi perpetuada pelas mãos deles.

Então, as imagens do estúdio Volk proporcionaram uma indiscutível troca simbólica, pois para os fotógrafos o perfil do ofício fotográfico fazia agregar certa imunidade social ao casal, em alguns aspectos considerados errantes na época, que foram apontados socialmente em relação à conduta social da vida deles, como por exemplo, o episódio do matrimônio do casal Volk. Enquanto que, para os fotografados da sociedade receptora, eles agregavam para si novas modalidades de sinalizações de brilho social. Pois, por meio do registro imagético talvez fosse possível para os fotografados darem vazão aos desejos que estavam internalizados nas expectativas de projeção e prestígio social deles. Estes sentimentos e expectativas que os retratados almejavam foram concretizados por meio dessa nova prática social que era ser fotografado. Assim, os fotógrafos do estúdio Volk, por sua vez, dada à natureza do seu ofício, na captura do registro visual palpável, acabaram por cristalizar e atingir as expectativas de prestígio dos retratados.

Vale sublinhar que este estudo, em primeira instância, se propôs à análise da *trajetória social* da fotógrafa Fanny Paul Volk, portanto não se trata de um estudo a respeito da especificidade da técnica fotográfica. Por outro lado, a análise dentro do conceito *trajetória social*, somente se torna pertinente em virtude de Fanny ter exercido a profissão de fotógrafa. Assim, neste caso, a fotografia foi o principal vetor da singularidade de Fanny Paul Volk naquele período e meio social.

Tendo em vista que a singularidade de Fanny esteve atrelada ao seu ofício de fotógrafa, as análises aqui seguem também as proposições sociológicas a respeito da interpretação imagética, que estão especialmente contidas nas proposições de Pierre Bourdieu na “corrente de estudo sociológico do visual” (MARTINS, 2008, p.16). Isto porque a trajetória social de Fanny suscita a análise das fotografias produzidas pelo estúdio Volk, pois as imagens revelam nuances das demandas sociais que eram negociadas entre os fotografados e a fotógrafa. Logo, essa interação do sujeito fotógrafo com os retratados implica na *trajetória social* da personagem Fanny. Na esteira destas relações de sociabilidades, no uso da fotografia em Curitiba, soma-se o momento histórico peculiar que foi o momento da inauguração desta prática de promoção social por meio da visualidade, no final do XIX.

Deste modo, o fato da singularidade de um sujeito estar atrelada particularmente à produção do seu ofício, no caso, as fotografias, esta característica incorre na necessidade de estudar também o produto do indivíduo singular, ou seja, as imagens. Tendo em vista que a produção da fotografia envolve interesses e cumplicidades entre os agentes da ação fotográfica, especialmente em se tratando de fotografias produzidas em estúdio. Dentro desta perspectiva, e considerando que esta pesquisa se propõe às indagações sociológicas, foram elencados três sociólogos para compor e nortear as análises teórico-metodológicas da análise imagética: Pierre Bourdieu, Sergio Miceli e José de Souza Martins. Os conceitos dos referidos autores irão marcar a tônica de análise das imagens, no entanto, isto não impede no corpo desta pesquisa, uma interlocução com as reflexões conceituais sobre a prática fotográfica contida em alguns historiadores, como é o caso de Boris Kossoy.

As pesquisas de Pierre Bourdieu sobre fotografia, em geral, privilegiam análises no modo de fotografar, ou seja, como as pessoas se apropriam e/ou capturam as imagens no que tange ao padrão das poses, do cenário, enfim da

composição geral da fotografia. Para ele, este prisma, é o principal vetor de distinção entre as classes e categorias sociais, assim este enfoque é um dos elementos de análise de Bourdieu, que resultaram na publicação de “Un Art Moyen”. O referido livro também circunscreve o momento no qual a ação fotográfica estava com amplo alcance popular devido à proliferação de máquinas fotográficas portáteis.

No entanto, neste mesmo estudo efetuado por Bourdieu existem reflexões a respeito da experiência de ser fotografado, bem como, as motivações que levam os sujeitos a desejarem realizar o registro imagético de um evento pessoal. Portanto, tais apontamentos são pertinentes a qualquer estudo que aborde a experiência e motivações que agregam os desejos que envolvem fotógrafos e fotografados desde os primórdios da ação fotográfica. Sobre esse enfoque de Bourdieu, o autor José de Souza Martins elucida:

Bourdieu ressalta um dos aspectos fundamentais do advento da fotografia em sociabilidades camponesas e tradicionais. Antes de ser um instrumento e anúncio do moderno e da modernidade, ela é assimilada como peça de afirmação e veículo dos valores, normas e instituições tradicionais e costumeiros, seja agregando-se aos significados próprios do rito matrimonial, por exemplo, seja incorporada como objeto de troca de dons. Funciona como sociograma vernacular, que documenta as relações e as posições sociais, como descrição visual de proximidades e distâncias sociais, de presença ou ausência na imagem. Para essas populações, a fotografia não é anunciadora explícita de um modo de ver, mas, antes, documenta a força social da velha visualidade pré-moderna, incorporada como corpo estranho às relações sociais estabelecidas (MARTINS, 2008, p.17).

Vale sublinhar que Curitiba no ano de 1881, data da inauguração do estúdio, se limitava às aspirações da modernidade, mas na prática diária a capital da Província era quase uma simples vila, com costumes campesinos atrelados, em geral, aos valores lusos e católicos. Soma-se o fato da contínua manutenção da tradição das famílias paranaenses ao ponto de se destacarem entre as mais hegemônicas e conservadoras do país, isto segundo Ricardo de Oliveira (2001, p.xxviii) nos estudos contidos na análise sobre a genealogia das famílias paranaenses que resultaram na publicação do livro “O Silêncio dos Vencedores”.

Retomando os apontamentos de Bourdieu, este autor além de inspirar reflexões sobre os motivos que levam as pessoas à ação do ofício da fotografia, também suscita reflexões em torno dos desejos que levam as pessoas a posarem para o registro fotográfico, ou ainda, a conservar e observar essas imagens que

foram capturadas. Neste recorte reflexivo Bourdieu (2003, p.52) assinala que há cinco elementos impulsionadores do desejo de realizar o registro fotográfico, que pode ser tanto por parte do fotógrafo ou do fotografado: a) *la protección contra el paso do tempo*; b) *la comunicación com os demás y la expresión de sentimientos*; c) *la realización de uno mismo*; d) el prestigio social ; e) la distracción o la evasión.

Destaca-se que as cinco proposições de Bourdieu permearão as análises desta pesquisa, considerando que este estudo trata da inauguração de um novo costume no trato com a imagem pessoal dos indivíduos. Portanto, as cinco proposições de Bourdieu auxiliam na compreensão dos desejos que motivaram os indivíduos de Curitiba, do final do século XIX, a se deslocarem a um a estúdio para serem fotografados.

Em princípio, o novo costume na cidade proporcionou um sinal de distinção àqueles que apresentavam condições sociais e econômicas para realizar uma fotografia de estúdio, pois a fotografia em seus primórdios não era um produto com preços muito módicos, ainda que fosse mais acessível que a realização de uma pintura, isto considerando especialmente a época - o final do XIX e início do XX – na qual a prática do registro imagético ainda estava sendo divulgada. Por outro lado, Bourdieu adverte que antes mesmo da fotografia se popularizar no que tange à questão do investimento econômico, ocorreu uma popularização do desejo de ser fotografado que proporcionou a consolidação do costume. Então, no desenrolar da consolidação do costume de ser fotografado também se popularizaram os valores dos custos desta modalidade de apropriação imagética, entre as variadas classes sociais.

Independente das razões de popularização da fotografia no que tange aos valores econômicos, Bourdieu também atribui a popularização e o “gosto” pela imagem fotográfica a razões de ordem social, que envolvem os ritos de sociabilidade entre os sujeitos que este autor denomina como “sociograma”.

La práctica fotográfica más común, debe a la función social que le es propia el hecho de ser lo que es y de ser únicamente eso. En efecto, ya se trate de sus ritmos, de sus instrumentos o de su estética, mas es la función social que le permite existir...Por el carácter que le confiere su función social, este tipo de práctica se adapta a los ritmos del grupo...La fotografía de las grandes ceremonias es posible porque -y solamente porque- ella fija las conductas socialmente aprobadas y reguladas, es decir, ya solemnizadas. La fotografía de la boda, en suma, es un verdadero sociograma y se interpreta además como tal (BOURDIEU, 2003, p.61,69).

Na esteira da função e/ou força social da imagem, Sérgio Miceli aponta que o registro imagético dos “ateliers” e dos estúdios prescreve a necessidade de um espaço físico e o ato de posar. Para Miceli, estas necessidades apresentam vicissitudes peculiares, pois para ele o momento do encontro - entre aquele que retrata e o retratado - requer um conjunto de cumplicidades que ele denomina como “imagens negociadas”. Estes apontamentos são sugeridos por Miceli, especialmente quando os retratados não são sujeitos sociais anônimos, ou seja, quando o retrato se trata de alguém de visibilidade social, seja política, econômica, artística etc. O referido autor pontua que o ensejo do retrato é justamente a manutenção do prestígio e visibilidade social tendo como recurso a cristalização da imagem para a perpetuação do prestígio social do retratado. No entanto, para se atingir uma qualidade iconográfica é necessário que o produtor da imagem além de ser especialista na prática de retratar, seja também um interlocutor e intermediário, dos ensejos das demandas sociais que devem ser agregados à representação.

Os retratos constituem, antes de tudo, o fruto de uma complexa negociação entre o artista e o retratado, ambos imersos nas circunstâncias em que se processou a fatura da obra, moldados pelas expectativas de cada agente quanto à sua imagem pública e institucional, quanto aos ganhos de toda ordem trazidos pelas diversas formas de registros de representação visual. Enfim, quanto ao manejo dos sentidos que retratistas e retratados pretendem infundir, seja na própria obra, seja nos parâmetros de sua leitura e interpretação (MICELI, 1996, p.18).

As análises de Miceli recaíram sobre a produção imagética de Portinari, que se ocupou de representar a elite dirigente da época, no entanto, considera-se pertinente suas proposições tendo em vista que o rito de produção da fotografia de estúdio do final do XIX no Brasil era muito similar aos ritos da pintura, pelo fato de exigir o momento da pose; do estúdio ter necessidade de técnica similar aos ateliers (principalmente em relação à luminosidade); somando-se ao fato de que neste momento histórico existia prestígio social similares entre os pintores e fotógrafos.

Saindo das questões de ordem física às questões de ordem social, esta última aproxima ainda mais as análises de retratos pictóricos e de retratos fotografados em Curitiba no início da instalação do estúdio Volk. Isto, em virtude, justamente, do público fotografado curitibano se constituir na época, em um reduto razoavelmente marcado pela distinção econômica ou política. E ainda, pelo fato do retrato de estúdio, no final do XIX em Curitiba, ter se apresentado como um novo

espaço de sociabilidade e visibilidade visado potencialmente pela elite da cidade como pode ser constatado ao se verificar a origem social e/ou econômica dos fotografados da época. No caso de Curitiba, vale lembrar que não existiam na década de 1880 pintores retratistas, logo o estúdio fotográfico cumpriu e supriu a carência da representação pictórica nas intenções de projeção social dos retratados.

O autor José de Souza Martins(2008, p.163) também comunga com Miceli que “a fotografia é uma relação contratual com o fotografado”, neste sentido, ele adverte para as possibilidades de que a imagem fotográfica esteja contida de elementos residuais. Então, considerando as possibilidades polissêmicas na interpretação da imagem, Martins insiste nas pistas desprezadas na fotografia, sendo que estas pistas podem apresentar relevância nos estudos sociológicos: “no que é desprezado, no que perturba porque discrepa da exatidão analisável, pode estar o segredo da imagem, aquilo que representa justamente a sua relevância sociológica” (MARTINS, 2008, p.156).

Dentro das proposições de cunho sociológico apresentadas, destaca-se que as imagens remanescentes do estúdio Volk estarão sob o crivo de análise que possui o intuito de “descongelar” as imagens a fim de aferir uma análise sociológica como propõe Martins.

É nessa construção, nessa redução dos tempos da realidade social ao espaço da imagem fotográfica e ao seu tempo aparentemente único, que o fotógrafo imagina, isto é, constrói a sua imagem fotográfica, aquilo que quer dizer através da fotografia. Mas, das expressões de um rosto aos elementos simbólicos do vestuário e da circunstância da fotografia, inevitavelmente agrega à imagem fotográfica os decodificadores que a “descongelam”, isto é, que revelam a dimensão sociológica e antropológica do que foi fotografado. Se a fotografia “congela” um momento, sociologicamente, de fato, “descongela” esse momento ao remetê-lo para a dimensão da história, da cultura, e das relações sociais (MARTINS, 2008, p.65).

No que concerne à presença das fotografias do estúdio Volk nesta pesquisa as imagens estarão sob os seguintes focos de interpretação:

- a) no presente estudo, entende-se que as imagens comunicam tanto quanto o texto, portanto não são imagens ilustrativas e sim interpretativas, então a presença das imagens visa uma reflexão e interlocução sociológica com a pesquisa escrita;

- b) o foco das análises também abordará os costumes e as maneiras dos fotografados posarem, de se vestirem, e mesmo de se apresentarem diante da objetiva (com sisudez ou descontração). Pois, interessa circunscrever as mudanças de comportamento social também por meio das poses e dos trajes que foram sendo captadas pelo registro fotográfico. Considerando o início da adoção da prática de ser fotografado e considerando as evoluções sociais que o percurso de quarenta anos de existência do estúdio permitiu registrar e testemunhar;
- c) a partir da identificação dos fotografados, as imagens serão tratadas também na perspectiva da interlocução daqueles sujeitos com os fotógrafos Adolpho e Fanny. Ou seja, as imagens captadas no estúdio serão permeadas por reflexões sobre a ação social dos fotografados, tanto com a sociedade da época, quanto a interação daqueles sujeitos com os seus fotógrafos: Fanny e Adolpho. Por exemplo: em que medida determinado cidadão “ilustre” pensava e/ou se manifestava publicamente a respeito da presença imigrante na época, ou ainda, quais eram as manifestações em periódicos e jornais de alguns fotografados a respeito da função social da mulher na Curitiba da época. Também alguns sujeitos identificados nas fotografias do estúdio serão analisados em relação ao momento histórico do qual tiveram alguma relevância, como é caso do Barão do Serro Azul, entre outros, bem como as suas relações de sociabilidade com a comunidade alemã imigrante;
- d) também será contemplado neste estudo análises a respeito das possíveis distinções no estilo de fotografar, a partir do momento que Fanny assumiu o estúdio fotográfico sozinha; isto implica em averiguar se ocorreram escolhas diferenciadas por parte de Fanny nas temáticas e poses de seus fotografados, ou se ela manteve o cânone da pose do final do XIX, quando a fotógrafa estreou nesta prática em Curitiba.
- e) destaca-se que as imagens do estúdio Volk não sofreram nenhum recorte, no entanto, algumas fotografias foram ampliadas para facilitar e evidenciar elementos que no tamanho original passam

despercebidos a um olhar desatento. A pesquisadora Miriam Moreira Leite (2001, p.44) incentiva os demais pesquisadores para se utilizarem do recurso da ampliação das imagens, a fim justamente de fazer “transbordar” as informações, “para deduzir o que não se vê em torno daquilo que se está vendo”.

A autora referida sugere que a pesquisa tome essa “licença poética” de interpretação e efetive o “transbordamento” do quadro destacado pela câmera, ou seja, “as fotografias sob análise, como não são aquelas que se desejaria, mas as que chegaram até nós, devem passar por esse exame espacial interno, com lupa, ou através de ampliações, a fim de se chegar a uma leitura minuciosa do conteúdo” (LEITE, 2001, p.41).

Procedimento de seleção e apresentação das imagens no corpo do texto:

- a) As imagens interpretativas: todas as fotografias realizadas no estúdio Volk no decorrer de 38 anos.
- b) Imagens ilustrativas: gravuras e/ou pinturas (quando as mesmas representarem algum episódio histórico ou lugar relevante do período estudado, tendo em vista que estes fatos ou lugares possuem laços com os personagens que transitam neste estudo). Como é o caso das pinturas que representam a partida dos alemães rumo à América.
- c) As imagens descritivas: os cartões postais trocados entre a tríade: Adolpho, Fanny e Adolphine e também cartões recebidos por eles de outrem. Os cartões postais serão analisados duplamente, tanto pela imagem que ele contém, quando as mesmas trouxerem indícios do habitus alemão ou qualquer informação que o valha, e ainda pelos textos e seus remetentes, quando tais informações revelarem dados sobre as sociabilidades nacionais e internacionais dos Volk.

Em virtude deste estudo ser permeado pela presença de três possíveis fotógrafos: Anna Paul, Adolpho Volk e Fanny Paul Volk, o crédito das fotografias no corpo do texto foi distribuído da seguinte forma:

- Durante o período em que havia os três fotógrafos, e mesmo após o falecimento de Anna Paul (1902), os créditos foram atribuídos

genericamente ao “estúdio Volk”, ou seja, no período de 1881 até 1902, isto a fim de contemplar o três fotógrafos.

- A partir de 1903, o crédito das fotografias são atribuídas a Fanny Paul Volk pelo fato de sua mãe já ter falecido e pelo fato de Volk ter regressado para a Alemanha.

Procedimento metodológico quanto às fontes escritas, orais, imagéticas a partir da trajetória social de um sujeito singular

O primeiro dado que emergiu como elemento de informação a respeito de Fanny Paul Volk foram as indicações de que a fotógrafa era de origem alemã, bem como os dois fotógrafos que a cercavam na cena profissional e familiar, ou seja, a mãe e o marido. Outro dado girava em torno de como e com quem Fanny teria aprendido o ofício fotográfico; para sanar essas primeiras indagações que surgiram a partir de indícios encontrados no trato das fontes também foi válida a pesquisa de Pedro Karp Vasquez sobre os “Fotógrafos Alemães no Brasil no século XIX” que apresentou algumas sinalizações.

Segundo Vasquez (2000, p.19), a sistematização do ensino da fotografia foi uma ação pioneira que partiu da iniciativa germânica, por conta disto, em 1846, foi publicado o primeiro livro em idioma alemão sobre fotografia; no ano de 1866 surgiu a primeira associação germânica de fotógrafos em Viena e em maio de 1864 também naquela cidade ocorreu a primeira exposição internacional de fotografia em país germânico. Esses dados fornecidos por Vasquez auxiliam na indicação da real possibilidade de que em uma mesma família pudessem conter vários praticantes da fotografia. Tanto por conta da amplitude do interesse pela fotografia na Alemanha que abria a possibilidade mais popular do ensino por meio de um tutor para um aprendiz, que poderia ser de pai para filho, ou mãe para filho/a, quanto pela facilidade de acesso dos alemães ao ensino da fotografia dado a sistematização do ensino deste ofício. Sobre o pioneirismo no ensino formal do ofício fotográfico Vasquez assinala:

Chama a atenção o papel desempenhado pela Alemanha na sistematização do ensino da fotografia, numa época em que a tendência generalizada era do ensino direto, do fotógrafo a seu aprendiz-assistente. Com efeito, a Alemanha teve uma posição impar no cenário internacional, podendo, em minha opinião, ser considerada o primeiro país a encarar a questão do ensino de forma profissional, profunda e conseqüentemente, criando as bases para a sua destacada atuação na produção industrial de

películas e, sobretudo, de equipamentos; campos nos quais atingiu uma posição de excelência verdadeiramente mítica (VASQUEZ, 2000, p.19).

O pesquisador Pedro Vasquez também contribui com a análise que circunscreve Fanny Paul Volk e Adolpho Volk quando identificados por esta pesquisa como alemães, mesmo tendo fontes que os declarem austríacos, ou ainda, pelo fato da região de onde o casal partiu também ter pertencido, vez por outra, à República Tcheca. O referido autor, no seu estudo já citado, identifica determinados fotógrafos como alemães a partir da seguinte proposição.

A extrema mobilidade do perfil geográfico da Alemanha a alça a sonho de todo cartógrafo, visto que as constantes transformações só tiveram fim vinte anos atrás (1989), com a fusão da República Federal da Alemanha – então conhecida como Alemanha Ocidental- com a República Democrática Alemã – conhecida como Alemanha Oriental-, unificadas na Bundesrepublik Deutschland. Quando se fala na Alemanha do século XIX, as coisas se tornam especialmente imprecisas, pois naquela época não era raro o sujeito dormir em um país e acordar em outro. Assim, qualificar os fotógrafos aqui reunidos de alemães pode implicar certa margem de erro segundo seus países de origem na época ou de acordo com a nossa concepção atual do que seja a Alemanha. Contudo, ainda que somente as cidades de origem de apenas cinco dentre eles sejam conhecidas, essas são incontestavelmente alemãs: Mannheim, Altenburg, Hamburg e Dresden. Por outro lado, os demais ou reivindicavam tal nacionalidade ao denominar seus estabelecimentos de Photographia Allemã, ou foram classificados de alemães pela imprensa brasileira do século XIX ou por historiadores contemporâneos de renome (VASQUEZ, 2000, p.24).

Nesta perspectiva, Fanny e Adolpho são identificados como alemães em virtude do seu estabelecimento ter sido assim denominado por eles como: “Photographia Allemã”; também pelo fato de suas correspondências estarem em idioma alemão e ainda pela declaração do próprio Adolpho Volk, na ocasião do registro de nascimento da filha Adolphine, no qual o fotógrafo denominou a sua origem e da esposa como sendo alemã ao cartório de registros.

Ainda sobre a trajetória social de Fanny Paul Volk também é pertinente aprofundar a investigação a respeito de outra informação contida em seus dados biográficos; consta-se que Fanny assumiu o Estúdio a partir do momento que seu marido “partiu” para a Alemanha, neste caso, a informação torna-se pulverizada pela imprecisão da comunicação muito comum na biografia como enunciou Bourdieu. Com isso, ficaram ocultados fatos essenciais sobre a existência social de Fanny Paul Volk como fotógrafa, ao elucidar tais fatos a pesquisa poderá desvelar por meio de um sujeito singular, toda uma trama social.

Ao cotejar as fontes, o que se revela sobre o episódio da partida do fotógrafo Hermann Adolpho Volk para a Alemanha é que, o marido de Fanny, não apenas foi para a Alemanha, constata-se que ele regressou definitivamente para lá, inclusive, envelheceu e faleceu em seu país de origem. Em decorrência deste fato sua esposa se tornou efetivamente a administradora e fotógrafa do Estúdio de 1904 a 1918. Sabe-se também que seus rendimentos foram prósperos e que o Estúdio fotográfico veio a ser desativado em razão de Fanny ter almejado realizar outros empreendimentos em outra cidade (MUSEU DE ARTE DO PARANÁ, 1996, p.7)²². É possível vislumbrar que o Estúdio prosperou tendo em vista que o proprietário sucessor, o fotógrafo Heisler, optou em manter o nome comercial, ou seja, “Estúdio Volk” em virtude do sucesso e conseqüentemente do valor simbólico agregado sob nome Volk na cidade de Curitiba.

Cabe apontar que as fontes que tratam de um indivíduo singular, às vezes, também se apresentam com um perfil peculiar. Neste sentido, Carlo Ginzburg (1987) pontua que não se trata de banalizar o coletivo em detrimento do particular, então para estes casos, este autor apresenta a possibilidade de um novo enfoque no que concerne à análise das fontes, quando se trata de abordagens de indivíduos singulares. A principal questão de Ginzburg sobre a natureza das fontes está justamente nas distinções entre coletivo e individual no que tange às pesquisas quantitativas e qualitativas, sendo que ele propõe a pesquisa qualitativa como uma possibilidade para as análises de sujeitos singulares.

Desta forma, Ginzburg rejeita os “números e anonimatos” que caracterizam - segundo ele - a coletividade das pesquisas quantitativas, propondo um modo de análise que aperfeiçoe e valorize o conhecimento indireto. Nesta proposição, Ginzburg destaca que a interpretação das fontes podem se centralizar sobre “os resíduos”, sobre os “dados marginais” e “questões indiciárias”, elementos que para ele são substancialmente reveladoras. Tal enfoque apurado por Ginzburg viabiliza a pesquisa de uma personagem “individual/singular” ao valorizar os elementos “indiciários e conjecturais” das fontes. Sobre a possível subjetividade das fontes na perspectiva qualitativa o autor esclarece:

Porém se a documentação nos oferece a oportunidade de reconstruir não só as massas indistintas como também personalidades individuais, seria

²² O artista nas modalidades Caricaturista/Cartunista, Marcel Leite (1919-1961), era neto de Fanny e Adolpho Volk.

absurdo descartar estas últimas...O fato de uma fonte não ser “objetiva” (mas nem mesmo um inventário é objetivo) não significa que seja inutilizável (GINZBURG, 1987, p.21,26).

Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas, sinais, indícios, que permitem decifrá-la (GINZBURG, 1999, p.177).

A partir das proposições de Ginzburg sobre uma análise qualitativa das fontes, este estudo apresenta como fontes primárias:

- os registros da imigração de chegada dos Paul e dos Volk ao Brasil;
- registros de óbito de Anton, Anna e Fanny;
- registro do Vigário Geral Forense sobre o casamento de Adolpho e Fanny;
- registro de nascimento Adolphine (única filha de Fanny e Adolpho);
- o processo dos trâmites de casamento de Adolphine Volk com Julio Leite;
- boletins da Casa da Memória, jornais e periódicos do período com anúncios do estúdio;
- correspondências de Adolpho para Adolphine depois da partida dele para a Alemanha;
- correspondências de amigos alemães de Fanny;
- correspondências de imigrantes e de alemães para Adolphine;
- cerca de 50 registros fotográficos remanescentes do estúdio fotográfico Volk;
- o livro “Os alemães no Paraná” publicado em 1929, pelo Pastor Wilhelm Fugmann, considerando a ótica *in locu* do pastor, ou seja, a imigração alemã sendo vista e interpretada sob a ótica de um imigrante alemão. Assim, o livro é uma fonte primária na medida em que ele se caracteriza aproximadamente na categoria de um “diário de imigrante”, considera-se que tal “diário” era de um líder religioso germânico, ou seja, suas ponderações inevitavelmente estão sob a ótica germânica e protestante.

Considera-se aqui que todas as fontes escritas arroladas nesta pesquisa são pertinentes para a construção da trajetória de Fanny Paul Volk e sua interlocução com a estrutura social na qual ela se encontrava. Assim, se as fontes escritas são pertinentes ao panorama da estrutura social, cabe destacar que as

fotografias são a tônica para as análises pontuais das demandas sociais que foram intercambiadas entre os retratados e os fotógrafos do Estúdio Volk, seja Adolpho, Anna ou Fanny.

Destaca-se que a singularidade de Fanny neste estudo está atrelada ao fato dela ter sido fotógrafa, e também que o estúdio Volk contribui para instaurar um novo gosto de classe e estilo de vida no período de sua permanência em Curitiba. Desta forma, esta investigação pretende assumir a postura de eleger a produção fotográfica do estúdio Volk como principal alvo analítico, especialmente porque a fotografia de estúdio era um processo no qual o fotógrafo e o modelo geralmente se faziam cúmplices. Nesta perspectiva, Sérgio Miceli (1996, p.14) compreende que esta espécie de cumplicidade se realizado um exame sumário das imagens “proporciona uma abertura às modalidades de indagação e questionamentos com a qual se deverá construir a leitura e a interpretação como imagens negociadas”.

Tanto Peter Burke (2004) quanto Boris Kossoy (2007) apontam as observações de Carlo Ginzburg sobre a possibilidade indiciária da fotografia enquanto pistas e fragmentos que usualmente não foram privilegiados tanto na pesquisa histórica quanto na sociologia. Então, os dois autores, baseados nestas possibilidades indiciárias e subjetivas da fotografia que foram matizadas pelos apontamentos de Ginzburg entendem que atualmente as imagens fotográficas emergem com potencialidade na gênese da interpretação da representação imagética como fontes de pesquisa.

A pesquisa também abarca alguns poucos relatos orais das descendentes dos Volk, no caso deste estudo, a fonte oral se constituiu do relato de uma única neta, que de fato conheceu Fanny. Entretanto, as duas bisnetas também foram ouvidas devido à memória de alguns dados a respeito de sua avó Adolphine, a única filha de Fanny. No entanto, em virtude da escassez da fonte oral esta qualidade de fonte foi utilizada apenas para cotejar os dados documentais, tendo em vista as facetas da memória como adverte Pierre Nora (1993, p.9).

como um elo vivido no eterno e no presente, como vida, sempre carregada por grupos vivos, nesse sentido, em permanente evolução, aberta a dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas e vulnerável a todos os usos e manipulações.

Por outro lado, também não era cabível desqualificar por totalidade a fonte oral, se forem consideradas as proposições de Ginzburg (1987, p.23), a respeito do estudo de um sujeito singular e de fontes “indiciárias” e “subjetivas”, enfim como ele enunciou: “nem mesmo um inventário é objetivo”. Também consideram-se pertinentes para este estudo as proposições do sociólogo Michael Polak, pois ele entende que “memória” possui uma ligação com identidade social, portanto, não é uma categoria enraizada na história, para ele a “memória” está contida “na nova área de pesquisa, que se chama história oral”. Na esteira desta reflexão ele cita Halbwachs²³:

A priori a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20 e 30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e por isso, submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes. Se destacamos essa característica flutuante, mutável da memória, tanto individual quanto coletiva, devemos lembrar também que na maioria das memórias existem marcos ou pontos relativamente invariantes e imutáveis (POLLACK, 1992, p.201).

Logo, a partir de todas as possibilidades de análise sociológica, bem como, a partir dos novos indícios passíveis de análise que evocam a figura de Fanny Paul Volk é possível concluir que até então, as informações sobre a fotógrafa Fanny estão atreladas às “regras de bom tom biográfico”, (BOURDIEU, 2005, p.184). Ou seja, essas regras sublimam fatos incomuns, entre outros, de que Curitiba no início do século XX teve uma mulher à frente de um dos estúdios fotográficos mais renomados da cidade.

Considera-se então, que os fotógrafos Volk estavam alocados nas tramas do reduto social de Curitiba por meio das objetivas do seu estúdio que foram registrando os indivíduos que deram tônica à vida dos curitibanos seja na área: política, econômica, artística e até moral (como foi o caso da Igreja Católica na época), por um período de quarenta anos. E, graças à permanência deste estúdio, muito do que é possível desvelar sobre a história do Paraná e suas tramas sociais também se dá ao fato de existir esse registro imagético produzido pelos Volk, especialmente, por Fanny que permaneceu na cidade por toda a vida. Em virtude disto, Fanny pôde ajustar suas lentes aos novos usos e costumes que foram se instaurando por meio das aspirações à modernidade e pelo processo de

²³ Halbwachs, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

urbanização; episódios que deram novos contornos no contexto político, econômico e cultural da cidade.

Procedimento metodológico no trato das hipóteses

Sobre a existência social de Fanny no decorrer da permanência comercial e social do estúdio abrem-se quatro indagações.

Questiona-se primeiramente, a respeito do estágio inicial da implantação de estúdios fotográficos na cidade. Isto implica na compreensão de que essa prática social era incipiente no que tange aos usos e costumes locais. Nesta perspectiva, cabe estudar as estratégias dos proprietários do estúdio Volk nos primórdios da instalação do estabelecimento para divulgar e inculcar o desejo de consumo de um bem simbólico ainda em evolução e em processo de assimilação de sua prática, no caso, a fotografia.

A segunda questão para ser analisada circunscreve as estratégias que a fotógrafa adotou para se estabelecer socialmente e profissionalmente em Curitiba, tendo em vista que ela possuía alguns predicativos sociais desfavoráveis para a época, como por exemplo, ela era: mulher, imigrante, luterana, separada do marido e ainda acusada de ter se casado com o amante da mãe,

A terceira indagação que se enseja responder gira em torno dos motivos que levaram Fanny Paul Volk a desativar o estúdio e não tornar a abri-lo quando retornou a Curitiba após breve empreendimento comercial em outra cidade. Fanny faleceu com oitenta anos, portanto aos cinquenta anos de idade ainda com vigor físico, Fanny decidiu ser apenas avó.

A quarta pergunta que emerge é a análise a partir das imagens que se conservaram. Pretende-se buscar nas fotografias indícios para as respostas das outras premissas, mas também interessa investigar a manutenção dos “gostos de classe e estilos de vida”²⁴ por meio de sinais distintivos que aqueles fotografados desejaram perpetuar por meio das imagens. Mesmo que não tenham sido de maneira sistematizada, é isto que justamente interessa, cabe analisar as práticas engendradas por um grupo de agentes em uma nova experiência de visibilidade

²⁴ A expressão “Gostos de classe e estilo de vida” faz referência à reflexão de Bourdieu aos habitus de classe analisado por ele no livro “A Distinção”.

social, concomitante às novas circunstâncias da modernidade sendo oriundas da experiência urbana.

Sobre o fato de que um determinado grupo social desejar perpetuar seus sinais distintivos sem fazê-lo de maneira intencional, no caso da fotografia, Pierre Bourdieu (2003, p.84) explica: *“La fotografía, por consiguiente, proporciona una ocasión privilegiada de observar como los valores de clase pueden transmitirse aun sin ninguna educación”* ou seja:

Dado que el ethos inspira más que rige las conductas, y que las reglas que impone en forma objetiva no afloran objetivamente como tales a la conciencia de los individuos – aun cuando se refieran objetivamente a ellas en sus conductas conformes o transgresoras – los valores difusos pueden transmitirse y perpetuarse en un sin que haya necesidad de estimularlos o fomentarlos (BOURDIEU, 2003, p.84).

Considerações sobre a presença de apontamentos literários

Este estudo também contemplará apontamentos de duas produções literárias, são elas: “O tempo e o Vento” de Érico Veríssimo e “A Mulher de Trinta Anos” de Balzac. A presença dessas duas literaturas, em especial, são por motivos convergentes apesar dos autores e temáticas se apresentarem completamente distintos. No entanto, o fato é que as duas obras literárias são relativamente temporais ao momento histórico em que viveu Fanny Paul Volk, apesar da tônica ficcional, ambas apresentam subsídios culturais embasados em dados sociais concretos da época.

Assim, “O Tempo e o Vento” nos volumes sob o título: “O Continente” apresenta o registro da chegada dos imigrantes alemães ao Brasil, mesmo com a tônica inerente ao romance, o autor revela dados concretos da realidade sobre os alemães que são muito similares aos dados dos textos das ciências sociais. Um exemplo é a respeito da prática do “duelo germânico” que rendeu algumas páginas à teoria de Norbert Elias; no romance de Veríssimo ocorre uma análise sobre o costume do duelo alemão que está imbricada à análise do referido sociólogo, no entanto, o romance “O Tempo e o Vento” antecede duas décadas à publicação de Elias sobre os “Alemães”. Vale lembrar que o escritor romancista não é uma entidade deslocada da vida social, talvez por isso mesmo, a sua “ficção” e/ou “romance” se apresente com “recaídas” fidedignas.

A questão que aqui emerge - em trazer um paralelo discreto à produção sociológica de Elias no que tange a alguns apontamentos similares encontrados no romance de Veríssimo - está no ponto comum de ambos os autores tratarem a respeito das descrições dos costumes e conflitos sociais do *ethos* alemão; ainda que sabendo que o propósito deste estudo está no rigor sociológico de Elias, no entanto, há de se considerar Veríssimo como uma testemunha ocular histórica do “*habitus* socialmente incorporado” dos imigrantes alemães no Brasil, estas características foram observadas e pontuadas pelo romancista, ainda que na categoria literária do romance.

Para não ocorrer mestiçagens entre o texto acadêmico e a obra de Veríssimo, optou-se em manter as pontuações do romance no final de cada capítulo e no formato “nota de rodapé”, assim o leitor poderá realizar seus próprios paralelos reflexivos. Ou seja, a intenção na incorporação do elemento literário, no caso do “Tempo e o Vento”, será por conta apenas de se estabelecer uma reflexão paralela, concomitante e comparativa das fontes acadêmicas com as possíveis fontes indiciárias da ficção. Sendo que estas últimas revelam pistas que proporcionam um cotejo incisivo com as fontes “verídicas”.

A citação à Literatura seria também uma proposta de exercício ao pesquisador e ao leitor, no que tange ao alerta de que um cientista social necessita estar constantemente atento às possíveis interlocuções e observações do seu entorno social, que são manifestadas de maneira plural, seja na arte, na literatura, na música, ou ainda, na fotografia. É também interessante destacar que o tema da imigração foi objeto de produção literária de vários autores, mesmo fazendo as devidas considerações que as obras ficcionais possuem um estatuto distinto das obras acadêmicas, vale pontuar que ambas permitem ampliar a compreensão do tema que possuem em comum. E, partindo do princípio que a fotografia também possui a ambiguidade de ora ser um “testemunho verídico” e ora estar no plano da “linguagem figurada”, como estão às outras manifestações “artísticas” já citadas, seria salutar – nesta pesquisa - não rotular como completamente ficcional as outras formas de se interpretar o mundo em suas sociabilidades.

Quanto à presença da obra “A mulher de Trinta Anos” - também para não ocorrer mestiçagem entre o texto acadêmico e o romance - as citações literárias estarão associadas às imagens de algumas fotografias que retratam Fanny Paul Volk em três momentos etários distintos de sua vida. Isto considerando que Balzac

na sua ficção literária antecipa variações comportamentais para as mulheres conforme as suas faixas etárias. Apesar da celebridade do capítulo da mulher de trinta anos, daí o título da obra, Balzac descreve toda a trajetória feminina de sua personagem, ou seja, o perfil de garota, jovem, adulta e idosa da sua personagem “Julia”. O romance pontua os anseios, conquistas e declínios sociais de Julia, especialmente, em virtude das coerções sociais sofridas por sua personagem; nesta perspectiva, Balzac apresenta sua personagem também como um sujeito singular no contexto do seu romance. Assim, dentro dos apontamentos acima, o texto de Balzac irá justapor-se a algumas imagens de Fanny, considerando que Fanny também será tratada nesta pesquisa por meio da trajetória de seu percurso etário, ou seja, desde os seus 14 anos quando adentrou ao Brasil até a sua idade de 81 anos quando faleceu.

Por questões metodológicas, os apontamentos de Veríssimo estarão contidos na primeira parte da pesquisa e (eventualmente na segunda parte) em virtude do romance tratar de uma estrutura social. Isto tendo em vista que a pesquisa acadêmica nestas duas partes também se ocupa do mapeamento da estrutura social dos imigrantes alemães na qual estava inserida Fanny Paul Volk. Para a terceira parte ficou reservada, vez por outra, a presença de Balzac por conta dos capítulos desta parte comportarem as análises a respeito do trânsito individual de Fanny, enquanto mulher, inserida na sociedade curitibana.

Procedimento teórico-metodológico sobre trajetória social a partir das pontuações de Norbert Elias

Quanto ao enfoque de *trajetória social* de Elias, no que concerne à compreensão de um sujeito singular, esta análise encontra-se sob a égide do impacto do *ethos* cultural no qual nasceu e viveu um indivíduo peculiar, bem como, as demais experiências que em contrapartida, fazem interlocução com traço singular daquele determinado indivíduo. Elias visa elucidar as estratégias que um determinado sujeito singular desenvolveu para se distinguir dos demais, mesmo que submetido às amarras das tramas sociais de sua época, por outra via, Elias também revela as coerções as quais o indivíduo singular não conseguiu transplantar mesmo com toda a sua singularidade.

Destaca-se que a questão central de Elias para este estudo é pontuar, “o *habitus* socialmente incorporado”, ou seja, a partir do impacto cultural e social ao

qual o sujeito esteve inserido, seja Fanny, seus familiares, ou ainda a comunidade imigrante alemã em Curitiba.

Elias também contribui ao circunscrever a análise de um personagem singular especialmente nas configurações sociais nas quais o indivíduo singular também esteve sujeito a coerções, mesmo que a sua singularidade emane tanta distinção que ele seja reconhecido como portador de “genialidade”. No ensaio “Mozart: a sociologia de um Gênio”, Elias não se preocupa com aquilo que torna Mozart renomado – sob estigma da genialidade – mas Elias pontua especialmente as tensões que circundavam a existência humana de Mozart e a sua especificidade musical. Ou seja, as tensões que envolviam a sua competência musical diferenciada, e ao mesmo tempo, contrapondo-se e/ou ajustando-se às suas necessidades humanas comuns. Nesta esteira, Elias não analisa tecnicamente a música de Mozart, inclusive passa longe disto, o que ele investiga é o impacto do sucesso da música de Mozart na vida social do próprio músico; isto no que tange à valorização ou não deste artista naquele momento histórico, e ainda a resposta dele – ainda que interiorizada – do sujeito Mozart, em suas reações externalizadas, seja em relação ao sucesso, ou seja, aos infortúnios do músico.

Destaca-se que Elias não pretendeu banalizar o prodígio de Mozart, mas este fato já estava dado, o que Elias realizou, ou melhor, desenvolveu e revelou sobre este músico, foram os condicionantes do seu lócus social, isto então, conseqüentemente, acabou também revelando a humanidade do gênio, sem é claro, sequestrar-lhe seus prodígios musicais. O conceito *trajetória social* em Elias também auxilia na compreensão de como os pares sociais da época compreenderam ou não a dualidade que o sujeito singular carregava como humano e com certo prodígio. Para isso, Elias pontua os traços do comportamento psicológico de Mozart como fruto ora do prestígio social, ora das frustrações oriundas do seu meio. Nesta esteira, o autor revela as correspondências de Mozart com o seu pai, os dramas amorosos, ao mesmo tempo, em que apresenta a sociedade com seus rígidos padrões de sociabilidade, na qual Mozart não se encontrava apenas inserido, mas também coagido.

Cabe ainda sublinhar que na pesquisa empreendida por Elias a respeito da vida social do músico e compositor Mozart, o autor distingue, bem como, esclarece sobre a diferença entre biografia narrativa em contraposição com a categoria “trajetória social.” Elias (1995, p.15), sobre o estudo de Mozart, enuncia: “sua vida é

um estudo de caso de uma situação cuja peculiaridade muitas vezes nos escapa, já que estamos acostumados a operar com conceitos estáticos”. A partir desta reflexão, o referido autor estabelece a função do ofício de sociólogo no trato com a categoria de análise da *trajetória social*. Assim, a respeito da história individual de Mozart e baseado nestas proposições apontadas acima, Elias pontua:

O destino individual de Mozart, sua sina como ser humano único e, portanto como artista único foi muito influenciado por sua situação social, pela dependência do músico de sua época com relação à aristocracia da corte. Aqui podemos ver como, a não ser que se domine o ofício de sociólogo, é difícil elucidar os problemas que os indivíduos encontram em suas vidas, não importa quão incomparáveis sejam a personalidade ou as realizações individuais - como os biógrafos, por exemplo, tentam fazer. É preciso ser capaz de traçar um quadro claro das pressões sociais que agem sobre o indivíduo. Tal estudo não é uma narrativa histórica, mas a elaboração de um modelo teórico verificável que uma pessoa - neste caso, um artista do século XVIII - formava, em sua interdependência com outras figuras sociais da época (ELIAS, 1995, p.18-19).

Para tratar da *trajetória social* de pessoas singulares, Norbert Elias (1995, p.19) também adverte que a arte ou o ofício do sujeito em questão: “não pode ser percebido de maneira realista e convincente caso se descreva apenas o destino da pessoa individual, sem apresentar também um modelo das estruturas sociais da época, especialmente quando levam as diferenças de poder”.

No caso de Fanny Paul Volk, o enfoque de *trajetória social* de Elias está baseado no ensaio de Mozart, isto não quer dizer que exista uma intenção de agregar o estigma da genialidade à fotógrafa, não se trata disto, especialmente porque Elias não endossa à Mozart o mito do gênio renascentista. O autor antes desvela que por trás do mito de gênio está mais propriamente um sujeito singular, este muitas vezes coagido socialmente, em virtude de uma especialização em um ofício que o desloca de um ideal social de normalidade e de conduta. Isto, às vezes, agrava-se justamente por conta do alto refinamento que este sujeito desenvolveu em algum ofício, no caso de Mozart: a música; mas a questão é que Mozart esteve inescapavelmente sujeito às pressões sociais. Então, para estudar um indivíduo singular, Elias privilegia três enfoques de análise que se entrelaçam: o destino individual, as estruturas sociais da época e as regulações de poder.

Assim, norteando-se pelas proposições de Elias, esta pesquisa ao estudar Fanny Paul Volk contemplará a estrutura social e os costumes de Curitiba da época, portanto não apenas da fotógrafa, mas também dos seus fotografados dentro do contexto social da cidade. Ainda nesta perspectiva - no caso da vida de

Mozart - o sociólogo esclarece a respeito das interlocuções necessárias entre a *trajetória individual* e a estrutura social.

Só dentro da estrutura de tal modelo é que se pode discernir o que uma pessoa como Mozart, envolvida por tal sociedade, era capaz de fazer enquanto indivíduo, e o que - não importa sua força, grandeza ou singularidade- não era capaz de fazer. Só então, em suma, é possível entender as coerções inevitáveis que agiam sobre Mozart e como ele se comportou em relação a elas - se cedeu à sua pressão e foi assim influenciado em sua produção musical, ou se tentou escapar ou mesmo se opor a elas (ELIAS, 1995, p.19).

Em suma, no caso da personagem Fanny Volk estar centrada sob a categoria da *trajetória social*, a obra a respeito de Mozart contribui na medida em que Elias explora a “percepção do conflito entre a criatividade pessoal e uma sociedade que tudo faz para mantê-la sob controle” (ELIAS, 1995, p.2). Ou seja, o projeto de estudo empreendido por Elias sobre um sujeito singular permite desvelar, por exemplo, uma estrutura social nas suas ações de regulação do poder sobre os sujeitos, bem como sobre os indivíduos singulares. Assim, entende-se que os estudos sobre Mozart, no modelo teórico de Elias, apresentam elementos metodológicos para a análise de qualquer outro sujeito singular.

Destaca-se que além do ensaio sobre Mozart, este estudo optou também, por mais duas outras obras de Elias, em função das características peculiares do objeto de pesquisa em questão, são elas: “Os Alemães: a luta pelo poder na evolução do *habitus* do povo alemão” e “Os Estabelecidos e os Outsiders”. Assim, entende-se que as similaridades temáticas do referido autor com as vertentes temáticas que suscitam esta pesquisa tornam irrevogável a presença teórico-metodológica de Norbert Elias neste estudo.

Ainda no trato do conceito de *trajetória social*, Elias aprofunda este conceito no seu estudo sobre “Os Alemães”, no qual o autor empreende uma “sócio-análise” sobre a *trajetória social* do povo alemão, sugere ele: “assim como no desenvolvimento de uma pessoa individual, as experiências passadas influem no desenvolvimento de uma nação” (Elias, 1997, p.08).

Então, a partir das categorias conceituais da publicação “Os Alemães”, aspira-se analisar Fanny Paul Volk na sua germanidade, no caso, inserida na comunidade imigrante de origem alemã em Curitiba. Portanto, entende-se que o estudo de “Os Alemães” de Elias fornece subsídios para melhor compreender o traço cultural que perpassava a comunidade étnica da qual era oriunda Fanny Paul

Volk. Principalmente, por tratar de indivíduos que estavam deslocados geograficamente de seu país de origem, mas que em virtude disto encontravam-se unidos pelos seus costumes, enfim como adverte Elias (1997, p.30): “os destinos de uma nação ficam sedimentados no *habitus* de seus membros individuais.”

No caso do enfoque *trajetória social* recair também sobre um determinado grupo de indivíduos, no qual Elias pontua como “*habitus* socialmente incorporado”, cabe compreender que o referido conceito apresenta-se na interlocução entre os indivíduos e suas tramas sociais. Nesta perspectiva, o conceito de *habitus* também tange às ressonâncias das tramas que originaram as interdependências sócio-culturais dos sujeitos, nas próprias interdependências que se mantêm com grupo em si e que culminaram na construção das trajetórias sociais coletivas. Este processo de análise, grosso modo, resulta nos estudos que abordam os “processos civilizatórios” que perpassam uma existência social coletiva, ou seja, o enfoque se ajusta nas compreensões “da mudança dos padrões de comportamento” de um determinado grupo de indivíduos, ou mesmo, de uma nação (ELIAS, 1997, p.9).

Por conta do panorama das análises empreendidas por Elias também nas trajetórias sociais de um grupo de indivíduos, é que os conceitos contidos em “Os alemães” serão pertinentes aos estudos que abarcam Fanny Paul Volk na trajetória de imigrante alemã. Isto, considerando os principais aspectos da teoria dos processos civilizadores de Elias que foi “considerada por ele o eixo em torno do qual gira toda a sua contribuição sociológica” (ELIAS, 1997, p.7)²⁵.

Outra contribuição de Elias para este estudo encontra-se na publicação: “Os Estabelecidos e os outsiders”, pois a pesquisa enseja investigar também em que medida Fanny Paul Volk era “*outsider*” na sociedade receptora, ou seja, na Curitiba, em geral, luso-brasileira. Esta possível distinção de *outsider* se estende também à comunidade imigrante alemã na qual estava inserida Fanny. Pois, os imigrantes alemães se distinguem da sociedade receptora no que tange aos seus usos e costumes lusitanos e católicos que estavam assegurados para a sociedade receptora nas normativas da legislação. Enquanto que, pontualmente, os usos e

²⁵ Os alemães deve ser visto como parte de uma série de livros e artigos escritos por Elias como resultado de O processo civilizador e comparado as trajetórias de formação de Estado e civilização da Grã-Bretanha, França e Alemanha. A trajetória francesa é examinada no segundo volume de O processo civilizador e em A sociedade de corte. A trajetória alemã é examinada em Os alemães e em Mozart: retrato de um gênio. A trajetória britânica é examinada em Quest for Excitement e Studiens in the gênese of the naval profession. Em seu conjunto, esses estudos constituem amplo leque de comparações transnacionais em termos de desenvolvimento.

costumes dos alemães imigrantes divergiam em muito da sociedade receptora, porque se pautavam nas regras de conduta da fé luterana professada pela comunidade alemã. Então, sob a ótica das tensões pontuadas por Elias em “Os Estabelecidos e os Outsiders” será analisado certo “processo civilizatório” da sociedade receptora nos entrelaçamentos com alemães imigrantes, principalmente pelo fato dos alemães terem sido os primeiros imigrantes – em grande contingente humano - na cidade, o que suscitou uma nova configuração social de Curitiba.

Procedimento teórico-metodológico em Pierre Bourdieu:

O conceito de *trajetória social* em Pierre Bourdieu será focalizado neste estudo, especialmente na dinâmica dos acontecimentos no interior do campo social quando Fanny se encontrou sozinha na cidade de Curitiba, necessitando administrar a sua vida pessoal, mas também necessitando realizar estratégias de sua manutenção no campo de trabalho e conseqüentemente no campo social. Para Bourdieu, o campo é o espaço no qual se inscrevem as relações de poder que se estruturam a partir da distribuição, desigual ou não, de um determinado bem, seja político, econômico ou cultural; esses “bens” são denominados por Bourdieu pelo termo “capital”. Assim, para ele, o campo pode ser estruturado com duas espécies de agentes: os dominantes e os dominados, esses agentes por sua vez, orientam-se dentro do campo em função de seus diferentes capitais adquiridos e/ou herdados. Então, Bourdieu observa que existe, por parte dos agentes, estratégias no trato e na manutenção de seus montantes de capital; desta forma, para este autor, não existem ações neutras por nenhum dos polos de agentes, quer dominantes ou dominados, pois as movimentações dos agentes dentro de um determinado campo carregam estratégias de manutenção do capital envolvido ou almejado, isto indica um conjunto de interesses que estão inscritos na trama do jogo social.

Assim, a análise da *trajetória social* a partir do enfoque de Bourdieu se estabelecerá na concorrência das práticas e ideologias que se encontraram na dinâmica que Fanny estabeleceu no interior do campo fotográfico. Ou seja, serão observadas as tensões e/ou lutas de poder que se apresentaram para ela, levando-se em conta a sua constituição de *habitus*, especialmente considerando o *habitus*

“como sistema de disposições socialmente constituídas” (BOURDIEU, 2005, p.191).

Então, este estudo também terá o enfoque de Bourdieu na vertente de análise de *trajetória social* dada à característica da terceira fase desta análise, que pretende estudar Fanny Paul Volk no conjunto de práticas características de um grupo de agentes em um determinado campo de disputa. Segundo Bourdieu (2005, p.190), “tais práticas e ideologias poderão atualizar-se em ocasiões mais ou menos favoráveis que lhe propiciam uma posição e uma trajetória determinadas no interior de um campo intelectual que, por sua vez, ocupa uma posição determinada na estrutura da classe dominante”.

Bourdieu também adverte, assim como Elias, sobre as distinções entre biografia e o conceito de *trajetória social*, ou seja, no trato das abordagens quando um estudo sociológico recai a respeito da trajetória de vida de um determinado sujeito. Para Bourdieu (2005, p.190), é necessário que o estudo compreenda as estratégias do sujeito singular dentro do campo “como uma posição em um sistema de relações entre posições que conferem particularidade a cada posição às tomadas de posição implicadas”. Sob esta perspectiva o autor entende que assim é possível romper com as análises nas quais os critérios de estudos sejam pouco explícitos e pouco sistemáticos. Por conta disto, Bourdieu também observa que as análises biográficas tenderam a uma espécie de “poderes evocatórios”, os quais tornaram as biografias e, conseqüentemente, agregaram aos indivíduos singulares certas características de “personagens encantados”. Por causa deste enfoque “romanceado” de muitas biografias, Bourdieu pontua que os sujeitos singulares ficaram deslocados das categorias de agentes vinculados socialmente, que adotam tomadas de posição estratégicas, seja estéticas, políticas ou ideológicas objetivamente vinculadas, sendo que tais posições visam legitimidade no interior do campo. Então, para Bourdieu, os estudos que abarcam a categoria *trajetória social* devem focar as seguintes observações:

Primeiramente, uma análise de posição dos intelectuais e dos artistas na estrutura de classe dirigente (ou em relação a esta estrutura nos casos em que dela não fazem parte nem por sua origem nem por sua condição). [...] Em segundo, as posições que os grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade intelectual ou artística ocupam em um dado momento do tempo na estrutura do campo intelectual. Em termos metodológicos rigorosos, a construção da lógica peculiar a cada um dos sistemas imbricados de relações relativamente autônomas (o campo do poder e o campo intelectual) constitui a condição prévia de construção da

trajetória social como sistema de traços pertinentes de uma biografia ou de um grupo de biografias.[...] O terceiro e último momento corresponde a construção do habitus como sistema das disposições socialmente constituídas que, estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes (BOURDIEU, 2005, p.191).

A partir destas proposições de análises pontuadas por Bourdieu cabe aqui apontar alguns indícios que inscrevem a fotógrafa como objeto de análise sociológica, a fim de justificar a relevância deste intento sobre a *trajetória social* de Fanny Paul Volk, em contraposição ao “reducionismo da biografia”, como adverte o autor (BOURDIEU, 2005, p.184).

Em primeira instância, as informações que existem textualmente sobre a referida fotógrafa são apenas os dados biográficos narrativos que, na melhor das hipóteses, segundo Bourdieu (2005, p.184), constitui uma “relação encantada” com as “regras de bom tom” características dos limites das análises biográficas em função de critérios “pouco explícitos” e “pouco sistemáticos”.

Então, em algumas publicações²⁶ que citam Fanny Paul Volk, a fotógrafa é apresentada como uma jovem que se casou por volta dos 18 anos de idade com o também fotógrafo Adolpho Volk. Tais apontamentos biográficos apenas mencionam que Fanny auxiliou o marido no Estúdio, e mais tarde, na ausência do cônjuge, ela teria assumido o estabelecimento, assim por meio desses dados a figura de Fanny ficou marginalizada enquanto agente social do seu ofício.

Essas poucas indicações também induzem à errônea interpretação de que Fanny tornou-se fotógrafa por conta da união matrimonial, aliás, essa era uma prática comum na época, ou seja, da esposa após aprender de forma desinteressada - não formal - o trabalho do marido e conseqüentemente vir auxiliá-lo em seus afazeres profissionais.

No entanto, há outros indícios chamando à atenção que Fanny já havia experimentado a prática da fotografia com a sua mãe, Anna Paul, que conhecia o ofício na Alemanha, país de origem delas. Estes novos indicativos da vida e dos saberes de Fanny tornam-se passíveis de análise a partir das possibilidades de

²⁶ As publicações regionais e nacionais não apresentam Fanny Volk como objeto de estudo, o que não compromete o valor das pesquisas realizadas naquilo em que se propuseram. Mas, por outro lado não trazem em seu bojo nenhum enfoque numa categoria de pesquisa histórica ou sociológica; assim quando a fotógrafa é citada predominam ligeiros dados biográficos que não permitem aprofundamentos em sua trajetória individual. No entanto, essas publicações que citaram Fanny enquanto fotógrafa foram relevantes para suscitar uma investigação na categoria *trajetória social*, assim as publicações que citam Fanny estarão no corpo do texto na seção dedicada as fontes.

investigação no qual o modelo teórico denominado *trajetória social* suscita no que concerne à averiguação de outros dados, que podem desvelar tramas bem mais imbricadas das relações sociais estabelecidas em uma determinada época e com os grupos sociais que ali figuraram.

Assim, por meio dos novos dados documentais arrolados e relatos orais²⁷ levantados por essa pesquisa, pode-se pontuar a possibilidade de que Fanny Paul Volk aprendeu o ofício de fotógrafa de herança familiar materna. Ou seja, há evidências que ela não herdou o aprendizado fotográfico de um tutor masculino, marido ou pai, mas sim de sua mãe Anna Paul. Há de se destacar que a profissão de fotógrafo era de dominância masculina no século XIX, sendo em Curitiba uma profissão atípica para as mulheres para além da segunda metade do século XX²⁸.

Pierre Bourdieu também compõe o enfoque de estudo dos capítulos posteriores a respeito da metodologia de análise sociológica das fotografias. Assim, esta pesquisa também seguirá as proposições sugeridas por Bourdieu no estudos que resultaram “Um Art Moyen” compreendendo que o referido estudo apresenta questões conceituais atemporais no que tange à análise das imagens fotográficas, especialmente no recurso de compreensão sociológica que este autor propõe. Nesta perspectiva, Bourdieu (2003, p.60) adverte “es natural que la fotografía sea objeto de una lectura que podríamos llamar sociológica, y que nunca sea considerada en sí misma, según sus cualidades técnicas o estéticas”.

²⁷ Sobre as fontes serão melhor tratadas no tópico dedicado as esses dados.

²⁸ Sobre o ofício fotográfico caracterizar-se como uma profissão masculina ver: “A história das mulheres no ocidente:Séc.XX”/ Michele Perrot & George Duby.Também “Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no século XIX”/Garb, Frascina, Blake, Fer & Harrison.Destaca-se ainda que Izabel Liviski foi a primeira mulher contratada como fotógrafa de jornal em Curitiba e este fato só ocorreu em 1980 na Gazeta do Povo.

PARTE I

2 O INÍCIO DA IMIGRAÇÃO ALEMÃ NO BRASIL: OS CONDICIONANTES DA VINDA E INSTALAÇÃO DAS FAMÍLIAS PAUL E VOLK

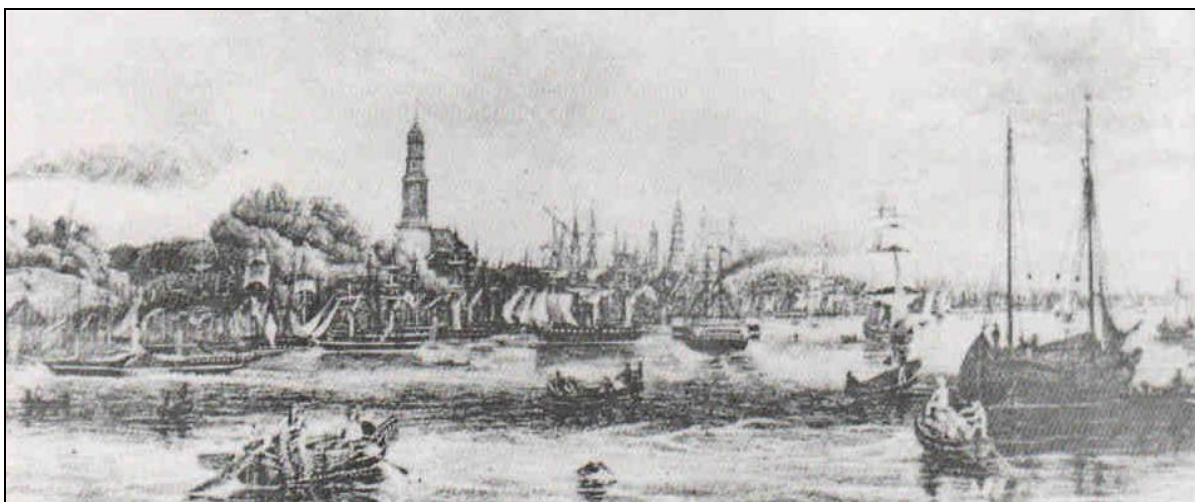


FIGURA 02 - VISTA DO PORTO DE HAMBURG-1850. S/DATA
 FONTE: Renaux (1995, p.51)

2.1 AS FAMÍLIAS “PAUL” E “VOLK” MIGRAM PARA O BRASIL NA CATEGORIA “BRUMMER”²⁹

Segundo os registros da imigração³⁰, os dois familiares de Fanny que primeiro partiram de Hamburg rumo ao Brasil, em 1880, foram a mãe, Anna Paul, e o irmão, August Paul; no ano seguinte, Fanny acompanhada de seu pai Anton Paul também se deslocou para o Brasil. Apesar da diferença de um ano entre a vinda da primeira parte da família e a segunda dupla de familiares, a trajetória de saída do porto de Hamburg e a chegada ao porto de São Francisco do Sul/SC foram idênticas para toda a família. Então, em 1880, a mãe de Fanny veio acompanhada apenas de um único familiar, o filho August, de 16 anos. Segundo o Registro Histórico de Joinville, os dados da imigrante Anna Paul (mãe de Fanny)³¹ são os seguintes:

Paul, Anna. 44 anos, operária, Leipa, Boêmia, casada, c/ filho August (16), operário, solteiro, católicos, 3ª Classe (J e L).
 Navio: Hamburg.

²⁹ Adjetivo que caracterizava os alemães que migraram para o Brasil com ofícios citadinos.

³⁰ Verificar em anexo a documentação cedida pelo Registro Histórico de Joinville/SC.

³¹ É possível afirmar que Anna Paul era mesmo a mãe de Fanny por meio do cotejo desse registro com o atestado de óbito de Anna Paul encontrado no 1º Cartório de Registro Civil de Curitiba. O atestado de óbito também consta nos anexos desta pesquisa.

Capitão: Nielsen.
 Consignatário: R.O. Lobedanz.
 Saída de Hamburgo: 19/05/1880.
 Chegada em São Francisco: 19/06/1880.
 Passageiros a bordo: 136 J e L.
 Nascimentos a bordo: -
 Falecimentos a bordo: 01.
 J- "Einwanderungsjournal", ou registro de entrada de imigrantes feito pelo diretor da Colônia.
 L- Lista de navio feita pelo agente de imigração em Hamburgo.
 D- Toda a listagem será identificada pela letra (D), indicando que as informações foram extraídas da brochura elaborada por José Deecke.

Curiosamente, no mesmo ano e no mesmo navio que trouxe Anna Paul (mãe de Fanny) e August (irmão de Fanny) ao Brasil embarcou também Hermann Adolpho Volk; o registro da imigração fornece os seguintes dados deste imigrante³².

Volk, Hermann: 27 anos, operário, Munique, Baviera, solteiro, protestante, 3ª classe.
 (J e L).
 Navio: Hamburg.
 Capitão: Nielsen.
 Consignatário: R.O.Lobedanz.
 Saída de Hamburgo: 19/05/1880.
 Chegada em São Francisco: 19/06/1880.
 Passageiros a bordo: 136 L e J.
 Nascimentos a bordo: -
 Falecimentos a bordo: 01.
 Obs: L = Lista do navio.
 J- "Einwanderungsjournal", ou registro de entrada de imigrantes feito pelo diretor da Colônia.
 L- Lista de navio feita pelo agente de imigração em Hamburgo.
 D- Toda a listagem será identificada pela letra (D), indicando que as informações foram extraídas da brochura elaborada por José Deecke.

No ano seguinte, 1881, partiram do mesmo porto de Hamburg, inclusive com o mesmo navio e capitão, Anton Paul (pai de Fanny) acompanhado de sua filha (ou seja, a própria Fanny); ambos desembarcaram no porto de São Francisco do Sul/SC. O registro apresenta as seguintes informações:

Paul, Anton: 44 anos de idade, lavrador, Böhm- Leipa (?), Boêmia, casado, c/filha Anna(09), protestantes, 3ª classe, 03 volumes, receberam subvenção (J,L e Bg).
 Navio: Hamburg.
 Capitão: Nielsen.
 Consignatário: R.O. Lobedanz.
 Saída de Hamburg: 05/05/1881.
 Chegada a São Francisco: 02/06/1881.
 Passageiros a bordo: 152 L. 155 J.
 Nascimentos a bordo:-

³² Verificar nos anexos a documentação cedida pelo registro Histórico de Joinville.

Falecimentos a bordo:-

Obs: L = Lista do navio.

J = Lista de entrada.

Bg = lista de bagagem N.T.

J- "Einwanderungsjournal", ou registro de entrada de imigrantes feito pelo diretor da Colônia.

L- Lista de navio feita pelo agente de imigração em Hamburgo.

D- Toda a listagem será identificada pela letra (D), indicando que as informações foram extraídas da brochura elaborada por José Deecke.

Por meio do cotejo do registro da imigração com os atestados de óbito de Anton Paul e Anna Paul é possível afirmar que os dois eram mesmo os pais de Fanny, considerando os seguintes fatores:

- Todos os familiares vieram de Leipa, da região da Boêmia.
- Os pais de Fanny aqui apontados (Anna e Anton) possuíam a mesma idade, mesmo estado civil e o mesmo sobrenome, a única distinção era na declaração da fé religiosa, na qual Anna Paul se declarou católica. No entanto, vale lembrar que neste período alguns dados eram "adaptados" pelos imigrantes a fim de assegurar a aceitação para a imigração, como era o caso dos "brummers" ao se declararem agricultores. Ainda que os casamentos interconfessionais, mesmo que raros, ocorressem.
- Apesar de Anna e Anton terem chegado com um ano de diferença um do outro ao Brasil, vieram com o mesmo navio denominado "Hamburg"; o mesmo capitão chamado Nielsen e o consignatário: R.O. Lobedanz, também era o mesmo, bem como, o porto de saída e de chegada também foi idêntico.
- Segundo os testemunhos orais dos descendentes dos Volk, foi confirmado que a mãe de Fanny chama-se Anna e o pai Anton, e a fotógrafa também teve um irmão chamado "Augusto", informações que no cotejo com a documentação escrita, inclusive atestados de óbito, de Anna Paul e Anton Paul asseguram a veracidade de que esta era a família de Fanny quando ela chegou ao Brasil.
- Também, atualmente, não há registro em nenhum arquivo histórico do território nacional de outro casal com essas mesmas características, inclusive o sobrenome Paul é raro no Brasil; em Curitiba nos dias atuais esse sobrenome é bem pálido em qualquer lista de endereços.

- Mas, foi a partir dos dados verificados nos atestados de óbito do casal Paul (pais de Fanny) que permitiu-se afirmar que eram eles mesmos os pais da fotógrafa. Pois, nos atestados de óbito de Anna e Anton aparece o nome de Fanny como filha do casal. O primeiro a falecer foi o pai de Fanny, vítima de febre, em 1891, dez anos depois da chegada ao Brasil; ele veio a óbito na cidade de Curitiba, com aproximadamente 60 anos de idade. Curiosamente, como era costume da época, o seu nome foi abrasileirado de Anton Paul para Antonio Paulo, no entanto, pode-se afirmar ser mesmo ele, Anton Paul, pelas seguintes informações contidas na certidão de óbito:

O sepultamento foi realizado no Cemitério Público da cidade; foi declarante Adolpho Volk 33. Pelo declarante foi-me dito, apenas que o falecido não deixou testamento; deixou a esposa Anna Paulo, natural da Áustria e uma filha, Fani Volk (23) anos³⁴.

- A mãe de Fanny viveu por mais vinte anos após a chegada ao Brasil, faleceu em 1902, e a certidão de óbito apresenta os seguintes dados:

Anna Paul do sexo feminino, estado civil viúva, natural da Áustria, residente e domiciliada em Curitiba-Pr, com 67 anos de idade. Ignorando-se o nome dos seus pais. Falecida em 30/12/1902 as 06h 30min, em Curitiba. O atestado de óbito foi firmado pelo Dr. Victor Ferreira do Amaral, dando por causa de morte: tuberculose pulmonar. O sepultamento foi realizado no Cemitério Municipal desta cidade. Foi declarante Theodorico Lassala Freire. Pelo declarante foi-me dito, apenas que a falecida não deixou testamento. A falecida era viúva de Antonio Paul e deixou uma filha, Fanny Volk 35 anos³⁵.

A partir dos dados apontados nos atestados de óbito de Anton Paul e Anna Paul não restam dúvidas que Fanny era mesmo filha deste casal. No entanto, há dois elementos, em especial sobre Fanny, que suscitam uma reflexão, pois os dados documentais do registro da imigração deixaram duas lacunas que só puderam ser revelados após o cotejo com os atestados de óbito de Anna e Anton. Nos dados da imigração, o nome de Fanny não é declarado, o que aparece naquele registro da imigração é o nome “Anna” (o mesmo nome da mãe). A idade de Fanny (que foi registrada como Anna pela imigração) também não procede, pois

³³ Adolph Volk nesta época já era marido de Fanny.

³⁴ 1º Ofício de Registro Civil /Ctba-PR.Livro,C-006; folha:026; termo:002572.A cópia do referido documento encontra-se no anexo.

³⁵ 1º Ofício de Registro Civil /Ctba-PR.Livro,C-022; folha: 092; termo:011171.A cópia do referido documento encontra-se no anexo.

no cotejo com o atestado de óbito dos pais (Anton e Anna), averigua-se que ela possuía mais idade quando chegou ao Brasil. Pois, se em 1891, na morte do seu pai, consta que Fanny estava com 23 anos, e em 1902, na morte da mãe, ela se encontrava com 35 anos, logo, segundo esses documentos, em 1881, na sua entrada em território brasileiro, ela possuía 13 anos, e não 09 como consta no registro da emigração. Bem como, no próprio atestado de óbito de Fanny Paul Volk é possível confirmar que ela realmente possuía 13 anos quando imigrou, tendo em vista os cálculos a partir do seu ano de falecimento, 1948, e a sua idade de 81 anos³⁶.

Dentro deste panorama cabe constatar que, por razões desconhecidas, Fanny adentrou ao Brasil com um conturbado histórico sobre o seu nome de batismo, pois ela foi registrada pela emigração brasileira com o nome de Anna Paul, ou seja, homônimo da sua mãe; constatou-se também que ao se casar com Adolpho Volk, ela adotou o nome de Fanny Paul Volk, inclusive, é o nome que consta nas certidões de óbito de seus pais. Foi também pelo nome Fanny Volk que ela ficou conhecida como fotógrafa em Curitiba. No entanto, na certidão de casamento de sua filha (Adolphine) e no seu atestado de óbito, ela foi registrada como Francisca Paul Volk. Enfim, mesmo que o nome Fanny seja, em língua alemã, o diminutivo de Francisca – como ocorre com o nome de Catarina, que para os eslavos em geral, torna-se Kátia no diminutivo – no território brasileiro e de idioma português, Francisca e Fanny, são dois nomes próprios distintos.

Ainda sobre a identidade de Fanny há um outro documento da época, do Vigário de Curitiba, que trata do casamento entre ela e Adolpho, que faz referência a Fanny por outro nome, “Antonia”. Então, a partir de mais esse dado é possível aventar a hipótese que se o nome do pai de Fanny era Anton e depois foi abrasileirado para Antonio, também pode-se vislumbrar que ela possuísse o nome de Antônia (como segundo nome; ex.: Ana Antonia) a fim de homenagear o pai. Levanta-se essa hipótese considerando que homenagear os pais nos nomes das meninas poderia ser também um costume germânico, pois por meio das fontes consta-se que Fanny teve uma filha com Adolpho Volk e que a menina foi batizada com o nome de Adolphine em homenagem ao pai. Em meio a todas as identidades de Fanny não há indício das razões que levaram a fotógrafa à adoção de tantos

³⁶ O atestado de óbito de Fanny Volk encontra-se nos anexos.

nomes, agora quanto à idade de Fanny vacilar na diferença entre quatro a seis anos da possível idade real, segundo consta no registro de emigração, também sabe-se que essa espécie de equívoco era muito comum nos registros de entrada dos imigrantes. Mas por meio dos dados de todos os atestados de óbito foi possível desvendar a sua idade real ao chegar ao Brasil, ou seja, 13 anos.

Mas, a questão principal da vinda dos Paul e de Volk está na característica do seu ofício, eram fotógrafos, ao menos, Adolpho Volk e Anna Paul, no qual os indícios são mais claros sobre a prática deste trabalho. Isto se evidencia pelo rápido deslocamento de todos a Curitiba, porque diferentemente dos demais imigrantes alemães eles não fixaram residência no local de desembarque, em São Francisco do Sul, ou adjacências como Joinville ou Colônia Dona Francisca. Pois, Volk chegou ao porto de Santa Catarina em junho de 1880, e em novembro de 1881, já estava perfeitamente instalado em Curitiba ao ponto de fazer anúncio no jornal sobre seu estabelecimento. Considera-se a possibilidade de Anna Paul ter seguido o mesmo rumo a Curitiba em 1880 – concomitante a Adolpho Volk – tendo em vista que Anton, seu marido, e Fanny ao desembarcar em São Francisco/SC também não permaneceram na região. Pois, não há registro de residência e/ou de trabalho de Volk ou dos Paul em Santa Catarina em data alguma. Anton Paul diferentemente de todos da família declarou ser lavrador no registro de imigração, porém não estabeleceu residência em região de produção agrícola, migrou também para o possível centro urbano que se instaurava, que era Curitiba.

Talvez Curitiba fosse realmente atrativa para esse grupo, porque a cidade se abria para os “remigrantes” alemães, e no caso do ofício da fotografia, a cidade ao que parece ainda carecia de um “estúdio profissional”, ou seja, equipado com a mais moderna tecnologia alemã como anunciou Volk. Enquanto que em Joinville e a Colônia Dona Francisca havia fotógrafos consolidados desde 1866; foi o caso de Johan Otto Louis Niemeyer, como bem apresentou Pedro Vasquez em seus estudos. Outro motivo do itinerário desse grupo Paul e Volk optar por Curitiba, também pode estar atrelado ao fato de que os imigrantes que chegaram à década de oitenta do século XIX já possuíam conhecimento do quanto Joinville e a colônia Dona Francisca eram inóspitos em termos climáticos para o imigrante alemão, inclusive essa característica local propiciou um grande fluxo de remigração desses alemães para outras cidades do Brasil.

Ainda é importante destacar que ser imigrante alemão e fotógrafo vai além do enquadramento na categoria “brummer”, não que ser fotógrafo ausentasse alguém da categoria “brummer”, aliás, este ofício era essencialmente cidadão. Mas, segundo Pedro Vasquez, a característica de ser alemão e fotógrafo no Brasil no século XIX agrega elementos ainda mais peculiares à condição de imigrante, isto em virtude de toda a novidade inerente à própria prática de ser fotografado. Então, a tradição da fotografia entre os alemães, bem como o seu pioneirismo no novo mundo, entre outras características desse grupo, serão ainda abordadas.

A respeito dos sonhos e das expectativas dos imigrantes alemães com a nova terra, Érico Veríssimo descreveu a respeito dos pensamentos do seu personagem alemão “Wintter”³⁷.

³⁷ **“Wintter tomando um gole de vinho pensou nos colonos alemães. Estava certo de que eles poderiam ajudar com seus conhecimentos o progresso do Brasil.** Os que ali haviam chegado até então lutavam com toda a sorte de dificuldades: as distâncias, a falta de meios de comunicação, a ignorância dos nativos e a indiferença dos governos. Aos poucos iam realizando coisas, fundando colônias novas, cultivando a terra, exercendo, enfim, um apreciável artesanato. Von Koseritz escrevera-lhe, havia apouco, cartas cheias de entusiasmo pelo futuro da colonização germânica. Contava-lhe, com orgulho o que seus compatriotas já tinham feito. Existiam nas colônias da província mais de trinta engenhos para a fabricação de água-ardente, vários teares para linho (linho que eles próprios colonos plantavam), curtumes, engenhos para mandioca, serrarias movidas a água, olarias, cervejarias e até uma oficina para lapidar pedras finas” (VERÍSSIMO, 1955, p.414). *Grifo nosso.*

2.2 AS INICIATIVAS E MOTIVAÇÕES DA IMIGRAÇÃO ALEMÃ AO BRASIL



FIGURA 03 - DE PARTIDA / JOSÉ LUTZENBERGER-1910
FONTE: Magalhães (2004, p.19)

São encontrados registros de um fluxo germânico no Brasil já no período colonial por meio de expedições e logo depois os grupos de imigrantes. No entanto, a apreciação dos alemães às terras brasileiras não foram as mais animadoras, ao menos, nos primeiros três séculos após o Descobrimento. Sobre este fato, Raminelli (1996, p.113) aponta: “depois da vitória do cristianismo na Europa, os demônios voaram em grande quantidade para o novo continente, procurando um refúgio e novas almas para atormentar”. Este panorama só foi se transformar com as novas vertentes de pensamentos oriundas do Iluminismo, como atesta Marion Magalhães (2004, p.81)

Por três séculos, a imagem do outro, como vítima ou perpetrador do mal, confrontar-se-ia com a imagem do Bem, encarnada nos habitantes do Velho Mundo. Essa antítese cooperou decisivamente para a construção da imagem européia como Reino da Luz e Salvação. Com o advento do Iluminismo, tanto as expedições como os escritos sobre o Novo Mundo assumem outra dimensão: As imagens detratórias e demoníacas sobre a América e seus habitantes são trazidas ao tribunal da razão. Seus inspiradores: Herder, Rousseau e, principalmente, Humboldt.

É necessário alertar que, as informações em geral, sobre a imigração europeia no Brasil acabam dando um salto a respeito das datas, que pontuam de forma homogênea a presença da leva imigrante no país, em virtude do advento da

Abolição da Escravatura, principalmente por conta da substituição da mão-de-obra escrava. No entanto, há de se cuidar com as generalizações, pois muito da imigração europeia deslocou-se para o Brasil por razões de outras ordens à ideia geral estabelecida. Foi inclusive, o caso dos imigrantes alemães, que aqui fundaram em 24 de julho de 1824, a Colônia de São Leopoldo, no Rio Grande do Sul. Portanto, foram os povos de origem germânica os primeiros a inaugurar o processo de imigração ao Brasil, ou seja, bem anterior à data de 1888. O favorecimento, bem como, a preferência pelo grupo germânico, por parte do Brasil, se deu por conta da união matrimonial da Arquiduquesa Leopoldina de Habsburgo com o príncipe herdeiro Dom Pedro I. Já da parte europeia, a imigração respondia à política expansionista dos centros hegemônicos europeus, no caso germânico, em especial pela parceria entre o rei Maximiliano José I da Baviera e a Casa Real Austríaca.

Com o Casamento da Arquiduquesa Leopoldina de Habsburgo com o príncipe herdeiro Dom Pedro I, ao mundo intelectual germânico é facilitado o acesso às terras brasileiras, empreendimento que contou, ademais, com o empenho pessoal de Dona Leopoldina, a qual, em virtude de sua herança intelectual, exerceu mecenato nas artes e nas ciências, além de promover a imigração germânica para o Brasil. Não por acaso, precede à chegada dos primeiros imigrantes germânicos em São Leopoldo (1824) a expedição científica do botânico Karl Phillip Von Martius e do zoólogo Johann Baptist Von Spix³⁸.

Então, foi a partir da união matrimonial da nobreza aqui instalada que se abriram as oportunidades de um longo período de imigração alemã ao Brasil, tendo seu início no começo do século XIX e que persistiu, praticamente, até a primeira metade do século XX. Sabe-se que a cada leva imigrante, caso seja considerado os períodos com maior volume de pessoas, ocorreram por razões que podem ser distintas umas das outras, principalmente, se desejar analisar as razões dos primeiros grupos de 1824 em relação aos grupos derradeiros da década de quarenta do século XX, por exemplo.

No entanto, é relevante destacar, por uma questão histórica, e claro sociológica, em virtude do período que se enseja estudar, o perfil das primeiras leva de imigrantes alemães, bem como, as razões que motivaram a vinda desses primeiros grupos a instalarem-se no Brasil. Segundo Magalhães, os imigrantes

³⁸ Segundo Marion Magalhães (2004, p.82) “Leopoldina era ela própria colecionadora; por sua iniciativa, criou-se o primeiro zoológico no Brasil, na Ilha do Governador, com animais de várias regiões do mundo, e em Viena, um Museu com fauna e flora brasileiras, que depois foi incorporado a instituições similares na Áustria.

alemães apresentaram ao longo dessas vindas diversos motivos e características, mas que no todo acabavam sublimadas pela ideia que, em geral, eram imigrantes. A referida autora apresenta então um panorama geral desses diversos perfis de imigrantes alemães que eram:

Camponeses que provinham de regiões rurais ameaçadas pela concentração fundiária, artesãos que procuravam escapar à proletarização, trabalhadores assalariados, soldados mercenários, intelectuais discriminados por razões políticas ou indivíduos que sofreram perseguições religiosas, todos eles conduzidos ao Novo Mundo, onde não havia, pelo menos em seus sonhos, reis, senhores feudais ou servidão, mas terras férteis e abundantes e novas oportunidades de trabalho (MAGALHÃES, 2004, p.13).

Outro autor, Fouquet (1974, p.78), também aponta que os alemães sentiam-se expulsos da Alemanha em razão da escassez de terras, dos impostos e do governo reacionário da Restauração, não pretendendo voltar à pátria de origem, como demonstram os trechos dos poemas.

Aqui não podemos ficar
Aqui não podemos viver
Pois os Hussiers e os notários
Tiram-nos a maior parte.

Adeus, pátria mal agradecida
Vamos partir agora
Para o belo país da América
Cada um arrume sua trouxa
Só as dívidas deixamos aqui.³⁹

Os apontamentos históricos que matizaram o fluxo da imigração auxiliam nas análises a respeito das razões de ordem sociológica que envolveram a trama da trajetória dos imigrantes no além mar, seja nos seus anseios, nos seus empreendimentos, ou ainda, em todas as suas ações individuais e/ou coletivas. Sobre a consideração de se analisar os períodos anteriores de um determinado grupo, Norbert Elias apresentou a seguinte observação.

Seria penso eu, uma bela tarefa escrever a “biografia” de uma sociedade-Estado, por exemplo, a Alemanha. Pois, assim como no desenvolvimento de uma pessoa individual, as experiências de períodos anteriores de sua vida continuam tendo um efeito no presente, também as experiências passadas influem no desenvolvimento de uma nação (ELIAS, 1997, p.165).

³⁹ No original: “ Leb wohl, du undankbares Vaterland /Wir ziehen in ein andres Land /Wir wandern nach Brasilien /nur die Schulden lassen wir da.

Sobre a chegada dos primeiros imigrantes alemães no Brasil, em São Leopoldo/ Rio Grande do Sul, Érico Veríssimo registrou⁴⁰.

⁴⁰ Sobre o assentamento dos imigrantes alemães e seus estranhamentos com as novas atividades e necessidades da condição de imigrante, Veríssimo assinala: "Willy olha a mata. *Verflucht!* É preciso derrubar árvores, virar a terra e antes de mais nada fazer uma casa. **Mas o alfaiate Willy não sabe construir casas.** Senta-se numa pedra e fica olhando as nuvens e achando que *Gott wird helfen*. **Outras levas de imigrantes chegam.** São da Remânia, do Palatinado, de Hesse, da Pomerânia, da Baixa Saxônia e da Vestfália. O ar da antiga Feitoria do Linho Cânhamo se enche do som de machados, serrotes, martelos e vozes estrangeiras. Árvores tombam, picadas se abrem, e escondidos dentro do mato bugres e bugios espiam intrigados sobre aqueles homens louros. (Heinrich ficou debaixo dum cedro com o peito esmagado. Kurt foi mordido por uma cobra. Um índio furou um olho de Jacob com um frechaço). *Schadet nichts!* **Dão a Colônia o nome de São Leopoldo**" (Veríssimo, 1955, p.150). *Grifo nosso.*

2.3 OS PIONEIROS E OS “BRUMMERS”

Quanto à motivação pela imigração, também há registros de que a partir de 1848, ocorreu um significativo fluxo de imigrantes que optaram em sair da Alemanha por razões políticas, que se somavam àqueles oriundos por motivos econômicos. Os alemães que escolheram a imigração por motivos de ordem política eram denominados pelo termo “märztage”, ou ainda, por “brummer”, que significam, respectivamente, “dos dias de março” e “mosqueteiros”.

A autora Marion Magalhães adverte que este grupo se distinguia dos pioneiros pelas atividades profissionais, no entanto, raramente os “brummers” eram identificados como profissional liberal pelos agentes do processo de imigração; bem como também não eram identificados nos registros de imigração nas suas profissões mais características como artesãos e ofícios mais citadinos.

O fato de aparecerem nas estatísticas oficiais como camponeses se explica pelas condições que se impunham aos imigrantes: deviam ser prioritariamente trabalhadores agrícolas. Inscreviam-se, para obter os direitos de migrar, como camponeses; e, tão logo chegavam, remigravam para as cidades mais próximas da colônia. Quando isso não era possível, associavam-se à atividade de agricultor um pequeno artesanato, o qual seria gradativamente responsável pelo surgimento dos primeiros núcleos urbanos de pequeno e médio porte na Região Sul. Marceneiros, alfaiates, sapateiros, mecânicos, açougueiros, cervejeiros, padeiros, funileiros, tipógrafos e outros são os ofícios que exerce, entre 1852 e 1864, boa parte dos imigrantes desse período (MAGALHÃES, 2004, p.24).

A respeito dos dois perfis de imigrantes, os “brummers” e os pioneiros, faz-se necessário esclarecer que, para a sociedade receptora, a diferença entre as duas características de alemães girava em torno da categoria de trabalho, no entanto, no início na comunidade alemã, ocorriam alguns estranhamentos entre esses dois grupos da mesma etnia.

O relacionamento dos *Brummer* com os primeiros imigrantes não foi, em princípio, harmonioso. Mesmo o termo *Brummer* era traduzido pelos primeiros imigrantes como “rabugentos”, para designar seu comportamento rebelde e opiniático. Eram vistos como homens da cidade e intelectuais, cuja fala era tão incompreensível quanto à língua portuguesa (MAGALHÃES, 2004, p.24).

Para além da tradução caricata de rabugentos, o significado literal de “brummer” é mosqueteiros, termo que faz referência ao “soldado armado de

mosquete”⁴¹. A questão que se estabeleceu entre os “brummers” e os pioneiros apresentam uma via de mão dupla na diferenciação que pode ocorrer no *habitus*, segundo as proposições de Elias. A questão é que os “brummers”, apesar da sua origem campesina na Alemanha, já haviam deixado o trabalho no campo e vinham se desenvolvendo em ofícios mais citadinos, com isso aperfeiçoaram o idioma alemão por meio de seus engajamentos políticos. A postura política também incorporou atitudes mais rústicas por conta do engajamento revolucionário e também pelo momento histórico vivido por eles na Alemanha, razoavelmente diferente da Alemanha que os pioneiros conheceram.

Ainda hoje é uma prática comum ligar o *habitus* social e nacional corrente de uma nação à sua assim chamada “história” e, em especial, ao processo de formação do Estado por que passou. Muitas pessoas parecem ter a opinião tácita de que “O que aconteceu no século XII ou XV ou XVIII é passado – o que isso tem a ver comigo?” Na realidade, porém, os problemas contemporâneos de um grupo são crucialmente influenciados por seus êxitos e fracassos anteriores, pelas origens ignotas de seu desenvolvimento. Isto aponta para umas das tarefas que a sociologia ainda não enfrentou – e, ao mesmo tempo, para um método que pode ajudar uma nação a conciliar-se com seu passado (ELIAS, 1997, p.30).

Então, no encontro desses dois perfis de imigrantes no Brasil ocorreu o estranhamento, ora linguístico, ora comportamental entre eles. Para os pioneiros, os “brummers” faziam uso de códigos de distinção, no caso da linguagem, isto toma proporções de estranhamento ainda maiores quando se trata do encontro desses dois grupos no Brasil. Pois, se na Alemanha, este “estilo” dos “brummers” de se portar de forma mais severa era percebido como uma característica peculiar; no Brasil, entre a comunidade alemã esta diferença ficava ainda mais marcada, por se tratar de um grupo imigrante que se encontrava reduzido em si populacionalmente, e ainda, distante da cultura e da geografia do país de origem. Norbert Elias, ao estudar a trajetória do povo alemão, sublinha que em seu percurso histórico, os alemães, que vivenciaram com mais frequência os percalços políticos, econômicos e religiosos na Alemanha até a sua unificação⁴², foram

⁴¹ “Mosquete”: Espingarda de infantaria introduzida no século XVI, predecessor da espingarda moderna (MICHAELIS, 1998, p.872).

⁴² Para esta pesquisa estão sendo denominados como “alemães” os imigrantes que vieram para o Paraná assim caracterizados nos registros paroquiais luteranos, segundo Nadalin: “Eram ‘alemães’ prussianos, posnanianos, silesianos, pomeranos, hanoverianos, hamburgueses, renanos, suíços; alguns eram naturais de Sheleswig-Holstein, outros de Mecklenburgo, Saxônia, Turingia, Westfália, Alsácia e Lorena, ainda havia os bávaros e austríacos” (NADALIN, 1997, p.122).

agregando em seu *habitus*⁴³ certa “brutalização”. Tal questão foi pontuada por Dunning e Mennel.

A devastação causada no século XVII pela guerra dos Trinta Anos; a tardia unificação da Alemanha, comparada com a de países como a Grã-Bretanha e a França, que foram unificados muito mais cedo e desfrutaram, em consequência, de um padrão muito menos descontínuo de história e desenvolvimento social; e o fato de que, no caso alemão, a unificação ocorreu através de uma série de guerras sob a liderança dos setores militaristas que governavam a Prússia, um processo no qual grandes parcelas das classes médias abandonaram os valores humanistas que tinham até então predominado em seus círculos sociais, e passaram a adotar valores militaristas e autoritários dos prussianos hegemônicos. Elias descreve o Segundo Império da Alemanha – unificado Kaiserreich de 1871-1918 – como uma *satisfaktionsfähige Gesellschaft*, uma expressão que é impossível dar uma tradução direta, mas que significa uma sociedade gravitando em torno de um código de honra em que duelar, exigir, e dar “satisfação” ocupavam um lugar de arrogante destaque (ELIAS, 1997, p.8).

Mas, cabe sublinhar que ao mesmo tempo em que os “brummers” criaram estranhamento aos pioneiros por apresentarem uma mudança de comportamento distinto dos primeiros imigrantes, com o passar do tempo, nas terras brasileiras, longe de tudo e de todos, as distinções entre ambos foram se pulverizando, em virtude da nova configuração social brasileira na qual se encontravam inseridos. Assim, é possível perceber que o *habitus* dos “brummers” foi flexionado duas vezes; a primeira na Alemanha, pois este segundo grupo permaneceu mais tempo em exposição a uma configuração social tensa, o que pôde ter contribuído com uma posição mais ríspida perante a vida e a sociedade, enquanto que o grupo pioneiro instalado no Brasil conservou “os valores humanistas” descrito por Elias.

A segunda vez que o *habitus* dos “brummers” foi flexionado alude-se à nova configuração social encontrada no Brasil, que por certo minimizou um estado de alerta que era carregado particularmente pelos “brummers” em virtude da sua situação anterior. Sobre o paradoxal comportamento social de um grupo que pode oscilar entre a rigidez de um costume e a sua flexibilização, Elias enuncia: “os destinos de uma nação vêm sedimentados no *habitus* de seus membros individuais”, no entanto, o autor também adverte: “daí decorre que o *habitus* muda com o tempo precisamente porque as fortunas de uma nação (ou de seus agrupamentos constituintes) continuam mudando e acumulando-se” (ELIAS, 1997, p.9).

⁴³ Por “*habitus*” Elias define basicamente como: “segunda natureza” ou “saber social incorporado” (ELIAS, 1997, p.9).

Nestes termos, cabe a reflexão que ao mesmo tempo em que o grupo alemão pioneiro e os “brummers” carregam um traço cultural comum - por possuírem a mesma origem - sedimentados em seu *habitus* e que os mesmos são apontados por esse traço; principalmente pelas expressões dos habitantes luso-brasileiros, por exemplo: “só podiam ser alemães” (apontamentos típicos da sociedade receptora); por outra via, ocorria entre eles uma diferenciação, entre o alemão que permaneceu na Alemanha e que lá ainda vivia em relação ao alemão que migrou e vivia há mais tempo no Brasil. No entanto, também é válido considerar que mesmo os pioneiros mantendo fortemente suas tradições, como adverte Elias “o *habitus* implica em um equilíbrio entre continuidade e a mudança”, vislumbra-se que a alternância passível de ocorrer, entre a manutenção e a flexibilização do *habitus*, foram processos de adaptação que se apresentaram atreladas ao campo de tensões inerentes à condição de imigrante, mesmo para os pioneiros mais conservadores.

Em suma, o significativo fluxo de imigrantes alemães registrado no Brasil ocorreu no último terço do século XIX, principalmente em virtude da propaganda brasileira imigrantista na Alemanha. O Brasil, por outro lado, também possuía atrativos a oferecer não apenas ao imigrante camponês, pois já que o país se encontrava em processo de industrialização, esta característica também servia de motivação para a vinda dos “brummers”, justamente por apresentar oferta de trabalho mais citadino para eles, mesmo que eles continuassem a se inscrever como agricultores para conseguir imigrar. Este fluxo de imigração e o assentamento dos alemães pioneiros e dos “brummers”, em um espaço geográfico neutro como o Brasil constituíram a oportunidade de findarem-se os estranhamentos e apaziguarem-se as diferenças. Pois, para a sociedade receptora eles (pioneiros ou “brummers”) representavam um único grupo: “Alemães”, ou seja, “homens trabalhadores e disciplinados chamados a contribuir para o progresso econômico do Brasil” (MAGALHÃES, 2004, p.30). Destaca-se também que o propósito dos dois grupos (pioneiros e brummers) era o mesmo, constituir uma nova vida em outro país a partir de em um diferenciado formato de Estado.

Em o Processo Civilizador, assim como muito mais tarde em os Alemães, Elias estabelece uma ligação entre a formação do Estado e outros processos de desenvolvimento no nível “macro,” e mudanças no *habitus* dos indivíduos no nível “micro”. Em síntese, sua principal preposição diz que: “se numa determinada região cresce o poder da autoridade central,

se numa área maior ou menor as pessoas são forçadas a viver em paz umas com as outras, a formação de afetos e o padrão do impulso da economia doméstica (*triebhaushalt*) também são gradualmente mudados” (DUNNING; MENNEL, 1997, p.13).



FIGURA 04 - REMETENTE: WILLY BAUER DE BERLIM PARA FANNY VOLK NO BRASIL
 FONTE: Arquivo pessoal dos descendentes da família Volk.

Por meio do cartão postal de Berlim recebido por Fanny Paul Volk é possível vislumbrar que os “brummers”, já em seu país haviam migrado para os grandes centros urbanos da Alemanha, portanto possuíam familiaridades com a cidade urbana e suas facilidades, então devem ter se deparado com um Brasil com muito a fazer em termos citadinos.

Foi, portanto, na emergência de sobreviver e de se adaptar a uma região e a uma cultura inóspita que coube aos pioneiros e aos “brummers”, aproveitar a oportunidade para se apaziguarem, como sugere Elias na “formação de afetos” no intuito de uma qualidade de vida social. Isto tendo em vista que a sociedade receptora compreendia os dois grupos apenas como alemães. Então, em virtude de todos os condicionantes que a nova posição geográfica e cultural impôs, logo os dois grupos começaram a desenvolver certa integração social. A harmonia entre “brummers” e pioneiros foi alcançada e proporcionou novas configurações de sociabilidade entre eles. No entanto, tal harmonia que se instaurou entre os dois perfis do grupo imigrante alemão acabou por outra via, causando certo

estranhamento à sociedade receptora, como foi o caso do recurso das corporações associativas culturais que ficaram conhecidas no Brasil por “associações” alemãs.

Em outra passagem, Veríssimo sublinha o perfil de um jovem “brummer” com o Dr. Winter, este médico também imigrante alemão é o personagem que traz à tona os estranhamentos e encantos dos imigrantes com a sociedade receptora⁴⁴.

⁴⁴ “**Mas como foi que você veio parar neste país**, nesta cidade, neste hospital? –Fui renegado pela minha família- sorriu o moço. O médico ia perguntar: “Por quê? ” mas conteve-se a tempo. Era uma pergunta indiscreta. Talvez o rapaz houvesse falsificado a firma do pai em alguma letra para pagar dívida de jogo...**Ou então, amante de alguma condessa, tivesse sido obrigado a matar o conde num duelo...**Von Koseritz, porém, apressou-se a explicar que, sendo estudante em Berlim, se metera, contra a vontade dos pais, na revolução de 48. E acrescentou: - E já estava em ritmo de guerra, achei melhor vir para cá com os “**Brumers**” para lutar contra o tirano Rosas. Sabe o que eu era? –perguntou a sorrir com malícia.- Canhoneiro do 2º. Regimento da artilharia!- suspirou.- Mas aconteceu que a tropa se insubordinou e foi dissolvida. Assim um dia me vi doente e sem recursos nesta cidade estranha. Eis a minha história (VERÍSSIMO, 1955, p.341). Sobre a o costume de duelar ente os alemães; ver Elias (1997, p.52-116) *Grifo nosso*.

2.4 “AS ASSOCIAÇÕES”: A PAZ É SELADA ENTRE OS PIONEIROS E OS “BRUMMERS”

Cabe também destacar que em meio às motivações de imigração havia interesses não apenas vinculados unicamente à economia ou à política. Um exemplo foi o caso da Igreja Luterana, que trazia em seu âmago o intuito de evangelizar e se possível converter à prática desta fé. A liturgia Luterana apresenta-se como a primeira religião não católica professada no Brasil, este fator religioso foi - no princípio da imigração - um dos motivos dos imigrantes alemães terem sofrido certa segregação cultural que partia do grupo receptor. Em geral, os naturais da região eram luso-brasileiros católicos, que pertenciam à classe dominante e que ditavam as regras sociais daquele período. Os imigrantes alemães já haviam causado estranhamentos aos naturais da região, especialmente pelo fato de terem sido imigrantes pioneiros, ou seja, era a primeira imigração com um volume considerável de contingente humano. Então, os imigrantes alemães chamavam atenção pelo grupo se apresentar populoso, pelo fenótipo singular, pois eram um grande número de indivíduos louros e ruivos que se distinguiam dos naturais da cidade e ainda com fé religiosa peculiar.

Naquele período, também ocorria a chegada de outros contingentes de imigrantes em Curitiba, simultâneo aos alemães, no entanto, com volume bem menor de pessoas, como é o caso dos franceses e irlandeses. Mas, as outras etnias volumosas só chegaram no final do XIX, eram poloneses, italianos, ucranianos, entre outros. Assim, nos idos de 1860 até 1890, os alemães encontraram no novo país um lugar inóspito por si - no que concerne à condição de qualquer imigrante - somam-se ainda a dificuldade com o idioma português, com o clima tropical e a confissão religiosa distinta.

Estes fatores de isolamento cultural e geográfico proporcionaram a intensificação de uma prática cultural que já existia na Alemanha que era a fundação de “associações”. Foi, portanto, a prática da fé Luterana e a iniciativa das associações que minimizou e também aproximou os pioneiros e os “brummers”, constituindo assim uma nova configuração social para eles. Tal configuração ao mesmo tempo em que se tornava distinta do país de origem, pela flexibilização do *habitus*, também trazia características próprias a respeito de um saber social

incorporado, ou seja, os traços sedimentados da história contida no *habitus* anterior desses imigrantes.



FIGURA 05 - ASSOCIAÇÃO DE ATIRADORES DE BLUMENAU-1860
 FONTE: Renaux (1995, p.152)

Sobre o impacto social das “associações” alemãs no Brasil há o seguinte registro:

Sociedades de canto, recreativas, desportivas, religiosas, beneficentes, de saúde, de assistência técnica, e de operários organizam-se em quase todos os municípios do Sul onde houvesse imigrantes e descendentes de alemães. [...] Escolas e igrejas são fundadas, como nunca antes havia existido no Brasil; tratava-se de formas de sociabilidade que se inspiravam na mentalidade comunitária da fé luterana, bem como na tradição de organização comunal, cujo melhor exemplo é o da Colônia Dona Francisca, fundada em 1852, dirigida durante uns 16 anos por um Conselho Comunal eleito pelos próprios colonos e autônomo em relação ao governo provincial de Santa Catarina.[...] Pequenos governos, corporações, sociedades de auxílio mútuo, associações de lazer, nos quais os participantes vêm-se uns aos outros, e escolarização na língua dos antepassados são características desse período (MAGALHÃES, 2004, p.43).

Em relação a essa peculiaridade de convivência social por meio das “associações” praticadas pelos imigrantes alemães, havia na época uma expressão popular brasileira que dizia o seguinte: “onde há dois alemães, funda-se uma associação” (MAGALHÃES, 2004, p.42). Esta observação, mesmo que jocosa, por parte do núcleo (em princípio) luso-brasileiro demonstra a percepção dos elementos distintivos que o grupo receptor estava detectando em relação ao grupo

imigrante, ou seja, uma espécie de organização diferenciada, que Elias denomina como um “processo de civilização”. Essa característica - o processo de civilização - parece tanto ao grupo que apresenta tal característica, quanto ao grupo observador como uma “realidade incontestável”, até mesmo “algo” que tinha sido dado “naturalmente”, isto é, geneticamente herdado. Assim, para uma característica cultural, o senso comum acaba por atribuir, equivocadamente, que o comportamento de um determinado grupo seria fruto de uma característica genética. Sobre este fato, Elias aponta que essas características são, geralmente, tomadas numa perspectiva essencialista; sobre esta questão, o referido autor contesta:

Torna-se tão logo evidente que o habitus nacional de um povo não é biologicamente fixado de uma vez por todas; está intimamente vinculado ao processo particular de formação do Estado a que foi submetido. À semelhança das tribos e dos Estados, um habitus nacional muda ao longo do tempo. Também existem, sem dúvida, diferenças biológicas, herdadas, entre os povos da Terra. Mas até mesmo povos de composição racial ou idêntica podem ser muito diferentes em seus respectivos habitus nacionais ou mentalidades – ou seja, no modo como se relacionam mutuamente. Pode-se encontrar pessoas na Holanda ou na Dinamarca que teriam grandes probabilidades de ser consideradas prototipicamente alemãs na era Goebbels, mas o habitus nacional dos holandeses e dos dinamarqueses tem um cunho acentuadamente diferente do dos alemães (ELIAS, 1997, p.16).

Mas, além da criação de “associações” se constituírem - em princípio - numa característica cultural alemã, cabe refletir se o franco alastramento destas corporações também possa ter sido fruto de um recurso desse grupo para conseguir existir socialmente, considerando a resistência e estranhamento da sociedade luso-brasileira em relação a eles. A partir dos apontamentos de Elias nos estudos que culminaram na elaboração teórica da obra “Os Estabelecidos e o Outsiders” a pesquisadora Denise Eurich Colatusso (2004, p.5) destaca que as associações alemãs no Brasil visavam - por parte do grupo alemão - uma integração dentro de uma hierarquia de *status* na sociedade luso-brasileira.

Nesta perspectiva, Colatusso (2004) pontua a importância do modelo teórico de Elias em “Os Estabelecidos e os Outsiders”. Para isto, destaca-se que as figurações entre “estabelecidos” e os “outsiders” se apresentam em organizações sociais de grupos distintos de indivíduos que convivem em um mesmo espaço geográfico. No entanto, um grupo, ou ambos, visam segregar a convivência social entre os dois grupos; tais ações contribuem para as feições de desigualdades entre

os grupos. Isto é, tais atitudes “estão na raiz da gestação coletiva de sentido por cujo intermédio os grupos processam suas trajetórias, identidade, hierarquia interna e, ao mesmo tempo, medem forças e plasman um sistema de poder” (ELIAS, 2000, p.83).

A má compreensão por parte da sociedade receptora de que as associações eram um costume cultural alemão contribui para que os naturais entendessem que os alemães viviam dentro de uma perspectiva de gueto. Os alemães, por sua vez, percebendo certa dificuldade de diálogo social na nova pátria acabavam por avolumar ainda mais a prática das associações. No entanto, em estudos mais recentes é possível detectar que as sociedades dos imigrantes alemães no Brasil foram em boa parte delas matizadas pela força do *habitus* alemão no costume das agremiações. Desta forma, emergiram as associações de canto, tiro, ciclismo, ginástica, ou seja, corporações que fomentavam os costumes alemães de origem cultural.

O costume da caça e dos clubes de tiro foi marcante nos imigrantes alemães, ou seja, “distribuições de papéis e tarefas dentro das instituições sociais” (ELIAS, 1997, p.150); assim para todo o sujeito de origem alemã era atribuída essa herança cultural. Sublinha-se que não eram somente os homens que possuíam acesso às armas, as mulheres e as crianças também faziam parte dos clubes de tiro e eram participantes assíduos. É comum encontrar fotografias da época na qual a presença feminina e das crianças se encontram de forma significativamente representativa. Para a sociedade receptora, as armas eram acessórios masculinos e de adultos; logo eram essas peculiaridades que também causavam as controvérsias. Então, estes atributos estavam inscritos nas distinções dos costumes que acabavam endossando os estranhamentos entre os imigrantes e os receptores. Sobre a “Sociedade de Tiro” do Paraná há o seguinte registro.

Como Anton Scheneider conta em sua sinopse de 1895 a respeito dos Alemães no Paraná, houve muitas dificuldades para a fundação de uma sociedade de tiro ao alvo, e foi necessário cumprir muitas formalidades políticas para que, finalmente, ela fosse autorizada. Por essa razão, e para manter unidos os companheiros atiradores, começou-se com uma sociedade de cantores, até que em 10 de março de 1886 saiu a autorização. Foi adquirido um terreno para a linha de tiro, com bonita mata, junto à via da estrada de ferro para Paranaguá; esse local ficou conhecido como “a mata dos atiradores”, logo se tornou um ponto para excursões dos curitibanos. Nos primeiros três anos, F. Metzger foi o “rei do tiro”. Durante a revolução de 1893/94 a Sociedade foi suspensa e os exercícios tiveram que ser encerrados (FUNGSMANN, 2008, 134-135).

Pelo relato anterior é possível detectar as estratégias dos imigrantes alemães para legitimar suas práticas culturais e manter o controle comunitário das associações, pois se em princípio não era concedida a instalação de uma associação de tiro, então eles garantiam, ao menos, outra modalidade de associação. Desta forma os imigrantes alemães continuavam a negociação para a instalação da meta proposta, mas por outro lado, ao propor uma associação substituta, eles garantiam o seu mote cultural que eram as “associações”, ou seja, não importava qual seria a associação, a importância girava em torno da manutenção do costume corporativo.

A sociedade receptora, em contrapartida, dificultava o processo por meio do recurso da legislação e também nos locais destinados às associações, pois há de se considerar que a Associação de Tiro do Paraná foi destinada a instalar-se em uma região de difícil acesso para a época. Isto demonstra a manutenção do poder por meio da manipulação das normas de *status* e poder da sociedade receptora. Mas, apesar dos obstáculos encontrados, a conhecida disciplina alemã impulsionava o deslocamento dos imigrantes em qualquer lugar que fosse, pois eles estavam dispostos a fomentar a prática dos seus costumes; suas estratégias de visibilidade social chegavam ao ponto de ter sido incorporada a prática de excursões à região inóspita, na qual estava alocada a associação de tiro.

O estúdio dos alemães “Volk” também, vez por outra, revelava o traço cultural dos seus fotógrafos, assim o estúdio não se furtou ao registro de um menino na sua pose de caça. Dada a origem da fotógrafa, a simulação do personagem de caçador respeita toda a conduta corpórea das vestimentas que os imigrantes alemães utilizavam para tais práticas, seja no chapéu, botinas e calça folgada para a prática da caça.



FIGURA 06 - "O MENINO CARLOS HASSELMANN"/FANNY
PAUL VOLK - 1904

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro: FO:5936;
SN:5968

A espingarda nas mãos do menino lhe parece familiar, especialmente, pela posição oblíqua na qual a arma se encontra em relação ao corpo, ou seja, respondendo às normativas de quem carrega uma espingarda. Pois, no caso de um disparo acidental, se a espingarda estiver oblíqua em relação ao corpo -como é o caso da foto - o tiro irá acertar o ombro ou por cima do ombro. No entanto, se a arma estivesse em frente e paralela ao corpo, um possível disparo acidental atingiria o indivíduo fatalmente com um projétil por baixo do queixo, ou no rosto. Outro elemento de reconhecimento de um indivíduo caçador de origem germânica

no Brasil é a presença de um cachorro, mesmo que na fotografia de estúdio, o recurso tenha sido de um cãozinho empalhado. No entanto, a fotógrafa Fanny Paul Volk - sendo de origem alemã - estava ciente de todo o aparato de traje, acessórios e pose de um menino caçador alemão.

A prática do ciclismo também era um costume alemão que foi incorporado em Curitiba pelos imigrantes; nas correspondências oriundas da Alemanha e que chegavam ao Brasil endereçado a Fanny Paul Volk foram recorrentes os cartões postais que ilustravam ciclistas.

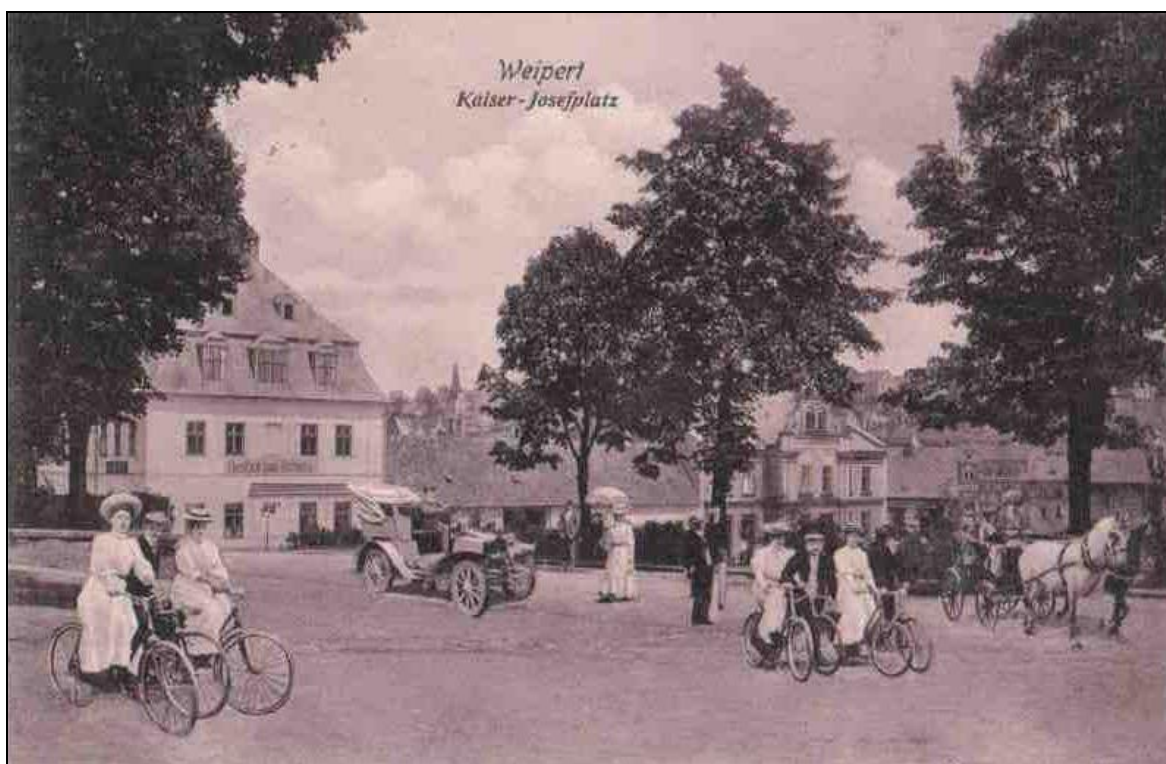


FIGURA 07 - REM: EMIL NITTNER P/ FANNY VOLK, EM 17/07/1908. WEIPERT- LEIPA/ ALEMANHA⁴⁵

FONTE: Arquivo pessoal dos descendentes da família Volk

Sobre a inauguração em Curitiba do costume de deslocamento ciclístico adotado pelos alemães, o pastor Fugmann foi testemunha deste momento e deixou registradas suas impressões.

Este clube, fundado em 1895 por Rudolf Weiser, Fritz Lange, Julius Hoffmann e Ignácio Faria, tinha por objetivo a prática e o fomento do esporte do ciclismo, por intermédio de excursões coletivas com bicicletas e o sadio desenvolvimento do esporte. Da atual diretoria participam Edmund Hauer, Rudolf Hatschbach e Werner Schack. O clube conta com 70 sócios e a contribuição mensal é de 4\$000. Esta sociedade é precursora do

⁴⁵ Correspondência concedida pelos descendentes da família Volk, encontrava-se no álbum de família deixado por Adolphine Volk única filha de Fanny e Adolpho. As correspondências foram digitalizadas e pela pesquisadora e serão concedidas à Casa da Memória de Curitiba.

esporte automobilístico. O automóvel eliminou quase que totalmente a carruagem e as carroças, utilizando somente um quarto do tempo antes do necessário para o transporte em Geral (FUGMANN, 2008, p.136-137).

Por meio do relato anterior é possível compreender que a presença imigrante alemã fomentou novos costumes em Curitiba, que acabaram sendo adotados pelos naturais da cidade. O depoimento também aponta a presença de “Ignácio Faria” como um dos indivíduos responsáveis pela fundação do “Radfahrer Club 1895”, isto implica no reconhecimento que trinta anos depois do assentamento das primeiras famílias alemãs em Curitiba (1865) ocorria, vez por outra, certa aproximação dos imigrantes com os naturais da região, ainda que tímida, tendo em vista o tempo de três décadas.

Assim como a prática do tiro, a bicicleta fazia parte do repertório de lazer e de deslocamento para as imigrantes de origem alemã, esta prática facilitava certo acesso e visibilidade das moças alemãs pelas ruas da cidade. Os fotógrafos do estúdio Volk não fizeram grandes incursões na produção de fotografias externas, no entanto, apesar das características estáticas inerentes ao estúdio, eles realizavam fotografias tendo como elemento temático da pose uma bicicleta e o possível ciclista.

Existem três fotos de estúdio que chegaram à atualidade sob a temática da bicicleta, no entanto, a mais peculiar é a fotografia de Adolphine Volk, que era a filha do casal de fotógrafos. A imagem posterior demonstra mais um traço cultural alemão do casal, pois se trata da filha deles repetindo costumes inerentes à comunidade germânica. Enfim, Adolphine posa com sua bicicleta, ainda que seus trajes sejam limitados para a prática do ciclismo, mas por outro lado, a jovem Adolphine apresenta roupas que se assemelham às mulheres de Berlin, ao menos, àquelas que constam no postal recebido por sua mãe Fanny.



FIGURA 08 - "ADOPHINE LUIZA VOLK/ LILY"/ ESTÚDIO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro: FO:175; SN:63

A partir dos apontamentos até aqui demonstrados obtêm-se, em linhas gerais, o panorama da estrutura nacional, configuração social e impacto nas características do *habitus* que os alemães vivenciaram a partir de sua instalação como imigrantes no Brasil. Então, foi dentro deste contexto e nesta estrutura social que a família Paul e Volk deixaram a Alemanha para viver no Brasil nos anos de 1880 e 1881. Por meio das análises dos dados contidos nos documentos de imigração, é possível constatar que tanto a família Paul (pais de Fanny) e Hermann Adolpho Volk (futuro marido de Fanny) pertenciam ao grupo "brummer", tendo em vista as profissões declaradas para os agentes da imigração e a profissão de fotógrafo mantida por eles. E também, pelo imediato deslocamento deles para

Curitiba após terem desembarcado no porto de São Francisco do Sul, distrito de Joinville/SC; isto caracteriza que este grupo, os Paul e os Volk, tinham interesses em fixar moradia em um lugar urbano ou, ao menos, que almejava a urbanidade como era o caso de Curitiba naquele período.

Sobre o fenótipo alemão e os primeiros estranhamentos com a fé luterana, Veríssimo registrou⁴⁶.

⁴⁶ “Santa Fé foi sacudida por uma grande novidade: a chegada de duas carroças conduzindo duas famílias de imigrantes alemães, as primeiras pessoas dessa raça a pisarem em solo daquele povoado. **Os recém-chegados** acamparam no centro da praça, e em breve toda a gente saía de suas casas e vinha “bombar”. Muitos dos santafezenses **nunca tinham visto em tôda a sua vida uma pessoa loura, e aquela coleção de caras brancas, cabeleiras ruivas e douradas, olhos azuis, esverdeados e cinzentos** -era uma novidade tão grande que a manhã de fevereiro mais parecia um dia santo de quermesse, cantigas e danças na frente da Igreja. –Como é que o pai diferencia os filhos? –perguntou um santafezense a outro. – Todos têm a mesma cara. –Decerto pela altura! Riram-se, olhando para aquelas fisionomias vagas e sardentas, coroadas de cabelos que mais pareciam barbas de milho.” [...]“O padre ficou pensando naquelas criaturas que tinham vindo de tão longe para tentar a vida naquele fim de mundo. **“Serão Protestantes?” –perguntou o padre a si mesmo.** Não sabia mas tudo indicava que sim. Esperaria o próximo domingo para ver se eles vinham ou não à Igreja.(VERÍSSIMO, 1955, p.259-260). *Grifo nosso.*

3 A “REMIGRAÇÃO” DOS EMIGRANTES ALEMÃES EM CURITIBA: AS PRINCIPAIS QUESTÕES QUE ENVOLVIAM AS TENSÕES DE DISTINÇÃO ÉTNICA

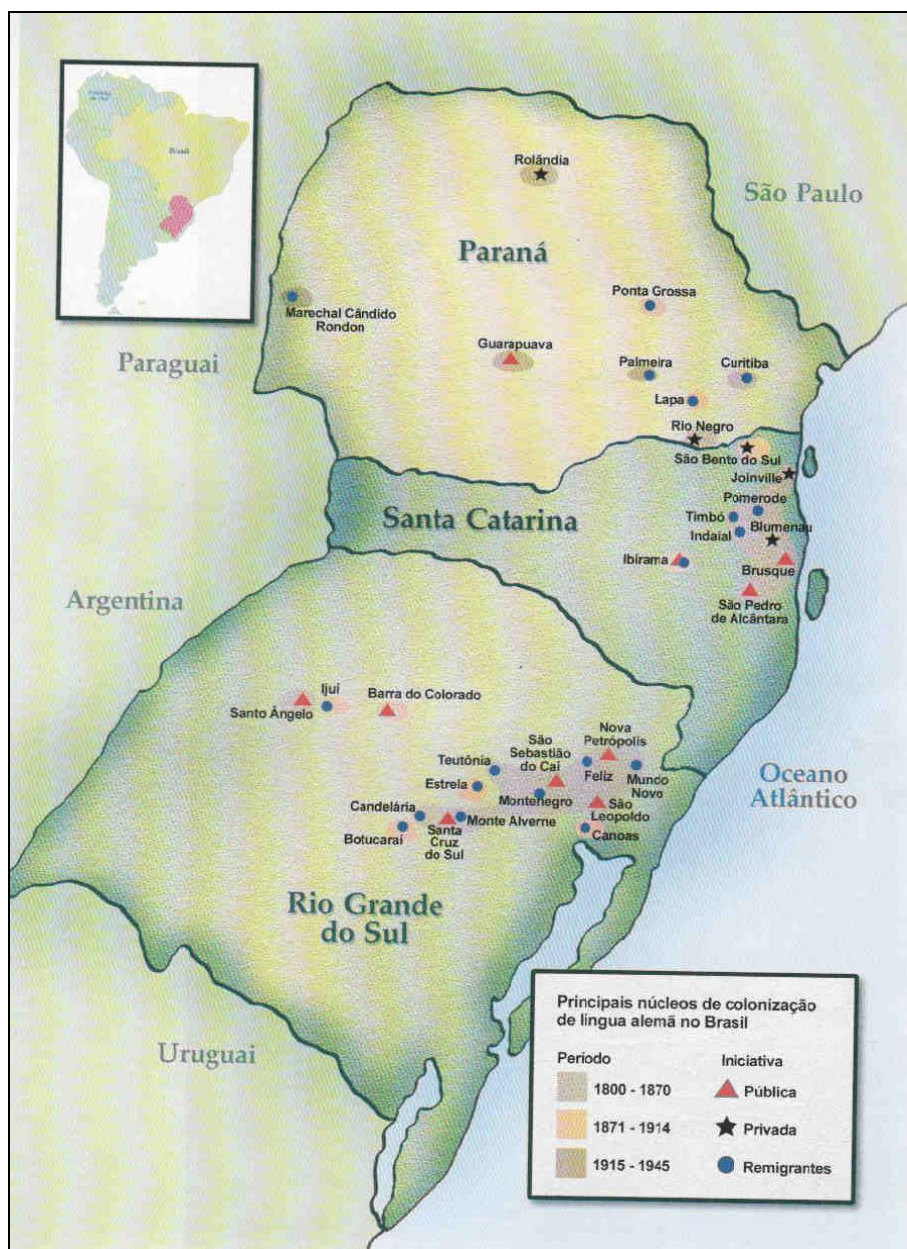


FIGURA 09 - PRINCIPAIS NÚCLEOS DE COLONIZAÇÃO ALEMÃ
 FONTE: Magalhães (2004, p.16)

3.1 O IMPACTO DOS COSTUMES DOS RECÉM CHEGADOS IMIGRANTES ALEMÃES NA VIDA DAS FAMÍLIAS ANTIGAS DA SOCIEDADE CURITIBANA

Segundo o pesquisador Nadalin, a presença imigrante alemã em Curitiba teve seu início razoavelmente anterior a sua fundação oficial em 1860, que na referida data já contava com vinte famílias de alemães “remigrantes” habitando na cidade há alguns anos, sendo estes oriundos da Colônia Dona Francisca do distrito de Joinville/SC. Este apontamento pode ser constatado por meio do Jornal Dezenove de Dezembro, de 1855, que em várias de suas publicações - que eram semanais - na seção de anúncios, os então anunciantes, se remetem à “Rua da Direita” como a já popularmente conhecida “Rua dos Alemães” (ANÚNCIOS, 1855, p.4).

No entanto, a fundação oficial da Comunidade alemã em Curitiba ocorreu “no primeiro domingo de Advento do ano de 1866” (NADALIN, 2001, p.20). Isto por conta de um pastor luterano ter se radicado na cidade, em virtude de uma mobilização das famílias que elaboraram uma lista associativa, na qual acordaram em pagar ao pastor “mil réis por culto realizado” (NADALIN, 2001, p.20). Assim, a instalação oficial do rito luterano foi datada em 02 de Dezembro de 1866, em vista do cadastro realizado pela igreja Luterana que contava com “276 almas”. Nadalin (2001, p.20) atesta que os alemães em Curitiba instalaram-se “em pequenas chácaras num semicírculo ao noroeste-norte-nordeste da cidade”.

Antes de mais nada, não é preciso testemunhos diretos para nos dar conta de um sentimento generalizado de alívio. Instalados anteriormente numa região rude e insalubre e a desbravar, com um clima no mínimo incômodo para não dizer adverso (muitos são os relatos da grande morbidade que ceifou a vida de imigrantes instalados em Dona Francisca), a mudança para o meio curitibano e a ajuda das autoridades provinciais eram, creio eu encorajadoras (NADALIN, 2001, p.20).

Segundo as decisões oficiais, a “remigração” no Paraná foi fruto de Lei de acordo com uma política organizada pelo “Governo da Província” que, entre outros motivos, apresentava interesse em agregar ares de urbanidade por meio do povoamento de Curitiba em virtude da emancipação do Estado. Isto porque Curitiba, ainda em 1853, ano de sua emancipação, “era quase uma simples vila, sem quaisquer serviços públicos nem edifícios próprios para a administração provincial” (RELATÓRIO..., 1875), por isso investia-se em um grupo populacional para a região, a fim de se fomentar uma cidade com ares mais urbanos. Os

imigrantes, por sua vez, aspiravam um lugar menos inóspito para viver, em termos climáticos para o grupo de agricultores, e também em termos mais urbanos, já que boa parte dos interessados eram da Colônia Dona Francisca, sendo que eles por lá também se constituíam de “brummers”, ou seja, entre outras características, possuíam ofícios mais citadinos. Sobre a o processo de remigração para Curitiba, o jornal Dezenove de Dezembro (1885, p.1) na seção “Parte Oficial” informa a seguinte decisão do Governo da Província.

LEI no.29-de 21de Março de 1855:

Zacarias de Góes de Vasconcellos, presidente da província do Paraná. Faço saber os seus habitantes que a assembléia legislativa provincial decretou, e eu sancionei a lei seguinte:

Art 1º. Fica o governo autorizado a promover a imigração de estrangeiros para esta província, empregando neste sentido os meios que julgar mais convenientes, e preferindo sempre attrahir os colonos e demais estrangeiros que já se acharem em qualquer das províncias do Brasil.

Art.2º. Para que se tenha efeito a disposição do artigo antecedente, poderá o governo despender anualmente até a quantia de 10:000\$000, além dos reembolsos dos avanços que fizer para passagem e alimento dos emigrantes, segundo contractos que realisar.

Art.3º. Os colonos serão por ora, principalmente destinados ao serviço das estradas da província, podendo o governo pagar, sem indemnização alguma, a metade da passagem áquelles que nellas se empregarem por espaço de cinco annos.

Art.4º. Os colonos que se quiserem dar á agricultura, e que não tiverem meios de o fazer por sua própria conta, serão distribuídos pelos lavradores, principalmente pelos de café, chá e trigo, que se obrigarem a pagar por prestações, dentro de três annos e sem juro algum, as despesas que com elles houver feito o governo, do que prestarão fiança idonea.

Art.5º. O governo valerá a que nos ajustes feitos com esses lavradores não sejam de modo algum lezados os interesses dos colonos.

Art.6º. A passagem das crianças menores de seis annos poderá ser puramente á expensas da província.

Art.7º. Para a boa execução desta lei e fiel cumprimento dos contractos, fará o governo regulameto impondo penas.

Art. 8º. O governo, estudando o systema de colonização mais adequado às circunstancias da província, o submeterá á consideração de assembléia legislativa provincial em sua próxima reunião, com os regulamentos que houver organizado, indicando também os embaraços que se oppõe á execução, e propondo os meios de os obviar.

Art.9º. Ficão revogadas as disposições em contrario.

Mando, por tanto, a todas as autoridades aquém interessar o conhecimento e execução da referida lei pertencer, que a cumprão e fação cumprir tão inteiramente se contem. O secretario desta província a faça cumprir e correr. Palácio do governo do Paraná, em 21 de março de 1855, trigésimo quarto da independência e do império.

Zacarias Góes e Vasconcellos.

Carta de lei pela qual vossa excellencia manda executar o decreto da assembléa legislativa provincial, que autorisa o governo a promover a emigração de estrangeiros como acima se declara.

Para v. exc, ver.Simão José Henrique Deslandes a fez.

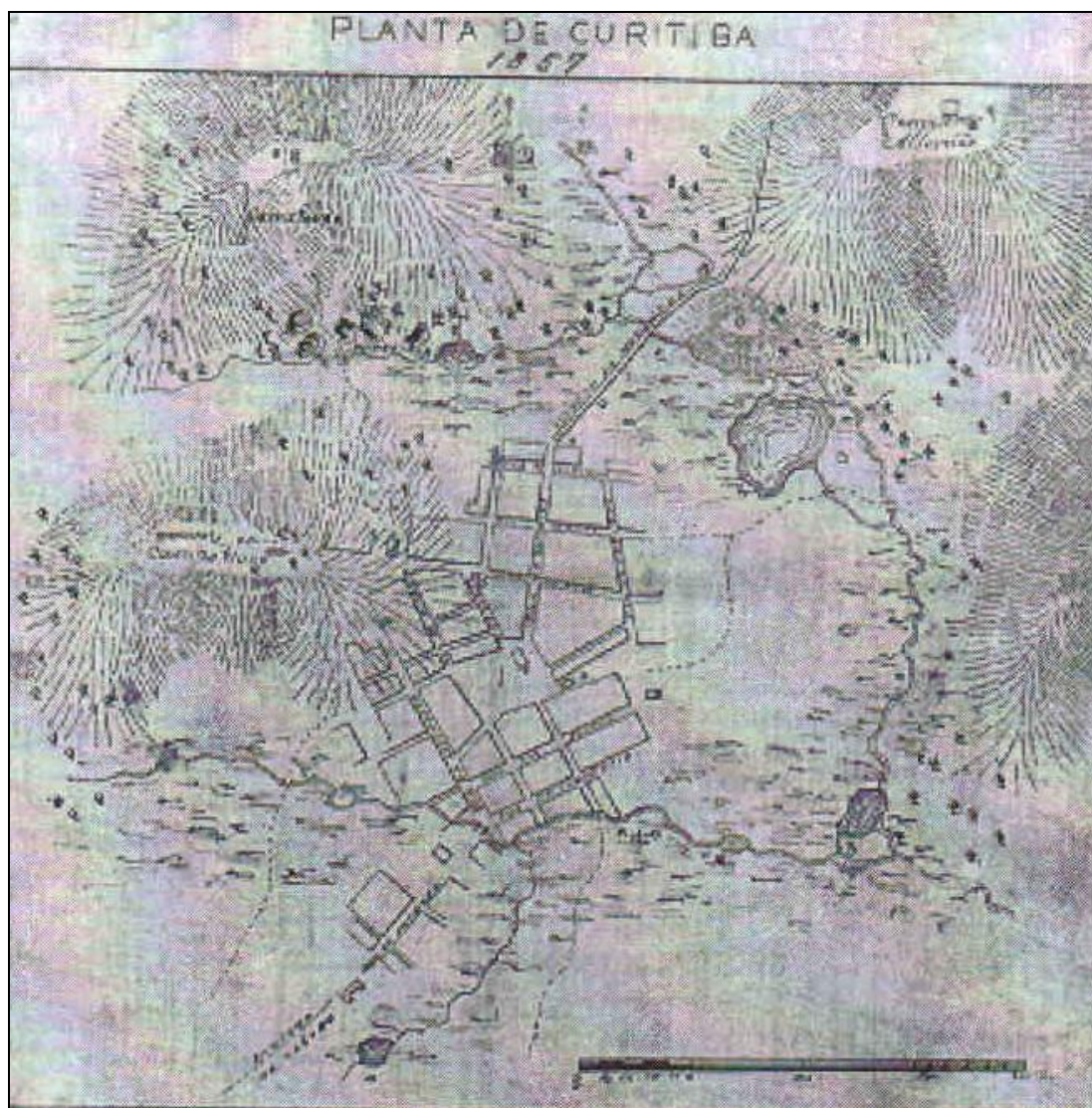


FIGURA 10 - PLANTA DE CURITIBA DE 1857
FONTE: Colatusso (2004, p.10).

Apesar de existir a política de povoamento da cidade de Curitiba, e esta ter se apresentado atrativa para esses alemães que ficaram conhecidos como “remigrantes”, sublinha-se que a acolhida pelos moradores naturais em Curitiba não foi nada receptiva em termos de sociabilidades. Há de se destacar que o grupo alemão foi a primeira experiência de emigração em Curitiba, tendo como principal característica o volume de contingente humano, fato que por si só causava expectativas pela sociedade receptora, considerando que o recebimento de um

grupo de novos cidadãos na cidade era uma nova modalidade social que ainda não havia sido vivida pelo grupo já instalado. Os estudos de Elias em “Os Estabelecidos e os Outsiders” demonstram as manifestações de comportamento arredo que emergem por parte da sociedade receptora em virtude dos estranhamentos com o grupo recém-chegado que ele denomina de “outsider”.

Assim, as pessoas que pertencem a um círculo de “famílias antigas” são providas de um código comum por seus vínculos afetivos específicos: uma certa união das sensibilidades subjaz a todas as suas diferenças. Nesse aspecto, elas sabem onde se situar em relação às outras e o que esperar umas das outras, e o sabem “instintivamente” melhor, como se costuma dizer, do que onde se situar em relação aos outsiders e o que esperar deles. Ademais numa rede de “velhas famílias”, as pessoas sabem quem são em termos sociais. Em última instância, é isso que significa o termo “velhas” quando referido às famílias; significa famílias conhecidas em sua localidade e que se conhecem há várias gerações; significa que quem pertence a uma “família antiga” não apenas tem pais, avós e bisavós como todo mundo, mas que seus pais, avós e bisavós são conhecidos em sua comunidade, em seu meio social, e são geralmente conhecidos como pessoas de bem, que aderem ao código social aceito desse meio (ELIAS, 2000, p.171).

Para Norbert Elias (2000, p.21), as tensões entre grupos, muitas vezes, independem das diferenças de nacionalidade, ascendência étnica, “cor” ou “raça”, ocupação, renda, nível educacional ou classe social, às vezes, a única diferença é “de um grupo compor-se de antigos residentes instalados há duas, três gerações e o outro formado por recém-chegados”. No caso dos emigrantes alemães em Curitiba, esse grupo apresentava muitos atributos para que se estabelecesse uma relação tensa entre “estabelecidos luso-brasileiros” e os “outsiders alemães”. Pois, estes últimos eram de etnia diferente, religião distinta, idioma incompreensível, e claro, recém-chegados, para conviver com um grupo que ensejava manter intactas as suas relações de poder e *status*. Além de um fenótipo diferente em relação ao grupo luso-brasileiro, os alemães apresentavam costumes e tradições especialmente distintos, entre esses, o rito religioso luterano que diferia substancialmente do rito católico. O catolicismo, por sua vez, constituía-se na religião que naquele período representava a classe dominante em Curitiba, então a questão de discriminação religiosa implicou em muitos impasses aos imigrantes alemães, nas veladas e também declaradas distinções que partiam do grupo receptor em relação aos imigrantes que eram considerados forasteiros.

Então, dentro daquele contexto, o principal constrangimento do grupo recém-chegado foi marcado pelo seu rito religioso distinto, já que o Estado

brasileiro na época possuía a religião católica como um dos vetores norteadores da legislação, isso trouxe significativo impacto na vida dos emigrantes alemães por conta de serem de fé Luterana. Para os imigrantes alemães no Brasil, o principal impasse de ordem legal ocorreu na dificuldade encontrada para a realização de casamentos e enterros, ou seja, nos eventos que marcam substancialmente a vida em sociedade; esses emigrantes sofriam muitos impasses de ordem legal, em virtude daquela legislação ser impregnada dos preceitos do Direito Canônico. Assim, cada alemão que sofria um impedimento de enterrar seu familiar no cemitério municipal, que não aceitava não-católicos, acabava reforçando a distinção social entre o grupo receptor e o grupo emigrante; os casamentos inter-religiosos também exigiam a conversão do cônjuge à fé católica.

Como todo o processo de mudança, principalmente de mudanças rápidas, a desestruturação da sociedade colonial paranaense caracterizava-se por contradições. Alçando o processo da imigração estrangeira para um primeiro plano, evidenciavam-se de um lado atitudes inovadoras, como, por exemplo, uma política imigratória que visava à dinamização da economia e da sociedade brasileira no Paraná... Por outro lado, atitudes essencialmente conservadoras se forem consideradas ainda as diferenças étnicas culturais, evidenciava-se a situação marginal do imigrante em relação à estrutura dominante. Um fato reflete bem essa realidade contraditória, fato esse ligado à origem da Comunidade Evangélica em Curitiba; o primeiro problema que se colocava aos alemães luteranos que, de forma gradativa, instalavam-se na cidade, era a necessidade de enterrarem seus mortos. Isso porque era interdito aos não-católicos o sepultamento em cemitérios públicos, vinculados à Igreja Católica (NADALIN, 2001, p.22).

Essa espécie de segregação social também contribuiu, entre outros fatores, para que os alemães se fechassem aparentemente em guetos, não no trato social, mas nas uniões matrimoniais, ao ponto de serem considerados o grupo mais endogâmico de todos os demais emigrantes. Isto se mostrou mesmo quarenta anos após os primeiros assentamentos dos alemães em Curitiba, no decorrer do ano de 1860 até o início do século XX. Para agravar ainda mais a distinção alemã de religião e endogamia alemã, durante o final do século XIX e início do XX, a cidade de Curitiba recebeu uma população de emigrantes europeus nunca visto antes, apesar das dificuldades com os mais diversos idiomas; italiano, polonês, ucraniano, entre outros, a sociabilidade desses outros grupos foi facilitada pela legislação, devido ao ponto em comum deles com a fé religiosa católica e também com a miscigenação que ocorreu entre estas últimas etnias de imigrantes com os naturais da região já nas primeiras gerações aqui assentadas. Então, a religião e a

endogamia alemã lhes aferiam a condição de serem os imigrantes mais inflexíveis tanto quando eles eram os únicos imigrantes em Curitiba, ou quando se encontraram inseridos dentro da polissemia étnica em que se transformou a cidade no final do XIX.

No jogo dessas influências de ordem social e cultural, ainda é preciso enfatizar a situação religiosa do grupo, um fator a mais para agravar sua marginalidade em face da sociedade luso-brasileira, majoritariamente católica. Articula-se nas relações dos luteranos com a sociedade receptora um estatuto de inferioridade, traduzido nas limitações legais que sofriam. Como exemplo, as dificuldades para o reconhecimento do casamento luterano, os problemas ligados aos matrimônios interconfessionais, e a própria desconfiança católica em relação aos protestantes – afinal, é preciso lembrar que o excomungado Luterano ainda era visto como um herege (NADALIN, 2001, p.23-24)

É claro que as autoridades governamentais do Brasil e do Paraná fizeram certa mobilização em resolver os entraves sociais que recaíam sobre os imigrantes alemães em todo o processo de assentamento migratório. Pois havia interesse político na manutenção do fluxo migratório alemão, tendo em vista que muitos na qualidade de “brummer” traziam os ares de urbanidade a Curitiba, dada a especificidade de possuírem especialidades de trabalho em ofícios citadinos. Assim, atitudes de natureza jurídica foram ajustando esse grupo à sociedade, mas também os emigrantes alemães não se faziam de arrogados, pois caso a lei não os contemplassem, eles por sua vez, em suas “associações” se mobilizavam e instituía casamentos e até cemitérios se assim fosse necessário. Vale refletir que no Brasil as “associações” alemãs foram muito mais que uma característica étnica, elas se converteram em uma estratégia de existência social.

Essa população crescente não poderia ser ignorada pelas autoridades municipais, principalmente se quisessem manter o fluxo migratório – é necessário lembrar que, nessa conjuntura, o imigrante germânico é extremamente valorizado. Enfim, como resultado, a câmara Municipal de Curitiba, em 30 de setembro de 1869, concedeu aos alemães evangélicos “50 braças quadradas no-‘ alto além da Glória’- para edificarem um Cemitério,[...] isento de pagamento de foro” (Boletim do Arquivo...,1932, p.76) Organizou-se assim, o Deutscher Evangelischer Friedhofsrein (A associação do Cemitério Evangélico Alemão) denominado “Cemitério Protestante” pela comunidade curitibana. É também bastante provável que, ao conceder o terreno aos imigrantes para seus sepultamentos, a câmara não estivesse fazendo mais do que reconhecer de direito uma situação de fato, pois tudo indica que no lugar já eram realizados

sepultamentos luteranos, pelo menos desde 1856 (NADALIN, 2001, p.22)⁴⁷.

Apesar dos desgastes ocasionados pelo choque cultural, os ajustes legais e algumas mobilidades sociais ajudaram a manter Curitiba na rota de assentamento dos remigrantes alemães. Isso se revelou por meio do crescimento vegetativo do grupo alemão em Curitiba, seja pelos novos casais que a partir do matrimônio mantiveram o interesse de continuar habitando a capital, seja pelas taxas de natalidade, ou ainda por novos remigrantes que continuaram a chegar. Pois, a partir das 276 “almas” de 1866, seis anos depois a comunidade Luterana contabilizava 1.100 pessoas; em 1891 a paróquia era constituída de 2.700 indivíduos (NADALIN, 2001, p.20, 56). Vale sublinhar que o aumento da população de origem germânica se destaca pelo crescimento vegetativo em função da alta taxa de natalidade, em média de seis a sete crianças nascidas por casal na transição do século XIX para o XX⁴⁸. Logo, por meio desses dados é possível perceber que estava claro o ensejo do imigrante alemão de fixar-se definitivamente em Curitiba. Mas, curiosamente, os imigrantes mantinham um código de enlace matrimonial muito peculiar, pois “a comunidade adotava uma prática de casamento endogâmico que representou 84% e 95% dos matrimônios em 1866-1894 e 1895-1919” (NADALIN, 2001, p.56).

Então, na esteira da fixação de raízes na cidade, do reconhecimento do “Cemitério Protestante”, a Igreja Luterana também foi construída.

⁴⁷ De acordo com o primeiro **Kirchenbush** (livro da igreja) da Comunidade, relativo aos anos de 1860-1870, o primeiro registro de óbito feito em 1866 refere-se a um sepultamento realizado em 22/08/1856.

⁴⁸ Segundo os dados paroquiais (NADALIN, 2001, p.68).

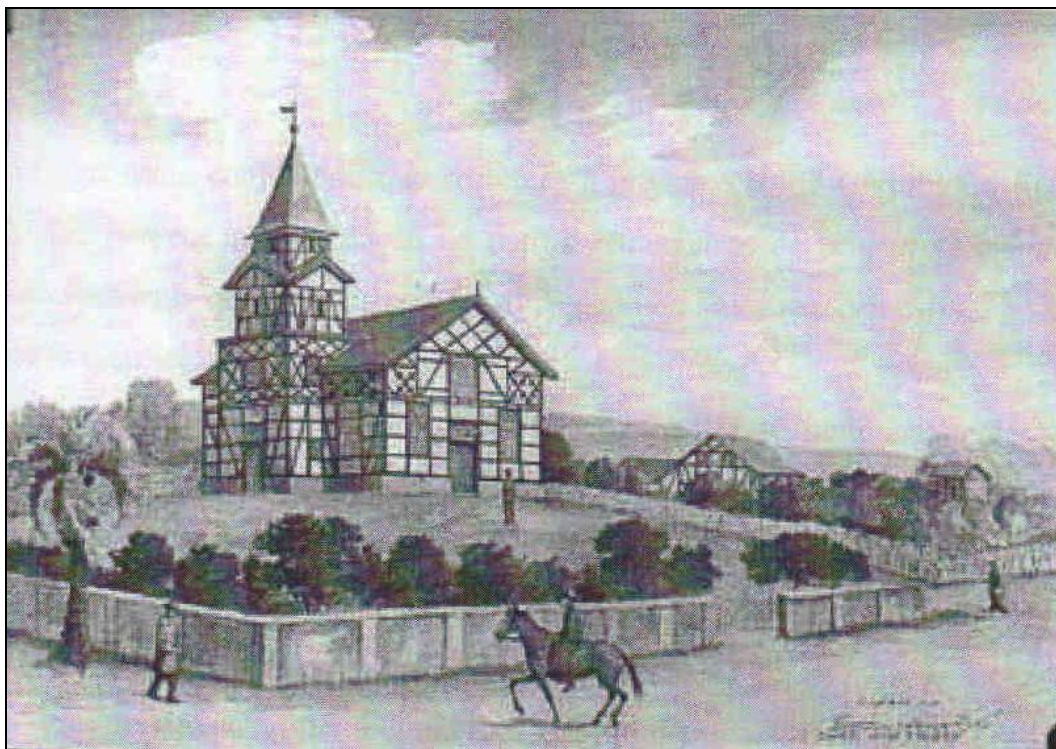


FIGURA 11 - PRIMEIRA IGREJA LUTERANA/ GRAVURA DE HUGO CALGAN – FINAL DO SÉC/ XIX
 FONTE: Colatusso (2004, p.41)

É importante compreender que os imigrantes alemães em Curitiba se fechavam em uma espécie de “gueto” étnico, especialmente, no caso dos matrimônios. No entanto, socialmente eles eram indivíduos em franca interlocução com a sociedade receptora, no que tange ao comércio e à circulação social na cidade, muito diferente do que ocorria com os alemães oriundos do Volga⁴⁹.

Assim, distintamente do “alemães do Volga”, os alemães luteranos firmaram-se - principalmente no início da “remigração”- por meio do comércio e das associações. Logo, a visibilidade social dos alemães luteranos, enquanto grupo, era intensa na capital do Estado, pois havia grande parte da presença física desse grupo emigrante no perímetro central da cidade. Ou seja, o processo de urbanização de Curitiba foi permeado pelas construções de casas, pelas fábricas, comércios, escolas e clubes sociais dos alemães. No período entre 1869 e 1889, os alemães se destacaram como a etnia mais expressiva na oferta de serviços, tais como: olarias, hotéis, marcenarias, padarias, botequins, açougues e derivados de carne, serragens, engenhos, farmácias e comércio em geral.

⁴⁹ Os alemães do Volga se caracterizaram por manterem-se isolados da sociedade receptora, dedicando-se às mesmas atividades econômicas de seus ascendentes. Este grupo migrou primeiro para a Rússia em 1870, pois sua vertente religiosa não permitia prestar serviço militar, assim saíram da Alemanha. No entanto, a Rússia por sua vez, não cumpriu o acordo firmado na emigração; isto mobilizou os “alemães do Volga” para imigrar mais uma vez, então eles partiram para o Brasil (MAGALHÃES, 2004, p.48).

Origem	Luso-brasileiro				Alemão				Francês				Italiano				Inglês				Total
	1869 - 1878	1879 - 1889	Sub- Total	%	1869 - 1878	1879 - 1889	Sub- Total	%	1869 - 1878	1879 - 1889	Sub- Total	%	1869 - 1878	1879 - 1889	Sub- Total	%	1869 - 1878	1879 - 1889	Sub- Total	%	
Comércio Geral	54	138	192	65,6	14	51	65	22,2	5	6	11	3,7	6	11	17	5,8	2	6	8	2,7	293
Ornamentos / escultura / olaria	2	2	4	44,4		3	3	33,3		1	1	11,1		1	1	11,1					9
Hotel / pensão / agência	3	6	9	47,4		6	6	31,6	3		3	15,8	1		1	5,3					19
Marcenaria/ car- pintaria/ serralta		3	3	27,3	2	5	7	6,6						1	1	9,1					11
Padaria / lan- ches/ botequim / restaurante	1	11	12	57,2	2	5	7	33,3						2	2	9,5					21
Açougue / deri- vados de carne	3	1	4	50,0	1	3	4	50,0													8
Ferragens / Me- tais / latoaria/ Engenho	3	3	6	25,0	3	8	11	45,8	2	1	3	12,5		4	4	16,7					24
Farmácia			0	0	1		1	100,0													1
<i>Total</i>			<i>230</i>				<i>104</i>				<i>18</i>				<i>26</i>				<i>8</i>		<i>386</i>

Fonte: Anúncios de Jornais (O Dezenove de Dezembro, Gazeta Paranaense e Província do Paraná) no período de 1869 à 1889.

FIGURA 12 - IMIGRANTES ALEMÃES NA HIERARQUIA DE STATUS DA SOCIEDADE LUSO BRASILEIRA

FONTE: Colatusso (2004, p.60)

Foi então por meio de uma diversidade de oferta de serviços citadinos que os imigrantes alemães destacaram-se e prosperaram na cidade. A presença alemã também se fazia pela arquitetura de suas casas de moradia, das associações, ou ainda, de seus estabelecimentos comerciais.

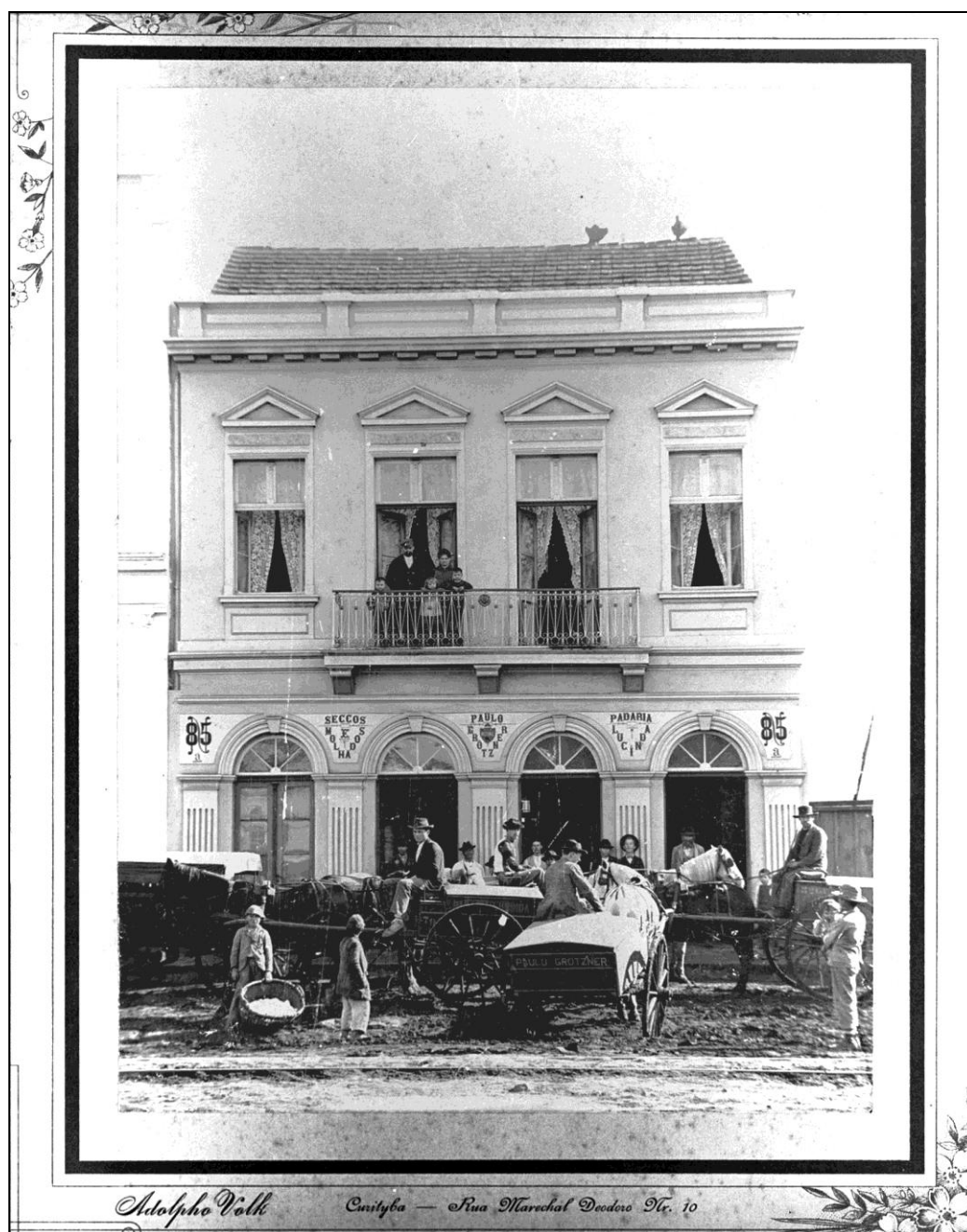


FIGURA 13 - FACHADA DA PADARIA DE PAULO GROTZNER-1903/ ESTÚDIO VOLK
 FONTE: Casa da Memória/nº. de cadastro: FO,6397-SN6397

Segundo anotações encontradas no verso da imagem anterior, a fotografia apresenta a fachada do prédio da “Padaria Lucinda” que pertencia ao alemão Paulo Grotzner, na Avenida Luis Xavier, no. 85/A. Na sacada da esquerda para a direita estão: Afonso, Paulo, Ida (Hauer) e Aloys. Em frente, encontram-se as carroças para a entrega dos pães, inclusive na parte posterior de uma das carroças é possível ler a inscrição “Paulo Grotzner”. Pela imagem, Curitiba ainda apresentava seus ares nada urbanos, com as ruas enlameadas e suas carrocinhas, por outro lado eram os comércios e as construções da iniciativa imigrante alemã

que proporcionavam os principiantes contornos de aspirações urbanas à cidade. Sobre o impacto urbano e social, a partir da presença alemã em Curitiba, o Pastor Wilhelm Fugman deixou registrado um texto a respeito.

Algum tempo atrás recebi um pequeno relatório de viagem, do qual me interessou especialmente o que a autora escreveu sobre Curitiba: “Quem chega a conhecer Curitiba, com seu ímpeto de progresso observando como a cidade cresce e se embeleza de ano para ano, sabe que ela ‘oferece algo de extraordinário’ e sabe também que a colônia alemã local não pode ser levada em pequena consideração. Em particular, a arquitetura de Curitiba oferece aos alemães muito do que se lembra a sua pátria, saltando aos olhos a participação de trabalhadores alemães. Assim, também, a força da cultura alemã no comércio, nas oficinas, indústria, igreja e escola. Curitiba com suas magníficas edificações, com grandes salões e sua vida ativa”. E ainda: “Quando D. Pedro II visitou Curitiba em 1880, parou junto a um prédio de três pavimentos e perguntou: ‘A quem pertence este prédio?’ Responderam: ‘A um alemão!’”. Em seguida o Imperador apontou um sobrado, e este também pertencia a um alemão. Pelo que ele exclamou: ‘Parece que somente os alemães constroem prédios tão belos?!’” (FUGMAMN, 2008, p.127-128).

Boa parte dos suntuosos estabelecimentos servia a um recurso estratégico de visibilidade, de assentamento e “marca social” dos alemães, mas também se constituíam em um espaço de sociabilidade inter-étnica, como é o caso dos prédios das associações, que proporcionavam um intercâmbio cultural, tendo em vista que não serviam somente aos emigrantes, mas a toda a sociedade curitibana, visando, especialmente, alcançar acolhimento social. As escolas germânicas, bem como os clubes, foram um exemplo da tentativa de acolhimento alemão aos seus “concidadãos” luso-brasileiros, visto o fluxo e o desfrute desses últimos nas entidades alemãs. Este apaziguado intercâmbio entre os recém-chegados e os estabelecidos é pontuado por Elias como um “vínculo duplo” que proporciona certa trégua nos conflituosos estranhamentos entre as duas partes.

Quando os grupos outsiders são necessários de algum modo aos grupos estabelecidos, quando têm alguma função para estes, o vínculo duplo começa a funcionar mais abertamente e o faz de maneira crescente quando a desigualdade da dependência, sem desaparecer, diminui – quando o equilíbrio de poder tende um pouco a favor dos *outsiders* (ELIAS, 2000, p.33).

Inseridos neste panorama, no qual os *outsiders* se fazem necessários como aponta Elias, há registros de que a sociedade receptora recorria às escolas estrangeiras para seus filhos, mesmo que isto implicasse no aprendizado da língua alemã ou outro idioma que o valha. Tal fato ocorria em consequência da incipiência

do sistema educacional brasileiro durante o Império e os primeiros anos de República.



FIGURA 14 - "ESCOLA ALEMÃ"-1897/ ESTÚDIO VOLK⁵⁰
 FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro: NG,2531

No Paraná, situação precária da escola brasileira foi denunciada pelo Inspetor Pietro Martinez.

Infelizmente, muitas escolas no Paraná existem apenas no papel, pois os professores ignoram por onde andam os seus alunos, ou então nem sabem onde fica a escola! Outras não mantêm alunos porque os pais, desanimados com o mau ensino, tiram seus filhos e preferem pagar, com sacrifício embora, mandando par a escola particular, ainda que estrangeira (RELATÓRIO..., 1923, p.4).

A fotografia da escola alemã, realizada no estúdio Volk, não revela quantos alunos eram teutos ou quantos podiam ser naturais da cidade usufruindo da escola estrangeira. Mas a fotografia clama o olhar para alguns elementos: um significativo volume de crianças, e um rigor na composição dos trajés, pois mesmo que as vestimentas fossem domingueiras, ainda assim, percebe-se o prévio “ensaio” logístico de organização da imagem que a escola alemã ensejava perpetuar. Entre

⁵⁰ Anotações no verso da imagem: “Turma de alunos da Escola Alemã de Curitiba, foto de 1897, aparecem na foto: Josefina Rosenau de fita no cabelo a direita do professor e Ida Rosenau, em pé, e vestido branco a 4ª. Da direita para a esquerda; Josefina foi casada com Evaldo Kummer”.

os rigores do trato pessoal chama à atenção o traje de “homenzinho” dos meninos, já as meninas de vestidos e sombrinhas, no entanto, a tônica da disciplina feminina encontra-se nos cabelos presos para todas as integrantes. O professor, também impecável de aparência, possui em suas mãos um livro, ou seja, um dos códigos supremos da educação alemã: a leitura. A presença do livro, em especial, também era um código cultural que os fotógrafos do estúdio Volk conheciam por conta de sua origem, mas o fato deles conhecerem este código e agregá-lo à referida imagem torna a fotografia ainda mais impecável para a instituição que a encomendou.

Outra característica do traço cultural alemão é o fato da escola ser mista, contendo meninas e meninos; sendo que as meninas não são um grupo minoritário, elas representam metade do corpo discente, e ainda os gêneros estão ali justapostos para fotografar, ou seja, uma aproximação física que não era comum nas sociabilidades daquela época e daquela faixa etária, ao menos, em outras escolas da sociedade brasileira. O costume de segregação dos gêneros na escola da sociedade receptora se manteve em Curitiba até a metade do século XX, exemplo desta separação física foi o Colégio Estadual do Paraná, que até 1970 mantinha a distância de gêneros por meio dos turnos da escola, e ainda, na década de 1980 mantinha tal distinção com classes de meninas e de meninos (ARCHANJO,1998). A disciplina dos fotografados também é surpreendente na supremacia dos rostos das crianças mantidos frontalmente, das cinquenta crianças apenas uma alterou a direção do olhar, mas não ousou mover a cabeça. Em se tratando de uma fotografia do final do XIX, vale lembrar os bons segundos de espera e concentração para que a fotografia fosse efetivada, logo se conclui que foi imposto um enorme rigor disciplinar para a pose que iria representar a escola.

Quer se queira ou não, torna-se difícil negar que a cultura comportamental alemã estava infiltrando-se no cotidiano da cidade, por meio das escolas, dos clubes de tiro, no costume do ciclismo, e tantas outras modalidades de modos de viver que se agregavam ao estilo de vida dos naturais da região. E a escola mais que qualquer outro lugar de sociabilidade era o local mais propício de inculcação de comportamentos, inclusive, corporais. Mas em meio a todo o impacto cultural alemão, e à sisudez imposta à pose dos alunos da “escola alemã”, as disciplinadas crianças posaram exprimidas entre as folhagens de um cenário tropical; enfim, talvez, sejam estes os indícios das mestiçagens, que englobam inclusive, os

fotógrafos do estúdio Volk. Para se ter uma ideia mais palpável sobre a dominação cultural alemã na vida sócio-cultural da cidade, o empreendimento nas instituições no formato “associações” foi a principal característica que impulsionou a visibilidade social do grupo alemão em Curitiba. No final do século XIX e início do XX, citam-se algumas instituições a fim de apontar a movimentação social da cidade a partir dessas iniciativas, eram elas:

Sociedade teuto-brasileira de ginástica;
 Sociedade alemã de tiro ao alvo;
 Clube de ciclistas;
 Corpo de bombeiros voluntários;
 Sociedade beneficente para enfermos Cabral;
 Sociedade Auxiliadora de Senhoras;
 Clube regional do Milho;
 Graciosa Contry Club;
 Grêmio Musical Carlos Gomes;
 Sociedade Beneficente Graciosa;
 Sociedade Beneficente Suíça Helvetia;
 Sociedade Alemã de teatro (FUGMAMN, 2008, p.133-175).

Ainda havia outras Sociedades de pequeno porte como: Soc/ para a apicultura, fruticultura e jardinagem; Soc/ Auxiliadora Austro-Húngara; Soc. das Armadas; Grupo Edelweis; Soc. Alemã do Hospital; Clube do Xadrez; Soc. do Inquilino; Clube São José; Soc. de Maria; Soc. Evangélica de Adolescentes; Soc. Evangélica de Moças; Clube Esportivo Ideal; Clube de Caça (1925); Escola Eletrotécnica; Clube de Excursões para Famílias.

Mas, mesmo com toda a aparente integração dos alemães na sociedade receptora curitibana que se estabeleciam nos seus empreendimentos, como era o caso das associações e das suas casas comerciais, este grupo conseguiu manter duas fortes características de distinção. A primeira, a manutenção do idioma alemão, na vida social em geral, não apenas em seus lares, como ocorria com as outras etnias, pois eles possuíam jornais e almanaques quase todos no idioma de origem e com forte circulação na capital. A segunda, como já foi apresentada, gira em torno do comportamento avesso à miscigenação até as duas primeiras décadas do século XX, que se caracterizavam pelos matrimônios essencialmente entre seus pares germânicos. Tanto a manutenção do idioma quanto a opção endogâmica foram fatores que muito comprometeram a visibilidade social dos alemães, fato que foi tido em muitas bibliografias - de maneira equivocada - como a manutenção de uma raça pura, impressão que se firmou ainda mais a partir da deflagração da I e II grandes Guerras.

Sobre o estranhamento com os alemães, vale pontuar que esta segregação não se limitou ao período de assentamento das primeiras levas de imigrantes. Também não se limitaram aos velados conflitos diários, pois ainda no século XX, até os intelectuais da cidade continuavam na manutenção dos estranhamentos. Foi o caso de Romário Martins, grande idealizador do Movimento Paranista (na década de vinte do século XX), portanto, um homem que se dizia contra os arroubos xenófobos no Paraná acabou endossando a resistência xenofóbica quando publicou um artigo criticando os costumes dos alemães em Curitiba. Martins era redator, em 1900, do “Almanach do Paraná”, no qual rechaça os costumes alemães, quando escreveu:

Tornava-se por fim irritante a quem ali se demorava a segregação em que, a respeito de quase tudo, vivia aquela gente do elemento nacional. Era raro ver-se até um simples filho de alemães, já nascido no Brasil, aliar-se a uma moça brasileira. Eles só liam jornais impressos em tipos góticos; publicavam-se uns quantos desses em Curitiba. As crianças só freqüentavam colégios germânicos, onde não havia ensino do português. Assim, bem comumente, velhos imigrantes, que já estavam naquela terra havia dezenas de anos, mal podiam expressar alguma coisa em nossa língua, e até rapazes e moças de sua prole falavam português com imperfeição e deficiência. Nas ruas, frequentemente, de passagem, ouviam-se louros bandos de crianças que estavam a brincar tagarelando *yas e nichts*, parece que numa absoluta ignorância do nosso idioma. Acontecia dirigirmo-nos a uma moçoila ou a uma dona de casa pedindo qualquer informação e vermos com dolorosa surpresa que não éramos entendidos. Se tomássemos um carro, estávamos na contingência de fazer, às vezes, nossa viagem sem trocar palavra com o cocheiro, porque este só sabia alemão (SANTOS, 1996, p.77).

Para a época, e ainda durante muitos anos, a constatação de Romário Martins pareceu verdadeira no que tange à inflexibilidade de aculturação dos alemães. No entanto, estudos acadêmicos vêm apontando novas revelações sobre os motivos desse comportamento endogâmico dos alemães no Brasil. Pois o perfil da endogamia dos imigrantes alemães era bastante distinta do traço endogâmico que normalmente ocorre em outras culturas, que com tal comportamento visam manter distanciamento social, e com isso acabam formando guetos étnicos. Com os alemães no Brasil existia uma relação amistosa, ao menos nas ruas, com grupo luso-brasileiro, por conta do comércio, indústria e as “associações”. Portanto, a endogamia não representava uma negação à sociabilidade. Um exemplo é o caso das escolas alemãs, nas quais eram aceitos alunos de outras etnias e a opção pela manutenção do idioma alemão não tinha nada a ver com uma resistência à sociedade receptora. Vale ressaltar que para os alemães o ato de ler e escrever

estavam associados à mentalidade da fé Luterana, na qual a leitura do evangelho era o mote para todo o germânico ser alfabetizado. O fato da alfabetização dos imigrantes germânicos no Brasil continuar sendo em alemão incorre na questão de que em um país de domínio católico, dificilmente haveria uma Bíblia na vertente Luterana. Quanto à prosperidade no trabalho perseguida com afinco pela comunidade germânica, também está inscrito no fato de professarem a fé Luterana, na qual a prosperidade por meio do trabalho se apresenta com um dos elementos-chave da doutrina protestante.

Apesar da ácida crítica de Romário Martins à comunidade alemã, ironicamente, ao que parece, boa parte de seu álbum de família, bem como, retratos de seus primeiros anos de vida, foram fruto do olhar de um casal de alemães “os Volk”. Pois o pai de Romário Martins confiou sua própria imagem e o retrato do filho Romário aos Volk. A preferência pelo estúdio se revela quando Romário Martins já adulto, aos 34 anos, possuindo cinco filhos, confiou o retrato dos seus filhos ao estúdio de Fanny. E estas são apenas as imagens que restaram ao domínio público, no entanto, elas são indícios razoáveis da preferência dos Martins pelos serviços dos “outsiders” alemães Volk.

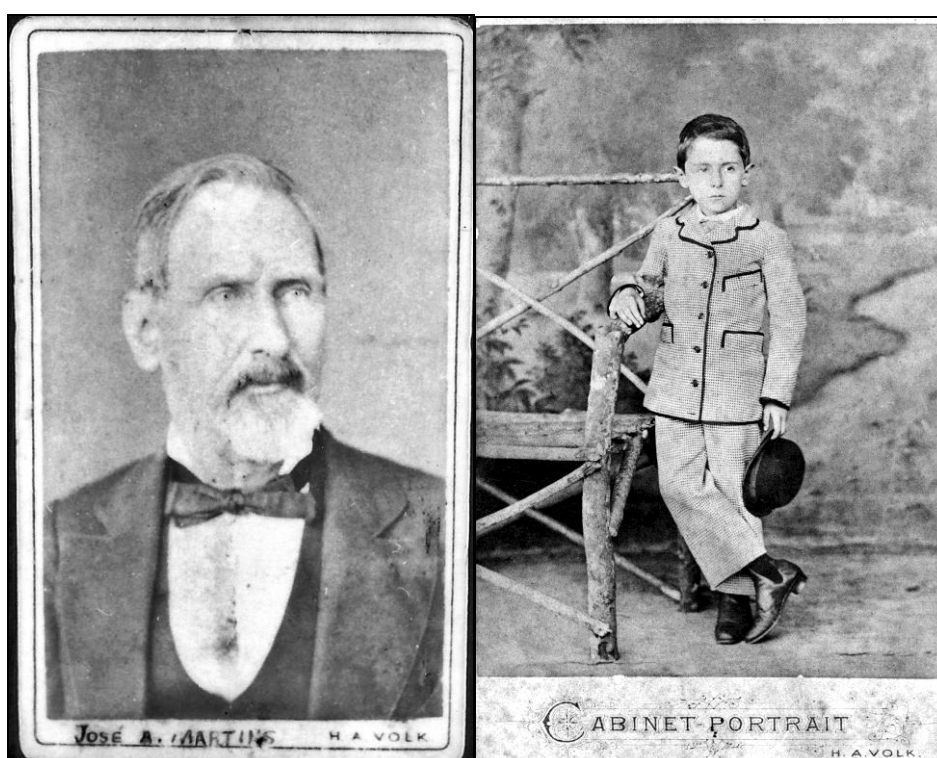


FIGURA 15 - PAI DE ROMÁRIO MARTINS E ROMÁRIO MARTINS-1882/ VOLK
 FONTE: Tenente Coronel José Felix Martins. Arquivo: Casa da Memória/no. de cadastro, fig. 14: FO:1448-SN:1198,P:782 /Fotógrafo:Adolpho. Volk ou Anna Paul.



FIGURA 16 - CRIANÇAS FAMÍLIA MARTINS-1908/FOTÓGRAFA: FANNY PAUL VOLK⁵¹
 FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de Cadastro:FO,4399-SN,4392

As três fotografias anteriores seguem as normativas “do esperanto fotográfico” do final do XIX, no que tange às fotografias de estúdio, no entanto, mais que analisar a boa qualidade técnica ou a qualidade das impecáveis poses, cabe aqui considerar que as imagens revelam a preferência de uma família antiga pelo produto ofertado pelos *outsiders* Volk. A partir disto cabe a hipótese de que as famílias de prestígio de Curitiba talvez já tivessem, em algum momento de suas vidas, acesso às fotografias de qualidade em possíveis viagens a São Paulo ou mesmo ao exterior; esse possível prévio conhecimento de uma fotografia de qualidade pode ter sido uma das motivações que levaram sujeitos arredios à presença alemã a se curvarem ao bom serviço fotográfico dos alemães Volk.

A questão da presença alemã em Curitiba parece ambígua em termos de sociabilidades, pois ao mesmo tempo em que os imigrantes traziam ares citadinos e promoviam uma movimentação social e econômica, o impacto da respectiva presença trazia estranhamentos justamente pelos amplos domínios de comércio e indústria deste grupo. Isto implicava em um enriquecimento das famílias alemãs e uma razoável posição de prestígio econômico que causavam reticências à sociedade receptora na medida em que essas competências do grupo alemão

⁵¹ Anotações verso da imagem: “Família Martins, da esq. p/ a dir: Ivo, Sideria, Loreto, Ivahy, Ruy e Romário Filho”/1908- Anotação a lápis.

também podiam se estender para os domínios da política. A sociedade receptora temia que o domínio alemão se estendesse “aos postos chaves do poder” como bem descreve Norbert Elias sobre as resistências das famílias antigas em relação aos recém-chegados.

Destaca-se que ocorriam resistências sociais da sociedade receptora no final do XIX para todos os imigrantes, há relatos da xenofobia aos italianos, aos ucranianos e tantos outros que vieram morar em Curitiba. No entanto, as dimensões de resistência à presença imigrante pode ser medida por gradações, pois os poloneses e ucranianos, naquele período, encontravam-se muito empobrecidos economicamente, dedicavam-se à agricultura, portanto não faziam concorrência econômica aos naturais. Os eslavos ainda, em geral, eram católicos, mesmo que alguns do rito bizantino e com missas em idioma eslavo, ainda assim, eram católicos, soma-se o fato que a segunda geração logo aderiu à miscigenação, seja com os luso-brasileiros, seja com outras etnias. Os italianos representavam uma etnia com força econômica e por conta disto sofreram algumas incompatibilidades, mas o idioma de raiz latina lhes favoreciam o contato, e a fé sumariamente católica também lhes agregava considerável simpatia, eles, ainda, foram adeptos aos casamentos inter-étnicos. O fato de ocorrer casamento inter-étnico não quer dizer que tais uniões tenham sido totalmente amistosas e sem resistência daqui e dali, mas a questão é que os casamentos miscigenados aconteceram para as demais etnias e para os alemães não.

Contraditoriamente, o nível gradativo de antipatia recaia com intensidade aos alemães, mesmo sendo eles os primeiros imigrantes, mesmo estando assentados em Curitiba trinta anos antes dos demais. Estas características poderiam ter-lhes acarretado o *status* de serem, ao menos, os “mais estabelecidos” entre os demais “*outsiders* imigrantes”, mas de fato isto não ocorreu. A questão concreta parecia circundar a projeção cultural, a potência comercial, industrial, e a inculcação de muitos costumes germânicos aos naturais (ciclismo, ginástica, escolas etc). Mas, especialmente, a endogamia e a religião pesavam significativamente, pois os caracterizava como hereges e ex-comungados. Então, vale considerar todas essas características no seu somatório geral, pois as mesmas promoviam temores à sociedade receptora no que tange ao possível acesso dos alemães à política, tendo em vista que esses imigrantes já haviam

conquistado a economia que era um posto-chave do poder significativo na vida social de qualquer cidade.



FIGURA 17 - CORPO DE BOMBEIROS/ESTÚDIO VOLK⁵²
 FONTE: Acervo: Casa da Memória/nº. de cadastro: FO,153/SN,153

Em 1898, Curitiba teve o primeiro grupamento de bombeiros que partiu da iniciativa alemã; a fotografia apresenta o comandante e seus oficiais, a maioria, de origem alemã. Enfim, era o alto padrão de organização, certo encantamento pelo uso de fardas e uma ação assertiva de suas associações que causavam reticências à sociedade receptora em relação à comunidade germânica instalada na cidade e visivelmente organizada.

Também ocorria da parte dos alemães certa visibilidade armada, tanto por conta das associações de tiro, que lhes conferia considerável habilidade com as armas de fogo, quanto pelas maciças participações dos alemães nos conflitos armados que o Brasil e o Paraná haviam se envolvido no século XIX. Mesmo que os alemães engrossassem as tropas brasileiras, por outra via, aos olhos da sociedade receptora, havia o temor de que a artilharia alemã deixasse de ser parceira para se voltar contra os naturais. Pois, para esses últimos, os alemães

⁵² Anotações no verso da imagem: legenda datilografada sobre etiqueta colada na borda inferior: "Officiaes que compunham o primeiro Corpo de Bombeiros de Curityba, em 1898. Em pé: Rodolpho Schimdt, chefe de machinas; João Podigek, segundo ajudante; João Schmidt, intendente; Antonio Pospissil, chefe de pessoal; Rodolpho Schoneveck, chefe de escadas; João Poppe, 2º comandante; Emilio Verviebe, comandante superior e Frederico Segmuller, vice-comandante.

eram potencialmente estrangeiros, especialmente por eles manterem intactas suas tradições, idioma e endogamia, características que não contribuíam para pulverizá-los dentro do Brasil.

Logo, o fato que implicou na manutenção de uma resistência singular aos alemães foi esta etnia ter conseguido manter aparentemente intacto o idioma e os casamentos endogâmicos após trinta e quarenta anos de permanência no Brasil. Isto também fazia parecer à sociedade receptora que, mais cedo ou mais tarde, eles iriam requerer um estado alemão independente; estas desconfianças mobilizavam a sociedade receptora a destilar em especial aos alemães uma xenofobia ácida.

O temor de dominação política acabou sendo endossado após a I e II Guerras Mundiais; enfim, após esses dois eventos, os alemães dificilmente conseguiram fazer entender: a) que ler em idioma alemão era assegurar a leitura do evangelho Luterano; b) que a endogamia aqui no Brasil era pontualmente uma questão que envolvia uma compreensão diferenciada da moral sexual católica, (como será abordado no capítulo posterior); c) que a sua força bélica e organizacional era um *habitus* socialmente incorporado oriundo de uma evolução do processo civilizatório alemão com origens na Idade Média.

A respeito da miscigenação, Érico Veríssimo pontua em seu romance sobre as inquietações do padre local a respeito do assunto⁵³.

⁵³ “Às vezes, estudando as gentes de Santa Fé, comparando-as com as outras pessoas que conhecera em outros recantos da Província; estendendo o olhar para os horizontes que por assim dizer cercavam aquelas vastas campinas em derredor do povoado, **o Padre Lara ficava a pensar no que seria aquela população dali cem anos...** A vida para ele não era fácil nem agradável, por causa da asma, mas gostaria de poder durar como Matusalém para ver que resultado teria aquela mistura de raças que estava se processando na Província. de São Pedro (Veríssimo, 1955, p.213). *Grifo nosso*.

3.2 OS IMIGRANTES ALEMÃES EM CURITIBA E O RECURSO DA ENDOGAMIA

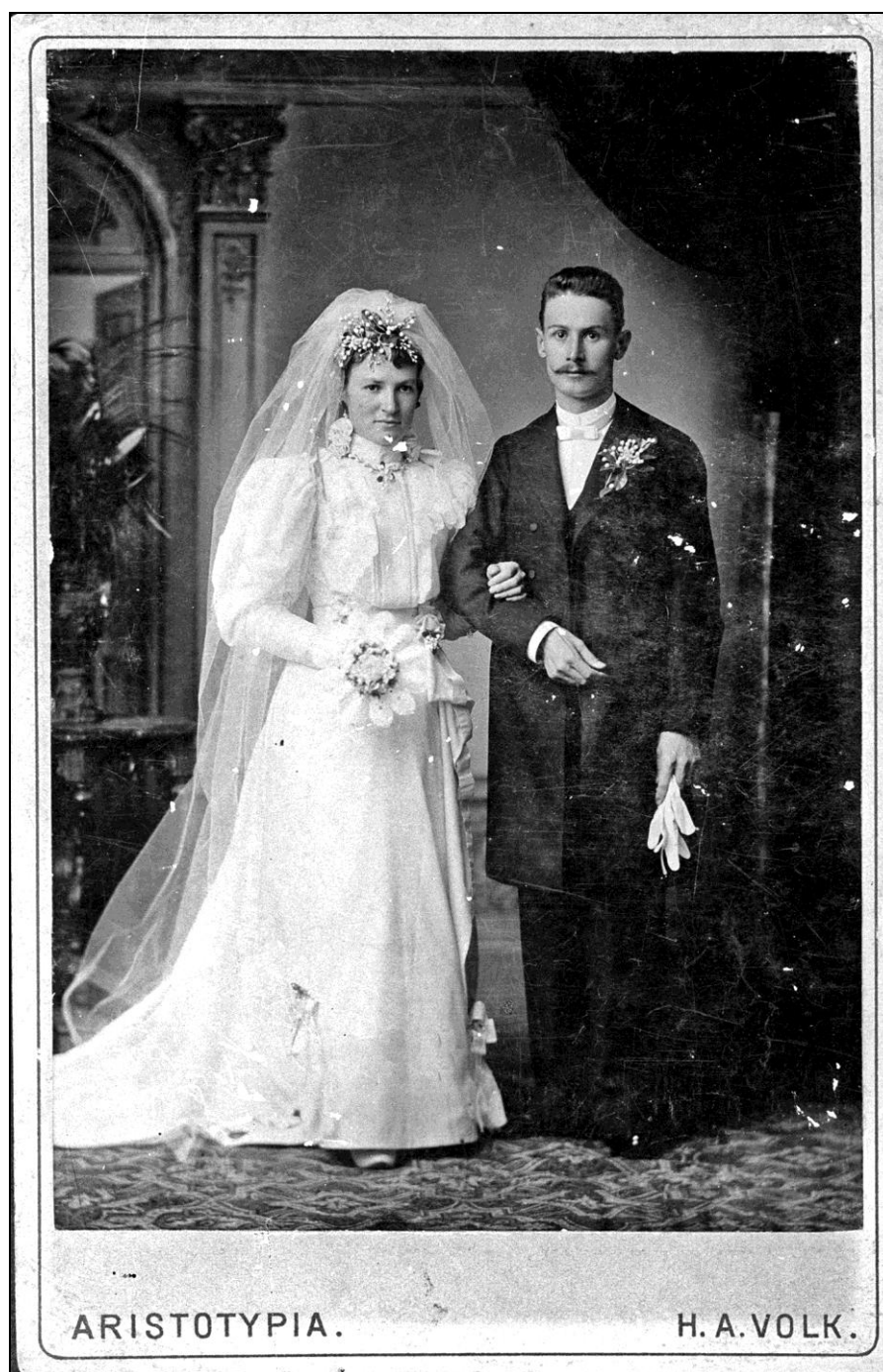


FIGURA 18 - CASAL ALEMÃO, FAMÍLIAS: ROHIG & EGG/ESTÚDIO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da memória/nº. de Cadastro:FO 8407-SN,8227-P,2058

No que tange ao estúdio Volk, as objetivas de Anna Paul, Adolpho Volk e Fanny Paul Volk também serviram de testemunhos imagéticos das uniões alemãs endogâmicas em Curitiba. Inclusive, mais tarde a própria união de Fanny Paul com Adolpho Volk contribui para avolumar esta estatística muito característica entre as três primeiras gerações de imigrantes alemães na cidade.

Na imagem anterior, que trata da união entre as famílias Rohig e Egg, é possível observar que além do testemunho do costume endogâmico, revela-se

também o refinamento dos trajes de um casal de alemães no dia de suas bodas. Em geral, as noivas são um atrativo a parte neste tipo de fotografia, no entanto, no enlace germânico, o traje do noivo quase rouba a cena, dado o estilo da casaca, o desenho ultra-delicado da gravata borboleta, e ainda, as luvas brancas.

Pelo rigor da imagem se tem a impressão que o enlace germânico entre um homem e uma mulher também trazia em seu bojo rigores sócio-morais. Porém, curiosamente, estudos recentes vêm surpreendendo com indicativos de que o romance entre os alemães era muito mais livre de culpabilidade com as questões sexuais, ou seja, bem ao contrário da sociedade receptora, que apontava até os encontros sexuais entre casados como algo pecaminoso.

Assim, sobre a questão da endogamia germânica, os historiadores paranaenses ao debruçarem-se nas pesquisas sobre esta temática vêm revelando que por trás de uma endogamia aparentemente racista, o que ocorria na especificidade desta comunidade, era uma profunda distinção de entendimento moral entre os Luteranos e os Católicos. Isto no que tange à compreensão e ao exercício da sexualidade, do matrimônio e da fecundidade, a partir de estudos da fusão entre confissão religiosa e traço cultural analisados por alguns autores alemães da atualidade citados por Nadalin.

O pesquisador Sérgio Odilon Nadalin estudou por vinte anos os ciclos de matrimônio e etnicidade em Curitiba da comunidade alemã luterana e detectou que a endogamia étnico-religiosa entre os germânicos acentuou-se ainda mais com o passar dos anos. Sendo que nas outras etnias ocorria situação inversa, ou seja, a miscigenação crescia progressivamente, ao passo que os alemães recuavam nessas práticas.

As pesquisas atuais têm permitido revelar muitos elementos a respeito do principal problema que se apresentava aos alemães no trânsito de sua vida social, dado ao fato de se apresentarem rigidamente endogâmicos no Brasil. As fontes apontam significativamente que esse fenômeno inseria-se na diferença abismal no trato da questão moral sexual entre os luso-brasileiros, e católicos em geral, em relação aos emigrantes alemães luteranos. Uma das questões cruciais encontrava-se exatamente no início de qualquer relacionamento amoroso, ou seja, o relacionamento sexual. Para os alemães, naquele momento histórico, a virgindade feminina não era nem de longe um pré-requisito para o casamento.

Nos estudos de Nadalin, os emigrantes germânicos traziam em sua bagagem os traços de *habitus incorporado* de uma cultura campesina na qual a regulação da sexualidade dos jovens era inscrita em outro enfoque. Ou seja, o que se revelou é que rapazes e moças alemães tinham o direito de se encontrarem e se conhecerem sexualmente durante o namoro. E na ocorrência de gravidez, o grupo social entendia que o casal estava apto para o matrimônio, ou seja, para gerarem mais filhos; a questão do amor não estava em pauta no grupo, pois o casamento era um fenômeno da vida social alemã em prol da fecundidade.

Para melhor compreender esses costumes camponeses, é necessário anotar que suas instituições reguladoras inscrevem-se numa sociedade em que o casamento dirigia a vida social e econômica da população, havendo pouco lugar para as considerações sentimentais na formação do casal - pelo menos, da forma como nós as conhecemos. Em conseqüência, as famílias às quais pertenciam os jovens não tomavam parte no processo somente para atender às práticas costumeiras, mas evidentemente imiscuíam-se facilitando as coisas aqui, dificultando acolá, na medida dos seus interesses, e apesar das regras institucionais. Da união estável- que, é evidente, pressupunha o controle comunitário- poderia nascer o “amor”, mas não era isso o mais importante... em princípio o investimento maior do camponês, no qual fundamentava a sua própria sobrevivência e a do grupo social era: a aptidão do casal para o casamento para gerarem filhos. [...] Esta exposição não pretende alimentar uma diferenciação de um modelo de comportamento sexual camponês de um modelo urbano. A questão não é tão simples assim. Assinala-se, por exemplo, que, apesar das dificuldades na obtenção de indicações sólidas sobre o nível real da sexualidade pré-conjugal antes da Primeira Guerra Mundial na Europa, não havia mecanismos sociais ou econômicos que poderiam restringir a propensão das mulheres solteiras em fazer amor, a não ser uma literatura moralista que preconizava pureza sexual e lida por uma pequena elite ocupando o cimo da escala social; esse gênero de doutrina não fazia nenhuma diferença para milhões de mulheres anônimas das classes populares.[...] A minha ênfase no campesinato deve-se à natureza institucional dos costumes rurais e à força resultante no processo de transmigração cultural que acompanha a migração. Pois, como já mencionado, os primeiros imigrantes alemães eram principalmente de origem rural (NADALIN, 2001, p.142-143).

A respeito da sexualidade, Nadalin observou que por todo o século XIX havia em Curitiba o costume da valorização da virgindade feminina pela sociedade receptora, e, no caso, a proibição de relacionamento sexual antes do casamento, e ainda, na ocorrência de gravidez, era comum o abandono de moças solteiras e grávidas entre os luso-brasileiros.

A valorização da virgindade feminina também era recorrente nas outras etnias de religião católica, ou seja, era uma prática relativamente comum na cidade de Curitiba, no final do século XIX e boa parte do século XX, a desvalorização das moças que não eram mais virgens e a discriminação social da moça “mãe solteira”.

Ao contrário dos imigrantes (alemães), a “ilegitimidade” entre os luso-brasileiros evidenciava-se, no século XVIII e boa parte do XIX, por uma proporção muito alta de batizados cujas atas declaravam formalmente a condição ilegítima da criança, de pai desconhecido, ou situação marginal. [...] O que para mim parece claro é que a “ilegitimidade” praticada pelos alemães e descendentes circunscreve-se, de certo modo, no quadro da família, uma vez que, para os casos observados, sempre se seguia o casamento à gravidez irregular. Ao contrário, principalmente ao levarmos em conta a “ilegitimidade” entre a sociedade curitibana definia-se pela anormalidade da cena familiar. [...] Em outras palavras, para uns, comportamentos que, no limite, tudo permitia, entre jovens mutuamente comprometidos, para outros, comportamentos onde tudo era permitido aos homens, exteriormente às promessas de casamento. Dois tipos de atitudes relacionadas à moral sexual e que não refletem, a meu ver, duas faces da mesma moeda. É possível, portanto, imaginar os conflitos resultantes de duas culturas cujos traços morais definiam-se tão antagonicamente (NADALIN, 2001, p.145).

Esta distinção comportamental em relação à sexualidade pode ter sido um condicionante substancial que motivou os alemães emigrantes a serem rigidamente endogâmicos e fiéis na manutenção dos matrimônios entre seus pares étnicos. Mas, apesar de existir a liberalidade sexual do grupo alemão, havia também por outro lado, regras rígidas para a união matrimonial na ocorrência de gravidez.

Nas questões que envolviam a moral sexual, Nadalin atesta que tanto os “brummers” (mais citadinos) quanto os imigrantes com perfil mais agrícola possuíam o mesmo comportamento endogâmico, bem como, o mesmo entendimento a respeito das práticas sexuais.

De um lado estrangeiros que se viviam da terra, estavam preocupados em produzir e encaminhar excedentes para o mercado. De outro, o ingresso de imigrantes cuja origem urbana levou-os a se instalar mais precocemente na cidade; no essencial, eram comerciantes e artesãos que, desde a década de 1860, desenvolveram atividades secundárias e de serviços em Curitiba. Participando da vida urbana, em breve tempo os alemães descendentes dominaram o comércio de frutas, hortaliças, madeira e subprodutos da criação de animais. Essas indicações autorizam que, de fato, os imigrantes, transplantados como parte de um projeto de modernidade, traziam consigo práticas medievais fundadas nas corporações de ofícios. Mas não só: muitos igualmente, traziam consigo antigas práticas de origem camponesa, relacionadas ao casamento, ao amor e à procriação. [...] Neste sentido, algumas estruturas, em particular aquelas de natureza demográfica, assinalam do mesmo modo a dificuldade da construção de um amalgama étnico e social comum, nesta primeira geração de imigrantes de origem germânica. Seus indicadores apontam para comportamentos e mentalidades que, ao que tudo indica, simultaneamente vinculam, contrastam e sobrepõem visões de mundo a respeito da família, do sexo e do matrimônio (NADALIN, 2001, p.209)

Sobre as questões que remontam costumes medievais, vale lembrar que na Alemanha, igualmente ao que acontecia na Escócia e em outras regiões no período, cabia ao senhor feudal ou aos reis dos principados o direito de passar a

primeira noite de núpcias com a noiva, ou seja, antes do noivo. Este também pode ser um dos fatores que, desde boa parte do período medieval germânico e adjacências, concorreu para a desvalorização da virgindade feminina. Cabe lembrar que na região da Pomerânia, este costume do principado chegou até o início do século XX, destaca-se ainda, que o Brasil recebeu grande contingente de imigrantes pomerânios, inclusive, boa parte deles são responsáveis pela inauguração de Pomerode /SC.

Outra questão relevante que remonta séculos longínquos recai nas questões da valorização de um grande percentual de filhos nas famílias germânicas. Assim, a valorização da reprodução humana entre os pares luteranos também podem estar vinculadas ao desenvolvimento do *habitus* alemão campesino após sucessivas guerras por conta de confrontos religiosos que remontam o século XVI, em virtude da grande perda de volume humano. Assim, a reprodução humana se tornou primordial, tal valor foi se incorporando ao *habitus* alemão desde aquela época. No que tange a perda de grande contingente humano oriunda de conflitos religiosos Elias aponta:

Depois dos choques internos entre príncipes regionais protestantes reinantes e a casa imperial católica, e as desgastantes guerras religiosas do século XVI, a Alemanha seiscentista tornou-se importante arena de guerra onde seus líderes e os exércitos de outros países católicos e protestantes travavam sua batalha pela supremacia. E os exércitos de magnatas regionais também se guerreavam uns aos outros em território alemão. Todos eles precisavam de alojamentos e alimentos provenientes dos campos. A insegurança cresceu. Bandos vagavam pela terra, pilhando, queimando e matando. Uma elevada proporção do povo alemão empobreceu. Especialistas calculam que durante a Guerra dos Trinta Anos a Alemanha perdeu um terço da população (ELIAS, 1997, p.19).

Nadalin também observou outro elemento que demonstra uma posição diferenciada dos imigrantes alemães em relação à prática sexual antes do casamento, pois diferentemente da sociedade receptora os alemães não se preocupavam em declarar um nascimento ilegítimo na ocasião dos registros de batismo, porque para eles era apenas uma concepção pré-nupcial, ou seja, todos os filhos eram legítimos, desta forma o termo ilegitimidade não fazia parte do universo da família alemã luterana.

Também não é difícil entendermos a elevada frequência de concepções pré-nupciais entre os luteranos, no primeiro grupo de casamentos observado em Curitiba (1866-1894). Da totalidade dos casais que permaneceram na comunidade até pelo menos o nascimento do primeiro filho, verificamos que, em cada dez noivas observadas, pelo menos duas

(21,3%) não tinham direito a véu e a grinalda quando foram levadas ao altar. Provavelmente outras tantas, senão mais, mas certamente um número até importante, perdeu sua virgindade antes das núpcias; contudo não foram flagradas por uma concepção. [...] Entre essas devemos incluir (8,5% do total) que comprovadamente viveram em união consensual durante um certo tempo com seus prometidos antes do casamento. Dessas uniões resultou pelo menos o nascimento de um filho antes das núpcias – “ilegítimo”- aos olhos da Igreja Católica e da Lei (NADALIN, 2001, p.213-214).

Outro ponto relevante é que para o grupo alemão imigrante não havia o abandono da moça grávida, pois o namoro com a liberação da prática sexual visava exatamente à fecundidade para as jovens. Então, encontra-se neste ponto o cerne da questão; a endogamia era um recurso germânico que assegurava às moças alemãs que não fossem discriminadas por não serem mais virgens, e especialmente, para não serem abandonadas se engravidassem antes das núpcias de rapazes de outras etnias.

Os estudos de Nadalin também incluem as pesquisas de historiadores europeus sobre esse comportamento sócio-sexual germânico; o pesquisador Willems estudou as aldeias alemãs e revelou que os camponeses tinham uma “convenção” reguladora para os encontros sexuais dos pretendentes a namorar; este autor apresenta os “termos” e “adjetivos” regionais da Alemanha para essas práticas, que incluíam: sexualidade, fecundidade, casamento e reprodução.

Para o primeiro encontro: *probenacht* (noite da prova); *kommnacht* (noite da vinda); *kiltgang* (significando a visita noturna a uma jovem); e *gasselgang*, relacionados a costumes que regulavam as visitas realizadas aos quartos de dormir das (moças da aldeia). Willems detectou que existia, portanto, uma regulação nas relações sexuais dos jovens das aldeias alemãs, mas em nenhum momento era vetado ou proibido o conhecer-se sexualmente antes do casamento.

Para Shorter, outro autor deste assunto, “as cortes noturnas” antes de tudo era uma verificação da fertilidade feminina, ou seja, a gravidez era esperada e desejada pelo grupo. Caso não ocorresse gravidez da moça, ela tinha o direito de receber outro rapaz, “assim as noites de prova deveriam continuar”.

Até que ambas as partes se convencessem da recíproca aptidão física para o matrimônio ou a moça se tornasse grávida. Só depois o camponês a pede em casamento, e o noivado e casamento seguem rapidamente. Entre os camponeses com seus costumes muito simples é raro um rapaz abandonar uma moça grávida (ele tornar-se-ia infalivelmente alvo do desprezo e ódio de toda a aldeia). Mas é muito comum ambos desistirem depois da primeira ou segunda noite de prova. A moça não corre o risco de adquirir má reputação, pois dentro em breve aparece outro rapaz

disposto a iniciar novo romance.[...] O valor atribuído a virgindade é restrito e, como se trata de uma instituição social, a reputação das moças e dos rapazes não sofre com a prática em si, mas sim com a repetição infrutífera das noites de prova com indivíduos diversos (WILLEMS, 1940, p.103).

[...] à moça grávida é atribuído mais valor do que aquela que tem de provar ainda a sua fertilidade (MARCUSSE, 1980, p.305).

Diante do exposto, fica estremecida a quase unânime crença de que a comunidade germânica desde os primórdios da emigração tenha desejado a manutenção de uma raça pura. A intenção desse grupo, em princípio, era assegurar a unidade de família alemã luterana, em primeiro com a fecundidade e então com o casamento, fato que não ocorria se uma moça imigrante de origem alemã engravidasse antes das núpcias de um rapaz de fora da comunidade germânica.

Nadalin fez um levantamento das fichas de casamento dos imigrantes pioneiros da Igreja Luterana, entre os anos de 1852 e 1889, que serviram para um levantamento de dados a respeito das principais características dos noivos imigrantes alemães em Curitiba a partir da data de chegada deles na cidade. O estudo que buscou investigar além da endogamia alemã, a origem do noivo, profissão e idade ao contrair o matrimônio (COLATUSO, 2004, p.75).

A tabela posterior foi desenvolvida por Denise Colatusso que sistematizou os dados pesquisados por Nadalin.

Alemão	Profissão	Origem	Casamento	Idade do noivo ao casar	Esposa
Carl August Stellfeld	Farmacêutico, comerciante, vereador	Holstein	1852	35	Carlota Kalkmann
Jacob Schimidlin	Empreiteiro, sapateiro, comerciante	Suíça	1863	30	Margarethe Imthurm
Philipp Hey	Lavrador, empreiteiro, carroceiro.	Prússia	1863	24	Wilh. Ottiliz Steffen
Jacob Hey	Empreiteiro, serralheiro	Prússia	1864	28	Rosa Sprenger
Wilhelm Ernest Ludwig Gaertner	Marceneiro, carpinteiro	Alemanha	1867	26	Ernestina Wilhelmina Kalkmann
Peter Hey	Lavrador, carroceiro, comerciante e serralheiro.	Prússia	1869	28	Louise Maurer
Albino Schmmelpfeng	Lavrador, empreiteiro, serralheiro, oleiro	Renânia	1873	39	Josefina Lopes
Fernando Schneider	Empreiteiro, padeiro	Prússia	1874	31	Maria Müller
Gotlieb Muller	Industrial (Fábrica Marumby)	Suíça	1874	31	Maria Baumer
Adolpho Lindmann	Engenheiro, comerciante, dono de empresa sanitária.	Hanover	1875 (recasamento em 1878)	30	Marie Agnes Bachthold (recasamento com Ana Ziemer)
Guilherme Werneck	Açougueiro	Hanover	1874	25	Maria Sophia Bertha Frehse
Friedrich Engelhardt	Pedreiro (trabalhou em obras na catedral)	Saxônia	1880	34	Johanna Busch (2 ^{as} núpcias)
Eduard Engelhardt	Comerciante, cervejeiro	Alemanha	1884	33	Carol Iser
João Leitner	Hoteleiro, chaveiro, cervejeiro.	-	1886	55	Maria Lechte
Carl Westermann	Engenheiro, industrial, sócio de empresa sanitária	Suécia	1887	33	Bertha Martha Wendt

Fonte: Arquivos de Fichas de Famílias da Comunidade Evangélica Luterana de Curitiba (Sérgio Odilon Nadalin)

FIGURA 19 - TABELA COM ORIGEM DO NOIVO, PROFISSÃO E IDADE
 FONTE: Colatusso (2004, p.75).

É necessário esclarecer que no Brasil, a partir dos anos vinte do século XX, ocorreram fortes investidas da Liga Pangermânica em prol do nacionalismo alemão; mas é necessário esclarecer também, que isso só ocorreu muito posterior à instalação do grupo alemão pioneiro e dos “brummers”. Então, cabe compreender que para os colonos a manutenção do idioma e a endogamia têm razão em outra

natureza do *habitus* alemão que nada tinha a ver com os levantes em prol da raça ariana. Assim, ler no idioma alemão significava, especialmente, poder ler a Bíblia na vertente luterana; e casar somente entre os seus pares era, acima de tudo, assegurar a unidade da família.

Porém, muito mais tarde ao período estudado nesta pesquisa, a Liga Pangermânica no Brasil se apropriou dos valores étnico-religiosos dos colonos para as suas investidas, seja por meio da valorização do idioma ou da endogamia. E a Igreja Luterana nesse momento foi veículo deste ensejo, por meio de pastores filiados à Liga que vieram em momento histórico posterior, em específico, com esse intuito. Tal fato criou estranhamento entre os pastores alemães já estabelecidos no Brasil durante a imigração e os pastores pangermânicos recém chegados. A pesquisadora Marion B. Magalhães pontua a indisposição dos alemães pioneiros e os alemães “brummers” - que já haviam de muito se amalgamado - em relação a esse terceiro grupo que se caracterizava como a Liga Pangermânica. Assim descrito por Magalhães:

Seus idealizadores aspiravam fortalecer os vínculos entre emigrados e a Alemanha, com o intuito de criar mercados para suas novas empresas. Para tanto, principalmente a Liga Pangermânica, entidade de caráter privado, coerente com os interesses do imperialismo alemão e com a ideologia nacionalista e racista da Europa, buscava disseminar entre os emigrados um forte sentimento de pertença à nação de origem, tendo em vista o interesse em transformá-los em verdadeiros “representantes” do *Reich* no exterior. Por esse motivo, fomentavam a preservação do idioma, a manutenção da religião Luterana, o comportamento endogâmico, o senso de superioridade da raça ariana e o cultivo da cultura alemã, além de propiciarem inúmeras facilidades para os negócios entre empresas alemãs e brasileiras de propriedade de indivíduos de ascendência germânica. [...] Os imigrantes pioneiros e os Brummer, ao receberem esses novos grupos, não se harmonizaram, com aqueles por eles mesmos denominados de *Reichsdeutsche* (alemães do Império). Consideravam-nos excessivamente apegados à região de origem e defensores de um país que não dizia respeito à sua história. Além disso, utilizavam o alto alemão, uma linguagem de difícil entendimento, pois até 1870, os habitantes das diversas regiões que formavam a Alemanha falavam apenas dialetos. [...] Para os *Reichsdeutsche*, os *Deutschbrasilianer* (teuto-brasileiros) estavam excessivamente assimilados segundo julgamento dos pastores com formação acadêmica que passaram a servir no Brasil. Ao contrário dos primeiros pastores, eleitos no seio de cada comunidade, estes se colocavam como autoridades...provocando inúmeras resistências por parte dos colonos. Os pastores (*do Reich*) viam os colonos como indisciplinados, pouco devotos e preocupados apenas com o aspecto formal da religiosidade. Os colonos, por sua vez, entendiam-nos como censores de suas práticas festivas e mesmo de seus hábitos cotidianos.[...] No que se refere a sociedade receptora, um clima de hostilidade aguardava-os: em virtude do alinhamento do Brasil com os aliados com o mito do perigo alemão, difundido na imprensa por franceses e ingleses, os alemães e seus descendentes passam a ser discriminados como “estrangeiros, inimigos da nação,” povo por natureza “expansionista, belicista e racista”. Presencia-se, a partir dessas imagens, uma série de sentimentos xenofóbicos, como se, no imaginário social, a guerra européia passasse a ter também lugar no sul do Brasil (MAGALHÃES, 2004, p.25, 30-31).

No entanto, apesar dos arroubos arianos que surgiram a partir da I e II Guerras, isso não remonta sobre as primeiras relações entre os imigrantes alemães com a sociedade luso-brasileira. Para aquele momento as análises inerentes ao conceito de *estabelecidos* e *outsiders* revelam os ensejos pela manutenção do poder e do *status* social. Por outro lado, a resistência à comunidade alemã no Brasil acabou se refletindo em uma continuidade, mesmo que por motivos distintos, primeiro pelas relações iniciais entre *estabelecidos* e *outsiders* e bem mais tarde por causa do nazismo.

No caso da união de Fanny Paul com Adolpho Volk, as investidas preconceituosas da comunidade receptora em relação ao casal giraram em torno, justamente, deles representarem um casal germânico endogâmico e também a respeito das questões morais sexuais que envolveram a dupla de fotógrafos, como será visto nos capítulos posteriores. No entanto, anos mais tarde os descendentes da família Volk sofreram igualmente, como os demais alemães descendentes, com as questões do estigma da raça pura e do nazismo.

Em 1937, o quarto neto de Fanny, portanto terceira geração de descendentes de alemães em Curitiba, - o desenhista Marcel Leite - sofreu severas restrições para poder concretizar seu casamento com Sara Gelles, que era de origem polonesa e judia. Se por um lado emergem as restrições aos alemães no Brasil sob a pecha do nazismo, por outro lado é possível verificar que a geração dos netos de Adolpho e Fanny estavam transpondo o costume da endogamia.

A vida descompromissada do jovem desenhista foi interrompida pela paixão por uma jovem, Sara Gelles. Polonesa, judia, tinha chegado ao Brasil em 1937 acompanhando o pai, o joalheiro Baruch Gelles, da mãe e da irmã Tonia. A crescente pressão contra os judeus na terra natal tinha motivado a viagem da família. A mãe veio a falecer pouco tempo depois. O pai e a irmã, ainda nem bem adaptados as novas circunstâncias de vida, não aceitaram a decisão repentina de Sara de se casar com Marcel que, além de artista e boêmio, tinha ascendência alemã. Apesar da resistência familiar o casamento se realizou (MUSEU DE ARTE DO PARANÁ, 1996, p.9).

A respeito da “noite de prova” e da endogamia, Veríssimo deixou registrado o encontro de dois personagens (um natural da região) “o capitão Rodrigo”, com “Helga”; o autor destaca que o capitão se apaixonou pela alemã. Mas, ela, por sua

vez, não quis nada com ele depois da “noite de prova”, e ainda, dias depois ela casou com o noivo alemão que tinha em outra cidade⁵⁴.

⁵⁴ “Naquele mesmo instante, atrás do cemitério, Rodrigo contemplava o corpo nu de Helga Kunz. Tinham se amado fazia poucos minutos...o capitão olhava para a rapariga, que se encontrava estendida sobre o capim. Como era branco aquele corpo!E como os beijos tinham um gosto diferente. Rodrigo sentia-se tão feliz que tinha vontade de gritar. **Helga, poucas palavras sabia de português, e quando a tivera nos braços, ela lhe dissera coisas em alemão...** Os cabelos dela tinham um cheiro doce. Nunca em tôda a sua vida ele dormira com uma mulher tão loura, tão branca e tão limpa”. [...] **“Depois daquela inesperada noite com Helga, Rodrigo ficava alvorotado, desejando a segunda, a terceira e muitas outras noites. Mas aconteceu que depois a rapariga andava arisca e quando passava pela venda nem sequer olhava para ele...** sua decepção transformou-se em ressentimento e em fúria quando um dia se espalhou a notícia de que chegara à vila o noivo de Helga, um alemão grande, de barbas louras e olhos claros. Morava em São Leopoldo, onde tinha uma chácara e vinha buscá-la para as bodas. O Tempo e o Vento/ Cap. “Um Certo Capitão Rodrigo” .(Veríssimo,1955:271) (*Grifo nosso*)

3.3 O CASAMENTO ENDOGÂMICO DE FANNY PAUL E ADOLPHO VOLK



FIGURA 20 - CASAMENTO DE ADOLPHO VOLK E FANNY PAUL, JANEIRO/1886⁵⁵

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/n.º de cadastro: FO, 455-SN,45.
Fotógrafa: Anna Paul/ Estúdio Volk

⁵⁵ Anotações no verso da imagem: "Adolpho Volk e sua esposa Francisca no dia do casamento."
Legenda em alemão: Die Platten Werben zu nachbestel lungen Aufbewart..

A fotografia de casamento de Fanny e Adolpho suscita que eles eram mais um par de jovens noivos, entre as dezenas de casamentos endogâmicos da comunidade germânica instalada em Curitiba no final do XIX. Eles estão ali, os dois lado a lado, em umas das possíveis poses para as fotos de casamento do final do XIX. A noiva Fanny se apresentava completa: de branco, com véu, grinalda, *bouquet* e vestido de calda. Ele, Adolpho, sóbrio, de meio-fraque escuro, com direito a luvas brancas, como regia o figurino de um refinado alemão do final do XIX, e também como ditava os costumes religiosos católicos e protestantes nos requintados vestuários de casamento do período, claro, quando os noivos tinham posses. Entretanto, apesar de toda a pompa que a referida fotografia possa intuir à imaginação, de qualquer um que se aventure a repousar o olhar sobre o registro de casamento de Fanny e Adolpho, ironicamente, a união dos dois fotógrafos não ficou marcada pelo poder da imagem, que a partir do advento da fotografia foi proporcionado a uma centena de observadores visuais. Curiosamente, o casamento entre os dois fotógrafos foi marcado, também, pelo pulso - talvez pesado- do “estabelecido” e católico Vigário Geral Forense. O documento denuncia o seguinte:

Tenho a honra de fazer a exposição do seguinte facto, e de pedir a N...as necessárias faculdades que devo ter a ad *cautelan* .Em janeiro do corrente ano Adolpho Wolch, allemão, photógrafo, meu vizinho recebeu-se em matrimônio com Antonia de tal (grifos nossos), brasileira, filha de allemães, de cerca de 18 anos de idade, cattólica, - perante um ministro protestante. Há cinco dias esse Wolch declarou-me que sua mulher é católica, e que fizeram o casamento ante o pastor protestante para não terem despesas. Si como declara o Sr. Wolch a mulher era e continua a ser cattólica, este casamento foi mixto, e sem a dispensa *de culties Dispáritas*, (grifo do vigário) e clandestinamente contrahido sem a presença do próprio párocho. Accresce que sabem muitas pessoas que Wolch antes de casar-se vivia amasiado com a mãe da noiva, e aquela é casada com um allemão, de quem teve uma filha e separou-se. Vi-as sempre na mesma casa, onde moram Wolch, sua mulher ou pretensa mulher e sogra. Hontem fui ter com elle, mas recusou-se dar-me os nomes, dizendo que não queria bolir com isso, que o casamento está bem feito. Para convencê-lo e evitar embaraços por parte dos pastores protestantes, disse-lhe por causa dos efeitos civis, etc. Parece bem difícil que se reduzam essas pessoas. Curytiba, 23 de julho de 1886. O Vigário Evangelista Braga, Vigário Geral Forense⁵⁶. (grifos do autor)

A partir do texto do Vigário Geral não é difícil vislumbrar que a união do jovem casal Volk foi muito além de engrossar as fileiras dos casamentos endogâmicos germânicos, que tantas reticências já causavam à sociedade

⁵⁶ O referido documento encontra-se nos arquivos da Casa da memória em microfilme e esta publicação é inédita. Nos anexos encontra-se a cópia do documento original.

receptora em relação a esses imigrantes por causa de seus comportamentos amorosos diferenciados. Vale sublinhar que esta qualidade de documentação produzida pelos párocos católicos é de ordem pública, tais informações ficam expostos na porta da Igreja até os dias atuais, geralmente localizados ao lado dos proclames de casamentos e batizados.

Desta forma, também foi fato que a união dos Volk avolumou e endossou as já conturbadas polêmicas morais que giravam em torno dos relacionamentos amorosos germânicos. Assim, a denúncia do Vigário Geral para os valores morais da sociedade receptora, naquela época, não se traduziam em uma ocorrência corriqueira de uma simples irregularidade, como por exemplo, o noivo ter deixado uma noiva para casar com outra.

O documento do padre Braga se constituía sim numa denúncia séria de ordem moral para aquele final de XIX. Mas o fato curioso deste documento incorre no subterfúgio retórico que o padre utilizou para abordar o assunto. Afinal, no documento, em princípio, o mote de denúncia do padre - textualmente- é em virtude de ter sido detectado pela paróquia católica um casamento “misto”, ou seja, a união entre uma católica e um protestante, no qual não havia ocorrido a inclusão da presença de um pároco católico.

A astúcia do padre está em apresentar na aparência do texto uma denúncia simples, a respeito de um casamento misto; ele dá a impressão que seu interesse era reivindicar o casamento católico. No entanto, em meio às suas inocentes reclamações o pároco consegue embutir o seu verdadeiro objetivo, que era uma grave denúncia de ordem moral a respeito daquele jovem casal de alemães. Assim, a informação “inocente” que Fanny era católica não procede, pois no registro de imigração Fanny chegou acompanhada do pai, o qual declarou que ambos eram protestantes. Desta maneira, o padre não possuía nenhum documento oficial para apoiar a sua argumentação, mesmo assim, o pároco sustentava que Volk confirmou a ele verbalmente o catolicismo de Fanny.

Logo, o assunto da união interconfessional torna-se sublimado pelo segundo assunto, que em princípio não era o foco do documento, desta forma, o exercício e primor retórico do pároco explicita a “imoralidade” deste núcleo familiar alemão, no qual a sogra foi, segundo o padre, ex-mulher e/ou amante do genro. Na perspectiva de “policiamento” moral da sociedade receptora aos recém-chegados Elias observou que tal prática é comum entre “os estabelecidos” no ensejo de

buscar demonstrar os “deslizes” morais - sob a sua ótica - daqueles que eles julgam forasteiros. Isto a fim de comprovar que, ao menos moralmente, os recém-chegados são inferiores, especialmente quando estes apresentam atributos sociais ou profissionais que os colocam em destaque, ou ainda, quando os recém-chegados começam a ter ascensão econômica, ou social, ou política na nova região.

As categorias “estabelecidos” e “outsiders” se definem na relação que as nega e que as constitui como identidades sociais. Os indivíduos que fazem parte de ambas estão ao mesmo tempo, separados e unidos por um laço tenso e desigual de interdependência. Superioridade social e moral, autopercepção e reconhecimento, pertencimento e exclusão são elementos dessa dimensão da vida social que o par estabelecidos-outsiders ilumina exemplarmente: as relações de poder. [...] Os sintomas de inferioridade humana que os grupos estabelecidos muito poderosos mais tendem a identificar nos grupos outsiders de baixo poder e que servem a seus membros como justificação de seu status elevado e prova de seu valor superior costumam ser gerados nos membros do grupo inferior; -inferior em termos de sua relação de forças- pelas próprias condições de sua posição de outsiders e pela humilhação e opressão que lhe são concomitantes. Sob alguns aspectos, eles são iguais no mundo inteiro. A pobreza – o baixo padrão de vida- é um deles. Mas, existem outros, não menos significativos em termos humanos, dentre os quais figuram a exposição constante aos caprichos das decisões e ordens dos superiores, a humilhação de ser excluído das fileiras deles e as atitudes de deferência instiladas no grupo “inferior” (ELIAS, ano, p.08.) .

O reclame do pároco sobre a irregularidade do casamento de Fanny e Adolpho também suscita a reflexão de que um exame sob os aspectos sociológicos a respeito das tramas da estrutura social, política, econômica e moral de um determinado período não pode ser banalizado. Tendo em vista que estes fatos revelam a tônica das relações de sociabilidade no que tange às lutas para uma estabilidade dentro de uma hierarquia de *status*, ou seja, mecanismos sociais que regiam as relações de poder de um núcleo social determinado.

Na esteira da interpretação da referida denúncia católica, sobre o casamento de Fanny e Adolpho, observa-se nuances que estavam por traz de uma aparente harmonia entre sociedade receptora e os recém-chegados imigrantes. A partir dos dados que o padre expõe, é possível detectar certa intencionalidade em comprometer a visibilidade social da dupla de noivos, que na ocasião do casamento, 1886, Fanny e Adolpho já haviam alcançado certo prestígio social no seu ofício. No texto do padre é possível verificar o fato dele não ter apenas exposto

o ocorrido, por meio da identidade dos noivos - o que já seria suficiente para expor socialmente a dupla de noivos - o padre declara dois elementos que explicitam a origem e a profissão do noivo, assim, naquele documento o pároco escreveu: “Adolpho Wolk, alemão, photógrafo”, talvez fossem esses dois elementos que de fato incomodavam o pároco; a origem alemã que há algum tempo estava causando estranhamento aos luso-brasileiros, bem como, o prestígio que os Volk haviam consolidado no exercício da fotografia na cidade.

Talvez se deva extrair a conclusão de que a percepção que temos de nós próprios como indivíduos independentes é falsa. Quer se queira ou não, um indivíduo é sempre membro de grupos. A língua que ele fala é uma língua de uso comum. É conjuntamente responsável, é-lhe atribuída responsabilidade conjunta pelas ações do grupo. É muito útil perguntarmos se não temos imagens depreciativas ou degradantes de outros grupos em nossa própria cabeça e se, quando encontramos indivíduos desses grupos, não procuramos involuntariamente a prova de que é correto o quadro estereotipado do grupo que temos em mente (ELIAS, 1997, p.28).

Sobre esse episódio cabem três análises distintas de ordem sócio-moral que serão aqui desenvolvidas. A primeira incorre ao personagem histórico que produziu o texto, em virtude do seu filtro e interpretação moral, ou seja, pode ter ocorrido má fé da parte do pároco. Pois existe a possibilidade de que Anna Paul tenha se associado a Adolpho Volk para poder existir socialmente no Brasil, já que ela adentrou ao país sem o marido, e o filho que a acompanhava faleceu. A justaposição “marital” com Adolpho pode ter sido um negócio social, tendo em vista que naquela época uma mulher não possuía autonomia legal para sobreviver economicamente.

Assim, é necessário sublinhar que ser mulher no Brasil, no final do XIX, e ainda emigrante, sem a presença do marido e ter uma profissão de fotógrafa não era nada bem visto pela sociedade receptora. Então, vale considerar os apontamentos realizados pela pesquisadora Muriel Nazzari no livro “O Desaparecimento do Dote”; nesta pesquisa ela revela que era comum uma mulher viúva, sozinha, ou até separada, casar ou justapor-se a um homem para efeitos de sobrevivência social. Pois, para as mulheres que viviam no Brasil, no período referido, ocorriam impedimentos legais para administrarem bens e próprio dinheiro; sobre isso Muriel aponta: “Um homem escreveu que sua esposa, que fora viúva, casou-se com ele porque precisava de alguém que administrasse seus bens” (NAZZARI, 2001, p. 225).

É curioso o fato de ocorrer esta qualidade de casamento, entre mulheres mais velhas com homens mais jovens, em um momento histórico no qual ocorria justamente o inverso, ou seja, eram os homens que em geral casavam com mulheres muito mais jovens, elas eram de dez a trinta anos mais novas que seus maridos⁵⁷. Por outro lado, a autora também revela que ao se tratar de casamentos em virtude de um “pacto matrimonial”, a fim do noivo ser um administrador de bens, neste caso, ocorria outra configuração, e então era possível ocorrer casamentos ou uniões por justaposição de homens muito jovens com mulheres mais velhas.

É surpreendente quantos casamentos se realizavam entre homens mais novos e mulheres mais velhas. No século XVIII, em Guaratinguetá, cidade da capitania de São Paulo, chegou a 14% o número de casamentos entre mulheres mais velhas e homens mais novos, sendo que, em dois desses casos, as esposas eram mais de vinte anos mais velhas. Um estudo sobre o censo de 1765, na cidade de São Paulo, também descobriu que, em 7% dos casamentos, a esposa era mais velha do que o marido. É possível que no século XVIII, ainda houvesse uma diferença de idade declarada, segundo o censo de 1765 as informações não correspondem nos inventários, o que indica que, por vezes, as esposas declaravam ao recenseador serem mais jovens do que realmente eram (NAZZARI, 2001, p.223).

Então, fica aqui registrada uma característica do período, para destacar que neste estudo não há ingenuidade por parte da pesquisa em relação a algumas possíveis formas de associação entre homens e mulheres, que até poderiam ser, em parte, um recurso utilizado por Anna Paul e Adolpho Volk.

A segunda análise, no entanto, considera tudo o que já foi exposto a respeito do entendimento moral sexual alemão que era completamente distinto da sociedade receptora, cabe pensar talvez, que a moral católica do período não era de fato a moral do grupo alemão luterano. Isto, então, implica em não descartar o possível fato de ter existido relações “amorosas” entre sogra e genro. Pois se a moral sexual era distinta, e se para os alemães, em geral, o amor não estava em pauta, há de se cuidar para que este estudo também não venha recair na ingenuidade de sair na defesa moral de Anna Paul e Adolpho Volk na perspectiva católica da época.

Então, nesta análise não se descartam as chances de um possível relacionamento amoroso entre Adolpho e a sogra; isto pode ser pertinente já que Adolpho Volk e Anna Paul vieram ao Brasil no mesmo navio que trazia apenas 137

⁵⁷ Sobre a ocorrência de matrimônios com menores de idade, em 1831, o código penal brasileiro tornou ilegal os padres casarem menores de idade sem o consentimento dos respectivos pais, os filhos cujo pai houvesse morrido eram obrigados a solicitar licença para casar a um juiz e apresentá-la ao padre antes das bodas (NAZZARI, 2001, p.220).

passageiros, logo as chances de convivência entre os dois no interior do navio foram amplas. Assim, considera-se que as possibilidades de ter ocorrido aproximação entre os dois no navio também podem ter sido facilitadas pela afinidade de ambos com a fotografia. Ainda, Anna Paul estava afastada do marido, pois ele permaneceu na Alemanha por um ano depois da partida da esposa. Também não se ignora a possibilidade de que Adolpho Volk e a futura sogra Anna Paul já tenham vindo como amantes considerando a data da viagem coincidir etc.

Em meio a esta possibilidade apresentada, não seria surpresa se Anna Paul tivesse de fato concedido o “ex-amante”, “companheiro-social” ou apenas “sócio”, ou ainda, “sócio e amante” Adolpho Volk a sua única filha Fanny. Afinal, se de fato Anna Paul estava separada de Anton Paul, isto acarretaria para Fanny certa dificuldade social em Curitiba para obter um noivo da região; já para pleitear um namorado alemão para a filha não seria tão complicado, mas de qualquer maneira, mesmo entre os alemães, não era adequado abandonar o marido, mesmo que entre os luteranos as separações conjugais fossem aceitáveis e novas uniões matrimoniais também.

Porém, o que estava em pauta é o fato de que Adolpho Volk, em termos práticos, era um candidato em potencial, pois eles já eram sócios economicamente e seria salutar a manutenção do estúdio, em virtude de Fanny ter se tornado filha única por conta do falecimento do irmão e neste ínterim, Fanny também havia herdado a profissão da mãe.

Já da parte de Adolpho, ele não possuía descendente e o que de concreto ele possuía era a sociedade do estúdio fotográfico com as duas Paul (a mãe e a filha), bem como, já dividia o mesmo teto com elas, segundo o testemunho escrito do pároco. Pois, no documento oficial, o padre afirmou: “Vi-as sempre na mesma casa, onde moram Wolk, sua mulher ou pretensa mulher e sogra.” (PE.BRAGA, 23/jul/1886).

Também era relevante que Fanny fosse agraciada com a maternidade – que era algo importante para os alemães - no entanto, sem perder a profissão e a sociedade do estabelecimento. Esta cumplicidade muito similar a um negócio e contrato social seria bem possível se o elemento “amor” não estivesse em pauta; não que uma trama “amorosa” não existisse entre Adolpho e Anna, no entanto, era bem diferente da tônica romântica, talvez fosse realmente uma questão mais da ordem de sintonia sexual aliada à afinidade profissional e cultural.

A autonomia de Anna Volk, ao que parece, também foi algo singular, pois a única neta de Fanny, atualmente com vida, soube relatar que Anna viajou algumas vezes à Alemanha para efetuar compras de aparelhos fotográficos, roupas e demais acessórios, a mesma neta também destacou que Anna e Volk eram realmente parceiros nos trabalhos de estúdio⁵⁸. Infelizmente, não há registros textuais destes dados orais, no entanto, Adolphine, que era também a única neta de Anna Paul, filha de Adolpho e Fanny, por volta do 18 anos de idade seguiu viagem sozinha para a Alemanha para visitar o pai (quando lá Adolpho decidiu viver). Já este fato pode ser comprovado por fonte escrita por meio dos cartões postais enviados à Fanny pela filha; logo, se Adolphine seguiu uma viagem sozinha, no início do século XX para a Alemanha, é passível de considerar que esta autonomia de ir e vir, seja na cidade de Curitiba, ou no além mar, fosse uma prática comum para as mulheres da família Paul⁵⁹.

Vale também destacar que existia cumplicidade entre Anna Paul e a filha Fanny Paul, a começar pela profissão que a filha herdou da mãe, mas especialmente, restou uma única foto das duas juntas, que apesar de única, indica elementos de cumplicidade bem peculiares entre elas. Pois, na imagem, mãe e filha, possuem trajés muito semelhantes, sendo as suas saias uma réplica da outra, em uma época que o “*prêt-à-porter*” estava longe de existir, ou seja, mãe e filha, por vezes, fundiram suas identidades na visibilidade social de seus trajés.

⁵⁸ As gravações da entrevista realizada com Rita Leite neta de Fanny foram doadas ao acervo do Museu de Arte Contemporânea / MAC, pois o mesmo possui um espaço de memória a qualquer documento que trate de pessoas que trabalharam com a imagem no Paraná.

⁵⁹ Os cartões postais de Adolphine Volk da Alemanha endereçado a sua mãe Fanny Volk constam nos anexos.



FIGURA 21 - FANNY PAUL E SUA MÃE ANNA PAUL
FONTE: Casa da Memória. nº. de cadastro:FO:460,SN:50. Fotógrafo:
Adolpho Volk/Estúdio Volk

Observa-se também Fanny com um dos braços repousando no ombro da mãe, uma proximidade não muito comum às poses da época entre mães e filhas, pois em geral, os familiares – para as poses fotográficas - se mantinham apenas um ao lado do outro. No entanto, entre Fanny e Anna houve, nesta fotografia, certa displicência e intimidade promovida pelo toque físico entre elas. A aparência de Anna Paul, na referida fotografia, não revela uma mulher sedutora ou sensual, porém para a época e para as alemãs a sensualidade não era bem a tônica da questão. Mas, ainda assim, atualmente em um primeiro momento, aos olhos do pesquisador, Anna Paul parece muito mais uma bem comportada senhorinha, porém, com um pouco mais de atenção é possível observar o seu olhar firme e

desafiador, encarando a objetiva do fotógrafo, que bem provavelmente era Adolpho Volk. Também é curiosa a pose de Anna Paul, pois ela apresenta-se sentada com certo despojamento, quase masculino, talvez refletindo bem a sua autonomia perante a vida.

A terceira análise propõe um cruzamento de todas as possibilidades de interpretação até aqui discutidas a respeito dos arranjos sociais da tríade de fotógrafos alemães inseridos na sociedade curitibana da época. Desta forma, se forem considerados os condicionantes sociais, legais e morais da sociedade receptora há de se levar em conta os possíveis pré-julgamentos e preconceitos que podem ter carregado o pulso do relato do Vigário Geral, o padre Braga, a respeito dos laços entre Anna Paul, Adolpho Volk e Fanny Paul Volk. Em contrapartida, as análises não descartam a existência da tríade íntima entre eles, que era passível de ter realmente ocorrido dado às peculiaridades morais germânicas já comentadas. No entanto, o que de fato interessa na fusão de todas as reflexões e análises é que para a sociedade da época houve de fato e concretamente um triângulo amoroso imoral. Pois, a denúncia do “Vigário Geral Forense” naquele momento histórico era incontestável e, portanto, carregava socialmente o valor e o rigor de uma lei, desta forma, Anna, Fanny e Adolpho coabitaram na cidade sob a pecha de uma bizarra imoralidade para aquela sociedade.

Em meio a todo o turbilhão social que a denúncia do padre possa ter causado ao jovem casal Volk, isto não ficou registrado ou não chegou aos dias atuais. Sabe-se, atualmente, que o casal teve uma filha, uma menina com o nome de Adolphine, certamente em homenagem ao pai. Por meio do registro de nascimento de Adolphine é possível constatar que a concepção foi após as núpcias como regia a moral luso-brasileira, pois segundo o documento produzido pelo pároco, Fanny e Adolpho casaram em janeiro de 1886. E no registro de nascimento de Adolphine consta a declaração do pai, Adolpho Volk, que ela nasceu em 05 de abril de 1887. A certidão apresenta os seguintes detalhes:

Certifico que, do livro, folha e termo citados de assento de nascimento, deste ofício, consta que foi lavrado no dia 21 de abril de 1887, o assento de nascimento do sexo feminino, nascida aos cinco dias do mês de abril do ano de um mil e oitocentos e oitenta e sete (05/04/1887) às quatro horas e trinta minutos (04h30), em Curitiba-Pr. Filha de Adolpho Volke e de Francisca Volke naturais da Alemanha e residentes nesta cidade. São avós paternos Antonio Frederico Volke e Paulina Wolk; são avós

maternos: Antonio Paulo e Anna Paulo. Foi declarante: O pai com testemunhas constantes no termo (CERTIDÃO, 1887, folha:062) .⁶⁰

Este registro de nascimento além de servir para comprovar que de fato não houve concepção antes das núpcias, também revela outros dados significativos, como por exemplo, o nome dos avós paternos e maternos da menina. Então, por meio do registro de nascimento de Adolphine é possível mais uma vez fazer o cotejo com os registros da imigração que endossam o fato de que esses imigrantes são os mesmos segundo os registros de entrada no país. Inclusive, o registro de Adolphine permite confirmar que Anton Volk, encontrado na pesquisa com um sujeito que adentrou ao país dez anos depois de Adolpho Volk, era mesmo o pai do fotógrafo, que imigrou para o Brasil com 65 anos de idade, provavelmente em virtude da viuvez. Assim, talvez por se encontrar sozinho na Alemanha Anton Volk resolveu, mesmo com 65 anos, vir ao encontro dos dois filhos, Adolpho e Aphonsus que já habitavam o Brasil⁶¹.

Sobre a questão que cercou o possível triângulo amoroso de Anna, Adolpho e Fanny não se tem notícias materiais do que essa denúncia possa ter impactado na vida dos três, mas o cerne da questão não está especialmente nas relações afetivas que podem ter de fato envolvido estes três sujeitos. Mas, essencialmente, cabe compreender como Anna, Adolpho e Fanny conseguiram estabelecer visibilidade social a partir do estigma da imoralidade, tendo sido classificados por aquele documento como sujeitos inferiores em virtude da conduta moral e que, portanto, desrespeitavam os tabus que eram compartilhados entre as “melhores famílias” luso-brasileiras.

Num ambiente relativamente estável, o código de conduta mais sofisticado e o maior grau de autocontrole costumam associar-se a um grau mais elevado de disciplina, circunspeção, previdência e coesão grupal. Isso oferece recompensas sob a forma de status e poder, para contrabalançar a frustração das limitações impostas e da relativa perda de espontaneidade. Os tabus compartilhados e o comedimento característico reforçam os laços que unem a rede de “melhores famílias”. A adesão ao código comum funciona, para seus membros, como uma insígnia social. Reforça o sentimento de inserção grupal conjunta em relação aos “inferiores” que tendem a exibir menor controle nas situações em que os “superiores” as exigem. As pessoas “inferiores” tendem a romper os tabus que as “superiores” são treinadas a respeitar desde a infância. O desrespeito a esses tabus, portanto, é sinal de inferioridade

⁶⁰ A cópia da certidão de nascimento de Adolphine encontra-se nos anexos.

⁶¹ O registro de imigração de Anton Volk pai de Adolpho Volk encontra-se nos anexos. Sobre os familiares de Adolpho Volk os únicos registros encontrados foram o documento de imigração do pai dele; uma única foto de Aphonsus, no estúdio em Curitiba, na foto consta uma anotação “irmão Volk”, ainda há o registro de falecimento de Aphonsus em 16 de novembro de 1888, segundo o livro de óbitos no.01/óbito no. 51; do Cemitério Protestante/Ctba, no qual foram declarantes da morte o irmão Adolpho Volk e a cunhada Fanny, neste registro ela aparece com o nome de “Fanny Paul”. A única fotografia de Aphonsus Volk encontra-se nos anexos.

social. Com freqüência fere profundamente o sentimento de bom gosto, decência e moral das pessoas “superiores”-em suma, seu sentimento dos valores afetivamente arraigados. Desperta nos grupos “superiores”, conforme as circunstâncias, raiva, hostilidade, repulsa ou desdém; enquanto a adesão a um código comum facilita a comunicação, infringi-lo cria barreiras (ELIAS, 2000, p.171).

Em virtude das análises que foram expostas, dentro daquele contexto, o enfoque sobre visibilidade social, após a denúncia do padre, recai especialmente na personagem Fanny Paul Volk, porque coube a ela o maior impacto social sob todos os possíveis estigmas de imoralidade. Isto tendo em vista o falecimento de Anna Paul em 1902, e o regresso de Adolpho Volk para a Alemanha, em 1904, desta maneira ele também saiu da cena social brasileira.

Assim, no início do século XX, coube a Fanny conseguir existir socialmente sozinha em Curitiba carregando e administrando um estúdio fotográfico em meio a todos os elementos sociais que naquela época a inferiorizavam socialmente. Ou seja, era imigrante alemã, assim pela religião era considerada herege; pela conduta de ordem sexual era uma germânica, ou seja, uma mulher de moral duvidosa à sociedade receptora; soma-se o fato de ter se casado com o possível amante da mãe, isto - segundo o respeitável padre - que para a época valia mais que uma autoridade. Ainda, anos depois ela foi abandonada pelo marido, ficando com uma filha de dezesseis anos para terminar de criar e encaminhar para um casamento.

Então, o principal desafio enfrentado por Fanny se inscreve no fato de ser uma mulher inserida em um ofício considerado masculino para época, mas que garantia o sustento de si e da sua filha. Soma-se ainda o encargo de Fanny e Adolphine terem perdido a tutela financeira de Adolpho Volk que na Alemanha constituiu outra família.⁶² Este segundo fator, do abandono de Adolpho Volk, contribuía significativamente para a inferiorização de Fanny, sendo que, para ela era mais um obstáculo a vencer para manter digna a sua existência social.

Cabe lembrar que o trabalho feminino para a época não era bem visto, no entanto, havia certa flexibilidade social para que mulheres de famílias de baixa renda trabalhassem, a fim de que contribuíssem com o sustento de suas respectivas famílias. Mesmo o fato do trabalho ter sido consentido a uma determinada classe de mulheres, estas “profissões” ainda eram regidas por

⁶² Adolpho Volk ao se encontrar na Alemanha trocava correspondências com a filha e há postais da outra família de Adolpho endereçadas a Adolphine (encontram-se cópias no anexo).

algumas normas sociais. Então, nesta época em específico, final do século XIX, existia uma característica para os trabalhos femininos para as mulheres que necessitavam trabalhar por necessidade econômica; pois estes ofícios possuíam uma tônica feminizada para as mulheres. Ou seja, eram domésticas em geral, ou ainda trabalhavam como: cozinheiras, lavadeiras, babás ou costureiras. Para as mulheres imigrantes também havia o consentimento social que trabalhassem no campo junto aos maridos e filhos, a agricultura, por sua vez, constituía um núcleo distinto de trabalho que envolvia toda a família (TRINDADE, 1992).

Agora, os trabalhos citadinos e para mulheres da posição social da qual se encontrava Fanny eram praticamente vexatórios, ou seja, uma mulher de certo nível social possuir um trabalho, e ainda, ser chefe e não funcionária era uma atitude praticamente imoral. E, especialmente, a fotografia que por condicionantes morais era um ofício hegemonicamente masculino para época, pois não se admitia socialmente que uma mulher se encontrasse sozinha em um recinto qualquer em companhia de um homem desconhecido. Enfim, dentro de um estúdio fotográfico era exatamente isso que inúmeras vezes ocorria; soma-se ainda que a fotografia na época também respondia aos cânones da pintura no qual não se admitia que uma mulher dirigisse o seu próprio olhar para um homem⁶³.

Sobre o convívio matrimonial entre Adolpho e Fanny, o que se tem notícia por meio de fontes documentais e imagéticas é que eles viveram casados de 1886 a 1903. Nestes dezessete anos, ao que tudo indica havia uma harmonia, ao menos diplomática entre o casal, pois há registros que Fanny trabalhava junto com Adolpho no Estúdio; existem fotos do casal com a pequena Adolphine, a única filha deles, bem como, existem fotos de Fanny realizadas pelo marido. Enfim, ao menos, as fotografias perpetuaram, aparentemente, a imagem de uma família feliz.

A respeito do relacionamento amoroso de Adolpho com a sogra (Anna Paul) nada ficou registrado além da denúncia do vigário. No entanto, a pequena Adolphine nasceu um ano depois do casamento dos fotógrafos (1887) e não há nenhuma foto dela com os avós maternos - que ainda estavam vivos - cabe refletir que Anna Paul também era fotógrafa. E, diferentemente de todas as outras pessoas que viviam em Curitiba na época, as famílias Paul & Volk possuíam um estúdio fotográfico à sua disposição.

⁶³ Sobre os impedimentos do olhar feminino na produção pictórica até o final do século XIX ver Garb (1998).

No álbum de família sob a posse das netas e bisnetas também não há nenhuma foto de Anna Paul ou Anton Paul; neste álbum estão apenas as fotos do núcleo familiar Fanny, Adolpho e Adolphine, em geral, são fotos de estúdio, assim por essas imagens a família Volk parece ter se resumido apenas aos três. Por outro lado, é possível averiguar que a filha Adolphine trazia encantamento aos seus pais, pois ela foi a temática de inúmeras fotografias realizadas pelo casal Volk, ao que parece eles tinham prazer em fotografá-la, enfim dedicar uma parte do seu tempo para registrar as fases de criança da filha, costume aliás não muito comum para a época, mas que aos poucos foi se consolidando nas famílias⁶⁴.

Ainda, cabe sublinhar que não foi exatamente o falecimento de Anna Paul que encerrou o trânsito dela da cena social, tendo em vista que desde a data do casamento da filha que a existência física de Anna Paul tornou-se pulverizada. Pois desde então que não há registro textual ou imagético de Anna Paul, apenas o atestado de óbito que data de 1902. Desta forma, curiosamente, não há registro de Anna Paul com a única neta, Adolphine (seja nos arquivos da casa da memória ou nos álbuns particulares da família), no entanto, é potencialmente provável que a fotografia do casamento de Adolpho e Fanny, bem como a fotografia do casal com a pequena Adolphine tenha sido realizada por Anna Paul.

Enfim, a mãe e também avó Anna Paul não se encontra nas imagens fotográficas de Fanny, Adolpho e Adolphine, mas possivelmente, ao menos, nas duas imagens referidas, há prováveis possibilidades de que Anna Paul tenha sido protagonista das cenas fotográficas, ou seja, realizando e perpetuando a imagem da família de sua filha.

⁶⁴ As fotografias das diversas fases da menina Adolphine encontram-se nos anexos.



FIGURA 22 - ADOPLHO, ADOLPHINE E FANNY VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/ n°. de cadastro:FO459,SN49 Fotógrafa:
Anna Paul/ Estúdio Volk-1894

Assim, nas referidas fotografias, cristaliza-se a própria metáfora da saída da cena social de Anna Paul, que por sua vez, registrava a entrada de cena da filha Fanny, enfim acordos e cumplicidades familiares, femininas e culturais que escapam a uma completa compreensão.

Ainda sobre as relações de sociabilidade de Fanny com o ex-marido, estas apresentaram-se silenciosas pois os familiares atuais possuem muitos postais que ao longo dos anos Adolpho enviou apenas para Adolphine, concomitante a caixas

de presentes que chegavam ao Brasil na época do Natal a filha (MUSEU DE ARTE DO PARANÁ, 1997)

Mas, independente das razões que envolveram a separação do casal Volk, o resultado foi que Fanny ficou sozinha com a filha, ela não casou novamente, e especialmente, foi senhora de uma profissão que na época era apenas concedida aos senhores.

Veríssimo pontua em seu romance a respeito da má reputação das alemãs em virtude de seus comportamentos e condutas de moral sexual distinta da sociedade receptora (Veríssimo, 1955, p.271)⁶⁵.

⁶⁵ “O noivo morava em São Leopoldo, onde tinha uma chácara e vinha buscá-la para a boda. Helga foi com ele, pois o casamento ia ser feito naquela colônia por um pastor protestante. E quando a “Filha do Serigote” montou a cavalo e partiu em companhia do noivo para empreender uma viagem que levaria muitos dias e muitas noites, os moradores de Santa Fé trocaram perguntas e comentários atônitos e maliciosos: “Mas ela vai sozinha com o noivo?” “Vão casar só em São Leopoldo?” “Cruzes que gente!” “Também, depois do que aconteceu com o Capitão Rodrigo...” Mas Chico Pinto julgou resumir numa frase a explicação de tudo aquilo: **“Estrangeira é bicho sem-vergonha.”** (Veríssimo, 1955, p.271). *Grifo nosso.*

PARTE II

4 A INAUGURAÇÃO DO ESTÚDIO VOLK



FIGURA 23 - RUA: XV DE NOVENBRO/NO. 54. "ATELIER ADOLPHO VOLK"/FOTÓGRAFO: FREDERICO LANGE⁶⁶
FONTE: Arquivo: Casa da Memória: FO:541,SN:441

⁶⁶ "A Rua: XV de Novembro e o comércio do início do século. Do lado esquerdo aparece a Casa Bicheles, Casa Abreu, Casa de Novidades (depois Banestado); ao lado direito: Cassino Curitibano, Casa Chic Paris e Atelier Adolpho Volk".

4.1 A INSTALAÇÃO DO ESTÚDIO VOLK EM CURITIBA

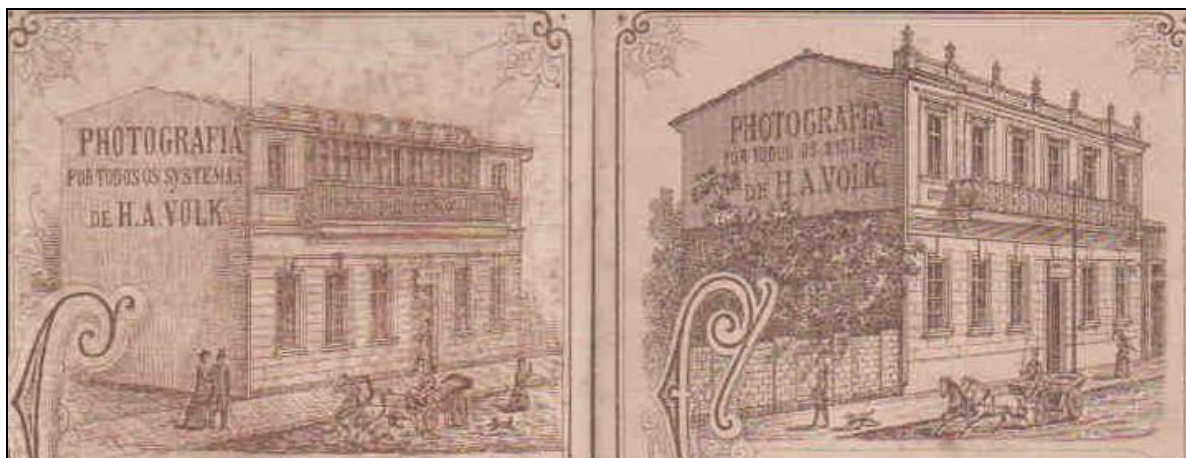


FIGURA 24 - DOIS ESTILOS ARQUITETÔNICOS DO ESTÚDIO VOLK⁶⁷
 FONTE: Arquivo: Giovana Terezinha Simão

Em Curitiba, era o ano de 1881, quando o fotógrafo Adolpho Volk não apenas anunciou o seu estúdio fotográfico como também expressou a pompa do referido estabelecimento. Foi então, por meio do jornal de maior circulação na cidade, “Dezenove de Dezembro”, que Adolpho Volk saudava e seduzia o público curitibano para um novo e “moderno” costume: fotografar-se.

O abaixo assinado tem a honra de participar ao respeitável público, que abriu a sua montada oficina de fotografia artística, recomendando-se para todo e qualquer serviço de sua arte, que seja retratos mais finos de apurado gosto, a moda de Berlim, Viena e Paris, de todos os tamanhos até natural e coloridos, vistas de paisagens, edifícios em todas as proporções. E como este laboratório está provido de tudo o que é necessário a satisfazer os mais exigentes, convido as sociedades, as corporações e famílias honrarem-se com as suas visitas a persuadirem-se que com os meus aparelhos e fundo de paisagem de 08 metros, posso produzir o trabalho mais perfeito neste gênero. Estabelecimento em frente ao Hotel União, travessa da carioca. Adolpho Volk (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 1881, p.05.)

Pelo anúncio é possível detectar que Adolpho Volk além de dominar o ofício fotográfico, também dominava uma linguagem jactanciosa que se fez mostrar por meio de uma propaganda amistosa para o ato de se fotografar em seu estúdio. Ele enfatiza as palavras “arte” e “artística” e denomina seus retratos como os “mais finos” e de “apurado gosto”, ou seja, ele fazia a tentativa de inculcar neste princípio do estúdio o costume de ser fotografado, ato que se revelaria como um gosto de classe refinado.

⁶⁷ Imagens das perspectivas arquitetônicas do estúdio que aparecem no verso de algumas fotografias.

O fotógrafo ainda sustentava que seu estúdio estava afinado ao gosto das grandes capitais europeias, Berlim, Viena e Paris. No anúncio de Volk é possível verificar a contribuição dele no ensejo da divulgação da imagem. Sobre o fenômeno fotográfico, Bourdieu explana no livro “Un Art Moyen”, que tal advento foi caracterizado pelo seu processo de “proliferação” (BOURDIEU, 2003, p.24).

Bourdieu também esclarece que a prática da fotografia surgiu e se manteve por muito tempo associada ao estilo de vida urbana, e por sua vez, a vida campesina se distanciou desta prática social justamente pela fotografia ter sido um artefato vinculado à modernidade em virtude do desenvolvimento urbano. Assim, “la fotografía es considerada un lujo...associada a la vida urbana, la práctica de la fotografía se entiende como el deseo de juzgar al habitante de la ciudad” (2003: 90); ainda sobre a distinção entre o campo e a cidade em relação à experiência fotográfica, Bourdieu relata:

La práctica de la fotografía, lujo frívolo para un campesino sería una barbaridad algo ridícula; entregar-se a esa fantasía rumbosa del habitante de la ciudad ; “!Un campesino dedicarse a la fotografía! No me hagan reír! Eso es para la gente de la ciudad! Henri (mi hiro), hace fotos, pero tiene manos delicadas. Cuando uno está abrumado de cansancio no hay momentos para as fotos! Nunca he visto a campesinos dedicarse regularmente a la fotografía. Sí a alguno, excepcionalmente, se le ocurriera utilizar una cámara en un banquete de boda, por ejemplo, haría reír. Imagínate: son más hábiles para manejar el arado! Todo eso es una moda...son cosas de ciudad” (BOURDIEU, 2003, p.91/ Grifo do autor).

O referido estudo de Bourdieu foi realizado na França, em 1965, portanto praticamente 150 anos depois da inauguração da prática fotográfica em Curitiba. No entanto, para as análises que aqui se apresentam, os relatos de Bourdieu são pertinentes para auxiliar numa reflexão específica, que trata a respeito do esforço empreendido pelos fotógrafos do estúdio Volk no exercício de seduzir os habitantes da cidade para a fotografia.

Pois em Curitiba, naquele período, tratava-se de momento histórico ainda mais inóspito que aquele encontrado muito mais tarde por Bourdieu. Há grandes chances de que os Volk tenham enfrentado algumas resistências para instituir essa nova prática de visibilidade social; pois Bourdieu, na segunda metade do século XX, ainda detectou relatos que demonstravam relutância em relação à fotografia por parte de diversos setores sociais, e especialmente, entre os campesinos. Os relatos a respeito da maior resistência à fotografia foram colhidos pelo referido sociólogo a partir de uma região agrícola, todavia 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. Então, inculcar o desejo de ser fotografado era um exercício deveras complicado e exigiu habilidades de persuasão daqueles fotógrafos.

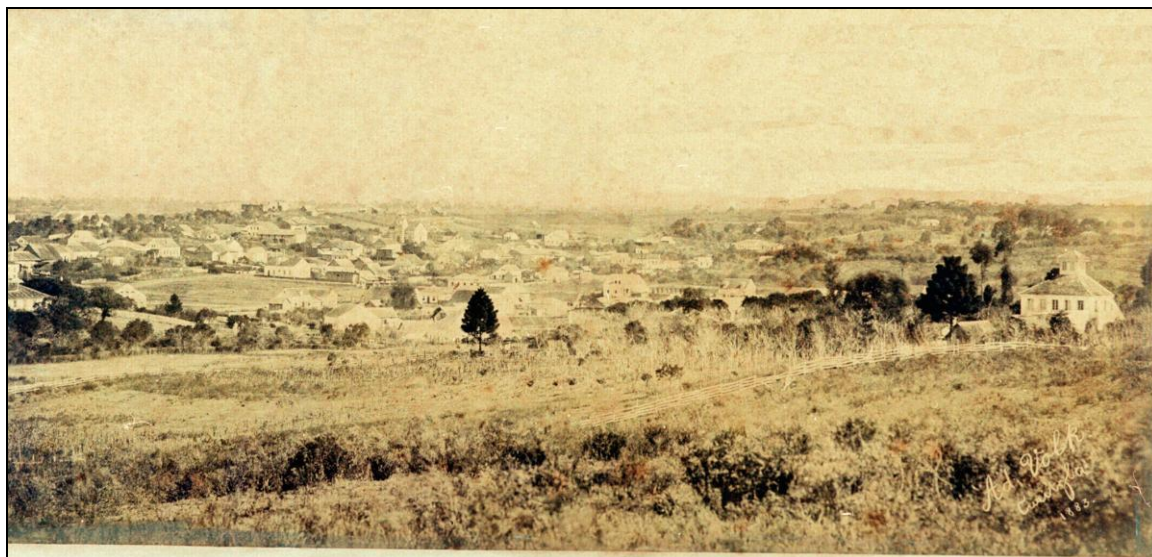


FIGURA 25 - VISTA DA CIDADE DE CURITIBA-1883/FOTÓGRAFO: ADOLPHO VOLK⁶⁸
 FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro:312.

Além do exercício de sedução por parte dos fotógrafos do estúdio Volk em divulgar o gosto pela fotografia, aos habitantes em geral, havia também outros obstáculos a serem transpostos pela tríade de fotógrafos: Adolpho, Anna e Fanny. Pois, em Curitiba no final do século XIX, já havia também a concorrência de outros sujeitos que exerciam este ofício. Então, além de convencer o público para uma nova atividade, fazia-se necessário vencer também a concorrência no próprio ofício. Ou seja, proporcionalmente, existiam mais colegas de profissão que propriamente clientes interessados em se fotografar. É necessário considerar que, de fato, o gosto pela fotografia ainda estava sendo inculcado nos habitantes da cidade. Então, em Curitiba - até aquele momento - era incipiente a prática social de frequentar um estúdio fotográfico, pois isto ainda não fazia parte do repertório dos costumes da cidade. Segundo uma Listagem da Casa da Memória (2000) e o mapeamento de Boris Kossoy (2000) sobre a fotografia no final do século XIX e

⁶⁸ Anotações frente & verso da imagem; na frente no canto inferior direito a assinatura de Adolpho Volk e data de 1883; no verso “parte direita do triptico mostrando vista panorâmica de Curitiba, ao centro e ao fundo a Igreja Luterana”.

meados do XX na cidade, consta-se que foram doze fotógrafos que transitaram em Curitiba ofertando seus serviços. Eram eles:

Estúdio Volk (1880 a 1918)
 J. Currie & Companhia (1893)
 José Gonçalves Vasquez (1893/1897/1899)
 Caldonheto Gavani (1898)
 José Weiss & Irmãos (1894/1899/1903)
 Max Kopf (1899/1904)
 José Ruhland (1900)
 Hugo Barthels (1900/1902/1903)
 Bruno Lehmann (1900/1902)
 Octavio Lustoza & Cia (1901)
 Rafael Raso (1902)
 Serino (Salvador Cascini) (1902) (CASA DA MEMÓRIA, 2000)⁶⁹

Mesmo observando os dados de que os demais fotógrafos não permaneceram na cidade de maneira contínua e ininterrupta, como ocorreu com o estúdio Volk, há de se considerar mesmo assim, que os Volk estavam sujeitos à concorrência nos serviços. Pois, se por um lado, não havia permanência dos concorrentes, por outro havia muita rotatividade dos fotógrafos, que justamente por conta da característica da rotatividade - os demais retratistas - poderiam ofertar serviços barateados, mesmo que de menor qualidade. Para a época, isso se constituía em um impacto, ao menos econômico, para a manutenção do estúdio Volk, por causa da característica deste último, que mantinha um espaço físico considerável, equipamentos fotográficos mais especializados, cenários etc.

Enfim, o estúdio Volk, em relação ao demais, possuía mais encargos para a sua manutenção, entre eles, a divulgação nos jornais. No entanto, inclusive nesta modalidade de divulgação, a concorrência logo deu os seus sinais, pois naquele período alguns fotógrafos também começaram a utilizar o recurso do anúncio, entre eles: Max Kopf, Lehmann & Barthes, Octávio Lustoza & Cia, Franklin Soares e José Gonçalves Vasquez (BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p.4). Em meio a todos os encargos para a manutenção do estúdio, sublinha-se que o anúncio em jornal se constituía em um custo considerável para um ofício ainda emergente; somam-se ainda os custos para a compra e a manutenção dos equipamentos, sendo que isto foi também uma das principais características do estúdio Volk. A respeito do investimento dos Volk em bons equipamentos, desde os primórdios do estúdio, há o seguinte relato:

⁶⁹ Listagem de Fotógrafos Atuantes no Paraná (1850-1940). Kossoy (2000, p.337, 341, 342, 349, 355, 361, 369).

Atento às novas inovações tecnológicas que ocorriam no mundo, ele (Volk) atualizava, no Paraná, o ofício de fotógrafo, ao introduzir técnicas e equipamentos. Assim, no final de 1888, anunciava a possibilidade de realizar, em vários tamanhos e com preços diferenciados, retratos em nova técnica a “foto- pintura”, graças a um aparelho desenvolvido em Berlim. Em 1903, no amplo ateliê recém instalado na Rua XV, preparava-se para receber um revolucionário aparelho elétrico, o flash, que permitia fotografar a noite, com muita qualidade, e que dispensava a ação do pó de magnésio (BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p.4).

Ainda que os Volk apresentassem mais tecnologia, a questão da concorrência era um fato concreto; isto talvez causasse certo impacto econômico para os Volk, em virtude do campo imagético ainda estar se constituindo. Então, mesmo o estúdio Volk sendo mais aparelhado “tecnologicamente” para a época, vale considerar que eles não eram hegemônicos na oferta do ofício, tão pouco podiam se considerar em uma zona de conforto nas questões de preferência da clientela e nas questões de ordem econômica. Tanto que, em 1884, Adolpho Volk divulgou no jornal que ele iria fechar o estabelecimento, porém apesar do fotógrafo iniciar o anúncio com a possibilidade de encerrar as atividades, ele, no mesmo texto, retoma o convite para as pessoas visitarem o estúdio. O curioso é que neste anúncio controverso, Volk não apenas faz o convite para as pessoas se retratarem, mas também para comprar fotografias de vistas da cidade que estavam disponíveis em diversos preços. Soma-se ainda, que em tal anúncio é possível constatar o horário de funcionamento do estúdio em 1884.

Tendo resolvido retirar-me desta praça, uso de franqueza de convidar o respeitável público a servir-se dos meus trabalhos e a visitar meu bem montado estabelecimento. Trabalho todos os dias das 09 horas da manhã as 03 da tarde tirando retratos, grupos, etc., no tamanho desejado. Vendo igualmente a vista desta cidade (tamanho, 85 cent.) pelo preço de 5\$500. Com cartão 7\$000. Ad. Volk. Photographo (DEZENOVE DE DEZEMBRO, 1884, s/p.).

Apesar de Adolpho Volk ofertar a venda de vistas da cidade, o fato é que naquele período a força econômica dos estúdios era a partir da produção de retratos, então o fator de concorrência também circunscrevia a categoria temática idêntica destes profissionais. Sobre tal característica do período, Pedro Vasquez pontua: “a maioria dos fotógrafos que atuaram no Brasil (neste final do XIX) eram retratistas” (VASQUEZ, 2000, p.24). Assim, um estúdio ou um fotógrafo não oferecia – em tese - tantas distinções de serviços de um profissional para o outro. Então, a disputa pelo espaço deve ter se apresentado bem acirrada para os Volk, dado ao fato de que o retrato era um gênero que seguia, na época, regras muito similares no que concernem as convenções para a representação.

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 carte-de-visite, quer fosse realizado em Paris, Londres, Viena, Roma, Nova York, Washinton, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Recife, Salvador, São Paulo ou Porto Alegre, apesar das grandes ou pequenas disparidades existentes entre as culturas específicas das cidades. Havia razões técnicas para que isso ocorresse –como o emprego do mesmo tipo de câmara, de iluminação, de negativo (de colódio úmido), de papel fotográfico (albuminado) montado sobre o mesmo suporte (os cartões no formato carte-de-visite ou carte cabinet), de fundos pintados e demais ornamentos e acessórios de estúdio- mas, existia sobretudo uma linguagem comum, uma maneira idealizada e formal de retratar as pessoas, como se todas, ricas ou pobres, conhecidas ou desconhecidas, pertencessem à mesma abonada burguesia francesa que inspirou os paradigmas do gênero (VASQUEZ, 2000, p.25).

Outra questão que também poderia dificultar o reconhecimento tecnológico do estúdio Volk, por parte do grande público, era exatamente o desconhecimento da população em geral a respeito da qualidade fotográfica. Tal incipiência era principalmente em virtude do ofício ainda se constituir em uma novidade na cidade, ou seja, essa habilidade visual e estética de julgar a qualidade fotográfica, em geral, ainda não fazia parte do repertório sensorial dos habitantes de Curitiba. Assim, a assimetria entre os fotógrafos “menos aparelhados” e os Volk “bem equipados” não prevalecia a favor dos Volk, desta maneira permanecia a concorrência entre esses dois polos na ocasião da instalação do estúdio. Naquele contexto, a ausência de refinamento visual da população não contribuía para um reconhecimento da qualidade técnica e/ou estética das imagens dos Volk, então isto ainda poderia ter beneficiado os retratistas incipientes na técnica fotográfica. Deste modo, vislumbra-se que a distinção de qualidade dos Volk, em meio ao grande público da cidade, pode ter ocorrido apenas mais tarde, sendo que no momento da inauguração do estúdio tal reconhecimento coube a alguns poucos clientes.

A sobrevivência comercial do estúdio Volk deve ter exigido perseverança dos fotógrafos Anna, Adolpho e Fanny. Pois cabe refletir a respeito da pálida permanência dos demais fotógrafos na cidade, ou seja, se os concorrentes foram efêmeros comercialmente e não permanecendo na cidade, cabe considerar que estes episódios foram recorrentes entre a categoria profissional dos fotógrafos daquele período. Assim, esta característica pode sugerir certa resistência dos habitantes da época em relação à prática e ao costume de ser fotografado, daí a inconstância dos fotógrafos em Curitiba. Então, ao mesmo tempo em que isto afetava os concorrentes, poderia afetar os Volk igualmente. Nesta perspectiva, a

possível incipiência do mercado afetava a todos, logo a disputa interna do campo fotográfico avolumava a tensão da subsistência dos estúdios. Este apontamento auxilia para concluir que neste aspecto o estúdio Volk venceu a concorrência, principalmente ao se detectar a permanência do estabelecimento Volk por volta de 40 anos na cidade.

Mas, mesmo sabendo da perseverança dos Volk na manutenção do estúdio, sabendo que eles eram bem equipados, seja com espaço físico, seja com máquinas fotográficas, ainda assim, no terceiro ano de funcionamento do estúdio, em 1884, eles titubearam se iriam manter o estabelecimento em Curitiba. Isto revela que de fato o hábito de ser fotografado sofreu certa resistência para ser implantado no dia a dia dos curitibanos do período. Mas, por fim, o estúdio Volk permaneceu e sobreviveu a todos os reveses do período; ainda que o estabelecimento tenha se transferido de endereço várias vezes, o fato é que sua itinerância foi dentro da capital. Então, os fotógrafos do estúdio Volk, talvez em razão de adequar e melhorar as instalações, nas quatro décadas de existência, apresentaram os seguintes endereços.

Rua: Travessa da Carioca, s/n em 1881; (Adolpho, Anna e Fanny).
Rua da Imperatriz, no. 77, de 1882 a 1888; (Adolpho, Anna e Fanny).
Rua do Imperador, no. 09, de 1888 a 1889; (Adolpho, Anna e Fanny).
Rua Marechal Deodoro, no. 09/no.10de1890 a 1902;(Adolpho, Anna e Fanny).
Rua XV de Novembro, no. 54, 1903; (Adolpho e Fanny).
Rua XV de Novembro, no. 72/no.78, de 1904 a 1918; (Fanny) (VASQUEZ, 2000, p.174).

A partir das reflexões anteriores cabe o questionamento de quem então se constituiu de fato como o público do estúdio Volk, que permitiu a ascensão deles neste ofício ainda inóspito na cidade? Sobre isso, aventa-se a possibilidade -em razão das imagens remanescentes e das datas das mesmas - de que o público que sustentou o estúdio Volk em seus primórdios seja oriundo de duas vertentes distintas da cidade. O primeiro grupo seria a comunidade germânica instalada em Curitiba, que na época era numerosa, e ainda tinha por costume valorizar o comércio de seus pares alemães realizando compras em seus estabelecimentos, ou usufruindo dos serviços ofertados pelos conterrâneos.

O segundo grupo seria a elite que constituía os representantes ilustres da sociedade receptora, estes por sua vez, eram indivíduos que possuíam negócios em outras regiões do Brasil, uns inclusive, no exterior. Ou seja, o poder econômico e as viagens teriam proporcionado àquela elite a oportunidade de conhecerem as

novidades tecnológicas da produção fotográfica de outros lugares. Isto fazia que tais indivíduos pudessem reconhecer que os anúncios valorativos dos Volk eram pertinentes ao estúdio, daí que nos primórdios, os Volk tiveram entre seus clientes representantes de vários setores desta elite da sociedade receptora.

Então, as estratégias de distinção do estúdio Volk por meio da propaganda foram significativas para seduzir um público distinto dos pares imigrantes alemães. Assim, a sua divulgação nos jornais - veículo de comunicação mais conhecido na cidade - se fazia pertinente e necessário.

Com espírito progressista, Volk não somente estava a par das últimas técnicas e tendências da fotografia, como sabia utilizar muito bem o melhor meio de divulgação que sua época oferecia: a imprensa. Foi por meio de anúncios primorosos que a população tomou conhecimento dos variados serviços oferecidos pelo fotógrafo e dos endereços por onde passou (BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p.3).

Ao analisar a tônica do discurso do primeiro anúncio de Adolpho Volk, que trata da inauguração do estabelecimento, é possível averiguar que o convite dele para a visita ao “Estúdio Volk” era quase uma “Ode à Maquinaria e à Modernidade”. Também se observa que as palavras de Volk instigavam para uma nova prática social, que era ser protagonista de uma fotografia. Pois o apelo do argumento dele traçava paralelos com as outras grandes capitais do mundo em relação à nova prática de visibilidade social. Assim, Volk baseava seu estabelecimento nas práticas urbanas daqueles grandes centros, ou seja, o estúdio Volk instigava a pacata Curitiba a modernizar-se e isto incluía ser fotografado, em um momento histórico ainda tímido às tendências de modernidade e de urbanização.

Para uma cidade de poucas ruas devidamente pavimentadas, poucos edifícios dignos de nota e que, na época, mal chegara aos vinte mil habitantes, a promessa de fotos à moda das grandes capitais européias era um sinal de que o progresso e a modernidade de *fin-de-siècle*, enfim, chegavam a Curitiba. Com laboratório bem provido e equipado com as melhores máquinas disponíveis no mercado europeu, Volk executava todos os gêneros de fotografias então conhecidos (BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p.3-4).

Assim, a longa permanência do estabelecimento Volk na cidade também sugere que além do estúdio ter ofertado qualidade e competência no ofício, aos seus fotógrafos também foi necessário criar laços e exercer relações de

sociabilidade amistosas com os habitantes locais. No entanto, nos primórdios, enquanto os laços não eram efetivos, era salutar ser competente na propaganda⁷⁰.

Apesar da divulgação em jornais ter sido uma estratégia recorrente daqueles fotógrafos, eles também apresentaram outras modalidades de divulgação. Talvez por uma questão de ordem financeira, os Volk também se utilizavam de outros recursos de propaganda que eram mais acessíveis economicamente e também poderiam ser mais sistemáticos. Para isso, eles também se utilizavam do próprio produto, ou seja, anunciavam e se promoviam por meio dos versos das imagens fotográficas.



FIGURA 26 - VERSO DE UMA FOTOGRAFIA/ ESTÚDIO VOLK
 FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro: NG: 3318

Desta maneira, em muitas das fotografias do estúdio Volk, o verso do cartão fotográfico vinha preenchido com anúncios valorativos sobre o estúdio, como por exemplo: “Photographia de 1ª Ordem”; “Alta novidade”; “Photographia em porcelana absolutamente inalterável”; “Primeira casa neste gênero de Photographia

⁷⁰ Os anúncios dos Volk serão ora apresentados no formato literal em que foram anunciados, ora serão apresentados por meio de transcrições. Pois o formato literal esteve sujeito à má qualidade das cópias originais. Pois, as cópias fornecidas - de alguns anúncios de jornais sobre o estúdio Volk, que estão em microfímes na Biblioteca Pública do Paraná - estão impraticáveis por falta de qualidade de impressão, por conta desta limitação técnica é que foi necessário optar pela transcrição.

no Brasil”; “Premiado na Exposição Agrícola do Paraná – 1900 - com medalha de ouro pelos seus importantes trabalhos fotográficos”.

As duas últimas informações apresentadas acima revelam que a preocupação dos fotógrafos era enfatizar a qualidade ofertada pelo estabelecimento. Agora, se o estúdio Volk foi realmente a “primeira casa a ofertar” algum gênero fotográfico em específico é difícil afirmar atualmente, no entanto, na época essa era a divulgação afirmativa dos fotógrafos em relação aos serviços do estúdio. Já, a última informação, que menciona a premiação com medalha de ouro na exposição agrícola, esta é mais palpável à comprovação de veracidade. Porque além da prática das exposições agrícolas e industriais estarem em voga no Brasil, os estúdios premiados recebiam um selo de “condecoração”, estes selos eram então agregados as suas demais produções fotográficas.

Sobre as premiações, quando elas aconteciam, o procedimento se dava da seguinte forma: os fotógrafos e estúdios eram “condecorados” com tal selo, que se constituía em uma impressão que acompanharia as demais e futuras fotografias realizadas pelo estúdio premiado. Esta inscrição – o selo - possuía o valor de um signo de qualidade; então no caso do estúdio Volk, é possível verificar na base inferior de algumas fotografias tais selos de premiações desta ordem para o estúdio Volk.

Sobre esta modalidade de premiação das fotografias, no final do XIX e início do XX, Pedro Vasquez (2000, p.26) esclarece que no Brasil oitocentista a fotografia era essencialmente comercial e não conseguiu escapar das rígidas convenções que regiam o gênero em todo o mundo. Dentro deste contexto, o autor observou que o Brasil não fez incursões ao movimento estético específico do retrato fotográfico conhecido na Europa por pictorialismo, que teve como seus maiores representantes os franceses Nadar e Cajart. Por outro lado, o Brasil foi um dos primeiros países a aceitar as fotografias em Salões de Arte, desde 1840, como aquele que ocorreu por meio da Academia Imperial de Belas Artes, talvez, em virtude da Casa Imperial no Brasil apresentar certo encantamento por essa modalidade de representação. Mas ainda assim, Vasquez adverte que mesmo tendo ocorrido a absorção das imagens fotográficas nas exposições da Academia de Arte, esta modalidade ficou reservada a uma seção denominada “Aos Artefatos da Indústria Nacional e Aplicações em Belas Artes”. Ou seja, a fotografia estava na interface de “atividades prestigiosas como o *design* e alta-costura, mas não

alcançava o espaço consagrado da grande ‘Arte’”; Vasquez (2000, p.27). No entanto, a questão centrava-se no seguinte, que independente da conquista do espaço consagrado da grande “Arte”, os fotógrafos no Brasil conquistaram um espaço no qual as suas atividades ganhavam visibilidade, e estas premiações também permitiram que as imagens dos estúdios premiados chegassem à atualidade com maior preservação em virtude do prestígio da premiação.

Neste aspecto, a premiação concedida ao estúdio Volk demonstra a preocupação estética associada a uma produção imagética de qualidade da parte dos fotógrafos daquele estabelecimento. E, ainda, indica os primeiros possíveis contatos dos Volk com o início da instauração de um campo artístico na cidade, seja por meio do cuidado estético das imagens, a fim de concorrer às premiações nas referidas exposições, seja por meio da amizade dos Volk com os artistas que começavam a se radicar em Curitiba naquele período. Por meio do exposto vislumbra-se que a origem do sucesso dos Volk não girava em torno apenas das suas condições econômicas de possuir um bom espaço físico, maquinário de ponta, e ainda, qualidade estética; as primeiras relações de sociabilidade com os “grupos de status” (BOURDIEU, 2005, p.14) da cidade sugerem a reflexão que essa também era uma estratégia pela qual os Volk almejavam instituir distinção em meio à oferta do seu ofício.

Assim, o costume de se fotografar proposto pelos Volk, em inúmeras propagandas, bem como e especialmente, o perfil social, cultural, político e econômico de seus fotografados começavam a se constituir numa qualidade de distinção ao consumo da fotografia do estúdio deles. Neste aspecto, os fotógrafos do estúdio Volk, por meio do prestígio emergente do seu estabelecimento, imbuíam o desejo na população em geral, em consumir a fotografia como um bem que agregaria prestígio social aos retratados. E isto de fato começou a se caracterizar em um novo gosto de classe e estilo de vida na rotina de boa parte dos indivíduos da cidade. Neste sentido, Pierre Bourdieu, norteado pelas proposições de Max Weber, aponta que as relações entre poder econômico, prestígio social, situação de classe e situação de mercado são elementos que constituem a organização interna do campo simbólico de um determinado espaço social, sendo que tais elementos não possuem uma força ou impacto social em si, mas sim por meio das relações – mesmo que simbólicas – desses elementos.

Ao constatar que o poder econômico puro e simples e, sobretudo “a força nua do dinheiro” não constituem, necessariamente, um fundamento reconhecido do prestígio social, Max Weber distingue a classe social enquanto grupo de indivíduos que, por partilharem a mesma “situação de classe”, isto é, a mesma “situação de mercado”, possuem as mesmas chances típicas no mercado de bens e de trabalho, as mesmas condições de existência e de experiências pessoais, e os grupos de status (*Stände*) que são conjuntos de homens definidos por uma certa posição na hierarquia de honra e do prestígio. [...] De fato é notável como todos os traços que Weber atribui ao grupo de *status* pertencem à ordem simbólica, quer se trate do estilo de vida ou de privilégios honoríficos (tais como o uso de roupas particulares, o consumo de iguarias específicas proibidas aos outros, o porte de armas, o direito de se dedicar como diletante a práticas artísticas) ou ainda, as regras e proibições que regulam as trocas sociais, particularmente os casamentos (BOURDIEU, 2005, p.14).

Em vista da combinação destes fatores arrolados por Bourdieu, os agentes que atuam em um determinado campo se reconhecem numa hierarquia de honra e de prestígio alcançados por meio de estratégias de distinção social. As práticas de incorporação de signos de distinção social ocorrem também por meio de pequenos sinais simbólicos de distinção, no que tange à apropriação de bens de consumo que concernem tanto ao ato de possuir tais bens, mas também na maneira de se utilizar desses bens. Mesmo que os sinais de distinção sejam discretos, isso não quer dizer que eles sejam de pouca significância nas relações sociais, pois, às vezes, o impacto destes signos de distinção é que de fato atribui diferenciação social entre os indivíduos.

Por sua vez, os grupos de status se definem por um ter do que por um ser, irredutível a seu ter, menos pela posse pura e simples de bens do que por uma certa maneira de usar estes bens, pois a busca da distinção pode introduzir uma forma inimitável de raridade, a raridade da arte de bem consumir capaz de tornar raro o bem de consumo mais trivial. [...] É por isto que, como observa ainda Weber, poderíamos dizer, ao preço de uma simplificação excessiva, que as classes se diferenciam segundo sua relação com a produção e com a aquisição de bens, e os grupos de *status*, ao contrário, segundo os princípios de seu consumo de bens, consumo que se cristaliza em tipos específicos de estilo de vida. [...] Vale dizer, as diferenças propriamente econômicas são duplicadas pelas distinções simbólicas na maneira de usufruir estes bens, ou melhor, através do consumo, e mais, através do consumo simbólico (ou ostentatório) que transmuta os bens em signos, as diferenças de fato em distinções significantes, ou para falar como os lingüistas, em “valores” privilegiando a *maneira*, a forma da ação do objeto em detrimento de sua função (BOURDIEU, 2005, p.15-16).

Nesta perspectiva, é possível apontar que ser alvo da objetiva de uma máquina fotográfica em Curitiba no final do XIX, talvez incluísse não apenas como signo de distinção o ato de ser fotografado, mas, o fato de por quem o indivíduo

seria fotografado, qual seria o estúdio mais adequado, bem como, quais eram os outros pares sociais que frequentavam o mesmo espaço social que ofertava esse bem de consumo.

4.2 AS TROCAS SIMBÓLICAS ENTRE OS FOTÓGRAFOS E OS ARTISTAS EM CURITIBA

A respeito dos artistas, que também se constituíram entre os primeiros clientes não germânicos, destaca-se que tais artistas agregavam valor simbólico aos Volk, pois eles, naquele momento, eram justamente aqueles que também estavam se consolidando como os inauguradores da arte paranaense, tanto na pintura, quanto na música.

Assim, o estúdio Volk em seus primórdios teve como clientes: Mariano de Lima, Bento Mossurunga e Alfredo Andersen, ou seja, indivíduos que viriam a ser os maiores expoentes da arte paranaense. Isto demonstra os diálogos e proximidades de dois campos que estavam se constituindo na cidade, e mais que afinidades, tal aproximação entre artistas e fotógrafos refletia em trocas simbólicas que agregavam prestígio social para ambos os campos.

Mesmo sabendo que, na época, os referidos artistas ainda estivessem iniciando as suas atividades profissionais, cabe considerar que esses clientes já agregavam por si distinção, justamente por se tratarem de artistas. Pois para uma cidade que almejava se modernizar, ainda carecia, até então de um grupo artístico que a representasse. Logo, a preferência dos artistas pelo trabalho fotográfico do estúdio Volk torna-se um indicativo pelo qual é possível vislumbrar que tal estúdio, em sua primeira década, além de contar com os esforços na “propaganda” – e de certa preferência dos naturais pelo estúdio – os fotógrafos também se promoveram por meio do registro dos artistas que se estabeleciam na cidade.

Naquele contexto de sociabilidades, também se alude que os artistas reconheciam qualidades estéticas dos serviços prestados pelo estabelecimento, tendo em vista que os artistas elegeram tal estúdio para se retratar. Portanto, a qualidade dos serviços deveria ser mesmo uma das mais adequadas na cidade – isto em virtude de que se existia alguém capaz de atribuir qualidade estética a uma imagem fotográfica naquela época – essas pessoas invariavelmente eram os artistas, devido ao refinamento visual inerente à profissão artística, especialmente dos pintores.

Por outra via, os bons resultados das fotografias produzidas pelo estúdio também projetavam socialmente os artistas, pois a vida social deles também estava inaugurando-se na cidade e mais que qualquer outra profissão, os artistas sobreviviam também por conta de sua visibilidade e trânsito social. A respeito desta negociação de sociabilidade entre aquele que retrata e os retratados Miceli esclarece:

Os retratos constituem, antes de tudo, o fruto de uma complexa negociação entre artista e o retratado, ambos imersos nas circunstâncias em que se processou a fatura da obra, moldados pelas expectativas de cada agente quanto à sua imagem pública e institucional, quanto aos ganhos de toda a ordem trazidos pelas diversas formas e registros de representação visual, enfim, quanto ao manejo dos sentidos que retratistas e retratados pretendem infundir, seja pela própria obra, seja pelos parâmetros de sua leitura e interpretação (MICELI, 1996, p.18).

Ainda que Miceli esteja pontuando a relação entre retratista e retratado na pintura, cabe considerar que este enfoque pode ser apropriado para as expectativas que se instauravam no encontro entre fotógrafos e fotografados do estúdio Volk no final do XIX em Curitiba. Principalmente, considerando que na época este estabelecimento cumpria o papel de projeção social dos seus retratados por meio da imagem. Desta forma, as expectativas depositadas em Portinari pelos seus respectivos clientes, descritas por Miceli, apresentam-se muito similares às expectativas da clientela do estúdio Volk.

Destaca-se também que a aproximação e o encantamento dos intelectuais e artistas com os fotógrafos e a fotografia não foi uma característica particular de Curitiba, isto ocorreu em outras regiões do Brasil, bem como, ocorreu na Europa entre os pintores modernistas e os fotógrafos pictorialistas emergentes. Porém, cabe também apontar episódios paradoxais que invadiram esta boa convivência, que por vezes, foram tensos e controversos no emergir do advento fotográfico, em episódios que revelaram a dificuldade de alguns intelectuais em absorver a novidade da fotografia. A posse de tal informação, atualmente, auxilia na compreensão da conturbada relação dos sujeitos do final do século XIX, com todos os artefatos e novos costumes que a urbanidade e a modernidade vinham impactando à sociedade. Pois, se por um lado havia artistas e intelectuais entusiasmados com o artefato, por outro é possível detectar grandes pensadores da época que não se furtaram em temer e, às vezes, em não assimilar todas as novidades da experiência moderna, na qual invariavelmente eles estavam imersos.

Assim, sabe-se por meio de inúmeras bibliografias que a fotografia ao consolidar-se na vida social na Europa, no decorrer de certo espaço de tempo, acabou deslumbrando multidões a posar nos estúdios. Por outro lado, vale lembrar também, que nos primórdios de sua existência ocorreram resistências à produção fotográfica, não apenas entre os populares, mas também entre pessoas que possuíam o domínio da opinião pública das elites nas questões de ordem imagética.

Um dos célebres casos desta natureza foi a ácida publicação de Baudelaire, em 1859, a respeito deste artefato. Atualmente é possível compreender que a resistência do poeta e crítico de arte moderno foi em virtude do forte vínculo realístico que os Salões Oficiais de Arte insistiam em manter por conta da manutenção do conservadorismo acadêmico. Neste caso, a fotografia, pelo caráter realista da imagem, acabava endossando o conservadorismo realístico da pintura que os artistas modernistas estavam contestando. Mas, o enfoque que se perpetuou não foi essa tônica e sim a perversidade do artefato fotográfico descrito pelo poeta; Baudelaire iniciou sua crítica temendo que a “multidão insana” desejasse que a arte fosse cópia fiel da natureza, portanto a fotografia seria a incontestável aliada desta “estupidez” (BAUDELAIRE, 1859). Neste sentido, ele então sentenciou.

Assim, o mecanismo que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta. Um Deus vingador acolheu as súplicas da multidão. Daguerre foi o seu Messias. E, então ela se diz a si mesma: “Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis da exatidão (eles crêem nisso os insensatos), a “arte é a fotografia”. A partir desse momento, a sociedade imunda se lança, como único narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário se apodera de todos esses novos adoradores do sol. [...] Estranhas aberrações se produzem. Associando e reunindo homens desajeitados e mulheres desavergonhadas, afetados como os açougueiros e as lavadeiras no carnaval, pedindo aos seus heróis que continuem a fazer suas caretas de circunstância pelo tempo da tomada, eles se lisonjeiam de oferecer cenas trágicas e graciosas da história antiga. Algum escritor democrata deve ter aí visto um modo, com baixo custo, de restituir ao povo o gosto pela pintura, contendo assim um duplo sacrilégio, insultando a divina pintura [...] e a arte sublime do ator... e que não se diga que se trata de crianças que retornam da escola e encontram nestas besteiras os seus prazeres; pois elas deslumbraram a todos (BAUDELAIRE, 1971, 16-24).

O fato é que ironicamente o grande crítico “moderno” de arte não absorveu o impacto e o encantamento da “reprodutibilidade técnica” – como diria Benjamin – sobre a “multidão”. Ou seja, Baudelaire, o pensador moderno, que tão bem detectou e descreveu o fenômeno “multidão” como algo inerente à modernidade, ao mesmo tempo, não conseguiu dar conta do deslumbramento coletivo com advento do artefato fotográfico em específico, aliás, um maquinário que tão bem representava a experiência da modernidade.

A acirrada crítica de Baudelaire serve para pontuar que a fotografia, vez por outra, esteve sujeita à retaliação, mas a própria trajetória de vida do poeta acabou dando vitória ao gosto pelo artefato; pois o próprio Baudelaire –

ironicamente – foi um dos homens mais fotografados do século XIX⁷¹. Paradoxalmente a sua manifestação, Baudelaire foi amigo próximo dos maiores fotógrafos daquele período, como Nadar, Cajart e Neyt. Em uma carta a Cajart o poeta rendeu-se aos encantos da imagem fotográfica.

Manet mostrou-me recentemente a fotografia que trazia com ele à casa de Bracquemond. Eu lhe felicito, e lhe agradeço. Ela não é perfeita, porque perfeição é impossível, mas eu raramente vi algo assim tão bom. Estou envergonhado de te pedir tantas coisas, e ignoro como eu podia agradecer-lhe; mas caso não tenha destruído esse clichê, faça-me cópias delas. Algumas! Quer dizer quantas você puder” (BAUDELAIRE, 1863).

O episódio negativo que envolveu Baudelaire com a fotografia serve para a reflexão que talvez os fotógrafos do estúdio Volk, nos seus primórdios, também possam ter vivido incidentes de mesma ordem, até que efetivamente o estúdio atingisse consolidação. Ou seja, mesmo constatando a prosperidade que o estúdio Volk alcançou, isto não significa que a oferta do “produto fotografia” tenha sido um bem de consumo de fácil circulação entre os curitibanos da época.

Então, naquele ínterim de instabilidade comercial para o ramo fotográfico, fazia-se razoavelmente significativa as boas relações sociais dos Volk com seus pares germânicos, com a elite da sociedade receptora, ou ainda, com os artistas. Mesmo que estes últimos fossem ainda emergentes no campo artístico, mas de qualquer maneira o reconhecimento mútuo entre fotógrafos e artistas representava uma significativa troca simbólica de projeção social para ambas as partes.

O primeiro pintor a fixar residência no Paraná foi Mariano de Lima, atualmente, ele se encontra consagrado como um dos grandes pintores do Estado. E ainda entre as principais ações de sua trajetória artística destaca-se a sua iniciativa inédita de ter inaugurado a “Escola de Artes e Ofícios”, a primeira do gênero a funcionar em Curitiba. Mariano de Lima optou pelo estúdio Volk para realizar um retrato dele, a pose escolhida apresenta somente o busto do pintor, ligeiramente perfilada como regia o protocolo de poses da época.

⁷¹ Está na seção dos anexos uma fotografia de Baudelaire na qual ele “encena” a mesma pose de Napoleão ao pintor David.

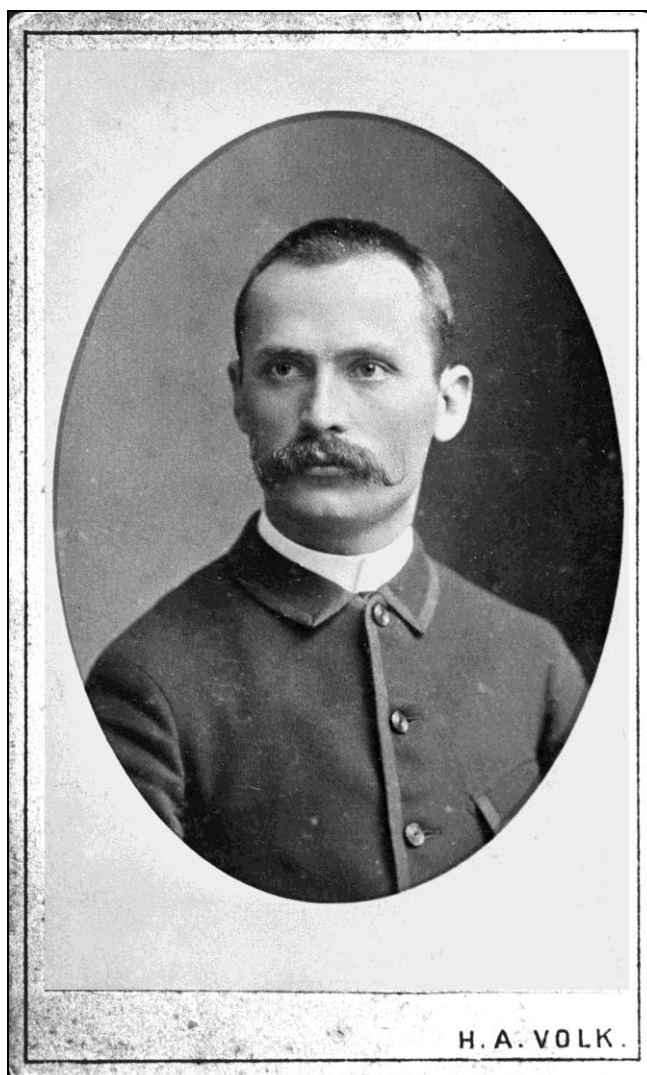


FIGURA 27 - MARIANO DE LIMA-1888/ESTÚDIO VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº.de cadastro: FO: 4289,SN: 4281

Mas, é pelo verso da imagem que se desvela a intenção que o pintor ensejava ao posar para efetuar um retrato fotográfico. No verso do retrato há a seguinte dedicatória: “ao meu discípulo: Sr. Joaquim Miró como prova de distinção, 14 de janeiro de 1888”. Naquela época, o costume de presentear alguém com sua própria imagem era uma prática recorrente também entre os homens. Tal gesto, para a época, era demonstração de refinamento daquele que presenteava, e proporcionava ao mesmo tempo, prestígio e visibilidade social ao fotografado e à pessoa que recebia tal “*souvenir*”⁷².

⁷² Sobre presentear com uma fotografia Kossoy (2001, p.81) comenta: “A partir da década de 1860, quando o retrato fotográfico sobre papel se disseminou por todo o mundo através de vários formatos-padrão como *carte-visite*, o *cabinet-portrait* etc., o retratado tinha por habito oferecer seu retrato (com devida dedicatória, assinatura e data) para alguém, em sinal de amizade ou recordação, etc”.



FIGURA 28 - BENTO MOSSURUNGA-1900/ ESTÚDIO VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº.de cadastro:
FO: 1138; SN: 8002

Na fotografia do músico Bento Mossurunga é possível observar todo o requinte do traje e da pose empreendida pelo fotografado e pelo fotógrafo, a fim de aferir distinção ao jovem cliente. Bento Mossurunga foi compositor do Hino do Paraná, sua participação foi ativa na produção musical da cidade tendo ele obtido reconhecimento social em vida.

O músico também foi responsável pela composição do Hino do Colégio Estadual do Paraná, que atualmente é um dos maiores colégios públicos da América Latina, agregando cerca de cinco mil alunos. Em termos de memória, a referida instituição fez sua homenagem para o músico ao batizar o auditório e a premiada Banda do Colégio com o nome do compositor. No entanto, os atuais alunos, bem como os jovens músicos, que hoje ouvem ou participam da “Banda Bento Mossurunga do Colégio Estadual do Paraná” ainda desconhecem a imagem

que o músico desejou perpetuar de si, quando por volta de 1900 posou com pompa para as objetivas do estúdio Volk. A referida imagem do compositor também serviu de “*souvenir* pessoal”, pois no verso desta fotografia encontra-se uma dedicatória dele: “ao meu amigo Joaquim Sampaio oferece: Mossurunga”.

A respeito do costume, das fotografias também servirem como um “*souvenir* pessoal”, Bourdieu observou que tal intuito se revestia em uma prática que possuía a intenção de estabelecer uma identificação social e de apreciação entre os sujeitos de mesma classe, ou seja: “mediante el contraste de sabidurías y experiencias se sitúa a cada persona en relación a su estirpe” (BOURDIEU, 2003, p.60). Nesta esteira, pode-se constatar que a experiência de ser fotografado trouxe aos curitibanos da época esta nova forma de comportamento, manutenção e barganha da visibilidade social, que cada indivíduo agregava a si, a partir do momento que presenteava alguém com a sua imagem particular.

Ainda, sobre a reflexão dos anonimatos imagéticos, ou seja, dessas imagens de pessoas públicas que não chegaram a serem divulgados na atualidade, como ainda é o caso de Mossurunga, constatou-se também que não há nenhuma fotografia, disponível ao público, do pintor Alfredo Andersen realizada pelos Volk. O referido pintor é reconhecido atualmente como o “pai da pintura paranaense” (ARAÚJO, 1975, p.35) e, certamente, Alfredo Andersen foi flagrado pelo olhar de Fanny e Adolpho, pois eram amigos próximos.

No entanto, apenas chegaram à atualidade os registros documentais da consolidada amizade entre Andersen e o casal de fotógrafos pioneiros em Curitiba. Sobre a amizade de Andersen com os Volk, a pesquisadora Amélia Siegel Correa no seu processo de pesquisa vem desvelando a trajetória da vida deste pintor, pois Andersen foi responsável pelo registro pictórico de dez jornalistas, que também eram políticos e intelectuais de Curitiba. Nos seus estudos, a pesquisadora detectou que se “Portinari era o retratista das elites paulistanas, no Paraná, nós também tivemos um retratista que consolida, no plano simbólico, essa hegemonia das elites” (CADERNO G, 2008)⁷³.

Ainda há um fato peculiar sobre a presença e instalação de Andersen em Curitiba a referida pesquisadora revela que Adolpho e Fanny Volk acolheram o

⁷³ Em virtude da pesquisa de Amélia Siegel Correa, sobre a trajetória de Alfredo Andersen, este estudo está em andamento paralelo e concomitante a esta pesquisa, sobre a trajetória de Fanny Paul Volk. Assim, estes dados foram coletados a partir de uma entrevista concedida pela a autora ao jornal.

pintor em sua residência quando o mesmo migrou de Paranaguá para Curitiba, fato que foi facilitado graças à conclusão da estrada de ferro, em 1855, que fez a ligação do litoral com o planalto de Curitiba. Segundo Amélia Siegel, a mudança de Andersen para junto dos Volk ocorreu em 1901, sendo que nesta data os Volk concederam o espaço do próprio estúdio para Andersen iniciar suas atividades.

Em 1901 é provável que Andersen tenha se transferido para a capital. Dividiu neste mesmo ano um estúdio com Adolpho Volk, primeiro fotógrafo de Curitiba, e trabalhou pintando cenários para as fotografias e colorindo fotos. [...] Em 1902, Volk, ao transferir seu estúdio para a Rua XV de Novembro cede o prédio da Marechal Deodoro para que Andersen instalasse o seu ateliê que se transformou em escola de Arte. [...] Em 1903, na ausência de galerias e de um mercado profissional de arte, criou uma espécie de consórcio denominado “ação entre amigos”, que permitia parcelamento de pagamento e sorteio mensal de uma obra. Vicente Machado, presidente da Província, no intuito de convencer Andersen a não voltar a Noruega, prometeu a criação de uma Escola de Arte Oficial na cidade, que seria dirigida por ele, o que nunca foi cumprido (CADERNO G, 2008).

O fato interessante do episódio apresentado vai além da amizade entre o grande pintor do Paraná e os fotógrafos pioneiros, mas especialmente, incorre em um revés na história da pintura e da fotografia na região. Na contramão da história, e, curiosamente, o Paraná iniciou seu campo de produção imagética pela fotografia e não pela pintura como era fato consumado na Europa, por exemplo.

Pois o que era fato comum na história das artes visuais, ao menos eurocêntrica, era a consagração dos pintores e de seus *ateliers*, e então mais tarde, com o advento da fotografia, os pintores começaram a conceder ou partilhar os espaços dos seus *ateliers* com os fotógrafos que estavam iniciando no ofício da produção imagética, ainda que mecânica; era também comum os retratados pela pintura cederem, mais tarde, aos encantos da fotografia.

Pelo visto, no Paraná ocorreu justamente o contrário, pois foi o casal de fotógrafos que abriu a oportunidade para que a pintura paranaense começasse a germinar. Aliás, foi graças às boas relações de sociabilidade e ao valor agregado na figura do casal Volk, que Alfredo Andersen foi inserido socialmente na região se consagrando no campo artístico de Curitiba como o deflagrador da produção artística na região. A fim de constatar que a fotografia veio historicamente na esteira da pintura, vale destacar a confirmação de Vasquez sobre esse fato quase unânime, ainda que, em Curitiba, isso não tenha de fato acontecido.

Na época da invenção da daguerreotipia as câmaras eram operadas sobretudo em luminosos terraços ou em balcões externos. Porém, quando o tempo de exposição foi reduzido pelo uso de objetivas luminosas, o estúdio entrou em voga. Estes eram, de

modo geral, montados nos ateliês de pintores ou escultores, normalmente dotados de grandes janelas envidraçadas e, depois do advento da fotografia, com clarabóias, os preferidos (VASQUEZ, 2000, p.25).

A respeito dos laços entre os intelectuais, os artistas e os fotógrafos do estúdio Volk, vale destacar que estas “associações” também aconteceram entre os pintores do modernismo pictórico europeu com os mais importantes fotógrafos da época, que eram: Etienne Cajart, Charles Neyt e Nadar. Sobre essas particulares associações simbólicas entre artistas e intelectuais e outros agentes culturais, Sergio Miceli observou que:

Essa sutilíssima gama de relações de amizade sinaliza não apenas um intercâmbio de idéias, de sonhos e projetos, e de tudo mais que conta na vida, mas refletem por outro lado um confronto apaixonante de representação (literárias e visuais), uma entonação de voz e uma fixação de imagens de uns em relação aos outros (MICELI, 1996, p.20).

Nesta perspectiva de existir prestígios intercambiados entre os sujeitos que representaram o campo cultural paranaense, cabe destacar que um dos maiores fotógrafos da região dos Campos Gerais elegeu o estúdio “Volk” para realizar seu registro imagético. Assim, o fotógrafo Frederico Lange, em pose similar a de Mariano de Lima, também escolheu o Estúdio Volk para deixar uma imagem de sua pessoa para a posteridade. Se para o estúdio Volk fotografar os artistas da cidade já era lhes garantia de um *status* social, fotografar então, um dos mais renomados fotógrafos das redondezas, aumentava por certo a posição do estúdio, na hierarquia de competência dentro do campo comercial e social do ofício em relação aos demais estúdios.



FIGURA 29 - FOTÓGRAFO PONTAGROSSENSE
FREDERICO LANGE

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro: FO: 1230;
SN:966

Mas, apesar de todos os laços sociais dos fotógrafos do estúdio Volk, é importante não esquecer que, mesmo em Paris, nos primórdios da fotografia ocorreram francas resistências ao artefato, inclusive, de Baudelaire, que era um intelectual “moderno” e “esclarecido” a respeito dos elementos da modernidade. Então, há de se considerar que talvez, nos primórdios do estúdio Volk na longínqua e campesina Curitiba, houvesse também resistência ou desinteresse por este ofício; talvez por causa desta possível resistência é que possa ter ocorrido pouca permanência dos demais fotógrafos na cidade. Logo, a feliz sobrevivência social do estúdio Volk, bem como suas estratégias de promoção, agregaram valor simbólico

para os Volk no mercado comercial e no mercado de bens simbólicos deste ofício que se encontrava ainda inóspito.

Então, graças às primeiras e acertadas estratégias de visibilidade, o estúdio Volk atingiu uma presença ininterrupta na cidade, respondendo na sua medida, às aspirações à modernidade que se instaurava na capital. Assim, o estúdio proporcionou aos habitantes de Curitiba um significativo registro histórico imagético de muitos acontecimentos relevantes da cidade e do Estado, bem como de muitas personalidades da história de Curitiba e do Paraná, especialmente o final do século XIX e a inauguração do século XX, que serão analisados nos capítulos posteriores.

Dentro daquele possível contexto inóspito, a presença do estúdio fotográfico Volk conseguiu de fato inculcar uma nova prática de visibilidade para a sociedade em geral, que revelou para Curitiba um novo leque de sociabilidades por meio da imagem. Com isso a cidade começou a registrar e contar sua própria história social também por meio do registro imagético, então mesmo que a urbanidade ainda fosse tímida no final do XIX em Curitiba, a prática fotográfica do Estúdio Volk estava anunciando um futuro arrojado. Destaca-se que o estúdio se instalou na cidade cerca de 20 anos antes das iniciativas mais assertivas de urbanização como: saneamento, luz, pavimentações, entre outros. Pois é fato que a urbanidade com maior visibilidade só veio a se consolidar efetivamente em Curitiba na primeira década do século XX. Logo, o artefato fotográfico foi um dos elementos que compunham as novidades comuns à urbanidade, assim a presença do estúdio bem anterior à inauguração do século XX, já instigava aos habitantes da cidade a certo encanto com a técnica e com as maquinarias que emergiram com a urbanidade.

Neste íterim, do final do século XIX, vale pontuar que não há nenhum registro pontual ou particular da participação de Fanny no estúdio, no entanto, isto pode ser entendido como decorrência da marginalização da presença feminina no mercado de trabalho. Pois, sabe-se de antemão, que a partir do regresso de Adolpho Volk para a Alemanha o estúdio continuou com todo o vigor sob o comando de Fanny. Ou seja, não era possível alguém administrar um estabelecimento e ter sucesso com ele, sem possuir o conhecimento específico do ofício, ainda mais em se tratando de fotografia no final do XIX que exigia saberes peculiares desta técnica. Desta forma, a existência comercial e social do estúdio

somente teve essa linha contínua de quarenta anos, graças também às habilidades de Fanny com os negócios, com a técnica fotográfica, e principalmente, com o campo de tensões nas sociabilidades da cidade. A partir destes fatores, torna-se inegável que Fanny esteve envolvida profissionalmente com a prática fotográfica desde os primórdios da instalação do estúdio Volk em Curitiba.

Ainda sobre os primórdios do estúdio Volk, sublinha-se que os fotógrafos não se furtaram às características do “esperanto fotográfico” descrito por Pedro Vasquez (2000, p.25). No entanto, este estabelecimento e os seus fotógrafos além de se destacarem por conta dos aspectos de competência técnica e estratégias de sociabilidade, também apresentavam certa diversidade temática, em virtude dos recursos de espaço e cenários que o estúdio ofertava.

Sobre a diversidade temática cabe destaque às imagens externas realizadas por Adolpho e Fanny – foram poucas – mas, ao menos, as que chegaram aos dias atuais são significativas, porque trazem informações visuais sobre a cidade que nenhum texto, por mais descritivo que fosse, daria conta de reconstruir. O estúdio também revela desde os seus primórdios – bem como em todo o transcorrer dos quarenta anos de existência – as grandes famílias de imigrantes que migraram para Curitiba: eram primeiramente os alemães, depois italianos, poloneses, ucranianos e tantas demais etnias. Enfim, este bom acervo dos registros fotográficos realizados pelos Volk, apresenta as faces literais dos diversos tipos humanos, e diversidade de culturas extra- nacionais que começaram a coabitar em Curitiba, bem como, as suas ascensões sociais na cidade. Outro enfoque do estúdio se revela pelos sujeitos que optaram em conceder a sua pose aos Volk, foram inúmeros vultos da cidade, pessoas que foram responsáveis pela tônica da economia, da religião, da política da educação, e tantas outras manifestações sociais. Ainda por último, apenas por ser a última fase do estúdio, mas não menos significativa, são as imagens do estúdio que ficaram sobre o crivo pontual do olhar de Fanny Paul Volk. Especialmente, porque coincidiu de Fanny vivenciar o processo de urbanização e modernização de Curitiba exatamente no momento no qual administrou o estúdio sozinha. Portanto, a inauguração da modernidade curitibana foi um episódio captado pelo enfoque do olhar de Fanny.

Sobre a razão social do estabelecimento dos Volk, foi possível constatar que não chegou à atualidade o registro comercial do estúdio nos altos dos órgãos competentes, seja na Associação Comercial, Junta Comercial ou Atas da Câmara

Municipal. No entanto, o comércio pode ser reconhecido por meio dos anúncios dos jornais, e pela venda do mesmo, em 1918. Isto pode ser confirmado pelo anúncio de Bernardo Heisler que então se tornou proprietário e decidiu manter o antigo nome do estabelecimento, talvez em virtude do valor simbólico associado ao nome “Volk”.⁷⁴

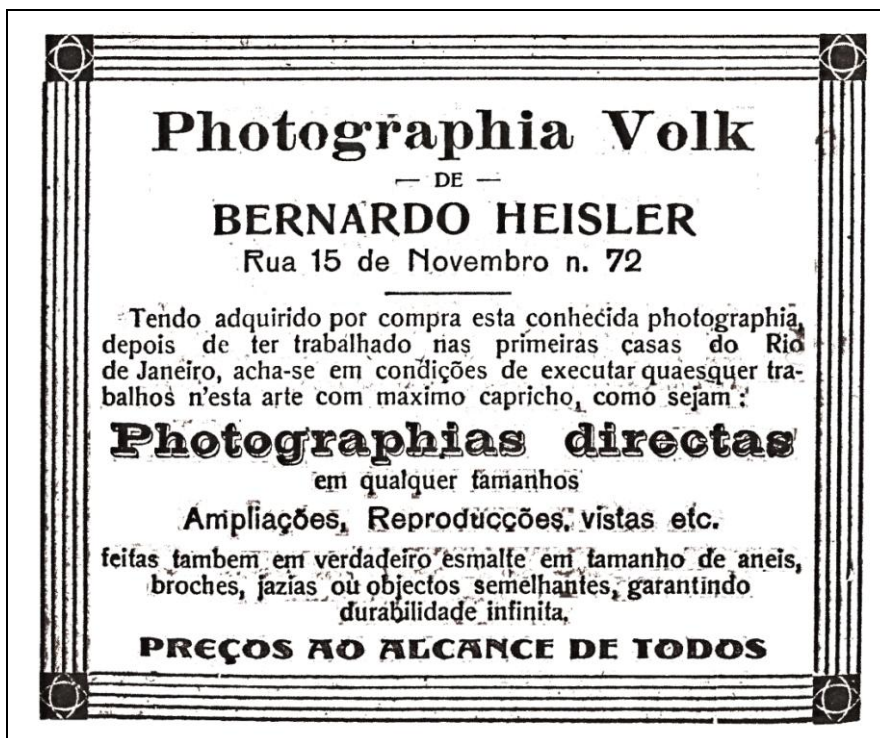


FIGURA 30 - FONTE: ARQUIVO CASA DA MEMÓRIA
FONTE: Arquivo: Casa da memória/nº. de cadastro:
NG:12411

⁷⁴ As informações negativas da Associação Comercial e da Junta Comercial a respeito do registro comercial do estúdio Volk encontram-se na seção dos anexos. As Atas da Câmara Municipal nas quais também não consta nenhuma solicitação dos Volk para manter o estabelecimento também está na seção dos anexos. A reunião das atas da Câmara Municipal é fruto da pesquisa de Denise Eurich Colatusso “Os Alemães e a Hierarquia de Status na Sociedade Luso-Brasileira de Curitiba. Dissertação do curso de História/ UFPR-2004. O anúncio de Bernardo Heisler encontra-se nos arquivos da Casa da Memória e foi concedido pela referida instituição.

4.3 A FOTOGRAFIA DO ESTÚDIO VOLK DITANDO NOVOS GOSTOS E ESTILOS DE VIDA



FIGURA 31 - OS FRANCESES EM CURITIBA - DÉCADA DE 1890
ESTÚDIO VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/ nº. de cadastro: FO:4791, SN:4785

A fotografia “os franceses em Curitiba”, em virtude da identificação dos fotografados, pode revelar de fato os costumes de uma classe ou de uma etnia. Ou ainda, no caso de tal fotografia, ela apresenta também que os homens começaram - por meio do registro imagético - a ditar a moda masculina.

Pois, em meio ao clássico terno, chapéus e bengalas, surgiram como novidades: as piteiras, florzinhas na lapela e a “descontraída” calça xadrez. Apesar do estúdio Volk se esforçar para criar “um clima tropical”, com paisagem vegetal e folhas de bananeira, de fato o impacto maior da imagem é o gosto de classe e estilo de vida francês.

A fotografia dos “franceses” merece maior atenção por apresentar uma composição peculiar nos trajés, na pose e no comportamento masculino. Afinal, não era comum em Curitiba, ao menos, em comparação com as demais fotografias de grupos masculinos da época, que os homens posassem para uma fotografia com cachorro no colo (ainda que empalhado); também eram incomuns aos curitibanos os bigodes longos e pontiagudos característicos entre os homens franceses da época (tais bigodes serviam para os homens realizarem poses enrolando os pêlos entre os dedos), assim como eram inusitados os cigarros sendo sustentados por piteiras repousando levemente em mãos masculinas.

E, ainda, era igualmente incomum a pose de homens com pernas bem cruzadas, tendo em vista que tal pose era considerada no Brasil, um recurso de pose pouco masculino. Assim, a pose da referida fotografia demonstra certa suavidade na composição masculina que era peculiar à moda e ao comportamento masculino francês, no entanto, ainda não eram comuns em Curitiba. Mas, por outro lado, vale lembrar que desde a ascensão napoleônica, que boa parte do mundo ocidental inspirava-se nos modos e estilos franceses de vestir e portar-se. Pedro Vasquez adverte sobre o fato da fotografia no final do XIX no Brasil se inspirar nos costumes burgueses franceses.

Existia sobretudo uma linguagem comum, uma maneira estilizada e formal de retratar as pessoas, como se todas, ricas ou pobres, conhecidas ou desconhecidas, pertencessem à mesma abonada burguesia francesa que inspirou os paradigmas do gênero.[...] a padronização da linguagem ocorreu no retrato fotográfico comercial de estúdio, sendo exacerbado pela extrema unificação existente então na moda que, conforme se sabe, mesmo na América do Norte e na América latina era obediente aos padrões europeus, com as classes mais abastadas não apenas se vestindo segundo o modelo europeu, como realmente só utilizando roupas importadas da Europa (VASQUEZ, 2000, p.25-26).

Nos trajés femininos o impulso que a moda tomou por meio da imagem fotográfica foi algo significativo naquele final de XIX também em Curitiba.



FIGURA 32 - MARIE HAUER, 1880/ ESTÚDIO VOLK
FONTE:Arquivo Casa da Memória/ no. de cadastro: FO:1234,SN:970.



FIGURA 33 - MARIA TONIOLLO - FINAL DO SÉCULO XIX/ESTÚDIO VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro: FO:1234, SN:970.
& NG:3573

A primeira fotografia apresenta uma moça de origem alemã “Marie Hauer” e a segunda uma jovem de origem italiana “Maria Toniollo”, no entanto, ambas não remetem em seus trajes, ao menos para posar em um estúdio, as suas origens étnicas. Ou seja, as duas fotografias das moças representam um estilo de moda feminino muito similar; com golas bem fechadas, casacos com decote aberto até a cintura e arrematados por laço ou cordilhão; as cinturas em recorte de espartilho, as mangas levemente bufantes e as blusas de baixo com inspirações rococó, rebuscadas em rendas ou drapejados, ou seja, seguindo as tendências da moda francesa do período.

Destaca-se que no final do XIX os trajes femininos burgueses inspiravam - se nos trajes da corte francesa de Luiz XVI, ressurgia na moda do final do século XIX o exagero das rendas, dos laços e drapejados, além da simulação do uso do espartilho. Desta maneira, os vestidos, casacos e saias recorriam aos cortes de cinturas excessivamente marcadas com barbatanas, nos quais, tais recortes se mostravam completamente incisivos à cintura, que pareciam mesmo o retorno do espartilho.

A principal novidade e distinção da moda do final do XIX e que diferia da corte de Luiz XVI foi a anulação dos decotes, pois enquanto o estilo rococó abusava dos decotes e do colo feminino amostra, que trazia ares da sensualidade dos cabarés às mulheres da corte, o século XIX, por sua vez, reservou o recato ao busto feminino. Assim, as golas subiram até ao pescoço, talvez pelos avanços moralistas de ordem religiosa que começavam a ditar também o estilo de trajar, neste caso, tanto católicos quanto protestantes comungavam dos mesmos “regulamentos” para o estilo de vestir das mulheres naquele período.

Neste sentido, a sensualidade feminina do século XIX e até meados do século XX ficou reservada ao apelo às rendas e ao estrangulamento das cinturas das mulheres. A filha do casal de fotógrafos Volk, Adolphine Volk, também foi adepta dos laços, das rendas e da cintura que remetia ao espartilho; na fotografia seguinte ela representa bem a moda do período.



FIGURA 34 - ADOLPHINE VOLK- 1910/ FOTÓGRAFA: FANNY PAUL VOLK
 FONTE: Adolphine Volk"/Acervo da família concedida para divulgação nesta pesquisa

Para Bourdieu, o apelo pessoal, no que concerne em estar atento a um refinado vestuário, trata-se de uma forma de comunicação, na qual o indivíduo enseja divulgar a respeito de si a sua insígnia social (BOURDIEU, 2005, p.25). Isto, especialmente porque, na ótica dele, as roupas apresentam por meio de sua visibilidade “uma função expressiva” a respeito daquele sujeito que está em busca da distinção. Sobre a moda, Bourdieu assinala:

Dentre todos os tipos de consumo e de conduta passíveis de abrigar uma função expressiva, quer se trate de compra de automóvel, da decoração de um apartamento ou da escolha da escola para os filhos, são as roupas e os enfeites (em virtude de seu elevado rendimento simbólico) que, ao lado da linguagem e da cultura, melhor realizam a função de sociação e dissociação. Como observa Simmel, a moda do vestuário é um processo que combina a individualização e a imitação que – a exemplo do *sich-gleich-machen* (igualar-se) hegeliano- exprime de modo paradoxal a vontade de afirmar a particularidade pela busca da diferença última. E Simmel observa ainda que a moda, porque permite marcar simbolicamente “a distinção” pela possibilidade de adotar sucessivamente diferentes signos distintivos, obedece a uma lógica semelhante à da honra (pelo menos a que se observa nas classes estratificadas), na medida em que também confere uma marca comum aos membros de um grupo particular, distinguindo-os dos estranhos ao grupo (BOURDIEU, 2005, p.18).



FIGURA 35 - "MARA DORIGO"- INÍCIO DO SÉCULO
XX/ESTÚDIO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº.de cadastro: NG:3509

O advento da fotografia trouxe um testemunho a respeito das rígidas regras da moda que se estabeleciam, bem como, também colaborou para endossar essas regras. Pois, até as moças mais viçosas e rechonchudas estiveram submetidas a um determinado estilo de roupa, às vezes, inadequado aos seus corpos. Na imagem anterior é possível averiguar pelo rosto arredondado, pelas bochechas, e pelas mãos da retratada, que a saia acinturada vestia com sofreguidão um corpo que era inadequado para o uso daquele recorte torturador do traje. Porém, como adverte Bourdieu, a submissão aos sacrifícios impostos pela moda além de apresentar alguém como integrante de um determinado grupo, também proporciona “um elevado rendimento simbólico” (BOURDIEU, 2005, p.18).

Mas, não foram somente as moças do fim do XIX e início do século XX que estiveram sob os desígnios da moda também deixaram registrado a adoção de novos estilos e gostos os jovens rapazes curitibanos que também faziam as suas incursões ao estúdio fotográfico revelando as suas assimilações as novas tendências.

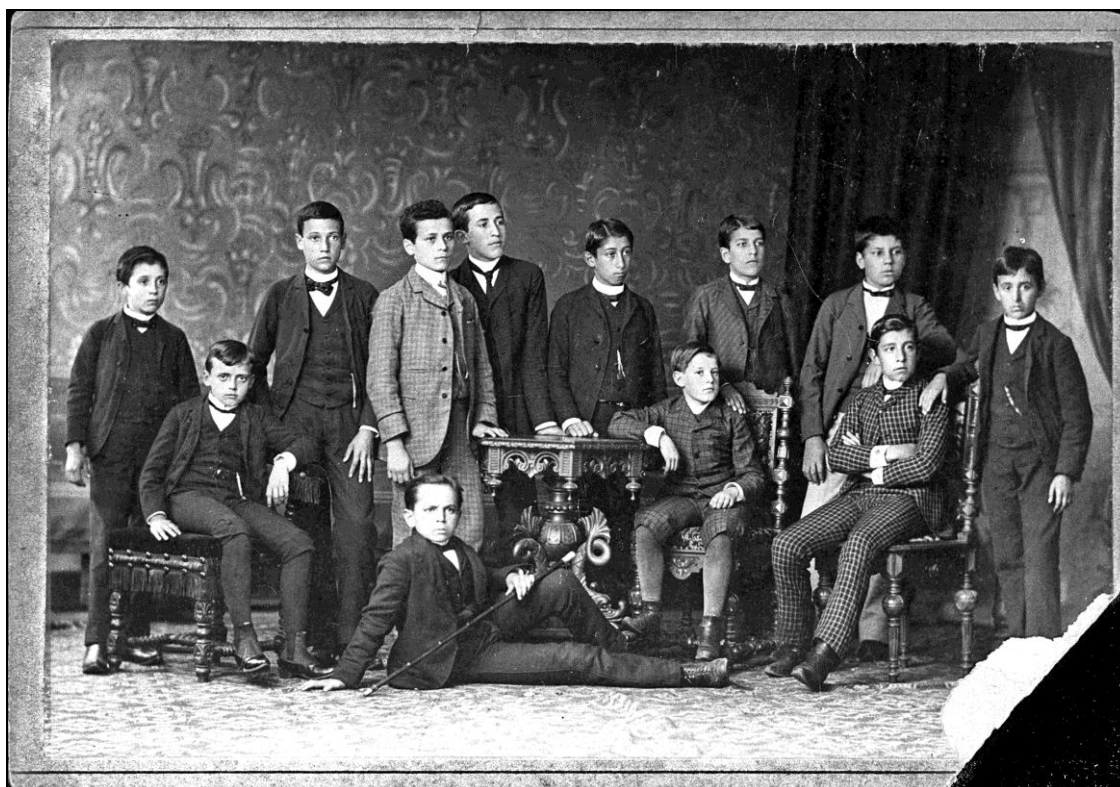


FIGURA 36 - "TURMA DE ALUNOS DO PROF. AZÍLIO PEIXOTO"- INÍCIO DO SÉC. XX/
ESTÚDIO VOLK⁷⁵

FONTE: Arquivo Casa da Memória/nº. de Cadastro: FO:8544; SN:8364;P:2177

Esta fotografia pode parecer uma imagem conservadora, afinal eram quase meninos com trajes de adultos, no entanto, a moda já estava sendo absorvida por algum deles, pois ao que parece o xadrez dos ternos franceses foi adotado pelos adolescentes curitibanos mais ousados. Porém, mais do que indicar as tendências masculinas da moda da época, essa fotografia em especial apresenta - inserido entre os jovens de uma turma escolar - "Caetano Munhoz da Rocha" (1879-1944) que se tornou mais tarde Senador da República (1904-1917) e depois Governador do Estado do Paraná (1920-1924). Logo, é possível concluir que os demais jovens que eram pares de Caetano Munhoz da Rocha naquela fotografia, também comungavam de um mesmo estilo de vida em virtude da classe social a qual

⁷⁵ Aparece sentado na primeira cadeira, da esq. p/ dir. o ainda jovem Caetano Munhoz da Rocha . Caetano Munhoz da Rocha se tornou Governador do estado do Paraná em 19.

pertenciam. Neste sentido, a imagem fotográfica corroborou para a consciência de classe e/ou “experiências biográficas correlatas” (BOURDIEU, 2005, p.189), como descreve Bourdieu (2005, p.189): “Nesta lógica não é a condição de classe que determina o indivíduo, mas a tomada de consciência, parcial ou total, da verdade objetiva de sua condição de classe”.



FIGURA 37 - “SENHORAS”. ESTÚDIO VOLK, RUA DO IMPERADOR (1888 OU 1889)⁷⁶

FONTE: Arquivo Casa da Memória/nº. de cadastro: FO:3104, SN: 3003.

⁷⁶ Sobre essa imagem há a indicação do endereço do estúdio, em virtude disto é possível apontar aproximadamente a data de tomada da fotografia.

Já a fotografia anterior encena um encontro de “chá da tarde” de elegantes senhoras de Curitiba, que foram flagradas em um cenário previamente composto para expressar refinamento. Logo, aquelas mulheres registraram muito mais que um simples encontro com as amigas íntimas, elas revelavam publicamente - em virtude do registro imagético - um costume ou um “rito” de uma determinada classe.

É importante refletir que antes de existir o registro da fotografia, os costumes de uma determinada classe eram mais velados e menos explícitos, tendo em vista que eles ocorriam em lugares fechados e sem um registro visual que os proliferasse entre os pares ou os demais. Porém, com o advento da fotografia, “os ritos sociais” mais cotidianos foram servindo de temáticas - isto já ocorria com a pintura - mas pelas características de reprodução da pintura a divulgação desses ritos não era tão popular, já com a fotografia a proliferação dos ritos sociais de toda a ordem tornou-se inevitável e na maioria das vezes desejado.

Ao mesmo tempo que a imagem das senhoras na “tarde de chá” registra um estilo de viver daquelas mulheres, a referida fotografia poderia suscitar às demais escalas sociais um desejo em realizar uma bela tarde de chá, ou ao menos, realizar uma “fotografia simulacro” de uma tarde de chá. Pois, afinal, as fotografadas estavam encenando um costume que até poderia realmente lhes pertencer enquanto classe social, mas também há a hipótese de que a imagem se tratasse apenas de uma encenação destas mesmas mulheres aspirando aos costumes da classe que encenavam. Por outro lado, vale considerar que se tal imagem foi mesmo fruto temático do hábito de classe daquelas mulheres, então posar ou encenar uma determinada situação indicava também certas “marcas de distinção” (BOURDIEU, 2005, p.21). Isto nada mais era que códigos simbólicos de um estilo de vida que posiciona certos indivíduos numa hierarquia, ao menos de expressão de um *status* social. Sobre este aspecto distintivo da vida social, Bourdieu assinala:

Deve-se levar em conta que a procura consciente ou inconsciente da distinção toma inevitavelmente a forma de uma busca do refinamento e pressupõe o domínio das regras desses jogos refinados que são monopólio dos homens cultivados da sociedade. [...] O princípio dos sistemas expressivos consiste da busca pela diferença, ou melhor, da distinção, no sentido da marca da diferença que separa do vulgo por um “toque de elegância, de nobreza, de bom tom”. [...] Compreende-se então, por que os grupos de status tendem a distinguir-se uns dos outros por posições mais ou menos sutis e, também por que os grupos de nível mais elevado são os que melhor realizam o sobre-balanço do refinamento, quer se trate de linguagem, de vestuário ou de todo o habitus em geral (BOURDIEU, 2005, p.21-22).

Assim, aquela “tarde de chá” pôde ser desejada ou admirada, mas cada qual na sua escala social saberia distinguir que a situação real daquela cena era de fato para poucos. Mesmo que a fotografia de estúdio pudesse fazer a reconstrução dessa mesma imagem a todo aquele que desejasse uma representação de uma “tarde de chá”, ainda assim, nesta encenação estaria implícita de qual classe social estaria sendo transplantada aquela situação.

Então, a partir do advento e de certa popularização das fotografias de estúdio pode-se apontar que esta nova modalidade de aparição social impôs aos indivíduos “novos gostos e estilos de vida” (BOURDIEU, 2007, 240). Mesmo que as cenas fossem apenas para a construção momentânea daquela imagem no estúdio, no entanto, era adequado e desejado usar uma determinada roupa, uma pose, um olhar.

Nesta perspectiva é possível compreender que o estúdio fotográfico contribuiu para inculcar desejos de consumo de bens, que antes da proliferação das fotografias, talvez, não fossem desejados por classes tão díspares ou distintas uma da outra. Para Bourdieu (2007, p.240), a fotografia, pela característica da proliferação, foi também responsável pela popularização da informação a respeito dos “gostos de classes e estilos de vida” de outrem, que eram alheios até então à boa parte da população. Isto gerou aspirações de miscigenação social, no sentido de uma classe fazer a tentativa de adotar o estilo de vida de outra, ainda que fosse apenas por meio do fugaz registro imagético. Sobre esta aspiração a um estilo de vida diferenciado, ao menos para posar nos estúdios, Mirian Moreira Leite observou este comportamento entre os imigrantes no Brasil:

E ainda que o aspecto físico dos imigrantes não fosse semelhante, o vestuário para ser retratado torna difícil distinguir as camadas sociais, pois a roupa de “ver a Deus” na fotografia em preto e branco dá ares de nobreza à filha do moleiro russo e dignidade ao casal de marceneiros alemães. O hábito faz o monge [...] (LEITE, 1993, p.137).

A partir do exposto é possível compreender que no final do XIX e início do século XX a fotografia - por uma via - serviu à comunicação das classes abastadas de sua situação de classe, no intuito de reforçar os códigos de distinção de si própria, bem como a ostentação desses códigos às demais classes menos avantajadas. Por outra via, a fotografia da época referida também fomentou os desejos de mobilidade, ou de ascensão social de uma classe em relação à outra. E, ainda que não tenha sido um desejo concreto ou consciente de mobilidade

social, foi ao menos um desejo de proximidade estética, como pontuou Miriam Moreira Leite a respeito dos “ares de nobreza” que a fotografia de estúdio do período foi agregando indistintamente aos seus fotografados. A comparação dos trajes entre as empregadas das famílias Pedrosa e Casagrande auxiliam na reflexão das aspirações de “ares de requinte” que a segunda fotografada empreendeu para perpetuar a sua própria imagem.



FIGURA 38 - EMPREGADA DOMÉSTICA DA
FAMÍLIA PEDROSA - FINAL
DO SÉCULO XIX / ESTÚDIO
VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº.de
cadastro: FO:5517; SN: 5551



FIGURA 39 - EMPREGADA DOMÉSTICA DA FAMÍLIA CASAGRANDE -1900/ ESTÚDIO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro: FO:5517;
SN: 5551

Se a primeira fotografia da empregada da família Pedrosa revela a sua condição de classe, devido ao traje simples e à ausência de acessórios como brincos, colares, flores e chapéu, o mesmo não pode ser aferido à empregada da família Casagrande que se apresenta elegantemente trajada. Portanto, é neste sentido que a fotografia agregou as possibilidades de realizar as fantasias dos indivíduos, dentro de um espaço que se tornou encantado, no caso, o estúdio. Neste espaço, era possível transitar por alguns instantes num estilo de vida nada comum ou real do cotidiano de muitas pessoas. No entanto, apesar do instante efêmero da tomada fotográfica, a imagem em si atravessou os tempos, ao menos, carregando o desejo estético que um determinado indivíduo quis perpetuar de si.

4.4 AS TEMÁTICAS EXTERNAS DOS VOLK REVELANDO OS CONTORNOS DE CURITIBA



FIGURA 40 - "VISTA DE CURITIBA I": 1883/FOTÓGRAFO: ADOLPHO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/No. de cadastro:FO: 319,SN: 311.

Os Paul e os Volk iniciaram a sua convivência social em Curitiba, testemunhando um momento histórico relevante, a visita do Imperador Dom Pedro II à cidade. Sobre este episódio existe apenas uma fotografia da pessoa de Dom Pedro II na ocasião da visita dele a Curitiba, no entanto, não há autoria do fotógrafo. Mas, independentemente disto, Adolpho Volk deixou registrada uma imagem de Curitiba considerando o panorama que Dom Pedro visualizou em sua chegada à capital por conta de sua passagem. Na referida imagem, que está apresentada acima, consta no verso a seguinte anotação: "Vista de Curitiba, feita pouco depois da visita do Imperador Dom Pedro II, tirada do Alto da Glória, ao fundo e à esquerda, a Santa Casa de Misericórdia".

Em outra fotografia externa, também de mesma data, há a seguinte anotação: "Dezembro de 1883, já concluída, esperando as linhas de trem, a Estação de Curitiba dominava o grande descampado sobre o qual se traçaria a Rua Dr. Trajano, atual Rua Barão do Rio Branco". Não há indicação do autor da

referida anotação, no entanto, o produtor da imagem foi Adolpho Volk, que deixou registradas as aspirações à modernidade dos curitibanos na ânsia de inaugurar a via férrea.

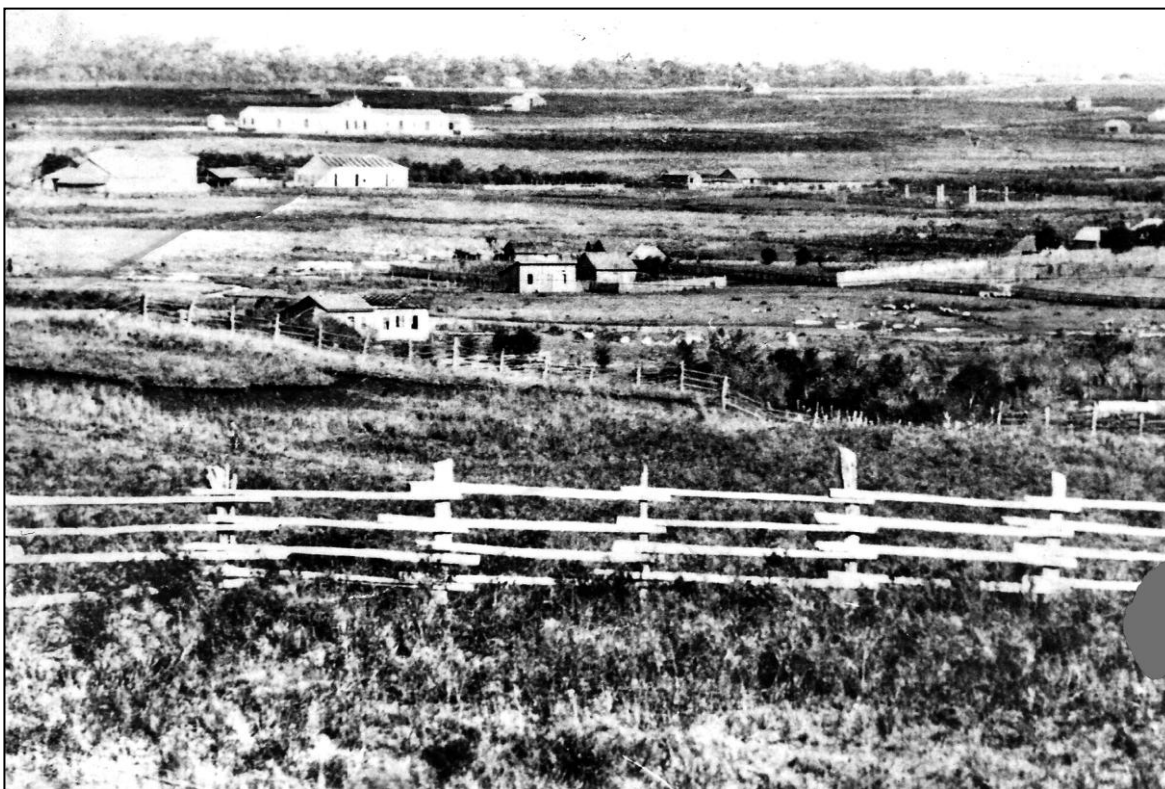


FIGURA 41 - VISTA DE CURITIBA II: 1883/ FOTÓGRAFO: ADOLPHO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro: FO: 7842; SN: 7653; P: 1085

Apesar dos Volk possuírem um estúdio e eles estarem inscritos na modalidade retratistas, isso não implicava em um impedimento para a realização de temáticas externas. Porém, é importante entender que mesmo existindo interesse dos fotógrafos pela produção de fotografias externas, o que não existia na época era um mercado solidificado economicamente para escoar tais imagens. Sobre esta característica do período, Vasquez (2001, p.24) adverte: “no Brasil oitocentista a proliferação da imagem de estúdio além de ser um novo costume social, também garantia o sustento das dezenas de fotógrafos que para o Brasil migraram”.

Também cabe lembrar que as fotografias de paisagem levaram mais tempo a se prestar à comercialização, pois quando eram realizadas, visavam uma publicação em livro no formato álbum. Isto também implicava em uma outra modalidade fotográfica, principalmente em virtude de toda a logística que a fotografia externa exigia. Sobre estas características específicas que, em geral,

caracterizaram as fotografias de paisagens, Vasquez apresentou a descrição do desabafo do fotógrafo Máxime Du Camp, em 1856, a respeito do transporte de equipamento. Mesmo considerando que os Volk estão fotografando “externas” trinta anos posterior ao episódio de Máxime, destaca-se que as dificuldades no transporte dos equipamentos fotográficos foram constantes até o início do século XX.

“Aprender a tirar uma fotografia não é tão difícil, mas transportar todo o equipamento necessário no lombo de uma mula ou de um camelo ou nas costas de um homem é realmente uma tarefa árdua”. O que se tornava ainda mais difícil em virtude do peso do equipamento. Quando Moulin partiu para a África numa expedição fotográfica em 1856, a sua bagagem pesava 1100 kilos. Depois do processo do colóquio úmido, nos anos de 1850, as coisas se tornaram ainda mais difíceis. As chapas de colóquio deviam ser expostas enquanto estavam úmidas – sendo, portanto, preparadas in situ – e reveladas imediatamente depois da exposição ter sido feita. Isto significava que os fotógrafos viajantes eram obrigados a transportar um laboratório completo (GAUTRAND, 1958, p.158).

Talvez, em razão dos condicionantes de ser retratista e da questão do deslocamento dos equipamentos, os Volk realizaram poucas imagens externas da cidade. No entanto, as imagens produzidas por eles (pois Fanny também se ocupou de produzir algumas externas) revelam que os fotógrafos possuíam habilidades com essa temática, pois as fotografias apresentam boa composição e um alcance visual muito claro.

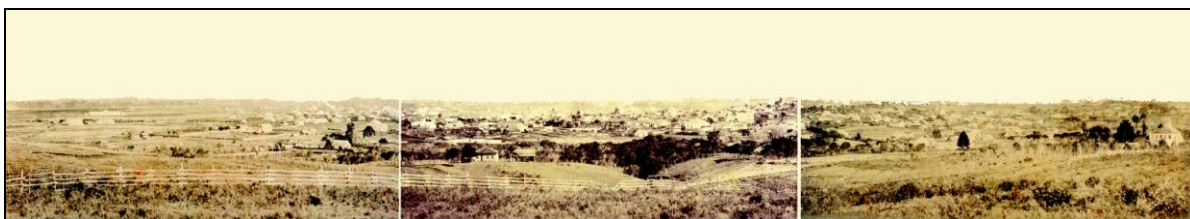


FIGURA 42 - VISTA PANORÂMICA DE CURITIBA- 1883/ FOTÓGRAFO: ADOLPHO VOLK⁷⁷
 FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº de cadastro: CR310/311/312

Sobretudo, destacam-se as habilidades de Adolpho Volk na modalidade da fotografia panorâmica que podem ser constatadas por uma das imagens da cidade realizada por ele. Provavelmente, Adolpho Volk realizou o experimento a partir do aparato técnico que ele possuía a sua disposição, tendo em vista que “a panorâmica” de Volk foi realizada por meio de uma justaposição sequencial de imagens. Mas a questão pontual da fotografia anterior é a atualização de Volk em relação com a temática: “fotografia panorâmica”. A respeito do interesse por

⁷⁷ Esta imagem encontra-se na seção de anexos na qual há indicações dos principais prédios da cidade.

tomadas panorâmicas Vasquez aponta a supremacia dos alemães no desenvolvimento dos novos equipamentos e de novas técnicas fotográficas.

Foram tantas, tão importantes e influentes as realizações pioneiras da Alemanha no campo da fotografia que seria impossível relacionar todas aqui. Assim, para encerrar o tópico relativo à influência dos alemães na história da fotografia, vale citar o papel determinante de Frédéric von Martens (c.1809-1875) **no desenvolvimento da fotografia panorâmica**. Radicado na capital francesa, ele foi o precursor do gênero, concebendo e construindo em 1845 uma câmara para daguerreotípia que produzia vistas de 12 por 40 centímetros... excelente paisagista produziu vistas de Paris que estão entre as mais belas dentre todas as realizadas na cidade mais fotografada no mundo, tendo sido também ele um dos primeiros a tirar fotografias do topo de uma montanha (VASQUEZ, 2000, p.23) (grifos nossos).

Outra temática de Adolpho Volk foram as fachadas arquitetônicas de Curitiba, em geral, o centro mais “urbanizado” da cidade. Os registros ocorreram por volta da década de 1880, neste período, a cidade era marcada pelas casas coloniais e também por alguns sobrados erguidos pela comunidade germânica que proporcionaram novos contornos à cidade. É possível que as referidas fotografias que são apresentadas como indicadoras de modernidade não pareçam satisfatórias em termos urbanos aos olhos do observador atual, por causa da referência urbanística do século XXI, especialmente distinta, daquela que se inaugurava no final do XIX. No entanto, cabe refletir que concomitante às tomadas fotográficas externas dos Volk, em 1885, Nestor Vítor - cronista e intelectual da cidade - apontava que Curitiba estava em franco desenvolvimento urbano, mesmo que isso tenha de fato acontecido mais concretamente anos mais tarde. Outro dado é que o mesmo intelectual também faz referência ao impacto da presença imigrante alemã nas transformações arquitetônicas da cidade.

Quando eu fui para Curitiba, 1885, nossa capital já tinha proporções avantajadas e entre os exemplares da sua construção, aí já se observava quase completamente à feição germânica, encontrava-se vários prédios importantes (SANTOS, 1996, p.73).

A respeito das fotografias de “vistas”, na transição do XIX para o XX, Mauad assinala.

[...] é importante perceber que a fotografia de vistas, mesmo com os cânones da pintura, desenvolve uma linguagem própria, em que a nitidez e a distribuição clara dos planos é marca fundamental - uma estética cuja função fundamental é transmitir imagens que engendrem um sentido, distinto daquele produzido pelas pinturas, aquarelas e desenhos. Como bem avalia Lange Ferraz Lima, a fotografia abstrai o tempo e reordena elementos do real na síntese da imagem. Ao escolher temas variados e isolados entre si para compor vistas, tais imagens iluminam as relações sociais, justapondo-se numa colagem do real em que o progresso se equivale pelo que apresenta e não por sua realidade (MAUAD, 1998, p.190-191).

A imagem abaixo apresenta a Casa Hoffmann, (o sobrado mais alto) na Rua Claudino dos Santos/ Largo Enéas, é possível identificar certa pavimentação, o bebedouro e um pequeno coreto, ou seja, elementos que indicavam os encaminhamentos urbanísticos que a cidade aos poucos agregava a si.



FIGURA 43 - LARGO DA ORDEM. FOTÓGRAFO: ADOLPHO VOLK⁷⁸
 FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro:FO:672,SN:391.

É importante salientar que a iniciativa de construir novos estilos de casas e instituições em Curitiba, que diferiam das casas do modelo colonial lusitano, respondiam ao ensejo de modernização oriundos dos ideais republicanos. Em vista disto e na esteira dos novos estilos arquitetônicos que emergiam na Europa, o Brasil, neste mesmo período, foi também integrando-se às novas tendências, que eram norteadas por inspirações neoclássicas que se inseriam na proposta arquitetônica do “ecletismo”, ainda que timidamente a cidade de Curitiba foi incorporando este estilo no âmbito central da cidade. Este processo de distinção arquitetônica foi adotado também pelos imigrantes alemães nas construções que eles erguiam em Curitiba. Tal apropriação de estilos diferenciados foi flagrada pela objetiva de Adolpho Volk; ele tanto testemunhou a presença alemã em Curitiba

⁷⁸ Anotações verso da imagem: Casa Hoffmann, rua: Claudino dos Santos/Largo Enéas.

enquanto sujeitos construtores de novos edifícios, quanto a assimilação de novos estilos arquitetônicos, seja pela comunidade alemã, seja pela sociedade receptora.

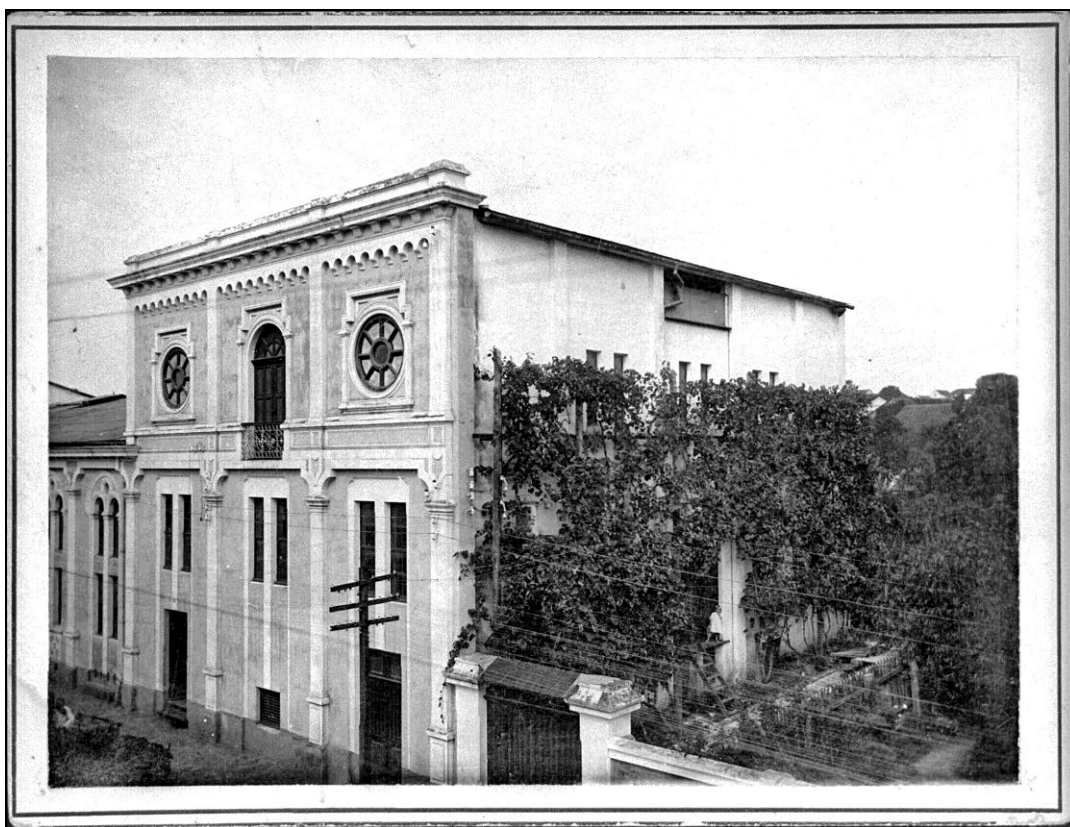


FIGURA 44 – TEATRO HAUER. FOTÓGRAFO ADOLPHO VOLK ⁷⁹
 FONTE: Arquivo: Casa da Memória: FO: 8509; SN:8329; P: 2144

As proposições do ecletismo traziam características bem peculiares que marcaram o final do século XIX e início do XX “na medida em que passou a utilizar novos materiais ligados a diferentes estilos e épocas, transformou-se numa linguagem de símbolos sociais, numa expressão manifesta de poder e de tecnologias” (BRESCIANI, 1985, p.43). Ainda, sobre o estilo eclético, destacam-se as referências conceituais da adoção deste estilo no alvorecer do século XX.

A burguesia, buscando afirmação, optou por demonstrar seu poderio nas paisagens urbanas através de grossas paredes, em longas seqüências de arcos, colunas, e janelas. Sua autoconfiança expressa nessas edificações de caráter monumental, que muitas vezes não tinha nada a ver com a finalidade delas, traduziam a riqueza e o poderio das metrópoles. Não se pode esquecer que o ecletismo desenvolveu-se na mais perfeita simbiose com as cidades e suas novidades urbanísticas. Era uma riqueza de poucos e um espetáculo para muitos. Foi a marca da transição do século XIX e início do XX (SUTIL, 1996, p.10).

Para Norbert Elias (2001, p.77), a arquitetura é um marco histórico das transformações culturais, ou seja, para ele considerar que as alterações ocorridas

79 Anotação : (“Construção Eclética” localizada na rua: Mateus Leme, parte do Teatro Hauer).

nas habitações no decorrer dos tempo é compreender que “as diversas funções sociais correspondem a diversos modos arquitetônicos de construir casas”. O conceito *figuration* enunciado por Elias abarca o estudo da composição da cidade como parte representativa da figuração social. Então, uma *figuration* é uma formação social, cujas dimensões podem ter muitas variáveis.

Os jogadores de um carteadado, a sociedade de um café, uma classe escolar, uma aldeia, uma cidade, uma nação, em que os indivíduos estão ligados uns aos outros por um modo específico de dependências recíprocas e cuja reprodução supõe um equilíbrio de tensões (SUTIL, 1996, p.10).

Além das inovadoras vistas panorâmicas, das diversidades arquitetônicas que abarcavam as casas coloniais e os edifícios neoclássicos ou ecléticos, as objetivas do estúdio Volk também focalizaram momentos literalmente técnicos do processo de urbanização da cidade. Pois, restaram alguns registros fotográficos do estúdio Volk que testemunharam a ação da companhia de saneamento de águas e esgotos, e também a atuação de alguns fiscais *in locu* na inspeção de um reparo em um trecho da via férrea na região da estação ferroviária de Curitiba.

Tais fotografias são frutos da contratação dos serviços do estúdio Volk para tal ensejo, curiosamente a data das imagens indicam, respectivamente, os anos de 1906 e 1914, ou seja, um período no qual o estúdio Volk esteve sob o comando de Fanny Paul Volk. Então, é possível afirmar que Fanny saiu a campo para fotografar, contrariando todos os predicativos que se exigia de uma dama no que tange aos lugares mais ou menos apropriados para as mulheres de “bem” transitarem naquela época.

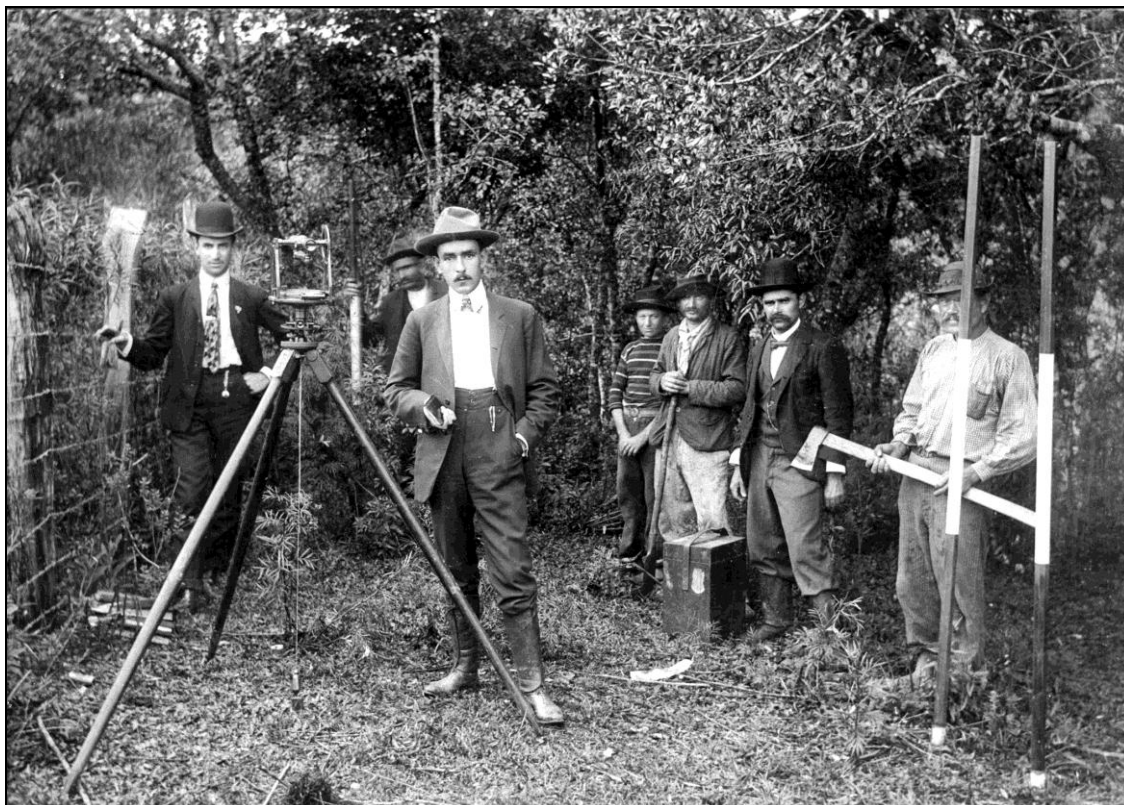


FIGURA 45 - EMPRESA DE SANEAMENTO EM CURITIBA-11/10/1906. FOTÓGRAFA: FANNY PAUL VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº.de cadastro: FO: 7842; SN: 7653; P: 1085

Na fotografia anterior há a seguinte anotação por meio de um carimbo: “Empresa de Saneamento, construção da rede de água e esgotos de Curityba, photographia de 11/10/1906”; na imagem ainda está assinalado que o homem que se encontra mais centralizado na fotografia trata-se de “Orestes Augusto Alves” que era proprietário da referida companhia. Há, ainda, em baixo-relevo, uma indicação também por carimbo do estúdio: “H.A. Volk”. A referida fotografia registrou um momento “tecnicamente” urbano que se instaurava em Curitiba, que foi a inauguração das ações que iriam desenvolver a rede de saneamento da cidade. A ação do registro fotográfico neste episódio coube a Fanny Paul Volk, provavelmente porque Adolpho Volk já havia regressado para a Alemanha (1904), pois a data da imagem indica o ano de 1906, então o fato curioso nesta fotografia recai na autoria da imagem indicada pela data. Portanto, isto implica em algumas questões peculiares para a época em torno da fotógrafa, pois além de Fanny ter realizado uma fotografia externa de um grupo de homens, eles ainda se encontravam em um ambiente rústico para a tomada fotográfica, ou seja, um lugar não muito adequado para uma mulher permanecer no início do século XX.

Nos primórdios do estúdio, percebe-se que as tomadas externas de Curitiba eram de iniciativa de Adolpho Volk que registrou a campesina Curitiba do final do XIX e as primeiras investidas urbanísticas dos primeiros três anos do século XX. Porém, Fanny Paul Volk arrojou-se em efetuar alguns registros externos da cidade por conta da saída de Adolpho Volk do cenário curitibano e, ao que parece, por meio do teor da imagem apresentada anteriormente, percebe-se que tal fotografia não foi fruto de um “*hobby*” fotográfico de Fanny. Isto, tendo em vista que os fotografados - identificados na fotografia das obras do saneamento - estão de fato posando para a mesma, ou seja, são significativas as chances de que a fotografia foi solicitada por Orestes Alves ao estúdio de Fanny Volk.

Outra imagem curiosa na categoria das imagens externas produzidas por Fanny Paul Volk foi do grupo de homens trabalhando em reparos de uma ponte de Estrada de Ferro, tendo ao fundo uma estação e um vagão. Mais uma vez, Fanny esteve prestando serviço em um ambiente masculino e hostil à feminilidade de início do século XX. Sobre a oportunidade inusitada de um retratista de estúdio realizar fotografias externas, Vasquez comenta:

Raras eram então as oportunidades de trabalho que se apresentavam então em outros campos, tais como o registro de uma estrada de ferro e a fotografia de prédios urbanos ou de propriedades rurais, o acompanhamento de uma expedição científica ou a realização de fotografias técnicas para a ilustração de obras científicas (VASQUEZ, 2000, p.23).

O ambiente fotografado por Fanny, possivelmente se tratava da manutenção da “ponte preta” de Curitiba, próxima à Estação Ferroviária, tal imagem contém o selo do estúdio Volk na fotografia, sobre esta imagem consta a anotação do nome de Durival de Britto, que foi um dos comandantes da via férrea no Brasil e atuou na Estação de Curitiba por muitos anos, inclusive, na data da tomada da fotografia. Assim, a referida imagem provavelmente foi solicitada por Durival de Britto que se encontra de terno e chapéu a frente de dois outros homens que junto a ele parecem estar inspecionando a linha férrea.



FIGURA 46 - "ESTRADA DE FERRO"/ FOTÓGRAFA: FANNY PAUL VOLK-1914
 FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro: FO:8501; SN: 8321; P:2136

A pose foi construída de maneira que leva a crer que ocorre uma inspeção por parte dos homens engravatados, pois nenhum deles encara ou posa efetivamente para a objetiva. Apesar da aparência de naturalidade dos inspetores ao fundo, os dois homens que estão em primeiro plano, e parecem realizar os reparos, são os personagens que verdadeiramente encenam e posam para a fotógrafa. Ainda que eles estejam curvados e sem olhar para a objetiva, no entanto, se a intenção era dar "ares" de um flagrante da inspeção, a fotógrafa cumpriu bem a intenção possivelmente previamente acordada entre os ferroviários e Fanny.

Um dado curioso sobre Fanny Paul Volk é a respeito dos inúmeros postais que ela e sua filha Adolphine Volk (Lilly) receberam de amigos alemães, tendo como temática as estações de trem, ou mesmo, apenas os trilhos do trem. Talvez a preferência por tal temática fosse em razão do encantamento da população da época com esse meio de transporte.

A título de reflexão, sobre a recorrência dos postais com o tema das locomotivas, vale lembrar que os trens também foram temáticas recorrentes entre os pintores do modernismo francês, entre eles: Monet, Sisley e Renoir⁸⁰ De fato, as locomotivas carregaram o signo do moderno no que concerne ao transporte das

⁸⁰ Ver na seção de anexos a pintura de Monet representando a "Gare de Saint Lazare"-1877/ Paris.

peças e também no impacto visual das cidades. Pois, afinal, as vias férreas redesenharam as cidades com seu emaranhado de linhas, além do impacto auditivo do som, inerente a uma locomotiva, é inegável o volume visual e material de um trem se deslocando entre casas e pessoas. A experiência do trânsito de trens nas cidades deve ter sido algo muito peculiar para os habitantes do século XIX, enfim um espetáculo que as telas e as fotografias não se furtaram em registrar.



FIGURA 47 - VISTA DA ESTAÇÃO FERROVIÁRIA DE LEIPA-ALEMANHA⁸¹
FONTE: Acervo: álbum dos descendentes da família Volk.

⁸¹ Postal sem dedicatória. Fanny e Lilly colecionavam cartões postais que recebiam dos amigos que possuíam na Alemanha, em razão da coleção muitos postais eram enviados sem nada escrito no verso. Sobre o cartão acima vale destacar que Leipa era a cidade que os Paul e os Volk viviam antes de imigrar para o Brasil.

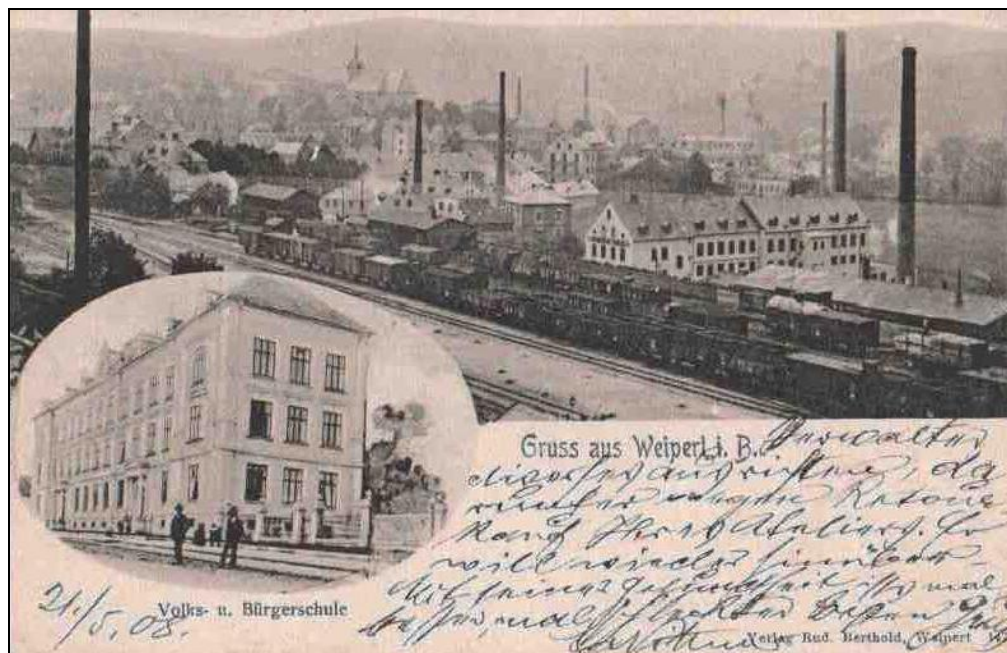


FIGURA 48 - REMETENTE: EMIL NITTNER, 21/05/1908 PARA "LILLY VOLK"
(APELIDO DE ADOLPHINE VOLK)

FONTE: Acervo: álbum dos descendentes da família Volk.

Em retribuição ao amigo Emil Nittner, remetente do postal acima, Fanny, em 1916, teve a intenção de enviar para a Alemanha o postal abaixo, no qual a imagem era a Estrada de Ferro Curitiba-Paranaguá. No entanto, ela não postou a correspondência, atualmente esse cartão-postal faz parte dos arquivos da Casa da Memória.



FIGURA 49 - REMETENTE: "FANNY PAUL VOLK, CURITIBA/PR; 03/05/1915.
PARA: EMIL NITTNER, WEIZPERT/ ALEMANHA".⁸²

FONTE: Arquivo Casa da memória/no. de cadastro: FO: 8458, SN:8278

⁸² Não há autoria do autor da imagem do referido postal.

5 A CONSOLIDAÇÃO SOCIAL DO ESTÚDIO VOLK



FIGURA 50 - RUA : XV DE NOVEMBRO. "PHOTOGRAPHIA VOLK" /FOTÓGRAFO:ARTHUR WISCHRAL⁸³

FONTE: Acervo: Casa da Memória/nº. de cadastro: NG:58

⁸³ "Em primeiro plano o ateliê fotográfico Volk/ no.72, seguido da Casa Bichels, da Casa Abreu e, na esquina o edifício eclético/ neo-gótico de Manuel da Cunha (que mais tarde também foi o Banestado).

5.1 A CLIENTELA NOS PRIMÓRDIOS DO ESTÚDIO VOLK

Retomando para os retratos que se constituíram na principal característica do estúdio Volk, há de se considerar que a preferência dos artistas e intelectuais pelos Volk contribuía para endossar a propaganda a respeito da qualidade estética do estúdio, porém a presença dos artistas não assegurava a sobrevivência econômica do mesmo. Pois, cabe pensar que os artistas ao frequentarem o estúdio agregavam certa reputação aos fotógrafos, porém em termos de volume de trabalho fotográfico, eles não poderiam ter sustentado o estúdio com a produção de seus retratos, pois a classe artística ainda se constituía em um grupo ínfimo no final do XIX.

Então, por meio das imagens dos acervos públicos e dos álbuns dos familiares dos Volk é possível averiguar que o grande volume de clientela, na ocasião da inauguração do estúdio, foram especialmente os pares germânicos dos Paul e dos Volk. As imagens que restaram do referido estúdio demonstram, portanto, a presença maciça dos imigrantes alemães nos primórdios do estúdio; são inúmeras as famílias germânicas que posaram para eles, eram: os Müller, Baumer, Burmester, Hauer, Heisler, Schier, Gaensly, Kluger, Klamk, Schaitza e tantos mais que não chegaram às mãos do pesquisador atual.

Sobretudo, as imagens aqui apresentadas revelam a possibilidade da comunidade germânica ter efetivamente contribuído para a sobrevivência econômica do estúdio Volk nos primeiros anos de sua instalação, considerando que a época ainda se apresentava incipiente à prática de fotografar-se. Desta forma, ao menos, entre os imigrantes alemães que agregavam uma população volumosa na cidade - era possível por meio da sociabilidade entre os pares germânicos - que os Volk conseguissem a manutenção do ofício até que eles alcançassem a notoriedade dos outros cidadãos.

As fotografias a seguir dos casais, Heisler e Baumer, representam inúmeras outras uniões que não apenas deixaram registrados os enlaces matrimoniais para a posteridade, mas no caso de Curitiba, essas imagens – concomitante aos dados das paróquias – promovem o testemunho imagético dos casamentos endogâmicos dos imigrantes alemães tão característicos na região, naquele período.

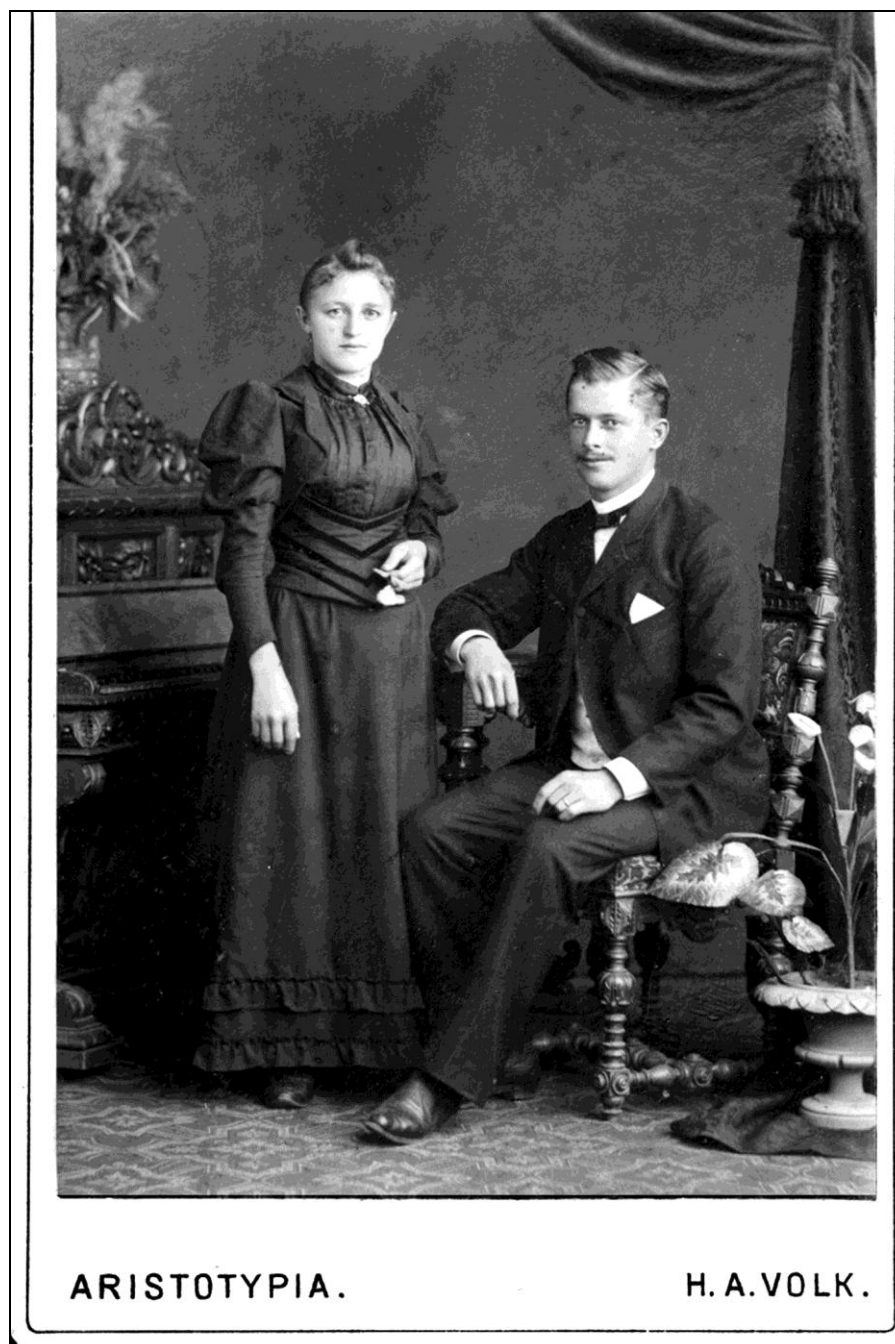


FIGURA 51 - "CASAL HEISLER". S/DATA. ESTÚDIO VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro:FO:266;SN:242

Ir a um estúdio era uma experiência inusitada. Deparava-se com uma parafernália de móveis, biombos, colunas, peças de vestuário, objetos dos mais variados, máquinas e tripés eram ordenados para compor um novo cenário. Assim, o ateliê funcionava como um camarim e palco e, como atores, os retratados representavam poses e situações criadas pelo fotógrafo (BOLETIM CASA DE MEMÓRIA, 2005, p.10)

Apesar do estúdio Volk se enquadrar, em geral, no estilo descrito por Vasquez (2005, p.25) do "esperanto fotográfico", ou seja, poses de estúdio que eram muito similares no mundo ocidental, há uma peculiaridade fotográfica nas imagens dos casais. Pois, em geral, nas fotografias do século XIX, os homens encontravam-se em pé e as mulheres sentadas, porém os fotógrafos do estúdio

Volk subverteram essa posição. Os casais “Heisler” e “Baumer”, entre outros, fazem parte deste estilo diferenciado que pode ser observado nas fotografias remanescentes produzidas no estúdio Volk, ou seja, fotografias que apresentam casais nos quais as mulheres foram representadas em pé, enquanto o marido permanecia sentado, independente da etnia ou da estatura dos cônjuges.

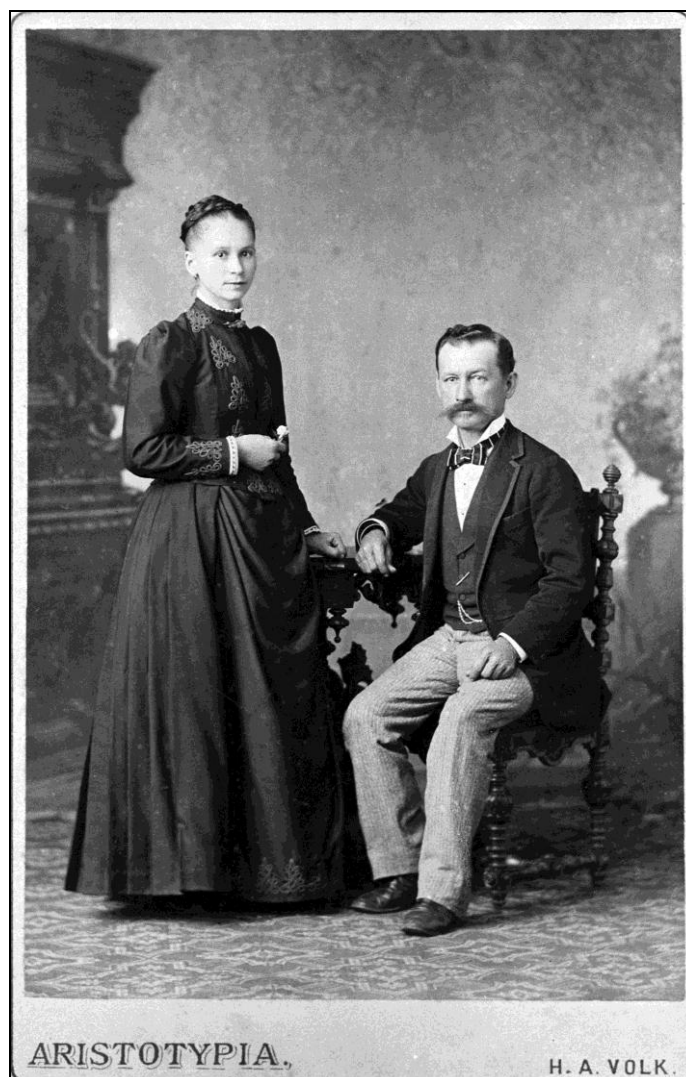


FIGURA 52 - CASAL BAUMER /1880. ESTÚDIO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da memória/nº de
cadastro:FO:862;SN:578

O casal “Baumer” tornou-se um exemplo curioso deste arranjo para a pose de um casal, pois o marido (Hern Baumer) não parece ser um homem de estatura muito elevada, mas mesmo assim ele encontra-se sentado para o registro fotográfico. Aventa-se a possibilidade de que as mulheres permanecessem em pé a fim de que seus vestidos fossem melhor visualizados. Pois, ir ao estúdio no final do XIX, incluía um figurino cuidadosamente pensado para a ocasião, afinal todos os adereços seguiam o ritual similar àqueles que iriam posar para a composição de

uma pintura. Especialmente, em Curitiba, isto era bem evidente, pois no final do XIX não havia ainda pintores retratistas na cidade, apenas os fotógrafos, e mesmo mais tarde, com a chegada de Andersen e demais pintores, a fotografia manteve na cidade o *status* de um evento. Miceli pontua sobre o rito da composição de um retrato.

Trata-se sem dúvida de um empreendimento de mão dupla, ou seja, de um lado, os reclames e apelos dos retratados com vistas à modelagem de imagens ajustadas às suas necessidades de afirmação erótica, estética, e política, numa palavra, de todas as dimensões mobilizadas pela existência social; de outro lado, a oferta de procedimento, soluções e linguagens por parte do retratista (MICELI, 1996, p.21).

Concomitante à instalação do estúdio Volk, as famílias alemãs também adotaram o costume fotográfico do registro familiar, que foi uma modalidade fotográfica que se consagrou tanto na Europa como em demais países, naquele período. Tal costume não foi diferente no Brasil ou em Curitiba, desta forma o estúdio Volk recebeu inúmeras famílias no decorrer de sua existência.

Assim, na categoria “fotografias de família,” entre as variadas famílias das imagens remanescentes do estúdio Volk, chama a atenção a fotografia da família alemã “Burmester”. A fotografia dos “Burmester” foi tomada no ano de 1902, nesta data o estúdio Volk já possuía vinte anos de serviços prestados, justamente por causa disto, esta imagem torna-se significativa, pois ela demonstra a fidelidade da comunidade alemã aos seus conterrâneos Adolpho e Fanny.

Além disto, a fotografia dos “Burmester” também rememora, mais uma vez, o costume do casamento endogâmico alemão, como também contribui para confirmar os dados a respeito da grande quantidade de filhos que os alemães pioneiros tiveram (1866-1894); por volta de seis a oito filhos, para as mulheres que se casaram na faixa etária de 15 a 19 anos; por volta de cinco filhos no final do XIX e início do XX (NADALIN, 2001, p.68). A mesma fotografia atesta, ainda, a relação entre o número de filhos e a maturidade do casal, que segundo Nadalin (2001, p.68): “os pioneiros utilizaram a totalidade da vida conjugal para constituir sua descendência”.

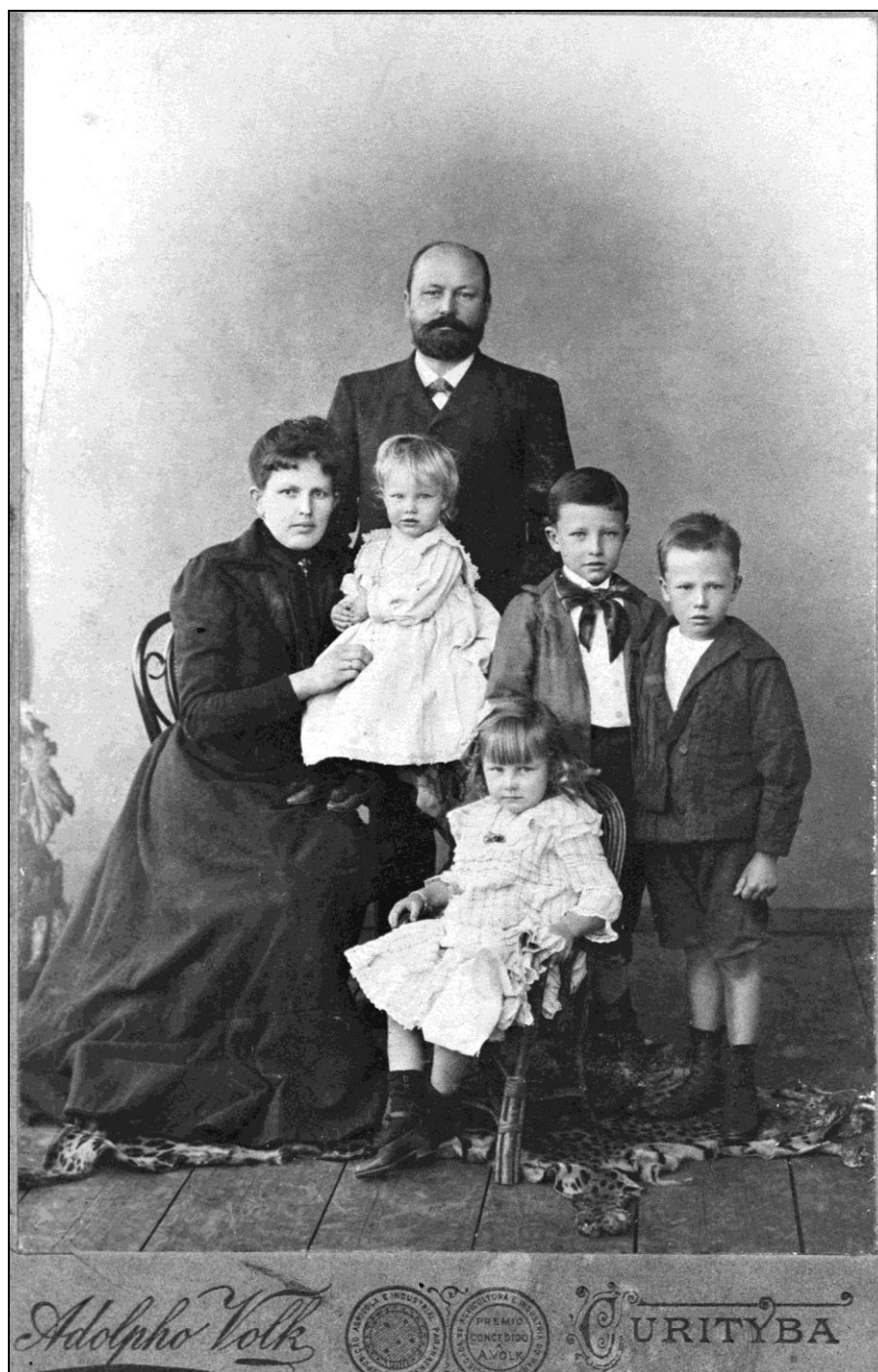


FIGURA 53 - FAMÍLIA BURMESTER-1902/ESTÚDIO VOLK
FONTE: Casa da Memória/n.º de cadastro: FO: 861-SN:577

Assim, o casal “Henrique e Anna Gaensly Burmester” foram fotografados com seus quatro filhos (Lory no colo, Willy e Ewaldo em pé e Elza sentada); este casal representa bem o estilo da época na representação de um núcleo familiar básico: mãe, pai e filhos. Ainda, a respeito da composição, a fotografia transpassa a categoria de “fotografia de família” para se enquadrar em uma modalidade ainda mais específica “a fotografia de família imigrante”.

A imagem anterior se tornou indiscutivelmente um solene registro de um casal imigrante que constituiu sua família em terras brasileiras, pois a representação, do ponto de vista da época, começa a mostrar elementos do Brasil. Especialmente, porque os fotografados estão acomodados em cima de um tapete que para eles representava os trópicos, ou seja, uma jaguatirica que servia de tapete exótico da nova terra, um simulacro de um animal da terra inóspita, ali dominada, descarnada e esticada.

Ainda que a jaguatirica esteja sob total domínio em virtude de toda a família estar firmemente fixada sobre os restos de pele do animal, o que de fato se tornava difícil era dominar as crianças para que elas permanecessem paradas nos longos momentos de espera da tomada fotográfica. Na fotografia dos “Burmester”, a pequena Elza, talvez por tédio, foi flagrada com um dos pezinhos para fora do sapato; por se tratar de uma fotografia de estúdio, é bem possível que o sapato também fosse grande para o seu pé.

Ainda retomando ao início do estúdio Volk, sublinha-se que entre os fotografados pioneiros incluíram-se – gradativamente - um grande contingente de imigrantes de outras etnias. Este registro imagético realizado pelo estúdio Volk auxilia na compreensão dos dados documentais que se tem sobre as imigrações ao Paraná.

As fotografias literalmente corporificam a diversidade étnica, também contribuem em revelar as profissões que cada grupo preferia ou era mais qualificado, além de oferecer amostragens do número de filhos e o início das uniões inter-étnicas. Diferente dos alemães - que preferiam fotografar o núcleo familiar básico - as famílias de origem italiana preferiam compor suas “fotografias de família” com um volume mais expressivo de pessoas.



FIGURA 54 - "FAMÍLIA ITALIANA"-1905/ FOTÓGRAFA:FANNY PAUL VOLK⁸⁴
 FONTE: Arquivo: Casa da Memória/ n.º de cadastro: FO,5526-SN,5560

Sobre o costume incorporado pelos imigrantes na prática do registro fotográfico de suas famílias, Vasquez apresenta as possíveis motivações.

Com a consolidação do processo de imigração, os imigrantes de origem européia passaram a constituir uma nova e boa clientela, seja porque desejassem mostrar aos parentes que haviam trasladado, seja porque, já habituados ao uso da iconografia na decoração das residências, as embelezassem com fotografias do país de adoção (VASQUEZ, 2000, p.24).

Destaca-se que além da clássica fotografia contendo o núcleo familiar básico, marido, esposa e filhos, e das despojadas fotografias das famílias italianas, surgiu também uma nova modalidade de organização familiar para as fotografias de estúdio, tratava-se de um estilo de fotografia que reunia quase todos os parentes. Assim, vinham ao estúdio quase uma excursão familiar; eram os avós, tios, tias, sobrinhos, babás, sogras, às vezes, até o cachorro da família, simplesmente para o registro fotográfico; isto acabava agregando a tônica de um evento.

⁸⁴ Anotações verso da imagem: "Família Bleggi em 1905; da esquerda para a direita: Pasqualino(lino),Luiz,Martha,José,Maria (sentada), Anita,Elvira, Josephina, Joana, Francisco, e Josephina Vardenega Bleggi".



FIGURA 55 - "FAMÍLIA GUIMARÃES"-1910/ FOTÓGRAFA: FANNY PAUL VOLK
 FONTE: Casa da Memória/nº: FO,1502-SN,1323

Para Pierre Bourdieu, as fotografias de família com tônica de evento representam um instrumento de integração.

Precisamente porque la fotografía de familia es un rito del culto doméstico, en el que la familia es a la vez sujeto y objeto (pues expresa el sentimiento de fiesta que el grupo se ofrece a sí mismo y lo refuerza al expresarlo), la necesidad de fotografías y a necesidad de fotografiar (interiorización de la función social dicha práctica) se sienten más vivamente cuando el grupo está integrado, cuando atraviesa por su momento de mayor integración (BOURDIEU, 2003, p.57).

As fotografias de estúdio com a temática família tornaram-se tão popular que surgiram diversas modalidades de agrupamentos; eram grupos de filhos da mesma família, ou seja, os primos e as primas, irmãos pequenos com os irmãos maiores; entre tantas outras possibilidades de combinações de pose que foram se consolidando. Isto ocorria tanto entre os naturais da cidade, quanto entre os imigrantes. Sobre a categoria de "fotografias de família dos imigrantes" que serviam, em geral, para enviar aos familiares longínquos, Pierre Bourdieu também lançou reflexões a respeito "La dispersión geográfica de parientes exige más que nunca la consolidación periódica de los lazos de parentesco; y la fotografía cumple

essa função muito melhor que o simples intercâmbio de cartas” (BOURDIEU, 2003, p.64).



FIGURA 56 - “CRIANÇAS ALEMÃS”-
1900/ ESTÚDIO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº.
de cadastro: Fo:1139, SN:8001



FIGURA 57 - "CRIANÇAS MÜLLER"-
1900/ESTÚDIO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/ nº.
de cadastro: Fo:3125,SN:3024

Nas fotografias observadas é muito recorrente a presença de crianças alemãs, isto revela que este grupo de imigrante foi pioneiro em Curitiba na prática do registro fotográfico dos seus filhos ainda na infância. Tendo em vista que a prática de fotografar as crianças atribuía às mesmas um valor e um espaço social na vida dos pequenos que não foi muito comum em tempos anteriores.

Vale lembrar que até metade do século XIX a criança era considerada um adulto em miniatura, pois a infância por muitas vezes esteve, até então, integrada ao mundo adulto. Havia um completo desconhecimento de que a infância fosse uma fase especial da vida humana, por conta disto muitas crianças eram inseridas no trabalho, e mesmo em momentos de diversão exigia-se delas atitudes maduras; era o caso dos jogos ou na prática de esportes como a caça.

A fotografia das crianças "Müller" apresenta os meninos mais velhos vestidos de marujos, atualmente este estilo de roupa é considerado uma graciosa

roupa infantil, mas para a época fazia mesmo referência à roupa de um adulto transplantada para os pequenos.

A respeito da banalização da existência social das crianças, Phillipe Áries apontou que houve por muito tempo certo desapego dos pais e da sociedade em relação às crianças. Ele explica que as origens deste comportamento remontavam aos períodos nos quais as mortes das crianças em tenra idade era um fato consumado, especialmente, por conta da precariedade nas condições sanitárias. Sobre este aspecto o autor destaca:

As péssimas condições de higiene e saúde resultavam numa altíssima taxa de mortalidade infantil, fazendo com que a perda de uma criança fosse um fato considerado inevitável e mesmo natural. Isso resultava em uma não valorização da criança, mantida quase no anonimato, e não considerada digna de muita importância. A melhoria das condições sanitárias e o conseqüente o decréscimo das perdas infantis fez com que os pequenos passassem a merecer maior afetividade de suas famílias, tornando-se alvo de atenção e preocupação (ÁRIES, 1981, p.55).

Sobre o costume de fotografar os ritos familiares, Bourdieu assinalou, em “Um Art Moyen”, que a fotografia foi além de consolidar tais ritos, pois para ele, o ato fotográfico em si, transformou-se em uma peça indispensável dos ritos familiares, como: casamentos, noivados, aniversários. Sob este aspecto, Bourdieu (2003, p.56) entende que a fotografia conquistou o estatuto de “índice e instrumento de integração familiar”.

Bourdieu também observou que as crianças - nos primórdios da fotografia até a década de quarenta do século XX - não foram o foco das objetivas nos ritos familiares. Sobre isto ele apontou que as crianças só vieram a ocupar potencialmente o espaço fotográfico anos mais tarde por meio das solenidades religiosas, como batizado e comunhão.

En las antiguas sociedades el niño no era, como hoy en día, el centro de la atención. Las grandes fiestas y ceremonias eran solamente cuestión de los adultos. Sólo después de 1945 las fiestas de niños (la primera comunión, por ejemplo) comenzaron a tener importancia. [...] En otros tiempos, se fotografiaba sólo a los adultos; alguna vez, las fotos de los grupos familiares reunían a padres e hijos y, excepcionalmente, los niños aparecían solos. Hoy en día esa jerarquía ha sido invertida (BOURDIEU, 2003, p.59-60).

No Brasil, há de se fazer duas ressalvas a respeito das fotografias de crianças. A primeira é a respeito das cerimônias religiosas, mesmo sendo uma modalidade incipiente, o fato é que há registro imagético das crianças nos trajes de batismos e comunhões ocorridas desde o fim do século XIX nos estúdios de todo o país, inclusive no estúdio Volk. Logo, no Brasil, e em Curitiba, o desejo de registrar

o evento religioso que envolvia as crianças ocorreu antecipadamente em relação à Europa, se considerarmos as análises de Bourdieu.

A segunda observação é a respeito do elevado número de fotografias brasileiras que são remanescentes do século XIX, no qual o tema era de crianças posando sozinhas ou acompanhadas de demais crianças. A referida temática em Curitiba, igualmente ao restante do país, soma um lote considerável de fotografias das crianças curitibanas que foram registradas pelo estúdio Volk desde o final do XIX, sendo que a procura por essa modalidade fotográfica aumentou ainda mais no desenrolar do século XX.

Talvez o Brasil se caracterize distintamente com a temática da infância e, inclusive, antecipando o costume de fotografar crianças, justamente por conta de que no final do século XIX ocorreram as grandes levas de imigração ao país. Então, para aquelas etnias existia o desejo em manter o vínculo familiar com os parentes que ainda se encontravam no país de origem; em virtude desses laços ocorreram no Brasil as maiores investidas na temática infantil. Ou seja, os imigrantes começaram a fotografar os seus filhos a fim de apresentá-los, ao menos, por fotografia aos demais familiares.

Desta forma, as famílias imigrantes por razões distintas - do que se conhece sobre a motivação que leva os pais a fotografarem os filhos nos dias atuais - eles geraram um mercado imagético diferenciado no Brasil ao fotografar suas crianças já no final do XIX; mesmo que o intuito fosse a manutenção dos laços familiares no além mar, que propriamente a manutenção de afetividade dos laços familiares com o núcleo familiar básico (mães, pais e filhos). Mas, de qualquer maneira, essa prática das famílias imigrantes foi concedendo, às crianças nascidas no Brasil, uma existência social ao se instituir o costume de registrar seus filhos por meio da imagem fotográfica, independente das razões que as moviam para o registro.



FIGURA 58 - "MULHER E CRIANÇAS"- INÍCIO DO SÉCULO XX/
ESTÚDIO VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº de cadastro: FO:866; SN:582;
P:678

Sobre a prática de fotografar os filhos ter se consolidado, mesmo que muito mais tarde na Europa em relação ao Brasil, Bourdieu observa que tal costume acabou gerando nas famílias uma função social de integração do grupo familiar.

De hecho, si la práctica fotográfica está estrechamente ligada a la presencia de niños en el hogar (y aún más cuando son pequeños), es porque la aparición del hijo refuerza la integración del grupo y la inclinación a fijar la imagen de esa unidad que a su vez, servirá para reforzar la integración. [...] La necesidad de sacrificar la imagen a la función familiar se vive como un imperativo: "Ahora me doy cuenta de que pedí revelar directamente tres copias de las fotos del niño, para dar una a los abuelos y otra a la madrina". Puesto que las fotografías son los signos y los instrumentos privilegiados de la sociabilidad intrafamiliar, se siente vivamente el deber de

hacérselas llegar a toda la parentela; si se olvidase hacerlo, el gesto se entendería como un acto de descortesía o de ruptura. “? Fotos a la familia? Por supuesto, hay que ser amable. ? no? Nosotros mandamos a todo el mundo; es absurdo, cuesta mucho dinero, pero si no, se ofenderían” (BOURDIEU, 2003, p.64).

Pierre Bourdieu também observou que enviar fotografias das crianças aos familiares representa uma função de integração social da família muito semelhante ao costume de levar os filhos para visitar os parentes ao vivo, ou seja, apresentar as crianças por fotografia validava a impossibilidade de apresentá-las pessoalmente. A referida reflexão de Bourdieu contribui para a análise a respeito dos motivos que tornaram o Brasil pioneiro nesta temática por conta do costume dos imigrantes de fotografarem seus filhos. Ele pontuou:

Ahora bien, fotografiar a los niños responde en gran medida a una función social. La división del trabajo entre os sexos reserva a la mujer la tarea de mantener las relaciones con los miembros del grupo que viven lejos y, en primer término con su propia familia. **Incluso mejor que la carta, la fotografía ayuda a la actualización perpetua del conocimiento mutuo.** Por ejemplo, seguir enviando fotografías después de la boda provoca generalmente un incremento de la correspondencia y de la relación.[...] Existe la costumbre de llevar a los niños (por lo menos una vez y, se fuera posible, periódicamente) a casa de los parientes que viven fuera do pueblo y, sobre todo, si vive en otro lugar, a casa de la abuela materna. La mujer que inspira esos desplazamientos, que as veces realiza sin su marido. **El envío de fotos cumple la misma función: mediante ellas se presenta al recién llegado al conjunto del grupo para que lo “reconozca”** (BOURDIEU, 2003, p.60). *Grifo nosso.*

Nas fotografias do estúdio Volk é possível observar a recorrência da presença feminina na apresentação das crianças para o registro fotográfico. A imagem anterior, faz parte de um variado número de fotografias de mulheres e crianças, de imigrantes em geral, que foram protagonistas desta modalidade de pose no estúdio Volk, provavelmente com o intuito de apresentar seus filhos por meio do recurso fotográfico aos demais familiares. Por meio das imagens remanescentes, observa-se que tal costume foi inaugurado com os primeiros imigrantes alemães e depois se estendeu às demais etnias que se estabeleceram em Curitiba, bem como, também foi adotado pelos habitantes naturais da cidade .

Apesar do pioneirismo do registro imagético das crianças em Curitiba, vale pontuar que não foram todos os costumes que se alteraram, pois é possível constatar, pelas imagens realizadas pelo estúdio Volk, que a infância na capital paranaense ainda possuía as características inerentes do final do XIX. Assim, os trajes dos pequenos se constituíam em réplicas dos trajes dos adultos. Então, as fotografias do estúdio Volk, no final do XIX, também retrataram as crianças ainda com as indicações da manutenção do modelo de “adultos em miniatura”. Os trajes

das meninas apresentavam os adereços das roupas das moças, como: sombrinhas, leques e até alguns sapatinhos com salto. Os adereços de uma moça adulta eram tantos para a composição de uma pequena menina, que além de engessar a imagem da infância, também criavam certo acúmulo de informações.



FIGURA 59 - "A MENINA", S/DATA. ESTÚDIO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/no. de
cadastro:FO: 3109; SN: 3008

Mas, de qualquer maneira, não se pode esquecer que os adereços também eram os símbolos de distinção social dos adultos, assim estes automaticamente se transplantavam para as crianças de uma determinada família.

Os meninos também seguiam o modelo dos adultos, pois se mostravam como verdadeiros homenzinhos, pois eles vestiam terninhos, e acessórios de adultos como: gravatas, chapéus e botinas, no entanto, o elemento mais caricato era justamente a pose que almejava representar um adulto.



FIGURA 60 - "O MENINO", S/ DATA. ESTÚDIO VOLK
 FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de
 cadastro:FO:3101.SN:3000

Outra curiosidade sobre as crianças de Curitiba é a respeito do tratamento paradoxal dado a elas nos seus primeiros anos de vida. Pois, se a partir dos seis anos, elas eram vestidas e apresentadas à sociedade com trajes de adultos, vale sublinhar que até por volta da idade de cinco anos, os pais vestiam seu filhos com roupas que não faziam distinção de gênero. Por conta disto, eram inúmeros os meninos vestidos com saiotos, vestidos de rendas, com laços nos cabelos e nas roupas, e ainda, apresentavam-se com colares e pulseiras. A imagem abaixo é do menino Hamilton Pospissil, a criança por si -nesta fase da infância - não permite uma indicação clara do gênero, e a fotografia, por sua vez, dificultava essa identificação ao agregar colar e pulseira aos bebês meninos.



FIGURA 61 - "HAMILTON POSPISSIL /FAMÍLA SCHWIND,
S/DATE. ESTÚDIO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº de cadastro:NG:3871

Este estilo da época, atualmente, dificulta a identificação destas crianças, ou seja, se as mesmas eram meninas ou meninos, pois todos pareciam meninas por causa dos trajes. Assim, as crianças fotografadas nestes trajes, atípicos atualmente, somente são identificadas como meninos ou meninas em virtude dos registros escritos, que por ventura as fotografias contenham, como por exemplo, dedicatórias aos padrinhos, avós, entre outros. Este foi o caso da filha de Romário Martins, a identificação de que a fotografia se trata de uma menina somente se tornou possível em razão da dedicatória que diz: "Ao seu querido padrinho, o amigo, Sebastião Paraná *oferece* Sidéria, 02/julho/1899"; assinado pelo pai Alfredo Romário Martins.



FIGURA 62 - "SIDÉRIA MARTINS"-1899/ ESTÚDIO VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro: FO:4404, SN:4393

Mesmo que atualmente pareça óbvio que a imagem anterior se refere a uma menina, isto seria de fato uma análise precipitada se tal imagem for colocada em justaposição às demais fotografias nas quais as crianças estão com adereços similares e, no entanto, são imagens de meninos⁸⁵.

A respeito das fotografias que tratam ou apresentam imagens de crianças, aparentemente despreziosas, às vezes até jocosas, Sergio Miceli, nos seus estudos sobre Portinari e os retratados pelo artista, adverte que tais imagens, em geral, não se tratam de fotografias cotidianas, corriqueiras ou um passatempo. Para este autor, as imagens de crianças e mulheres podem servir também como

⁸⁵ Verificar na seção dos anexos as fotografias de crianças que foram realizadas pelo estúdio Volk, nas quais se torna impossibilitada a identificação do gênero das crianças em virtude dos trajes.

objeto de projeção social; desta maneira Miceli pontua que tais imagens não seriam tão ingênuas com aparentam. Nesta perspectiva ele adverte que mesmo as imagens de crianças, mulheres e de família respondem a laços de trocas sociais simbólicas:

Os mais desavisados tenderiam a encarar a produção retratística como algo destinado à fruição doméstica e familiar, hipótese que se reforçaria tanto mais em vista da elevada quantidade de retratos de mulheres e crianças (MICELI, 1996, p.24).

Na esteira das reflexões de Miceli cabe a mesma advertência para os retratos do estúdio Volk, pois se os fotógrafos Anna, Adolpho e Fanny, nos primórdios da inauguração do estúdio, firmaram-se na cidade graças ao fluxo da clientela germânica, também é verdade que eles se tornaram fotógrafos “estabelecidos” pela preferência que gradativamente não apenas a elite curitibana germânica lhes concedeu, mas também as renomadas famílias da sociedade receptora, que atribuíram o registro fotográfico de suas mulheres e crianças ao estúdio Volk.

Dentro desta reflexão, vale pontuar que a fotografia da pequena Sidéria Martins proporcionava estreitamentos afetivos entre dois grandes intelectuais do Estado: Romário Martins e Sebastião Paraná (1864-1938), este último foi deputado (1901), no entanto, sua carreira profissional de maior longevidade foi como diretor do Jornal “A Tribuna”, além de redator dos jornais “A República” e o “Município”. Assim, destaca-se que o compadre de Romário Martins era um homem articulado na comunicação e política do Paraná. Logo, Sebastião Paraná não poderia receber um “*souvenir*” fotográfico sem qualidade de sua pequena afilhada Sidéria Martins. Ou seja, para presentear o padrinho de sua filha, Romário Martins por certo optou pelo estúdio fotográfico que ofertava a melhor qualidade de técnica, que incluía boa resolução de imagem e composição do quadro fotográfico que a cidade de Curitiba possuía, assim para este feito ele escolheu o estúdio Volk. Ainda cabe refletir que se em Curitiba não houvesse um estúdio que ofertasse a qualidade devida, Romário Martins teria condições financeiras para fotografar sua filha em outras paragens, ou ainda, solicitar a vinda de um fotógrafo exclusivo para este ensejo.

5.2 AS FOTOGRAFIAS QUE SE CONSOLIDARAM DOS BARÕES E DOS ILUSTRES

A longa permanência do estúdio fotográfico Volk na cidade pode ser apontada como um entre vários fatores que proporcionou aos fotógrafos e fotografados certos laços de sociabilidade, que confluíram para a fidelidade dos clientes em procurar pelo mesmo estúdio em vários momentos da vida. No geral, as imagens do estúdio são as poses consideradas clássicas para a época, bem como as temáticas e o vestuário. Mas, são os fotografados em seus perfis sociais que chamam a atenção e tornam o estúdio Volk peculiar, assim o estúdio não foi apenas um espaço comercial, foi também, para a época, um espaço de sociabilidade, visibilidade e promoção social.

Os fotógrafos do estúdio Volk são responsáveis por registros memoráveis da elite luso-brasileira que comandavam o Paraná na política, na economia e na cultura daquele período. Mas, é possível observar que assim como ocorreu com as imagens dos artistas, Mariano de Lima e Bento Mossurunga, o registro fotográfico dos vultos da história do Paraná, que também foram fotografados pelos Volk, raramente aparecem em um livro de história. Mesmo em livros didáticos, tais imagens de fato não constam nos livros, e isto não é por falta de tecnologia, pois já faz três décadas que os livros com imagens são popularizados nas livrarias e nas escolas.

Soma-se ainda que tais imagens também não estão esquecidas em um baú de uma casa anônima, elas estão sim seguramente guardadas por órgãos públicos, catalogadas, discriminadas, identificadas, tanto o fotógrafo quanto os fotografados⁸⁶. Mas, ao mesmo tempo, por um motivo qualquer, estas fotografias foram silenciadas de serem vistas e amplamente publicadas, tendo em vista que as mesmas tratam de homens públicos da cidade, ou seja, elas carregam a trama da memória social de Curitiba.

Cabe refletir que é no mínimo raro que alguém produza uma tela, ou realize uma fotografia, para guardá-la, ou ainda, para pouco depois silenciá-la, tendo em vista que a imagem tem um laço imbricado com a visibilidade e com exposição, e se possível com uma exposição permanente. Ainda mais estas fotografias referidas, pois as mesmas não apenas remetem ao passado histórico, mas elas também contam por si uma história das tramas das sociabilidades que

⁸⁶ Para citar apenas alguns, entre os órgãos públicos estão: Casa da Memória, Museu Paranaense, Museu de Arte Contemporânea/PR.

desembocaram em fatos históricos, ou ainda, que “condecoraram” determinados sujeitos como os vultos da história.

Por via dos indicativos que se apresentam a respeito dos silêncios imagéticos do Paraná, pode-se chegar a uma conclusão, talvez ingênua, de que o Estado não tenha um compromisso com a memória. No entanto, a respeito deste suposto estigma, o pesquisador Ricardo Costa de Oliveira sustenta um argumento contrariando a conclusão simplista que o Paraná mantenha algum desleixo com o seu passado. Então, ele adverte: “O Paraná não é uma terra sem memória ou sem história; a questão passa pela percepção de como a classe dominante histórica construiu um pacto de silêncio sobre si própria e sobre a política regional” (OLIVEIRA, 2001, p.355).

O referido pesquisador constatou por meio de uma genealogia das famílias da região, que o Paraná já possuía, anteriormente a sua emancipação, em 1853, a manutenção de famílias tradicionais em seu quadro social de prestígio. Sendo que estes grupos familiares até a atualidade vêm se mantendo inabalavelmente estabelecidos, quer no poder político histórico do Paraná, quer no poder econômico, quando ainda por muitas vezes as duas categorias caminham juntas. Sobre esta característica, do anonimato memorialístico paranaense, o autor denominou esse comportamento com a seguinte frase: “o silêncio dos vencedores”. A respeito desta característica do Estado paranaense, Oliveira aponta algumas estratégias políticas e sociais de organização desta elite “silenciosa”.

O Paraná foi pensado na geopolítica dos construtores do Império, os estrategistas do Estado Nacional, como uma unidade modelo a ser um indicador de tendências políticas brasileiras. Um modelo de organização pública. Um modelo de europeização e ocidentalização do Brasil. Um dos elementos de sustentação do centro de gravidade político do Brasil. A classe dominante paranaense se caracterizou por padrões de continuidade pelos quais a sua história e as suas memórias deveriam ser filtradas. A produção do silêncio faz parte da identidade paranaense. Sucessivas ondas demográficas ocupam o território paranaense e reconfiguram uma identidade que sempre deve ser reatualizada e renovada para incluir os últimos recém-chegados. [...] No entanto, poucas regiões do Brasil apresentam continuidades históricas tão expressivas na posse do poder político por parte de grupos familiares tão antigos quanto o Paraná. A tradição de continuidade do poder no Paraná muitas vezes é vista como uma antitradição. Poucas regiões do Brasil apresentam elementos de continuidade no exercício do poder político por tão poucos grupos como no Paraná. Ao mesmo tempo, que existem traços de continuidade, existe uma estratégia consciente ou não de produção do silêncio da memória e da identidade paranaense. Arquivos e lembranças da história foram destruídos. Configura-se o silêncio dos vencedores (OLIVEIRA, 2001, p.xxviii).

Assim, o pioneirismo da fotografia dos Volk também se deu nos registros daqueles que na época possuíam as condecorações inerentes ao Império. Cabe

destacar que os barões, viscondes, artistas e intelectuais, em sua grande parte, elegeram o estúdio Volk para não apenas registrarem as suas imagens, mas também para as perpetuarem, ainda que depois o paradoxo do silêncio tenha se estabelecido. No entanto, ao que parece nos primórdios da produção fotográfica no Paraná, a elite dirigente ensejava fazer-se ver. Assim, ocorreu com o Barão e depois Visconde de Nácar, Manoel Antonio Guimarães, que deixou para a história do Paraná a sua imagem realizada pelos Volk a partir de ter sido agraciado com o título de Visconde.



FIGURA 63 - "VISCONDE DE NÁCAR",
S/DATE. ESTÚDIO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de
cadastro: FO:1563,SN:1291

Visconde de Nácar foi um dos maiores negociantes ervateiros do litoral, chefe do Partido Conservador, sendo que em 1880, foi responsável pela hospedagem do Imperador no seu solar em Paranaguá. Então, por conta do seu prestígio econômico e de suas relações estreitas com a família Imperial, ele recebeu o título de Barão, em 27/julho/1876, e o título de Visconde em 31/Agosto /1880. A fotografia remanescente do Visconde de Nácar apresenta o estilo construído apenas com o busto do sujeito, sob uma "névoa" oval; para este recurso fotográfico há a seguinte explicação técnica:

Em seu estúdio, o fotógrafo executava uma série de atividades. Além de preparar a cena e os retratados, a pedido dos clientes podia acrescentar retoques à foto, para corrigir sinal pessoal ou acrescentar detalhes como flores e jóias, além de ressaltar o desenho dos olhos e dos lábios. Fixada a imagem sobre o papel, era feito o recorte (em medalhão ou retangular), a montagem (simétrica ou, por vezes, losangular) e a colagem em passe-partout importado, com orladuras, que frequentemente trazia impressa a marca do fotógrafo profissional (BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p.22).

A respeito do processo, dos predicativos e dos pré-requisitos da consagração de um sujeito a um título da nobreza brasileira no final do XIX, Oliveira esclarece:

Os “títulos de nobreza” representavam uma forma de aproximação entre a Coroa e os grandes proprietários no Segundo Reinado. Os títulos não eram hereditários, pois significavam antes, uma mediação entre o estado Imperial e a classe dominante, principalmente com os grandes cafeicultores do Rio de Janeiro, São Paulo e de Minas Gerais. Com as Leis Abolicionistas, os títulos passam a se caracterizar não apenas por uma forma de cooptação dos grandes proprietários, mas também como uma tentativa de compensação frente aos prejuízos da extinção da escravidão. [...] Os títulos de Barão e de Visconde eram os mais utilizados por aqueles que possuíam terras, poder e riqueza ao nível local. Os títulos superiores eram concedidos para aqueles que desempenhavam elevadas posições na burocracia Imperial, no entanto, a maior parte dos que pertenciam às esferas do poder político não possuía títulos (OLIVEIRA, 2001, p.166-167).

No fim do Império chegou a vez de mais um paranaense, Ildefonso Pereira Correa (Barão do Serro Azul), que foi contemplado com um título, tendo em vista que ele havia se tornado o maior exportador de erva mate do Paraná, dentro daquele contexto ele foi condecorado Barão, isto também foi concomitantemente à Abolição da escravatura, fato que fez a Coroa conceder ainda mais títulos desta natureza, com intuito de compensação aos grandes proprietários de terra, sendo que muitos deles eram simpatizantes da monarquia, mas todavia sofreram o impacto da perda do trabalho de um grande contingente humano, fruto da mão escrava. Por conta destas perdas de mão de obra, a Casa Imperial concedia os títulos de nobreza a fim de, ao menos, manter simbolicamente a afetividade dos grandes proprietários com a monarquia. Em contrapartida, tais laços sociais – para o Imperador – eram de fato ações políticas concretas a seu favor para a sua manutenção no poder.



FIGURA 64 - "BARÃO DO SERRO AZUL"-1890/ ESTÚDIO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória:FO:4544,SN:4538

O estilo adotado para a tomada fotográfica do Barão do Serro Azul foi similar ao estilo da fotografia de Visconde de Nácar. Talvez as similaridades dos estilos entre esses dois homens - que socialmente concorriam na exposição dos títulos da nobreza - sejam em virtude de uma intenção do fotógrafo em manter certa linearidade dos "léxicos disponíveis" do teor oficial dos dois retratados (MICELI, 1996, p.23). Pois, se o fotógrafo possuía pleitos similares que moviam sujeitos ilustres ao seu estúdio, talvez fosse salutar não aferir distinções muito discrepantes na composição fotográfica dos mesmos; desta forma o fotógrafo eximia-se de ser um colaborador ou fomentador de concorrência visual e consequentemente social. Dentro desta perspectiva, na qual o estúdio mantinha certa linearidade no trato das poses dos retratados, o fotógrafo assumia o papel de

amenizar a competição de prestígio social que envolvia “energias sociais” despendidas pelos seus retratados na ânsia da projeção social. Mas por outro lado não deixava de conceder as insígnias de prestígio atribuídas pelos fotógrafos por meio de elementos (como adereços e cenários) na composição fotográfica aos retratados de mesma estirpe (MICELI, 1996, p.12)⁸⁷.

Apesar do casal Volk possuir muitos dos predicativos de imigrantes alemães, portanto desprovidos de qualquer mobilidade de capital social no contexto da sociedade paranaense, a eles especialmente, houve o “consentimento” da elite social paranaense para registrar a própria elite, ou seja, aqueles homens que deflagraram os principais acontecimentos políticos do período e que por conta disso criaram impactos e fizeram a história do Paraná do final do século XIX e início do XX. Realmente torna-se surpreendente que não existam registros de desmerecimento social aos Volk, mesmo tendo ocorrido aquela denúncia do padre Braga por ocasião do matrimônio deles, que acabou se tornando uma tentativa isolada de desmerecimento ao casal por parte da Igreja Católica.

Sobre esta concessão de prestígio social aos “outsiders” Volk, torna-se plausível apontar que este casal de fotógrafos possuía estratégias de visibilidade social que ancoravam seu ofício em uma trílice sustentação: a divulgação continuada de seus serviços por meio de veículos de propaganda; a manutenção de laços de amizade com sujeitos que intermediavam a promoção social deles e o alto padrão dos serviços prestado. Desta maneira, os Volk tornaram suas fotografias especializadas em imagens que também negociavam a sua boa visibilidade social, ao mesmo tempo em que promoviam seus retratados.

87 Segundo Oliveira, ao Paraná foi concedido pela Coroa oito títulos de nobreza, assim distribuídos: Barão de Antonina (João da Silva machado); Barão do Tibagi (José Caetano de Oliveira); Barão e Visconde de Nacar (Manoel Antonio Guimarães); Barão e Visconde de Guarapuava (Antonio de Sá Camargo); Barão dos campos Gerais (David dos Santos Pacheco); Barão de Monte Carmelo (Bonifácio José Batista); Barão de Guaraúna (Domingos Ferreira Pinto); Barão do Serro Azul (Ildefonso Pereira Correa).

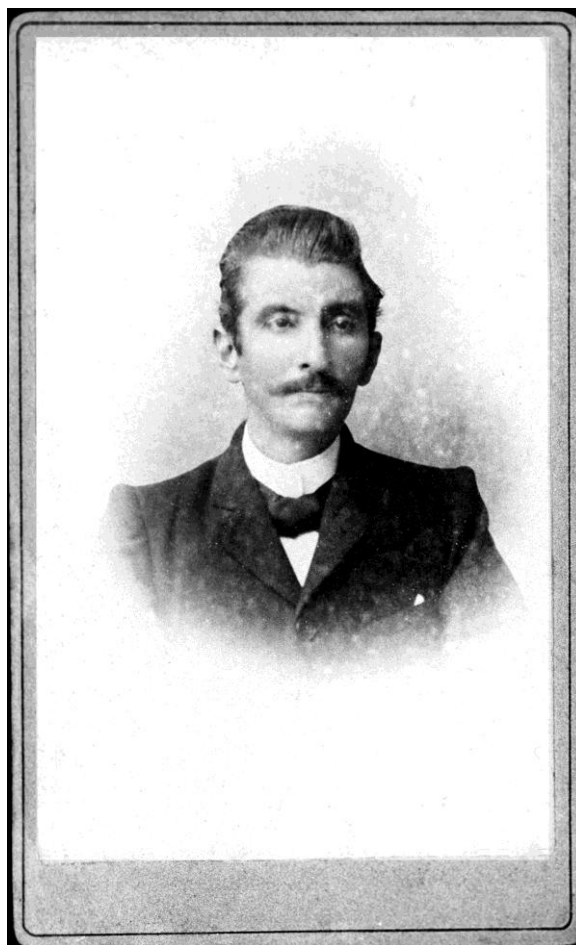


FIGURA 65 - "DR. PAULINO PEDROSA"-1990/
ESTÚDIO VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória:
FO:6218,SN:6209

De uma perspectiva macrosociológica, os retratos estariam assim em condições de propiciar uma compreensão mais nítida e calibrada das redes informais de poder no interior dos círculos da elite brasileira cuja influência se estendia aos espaços estratégicos do aparelho governamental, a setores dirigentes privados, às famílias dinásticas e aos principais núcleos do poder corporativo, oferecendo, por outro lado, um registro compacto e econômico, uma representação acabada da auto-imagem dessa mesma elite dirigente em sua fase afirmativa nas instâncias mundana e cultural (MICELI, 2003, p.24).

Na esteira da reflexão de Miceli, no que diz respeito às famílias dinásticas, a fotografia do Dr. Paulino Pedrosa revela o mesmo recurso visual realizado para as fotografias dos Barões. Ainda que ele não fosse condecorado com títulos da nobreza, o Dr. Paulino Pedrosa demandava uma "energia social" (MICELI, 1996, p.12) justamente por pertencer à mesma elite dirigente, portanto a sua imagem deveria estar consoante com os demais indivíduos do círculos da elite curitibana, da qual ele, por meio de seu registro fotográfico, também calibrava sua visibilidade pública, ainda que o registro fotográfico fosse uma rede menos formal de promoção social por conta de sua recente circulação, mas que apesar de informal começava

a apresentar um impacto social significativo naquele final do XIX. As mulheres dessas “famílias dinásticas” também se faziam ver por meio do registro fotográfico, muitas delas, como foi o caso de Maria Moura Pedrosa, seguiam as mesmas composições fotográficas da pose dos maridos e/ou pais, a fim, talvez, de não destoar de suas referências familiares no estilo de posar que conferiam também *status* visual dentro da cidade.

Nestas condições os retratos têm muito mais a dizer sobre os retratados do que eles mesmos teriam imaginado, constituindo um espaço estratégico de todo um repertório de atributos e de qualificações, de deveres e poderes, de presenças, de máscaras e parentescos, a imagem final tomando contorno em meio a tais transações (MICELE, 1996, p.22).

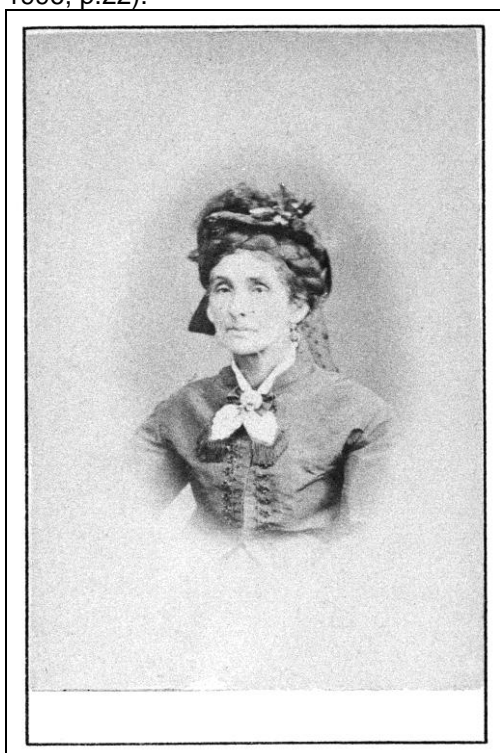


FIGURA 66 - “MARIA MOURA PEDROSA”,
S/DATA. ESTÚDIO
VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória:
FO:6219, SN: 6210

Também vale observar os recursos que os fotógrafos utilizavam quando os fotografados “ilustres” optavam por poses de corpo inteiro, pois é possível averiguar que os fotógrafos e retratados cuidavam para compor um retrato pomposo que valorizasse o fotografado como um todo. Então, o repertório visual se constituía a partir de uma composição impecável, assim o estúdio se tornava um cenário de promoção estética dos clientes.



FIGURA 67 - "DR. VITOR FERREIRA DO AMARAL E SUA 1ª. ESPOSA"-1888/ ESTÚDIO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/ nº. de cadastro:FO:6509,SN:6509.

Tal cenário começava a sua estratégia estética pelos trajes dos retratados; para as mulheres eram reservados adereços como os leques e sombrinhas, além delas apresentarem vestidos volumosos e drapejados que lhes davam uma visualidade quase barroca. Os homens, por sua vez, em geral, apresentavam-se impecáveis em alinhados ternos e poses compenetradas, o espaço ao redor, em geral, era sóbrio e incluía tapetes e poltronas de veludo.

Foi assim que em 1888, o Dr. Vitor Ferreira do Amaral optou por ser fotografado junto a sua primeira esposa, Paulina Pacheco Braga do Amaral. Ela adotou todos os acessórios de distinção de uma dama abastada da época como: leque, brincos, pulseiras, adereço no cabelo; soma-se um pomposo broche que destacava a gola do traje. O vestido era tão rico, tão majestoso que chegava a ofuscar a beleza contida do seu par masculino. Pois a pose do Dr. Vitor do Amaral era tão sóbria que acabou lhe conferindo muito mais idade que os poucos 26 anos que ele possuía na data da tomada desta fotografia. Sobre a estratégia na composição de retratos de “ilustres”, Miceli pontuou:

Para a fatura o artista (fotógrafo) mobiliza não apenas seus próprios conhecimentos, sentimentos e emoções, deixando-se ainda impregnar em alguma medida, aliás bastante desigual conforme as circunstâncias, dos pleitos e insinuações dos clientes, buscando enfim intermediar duas energias sociais “construtivas” tanto com léxicos e linguagens plásticas disponíveis como com a vocalização institucional acerca do retratado. Cada retrato evidencia um arranjo distinto dessas energias liberadas durante sua fatura, ora fazendo prevalecer o teor oficial ou oficioso da encomenda institucional, ora dando vazão aos experimentos estéticos, ora dando feição aos fantasmas, desejos e censuras dos retratados, quase sempre assumindo teores de sua consistência visual em meio ao emaranhado contraditório desses investimentos particulares e institucionais por vezes experimentos dilacerantes no plano pessoal (MICELI, 1996, p.23).

Da parte dos fotógrafos havia a busca por uma similaridade para fotografar os “ilustres”, que, em geral, propunham-lhes as poses de bustos emoldurados pela “névoa ovalada”. No entanto, quando os retratados ensejavam realizar uma fotografia de corpo inteiro, os fotógrafos não se furtavam em realizar, mas também para essa modalidade de pose eles reservavam recursos similares de composição do cenário para os fotografados de mesma estirpe. Assim, o Dr. Agostinho Ermelino de Leão foi fotografado na mesma poltrona e em pose muito similar ao Dr. Vitor Ferreira do Amaral; destaca-se que ao cotejar outras fotografias do estúdio Volk é possível detectar uma infinidade de cadeiras e poltronas, logo a opção pelo mesmo móvel, talvez fosse mesmo em virtude dos fotógrafos tomarem o cuidado de conceder aos sujeitos de mesma classe o mesmo cenário, a fim de não lhes conferir distinções de composição visual.



FIGURA 68 - "DR. AGOSTINHO ERMELINO DE LEÃO", S/DATE. ESTÚDIO VOLK
 FONTE: Arquivo: Casa da Memória: FO:1561,SN:1289

A respeito do investimento visual de uma fotografia de estúdio José de Souza Martins pontua:

Do mesmo modo que, comumente, o fotografado, especialmente se fotografado por um estranho, apruma-se, faz pose ou até se veste “apropriadamente” para posar; para que a fotografia como registro visual de sua pessoa, ainda corresponda ao que é, não venha a ser um documento do que nem sempre quer ser. Sobretudo, o uso de um equipamento de identificação, como o chama Goffman, que é o vestuário (e é a maquiagem) específico e diverso do equipamento cotidiano, para ser fotografado, expressa uma consciência de que a fotografia é a interação e reciprocidade com o fotógrafo e com quem mais vier a vê-la num marco extraordinário. O Retrato do início do século XIX é, como sublinha Peter Burke, “um processo no qual o artista e o modelo geralmente se faziam cúmplices” *. Portanto, esse cuidado na apresentação pessoal do fotografado é também uma racionalização vestimental com o objetivo de fazer-se entender pelo “leitor” da fotografia e preventivamente evitar que a vestimenta própria de um certo código de decoro induza a leitura da foto segundo uma pauta de entendimento que entre em conflito com aquilo que o fotografado entende ser como pessoa e quer dar a ver (MARTINS, 2008, p.32).

Então, além da competência na técnica fotográfica, os Volk também eram sagazes para a construção da composição visual dos cenários e poses que atribuíam distinção aos seus fotografados. Pelas similaridades das imagens

analisadas, ao que tudo indica, os Volk criaram códigos de composição para o registro dos seus clientes, ou melhor, de um determinado público.

Esta habilidade dos Volk em aferir distinção pela composição fotográfica também pode ser vista como um caminho de mão dupla. Pois, se os Volk apresentavam um repertório de composição para representar determinado público, com o passar do tempo o público em geral, e a própria elite - por comparação - poderia solicitar uma fotografia que fosse similar com alguém que já tivesse passado pelo estúdio.

No entanto, essa habilidade visual da parte do público leva certo tempo para ser desenvolvida e/ou construída, considerando que os curitibanos da época estavam realizando as suas primeiras experiências com o mercado imagético. Também vale considerar que na época o registro fotográfico nas mãos dos fotografados circulava entre seus pares. Por exemplo, quem teria acesso a uma fotografia da elite ervateira, em geral, seria essa mesma elite.

Desta forma, caberia a estes fotografados a possibilidade deles se reconhecerem nos tratamentos visuais similares entre a sua estirpe, a partir dos “cuidados” dos fotógrafos com a imagem dos mesmos. Isto na verdade não se tratava especificamente de “cuidados” com os clientes, mas sim estratégias de arregimentação de um público satisfeito, e por isso cativo, com os serviços prestados pelo estúdio.

5.3 DEPOIS DOS BARÕES VIERAM OS CORONÉIS

É importante lembrar que ocorreram severas investidas luso-brasileiras aos elementos da comunidade alemã, desde a chegada deles por volta de 1850, até meados do século XX, inclusive, tocaias e mortes. Ao que parece, em Curitiba, a presença do imigrante alemão sofria de um paradoxo, pois eles eram necessários à urbanização, porém eles eram indesejáveis pelos membros dirigentes da sociedade receptora, que temiam a ascensão dos alemães aos postos políticos. Mas, dado o contingente de imigrantes, restou aos curitibanos locais a absorção do elemento germânico, nas prestações de serviços, no comércio e na indústria, mesmo que este sucesso econômico incomodasse os habitantes originais.

Assim, naquele período, na esteira da regulação social permanecia o exercício de controle das famílias antigas de Curitiba, que proibia qualquer investida imigrante às áreas do poder político. Bem como, havia certo distanciamento nas altas rodas da vida social das antigas famílias da cidade com os imigrantes em geral, com aparente exceção aos Volk, que certamente se constituíam numa minoria. Talvez, tal diplomacia para com o casal de fotógrafos fosse consentida pela natureza do ofício deles, tendo em vista que a fotografia permitia às elites mais uma forma de visibilidade e manutenção do *status* social.

Entre outras controvérsias de assimilação do elemento “estrangeiro”, as principais tensões do período giravam em torno do ensejo da segregação política aos imigrantes. Sendo que o acesso à política privilegiava, até 1889, a presença apenas de luso-brasileiros no poder, já que os demais eram entendidos como estrangeiros pela legislação em vigor.

No caso dos imigrantes alemães, eles já estavam assentados em Curitiba há quarenta anos (1850), até que o Governo brasileiro tomasse a iniciativa da naturalização de todos os imigrantes em 1899. Cabe compreender que a expectativa dos imigrantes alemães para acessar aos cargos políticos foi maior em relação aos demais imigrantes, em razão dos alemães terem sido os pioneiros na imigração. Na visão dos imigrantes alemães havia o sentimento – em virtude do tempo de permanência – que eles estavam assimilados e aptos a ascender também a esse espaço social.

Então, o decorrer de quarenta anos de assentamento em Curitiba suscitou aos Alemães o desejo de fazer parte das ações políticas da cidade. Logo, o espaço político tornava-se mais um foco de segregação entre os naturais e os imigrantes

alemães; os primeiros queriam manter o segundo grupo afastado, ao menos, desta área do convívio social e de poder, tendo em vista que em outras esferas os imigrantes alemães já haviam alcançado consideráveis destaques. Tal disputa ficou ainda mais acirrada, a partir de 15 de dezembro de 1889, com a nacionalização automática dos estrangeiros residentes no Brasil, isto por conta dos anseios de fazer valer o regime republicano.

Desta forma, todo aquele contingente de imigrantes passou a ter direitos políticos idênticos aos brasileiros natos; na verdade, esta atitude que parecia ser um ponto apaziguador dos conflitos acabou por fomentar ainda mais as tensões da sociedade receptora com os imigrantes. Pois, a nacionalização também proporcionou que os imigrantes se filiassem aos partidos políticos, diga-se que, neste caso, não eram somente os alemães, mas todas as demais etnias. Enfim, mesmo existindo de fato um interesse republicano legal em naturalizar os imigrantes, por outro lado, na prática social mantinham-se os impedimentos simbólicos por meio da não assimilação sócio-política dos “estrangeiros”. Sobre o episódio da nacionalização, Wilhem Fugmann deixou o seguinte testemunho.

Para a jovem República foi muito significativo a naturalização geral que foi decretada em 15 de dezembro de 1889; todo estrangeiro residente no Brasil que não declarasse por escrito, no seu consulado ou na câmara municipal que lhe tocava, que não queria tornar-se cidadão brasileiro, mantendo, assim, sua cidadania de origem, passava a ser considerado cidadão brasileiro, sendo inscrito como eleitor. Quase todos os estrangeiros que viviam no Brasil, principalmente nos Estados do Sul, aceitaram o direito de cidadania brasileira. No Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná, cidadãos naturalizados uniram-se e constituíram sociedades políticas. [...] No Paraná constituiu-se um partido, a Liga Política da Ordem e Progresso, organizado pelos italianos, com três seções, a italiana, a alemã e a polonesa. Para concorrer à Assembléia Nacional, o partido apresentou um único candidato, o Sr. Jorge Joppert, de Piraquara. **Em função de tentativas de intimidação e ameaças aos “estrangeiros”, muitos se deixaram influenciar e Joppert não conseguiu o número de votos necessários.** Para a Assembléia Estadual no Paraná conseguiu-se um resultado melhor. A Liga Política Ordem e Progresso ajudou a União Republicana a obter cinco cadeiras, do total de 35. Em reunião aberta os alemães indicaram para a Assembléia Estadual o Dr. Jorge Meyer, Berthold Adam, Alfred Von der Osten, Aquilles Stengel e Carlos Weigert (FUGMANN, 2008, p.181) (Grifos nossos).

Sobre a posição ocupada entre “*estabelecidos* e *outsiders*”, no que tange às disputas políticas, Elias observa que os conflitos entre uma determinada sociedade receptora e os “forasteiros” se potencializam quando os já “antigos recém-chegados” além de prosperarem economicamente podem também por conta disto ascenderem aos postos do poder político. Então, na ótica de Elias, são as questões da manutenção do poder político que os membros do grupo

“*estabelecido*” mais se organizam para manter intactas, ou seja, longe das mãos dos *outsiders*, ao menos os “postos-chave da comunidade” (ELIAS, 2000, p.82).

Também é nesse momento que se explicita a divisão social por distinção, no que concerne ao sentimento de superioridade social e moral, autopercepção, e reconhecimento, pertencimento e exclusão; são os elementos dessa dimensão da vida social que o par *estabelecido-outsiders* ilumina exemplarmente: as relações de poder (ELIAS, 2000, p.8).

Pelo depoimento de Fugmann, é possível verificar que a nacionalização, oriunda da estratégia política da Proclamação da República, foi absorvida com temor pelos luso-brasileiros que não queriam dividir a condução do poder, muito menos perder a dominação lusa na política, que era hegemônica até então. O quase meio século de residência fixada em Curitiba permitiu que os alemães expressassem suas competências em áreas como: arquitetura, comércio, educação, entre outros. Esses imigrantes também demonstravam, desde o princípio de sua instalação em Curitiba, expressiva organização por meio de suas associações e demais empreendimentos, o que lhes garantia razoável visibilidade social em relação à sociedade receptora.

Se, a competente organização de trabalho alemão ocorreu desde o início dos assentamentos na capital, há de se considerar que no decorrer de quatro décadas este grupo imigrante tivesse conquistado um significativo espaço de prestígio social nas áreas que lhes eram permitidas o acesso. Isto pode ser constatado segundo uma relação de endereços dos estabelecimentos comerciais daquela época, demonstrando com especial destaque os alemães, que em meio à oferta dos comércios de diversas etnias instaladas em Curitiba e dos estabelecimentos já existentes da sociedade receptora, entre os anos de 1869 a 1889, ou seja, antes da nacionalização é possível averiguar a força comercial desse grupo de imigrante em específico.

ENDEREÇO	INGLESES	FRANCESES	ITALIANOS	ALEMÃES	PORTUGUESES
Largo da Matriz	1	2	5	8	22
Rua da Imperatriz (Rua XV de Novembro)	1	6	10	20	41
Rua do Nogueiro	1	–	–	–	–
Rua do Riachuelo	1	1	3	13	8
Rua da Graciosa	–	1	–	6	2
Rua da Assembléia	–	1	1	3	5
Alto de S. Francisco	–	2	1	5	8
Rua Direita (Rua dos Alemães)	–	1	1	6	1
Rua do Aquidaban	1	1	–	–	2
Rua do Mato Grosso	1	–	1	–	6
Rua Fechada	–	–	–	2	3
Rua da Cadeia	–	–	1	–	1
Rua 25 de Março	–	–	–	1	–
Rua do Chafariz	–	–	–	3	1
Largo do Mercado (Praça Zacarias)	–	–	–	2	7
Rua do Rosário	–	–	–	1	2
Travessa do Museu	–	–	–	1	–
Rua do Assunguy	–	–	–	1	–
Rua do Cemitério	–	–	–	1	–
Rua Dr. Trajano	–	–	–	1	1
Rua do Comércio (Rua do Imperador)	–	–	–	1	15
Rua Paula Gomes	–	–	–	–	1

Fonte: Jornais O Dezenove de Dezembro; Gazeta Paranaense e Província do Paraná (1869-1889).

FIGURA 69 - RELAÇÃO DOS ESTABELECIMENTOS COMERCIAIS DE CURITIBA NO FINAL DO SÉCULO XIX

FONTE: Colatusso (2004, p.64)

Pela tabela anterior é possível verificar duas questões, a primeira se trata da supremacia alemã no comércio em relação às outras etnias, isto provavelmente se explica pelo fato dos alemães terem sido os primeiros imigrantes e também pelo avolumado contingente humano desta etnia, que no período referido, era o maior populacionalmente. A segunda questão é que no somatório do comércio alemão com os demais imigrantes, no cômputo geral, a economia local estava equiparada entre os lusos em relação ao somatório de todos os imigrantes, ou seja, somadas as casas comerciais imigrantes, elas faziam frente às casas comerciais dos habitantes locais. Logo, naquele momento, em termos populacionais, existiam muito mais assimetrias sociais que a homogeneidade sonhada pelos luso-brasileiros, republicanos e católicos e, claro, por causa de tudo isso: “estabelecidos”.

Vale lembrar que o estúdio Volk engrossava a lista da rede de comércio alemão na Rua da Imperatriz (1869-1889) que foi na época a principal rua de

comércio da cidade. Tal hegemonia alemã criava resistências para com esta etnia nos demais setores de sociabilidade de Curitiba, tendo em vista que os alemães dominavam expressivamente o comércio local.

Comércio ou Indústria	Proprietário
Fabricante de Cerveja	Bernardo Weigang & irmão
Bazar do Hamburgo	Carlos Szulc
Casa Comercial	Eugenio Chrisstoffel
Oficina de Colchoaria	Carlos Chrisstoffel
Joalheiro	Ricardo Dorguth
Photografia	Francisco Heiler
Marceneiro e Lojas de Móveis	J. F. Schuttger
Chapeleiro	Guilherme Hobber
Casa de Roupas	Rudolph Launstein
Padeiro	Francisco Loenert
Tamancaria	Antonio Pedro Miller
Hotel e Estação de Diligências	Mostaert & CIA
Relojoeiro	Hugo Riedel
Joalheria	Ferdinando Schuaz
Diligencia particular	Christiano Jellmer
Alfaiate	Jorge Theinl
Laboratório Fotográfico	Adolpho Volk
Carpintaria e Marcenaria	Julio Volkmann
Açougue	Carlos Weigert
Alfaiate	João Schaefer

Fonte: Jornais O Dezenove de Dezembro; Gazeta Paranaense e Província do Paraná (1869-1889).

FIGURA 70 - RELAÇÃO DOS ESTABELECIMENTOS COMERCIAIS DOS IMIGRANTES ALEMÃES EM CURITIBA/ FINAL DO SÉCULO XIX

FONTE: Colatusso (2004, p.66)

No caso dos Volk, mesmo que eles tenham realmente vivido certa imunidade social em relação aos choques culturais e políticos, não se pode deixar sublimado que naquele período em Curitiba havia um excesso de tensões na trama das relações sociais com os imigrantes no qual o casal estava inserido. Pois a força de intimidação da sociedade receptora para com os “estrangeiros” era significativa como foi demonstrado no depoimento de Fugmann. Assim, naquele final de XIX, para se obter visibilidade e respeitabilidade social, ao que parece, era necessário apresentar para a sociedade receptora ao menos quatro predicativos, ou seja, era interessante ser: luso-brasileiro, homem, republicano, e católico; talvez só assim o indivíduo não estivesse exposto a qualquer espécie de pecha e/ou resistência no trânsito social.

Para a sociedade receptora, entre todos os imigrantes, o comportamento alemão parecia paradoxal, tendo em vista que estes mantinham intacta a sua cultura, especialmente pelo idioma e endogamia. Mas, por outro lado, eles se mostravam à disposição nos conflitos militares a favor do Brasil, para isso filiavam-

se às tropas com os brasileiros antes mesmo da nacionalização. Sobre este posicionamento militar do imigrante alemão, há registros de grande participação do elemento germânico nas disputas brasileiras, foi assim na Guerra dos Farrapos (1835-1845) e na guerra do Paraguai (1864-1865). Logo, no período republicano não foi diferente, pois em 1893, na Revolução Federalista, a participação germânica foi de grande proporção. Sobre estas participações Fugmann atesta:

Já registramos que muitos teutos-brasileiros combateram ao lado das tropas do governo, alguns dos quais se tornaram oficiais, como, por exemplo, o sr. Henrique Thielen, no decorrer da defesa da Lapa; no entanto, também entre os revolucionários introduziram-se aventureiros alemães e teuto-brasileiros. [...] O coronel Manoel Luiz Agner, que já mencionamos na Guerra do Paraguai, fez propaganda para a revolução e organizou um batalhão. O autor da Genealogia Paranaense, Francisco Negrão, trata esse envolvimento de estrangeiros de maneira dura. Ele quer dar o direito de fazer revolução somente a brasileiros natos. No entanto, desde a declaração da Independência, tanto o governo, como os revolucionários têm se utilizado de tropas estrangeiras para as suas finalidades (FUGMANN, 2008, p.184).

Apesar da inegável contribuição do imigrante alemão, em geral, a favor do Brasil nos conflitos, não resta dúvidas que a sociedade receptora lhes reservava muitas ressalvas; a pergunta era: afinal o que de fato estaria motivando esses imigrantes a participarem dos conflitos? Outro aspecto desfavorável aos imigrantes alemães e que geravam desconfianças era o fato deles se posicionarem socialmente avessos à assimilação cultural brasileira, naquele período, e aos olhos da sociedade receptora, este perfil era praticamente uma posição política de gueto.

Assim, um grupo com esse perfil intransigente, e ao mesmo tempo tão habilidoso e motivado à luta armada, criava severas desconfianças, da ordem “de que em certo dia” os alemães do Brasil se voltassem contra o próprio país. Sobre esse temor de um “Estado Independente” em relação aos imigrantes em geral, Ricardo Costa Oliveira (2001, p.xxiv) comenta:

A presença dos imigrantes europeus e o seu impacto cultural foi meticulosamente analisado por alguns políticos do Brasil Meridional. A preocupação formulada por Varnhagem em relação à imigração pode ser aferida pela seguinte passagem da sua História Geral do Brasil: [...] Os perigos destas chusmas compactas de colonos estrangeiros, e às vezes de religião diferente da que professa o país, que podem vir a ser outro Estado no Estado, e dar lugar a perturbações e guerras civis, para não dizer ao risco de perder-se a anterior nacionalidade histórica (VARNHAGEM, 1962, p.129).

Apesar de tais temores ao se observar o desenrolar da trajetória do grupo alemão imigrante no Brasil, é possível averiguar que de fato não havia um interesse concreto ou organizado desses imigrantes em reclamar um Estado independente. Ao que parece, a motivação da imigração permanecia, ou seja, havia o interesse de adotar o Brasil como pátria, e mesmo na época, era essa a

pregação dos pastores protestantes, inclusive, do Pastor Fugmann (1929, p.184): “todo o alemão que põe o pé em solo brasileiro deveria se precaver para não se envolver em acontecimentos políticos e não participar em nada que não seja das leis do Brasil”.

Atualmente, é possível compreender as controversas interpretações da época a respeito das intenções dos imigrantes alemães, especialmente a desconfiança da sociedade receptora em relação à disposição germânica para conflitos militares. No entanto, também atualmente, são passíveis de explicações certas disposições culturais germânicas, principalmente a partir dos modelos de análise de Elias a respeito do *habitus* alemão.

Sob as observações de Elias, por exemplo, é possível atribuir várias motivações dos alemães no que concernia o pronto interesse deles aos assuntos de ordem militar. O primeiro girava em torno de defender o país que os acolheu e no qual habitavam; em segundo era a própria desenvoltura dos germânicos com as armas de fogo, habilidades que lhes eram desenvolvidas desde a infância como atividade de lazer nos “Clubes de Tiro”; em terceiro, retomando as proposições de Elias, eram os traços herdados socialmente na Alemanha e que faziam parte do repertório das marcas do *habitus* alemão, nos quais estava incorporado certo encantamento belicista. Isto, em virtude de todos os enfrentamentos que os alemães possuíam em suas memórias, do que suas famílias predecessoras haviam vivenciado em sua terra natal, pois para os alemães foram necessários muitos conflitos durante séculos para que a Alemanha um dia viesse a atingir uma unidade política e territorial.

Segundo Elias (1997, p.16), essa unidade foi caracterizada especialmente por povos que possuíam em seu idioma a raiz linguística germânica. Assim, o conflito germânico na Europa se instaurava de um lado com os povos de origem latina, franceses, por exemplo; de outro com os povos de língua eslava, russos e poloneses, entre outros. Sobre a natureza desses conflitos recorrentes com os povos latinos e eslavos, Elias explica que a questão das tensões não era por conta da raiz linguística. Mas, em geral, os conflitos com povos de língua latina e eslava eram em virtude das questões religiosas inerente aos grupos eslavos e latino que respondiam aos interesses do papado católico. As questões com o papado católico, por sua vez, não envolviam apenas as discordâncias de ordem da confissão religiosa propriamente dita, os conflitos envolviam domínios territoriais

dos principados germânicos, motivados por preceitos católicos que promoviam avanços em terras alheias, inclusive, territórios de grupos germânicos de confissão Protestante.

Enfim, a recorrência dos conflitos vividos pelos povos germânicos no seu processo histórico contribuiu para a incorporação de habilidades e encantamentos belicistas que foram socialmente incorporados no *habitus* dos alemães, sobre isso Elias conclui: “A fragilidade do Estado Alemão, a qual atentava constantemente as tropas estrangeiras de países vizinhos a invadir seu território, produziu uma reação entre os alemães que levou a conduta militar e as ações bélicas a serem altamente respeitadas e, com freqüência, idealizadas” (ELIAS, 1997, p.20).



FIGURA 71 - OFICIAIS DO 4º BATALHÃO PROVISÓRIO DO CORPO DO EXERCITO EM OPERAÇÃO NOS ESTADOS DO PARANÁ E SANTA CATARINA/ REVOLUÇÃO FEDERALISTA 1893-1894/ ESTÚDIO VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/No.de cadastro: FO,4537-SN4531

Na imagem anterior, curiosamente, e talvez por se tratar da encenação de uma foto de estúdio, os combatentes não são flagrados com as armas de fogo, mas apenas com o segundo acessório de combate da Revolução Federalista que eram as espadas. Para a composição fotográfica, vale considerar que de fato as

espadas são mais idílicas que um mosquete, pois uma arma de fogo remetia a algo mais violento na composição visual.

Assim, por motivação de um *habitus* socialmente incorporado em séculos de conflitos, era comum aos alemães imigrantes (envolvidos em alguma diligência militar brasileira) antes de saírem para o *front* de combate, agendarem uma seção fotográfica em um estúdio da cidade, de preferência com um fotógrafo conterrâneo, neste caso, o estúdio Volk. Então, como o conflito era um costume, que para os alemães, envolvia honra e prestígio, cabia um momento para o registro fotográfico.

Ainda, a respeito da referida imagem, vale refletir sobre o quanto a fotografia de estúdio era de fato um espaço idílico e de encanto, no qual até uma fotografia de militares fardados possui muito mais ares de uma confraternização de escoteiros, que propriamente de homens que fariam parte de um grande massacre da história do Paraná. Então, entre as poses, a pompa e os belos uniformes, o estúdio Volk - pela natureza inerente ao espaço fechado - não revelou o grande massacre da Revolução Federalista. Por outro lado, se o estúdio não pôde trazer as imagens dos homens no campo de batalha, e ainda, outros tantos mortos, empilhados e degolados pelo destino do conflito, ao menos, o estúdio do casal Volk deixou para a posteridade a lembrança imagética do simulacro militar da época. No entanto, sem revelar se esses homens da referida fotografia foram os vencedores, vencidos ou os massacrados. Sobre o tom violento do conflito, Wachowicz comenta:

Não foram os milhares de pessoas que perderam a vida, nem os avultados prejuízos materiais causados à nação que caracterizaram a revolução federalista e sim a sua crueldade e barbárie. De ambos os lados inúmeros foram as atrocidades cometidas. Houve degolamentos realizados por ambas as partes, assaltos e destruição de hospitais, massacre de prisioneiros que se rendiam com a promessa de vida e garantias, sendo depois impiedosamente exterminados, às centenas. [...] Depois da retirada de Gumercindo Saraiva de Curitiba, as tropas comandadas pelo General Ewerton Quadros ocuparam a capital. Iniciou-se então a vingança dos legalistas. Os políticos presos eram levados ao cemitério, obrigados a cavar suas próprias covas, e cruelmente fuzilados. [...] A cadeia pública era insuficiente para conter a grande quantidade de prisioneiros. Utilizou-se então o teatro, como prisão improvisada. Porém o crime que iria abalar a nação seria perpetrado no km 65 da estrada de ferro Curitiba-Paranaguá, onde o Barão do Serro Azul juntamente com mais cinco companheiros foram barbaramente trucidados por ordem do comandante militar e de Vicente Machado (WACHOWICZ, 2002, p.171-172).

Outra questão curiosa sobre o estúdio Volk, a respeito das imagens que envolviam a Revolução Federalista, entre outros conflitos sumariamente violentos, era a presença feminina de Anna Paul e Fanny Volk como fotógrafas. Pois elas invariavelmente conviveram em um ambiente de interesses masculinos, bem como,

também conviveram literalmente com o universo dos poderosos homens da cidade, interlocução incomum às demais mulheres da capital.

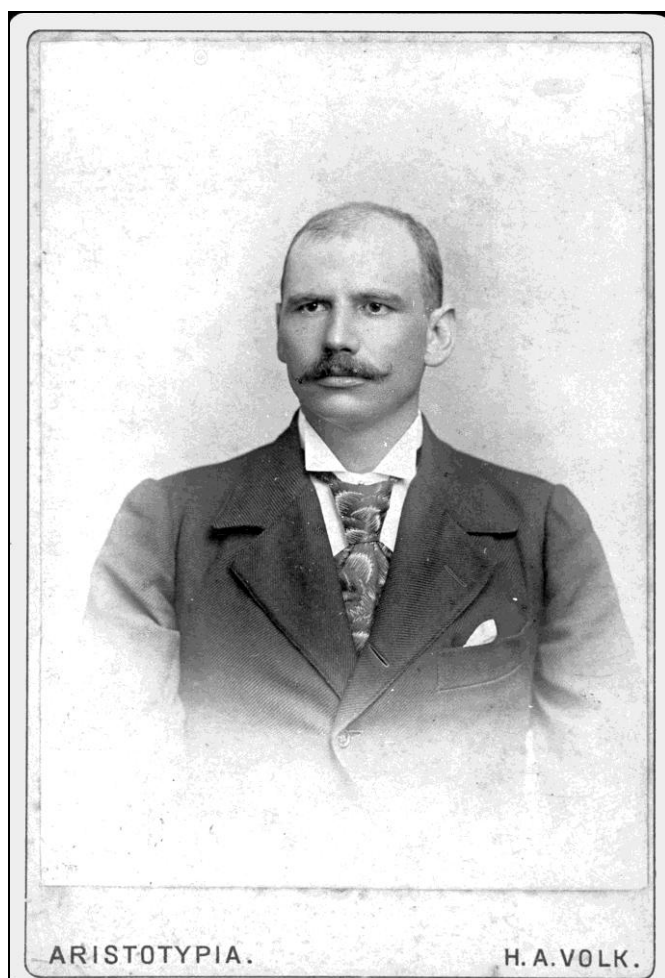


FIGURA 72 - LIBERO GUIMARÃES/
OFICIAL DA REVO-
LUÇÃO FEDERALISTA
NA REGIÃO DA LAPA

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/ nº. de
cadastro:FO,4359-SN,4352



FIGURA 73 - GENERAL JOSÉ BERNARDINO BORMANN ESTÚDIO VOLK⁸⁸

FONTE: arquivo Casa da Memória:/nº.de cadastro: FO, 4794-SN,4788

Entre os registros da referida revolução, o estúdio Volk, por meio de seus retratos, auxilia na demonstração que os alemães lutaram ao lado dos luso-brasileiros neste conflito. As imagens que estão justapostas anteriormente revelam um sujeito de nome Guimarães e outro de nome Bormann, ou seja, um luso-brasileiro e outro com sobrenome alemão que provavelmente lutaram lado a lado e talvez até tenham morrido pela mesma causa. No entanto, curiosamente, isso não serviu em prol de promover a compatibilidade entre as duas culturas, seja: antes, durante e após o conflito vivido em comum.

⁸⁸ Anotações no verso da imagem: "Olimpio ofereceem signal de amizade e sincera Amizade- Lapa 16/01/1886"; ainda consta: "Libero faleceu no dia 08/08/1908 na Fazenda de Martin Weber as 17h, com 49 anos de idades, em consequência de um disparo de revolver cujo disparo atingiu o coração".

A respeito das tensões que não se cessam, mesmo quando os “*outsiders*” não são mais tão recém-chegados assim, Elias aponta que esta característica de permanente negação à presença imigrante é um recurso de manutenção social dos “estabelecidos”. Pois, tal comportamento fomenta a manutenção da hostilidade da sociedade receptora em relação ao grupo imigrante, independente do tempo de permanência dos “*outsiders*” na região, isto a fim de comunicar a manutenção do poder das famílias mais antigas.

Tal comportamento das famílias antigas poderá durar décadas de resistência, preconceito e violência. Sobre esta manutenção de distinção entre “*estabelecidos*” e “*outsiders*”, Elias observou - em seu estudo de Winston Parva - que não importa o tempo de permanência que o “*outsider*” esteja vivendo no local onde fixou moradia, a questão do estigma de “*outsider*” é atemporal. Assim, esses sujeitos tidos como forasteiros sempre serão suplantados pelo grupo “estabelecido” em todos os trâmites da vida social, ora implicitamente, ora explicitamente, mesmo que sejam moradores fixos por mais de vinte e trinta anos em uma mesma cidade ou região. O exemplo citado por Elias, a respeito destas atitudes, de uma determinada sociedade receptora, é o seguinte.

Winston Parva fosse uma comunidade relativamente homogênea não era esta a percepção daqueles que ali moravam. Para eles, o povoado estava claramente dividido entre o grupo que se percebia, e que era reconhecido, como o *establishment* local e um outro conjunto de indivíduos e famílias outsiders. Os primeiros fundavam a sua distinção e o seu poder em um princípio de antiguidade: e moravam em Winston Parva muito antes do que os outros, encarnando os valores da tradição e da boa sociedade. Os outros viviam estigmatizados por todos os atributos associados à anomia, como a delinqüência, a violência e a desintegração (ELIAS, 2000, p.07).

Porém, mesmo na condição de “*outsider*”, como já foi visto, os imigrantes alemães não se furtaram a participar em prol dos conflitos brasileiros, bem como não se furtaram a posar com suas fardas às objetivas do estúdio Volk. A imagem posterior trata-se do jovem sargento “Jorge Lepper”, nos arquivos da Casa da Memória o jovem alemão está catalogado como um desconhecido, apenas denominado como um “jovem militar”, porém curiosamente, no livro do Pastor Fugmann, o jovem rapaz é referenciado com nome, sobrenome, patente e guarnição, ou seja, mesmo que o pastor Fugmann privilegiasse em seu discurso “a força do voto e não das armas”, é inegável que toda a esmiuçada referência à figura da pessoa do sargento, revela, da parte de Fugmann, certo encantamento pelos patrícios fardados, provavelmente em virtude do *habitus* alemão do pastor.

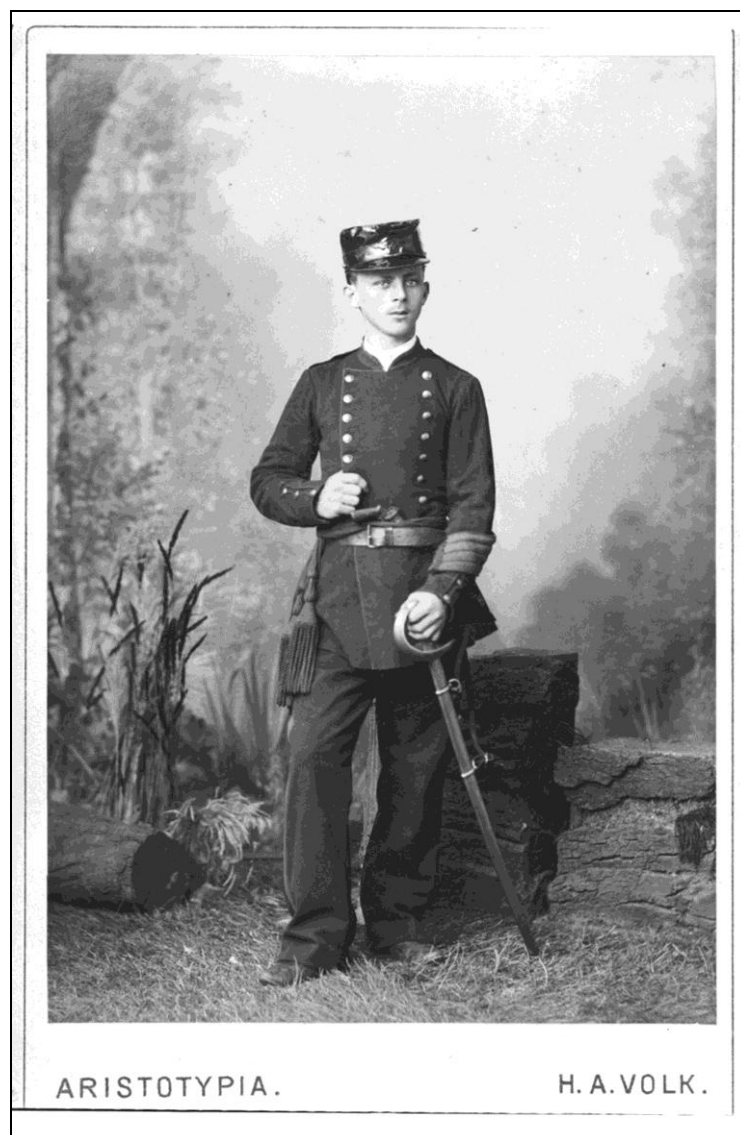


FIGURA 74 - "SARGENTO JORGE LEPPER", S/DATA/ ESTÚDIO VOLK
FONTE: Casa da Memória (2005, p.37) e Fugmann (2008, p.182)

Apesar do fotografado se tratar mesmo de um militar, ou seja, desta fotografia de fato corresponder a um sujeito que realmente serviu a Guarda Nacional, a referida fotografia trata também da conhecida pose de encenação comum aos estúdios, que em geral, era impecável. Porém, neste caso, o jovem sargento Lepper, apesar da bela pose, esqueceu de agregar ao seu braço direito o acessório de punho do seu traje militar de gala. No entanto, a atitude firme e elegante do jovem militar quase disfarça, aos olhos do observador, o pequeno descuido na composição da sua farda.

Retomando as reflexões sobre o contínuo descompasso da sociedade receptora com os imigrantes alemães, vale pontuar que apesar da aparente força

imagética das fotografias, isso não favoreceu esses imigrantes numa comunhão com a sociedade receptora, mesmo fardados em prol da Guarda Nacional. Neste particular, a imagem fotográfica não teve força para favorecer socialmente os imigrantes alemães, pois a resistência a esse grupo era um fato concreto e recorrente entre os habitantes de Curitiba.

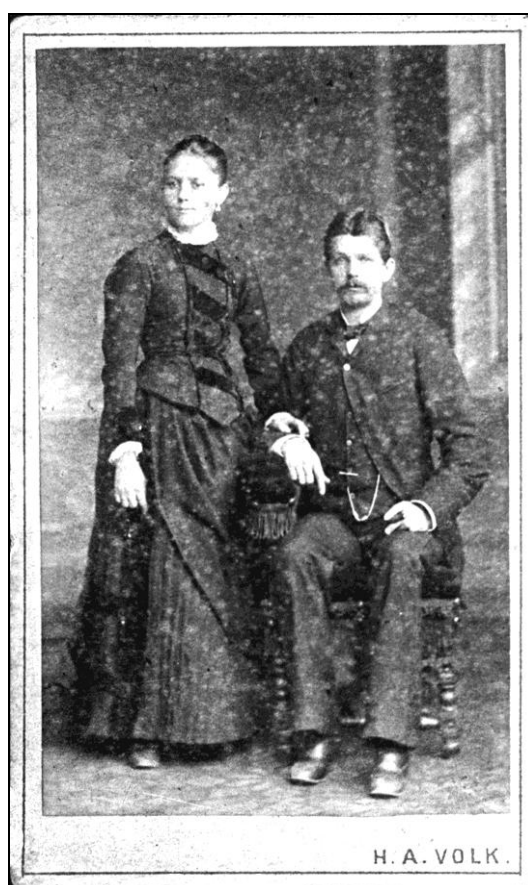


FIGURA 75 - GUILHEME KLUGER E
ESPOSA ANA
HANNEMANN

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/ nº. de
cadastro: NG: 2587

Ainda, vale a reflexão a partir das anotações contidas no verso de uma fotografia de um casal alemão: os “Kluger”, tais dados resumem a configuração social de Curitiba naquele período histórico quanto à presença imigrante germânica em seus diversos aspectos: na endogamia alemã, desenvolvimento do comércio e da indústria e na participação na Revolução Federalista.

Guilherme Kluger e esposa Ana Hannemann, ele alemão nato, ela filha de uns dos primeiros imigrantes alemães, nascida no Brasil. Foram um dos pioneiros do comércio e da indústria de Curitiba - sec. XIX. Participou da Revolução Federalista com o Barão do Serro Azul, era para ser morto com o Barão mas fugiu para Ponta

Grossa, depois que acalmou o clima político, recebeu autorização e voltou. Dono de uma fábrica de charutos (Arquivo: Casa da Memória/no. de cadastro: NG:2587)⁸⁹

Assim, à parte as violências de ordem nacional, que os alemães sofreram junto às tropas nacionais, ocorriam em Curitiba, naquele período, investidas de violências contra os imigrantes alemães, em especial, estas não eram menos descabidas e tão pouco menos cruéis daquelas enfrentadas no campo de combate. É certo que havia tanta diversidade pulsando na cidade de Curitiba no período referido, que os conflitos eram sumariamente violentos, dada a multiplicidade de sujeitos e interesses, assim os índices da intolerância eram de toda ordem: econômica, política, étnica, religiosa e doméstica. Quando não eram violências de intolerância justapostas, por exemplo: étnico-religiosa (alemão e protestante), gênero/étnica (mulher e imigrante). Curiosamente os assaltos e roubos ocuparam menos as páginas dos jornais e os autos das delegacias.

Sobre a tríade de intolerância étnica-econômica-religiosa que os alemães sofriam frequentemente, cabe pontuar um episódio a fim de fazer emergir reflexões menos pueris a respeito das motivações que fomentavam a trama tensa entre alemães e os naturais de Curitiba. O episódio que melhor reflete o âmago dos sentimentos odiosos em relação ao imigrante alemão pode ser constatado no impasse entre o padre Alberto Gonçalves e Henrique Henning (mestre de obras da Catedral de Curitiba). Visto que este desentendimento tem sido apontado como uma violência que foi fomentada muito mais pela condição solidificada de desrespeito entre os grupos “*estabelecidos*” e “*outsiders*” que pelo episódio em si.

O clímax de tal conflito acabou culminando na encomenda do assassinato violento do alemão Henning; tal morte foi planejada com tocaia seguida de decapitação. Mas, a questão pontual é que outras pesquisas que permeiam essa temática “imigrantes alemães e sociedade receptora” vêm demonstrando que esse resultado violento talvez não tivesse ocorrido de forma tão trágica, se o mestre de obras fosse luso-brasileiro e católico. Assim, para Cid Deren (1993, p.20), “a presença maciça de protestantes dentro das obras da Matriz seria o estopim para um choque violento entre o padre Gonçalves e Henning”. Outros estudos específicos sobre esse episódio (COLATUSSO, 2004) também constatam que o padre negou pagamento ao mestre de obras e aos demais trabalhadores alegando

⁸⁹Anotações anônimas no verso da fotografia.

que a Matriz de inspiração gótica teria ficado com ares de templo protestante na opinião do padre.

Atualmente é bem evidente que tal alegação não é verídica, especialmente pela Igreja apresentar o estilo gótico, e ainda, ser cópia fiel de uma Catedral Católica da Espanha. Mas, o clímax dessa história é que o padre negou o pagamento aos “alemães” pela obra da Matriz pelos seis meses de trabalho, sob aquele pretexto incoerente. Em resposta à injustiça, o mestre de obras por sua vez reagiu, e partiu para um duelo corporal com o padre, este último quase sucumbiu à surra que levou do “alemão”. No desenrolar deste episódio, novamente, Vicente Machado estará no centro da violência ao tomar as dores do padre, quando solicitou “a cabeça do alemão” aos seus capangas - Hemógenes de Araújo e Diamiro Fouquin - o desfecho violento ficou assim relatado.

A casa do coronel Hermógenes de Araújo estava em festa, havia muita gente na frente, algumas crianças faziam algazarra no campo fronteiro. Os três aproximaram-se e amarraram as montarias nas pitangueiras em frente ao sobrado. Transportando o fardo sinistro, Diamiro se dirigiu à porta de entrada, onde estava uma das criadas. “- Avise ao coronel Hermógenes que estou aqui com a encomenda.” [...] A rapariga entrou e, logo em seguida, retornou dizendo que o pistoleiro entrasse, pois o coronel o estava esperando junto com as visitas, no quintal da casa. Incontinenti, Diamiro se afundou pelo corredor e, ao chegar à porta dos fundos, foi recebido efusivamente por Hermógenes, que se encontrava cercado por vários figurões de Curitiba, inclusive Vicente Machado. “- Aí está Diamiro velho de guerra, e pelo jeito trouxe a sua encomenda, doutor Vicente”. [...] Ao mesmo tempo em que falava, desatava a boca do saco e, arregaçando a lona, deixava à mostra a cabeça disforme e azulada de Henning. As cenas que se passaram foram de terrível pandemônio. Várias mulheres desmaiaram. Vicente Machado arregalou os olhos e num grito de espanto levou a mão à garganta e com a outra apontou para o hediondo troféu, tentava articular alguma palavra, mas o pavor não permitiu que emitisse um único som. Muitos dos que presenciaram a cena iriam contar que o republicano somente recobrou a voz largo tempo após a terrível visão, e balbuciava: “- Não era assim que eu queria. Não era assim”. [...] Talvez quisesse, com isso, dizer que, ao pedir a cabeça do alemão, não o queria literalmente decapitado. Pedira de forma que Hermógenes desse um fim nele, um fim discreto, e o gordo coronel o atendeu ao pé da letra. A cabeça de Henning foi enterrada em seguida, no próprio quintal da casa, ao lado de um forno, e de lá nunca foi removida (DEREN, 1993, p.60-61).

Então, naquele momento, a respeito da dimensão da vida social, o que estava na pauta dos dias na absorção das leva imigrantes em Curitiba não eram apenas as diferenças culturais em virtude da diversidade étnica, mas sim as diferenças na posição de determinada etnia na combinação de uma dupla ascensão social: a economia e a política. Foi, portanto, inserido neste contexto histórico que se deflagrou aparentemente o “conflito pessoal” entre Henning e padre Alberto Gonçalves.

O episódio da Matriz remete às proposições de Elias, no que tange à existência de um tecido de interdependência social, pois a trama do conflito entre o alemão e o padre movimentou, não apenas anos⁹⁰, mas também muitos homens que tomaram posições no jogo da desavença dos dois. Nesta esteira, a proporção que este episódio tomou revela que “as relações sociais evidentemente invisíveis se associam às existências individuais determinando assim a natureza da formação social em que se inscrevem” (ELIAS, 2001, p.14).

Nesta perspectiva - os dois protagonistas do episódio fatídico - representaram uma figuração social, ou seja, uma trama social, que envolvia muito mais que um calote financeiro, mas um jogo de interesse e poder. Assim, o desfecho daquele conflito, que era aparentemente tão particular, acabou desvelando a imagem de boa parte daquele jogo social, que envolvia disputas de ordem política e econômica. Porém, mascaradas por um discurso de ordem aparentemente cultural, pois o padre alegava que não iria realizar o pagamento “aos alemães” porque a catedral teria ficado com “ares de templo protestante”. Sobre esta espécie de configuração social, Elias formulou o conceito da interdependência.

Contra as categorias idealistas de indivíduos em si (*Individuum na sich*) ou da pessoa pura (*reine Person*), contra representação atomística das sociedades, que as considera apenas a agregação de sujeitos isolados e a soma de comportamentos pessoais, Elias coloca como centrais as redes de dependências recíprocas que fazem com que cada ação individual dependa de toda uma série de outras, porém modificando por sua vez, a própria imagem do jogo social. A imagem que pode representar esse processo permanente das relações em cadeia é a do tabuleiro de xadrez: “É isto que expressa o conceito de interdependência: como em um jogo de xadrez, cada ação decidida de maneira relativamente independente por um indivíduo representa um movimento no tabuleiro social, ‘jogada’ que por sua vez acarreta um movimento do outro indivíduo - ou, na realidade, de muitos outros indivíduos [...]” (ELIAS, 2001, p.13,158).

Destaca-se que a revanche que foi emplacada pelo padre Gonçalves contra o “alemão” vai além das questões aparentemente técnicas da obra da Matriz e pessoais em virtude da surra, somou-se também, às questões de ordem política e econômica.

⁹⁰ Apenas para pontuar que o episódio da Matriz é fruto de uma configuração social, vale destacar que o duelo corporal entre o padre e Henning não aconteceu imediatamente à negação de pagamento aos construtores alemães, mas sim seis meses depois, já a revanche do padre contra o alemão ocorreu um ano depois do duelo entre os dois, ou seja, neste ínterim de meses e anos a sociedade envolvida traçava novas tramas que resultaram em dois clímax, o primeiro o padre ficou em desvantagem com a surra que levou do alemão; em segundo Henning sucumbiu.

As de ordem política são provavelmente em virtude que na ocasião o contratante do grupo de operários para as obras da Matriz havia sido o Barão do Serro Azul, e Henning pertencia ao mesmo partido político do Barão, devido à oportunidade da nacionalização. Então, Henning filiou-se ao “Partido da Conciliação”, em contrapartida vale lembrar que o Barão era um desafeto político de Vicente Machado.

No entanto, pelos registros encontrados não havia relação política direta entre o Barão e Henning, apenas eram filiados ao mesmo partido; o que existia era um tênue laço por conta de relações de trabalho. No entanto, o Barão era conhecido como um homem muito sensível à causa dos imigrantes, bem como, era considerado na cidade como um simpatizante das diversas etnias que viviam em Curitiba.

Enfim, constata-se que na realidade havia o temor da sociedade receptora à ascensão dos imigrantes ao *status* da política, os alemães em especial, por serem eles os imigrantes mais antigos e, portanto, “os mais estabelecidos”, ao menos economicamente, até aquele momento, e ainda certa indisposição com a confissão religiosa luterana dos mesmos.

Quanto à questão econômica, cabe refletir que os alemães eram de fato os imigrantes mais abastados entre as demais etnias, assim - especialmente - o levante do padre e de Vicente Machado seguiam para além das questões religiosas e de ascensão política da comunidade alemã; soma-se também a hegemonia econômica dos alemães na cidade, e neste episódio em especial, era a hegemonia econômica empreiteira dos alemães em Curitiba que gerou todo aquele furor em não pagar os operários da Matriz. Ou seja, o sucesso empreiteiro alemão foi elemento pontual para desenrolar aquele conflito. A tabela a seguir demonstra e confirma tal hegemonia alemã naquele ofício.

Obra	Empreiteiro	Ano
Rua a partir da frente da Igreja do Rosário até o cemitério	Albino Schimmelpfeng	1868
Rua da Carioca (Riachuelo)	Fellipe Hey	1869
Calçamento da Rua Direita	Teodoro Strecker	1870
Rua do Nogueira	João Desidero Babler (Baebler)	1870
Rua da Assembléia	João Desidero Babler	1870
Rua Alegre	Jacob Schmidley	1871
Nivelamento da Rua da Carioca	Fellipe Hey	1871
Arrematação das obras do passo defronte ao Engenho do Major Bittencourt no caminho do Cajuru	Frederico Schultzh	1871
Ponte do Loreiro e os consertos necessários na ponte do Belém	Fellipe Hey	1872
Empreitada da ponte sobre o rio que atravessa a estrada que segue para o Botiatuva junto ao engenho que hoje pertence a Bernardo José Ribeiro Vianna	José Lambach	1872
Rua de Aquidaban	Fernando Schleder	1874
Rua de Aquidaban e Graciosa	Fernando Schneider	1874
Rua Riachuelo	Fernando Schneider	1874
Rua Riachuelo	João Desidero Babler	1874
Rua do Rosário	Felippe Hey	1874
Rua das Flores	Fernando Schneider	1876
Rua da Graciosa	Francisco Hartmann	1878
Ruas do Riachuelo, Graciosa	Fernando Schneider	1878
Rua do Riachuelo	Fernando Schneider	1879
Ruas do Cerrito e Riachuelo	Fellipe Hey	1979
Ponte da Rua do Riachuelo e do boeiro no Largo do Mercado	João Klass	1879

Obs: Aparece o nome de vários outros *alemães*, sempre dizendo que a Câmara os pagou devido a serviços prestados a mesma, mas não diz quais serviços seriam estes.
Fonte: Atas da Câmara, volume 13.

FIGURA 76 - RELAÇÃO DOS EMPREITEIROS ALEMÃES EM CURITIBA NO FINAL DO SÉCULO XIX

FONTE: Colatusso, 2004, p.57

Segundo Denise Colatusso (2004), a respeito da aplicação de calotes financeiros aos empreiteiros alemães, já estava se tornando prática comum da parte da sociedade receptora; esta informação pode ser constatada nas atas da Câmara entre 1869 e 1889, nas quais os imigrantes alemães faziam o registro dos seus reclames financeiros. Os calotes são observados por Colatusso muito mais como uma maneira de demonstração de poder da sociedade receptora, que propriamente uma dificuldade financeira pontual por parte dos contratantes. Esta espécie de calote moral ficou bem clara na atitude do padre Gonçalves que alegou uma justificativa infundada para não pagar os construtores alemães, ou seja, ele não estava nada satisfeito tanto com a ascensão religiosa quanto com a ascensão

empreiteira alemã na cidade. Sobre essa trama da configuração social que se estabelecia, Colatusso esclarece:

Em relação aos luso-brasileiros houve um nivelamento na hierarquia de status, uma vez que os alemães se destacaram no comércio de Curitiba, sendo depois dos luso-brasileiros o segundo maior grupo detentor de casas comerciais na capital, seguido por italianos, franceses e ingleses. [...] Elias afirma que sempre os outsiders (neste caso, os alemães), empenharam-se em melhorar a sua condição, enquanto o grupo de estabelecidos esforçavam-se para manter a superioridade. Os primeiros se ressentiram e, muitas vezes, procuravam elevar-se do status inferior que lhes era atribuído, enquanto os estabelecidos procuravam preservar o status superior que os outsiders pareciam ameaçar. Os outsiders são percebidos pelos estabelecidos como pessoas “que não sabem o seu lugar” muitas vezes agridem-lhe a sensibilidade, portando-se de um modo que, ao seu ver, traz claramente o estigma da inferioridade social (COLATUSO, 2004, p.58).

O episódio do alemão Henning veio à tona neste estudo a fim de auxiliar na reflexão do quanto o casal Volk precisava manter uma posição social de imparcialidade em momentos de conflito como este que por certo os envolvia diretamente enquanto imigrantes, protestantes e comerciantes. Pois, a questão não os envolvia apenas pela condição de imigrantes alemães, mas também pelo aspecto da ascensão comercial do casal, e ainda, pela condição do Volk como imigrantes alemães engajados.

Sobre o aspecto do engajamento do casal Volk com a comunidade alemã, vale lembrar o quanto os Volk tiveram apoio dos seus pares germânicos na ocasião da inauguração do estúdio, em tal momento a presença maciça de clientes alemães foi vital para a sobrevivência econômica do estabelecimento. Ainda na vida social, o casal Volk era bastante filiado aos “clãs” germânicos da cidade, ou seja, eles estavam intimamente imbricados aos usos e costumes alemães. Isto se confirma a partir do registro do Pastor Fugmann, no qual ele aponta Adolpho Volk como um dos conselheiros de uma das mais renomadas Sociedades alemãs de Curitiba. Sendo que tal sociedade - em virtude de uma nomenclatura adequada para o clube - deixou registrada a preocupação e a intenção da manutenção dos valores culturais germânicos, sendo que na diretoria deste clube encontrava-se, como conselheiro, Adolpho Volk, que obviamente comungava da mesma opinião. O documento da referida diretoria, que data de 15 de junho de 1884, defendia o seguinte.

Que na reunião anterior de 04 de junho, quando da votação do nome, prevaleceu a idéia que a prática do canto, principalmente de hinos alemães, nos quais o espírito do povo alemão é particularmente e profundamente atingido, deve sempre permanecer, quando no estrangeiro, como a principal alavanca para uma vida feliz, alegre e abençoada; o canto desperta todas as velhas e difusas imagens, renovando as lembranças da pátria de origem. Numa sociedade que tem o entretenimento saudável

como principal objetivo, o canto de hinos alemães deve ocupar um lugar destacado. Assim, nós podemos decidir pelo nome “Deutscher Saengerbund”, que sublinha a já mencionada importância do canto. E, na realidade, não serão todos, um pouco ou mais ou menos, cantores alemães? (FUGMAMANN, 2008, 128)⁹¹.

A partir dos laços dos Volk com a comunidade germânica é possível vislumbrar o quanto o assassinato do alemão Henning, um dos maiores construtores da cidade, pode ter impactado os sentimentos comunitários germânicos do casal. Por outro lado, os Volk, pela natureza e novidade do seu ofício, provavelmente tenham recebido em seu estúdio diferentes extratos sociais, seja étnico, político, religioso ou econômico.

Nos outros estudos que envolvem esta temática da violência contra os imigrantes são apresentadas ao leitor fotografias de todos os envolvidos no conflito: Henning, Vicente Machado, Diamiro Furquin, Padre Gonçalves; no entanto, não há referência da autoria fotográfica, mas mesmo assim, não se descarta a possibilidade de que esses indivíduos também tenham frequentado o estúdio Volk.

Quanto ao perfil dos fotógrafos Adolpho e Fanny, sublinha-se que ambos eram de origem alemã, unidos por um matrimônio “desajustado” civilmente, e condenado moralmente pela sociedade receptora, que possuía severos códigos de distinção moral com os imigrantes em geral, mas, especialmente, com os alemães pelos motivos já explanados. Então, vale a reflexão: se seria o estúdio fotográfico um lugar de trégua e o casal Volk agraciado pela “vista grossa”, devido à novidade do artefato que ofertavam? Ou ainda, pelo fato dessa novidade servir e endossar a promoção social dos “estabelecidos” por meio da fotografia? Seria também o estúdio um lugar no qual os encantos da modernidade pulverizaram o estigma da origem alemã e a união considerada “imoral” entre Fanny e Adolpho? Ainda, como seria para os fotógrafos receber em suas dependências, sujeitos de todas as nacionalidades, de partidos políticos antagônicos, bandidos e homens de bem?

Estas questões se não podem ser respondidas objetivamente, ao menos, as fotografias servem de pistas, de que o estúdio recebia tal pluralidade de sujeitos. Enfim, é inegável que ocorria um trânsito de sujeitos extremamente antagônicos em um literal restrito espaço físico, que se constituía no estúdio fotográfico. Em virtude daqueles conturbados sujeitos compartilharem o mesmo espaço para

⁹¹ Segundo Fugmann “a sociedade tinha 107 sócios, e sua nova diretoria era constituída pelos senhores: Adolph Schimdt, August Gaertner, Ernest Krause, Luiz Jucksch, Wilhelm Krueger e os conselheiros Adolpho Volk, August Hauer Anton Scheneider”.

efetuar suas fotografias, soma-se a curiosidade de compreender as estratégias de diplomacia que Adolpho e Fanny deveriam ter para receber indivíduos tão díspares, que além de antagônicos, eram, por muitas vezes, definitivamente inimigos. E mais, como deve ter sido para Fanny - na ocasião da partida de Adolpho para a Alemanha - tocar o negócio sozinha, administrando clientes, com todos os tensos condicionantes apresentados, sendo mulher e separada do esposo.

Também, torna-se interessante observar que o prestígio do estúdio Volk sobreviveu na transição de poder entre os Barões luso-brasileiros da erva mate do período Imperial e logo depois a ascensão dos “coronéis” republicanos. Ao que parece, para os Volk, e para o espaço do estúdio, havia uma espécie de consentimento e uma condição de neutralidade, assim sobrevivia a reputação do estúdio e do casal de fotógrafos. Isto talvez porque Fanny e Adolpho tenham demonstrado muito mais que competência na técnica de fotografar, mas desenvolveram também formas de comunicação, ou de silêncios, que os promovia na sociedade inóspita.

Em contrapartida, o casal oferecia a novidade de promoção social por meio da experiência da fotografia, fato que talvez para o casal Volk tenha sido a moeda de barganha na imunidade social, apesar da acirrada investida vexatória do padre Braga na ocasião do casamento deles. Talvez na imparcialidade social dos Volk, no fato do estúdio ter agregado um valor de campo neutro, esses dois fatores podem ter contribuído para a prosperidade do estabelecimento e reconhecimento social do casal de fotógrafos, assim eles foram poupados da pecha de “outsiders”.

Assim, dentro de um exercício diplomático com aquela sociedade, o casal Volk permitiu à atualidade o registro dos Barões do Império, bem como, o registro dos quase anônimos oficiais da Revolução Federalista, de demais políticos, de bandidos, de artistas e até renomados fotógrafos que procuravam por eles quando ensejavam registrar sua própria imagem. O estúdio, ao que parece, era quase um lugar da trégua, da imunidade política, no qual inimigos se esbarravam; sendo que a fotografia dos Volk revelava, talvez, o único ponto em comum entre homens tão antagônicos, que por vezes, lá se acotovelaram, no simples desejo de registrar e perpetuar a sua própria imagem. Entre os “ilustres” da sociedade receptora, encontram-se fotografias de: Tobias de Macedo, Euclides Bandeira, Francisco Silva

Xavier⁹². Ainda, sobre o forte círculo social da sociedade receptora, no ensejo da sua manutenção do poder, Ricardo Costa Oliveira pontua a respeito das estratégias de muitos intelectuais da época no intuito de fazer valer a manutenção da tradição daquela elite, e entre os citados do referido autor encontram-se os assíduos clientes do estúdio Volk.

Os intelectuais tradicionais do Paraná escrevem a história tradicional da identidade paranaense: Ermelino de Leão, Romário Martins, Francisco Negrão e o último dos paranistas David Carneiro. Todos possuíam vínculos com a erva-mate. A sua temática foi a construção da história regional, os temas paranaenses, a defesa dos limites do Paraná e a genealogia e a memória de suas elites. Todos procuravam mostrar a continuidade histórica da região. O Estado eram eles, os homens bons e os seus descendentes. Tal tradição continua com Brasil Pinheiro Machado, Samuel Guimarães da Costa e em Luiz Carlos Pereira Toutinho (OLIVEIRA, 2001, p.xxiv).

Então, um dos primeiros estúdios fotográficos de Curitiba, a “Fotografia H. A.Volk”, bem como, a experiência de fotografar-se, pôde proporcionar que este estudo seja também realizado por meio das imagens desses singulares indivíduos, que construíram um campo de relações e de tensões da sociedade da época. Também são eles os primeiros sujeitos históricos que foram fotografados em Curitiba, que além de revelar e trazer a sua imagem visual aos dias atuais, também revelam por meio de suas fotografias a posição da imagem social que queriam perpetuar.

⁹² As referidas imagens não foram inseridas em virtude da falta de qualidade das mesmas. “Tobias de Macedo”. Arquivo: Casa da Memória/no. de cadastro:FO: 8447; SN: 8267; P: 2092; “Euclides Bandeira”. Arquivo: Casa da Memória/no. de cadastro:FO: 8473; SN: 8293; P: 2104; “Francisco Xavier da Silva”. Arquivo: Casa da Memória/no. de cadastro:FO: 7454; SN: 7264; P: 988.

PARTE III

6 FANNY PAUL VOLK ENTRE O OFÍCIO FOTOGRÁFICO E OS IDEAIS DE “MARIA” E “CLOTILDE ”⁹³



FIGURA 77 - FANNY PAUL VOLK, S/DATA.
ESTÚDIO VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/n.º de
cadastro: FO:454, SN:44

Durante a efêmera estação em que uma mulher permanece em flor os caracteres de sua beleza servem admiravelmente bem à dissimulação a que sua natural fraqueza e nossas leis a condenam. [...] Sob o rico colorido de seu rosto fresco, sob o fogo de seus olhos, sob o conjunto gracioso de suas feições delicadas, com tantos traços retos ou curvos, mas puros e perfeitamente delineados, todas as emoções podem permanecer secretas. [...] Toda a luz interior mistura-se tão bem à luz de seus olhos chamejantes de vida, que a chama passageira de um sofrimento, aparece neles como um encanto a mais. Por isso nada há de mais discreto que um rosto jovem. O rosto duma mulher moça tem a calma, o brilho, o frescor da superfície de um lago (BALZAC, 1998, p.162).

6.1 FANNY ENTRE OLHARES, ESPARTILHOS, LIVROS E ERUDIÇÃO

⁹³ O termo “Maria” faz referência aos ideais de vertente católica republicana para as mulheres desta religião de predominância na época, o termo faz menção à Virgem Maria; já o termo “Clotilde” faz referência a outra vertente republicana –a positivista- que propunha um ideal feminino inspirado naquele de August Comt, esse termo faz menção à esposa e musa do intelectual que se chamava Clotilde (CASTRO, 1992, p.119).



FIGURA 78 - "FANNY PAUL VOLK"- DÉCADA DE 1880/
ESTÚDIO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória: FO: 871; SN: 587

As fotografias de Fanny Paul Volk indicam, na medida do possível, alguns traços a respeito de sua personalidade, situação social e das relações de sociabilidades daquela que se tornaria a primeira fotógrafa do Paraná. Para ser fotografada ela se apresentava impecável, assim as imagens dela proporcionam um espetáculo de requintes. Mas, apesar do aparato refinado dos trajes, o olhar altivo de Fanny é um destaque a parte, tornando-se uma das características mais marcantes de suas poses.

Como já citado, havia duas características de imigrantes europeus que vieram para o Brasil, um camponês e outro com padrões burgueses europeus. No caso de Fanny, pode-se afirmar que ela pertencia ao segundo grupo, tanto pela

profissão, quanto pela requintada maneira de vestir-se. O estilo adotado por Fanny também era recorrente no Vale do Itajaí, localidade na qual viviam algumas amigas de Fanny. Sobre a inspiração dos trajés e o comportamento feminino das imigrantes alemãs no sul do Brasil, Marie Renaux apresentou o seguinte relato que coincide com o estilo de Fanny.

*“Nós sempre tivemos uma ‘Fraulein’ da Alemanha. Era a Fraulen Schoetten, fina demais, tida como a Koenigin Louise”. A referência corresponde à rainha Luisa da Prússia (1776-1810), esposa de Frederico Guilherme III. Dela se dizia que sua maneira calorosa correspondia ao ideal feminino da época, o qual pendia entre o espírito da nobreza e a sensibilidade da burguesia. Vestia-se no estilo império **graças à influência napoleônica** na Prússia, estilo esse feito “para sentar-se com elegância, sonhar e dançar” como se dizia na Europa (RENAUX, 1995, p.175) Grifo nosso.*



FIGURA 79 - “KÖNIGIN” LOUISE DA PRÚSSIA
FONTE: Renaux (1995, p.176)

Fanny Paul Volk também colecionava postais; neles é possível constatar que ela - igualmente às moças do Vale do Itajaí - possuía certo encantamento com a casa imperial germânica. Pois são inúmeros os postais de sua coleção, nos quais

se encontra boa parte dos príncipes e reis, enfim a nobreza alemã, prussiana e/ou austríaca em seus mais variados títulos.



FIGURA 80 - "A NOBREZA GERMÂNICA"/ POSTAL ENDEREÇADO A "ADOLPHO VOLK PHOTOGRAPHIA"/17-09-1899⁹⁴

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/n.º de cadastro: FO:453,SN:43

Os trajes de Fanny revelam muito mais que a simples observação da moda da época, a sua composição visual respondia a um imbricado ritual cultural, de uma classe social que vinha se constituindo na Alemanha e que estava sendo transplantada com os imigrantes para o Brasil. Deste modo, naquele contexto, ela carregava em sua pose, bem como nos trajes, os elementos que também representavam a burguesia alemã⁹⁵.

⁹⁴ O postal partiu de Dresden/Alemanha, no entanto não há indicação do remetente, o verso do cartão encontra-se nos anexos.

⁹⁵ "Definir a burguesia alemã não é tarefa fácil. Como burguês entende-se, desde a Revolução Francesa o cidadão em plena posse de seus direitos civis. Na Alemanha a conquista desses direitos não aconteceu de forma revolucionária, mas sim de forma gradativa, já que alcançou tardiamente a sua unificação política. Para caracterizar esses estratos sociais procuramos fazer o levantamento das suas atividades e de seu estilo de vida, o que levou à 'pequena burguesia', termo que surgiu no século XVIII para designar um complexo social que, grosso modo, se identifica com as pequenas profissões da cidade e do campo alemão" (RENAUX, 1995, p.25).



FIGURA 81 - "FANNY PAUL VOLK", S/DATE. ESTÚDIO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/n.º de cadastro: FO: 453; SN: 43

Uma observação mais detalhada a respeito da composição visual de Fanny Paul Volk revela também os ditames de uma mulher alemã e luterana, ou seja, ela seguia as regras inerentes à sua cultura religiosa de origem, expressos no seguinte depoimento: "**Depois da Confirmação protestante entravam na sociedade de suas mães, como se dizia na Europa aprendiam a: jogar cartas, usar espartilhos e levantar o nariz**" (RENAUX, 1995, p.176). *Grifo do autor.*

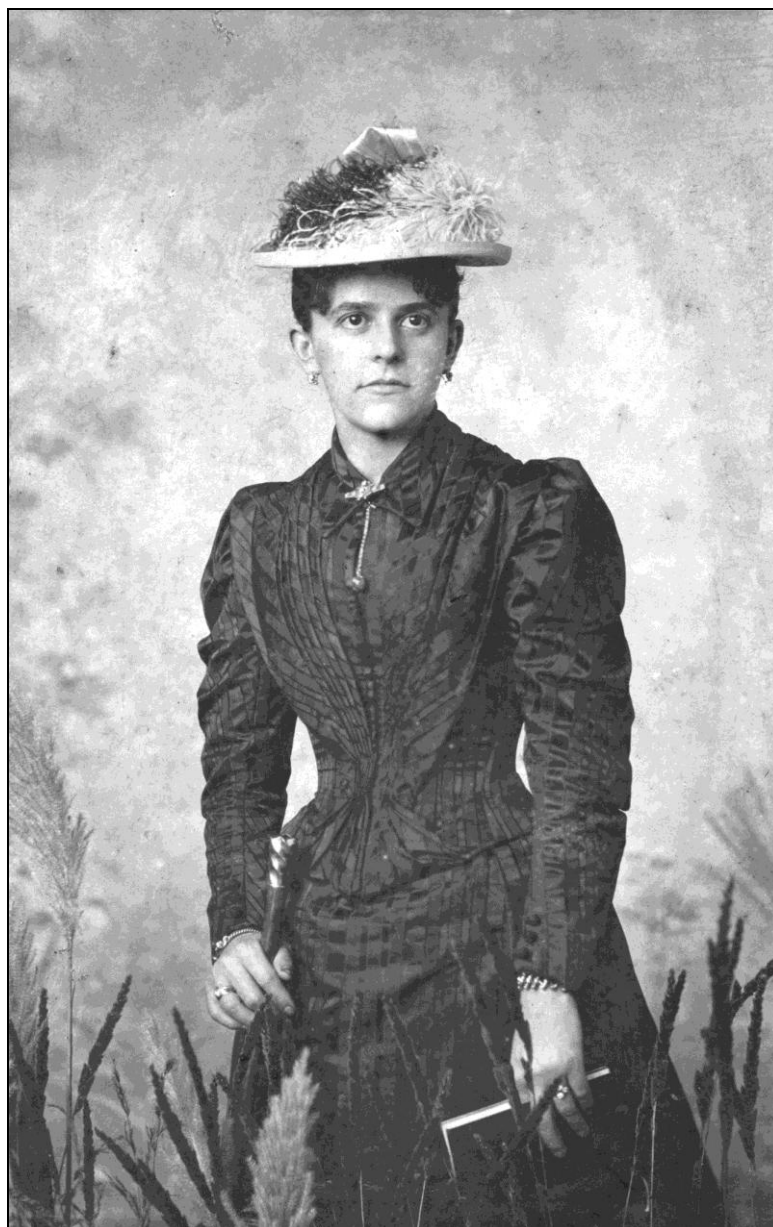


FIGURA 82 - "FANNY PAUL VOLK", S/DATA. ESTÚDIO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória: FO: 461; SN: 51

Na fotografia acima, em meio a todo o requinte de Fanny, ela ostenta em sua pose dois anéis, um na mão direita e outro na mão esquerda, talvez para valorizar as jóias ela apresente objetos em suas duas mãos. Na mão direita ela segura um pequeno cajado que poderia ser um cabo de sombrinha ou de um leque; na outra mão ela carrega um livro. Destaca-se que o livro não se constituía apenas como um recurso de composição fotográfica, isso considerando que Fanny era Luterana.

Pois vale lembrar que o livro era um signo germânico protestante, que também fazia parte do universo feminino, portanto um elemento de composição social e cultural que aparecia com frequência nas representações de mulheres de confissão Luterana. Logo, o livro não era um enfeite, mas sim um símbolo do domínio da leitura e da erudição das mulheres daquela religião, tendo em vista que uma das condições de um bom cristão(a) luterano(a) era ler a Bíblia.

Há de se destacar que nas pinturas barrocas dos países protestantes era recorrente a representação temática de mulheres lendo cartas ou livros; entre as obras mais famosas do referido período destacam-se as mulheres representadas por Vermeer, inclusive, para um dos quadros o título é justamente este: “*Mulher lendo uma carta*”⁹⁶. Ainda era recorrente na representação barroca dos países baixos e protestantes a imagem de mulheres trabalhando em ofícios; também é o caso de outra pintura de Vermeer, no qual sua personagem exerce a profissão de ourives “*Mulher pesando pérolas*”. Nesta perspectiva, os imigrantes homens de origem germânica no Brasil carregavam em sua bagagem cultural a apreciação pela erudição das mulheres alemãs, tais rapazes também não se importavam que as moças de sua origem possuísem um ofício, soma-se ainda que eles valorizavam as mulheres que eram cuidadosas com o seu próprio visual.

A respeito das preferências do perfil feminino - na ótica dos homens alemães imigrantes no Brasil - restaram alguns registros epistolares do início da imigração, especialmente quando esses rapazes se correspondiam com amigos ou familiares que viviam na Alemanha. As cartas remanescentes daquele período revelam os motivos da permanência da apreciação dos rapazes alemães residentes no Brasil por suas conterrâneas. As cartas revelam também certo desencanto desses rapazes imigrantes pelas brasileiras. Entre outros desencantos os rapazes alemães apresentavam estranhamentos a respeito do desleixo visual que os mesmos observavam nas naturais da região. Então, sob a ótica do homem alemão imigrante, permaneceu a importância do belo visual feminino, assim esses pequenos detalhes da “perfumaria” cultural também contribuíam para endossar a endogamia. Estes apontamentos podem ser observados a partir da carta do imigrante Julius Baumgarten. Segundo a pesquisadora Marie Luiza Renaux (1995,

⁹⁶ Encontram-se nos anexos as reproduções das pinturas: “Mulher lendo carta” e Mulher pesando pérolas”, ambas de Vermeer.

p.110), “ele vivencia esses conceitos a respeito das mulheres e dos tipos alemães e brasileiros em Blumenau em carta escrita ao pai e a um amigo”.

Agora uma palavra a respeito das belezas locais. As brasileiras em sua maioria são bem bonitinhas, tem lindos olhos castanhos e traços fisionômicos delicados e finos. Se fossem um pouco mais vaidosas, poderiam ser consideradas belas mulheres, mas são, sem exceção, desleixadas, pouco se importam com a aparência pessoal e se vestem muito mal. Eu nunca me apaixonaria por uma brasileira, pois como donas de casa são péssimas. Se não tivessem sempre ao seu lado a serviço dos escravos estariam totalmente perdidas. As mais ricas passam o tempo todo bordando e tecendo são exímias bordadeiras e tecelãs, mas também dependem dos escravos (BAUMGARTEN, 1860, s/p).

Retomando as fotografias nas quais Fanny aparece em seus requintados trajes foi possível traçar comparação dela com as fotografias remanescentes das mulheres de origem alemã, e da mesma classe social, que viviam no Vale do Itajaí/SC. Tais fotografias demonstraram que o visual feminino alemão do vale do Itajaí era similar à composição dos trajes de Fanny Paul Volk. Assim, foi possível compreender que a exigência do requinte feminino para aquela classe social alemã que migrou para o Brasil vinha incorporada ao *habitus* das mulheres alemães no que concerne ao trato pessoal e visual. Observou-se também que tais costumes se mantiveram no período no qual Fanny se instalou no Brasil.



FIGURA 83 - “LILY KONDER”, S/DATA.
VALE DO ITAJAÍ- SC

FONTE: Renaux (1995, p.177)

A imagem anterior se refere à jovem Lily Konder que era filha de imigrantes alemães do Vale do Itajaí, os Konder eram comerciantes; a pesquisadora sinaliza o

seguinte comentário a respeito do traje da moça: “Lily seguindo a ‘tounure’ da moda ditada por Paris” (RENAUX, 1995, p.177).

Destaca-se também que outro elemento que o homem alemão imigrante no Brasil considerava para a escolha de suas futuras esposas era a erudição das suas companheiras. Também por meio de correspondências, mesmo no início da colonização, é possível averiguar sobre tais “pré-requisitos” mais valorizados para as possíveis pretendentes ao matrimônio daqueles imigrantes. Assim, quando os moços alemães se referiam às suas pretendentes de origem alemã, também já residentes no Brasil, eles revelavam nas cartas as suas intenções e disposições de contribuir e promover culturalmente as suas esposas se assim se fizesse necessário.

Minha noiva é tão culta como as moças de nossa classe social na Alemanha, mas é de natureza simples e sem fingimentos. Como ainda é muito jovem, posso educá-la, o que também farei com prazer. (BAUMGARTEN, 1860, s/p).

Sobre o desencanto dos imigrantes alemães a respeito das mulheres da sociedade receptora, além das questões a respeito do desleixo do visual, somava-se a ociosidade da mulher brasileira em virtude da manutenção dos escravos. Para o alemão campesino ou burguês, o trabalho feminino não era um predicativo negativo para a figura social da mulher, inclusive, também neste aspecto, eles valorizavam a parceria de suas esposas nos ofícios, na compreensão da política, enfim, ao que parece em vários âmbitos da vida social do casal. Isto também rendeu mais um relato de Julius Baumgarten.

As preocupações caseiras irritam uma mulher brasileira, estas coisas prosaicas ela entrega às escravas, negras ou mulatas. A metade do dia é passado a sonhar na cadeira de balanço, a outra metade gasta em olhar pela janela, receber e fazer visitas. Pela casa ou educação das crianças não se importa. Na vida social e política é colocada bem distante, ela é, enfim, só flor que deve enfeitar o homem, com cujo perfume e brilho ele se delicia, mas não é companheira e amiga, ou sua cooperadora (BREITENBACH, 1887, p.4)⁹⁷.

Também é possível constatar que a questão da escravidão era um comportamento depreciativo observado pelos imigrantes alemães em relação à sociedade receptora, este fato causava estranhamentos ao elemento germânico. Tais preferências eram, talvez, posições de conduta em relação a outro ser humano, eram questões que já haviam se reformulado no *habitus* alemão, principalmente nos valores morais que as classes médias vinham incorporando na

⁹⁷ Revista Kosmos de Berlim, uma das mais conceituadas revistas científicas da Europa, neste artigo de 1887, sobre o caráter alemão no sul do Brasil.

sua vida diária no decorrer da ascensão do pensamento burguês na Alemanha. Nos estudos de Elias a respeito da evolução de padrões de comportamento germânico, que foram se incorporando ao *habitus* alemão, culminando em características singulares nos séculos XIX e XX, o autor pontua alguns condicionantes e características da ascensão da classe média a partir de novos valores sociais.

Por quase toda a parte na Europa, as elites intelectuais das classes médias setecentistas em ascensão compartilhavam de uma crença geral em princípios morais, nos direitos dos seres humanos enquanto tais e no progresso natural da humanidade. Mesmo que estivessem, em certa medida, assimiladas em perspectivas e maneiras pela dominante aristocracia de corte – como ocorria na França – e aceitassem, até certo ponto, a crença dos grupos dominantes de que sua própria época suplantava em civilidade e civilização todas as idades da humanidade, essas elites – representantes da *intelligentsia* da classe média – consideravam simultaneamente ponto pacífico que as condições da humanidade melhorariam ainda mais com o futuro. Durante o período de sua ascensão, as classes médias de países europeus, tal como outras classes emergentes, tinham sido orientadas para o futuro (ELIAS, 1997, p.134). Grifo do autor.

Por meio das análises do visual de Fanny, bem como da profissão comum de Fanny com seu marido e ainda com a mãe dela, vislumbra-se que os Paul e os Volk comungavam dos gostos e estilos de vida da classe média burguesa alemã mantendo essas preferências aqui no Brasil. Sobre as preferências adotadas no estilo de viver por um determinado grupo de indivíduos, Bourdieu pontua que o “*estilo de vida*” adotado pelos agentes faz menção às suas aspirações de *distinção social*. Em geral, tais aspirações de distinção social estão em diálogo com a “*identidade social*” desses indivíduos dentro de um determinado campo que possa agregar para os mesmos visibilidade e prestígio, então para Bourdieu (2007, p.446): “Os sujeitos sociais compreendem o mundo social que os compreende”.

Sobre a manutenção da distinção e a identidade social Bourdieu esclarece:

Os sujeitos classificantes que classificam as propriedades e as práticas dos outros, ou a deles próprios, são também objetos classificáveis que se classificam (perante os outros), apropriando-se das práticas e propriedades já classificadas (tais como vulgares ou distintas, elevadas ou baixas, pesadas ou leves, etc., ou seja, em última análise, populares ou burguesas); segundo sua repartição provável entre os grupos, eles próprios classificados; as mais classificantes e as mais bem classificadas dessas propriedades são, evidentemente, aquelas que são expressamente designadas para funcionar como **sinais de distinção** e, sobretudo exprimem o pertencimento às classes, cuja interseção define, em determinado momento, **a identidade social**, nome da nação, de região, de etnia, de família, nome da profissão, diploma escolar, títulos honoríficos, etc. [...] Basta ter em mente que os bens se convertem em sinais distintivos, que podem ser sinais de distinção, mas também da vulgaridade, ao serem percebidos relacionalmente, para verificar que a representação que os indivíduos e os grupos exibem inevitavelmente através de suas práticas e propriedades faz parte integrante de sua realidade social (BOURDIEU, 2007, p.446-447). Grifo nosso.

Retomando as questões a respeito da composição visual de Fanny, ainda vale mencionar a constatação de que ela não demonstrava em nenhum momento qualquer comprometimento do seu visual com a sua feminilidade. Vale pontuar que, em geral, as mulheres do final do século XIX no ocidente que exerciam ofícios considerados masculinos acabavam adotando trajes como calças e camisas, entre outros exemplos, o mais famoso diz respeito aos trajes masculinizados de George Sand⁹⁸.

Então, deste ponto de vista, as roupas de Fanny não sugeriam uma mulher de vanguarda no sentido de arroubos pró-feministas que marcaram algumas mulheres que ascenderam ao mercado de trabalho no final do século XIX. A figura de Fanny de fato se apresentou mais consoante com o visual de uma mulher com padrões burgueses alemães de comportamento, ou seja, ela respondia aos padrões de uma mulher de origem germânica burguesa e protestante.

6.2 DESÍGNIOS DA REPÚBLICA PARA AS MULHERES NO BRASIL

Quanto à posição social das mulheres na História do Brasil, esta trajetória foi marcada por características de invisibilidade social semelhantes às que

⁹⁸ Amandine Lucie Aurore Dupin (Baronesa Dudevant) dita George Sand, romancista francesa, nascida em Paris, em 1804, seus livros se tornaram muito populares; atribui-se a ela o mérito de ter sido a primeira mulher a viver de sua produção literária. Na sua trajetória de vida ela desafiou as convenções sociais femininas, mas por outra via adotou um visual masculino vestindo smoking e fumando charutos. Ela foi casada, divorciada e colecionou um número razoável de amantes famosos, entre eles, o músico Chopin. A Escritora faleceu na França em 1876.

acometeram as mulheres mundialmente. No caso brasileiro, a quase total invisibilidade feminina perpassa o período colonial, sendo que ao chegar ao século XIX, e boa parte do mesmo, poucos avanços haviam de fato se concretizado no que concerne à equiparação no trânsito social entre os homens e mulheres do país. Principalmente no que diz respeito ao acesso aos bancos escolares, isto foi negligenciado às mulheres brasileiras com registros evidentes dessa nulidade no período colonial, que mesmo com algumas intenções para uma abertura educacional às mulheres os avanços efetivos foram poucos. Assim, tal negligência com a educação feminina perpassou todo o século XVIII, bem como foi quase uma constância até o final do período monárquico.

Os historiadores da educação brasileira que abordaram o tema da educação feminina são unânimes em demonstrar que a educação escolarizada para as mulheres não tinha sido uma preocupação da sociedade patriarcal brasileira até meados do século XIX. Fernando de Azevedo, por exemplo, em um parágrafo de seu livro *A Transmissão da Cultura*, sintetiza essa situação histórica com as seguintes palavras: *“A mulher, essa tratada geralmente com superioridade pelo marido, quase senhor em relação à própria esposa, enclausurada na casa grande e nos sobrados, sufocada na sua personalidade, consagrava-se aos mistérios da casa e ao cuidado dos filhos”* (1976, p.20). Essa clausura doméstica, esse afastamento do mundo, a ignorância, que marcaram o espaço da vivência feminina durante o período colonial, adentraram o próprio período do Império. Os depoimentos de viajantes estrangeiros que percorreram o Brasil no século XIX, como Saint-Hilaire e Max Leclerc, citados pelo mesmo Fernando de Azevedo, nos informam das mulheres analfabetas, ignorantes, arredias, que se ocultavam atrás das portas e evitavam contato com estranhos, voltadas para a criação dos filhos e a direção da casa (MANOEL, 1996, p.22). *Grifo do autor.*

Cabe destacar que no início do século XIX, no Brasil, ocorreu a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, este episódio acabou proporcionando mudanças em vários setores da sociedade brasileira. Pois o Brasil saiu da condição de colônia e passou a ser sede do governo; isto causou além do impacto político, alterações na educação, na arte, bem como, em todos os aspectos de conduta e comportamento social. Então, com a vinda de D.João VI, em 1808, ocorreu a abertura dos portos ao comércio estrangeiro, fato que proporcionou a reorganização administrativa e comercial do Brasil. Há registros que entre os grupos abastados da sociedade e de boa parcela das camadas urbanas tal acontecimento ocasionou euforia, e, em consequência, a sociedade estabeleceu novos hábitos inspirados nas cortes europeias.

Um dos principais impactos da presença da Família Real foi na organização de um sistema educacional, que, mais tarde, mostrou-se destinado às elites que aqui se constituíam e, por sua vez, uma forma de oferta de ensino que

era nula à população em geral. Haja vista que o primeiro intento educacional foi a organização do ensino superior em detrimento dos períodos escolares anteriores. Segundo Barbosa (1978, p.15), a principal causa da opção da monarquia em estruturar um ensino superior no Brasil teria sido “a necessidade de formação de uma elite que defendesse a colônia dos invasores e que movimentasse culturalmente a corte”. Assim, como o objetivo era de proporcionar uma abertura cultural, ao menos para as suas elites, foi criada, em 1816, “A Academia Imperial de Belas Artes”, fruto do convite de D.João VI a um grupo de artistas e intelectuais franceses que necessitavam refugiar-se de Napoleão. O referido grupo foi recebido por D.João e ficou conhecido historicamente por “Missão Artística Francesa”. Ainda, segundo Alencar (1979, p.98), com a elevação do Brasil à categoria de reino criou-se um encantamento com a educação e com a cultura na qual “os comerciantes entregavam dinheiro a Dom João, para fins educacionais, como melhor forma de comemorar”.

Foi então em virtude do impacto de tantas mudanças sociais que a oligarquia⁹⁹ brasileira desejou que as mulheres de suas famílias entrassem em contato com certo “polimento sociocultural”. Porém, isto não incluía um ensino para a profissionalização, mas uma formação para uma mulher transitar na vida cultural e ser mais agradável socialmente junto aos seus maridos.

Dessa forma, não era mais o bastante que as mulheres soubessem apenas dirigir a casa e governar os escravos. Tornava-se necessário, diria até imperioso, que as mulheres soubessem ler, escrever, conversar, que conhecessem, ao menos por informação, um pouco do mundo situado além dos muros de suas casas e das paredes da paróquia mais próxima (MANOEL, 1996, p.22).

Enfim, apesar do intuito da oligarquia de “educar” as suas jovens, não era muito claro em termos governamentais a quem caberia a função de despender finanças para tal investimento. No entanto, estava bem evidente para a sociedade em geral, naquele período no Brasil, que as normativas do currículo para a educação feminina teriam diferenças de conteúdos em relação aos currículos que seriam destinados à educação masculina.

Não bastava, no entanto, desejar a educação para as filhas. Era preciso que houvesse escolas para isso, e elas praticamente não existiam. É verdade que, desde

⁹⁹ Este texto segue a orientação do seguinte conceito sobre Oligarquia enunciado por Ivan Manoel (1996, p.16) : “A palavra oligarquia não é um conceito que adquire concretude apenas por indicar uma classe social. O conceito é concreto porque esse segmento é composto por pessoas reais, que estabelecem inter cruzamentos familiares por meio de casamentos e compadrios. Boa parte do poder oligárquico se fundamenta nessa teia de relações inter-familiares que concentra capitais, aplaina os caminhos da escalada do poder e perpetua o mando de um restrito grupo”.

o Decreto de 15 de outubro de 1827, o Governo Imperial havia estabelecido um currículo não profissionalizante para a educação feminina, voltado para a formação de donas de casa, composto das seguintes disciplinas: leitura, escrita, quatro operações, gramática, moral cristã, doutrina católica e prendas domésticas. [...] Porém, se o Estado instituiu um currículo para a educação feminina, e outro mais completo para a educação masculina, não possibilitou, ao mesmo tempo as condições práticas para a execução desses currículos, ou seja, não criou as escolas (MANOEL, 1996, p.23).

Sobre as escolas em geral, o que ocorreu foi quase nada em termos governamentais, pois de 1834 a 1850 nenhuma fração do governo assumia a iniciativa do sistema escolar público e gratuito, decididamente este não era o foco da questão, Dom Pedro I eximia-se e repassava a responsabilidade aos governos provinciais, e estes defendiam que a responsabilidade pela educação poderia ser assumida pela iniciativa privada, ou seja, as escolas confessionais. Estas, por sua vez, eram pagas, caríssimas e destinadas, portanto, a uma parcela específica da população, ou seja, as oligarquias.

Então, foi por meio das escolas confessionais o caminho efetivo pelo qual trilhou de maneira organizada e sistematizada a educação no Brasil, seja masculina ou feminina, isto no período que compreendeu os anos de 1850 a 1910, até que de fato as escolas públicas da República fossem construídas. Neste ínterim, o ensino das mulheres no Brasil acabou ainda nas mãos do catolicismo ultramontano¹⁰⁰ que se ocupou de formar aquele ideal de jovens bem educadas e sem profissionalização.

Então, mesmo com o século XX se aproximando e a República apresentando seus ares, a educação feminina continuava sob os cuidados da oligarquia, que em geral, confiava suas filhas à educação da Igreja Católica. Esta força conservadora para a educação feminina era fruto do pensamento que imperava na sociedade da época, ou seja, o controle social das mulheres entre as duas partes que comandavam a sociedade: a oligarquia luso-brasileira e a Igreja Católica que neste período era de vertente ultramontana. Dentro daquele contexto, quanto mais se aproximava a modernidade que inspirava o século XX, na outra ponta, mais patrocínios surgiam para as escolas confessionais atenderem às mulheres do Brasil.

¹⁰⁰ O ultramontanismo, portanto, aparece como uma reação ao mundo moderno, ao capitalismo, ao iluminismo, ao liberalismo e a todo o conjunto de novas idéias que, começando a se esboçar nos séculos XV e XVI, adquiriram contornos definitivos após a Revolução Industrial e Revolução Francesa (MANOEL, 1996, p.41). Ver Também o livro de Augustin Wernet.

Após quatrocentos anos de vivência nos quadros rígidos do tradicionalismo patriarcal, em que a tônica fora a ignorância e a submissão das mulheres, a oligarquia se assustava com o mundo moderno, que exigia a educação feminina. Adiantando um ponto: a oligarquia e todas as classes sociais livres da sociedade brasileira se mostravam receosas com a educação das mulheres. Para a oligarquia a questão era: como educar, conforme as exigências do mundo moderno sem deixar, entretanto, que a modernidade cooptasse suas filhas e subvertesse as relações interpessoais e familiares? [...] O que era, afinal, esse “moderno” que tanto assustava a oligarquia? Moderno, naquela altura do século XIX brasileiro, significava muito mais que máquinas, ferrovias, eletricidade, bancos. Significava também, e, sobretudo, extensão de direitos civis para todos, inclusive às mulheres. Dos fantasmas da modernidade, o que mais assombrava a oligarquia brasileira em geral, eram justamente essas manifestações de um movimento feminista. [...] No Brasil da segunda metade do século XIX, o feminismo se restringia a ser um movimento ainda brande e emergente de mulheres de classe média e da oligarquia em busca de direitos civis, dentre eles, fundamentalmente, o direito de educação e o direito de voto (MANOEL, 1996, p.30).

Considerando que o principal veículo de difusão dos ideais republicanos foi o ensino, por meio dos discursos ali disseminados, cabe entender como esse novo regime político acabou, aos poucos, abarcando uma parcela da sociedade: as mulheres. Assim, no Brasil, com a consolidação do regime republicano ocorreu a disseminação dos Grupos Escolares, ou seja, uma escola que atingisse a população em geral. Desta maneira, com a consolidação dos Grupos Escolares, em 1920, o mote principal da escola era de que o ensino fosse público, laico e gratuito, portanto, no desenrolar do regime republicano e da própria urbanização das cidades brasileiras, abria-se a oportunidade de acesso ao ensino para diversas camadas sociais, inclusive a possibilidade das meninas frequentarem os bancos escolares.

No entanto, neste ínterim entre a proclamação e consolidação da República, os costumes continuaram muito contidos em relação à função social da mulher no Brasil, inclusive na função e aplicação dos saberes adquiridos na escola. Pois, se as mulheres finalmente tiveram acesso à escola no Brasil, por outro lado existiam investidas para que as mesmas não se profissionalizassem, tanto numa perspectiva de cunho religioso, quanto nas proposições políticas do período. Então, fomentava-se no imaginário social que as moças após estudar deveriam retornar para os seus lares preparadas para encontrarem um marido, e tão logo o casamento ocorresse elas deveriam ser mães.

Entre todos os discursos do início do século XX, era unânime a preocupação da manutenção das mulheres no lar educando “os filhos da República”, os católicos por uma via e os positivistas por outro. Mas, o resultado final entre esses dois grupos era o mesmo – isso que se tratava de polos

antagônicos - no entanto, no que tange ao papel das mulheres na sociedade eles eram congruentes, ou seja, às mulheres brasileiras estava efetivamente consolidado, nas expectativas sociais do período, que elas fossem boas esposas e boas mães, que não trabalhassem e que soubessem cozinhar e costurar.

Enfim, a diferença entre católicos e positivistas estava no enfoque do discurso, pois enquanto para os católicos as mulheres se prestavam às comparações de santas, anjos, ou à Virgem Maria, para os laicos elas eram comparadas às musas do Olimpo, mas para ambos o resultado final era o mesmo, ou seja, que elas continuassem sendo as “boas filhas, irmãs, esposas e mães” e o melhor lugar para isso acontecer era mantendo as mulheres dentro do espaço privado dos seus lares.

Os progressos da colonização romanizadora (ultramontana) acendem em Curitiba, grande polêmica com os intelectuais livres-pensadores, cujas origens maçônicas, espíritas, teosóficas ou neoptagóricas chocam-se com a posição católica que qualificam de dogmática e “jesuítica”. [...] A expansão da igreja Católica é, porém, uma realidade no transcorrer do período, quer espiritual e material, pela extensão das paróquias no domínio intelectual, pela disseminação dos colégios. O avanço das paróquias nos arredores de Curitiba liga-se especialmente ao imigrante católico, sobretudo italianos e poloneses. Nesses núcleos a presença da igreja, do padre e da escola é elemento de manutenção da própria comunidade e fato determinante de atritos como grupos anti-clericais. [...]. Ao entrecruzar das diversas polêmicas que agitam Curitiba na Primeira República, não está certamente alheia o tema mulher, sujeito às influências da cada grupo, de cada concepção, de cada ideal feminino. Nesse contexto, os intelectuais e educadores curitibanos de orientação laica desejavam que a mulher seja “um ser moral”, compatível com os padrões vigentes, enquanto o grupo católico, não diferindo em essência a respeito do papel e do lugar da mulher na sociedade, diverge, porém, no rigor de suas propostas. [...] A imagem feminina que daí resulta pode ser, ao mesmo tempo, real ou abstrata, figura e mito, carne e espírito, repúdio ou modelo, a mulher que -todos desejam e concordam- deve ser anjo na família, força na sociedade e esteio da pátria (TRINDADE, 1992, p.116).

Assim, em Curitiba, o discurso católico do papel feminino para o século XX, bem como o discurso positivista não diferia do restante do país, mesmo a cidade apresentando uma diversidade de pessoas em virtude da presença imigrante. No entanto, tal peculiaridade da maciça presença imigrante em nada colaborou para um novo pensar sobre o papel das mulheres, pois apesar das diferentes nacionalidades e idiomas que perpassavam o espaço social curitibano, o que ocorria neste caso - com exceção dos alemães - é que os demais imigrantes estavam unidos pela religião católica, linha religiosa comum à maioria das etnias. Os alemães eram os únicos mais flexíveis com a visibilidade social feminina no período, pois as alemãs trabalhavam junto aos seus esposos no comércio da cidade e para elas o acesso à leitura e erudição foi consentido desde a Reforma

Protestante. No entanto, neste caso, as imigrantes alemãs mais liberais se tornavam uma minoria ínfima diante das demais mulheres imigrantes católicas e das naturais que somavam um volume considerável que no cômputo geral arregimentavam o conservadorismo da época.

Mas, vale lembrar que no mesmo período, final do século XIX e início do XX, na Europa e Estados Unidos, as mulheres começaram a ascender do anonimato da esfera privada para as aparições públicas, seja no mercado de trabalho, na área acadêmica e até política; mesmo que incipientes, existiram as movimentações neste sentido. Segundo alguns autores, como Georges Duby e Michelle Perrot (1991), eles apontam que o local no qual ocorreram as maiores investidas das mulheres em prol do acesso feminino à escola e/ou ao mercado de trabalho foi nas cidades mais urbanizadas, em virtude dos atrativos inerentes ao novo espaço social que se constituía. Entre as diversas manifestações, as mulheres do ocidente reivindicavam o direito ao mercado de trabalho, ao voto e à educação irrestrita, isto significava a equiparação dos saberes dos conteúdos curriculares de que fossem idênticos aos dois gêneros.

Então, a partir das possibilidades que a urbanidade inspirou às mulheres das cidades europeias e norte americanas, os dirigentes da sociedade brasileira por sua vez, temiam o mesmo rumo para as brasileiras, desta forma desenvolviam-se estratégias políticas para a contenção das mulheres à vida pública. Então, a modernidade brasileira era permeada pela preocupação masculina em relação às inquietações feministas que ganhavam ainda mais visibilidade na Europa e nos Estados Unidos, e que já apresentavam ressonâncias no Brasil.

Em meio a todos os discursos e ações de contenção das mulheres do Brasil ao espaço privado, seja no final do século XIX, seja no início do século XX, existiu em Curitiba Fanny Paul Volk, uma mulher que além do fato de possuir uma profissão, tal ofício era considerado adequado apenas aos homens. Naquele contexto do início do século XX, aparentemente, Fanny contrariava todos os predicativos necessários do ideal feminino impostos naquele período. Pois, no campo da erudição ela sabia ler e escrever em português e em alemão; também conhecia com competência a área econômica, pois tocou os negócios do estúdio com a partida de Adolpho; no campo moral se tornou separada do marido; e ainda quanto à profissão havia uma peculiaridade, pois ela se manteve sozinha como fotógrafa na cidade após 1904. Este fato de Fanny ter trabalhado como fotógrafa

anteriormente à partida do marido poderia ter sido pulverizado pela presença de Adolpho no estúdio. Isto até então, poderia ter se caracterizado como um caso já um tanto comum de uma esposa imigrante alemã que “auxiliava” o marido nos afazeres do ofício dele, no entanto, a permanência de Fanny no ofício, após 1904, ou seja, sem a tutela de Adolpho era um fato incomum para a época.

Dentro daquele contexto, cabe analisar quais foram as estratégias de visibilidade social que Fanny Paul Volk agregou à sua pessoa para conseguir existir socialmente, em uma sociedade que possuía muitos argumentos para a manutenção das mulheres fora da esfera pública, então uma segregação profissional e social seria uma possibilidade plausível de ocorrer para ela a partir do regresso de Adolpho para a Alemanha. Pois, em 1904, havia outra peculiaridade na vida social para as mulheres no mercado de trabalho, as profissões que por ventura uma mulher adquirisse deveriam estar enquadradas em um perfil entendido na época como feminino, era o caso do magistério e da enfermagem. Havia também mulheres menos abastadas que trabalhavam como faxineiras, costureiras e certo número de moças nas fábricas, neste setor as funções destinadas a elas eram as mais simples e sem prestígio na escala funcional (TRINDADE, 1992). Para a classe social de Fanny não era adequada profissão alguma, menos ainda a fotografia de estúdio que sugeria vários impedimentos, como por exemplo: uma mulher receber sozinha um homem em recinto fechado; também não era comum uma mulher ser proprietária de um estabelecimento comercial porque no imaginário social da época elas não dominavam os saberes inerentes aos negócios, e o mundo dos negócios, portanto, era masculino; e ainda mais incomum era uma mulher dominar alguma espécie de técnica, naquele caso a fotografia. Destaca-se que Fanny no ramo fotográfico não teve nenhuma colega de profissão durante quarenta anos no ofício, ou seja, qualquer problema técnico ou dúvida com os novos equipamentos Fanny deve ter sanado junto ao universo masculino de fotógrafos em Curitiba, diga-se que não era uma espécie de trânsito social muito elegante para uma mulher.

A respeito do acesso das mulheres aos saberes de ordem técnica e/ ou tecnológica, este tema foi observado por Bourdieu que atestou que em pleno final do século XX na Europa ocorria a permanência da restrição das mulheres a este campo do saber. Sobre esta temática Bourdieu observou a manutenção do costume de segregação educacional que ainda está envolto no imaginário social

quando o ensino envolve técnica e tecnologia para a formação feminina. O autor apontou que tais disposições de pensamento e comportamento continuaram se transpondo da cena familiar para a escola ainda no final do século XX, desta maneira o âmbito escolar também continuou reforçando e endossando o mito da pouca capacidade das mulheres para tal área. O panorama revelado por Bourdieu demonstra que a escola não conseguiu se tornar em um espaço no qual esses mitos deveriam ser suplantados, desta maneira o sistema escolar continuou reproduzindo ideias antiquadas de segregação de saberes às meninas.

Penso, por exemplo, na maneira pela qual os pais, professores e colegas desestimulam –ou melhor, não estimulam- a orientação das moças para certas carreiras, sobretudo as técnicas e científicas: “Os professores dizem sempre que somos mais frágeis e então ... acabamos acreditando nisso”... “passam o tempo todo repetindo que as carreiras científicas são mais fáceis para os meninos”. [...] E compreendemos que, por essa lógica, a própria proteção “cavalheiresca”, além de poder conduzir seu confinamento ou servir para justificá-lo, pode igualmente contribuir para manter as mulheres afastadas de todo o contato com todos os aspectos do mundo real “para os quais não foram feitas” porque não foram feitas para elas (BOURDIEU, 2007, p.77). *Grifo do autor.*

Se no final do século XX Bourdieu ainda testemunhou essa restrição às mulheres às carreiras técnicas - em um país como a França, diga-se um dos países mais expressivos na causa feminista do mundo ocidental -, há de se considerar o que teria sido para uma mulher no século XIX dominar uma determinada tecnologia no Brasil.

No final do século XIX, a máquina fotográfica representava uma categoria moderna das maquinarias, e Fanny Paul Volk dominava esses saberes em um país que ainda tinha tudo para conhecer em termos de artefatos; bem como o Brasil ainda teria um longo caminho para trilhar na assimilação das mulheres no campo do trabalho. Portanto, Fanny Paul Volk sofreria neste íterim uma série de restrições ora pela condição feminina, ora pelo ofício moderno, e, sobretudo por essas duas características andarem juntas na sua trajetória de vida.

6.3 AS FACETAS DE FANNY: A FOTÓGRAFA NA POSE DE MÃE

Existem confusas indicações a respeito da identidade oficial de Fanny, a primeira delas está relacionada aos seus documentos no desembarque ao Brasil. Pois, Fanny chegou, segundo o registro da imigração, com o nome de Anna e com idade de nove anos, sendo que este nome e idade são diferentes daqueles que ela veio adotar logo em seguida no Paraná. Assim, os possíveis nomes próprios de Fanny poderão ter sido: Anna Paul; Anna Antonia Paul; Francisca Paul Volk; Fanny Paul Volk e Fanny Volk. Curiosamente, com exceção do nome Anna, todas as demais denominações para Fanny são encontradas em seus documentos oficiais

no Estado do Paraná¹⁰¹. No entanto, o nome Anna foi a primeira identificação de Fanny em solo brasileiro e no cotejo com outros documentos dos pais dela foi possível constatar que de fato a menina “Anna” se tratava de Fanny. Também foi possível averiguar por meio de cotejos dos mesmos documentos que Fanny não adentrou ao país com nove anos de idade, mas sim com catorze. Então, Fanny não era tão menina quando adentrou o país, pois catorze anos de idade, no final do XIX, significava “maturidade” suficiente para uma jovem casar ou trabalhar, ao menos, entre os imigrantes.

Mas, a certeza da existência social de Fanny Paul em Curitiba ocorreu por meio daquilo que foi a sua maior característica: a fotografia. Então, o primeiro registro de visibilidade social na cidade foi imagético, por meio de fotografias que foram realizadas por sua mãe Anna Paul e por Adolpho Volk a partir de 1881. A segunda vez que Fanny aparece socialmente, que lhe valeu registro, foi em 1886, na ocasião do seu casamento com Adolpho Volk. Neste caso, houve registro fotográfico e escrito, embora o registro escrito tenha sido a denúncia do padre Braga. O terceiro momento de Fanny em Curitiba e que resultou em um documento oficial foi o registro de nascimento da filha Adolphine Luiza Paul Volk (Lilly), em 1887. Assim, entre fotografias e textos, Fanny Paul apareceu socialmente em Curitiba, na transição do século XIX para o XX. Apesar de sua bela imagem flagradas nas fotografias, o que circundava sobre a imagem social de Fanny era a pesada denúncia do Vigário Geral Forense; tais apontamentos do pároco foram um somatório de irregularidades de ordem moral para ela. Isto para a visibilidade social de uma dama não era nada auspicioso para iniciar um casamento, tão pouco uma profissão. Assim, para Fanny existir naquela sociedade curitibana de vertente ultramontana ou de arroubos positivistas, na quais ambas as correntes exigiam da mulher pureza e decoro, para ela, somaram-se pesados estigmas. Pois, além de mulher, ela era uma imigrante alemã-luterana, casada com o ex-amante da mãe, depois separada dele, com uma filha para terminar de educar e encaminhar para um casamento, e ainda, possuía um trabalho eminentemente masculino para a época. Ou seja, esses são significativos elementos que nada contribuíam para a sua digna existência social como pessoa. Enfim, com esta pluralidade de atributos

¹⁰¹ Documento da imigração, documento sobre o casamento, atestados de óbito dos pais; registro de nascimento e de casamento da filha Adolphine; registro de óbito de Fanny. Fotografia: Fanny Paul Volk-1894. Arquivo: Casa da Memória/no. de cadastro: FO:451,SN:41.

inevitavelmente Fanny tornou-se singular, pois ela foi uma personagem potencialmente atípica para a sociedade receptora da época. Então, cabe buscar compreender sobre Fanny, na perspectiva de Pierre Bourdieu (1976, p.71), “as diferentes posições sucessivamente ocupadas, por um mesmo agente em espaços sociais em permanente transformação.

O espaço percorrido pelo agente social durante sua vida, ou seja, sua trajetória social está relacionada com o campo. O campo, por sua vez, constitui a condição prévia para a construção da trajetória social como um sistema de traços pertinentes de uma biografia individual. Desse modo, através do campo, enquanto espaço de reconhecimento e significação pode-se perceber que as tomadas de posições individuais têm também origem social, devido ao grupo e à geração aos qual o indivíduo pertence (BOURDIEU, 2005, p.183, 201).

Para Fanny talvez tenha sido necessário um exercício diplomático diário para não ser atingida pessoalmente por nenhuma pecha muito recorrente na época para as mulheres com situação matrimonial irregular, diga-se no caso de Fanny, que ela conquistou o título de situação de casamento irregular em três versões: primeiro, casamento misto ou inter-confessional (era considerado irregular pela ausência de padre católico); por segundo, uma união matrimonial “desajustada moralmente” com Adolpho por causa da acusação de triângulo amoroso com a mãe Anna Paul; e por terceiro, a separação conjugal. Vale lembrar que o único estado civil cabível em Curitiba na época era o de “bem casada”, isso significava que os noivos deveriam ser livres e católicos; já a moça também deveria ser virgem; ainda deveria ser recatada nas roupas, pois não era adequado que as “moças de boa família” fossem apegadas à moda. Pois, gostar de moda era indicação de moça “liberada”, e para completar o “ritual dos bons costumes” as moças da época não deveriam apresentar aspirações ao trabalho fora do lar. Então, o panorama social para as mulheres em Curitiba foi muito unilateral até meados do século XX; pois ser solteira era uma maldição, ser separada era inadmissível e o adultério era sofrimento certo e uma vergonha, o adultério ainda apresentava ressonâncias em forma de violência ou no desgosto.

Aguardado com ansiedade pelas donzelas e pelos seus pais, o casamento, por vezes, tarda e, com certa frequência, não chega. Então, a mulher deve enfrentar além da necessidade de prover o próprio sustento, a discriminação social sobre seu estado civil. Charges, caricaturas e artigos dos periódicos da cidade ridicularizavam, constantemente, essa situação; mulher que opta por uma carreira (normalista), é apresentada como partido desejável aos desocupados e indolentes: a mulher demasiadamente liberada ou que segue os ditames da moda é tida como esposa indesejável; leviana, que “flerta” indiscriminadamente, está condenada a ficar para “tia”...[...] A frustração de solteira não supera, entretanto, o sofrimento da mal casada, vicissitude aceita por muitas na ânsia de manter um status respeitável na comunidade. Muito mais, que o jogo e a bebida, é o adultério considerado a maior

ameaça à harmonia do lar; masculino ou feminino, ele incorre nos discursos moralistas. Enquanto o adultério feminino é apresentado sob a capa da perfídia, (que se configura no início do século como “crime de paixão”); as escapadas masculinas são narradas nas seções jornalísticas com indulgência e até cumplicidade. Em Curitiba, as mulheres se matam por desgosto de amor, para “salvar a honra”, por abandono, por solidão, por maus tratos; recorrendo por vezes às armas de fogo, ou ao enforcamento, muitas preferem alcançar a morte pela ingestão dos mais variados venenos (TRINDADE, 1992, p.234).

A partir desses dados rememora-se que a vida de Fanny foi permeada por diversos predicativos negativos vividos anteriormente ao seu próprio casamento e aos seus próprios problemas, pois antes de Fanny casar já existia o possível adultério da mãe dela, e Anna Paul, também já possuía uma profissão masculina sendo fotógrafa. Depois ainda houve todos os reveses com o casamento de Fanny, culminando com o regresso de Adolpho para a Alemanha, vale lembrar que tal opção de Adolpho se caracterizava como abandono da esposa para a sociedade da época. Naquele contexto infundável de “irregularidades sociais” Fanny ainda se manteve numa profissão masculina, sozinha e proprietária de estabelecimento comercial e para completar seus predicativos desfavoráveis ela possuía um impecável gosto pela moda.

Então, é bem provável que Fanny tenha carregado pela vida toda essa inumerável lista negativa em relação aos preceitos da sociedade receptora. Esses fatos – em tese - dificultariam, anos mais tarde, para ela “conseguir” casar sua única filha, pois tal feito era razoavelmente complicado para época, quando a mãe da moça apenas carregava uma pecha moral, por exemplo, ser separada do marido; imagina-se então, a situação de Fanny que carregava inúmeras irregularidades morais.



FIGURA 84 - "FANNY E SUA FILHA ADOLPHINE", S/DATA.
ESTÚDIO VOLK¹⁰²

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro: FO: 458; SN: 48

Mas, em meio a todas as manchas morais cingidas pela sociedade receptora, Fanny conseguiu ainda assim abrandar a sua própria existência social. Pois, seja como for, ela casou com dezoito anos de idade de véu e grinalda, engravidou no ano seguinte, mas com tempo suficiente para não ser acusada de concepção antes das núpcias.

¹⁰² A identificação da imagem possui a seguinte anotação: "Francisca Volk e Adolphine, filha do fotógrafo Adolpho Volk".



FIGURA 85 - "ADOLPHINE E FANNY", S/DATA.
ESTÚDIO VOLK¹⁰³

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/no.de cadastro:
FO:463; SN: 54

Curiosamente, por meio das fotografias dela, Fanny passou a imagem de que em sua vida diária ela seguia a cartilha católica e/ou positivista de boa mãe. Então, a questão que se observa é que as próprias fotografias de Fanny em sua "representação maternal" testemunham a favor dela, naquilo que era a maior virtude de uma mulher no início do século XX: reproduzir e cuidar amorosamente dos filhos.

¹⁰³ A identificação da imagem possui a seguinte anotação: "Adolphine Volk e sua mãe Francisca Volk conhecida como Fanny".

Ainda que Fanny tivesse uma única filha, ao que parece a fotógrafa se utilizou da multiplicidade de fotografias junto à sua pequena Adolphine para promover a sua imagem de mãe. Desta maneira, simbolicamente, por meio das inúmeras fotografias junto à pequena Adolphine ela compensou a ausência de uma prole numerosa, ou seja, utilizando-se do recurso de inflacionar sua imagem junto à filha, ou mesmo, por meio das fotografias da menina sozinha¹⁰⁴.

Vale destacar que boa parte das fotografias de Fanny com a filha não estavam apenas no arquivo pessoal da família, muitas se encontram em órgãos públicos da cidade, ou seja, aventa-se a possibilidade de que essas fotografias de “Fanny mãe” também tivessem certa circulação na época. Isto tendo em vista que os estúdios fotográficos, em geral, possuem inúmeras fotografias produzidas pelo próprio estúdio a fim de justamente promover o fotógrafo proprietário. Talvez, Fanny e a sua pequena Adolphine tenham servido como modelo dessa prática de “propaganda” do estúdio Volk, pois ao mesmo tempo em que os Volk fomentavam o desejo de outras mulheres para se fotografarem junto aos seus filhos, esta prática também servia para promover a boa imagem de Fanny como mãe dedicada. Outra questão é que Fanny e Adolpho não possuíam parentes íntimos no exterior (por exemplo: avó materna), então eles diferiam dos outros imigrantes que fotografavam seus filhos para enviar as imagens aos avós e parentes na Europa.

Destaca-se que este estudo não pretende colocar em dúvida se Fanny Paul Volk efetivamente tenha sido uma boa mãe, mas a questão em aberto é que Fanny tinha a seu favor as fotografias de si própria na representação imagética de uma mãe dedicada. Logo, pode-se vislumbrar que estas fotografias poderiam muito bem lhe servir de “álibi social”, pois vale refletir que foi assim no casamento entre Fanny e Adolpho. Pois enquanto o Vigário Geral Forense concorria com um documento afixado na porta da Igreja, que até os dias atuais, em geral, as pessoas não leem, diga-se que naquela época poucas pessoas sabiam ler, especialmente se eram católicas; na outra via estavam Fanny e Adolpho que poderiam muito bem ter estampado a sua bela fotografia de casamento na porta ou no interior do seu estúdio, afinal era um bom mostruário aos clientes, que invariavelmente letrados ou não, teriam plenas condições de fazer a “leitura” daquela fotografia.

¹⁰⁴ Verificar nos anexos as inúmeras fotografias de Adolphine.

Neste aspecto, o adágio que diz “uma imagem vale mais que mil palavras” pode mesmo ter sido literalmente aplicado ao casal Volk, pois eles eram exímios na propaganda e na promoção do estúdio. Então, porque eles não iriam promover a si próprios, já que se encontravam totalmente à deriva social após o episódio da união matrimonial. Afinal, se o padre Braga tirava proveito de sua posição de poder e de sua ótica moral, o casal Volk, por sua vez, precisava de estratégias de manutenção social a fim de que seu estabelecimento não sucumbisse após a denúncia do vigário. Ou seja, cada qual na sua escala social se utilizava das “armas” que possuía, uns para atacar - no caso do vigário - e outros para se defender, no caso do casal de noivos. Afinal, neste caso não havia assimetria de sagacidade entre os oponentes sociais, ambas as partes eram letradas suficientemente para se posicionar no tabuleiro da trama social que teciam.

A partir das análises daquele contexto seria ingênuo por parte desta pesquisa não propor tais reflexões, especialmente considerando que se as fotografias de estúdio são “imagens construídas” e “imagens negociadas” há de se pensar que elas também possam ter promovido Fanny na sua existência social. Pois há inúmeras fotografias encantadoras da fotógrafa junto à sua pequena Adolphine; fotografias que Fanny Paul Volk alimentou em relação a sua própria representação, ou seja, um espetáculo visual da sua família na melhor pose de mãe republicana possível, utilizando-se do registro fotográfico.

Tendo em vista que a denúncia do padre Braga recaia especialmente sobre Fanny, em virtude de que ela teria sido o pivô do triângulo amoroso, logo seria também necessário que as objetivas do seu estúdio revelassem boas imagens dela. Então, antes que Fanny sucumbisse socialmente com aquela denúncia, o que comprometia também os negócios do estúdio, era salutar que ela fosse o foco positivo das atenções.

Na esteira destas reflexões apresentadas e por meio das imagens remanescentes é possível averiguar que se houve alguém que se promoveu por meio da imagem - por causa daquele episódio, bem como, para sanar os efeitos do mesmo - foi a própria fotógrafa Fanny, pois o momento histórico era propício para se fazer ver na pose de mãe, aliviando assim, toda a pecha da imoralidade que recaia a sua pessoa.

A fotografia abaixo revela muito mais que a “representação” amorosa de Fanny para com a sua filha. O fotógrafo (provavelmente Adolpho) capturou algo peculiar na pose de ambas, a reprodução do olhar altivo de Fanny sustentado também pela sua filha, pois a pequena Adolphine já reproduzia a mesma austeridade no olhar que a sua mãe costumava ostentar para posar. Tal cumplicidade das duas tornava a pose de mãe e filha ainda mais bela.



FIGURA 86 - FANNY E ADOLPHINE(POR VOLTA DE 1893). ESTÚDIO VOLK¹⁰⁵
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/n.º de cadastro:FO:182; SN:70

¹⁰⁵A identificação da imagem possui a seguinte anotação: “Adolphine Volk e sua mãe Francisca Volk na janela. Foto do final do século (+ ou – 1893); Lilly nasceu em 1877”.

Estas reflexões também vieram à tona em virtude da escassez de fotografias de Adolphine com o pai Adolpho e a ausência de imagens com a avó Anna Paul que convivia com eles nos ofícios do estúdio. Ao que parece, a tríade de fotógrafos (Anna, Adolpho e Fanny) não pretendia endossar o texto do vigário “Vi- as sempre na mesma casa, onde moram *Wolch*, sua mulher ou pretensa mulher e sogra” (jul/1886), talvez por conta disto, Anna Paul ficou anulada nos registros imagéticos com a neta; já da pequena Adolphine junto ao pai Adolpho existe apenas uma fotografia na qual Fanny também compõe a imagem, ou seja, a fotografia mais uma vez endossa a unidade familiar na qual só cabia os três: mãe, pai e filha.

Então, mesmo considerando a possibilidade de que Adolpho tenha levado as fotos da filha quando regressou para a Alemanha, em geral, quando alguém migra, mormente leva consigo poucas coisas, uma ou outra fotografia para servir de lembrança ainda é comum e recorrente, porém levar todas as fotografias consigo de fato não procede para um viajante.

Mais uma vez, sublinha-se que o amor de Fanny em relação à filha não está sendo colocado em questão, tanto que depois do abandono de Adolpho, a fotógrafa contou apenas com a companhia e cumplicidade da filha. Mas, por outro lado, era emergente para Fanny, no início do século XX, que ela abrandasse o limbo social no qual havia sido lançada por causa do casamento, da profissão, enfim de seu perfil e trajetória social singular.

Pierre Bourdieu entende que a *trajetória social* também se estabelece na dinâmica de sobrevivência do agente no interior do campo em relação aos demais agentes. Portanto, para este autor não existem ações neutras por nenhum dos polos dos agentes, quer dominantes ou dominados, pois as movimentações dos agentes dentro do campo carregam estratégias de manutenção do capital envolvido ou almejado, isto indica um conjunto de interesses que estão inscritos na trama do jogo social.

Tais práticas e ideologias poderão atualizar-se em ocasiões mais ou menos favoráveis que lhe propiciam uma posição e uma trajetória determinadas no interior de um campo intelectual que, por sua vez, ocupa uma posição determinada na estrutura da classe dominante (BOURDIEU, 2005, p.190).

6.4 AS MULHERES INTELLECTUAIS, OPERÁRIAS E DAS ASSOCIAÇÕES BENEFICENTES INTERLOCUTORAS “VISUAIS” DE FANNY

Apesar de todas as imposições sociais e morais que perpassavam a vida das mulheres em Curitiba na transição do século XIX para o XX, destaca-se que Fanny Paul Volk teve interlocutoras, ou seja, mulheres com certo perfil atípico daquilo que a sociedade da época esperava ou impunha às mesmas. Infelizmente, não restaram cartas ou postais da interlocução de Fanny com aquelas mulheres, que assim como a fotógrafa, foram por força de um *habitus* ou do destino, mulheres que solaparam algumas normas sociais. No entanto, o que restou da referida e possível interlocução delas com Fanny foram os retratos daquelas damas realizados no interior do estúdio Volk. Vislumbra-se então, por meio do registro imagético do próprio estúdio, que, se tais mulheres representantes de ações políticas, educacionais, entre outras, optaram pelos serviços do estúdio Volk, torna-se provável que elas - mulheres de ação e pensamento de vanguarda - tenham trocado alguma forma de interação social com a fotógrafa. Isto tendo em vista que para serem fotografadas se fazia necessário - além do contato social físico para realizar as fotografias - certo diálogo, ou ao menos certa empatia social, ainda que silenciosa e sem futuras associações orgânicas.

Mas, mesmo sem existir uma associação organizada entre elas, no cômputo geral das ações de cada uma, isso avolumava os novos traços de mentalidade a respeito dos posicionamentos femininos que estavam emergindo na transição do século XIX para o XX. Então, mesmo que as ações daquelas mulheres não tenham se entrelaçado pela natureza dos seus ofícios, e também por conta disto as suas ações tenham se realizado isoladamente, isso não impede e não exclui a possibilidade de ter existido a apreciação mútua entre essas mulheres atípicas. Assim, ainda que não haja uma interlocução direta entre tais damas, elas apresentaram algo pontualmente em comum, pois escolheram que seus retratos fossem realizados pelo estúdio Volk, que invariavelmente desde os seus primórdios também possuiu duas mulheres fazendo parte do seu comando: Anna Paul e Fanny Paul Volk.

Entende-se, então, por interlocução, o encontro ainda que efêmero de Fanny com as fotografadas no interior do estúdio para a tomada das fotografias, isto considerando que Curitiba no final do XIX e até meados do XX foi um lugar no qual as pessoas em geral se conheciam, ainda mais os sujeitos que por um motivo qualquer possuíam alguma projeção social ou econômica evidenciada, como era o caso dos fotógrafos do estúdio Volk e das fotografadas. Ou seja, a interlocução

aqui também é entendida como uma apreciação mútua entre elas a partir do espaço social que cada qual estava ocupando naquele momento. Sobre a tomada da fotografia propriamente dita, e a escolha daquelas damas pelo estúdio Volk, são válidas as considerações de Miceli a respeito das possíveis análises sociológicas dos retratos quando se tem conhecimento de quem eram os retratados e o produtor da imagem.

As análises contidas no texto estão ancoradas num tratamento eminentemente sociológico dos retratos, vale dizer, têm a pretensão de fazê-los explicitar nexos da experiência social neles condensados por meio de um agenciamento visual de graus bastante variáveis.[...] Os veios interpretativos vão adquirindo feição própria em meio ao cruzamento contrastivo de informações capazes de qualificar os clientes e os artistas (*fotógrafos*) como agentes sociais ativamente envolvidos na negociação dessas imagens, muitas vezes em direções um tanto inesperadas aos olhos deles mesmos (MICELI, 1996, p.141). Grifo nosso.

Existem outros fatores para serem considerados no que diz respeito à interlocução de Fanny com as demais mulheres atípicas para a época; sublinha-se que para uma mulher tomar uma atitude ou um pensamento diferenciado daqueles impostos socialmente, isto implicava que tais mulheres acabavam se tornando indivíduos isolados socialmente, ora pelos homens, ora por outras mulheres que prezavam os “costumes”.

Logo, o reconhecimento mútuo dessas mulheres que se enquadravam em algum perfil “subversivo” ao contexto feminino da época acabava tornando todas com um ponto comum de “associação simbólica”, ou seja, certa simpatia passível de um laço que, se não era de amizade, ao menos, poderia ter sido de admiração e respeito. Soma-se ainda, a opção daquelas mulheres de serem fotografadas pelo estúdio Volk, talvez tal escolha não tenha sido somente pela qualidade técnica do estúdio, mas também pela figura social feminina que Fanny representava para as fotografadas. Sobre essa conjunção de elementos interpretativos, concomitante a outras fontes que somam-se às imagens (textos de jornais etc); Miceli pontua que tais interpretações estão imbricadas nas análises das imagens a partir do perfil do retratado.

O trajeto interpretativo acionou diversas alternativas de equacionamento das fontes e materiais utilizados, às vezes apoiando-se em informações concernentes aos retratados para a compreensão dos conteúdos simbólicos expressos nas telas (*fotografias*), ou, ao contrário, partindo do próprio agenciamento visual para explorar as energias liberadas pelos clientes e transfiguradas pelos artistas (*fotógrafos*). Em ambos os casos, o eixo da análise perseguia o desvendamento de marcadores inequívocos dessas energias sociais transpostas para os retratos (MICELI, 1996, p.141). Grifo nosso.



FIGURA 87 - "MARIA JOSÉ CORREIA/ BARONESA DO SERRO AZUL"-1898/ ESTÚDIO VOLK

FONTE: Arquivo Casa da Memória/n.º de cadastro: FO: 4348;
SN:4339

Então, era um dos anos finais do século XIX quando o estúdio Volk registrou uma das mais célebres cidadãs da cidade e da história de Curitiba, Maria José Correia: "Baronesa do Serro Azul". Especialmente, a referida fotografia, tomada no interior do estúdio Volk, tornou-se uma das imagens mais divulgadas da bela Baronesa. Provavelmente a ampla divulgação de tal imagem corresponde ao somatório de vários fatores, como por exemplo: a) a qualidade técnica do estúdio; b) o valor simbólico agregado aos fotografados em virtude do perfil da clientela do estabelecimento; c) e, ainda, talvez porque a referida fotografia foi tomada no

período no qual a Baronesa já se encontrava viúva, o que contribui para aumentar a mítica em torno desta imagem¹⁰⁶.

Assim, a refinada sensibilidade dos fotógrafos do estúdio Volk foi efetivamente em capturar não apenas a beleza da viúva do Barão, pois a tomada e o ângulo da pose de Maria José Correia conseguiu sugerir a profundidade de tristeza nos olhos de uma mulher, que além da fatídica sorte do marido, ainda havia ficado a mercê de conviver socialmente com homens como Vicente Machado, ou seja, um dos principais envolvidos nas atrocidades do período¹⁰⁷.

Destaca-se que, além da violência que assombrou a vida da Baronesa, pelas condições na qual o esposo dela foi morto, soma-se que ela se encontrava socialmente marcada. Pois, naquele período, a solidão da viuvez e tendo filhos para criar era um fato associado a uma vida de infortúnios e de desgraça. Então, em meio a todo esse panorama, a silenciosa fotografia do estúdio Volk perpetuou o luto no olhar de Maria José Correia.

É bem provável então, que a referida fotografia seja uma das mais conhecidas e divulgadas justamente por ter capturado esse enlutado olhar da Baronesa. Inclusive, atualmente, essa mesma fotografia foi reproduzida em grande formato, tomando a área total de uma parede do Centro Cultural Solar do Barão (Solar no qual o casal Correia viveu). Curiosamente, a referida instituição não reproduziu nenhuma imagem do Barão do Serro Azul, talvez em virtude que - mesmo nos dias atuais - uma fotografia do Barão traria ao ambiente o peso funesto da morte dele.

Soma-se, ainda, que talvez o fato de existir em exposição permanente uma fotografia da Baronesa, seja também uma consequência subjetiva da atual consciência a respeito da ação política que a viúva tomou após o assassinato do marido. Pois se antes do episódio fatídico, a Baronesa pode ter desfrutado boa parte do seu tempo no anonimato das distrações inerentes a uma mulher de sua classe, após a viuvez não foi isto que permaneceu na vida dela. Curiosamente, um ano depois do assassinato do marido, a Baronesa foi até ao Senado, munida de

¹⁰⁶ Vale lembrar que o esposo da referida Baronesa era o Barão do Serro Azul, que foi assassinado em 1894, na ocasião da Revolução Federalista.

¹⁰⁷ Afirmação e denúncia da própria Baronesa, o documento original está contido no livro de Rocha Pombo "Para a História"; texto extraído do blog que registrou a Bienal do livro em Ctba/Agosto/2010 no Centro Paranaense Feminino de Cultura. Disponível em: < <http://simultaneidades.blogstop.com/2009/09/baronesa-do-serro-azul-uma-mulher-do-século-XIX>>.

um documento escrito por ela, que continha dez páginas, no qual descreveu as atrocidades da Revolução Federalista, ou seja, contrariando todas as expectativas sociais da época. Afinal, tudo que se esperava dela como mulher e Baronesa é que ela mergulhasse em um luto silencioso e se intimidasse com os assassinos do Barão. Mas, o trecho inicial da referida carta revela uma viuvez valente que acabou caracterizando a vida social da Baronesa a partir de então.

Exmo.Sr. Barão de Ladário: Cumprimentando a V. Exa., espero que me será perdoada esta liberdade com que vou prestar a V.Exa. informações sobre o monstruoso atentado que trouxe em luto eterno o meu lar...Aqui de uma sombra de claustro em que sinto minha alma sepultada, e onde a coragem que me resta nasce da própria imensidade do meu sofrimento, eu começo certa, senhor, que a justiça indefectível de Deus está escolhendo entre os puros e os bons deste mundo...E desde que V. Exa., justamente assombrado ante o que se passa neste País, está sendo um dos poucos (mas poucos que têm a força das legiões) que se empenham pela desafronta perante a História, julgo que é de meu dever piedoso e sano que me imposto pela memória saudosíssima de meu infeliz esposo, contribuir para que V.Exa., exerça neste momento a heróica missão de clamar por desagravo completo à honra e à inocência das vítimas que aqui foram sacrificadas ao furor incontinente e aos desvarios dos homens que já tem consciência galvanizada pelo mal [...] (SIMULTANEIDADES, 2010).

Tal atitude da Baronesa foi de fato surpreendente, pois no texto de sua carta além dela descrever os fatos e os interesses políticos envolvidos na ocasião da Revolução Federalista, Maria José Correia teve a coragem de publicamente nomear e denunciar os assassinos do marido e de tantas mais vítimas dos mesmos algozes.

V.Exa., de certo já tem notícia das condições em que o então Governador deste infeliz Paraná, Dr. Vicente Machado da Silva Lima, abandonara esta capital em janeiro de 1894...(a mísera Curitiba! –como justificadamente disseram as Folhas de São Paulo) Tribunais, repartições públicas, comércio, oficinas e as famílias – absolutamente a mercê do primeiro salteio... Um só documento será capaz alguém de apresentar que meu marido sequer tivesse simpatias pela revolução. Em vez disso, seria fácil fornecer provas positivas de que o Barão do Serro Azul, aos próprios revolucionários, nunca dissimulou o seu modo de pensar a respeito do imenso descalabro que a invasão vinha causar ao Paraná e especialmente quanto à ineficácia do extremo recurso da revolta como meio de corrigir os erros da tirania e operar o restabelecimento da Constituição e das Leis [...] tive de ver no recinto interno da minha família aquelas fronteiras cuja impressão ainda me tortura. Sem conter o incomodo que todos deviam ter notado no meu semblante, eu perguntei logo se era com a prisão que se compensavam os serviços feitos por meu marido a Curitiba, ao que me respondeu o cel. Pires Ferreira: “Oh, minha senhora, pois a v. Exa., esquece que sou velho amigo do Conselheiro Correia e portanto amigo de seu esposo! Senhora baronesa, tranquilize-se: o Barão não é preso é meu hospede!” [...] Pois bem, agora V. Exa. Fica sabendo que o plano era este: instigar no hóspede o desejo de fuga para ser trucidado sem responsabilidade criminal [...] (SIMULTANEIDADES, 2010, p.2).

Então, foi por causa desta atitude pontual da Baronesa, que o Paraná possui também a versão histórica na ótica dos vencidos, diferentemente do curso que a história, em geral, é contada e/ou registrada.

Decorrido 04 ou 05 dias achando-me em visita a meu marido, ouvi do coronel “o Barão é bem religioso” ...ouvi sair dos lábios cerrados daquele homem sinistro a quase meia voz “pois que se console...porque Cristo também sofreu”; ...tive ciência de que o Barão se passaria para outro quartel junto com outros presos...do coronel Pires Ferreira saiu esta frase ouvida por alguns oficiais: “Este será liquidado dentro de dois dias!”. [...] O prognóstico realizou-se com a diferença apenas de um dia. O resto V.Exa., sabe, e eu procuro desviar aminha imaginação daquele trem esquife que, às 10 horas da noite de 20 de maio de 1894, partiu de Curitiba conduzindo o Barão (SIMULTANEIDADE, 2010, p.3).

Mas o clímax da carta da Baronesa se revela ainda mais na sabedoria retórica da viúva. Pois, mais que clamar justiça, Maria José Correia quis deixar registrado nos autos documentos do Governo, que os assassinos continuavam impunes, e ainda, mantinham-se na condução do poder político do país. Soma-se, ainda, que a Baronesa deixou sublinhado que atitude dela ao redigir aquela carta não era o desabafo desesperado de uma “mulher e viúva”, antes era uma denúncia atemporal de uma atrocidade e impunidade que marcou a história do Paraná.

Na carta, a Baronesa deixa evidente seu prévio conhecimento de que nada seria feito em termos de justiça, o que a levava a contar apenas com a “justiça e misericórdia divina”, ao menos, no decorrer de sua vida. Por outro lado, ela sabiamente também explicita que a sua atitude era um ato em prol de memória histórica, sua intenção era mesmo de registrar a outra face do ocorrido para os futuros paranaenses, inclusive, os filhos dela.

O Governador deste Estado naquele tempo, V. Exa. Sabe também, é hoje senador da República, e com o Coronel Pires Ferreira, aí está chamando por que, antes de tudo, se aprovelem os atos do Marechal Floriano e necessariamente todas as monstruosidades cometidas em nome do vice-presidente da República. Até agora, portanto, os dois homens (homens senhor!) que fizeram no Itararé o conhecido pacto negro, mantêm-se fiéis ao seu antigo juramento de covardia e de sangue: estão ambos no senado da Pátria, naturalmente bendizendo a mísera que, como Prometeu aos seus abutres, os alimenta de posição e talvez de fortuna, com o próprio sangue e com a desgraça de seus filhos. [...] É possível senhor, que se quisesse contestar essa narração [...] É também verdade que poderiam aludir à minha suspeição de mulher e viúva, obumbrada pela fatalidade que me feriu. Mas, senhor, o que aí fica – peço a V. Exa. Que não esqueça agora – nasce n’alma de uma criatura que tem os olhos voltados para a misericórdia de Deus e que não clama senão a Justiça, para que o martírio das vítimas não fique pesando sobre os destinos deste país, em que tenho que deixar os meus tristes filhos (SIMULTANEIDADE, 2010, p.5).

De fato, a intenção da Baronesa foi certa, pois se não fosse a sua manifestação, atualmente, não haveria nenhuma informação deste outro lado da história. No entanto, a versão da Baronesa, ainda assim, foi sujeitada ao “silêncio

dos vencedores” do período, pois o Barão foi apontado durante anos com a pecha de traidor. A Baronesa também sofreu retaliação, após a divulgação da referida carta, ela e seus filhos foram impelidos a se retirar do Palacete no qual viviam, e foram alojados em pequeno anexo junto deste mesmo Palacete. Desta maneira, ela e os filhos assistiam diariamente a sua antiga residência ser ocupada como um prédio do governo da época, que pouco tempo depois se tornou sede do Quartel da cidade e a sede do mesmo ali permaneceu até 1975.

Foi somente nos anos quarenta do século XX que se restituiu a dignidade à memória do Barão, por meio da primeira biografia a respeito dele escrita por Leôncio Correia em 1943; depois Vargas Túlio publicou a “Última Viagem do Barão” em 1973. Mas, foi o século XXI que de fato conferiu justiça à figura do Barão com o filme de Paulo Morelli e Walter Negrão “O Preço da Paz”/2003, e oficialmente em 2008 foi sancionada a lei no.11.863 que inscreve Ildfonso Pereira Correia no Livro do Heróis da Pátria, depositada no Panteão da Liberdade e da Democracia em Brasília¹⁰⁸.

Então, a partir da breve trajetória aqui traçada, de uma fase da vida da Baronesa do Serro Azul, considera-se que era possível alguma empatia da fotógrafa Fanny com a cliente, por conta do perfil feminino atípico demonstrado por Maria José Correia. Bem como, por toda a segregação social que a Baronesa teve que enfrentar após seu posicionamento inquisidor à classe política dominante da época. Vale lembrar que a fotógrafa Fanny, por sua vez, já havia amargado experiências negativas no âmbito de sua vida social em Curitiba. Logo, a situação de sua cliente não seria indiferente para Fanny, a empatia era plausível, mesmo que fosse um sentimento silencioso, mesmo que cada uma tenha se mantido em sua causa particular.

Outra questão é que na época, apesar do documento escrito da Baronesa ter criado desconforto à classe política dominante, tal documento foi silenciado durante anos. Atualmente, aquela carta chega ainda de maneira tímida a alguns poucos leitores, no entanto, a fotografia realizada pelo estúdio Volk, que capturou o olhar enlutado dela, faz parte de uma apreciação permanente a qualquer cidadão que adentre o Centro Cultural Solar do Barão nos dias atuais. Então, em geral, é em razão daquela bela fotografia que muitos dos visitantes atuais do Solar acabam

¹⁰⁸ A publicação da lei foi no Diário Oficial da União no dia 16 de Dezembro de 2008.

se interessando pela figura histórica da Baronesa, o que proporciona ao visitante que ele acesse a versão dos fatos relatados por ela.

Mais uma vez, é possível constatar que os fotógrafos do estúdio Volk estavam envolvidos numa trama de interdependências muito capciosa da história política do Paraná, que envolvia poder, tocaias, retaliação e mortes. Se não bastasse tudo isso como cenário de tensões, em meio aos principais personagens deste episódio tão marcante da história do Paraná se encontrava uma mulher, “a Baronesa”, que era uma cliente do estúdio Volk, tal como havia sido o seu falecido esposo.

Então, mais uma vez emerge a questão, como seria para os fotógrafos do estúdio Volk, mas especialmente, para Fanny na condição de mulher, absorver todas aquelas atrocidades do período que envolvia seus clientes. É na perspectiva da empatia, no que tange às violências simbólicas e restrições sociais, que a interlocução social é entendida entre Fanny e as clientes do estúdio Volk.

Outra mulher incomum para a época, e que posou para as objetivas do estúdio Volk, trata-se da primeira professora do Paraná “Júlia Augusta de Souza Wanderley Petrich”. A referida professora nasceu em 1874 na cidade de Ponta Grossa, mas logo criança mudou-se com a família para Curitiba. Em 1890, munida de uma autorização oficial de seu pai, ela conseguiu se matricular na Escola Normal, local que até então era de acesso restrito aos rapazes.



FIGURA 88 - "PROFESSORA JÚLIA WANDERLEY",
S/DATA. ESTÚDIO VOLK. 109
FONTE: Arquivo pessoal: Giovana Terezinha Simão (2007)

Em meio às adversidades do período, "Júlia Wanderley", em 1893, concluiu o Curso Normal, tornando-se assim a primeira representante feminina a receber um diploma de professora normalista no Paraná, necessitando por conta disto, de uma "autorização do Governo para ser a primeira mulher a exercer o magistério no Estado do Paraná pelo Poder Executivo" (OLHAR PEDAGÓGICO, 2010).

¹⁰⁹ Anotação no verso da imagem: " Exma. Família do Coronel Ventura Torres como prova íntima de sincera amizade que lhe tributo; ass. Júlia Wanderley". A professora Julia nasceu em 1874 e faleceu em 1917, com apenas quarenta anos de idade.

Cabe apontar que o valor social de ser normalista veio somente muito tempo depois da formatura da professora Júlia. Pois naquele momento ainda imperava que a única função social feminina era ser casada e mãe. Sobre essa resistência à profissão de normalista, Maria Trindade (1992, p.231) aponta que no início tal profissão em Curitiba era muito mal vista: “[A normalista], mulher que opta por uma carreira era apresentada como partido desejável aos desocupados e aos indolentes”. Talvez, por conta dessa resistência da sociedade, a jovem Júlia, ainda cursando a Escola Normal, “liderou um movimento em defesa do ingresso de outras moças ao educandário” (OLHAR PEDAGÓGICO, 2010).

Sobre Júlia Wanderley e sua atuação no magistério, destacam-se três episódios curiosos, o primeiro trata-se do fato que a Escola Tiradentes foi construída ao lado da casa da professora em 1892. Já no ano da inauguração da escola, em 1894, Júlia assumiu as aulas nesta instituição, sendo que no ano seguinte, 1895, tornou-se diretora da escola e lá permaneceu durante toda a sua vida.

Em segundo, além da coincidência da Escola ter sido erguida ao lado de sua casa, aponta-se que a Escola Tiradentes foi construída e doada pelo Barão do Serro Azul, logo esses enlaces que envolviam o trânsito da vida social de Júlia, sugerem as interlocuções que não chegaram aos dias atuais, mas que por outro lado deixaram os rastros de suas evidências a quem se aventure a associá-las.

A terceira questão é que de fato Julia Wanderley foi uma mulher a frente do seu tempo, a começar por ter sido pioneira no ofício do magistério, uma profissão que para a época era eminentemente masculina, e ainda depois ela se tornou diretora da instituição de ensino. Pois, segundo Jane Soares de Almeida, no livro “Mulher e Educação: uma paixão pelo possível”, o cargo de direção escolar foi algo totalmente restringido às mulheres até meados do século XX, pois a sociedade da época, ao assimilar as mulheres na profissão de normaistas, entendia que a escola havia se tornado uma extensão da casa, não apenas para os alunos, mas também para as professoras. Pois, se as normalistas haviam se tornado as segundas mães, a partir da “cultura escolar”¹¹⁰ que se estabelecia, criava-se também entorno disto

¹¹⁰ “O termo “cultura escolar” emerge na literatura educacional, não por acaso, no momento em que a reflexão sociológica, antropológica e histórica, sobre a escola, volta-se para os aspectos internos da instituição educativa. Para Chervel a cultura escolar é a cultura adquirida na escola por meio de práticas oficiais e por meio de códigos simbólicos desenvolvidos pela própria instituição na relação dos agentes”. (Valdemarin;

algumas normas subjetivas como, por exemplo, que a direção da escola deveria estar nas mãos de um homem que simbolicamente representava o pai daquelas crianças (ALMEIDA, 1998, p.140).

Também na vida pessoal, a normalista pioneira agrega dois feitos inusitados para uma mulher de sua classe social. Em primeiro, ela se casou com um artista plástico, profissão que não era considerada como um “bom partido”, por causa da associação do artista com a boemia. E, ainda, tratava-se de um artista plástico desconhecido dos habitantes locais, pois era um “alemão remigrante” do Rio Grande do Sul.

O segundo fato foi que a professora Júlia descobriu que não podia gerar filhos, então sua irmã lhe prometeu a doação do terceiro filho dela, assim sucedeu e Julia Wanderley adotou seu sobrinho. Tudo isso não era incomum de acontecer, no entanto, o incomum, era que tais episódios e acertos familiares viessem a se tornar públicos. Pois, em geral, uma mulher que partia para a adoção naquela época mantinha esse assunto velado no seio familiar, e conseqüentemente, em segredo de toda a sociedade, inclusive da própria criança. Pois na época era socialmente vetado à criança, fruto da adoção, o conhecimento de suas origens e das condições deste episódio de sua vida. No entanto, Júlia não fez segredo sobre essa opção de maternidade em nenhuma instância da sua vida social, assim o pequeno “Julinho” cresceu sob os cuidados da mãe biológica e da mãe adotiva (tia e mãe e vice-versa).

Enfim, além de todos os atributos de vanguarda que Júlia Wanderley agregou ao longo de sua curta existência, pois ela faleceu ao quarenta anos de idade (1874-1917), a professora é apontada como a primeira colecionadora de fotografias do Estado do Paraná, que por conta deste “passatempo” ela deixou um legado imagético precioso a respeito do processo de urbanização de Curitiba e dos principais eventos públicos da cidade.

Num tempo em que a fotografia se popularizava em Curitiba, uma importante coleção de cartões postais, vistas da cidade e imagens do cotidiano começou a se formar. A preocupação em preservar iconograficamente a memória do Paraná, em especial a história da capital, direcionou o olhar da colecionadora, a professora Júlia Wanderley Petrich. Atenta às novidades do seu tempo, estudiosa das doutrinas filosóficas e educacionais; amiga de políticos e intelectuais soube perceber e acompanhar as mudanças culturais que representavam o espírito da modernidade em Curitiba (SUTIL; BARACHO, 2010).

Os laços e encantos de Júlia com o estúdio Volk podem ser mensurados pelo variado número de fotografias dos Volk que fazem parte da coleção da referida professora¹¹¹. Outro enlace de Júlia com os Volk é que ambas as famílias migraram para Curitiba na mesma década de 1880, logo Julia Wanderley cresceu sob as objetivas dos Volk, a diferença de idade entre Fanny e Julia era aproximadamente de sete anos, assim quando Fanny chegou em Curitiba, 1881, e começou a trabalhar no estúdio com catorze anos, Julia já se encontrava morando em Curitiba com sete anos de idade, o que com o passar de pouco tempo tal diferença etária se tornou ínfima.

Mas, a questão principal é que Júlia cresceu e se desenvolveu concomitante à consolidação do estúdio Volk na cidade, e para a sorte dos curitibanos de hoje, ela se encantou com as fotografias, tendo a sensibilidade e tenacidade de ter colecionado imagens memoráveis da cidade. Diga-se de antemão que as vistas da cidade e imagens externas em geral não atraíam a maioria das pessoas no século XIX, esse “gosto” somente se instaurou mais tarde, a partir da popularização da troca de cartões postais entre as pessoas.

Então, mais uma vez, é possível detectar uma atitude inusitada para uma jovem daquela época. Júlia, provavelmente em virtude do seu “hobby” deve ter trocado muitas conversas com a encantadora fotógrafa da cidade, pois para uma jovem tão audaz como Julia, a presença de Fanny Paul Volk deve ter exercido certo encantamento à normalista colecionadora de imagens, afinal Fanny também era uma figura feminina muito peculiar para a época.

Enquanto a maioria das pessoas viu na fotografia a perenização da imagem pessoal ou familiar, Júlia, com a perspicácia de quem sentia as possibilidades do seu tempo, nela vislumbrou uma forma eficaz de registrar os acontecimentos cotidianos. Essa compreensão do papel que poderia ter a fotografia como registro da memória levou a professora a iniciar sua coleção com imagens da capital, vistas de localidades do interior, solenidades e fatos do dia-a-dia. Júlia teve a sensibilidade de perceber a importância da imagem fotográfica como registro iconográfico dos espaços e da vida de uma cidade. Registro que tinha o objetivo projetar, para o futuro, parte da história local onde passara sua vida (SUTIL; BARACHO, 2010).

Com a inauguração do século XX e concomitante à inauguração de todo um processo de urbanização, isso proporcionou a ampliação da rede escolar, das fábricas, do comércio, e por conta das novas mentalidades que emergiam em prol

¹¹¹Tal coleção foi doada na década de 1990 ao poder público e atualmente faz parte do Acervo “Casa da Memória”.

do progresso e da modernização abriam-se também novas oportunidades de trabalho para as mulheres. A respeito da carreira do magistério, Trindade observou:

Mas, enquanto a mulher no século XIX sentia diminuir seu prestígio na comunidade ao ser obrigada a exercer uma tarefa remunerada (o que se dava geralmente no campo do ensino), na Curitiba do século XX, mulheres de vários níveis de instrução e de projeção social buscam a carreira do magistério. [...] Começando por dar acesso às mais privilegiadas na hierarquia social, a carreira de professora acaba incluindo outras categorias de mulheres, possibilitando-lhes também certa ascensão na escala da sociedade. Aceita, preferencialmente para solteiras viúvas, ela lhes oferece um meio honesto de ganhar a vida. [...] Em Curitiba, após o esforço pioneiro de Júlia Wanderley –primeira mulher a cursar a Escola normal- um número cada vez maior de representantes femininas busca essa forma de trabalho (TRINDADE, 1992, p.273-274).

No final do XIX também emergiram outras categorias femininas no cenário curitibano, algumas intelectuais que discutiram, inclusive, o feminismo por meio dos periódicos da época, como era o caso de Mariana Coelho e Julia da Costa. Mas, além das isoladas mulheres atípicas do século XIX da elite paranaense; das professoras que aumentavam o contingente do magistério; das intelectuais feministas; também no início do século XX emergiram um contingente significativo de mulheres com situação econômica inferior que foram absorvidas no trabalho nas fábricas, pois este era um mercado de trabalho que se expandia. Neste novo contexto havia de um lado as mulheres operárias, em outra ponta as mulheres com curso superior e na interface desses dois grupos também havia as mulheres das sociedades beneficentes; todos esses grupos avolumaram a cidade, e de tais figuras femininas coube particularmente a Fanny Paul Volk o registro.

A mulher economicamente privilegiada e a simples operária se aproximam, de qualquer forma, na incomunicabilidade em que se encontram dentro de um mundo de trabalho masculino. Mas, o enclausuramento intelectual de uma e a exploração social da outra não impedem que certas brechas se façam no bloqueio imprimido pela sociedade. O desenvolvimento da indústria e a expansão do espaço urbano, já no início do século XX, acabam por criar a longo prazo, aberturas que lhes franqueiam novas possibilidades na indústria, no comércio, nos serviços ou na administração (TRINDADE, 1992, p.267).

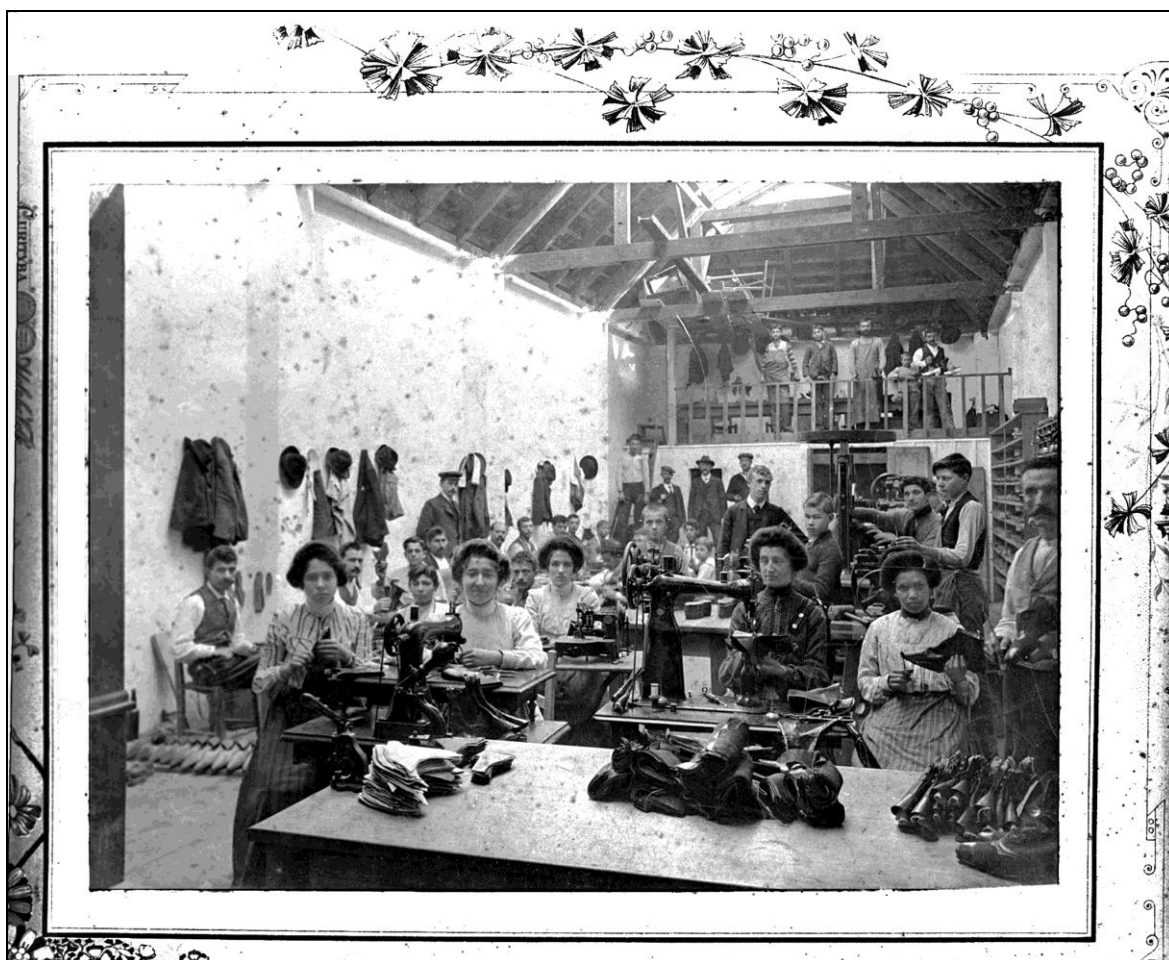


FIGURA 89 - "FÁBRICA DE CALÇADOS HATSCHBACH"-1904/ FANNY PAUL VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro: FO:6260; SN: 6251

A imagem proporciona a observação que nesta data homens, mulheres e crianças prestavam serviço à fábrica sem distinção de turno para os gêneros e ainda observa-se o emprego de mão-de-obra infantil. Sobre esta inserção feminina no mercado de trabalho com o alvorecer do século XX, Trindade pontua:

Neste íterim do desenrolar do século XX, Fanny Paul Volk também testemunhou, por meio de suas objetivas, a ascensão das mulheres à graduação superior, as becas das moças que cursaram direito também foram um registro realizado pelo estúdio Volk.



FIGURA 90 - "MOÇAS COM BECAS DE ADVOGADAS"-
1910/ FOTÓ-GRAFA: FANNY PAUL
VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro:
NG:11324; P:1040

As anotações no verso da imagem revelam o seguinte: “duas moças com beca de advogadas, segurando livros a respeito do direito, década de 1910”. Sobre a ascensão feminina ao curso superior no início do século XX em Curitiba, Cynthia Roncaglio fez a seguinte observação.

Para algumas curitubanas de camadas médias e superior, o que permitiu ampliar seus horizontes e estabelecer-se em algum grau de igualdade com os homens foi a Fundação da Universidade Federal do Paraná em 1912 – a primeira do Brasil, que, reconhecida e subvencionada pelo Estado- manteve cursos de Direito, Medicina, Engenharia, entre outros. Até então, as mulheres que desejassem concluir formação acadêmica deveria dispor de apoio moral e material, a fim de concluir seus estudos nas principais cidades do país (RONCAGLIO, 1996, p.80).

As becas femininas desfilaram no estúdio Volk no decorrer do século XX, talvez tais poses e tais mulheres tenham de fato causado satisfação para o olhar de Fanny, pois no álbum de família da fotógrafa existe uma fotografia de duas jovens, desconhecidas da família atual, que se encontram de becas. Talvez para

uma mulher como Fanny Paul Volk - que foi pioneira em tantos aspectos da ascensão feminina, condição que somente veio a se concretizar às demais Curitibanas no século XX - foi realmente satisfatório ter visto em sua maturidade essas imagens que representavam uma conquista feminina especial. Talvez a presença dessas mulheres “becadas” em seu álbum particular seja de fato amigas intelectuais que ela colecionou ao longo de sua trajetória, o que afirma ainda mais a sua possível interlocução com as mulheres de vanguarda que emergiam na sociedade.



FIGURA 91 - “AS DUAS MOÇAS DE BECA”, S/DATA E S/AUTORIA¹¹²

FONTE: Arquivo: Álbum de família dos Volk

¹¹² Não há indicação do fotógrafo, no entanto, a fotografia junto aos demais familiares.



FIGURA 92 - MOÇA DE BECA-1913/
FANNY PAUL VOLK

FONTE: Arquivo pessoal: Giovana
Terezinha Simão

Afora as operárias, professoras, advogadas e demais mulheres intelectuais que elegeram o estúdio Volk para realizar seus retratos, também expandiram pela cidade um grupo de moças e senhoras que se encontravam na interface entre o “quarto e a sala”, eram as damas das associações beneficentes. Tais mulheres almejavam migrar do reduto da esfera privada para participar dos atraentes eventos e sociabilidades que a esfera pública vinha ofertando, no entanto, nem todas conseguiam suplantar as normas familiares, religiosas, sociais e tantos outros impedimentos que regulavam a vida feminina. Assim, por conta dessas características sociais, algumas mulheres “refugiaram-se” nos trabalhos filantrópicos; elas, por sua vez, também elegeram Fanny Paul Volk para registrar as suas estreias nas atividades da esfera pública.



FIGURA 93 - "CHÁ BENEFICENTE-GRÊMIO BOUQUET/COLEÇÃO:JÚLIA WNADERLEY"-
1915/FANNY PAUL VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/no. de cadastro:FO: 2557, SN: 2257.

Tal possibilidade de trabalho era concedida às mulheres e muito bem vista pelos pares sociais, em virtude do perfil das qualidades femininas que a filantropia estava imbuída e que respondiam à idealização do feminino naquele período. Sobre este perfil Trindade destaca:

A ânsia de realização e a frustração que a restrição à esfera doméstica trazia à mulher burguesa eram compensadas por outro lado, no apelo ao trabalho social que penetrava mais facilmente nesta classe, pois a mulher era considerada a possuidora natural das qualidades de altruísmo, de piedade, de dedicação, próprias a este tipo de atividade (TRINDADE, 1992, p.57).

Então, as características de caridade que era inerente à qualidade de trabalho beneficente acabavam também abrindo a oportunidade de realizar os desejos de muitas mulheres de projetar-se, ao menos um pouco, da esfera familiar. Cynthia Roncaglio pontua:

De qualquer modo, para as mulheres que se viam restritas ao lar, que não participavam da vida das fábricas, das repartições ou de qualquer outra forma de atividade pública, o movimento associativo, ainda que de atuação limitada, representava uma oportunidade de transpor as atividades estritamente familiares e estabelecer novos vínculos sociais (RONCAGLIO, 1996, p.71).

O perfil das mulheres aqui apresentadas serviu como um testemunho do pioneirismo feminino em Curitiba em vários âmbitos da vida social. O estúdio Volk, por sua vez, teve a oportunidade de registrar a figura destas mulheres que foram

responsáveis pelos novos ares para a condição feminina na cidade. Neste aspecto, Fanny Paul Volk também se incluiu do outro lado da câmera, pois, talvez, ela também tenha se tornado um exemplo de mulher, ainda que ninguém tenha escrito ou verbalizado tal apreciação, porém ter sido escolhida por seus serviços é uma pista significativa de que Fanny alcançou uma boa e respeitada visibilidade social.

Cabe refletir que o ofício de Fanny não possuía um grau de representação institucionalizado, justamente pelo ineditismo que a prática fotográfica foi em Curitiba na transição do século XIX para o XX. Logo, a autonomia e consagração neste campo não se consolidavam por critérios não objetivos, então era necessário para a fotógrafa barganhar, adquirir e principalmente acumular capital simbólico. O capital simbólico, por sua vez, representa uma estratégia de existência e reconhecimento social muito particular que pontualmente agrega ao agente prestígio e certo poder nas relações do campo no qual ele vive e interage.

7 ADOLPHO PARTE E FANNY ESTRÉIA

FIGURA 94 - FANNY PAUL VOLK¹¹³
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/n.º de cadastro: FO.452-SN,45

Interrogava-se de boa fé e achava em si duas mulheres:
Uma que raciocinava e uma que sentia,
Uma que sofria e uma que não queria mais sofrer...
Ah! Eu desejaria fazer guerra a este mundo
para lhe renovar e destruir as leis e os usos.

¹¹³ Anotações no verso da imagem: Photographia Allemã H.A.Volk (em alemão: Die Platten Werden zu nachbe Stellungen Aufbewahrt). Rua da Imperatriz, 77.

(Júlia, personagem de Balzac /data da obra:1835) (BALZAC, 1998, p.111).

7.1 FANNY PAUL VOLK NO DESPERTAR DO SÉCULO XX EM CURITIBA: OS ENCANTOS COM OS ARTEFATOS E COM A URBANIZAÇÃO

O Século XX inaugurou-se, e neste preciso momento de 1900, Fanny e Adolpho ainda estavam casados e morando juntos, porém, logo a seguir, em 1904, Adolpho Volk partiu definitivamente para a Alemanha; assim coube apenas a Fanny a oportunidade de assistir o crescimento da cidade no desenrolar do século XX.

Há de se destacar que a experiência urbana e as aspirações de modernidade, no final do século XIX e início do XX, também foram um dos principais motes do discurso republicano no Paraná. A fim de sustentar tal discurso, fomentavam-se os ensejos pela modernização, no Brasil em geral, abriam-se oportunidades às novas configurações econômicas, como por exemplo, as novas rotas comerciais a partir das fábricas, assim novas frentes de trabalho emergiram, e, conseqüentemente, os centros urbanos foram apresentando seus novos contornos. Sobre a questão “experiência urbana”, que promoveu o entendimento daquilo que se caracterizou como a modernidade das cidades, no final do XIX e início do XX, Chartier pontuou:

É preciso, portanto, pensar em termos novos a última etapa do processo civilizador: a empreendida nos séculos XIX e XX por uma sociedade marcada pela obrigação geral do trabalho, uma estrita separação entre o foro privado e a vida pública, uma hierarquia dos valores que confere o primado ao êxito econômico (CHARTIER, 2001, p.24).

No Paraná, o descontentamento com o regime monárquico foi estampado nos jornais, em contrapartida o engajamento republicano e a idealização de progresso com a República foram tomando maiores proporções nos discursos e debates que circundavam a capital. Isto pode ser verificado no trecho extraído de um artigo de jornal do ano de 1889.

Já disse alguém que no Paraná só progride a indústria dos foguetes, a arte da pyrothecnica. É isso o elemento principal da nossa vida, a manifestação estrondosa de nosso progresso no atrazzo [...] somos um povo de foguetório, na expressão lata da palavra: o que quer dizer que somos um povo atrazadíssimo. Não temos indústrias, não temos artes, não temos ciência. Em política sofremosde paralizya completa. Temos apenas a política do foguetório. Deixemos os velhos partidos de lado [...] Trabalhemos pela República (A REPÚBLICA, 1996, p.15)¹¹⁴.

¹¹⁴ O jornal “A República” foi o principal veículo de críticas à Monarquia no Paraná.

Assim, Curitiba, na esteira de outras capitais, começou a dar visibilidade às suas aspirações de modernidade, principalmente por meio dos discursos dos seus intelectuais engajados nos ideais republicanos. Na época, esses sujeitos eram representados por políticos, professores, escritores, entre outros profissionais.

Nessa nova Curitiba, vai-se também encontrar os representantes de um ativo círculo literário: poetas, contadores, jornalistas, pedagogistas, historiógrafos, cultores da geografia, etnógrafos, escritores, médicos, cultores do direito [...] (VITOR, 1913, p.126).

É um grupo que circula não apenas do salão de clubes elegantes, como em inúmeros grêmios, associações e congregações. São eles que dão ao universo pensante da cidade um toque de paixão, ação, sonhos, medos e esperanças, idéias e práticas. Sua vigorosa produção literária gesta um cem - número de livros, revistas e jornais. (TRINDADE, 1992, p.9).

Destaca-se que os ideais da República estavam pautados nos seguintes vetores descritos por Carlos Monarcha (1998, p.167): “os republicanos desejavam uma regeneração da nação, moralização e civilização das maneiras, enfim uma dulcificação dos costumes pautados na ciência e no civismo por meio, especialmente, da instrução escolar”. Este encargo de “civilização e regeneração social” que foi atribuído especialmente ao sistema escolar também foi efetivado no Paraná. O Estado, por sua vez, mostrou-se engajado em torno desse pensamento atribuído ao processo pedagógico escolar, então para efetivar as melhorias na educação alastraram-se as construções dos Grupos Escolares, no intuito de por meio da arquitetura escolar dar visibilidade à região paranaense dentro das proposições republicanas.

Então, no Paraná, começaram as construções dos novos prédios escolares, foram edificadas suntuosas construções, sendo os Grupos Escolares um dos estandartes da República. Tais construções ganharam o estatuto de “templos do saber” e sua presença física na cidade foi marcado por imponentes prédios de tendência neoclássica e eclética¹¹⁵.

Na nova Curitiba, essas construções escolares mais recentes aderem à voga do estilo neoclássico eclético, rodeando-se de colunatas, cimalkas e platibandas e adornando-se com estátuas e zimbórios. Algumas têm mais requinte: a Escola Oliveira Bello ostenta arcadas clássicas e a Carvalho ilumina-se com tons coloridos de seus vitrais góticos. São todas os marcos da expansão de uma rede pública, aprimorada em estilo e qualidade (TRINDADE, 1992, p.11).

¹¹⁵ Segundo Marcelo S. Sutil: “Cronologicamente o ecletismo substituiu o neoclássico, porém muitas vezes coexistiram. O neoclássico e o eclético diferem no fato de o primeiro possuir uma preocupação maior em obedecer, com fidelidade, às regras de composição ditadas pelos tratados de arquitetura renascentista; já o eclético reconsiderou estas mesmas regras à luz de uma intenção decorativa, sem rigor e com mais liberdade, num momento em que prevaleceu a autonomia das partes. Se colunas e frontões já não significavam mais que simples formas plásticas, por que não tratá-las de uma maneira autônoma?” (SUTIL, 1996, p.2).

É importante advertir que a iniciativa de construção neoclássica eclética se estendeu nas construções também das casas e de outras instituições em Curitiba, a fim de diferir das casas do modelo colonial lusitano. Pois o novo estilo arquitetônico respondia ao ideal de modernidade republicana, daí que a arquitetura escolar neoclássica/ eclética foi um vetor dessas novas tendências.

No entanto, é importante esclarecer que o estilo neoclássico não é para a área da arte e da arquitetura um estilo moderno¹¹⁶. Porém, segundo Sutil (1996, p.9), o referido estilo carregava simbolicamente para alguns ramos da política pautados no positivismo “uma herança cultural considerável”. Sobre a herança simbólica de signos de prestígio e poder de sociedades cortesãs que se transportam para as construções arquitetônicas de sociedades industriais, Elias pontua:

A primeira vista pode parecer estranho o fato de termos escolhido, aqui, a estrutura das moradias como ponto de partida para a investigação de uma rede de interdependências sociais. Mas, a pressão social para o consumo em função do status e a concorrência pelo prestígio, que exige despesas financeiras como símbolo de status, com certeza não desapareceram. Muito do que se diz aqui acerca da sociedade de corte sugere analogias com as sociedades de nações industrializadas, facilitando uma compreensão conceitual mais precisa de semelhanças e diferenças estruturais. Assim, certamente também se observa nas camadas mais altas das sociedades industriais uma pressão social para elevar-se socialmente, por meio de diversos modos de consumo em função do prestígio, e uma concorrência em torno das oportunidades de status – condicionada, em parte, pela rivalidade na exibição de símbolos de status e prestígio relativamente caros (ELIAS, 2001, p.92).

Em vista de todo o processo de urbanização que passou a sociedade europeia, bem como a brasileira, no final do XIX e início do XX, houve então a emergência de novos símbolos de distinção social, assim muitos desses novos arranjos de “se fazer ver” foram expressos nas novas formas de construir casas. Nesta esteira foi que surgiram as novas habitações em Curitiba que, neste caso particular, foram edificadas a fim de responder aos ideais do projeto republicano de industrialização, progresso, modernização e urbanismo.

A palavra urbanismo, criada na segunda metade do *oitocento*, consagrou o nascimento de um texto específico sobre as cidades. Para Françoise Choay (1979, p.4), o aparecimento do urbanismo centrou um enfoque radicalmente novo no urbano enquanto objeto de análise. Essa atitude foi instaurada após uma ruptura causada pela Revolução Industrial e pelas transformações tecnológicas, econômicas e demográficas dela decorrentes. “*Quando as cidades, neste período, começaram a tomar forma própria, provocaram um movimento novo de observação e reflexão, apareceram como fenômeno exterior aos indivíduos, que se encontram diante delas como perante um fato não familiar e extraordinário.*” (SUTIL, 1996, p.4). Grifo do autor

¹¹⁶ Explicar o conceito de modernidade para a arte e arquitetura no final do XIX.

Cabe destacar que as novas investidas urbanas na cidade de Curitiba também foram em decorrência da significativa projeção econômica no Estado, oriunda da exploração da erva-mate, explorações da madeira, implantação de casas comerciais e especialmente a implantação das fábricas que se processavam desde o final do século XIX e se consolidaram no início do XX. Então, as conjunções do cunho das emergências políticas e do sucesso econômico também desencadearam outras melhorias como foi o caso do saneamento e a oferta de eletricidade, esses dois fatores também somaram pontualmente para as novas configurações da arquitetura urbana de Curitiba.

Efetivamente, por toda a urbe, e até fora de seu quadro, valorizam-se os terrenos e surgem novas construções. Expandem-se algumas fábricas e instalam-se outras: o engenho de David Carneiro, a cervejaria Leitner, as massas alimentícias Todeschini, a fábrica de fósforos Mimosa, a fundição Müller (ALMANACH DO PARANÁ, 1912, p.283, 315).

Desta forma, a nova configuração social que se processou na capital do Paraná, imbuída nas aspirações da modernidade, teve como principal veículo de visibilidade as investidas na urbanização da cidade, que iniciou no final do XIX por conta do ensejo republicano e que foi se consolidando ao longo do século XX. Nestes moldes a *figuration* de Curitiba iniciou seus contornos por meio das iniciativas no campo educacional de cunho positivistas/cientificistas que começaram nos seus mais diversos tentáculos. Enfim, havia uma necessidade também de dar visibilidade concreta à modernidade, nesta esteira, a capital também investiu na reconfiguração da cidade em uma assertiva construção urbana, não só das residências, mas também por meio de “*boulevares*”, das praças, da instalação de transporte coletivo como os bondes.

Curitiba, no início do século mostra-se como uma cidade onde se tornam cada vez mais evidentes os sinais de “modernização”. Por todo o plano urbano, ruas se abrem e se pavimentam; edificações se elevam, ostentando uma arquitetura inovadora: o traçado se torna mais compacto. A rua Quinze de Novembro, a artéria central da cidade, recebe nivelamento e a simetria de passeios em mosaico: perdendo seu antigo aspecto provinciano, ela oferece uma perspectiva de sobrados mais leves e elegantes. Mas, [...] *não é só a Rua Quinze que se reconstrói para melhor, é quase a cidade inteira.* (VITOR, 1913, p.126)¹¹⁷. Grifos do autor.

Vale lembrar que os fotógrafos Fanny e Adolpho Volk foram pioneiros ao trazer um estúdio fotográfico de ponta para a incipiente cidade de Curitiba, nos idos de 1881, ou seja, vinte anos antes dos maiores burburinhos modernos na capital os

¹¹⁷ O Almanach Paranaense de 1906 informa que Curitiba conta com 77 ruas, 16 largos e praças e 06 “boulevares”.

Volk já ofereciam uma prática social moderna. Então, foi a partir da inauguração do estúdio Volk que Curitiba teve seus primeiros contatos com os artefatos que exprimiam a modernidade, como era o caso dos equipamentos fotográficos. Além disto, o casal contribuiu para inculcar novos comportamentos urbanos e modernos por meio da experiência de ser fotografado, mesmo numa Curitiba que se apresentava fortemente campesina na época da instalação do estúdio. Logo, é possível vislumbrar que o casal não se furtou à efervescência das possibilidades que surgiam para as reconfigurações urbanas que Curitiba começava a consolidar.

Em termos de Arquitetura, os Volk, que trabalhavam e habitavam a rua XV de Novembro, deixaram para a posteridade a planta da nova habitação que eles ensejaram erguer no “Boulevard Floriano Peixoto”. Ou seja, os Volk também avolumaram os ares arquitetônicos modernos de Curitiba. Assim, por meio das particulares aspirações de construção dos Volk, pode-se saber, ao menos, como era uma planta de uma casa com tendência moderna no estilo “neoclássico/eclética”. A referida planta foi aprovada em 1911, portanto nesta data já fazia sete anos que Adolpho Volk havia partido; atualmente não se tem notícia se de fato Fanny deu cabo da construção da referida planta de estilo neoclássico/eclético. Isto tendo em vista que seu estúdio permaneceu na Rua XV de Novembro de 1903 a 1918.

Se a construção moderna dos Volk não foi de fato efetivada, vale destacar que, ao menos, o estúdio sob as mãos de Fanny se manteve na “Rua XV” e tal rua foi uma das vedetes da urbanidade de Curitiba, desde o início do século XX, seja no do trânsito de pessoas, seja na oferta do comércio.



FIGURA 95 - PLANTA DE UMA CASA PARA FRANCISCA VOLK NO BOULEVARD FLORIANO PEIXOTO¹¹⁸

FONTE: Arquivo Casa da Memória/no. de cadastro: CR: 1892

Sobre o desenho urbano que a Rua XV tomou frente ao comércio e movimento de transeuntes, uma cidadã curitibana, América da Costa Sabóia, escreveu um livro de memórias no qual ela deixou o registro das suas lembranças de Curitiba no início do século, mais precisamente os anos entre 1904 e 1914.

Na Rua XV especialmente, localizavam-se as lojas de artigos finos, as confeitarias, um cinema, o correio, os jornais e três clubes: Curitibano, Cassino, e Associação Comercial, sociedades recreativas que promoviam saraus, bailes e festas literárias, cada qual à sua maneira. [...] Havia Também o famoso Restaurante Ricciardella que era um misto de hotel e, à noite se transformava, no que o proprietário chamava de Café Concerto, onde era ouvida uma orquestra regida pelo proprietário D. Giovanni e composta de músicos de valor. [...] Ali foi pianista por algum tempo o futuro e notário maestro Bento Mossurunga e o Dr. Heitor Borges de Macedo e sua irmã Ester fizeram parte do grupo (SABÓIA, 1978, p.12).

Pelo relato memorialístico anterior é possível averiguar outra característica do processo de urbanização das cidades, que foi a abertura de espaços sociais públicos, como: cinemas, restaurantes, concertos. Vale lembrar também da implantação de praças e parques.

O Governo aprimora os serviços: higieniza o centro urbano com irrigação, limpeza pública, água encanada, esgotos; implementa a arborização e instala iluminação

¹¹⁸ Planta Arquitetônica de uma casa para Francisca Volk a construir-se no Boulevard Floriano Peixoto/ Centro: Aprovada 21/06/1911,[carimbo] Directoria de obras Municipais/BI:[carimbo ilegível].Ind.Bib.Orig.Fotog/Arte: PPB 117.

pública; cria inclusive uma guarda civil. A cidade diversifica ainda, espaços públicos como os cafés e salas de espetáculo; parques e praças são suas novas opções em área de lazer (TRINDADE, 1992, p.9).

Percebe-se então, que as atividades de lazer são bons termômetros da expansão das práticas modernizadoras na existência social de uma cidade. Na França do final do XIX esses novos espaços de entretenimento foram registrados nas pinturas dos artistas que viviam em Paris naquele período, visto que eles vivenciaram a inauguração da modernidade na capital francesa por meio da experiência urbana¹¹⁹. A agitação da multidão mobilizou muitos daqueles artistas franceses a registrarem em suas pinturas o aglomerado humano que se configurou por conta do desenvolvimento da cidade. As aglomerações de indivíduos em lugares de lazer também foi consequência da incorporação de novos meios de transporte, como os bondes e os trens, que deslocavam grandes contingentes humanos ao mesmo tempo de um lugar para outro.

Este tipo de agrupamento humano citadino chamou a atenção dos intelectuais, poetas e artistas que descobriram uma nova “associação” humana: a multidão! Foi então, na poesia do também francês, Baudelaire, que a expressão da modernidade por meio da multidão traduziu essa nova sensação de um estilo de viver próprio de uma cidade urbanizada. O poema: “A uma passante” retrata aquele momento fugidio e fortuito de um encontro entre duas pessoas, que por conta de uma cidade urbanizada já não se conhecem mais, apenas trocam olhares que talvez não venham jamais a entreolharem novamente, justamente em virtude da experiência de estar e fazer parte da multidão.

Em Curitiba é possível assinalar que um dos principais fenômenos da modernidade quando as pessoas começavam a ter experiência com a vida urbana, foi o momento no qual os eventos sociais exigiram um lançar-se socialmente do interior das intimistas festas e bailes promovidos pelas famílias, para um encontro com pessoas desconhecidas. Então a partir de certa urbanização de Curitiba as pessoas também não eram mais apenas convidadas para celebrações que seguiam o rito da norma, como um batizado ou um casamento; eram então chamadas a celebrar algo ausente, abstrato e fugidio, ou seja, uma diversão praticada lado a lado com estranhos. Os bailes de carnaval servem de exemplo de

¹¹⁹ A multidão foi temática nas pinturas de Renoir: “Baile no Molin de la Galette” e “O Almoço do Remadores”; de Manet: “Concerto nas Tuileries”; de Seraut: “Um Domingo de Verão na Ilha da Grande Jatte”; de Caillebotte: “A Ponte da Europa”.

uma das práticas festivas e urbana de Curitiba, na qual a experiência da multidão efetivamente se concretizou aos curitibanos. Segundo América Sabóia (1978, p.43):

Quem assistiu aos carnavais das primeiras décadas do século não imaginava a que ele seria reduzido, cinqüenta anos após. [...] Os festejos carnavalescos concentravam-se no eixo Praça Osório, Avenida Luiz Xavier e Rua XV até a esquina da Rua da Liberdade, hoje Barão do Rio Branco. [...] Constituía-se essas festas em verdadeira folia não só para a plebe, a elite em geral, como também para as classes mais altas da sociedade. [...] Logo após ao meio dia o povo começava a afluir para o centro, com a disposição de ali permanecer até a meia-noite. Dentro em pouco a rua se tornava intransitável, tal o número de foliões que surgia. [...] E embora os tempos fossem de prudência, parcimônia e simplicidade, parecia que a ninguém faltava recursos para se divertir a larga. Ou, por outra, o divertimento era espontâneo, autêntico; as pessoas sentiam-se verdadeiramente alegres. .



FIGURA 96 - "FANTASIA DE DOMINÓ"/FANNY PAUL
VOLK-1910

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/no. de cadastro:
FO:260; SN:236

Em 1910 as meninas em "traje de dominó", antes de partir para desfilarem nas avenidas, foram ao estúdio Volk. O fato deste retrato ser uma fotografia de estúdio,

infelizmente, não permite revelar o calor da festa que ocorria nas ruas, mas por outro lado, o valor memorialístico desta imagem é considerável, pois a referida fotografia tornou-se uma das poucas imagens que restaram do carnaval curitibano do início do século XX.

À tarde saíam “os corsos” constituídos de carros bem ornamentados, tirados a cavalos e de capota arriada. Nele se acomodavam senhoritas e damas da sociedade, muito bem trajadas, usando chapéus vistosos e ricos. Pelas fotografias do estúdio Volk é possível detectar que Fanny Paul Volk também foi testemunha desta experiência moderna da festa de carnaval de Curitiba, ela não chegou a registrar a folia nas ruas, porém os foliões foram ao seu estúdio para registrar seus trajes e poses carnavalescas vestidos como se fossem a uma “party” (SABÓIA, 1978, p.44).



FIGURA 97 - “GRUPO CARNAVALESCO PIERRÔ E COLOMBINA”/FANNY PAUL VOLK-1908
 FONTE: Arquivo: Casa da Memória/no. de cadastro: FO:263; SN:239

Os rapazes e senhores não destoavam delas: de fraque, chapéu de coco ou mesmo cartola se lançavam sobre os carros para o jogo de confete, serpentinas e lança-perfumes. As pessoas de mais recursos usavam já os lança-perfumes de vidro, cheios de éter perfumado e havia verdadeiros assaltos de grupos contra grupos, quando não simples duelos. A ordem era não se render. [...] E o entusiasmo era tal que contagiava os moradores. Traçavam serpentinas de sacada a sacada e das sacadas aos carros e vice-versa. E o volume de serpentina e confetes era de tal vulto que, a uma certa hora, o “corso” era interrompido para que varresse a rua a quantidade enorme de papel que impedia o rodar dos veículos. [...] Merece destaque em se tratando de carnaval curitibano, nomear-se um carro de capota arriada, geralmente recoberto de cortinas rendadas, presas por buquês de violetas, no qual desfilava anualmente a diretoria do grêmio do mesmo nome, associação recreativa feminina à qual pertenciam senhoritas da elite curitibana. Era um espetáculo colorido, alegre, festivo e delicioso de se apreciar (SABÓIA, 1978, p.44-45).

Vale refletir que Fanny Paul Volk teve a oportunidade de registrar uma categoria de festa que iria se consolidar no século XX como uma das festas mais populares do Brasil. Além disto, a fotógrafa testemunhou também dois episódios peculiares: o primeiro é que de fato um dia existiu carnaval de rua em Curitiba, com cidadãos foliões desfilando e se divertindo pelas ruas. Em segundo, Fanny testemunhou a assimilação dos seus pares germânicos com a festa de carnaval à brasileira. Na imagem anterior foram identificados dois foliões de origem alemã: “Alfred e Edvirge Weigert [à direita] integrando um bloco carnavalesco de Pierrô e Colombina”

Destaca-se que o carnaval de rua curitibano de fato foi um evento do século XX, no entanto, os carnavais dos clubes, ao que parece, já ocorriam em Curitiba no século XIX, com certa popularidade. Sobre os bailes de carnaval que ocorriam nos clubes, ficaram registradas as lembranças de América Sabóia.

Nos salões dos clubes Cassino e Curitibano como nos demais a afluência era muito grande. Fantasias de muito bom gosto surgiam em grande número e muitas pessoas preferiam os trajes clássicos. O baile quase sempre terminava no raiar do dia, para um descanso de horas e continuação na noite seguinte (SABÓIA, 1978, p.45).

O costume de comemorar o carnaval nos clubes de Curitiba pode ser verificado, curiosamente, por meio de uma fotografia de Adolphine Volk, filha dos fotógrafos Volk, que ainda menina, em 1890, posou para a lente de um de seus pais vestida para um baile de carnaval. A referida imagem revela muito mais que a popularidade dos bailes de carnaval nos clubes de Curitiba do fim do XIX, tal fotografia revela também as primeiras pistas de que o casal Volk permitiu à filha deles certa assimilação e participação nos costumes brasileiros.



FIGURA 98 - "ADOLPHINE VOLK/ LILLY"- DÉCADA DE 1890/ESTÚDIO VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória: FO: 169; SN: 57.

Mas, além das experiências das festas populares que se desfrutavam na multidão em meio há inúmeros desconhecidos, surgiram outras atividades de lazer que encantaram os curitibanos no despertar do século XX. O destaque era para aquelas atividades que vinculavam artefatos mecânicos e elétricos nas diversões. No "Diário da Tarde" de 10 de março de 1905 era anunciado que finalmente as portas do "Colyseu" - o parque de diversões - iriam abrir ao "grande público". Assim, também surgiu o deslumbre pelas maquinarias voltadas para a diversão, que por sua vez, faziam parte do espetáculo da modernidade.

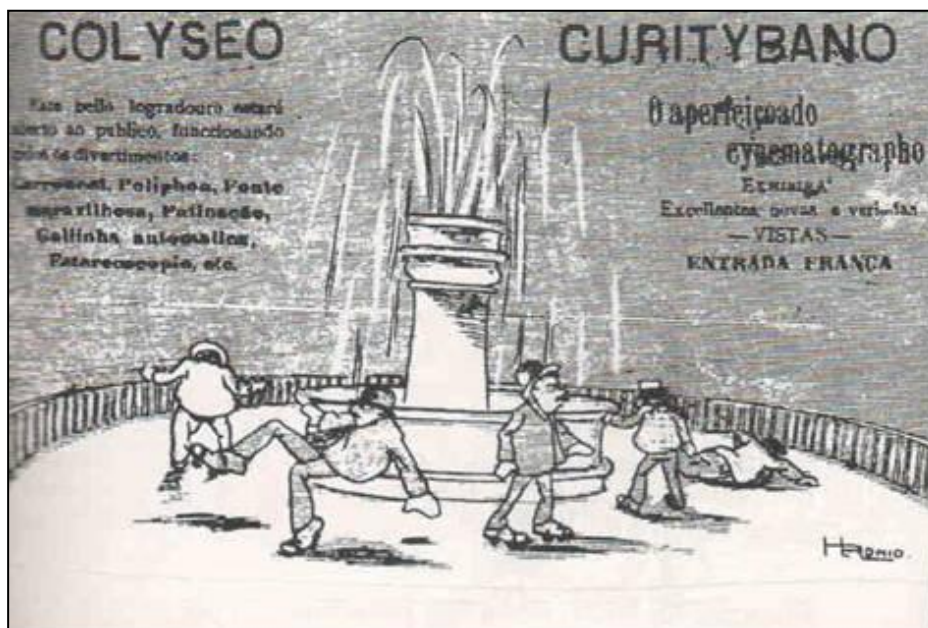


FIGURA 99 - ANÚNCIO DO JORNAL “OLHO DA RUA” SOBRE O SKATING RINK

FONTE: Brandão (1994, p.27)

Domingo, 12 do corrente, terá lugar a inauguração deste maravilhoso Colyseu, Paraíso das Famílias, onde passarão horas agradabilíssimas devido a imensidade de folguedos infantis. Estréia do sensacional FERRO CARRIL AÉREO, tiro ao alvo – Guerra aos ovos dançantes; Kalloscopo automático, vistas panorâmicas das grandes cidades do mundo e das mais célebres demi-mondaines. GALINHAS MÁGICAS –as quais botam milhões de ovos de alumínio, bonito presente para as crianças. POLYPHON –A última criação musical automática. Exposição de chinpanzés amestrados e a Águia Real. Inauguração do moderno SPORT SKATING RINK (patinação) cujo circo foi construído com todas as comodidades apetecíveis. [...] BOSQUE DE BOLOGNE: Funcionará o surpreendente carrossel mecânico, **divertimento muito apreciado nas grandes capitais do mundo**. As seis horas da tarde, elevação de dois grandes balões, um sistema Santos Dumont e outro Seveco.EXCELENTE SERVIÇO DE BOTEQUIM, DUAS BANDAS DE MÚSICA ABRILHANTARÃO A FESTA! ENTRADA FRANCA! DOMINGO TODOS AO COLYSEU, TODOS, DOMINGO! Rua: Aquidaban (DIÁRIO DA TARDE, 1905)¹²⁰. *Grifo nosso*.

Pelo anúncio anterior é possível perceber que além do apelo ao deslumbre pela maquinaria e para com as novas modalidades de diversão, também ocorria o apelo para o ajuste com a modernidade ao equiparar-se as atividades do parque com “divertimento muito apreciado nas capitais do mundo”.

¹²⁰ Rua: Aquidaban; atualmente rua: Voluntários da Pátria.

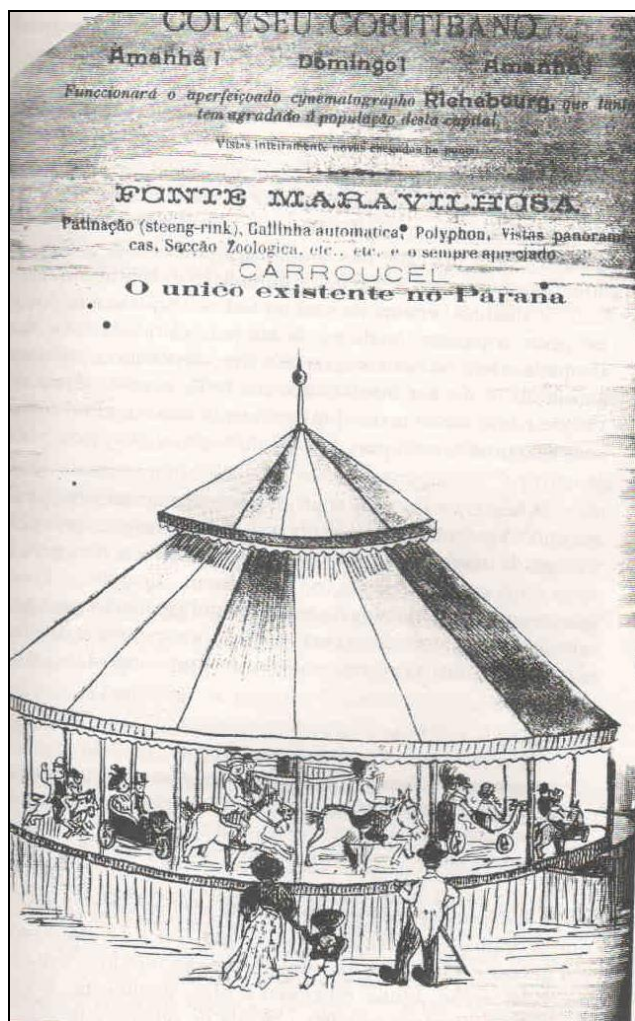


FIGURA 100 - ANÚNCIO DO JORNAL "O OLHO DA RUA" SOBRE O CARROSSEL MECÂNICO
 FONTE: Brandão (1994, p.29)

Assim, em Curitiba, o espetáculo da técnica em parceria com a multidão recebeu seu registro em 1905, em virtude da instalação de um "Parque de Diversões" no qual as engrenagens e os aparelhos elétricos eram as vedetes do grande espetáculo. Em 1907, o mesmo parque atingiu o ápice da oferta de diversão por meio de outro artefato mecânico, era a vez de entrar em cena a magia do cinematógrafo.

Coliseo, Curitiba

Hoje e Amanhã! Grande função! Hoje e Amanhã!

Sensacionaes novidades, chegadas ultimamente da França e da Allemanha. Vistas novas de grande effeito, no esplendido cynematographo paranaense.

A Fonte Maravilhosa O polyphon, a gallinha automatica, a exposiçao zoologica, o magnifico carroucel, unico neste Estado; Cosmorama, a Patinação, etc. etc., e todos os demais divertimentos funcionarão amanhã.

A harmoniosa banda de musica do Regimento de Segurança executará escolhidas peças do seu variado repertorio.

ATENÇÃO: —O proprietario deste Parque recebe propostas para contrato de qualquer Companhia ou Empresa Theatral. Endereço telegraphico — **PELAYO.** — Caixa do Correio 137

Hoje e Amanhã! - **Todos ao Coliseo!** - *Hoje e Amanhã!*



Anuncio do Olho da Rua 27-10-1907

FIGURA 101 - ANÚNCIO DO JORNAL "O OLHO DA RUA"/27-10-1907
 FONTE: Brandão (1994)

A história do parque mostra-se em seu aspecto humano: seus artistas, seus freqüentadores, o seu público que aplaudia as inovações maquinímicas. Entre elas, o cinematógrafo ganha uma especial atenção por seu poder de iludir. Finalmente, a cidade se mostra, ela toda, como cenário do que chamamos de espetáculo da técnica: a iluminação e os bondes elétricos, o desejo de ser moderna. O trabalho mecanizava-se nas fábricas e aqui também a técnica ganha ares de magia e encantamento. Trabalho e lazer, que aparentemente se contrapõem, revelam-se em uma estranha sincronia nesse início de modernização em Curitiba (BRANDÃO, 1994).



FIGURA 102 - O COLYSEU CURITYBANO EM 1905
 FONTE: Brandão (1994, p.17)

Sobre o impacto do Coliseu na vida dos curitibanos vale destacar a memória de quem testemunhou essa experiência na inauguração do parque. Mais uma vez América Sabóia deixou uma memorável lembrança daquela novidade.

Quase na esquina da Voluntários da Pátria havia a entrada de um parque de diversões – O Coliseu, abrigando cinema, rинque de patinação, carrossel e outros divertimentos. Mais tarde desapareceu o parque e ficou ali o Cine Palácio. [...] Mas na época do Coliseu tudo era diferente: havia espaço para passeios, jogos de diferentes tipos, o carrossel tão freqüentado pela criançada e um rинque, fonte de risos para os que assistiam os principiantes a tentarem se equilibrar sobre os patins, as mais das vezes sem sucesso. Foi o Coliseu, sem dúvida, um dos melhores pontos de diversão em Curitiba. [...] Vale registrar aqui que o proprietário do Coliseu era um senhor de origem espanhola (Francisco Serrador), que mais tarde se tornou muito conhecido no Brasil todo, por suas realizações. Transferindo-se para o Rio de Janeiro, foi ali o responsável pelo surgimento da Cinelândia, conjunto de casas de diversões que deu nome a um trecho da cidade. Também à sua iniciativa se deve a existência do hotel que tinha o seu nome e que acolheu, por mais de meio século, personalidades do Brasil e do estrangeiro. Na sua época de fastígio foi tão famoso como o foram mais tarde o Copacabana e o Glória (SABÓIA, 1978, p.16).

Assim, é possível vislumbrar que Curitiba foi firmando-se em torno da urbanização e da modernização por meio de várias contingências, entre elas, torna-se inegável a presença do desenvolvimento técnico nas suas diferentes vertentes na construção dessa nova cidade como centro urbano. Seja na mecanização do trabalho, bem como, na organização do tempo e do espaço da cidade por conta das novas configurações sociais que a modernidade veio impondo por meio de todas as novidades inerentes a esse processo social.

Neste aspecto, no que diz respeito à mecanização do trabalho nas fábricas, a fotógrafa Fanny Paul Volk também foi testemunha dos novos comportamentos que se descortinavam devido à oferta de trabalhos urbanos, citadinos e modernos.



FIGURA 103 - INTERIOR DA FÁBRICA DE CALÇADOS DA FAMÍLIA HATSCHBACH-1904/FANNY PAUL VOLK¹²¹

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº.de cadastro: FO:6259;SN:6250

A disciplina alemã contribuiu para que o retrato anterior se tornasse numa composição impecável de pose por parte dos fotografados, especialmente por se tratar de um razoável contingente de pessoas. Apesar da impressão no “*pastpatour*” constar o nome de Adolpho Volk a atribuição da imagem foi dedicada a Fanny Paul Volk, pois nesta data Adolpho não habitava mais o Brasil. Também sobre as já referidas categorias de premiações das fotografias nas Exposições Industriais há o registro que Fanny Paul Volk foi premiada, em 1910, na categoria “medalha de ouro” em virtude de uma exposição da qual ela participou. (Vasquez, 2000,p.174) Logo, é viável considerar que os selos impressos nas fotos, que informavam sobre essas premiações também podem de fato estar se referindo a uma conquista de Fanny, porém o estúdio possuía a razão social vinculada ao

¹²¹ Anotações sobre a imagem: “Interior da fabrica de calçados Hatschbach, localizada nos fundos da Casa Favorita, a fábrica funcionou de 1890 a 1926. empregando inclusive mão de obra feminina e infantil”.

nome de Adolpho, assim os selos, mesmo após a partida dele, continuaram com a nomenclatura “H. A. Volk”. Entre as fotografias externas do estúdio Volk existe uma na qual a temática é justamente o pavilhão da Exposição Industrial de 1903, localizado na Praça Eufrásio Correia, tal fotografia demonstra os encantamentos do casal Volk pelo desenvolvimento técnico. Talvez tenha sido este um dos últimos registros de Adolpho em Curitiba tendo em vista que neste mesmo ano ele regressou para a Alemanha.

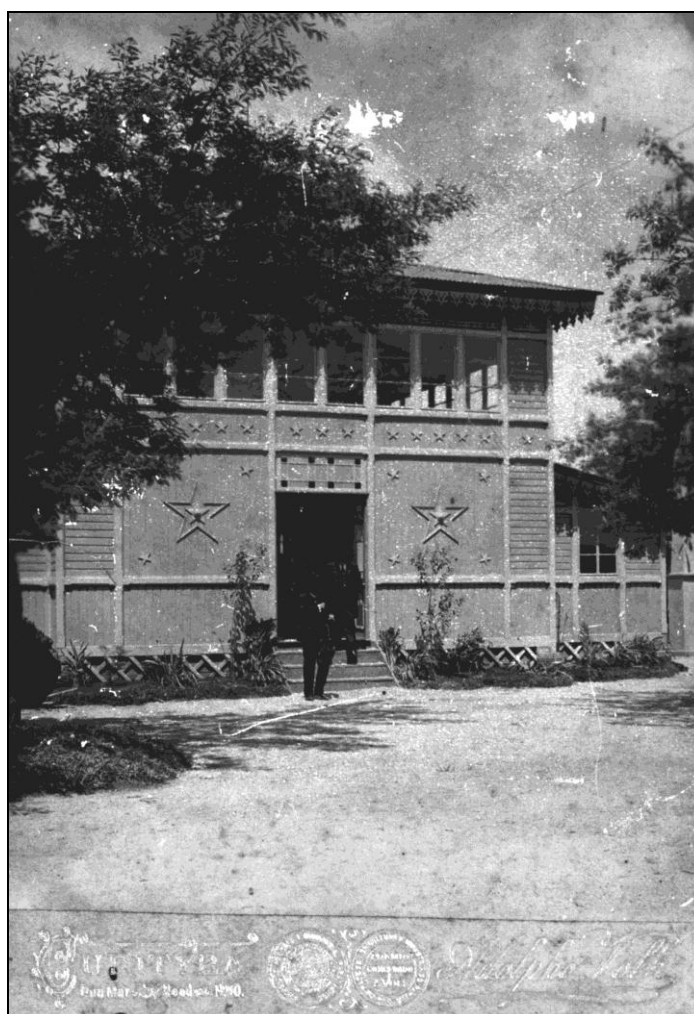


FIGURA 104 - “EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL DE 1903”/
FANNY OU ADOLPHO VOLK¹²²

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/no.de cadastro:
FO:295; SN:274

O interesse dos Volk pelas temáticas externas urbanas se revela também por meio dos postais que Fanny e a filha Lilly trocavam com os amigos delas que

¹²² Praça: Eufrásio Correia

viviam na Alemanha. Um dos amigos, Emil Nittner, endereçou um postal para elas no qual está estampado um Pavilhão, provavelmente, tratava-se de um “Pavilhão Industrial”.

O detalhe curioso deste postal é que o pavilhão que consta na referida imagem é justamente o prédio destinado ao Brasil para aquele determinado evento que ocorreu na cidade de Dresden/Alemanha no ano de 1911. Por conta desta característica o amigo alemão de Fanny sublinhou a minúscula indicação que referencia ao Brasil no verso do cartão.

No verso do cartão postal o remetente informa o seguinte destinatário endereço: “Frau, L.Volk, Photo-Atelier, Rue: Marechal Deodoro, Curityba-Est. Paraná; Brasilien Sud”.

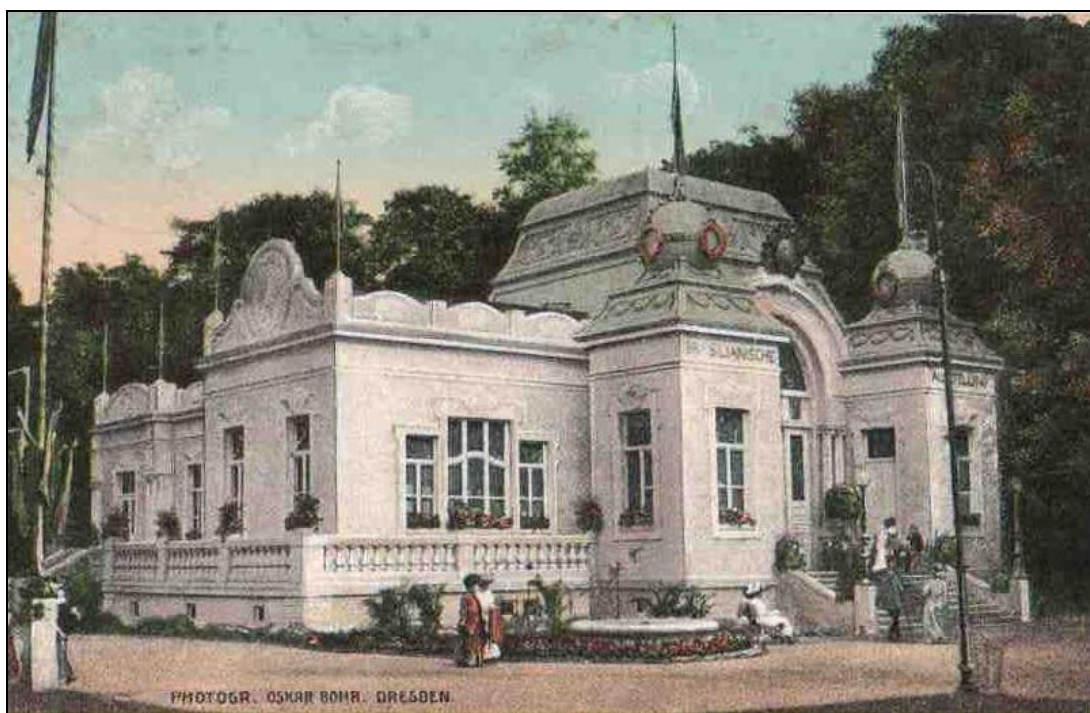


FIGURA 105 - REMETENTE: EMIL NITTNER-1911/DRESDEN ALEMANHA¹²³
FONTE: Arquivo: Álbum dos familiares descendentes do Volk

¹²³ Imagens concedidas para a autora a fim de publicação na pesquisa.

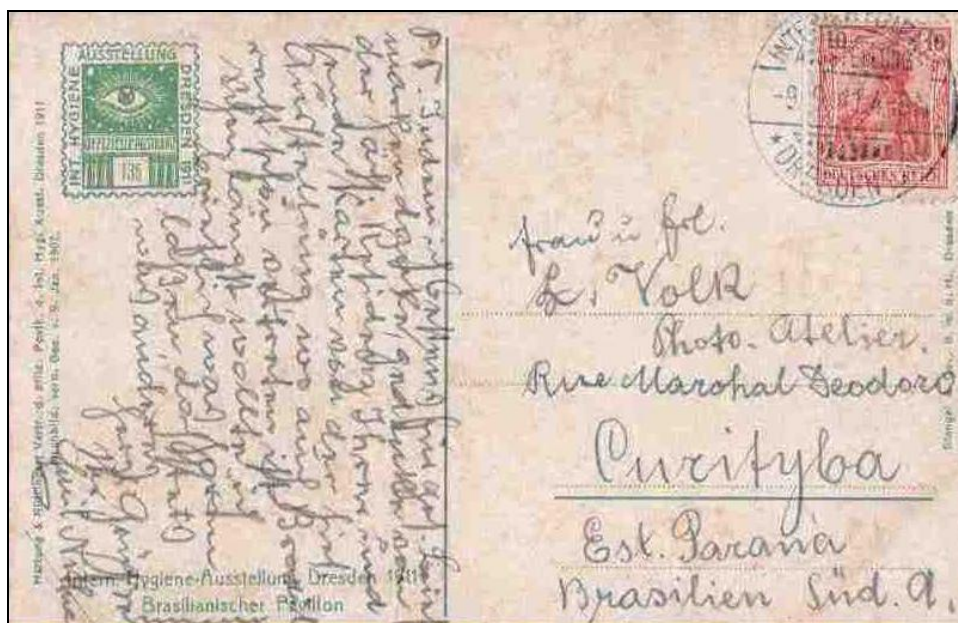


FIGURA 106 - VERSO DO CARTÃO DE EMIL NITTER
 FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Fanny e Adolphine (Lilly) após a partida de Adolpho mantiveram um diálogo intenso com amigos na Alemanha e com Adolpho por meio de correspondências que partiam de diversas cidades. Efetivamente havia cidades na Alemanha no início do século XX muito urbanizadas, talvez isso fomentasse em Fanny e Lilly, ainda mais encantamentos com os artefatos e com a urbanidade em geral.

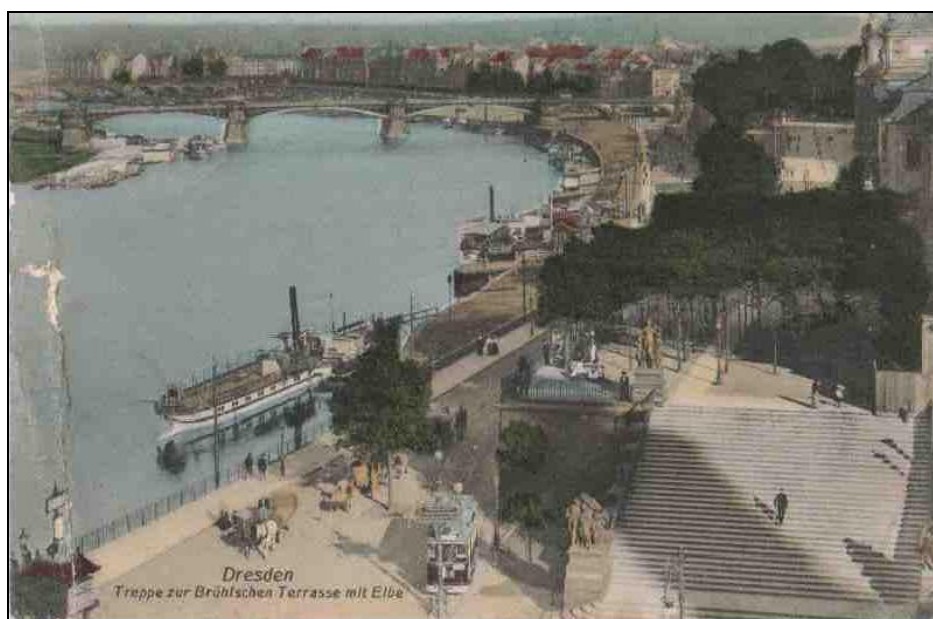


FIGURA 107 - IMAGEM DE DRESDEN.-SET/1908. REM: EMIL NITTNER P/
 "FRAULEN LILLY VOLK"
 FONTE: Arquivo: Álbum do descendentesda família Volk.

7.2 O ESTILO DE FOTOGRAFAR DE FANNY PAUL VOLK EM CURITIBA

É possível observar a partir de alguns retratos do estúdio Volk, que havia imagens que remetiam em termos de composição às poses dos cânones clássicos da pintura. Desta maneira, os retratos do referido estúdio seguiam uma tendência mundial de representação do final do XIX, seja no enquadramento, na maneira dos retratados sentarem, olharem, enfim um conjunto de detalhes de composição que possuíam inspiração na referência visual mais próxima da fotografia na época: a pintura. Sobre a aproximação da fotografia com os valores estéticos da arte, Kossoy (2001, p.48) concorda com a seguinte reflexão:

A fotografia tem um destino duplo ... Ela é filha do mundo do aparente, do instante vivido, e como tal guardará sempre algo do documento histórico ou científico sobre ele; mas ela é também filha do **retângulo**, um produto das *belas-artes*, o qual requer o preenchimento agradável ou harmonioso do espaço com manchas em preto e branco ou em cores. Neste sentido, a fotografia terá sempre um pé no campo das artes gráficas e nunca será suscetível de escapar deste fato (BRASSAI, 1968, p.13).
Grifo nosso.

No caso do estúdio Volk, esta possibilidade de aproximação com os enquadramentos pictóricos surgiu com mais recorrência nos retratos realizados por Fanny, fato que pode ser constatado pelas datas das fotografias, a partir de 1904, após o regresso de Adolpho para a Alemanha.

A opção associativa dos retratos fotográficos com os cânones da pintura permite de certa forma avaliar os saberes adquiridos dos fotógrafos em relação aos recursos de composição e representação adquiridos por eles a partir da observação da pintura dos grandes mestres. Ou ainda, permite compreender suas observações de outros fotógrafos que se basearam nos mestres da pintura, pois é fato que a composição de quadrante de fotografias de estúdio exigia um refinamento visual.

Assim, conforme a recorrência de uma determinada pose ou composição é possível vislumbrar que um determinado fotógrafo apresentava preferências, aprendizados ou aproximações estéticas do universo pictórico que podem ter sido adquiridos diretamente na fonte pictórica ou com outros fotógrafos que já haviam se apropriado das possibilidades dos quadrantes apresentados na pintura.

A imagem seguinte é de Adolphine Volk, e a referida fotografia foi tomada por um dos seus pais, por volta do ano de 1900. Talvez, a opção de realizar uma fotografia de perfil da própria filha, seja em virtude da ausência de interesse das demais pessoas para realizar tal pose. Pois, de fato, o perfil de rosto era um estilo incomum para a pose fotográfica, que em geral, o público optava (e opta, inclusive, na atualidade) pelo rosto em pose frontal.



FIGURA 108 - ADOLPHINE VOLK - DÉCADA DE 1890/ ESTÚDIO VOLK

FONTE: Arquivo Casa da Memória/no.de cadastro: FO:176; SN:64

A inauguração da possibilidade de representar a figura humana de perfil surgiu com os pintores do Renascimento, por conta dos estudos geométricos identificados no físico humano, que inclusive, foi um dos motes de análise pictórica desse movimento. Os retratos mais famosos desses experimentos da pintura de poses de perfil foram realizados por Piero della Francesca nos retratos de Batista Sforza e Frederico de Montefeltro.

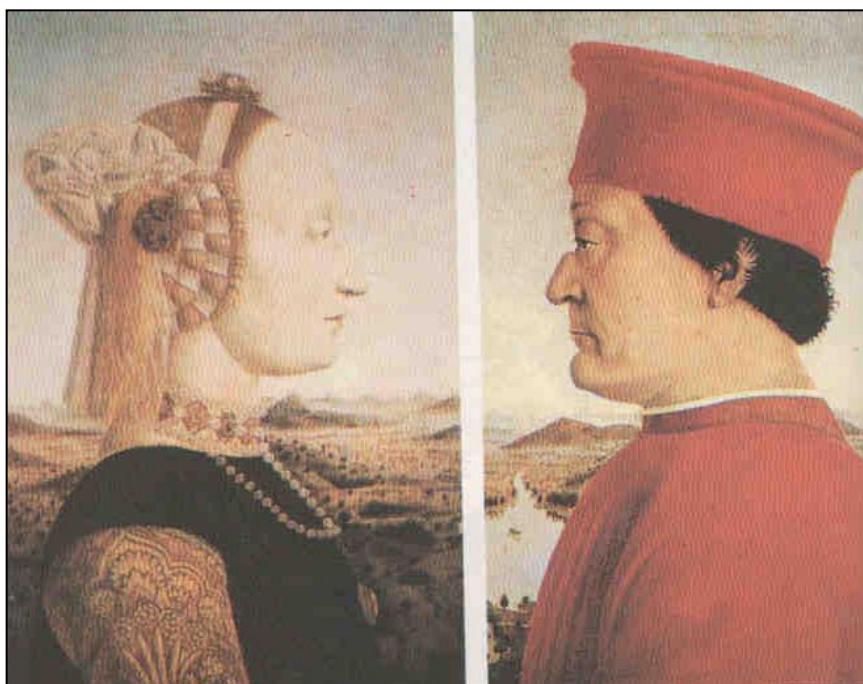


FIGURA 109 - BATISTA SFORZZA E FREDERICO DE MONTEFELTRO/PIERO DE LA FRANCESCA¹²⁴

FONTE: Proença (2001, p.86)

Então, no Renascimento o ensejo de realizar o perfil de um rosto humano era pontualmente um exercício matemático dos pintores, principalmente por causa da racionalização que ocorreu na pintura, em virtude da tendência que se opunha ao teocentrismo do período anterior. Já para os fotógrafos do final do XIX, o perfil era uma inspiração canônica, provavelmente um recurso de distinção do fotógrafo, ao demonstrar sua erudição visual oriunda do campo artístico¹²⁵. Sobre essa temática, ainda vale sublinhar que mesmo com todas as novidades da Arte no século XX, os artistas do período de vanguarda, os cubistas, por exemplo, não se furtaram à visitação aos cânones clássicos que foram novamente retomados, especialmente, os perfis de Piero della Francesca¹²⁶ (PROENÇA, 2001, p.86).

Os pintores cubistas do século XX impressionaram-se muito com essa obra. Eles compreenderam a aproximação feita por Piero della Francesca entre as figuras humanas e as geométricas, pois fica patente no retrato do duque e de sua esposa que o rosto feminino assemelha-se a uma esfera, e o masculino, a um cubo. [...] Como pudemos ver por esses exemplos, em Piero della Francesca a pintura não se destina a transmitir emoções, como alegria, tristeza, sensualidade. Para ele, a pintura

¹²⁴ Pinturas: da esq.p/dir. "Bastista Sforza"& "Frederico de Montefeltro", ambas de 1472, ambas 47cm por 33cm /Piero dela Francesca, Galeria Ufizzi, Florença.

¹²⁵ Inclusive o auge da inspiração nos cânones clássicos resultou em um movimento estilístico da fotografia denominado pictorialismo, mas o mesmo foi incipiente no Brasil. No entanto, as incursões de Fanny não chegaram nas questões do pictorialismo, e sim nas inspirações de enquadramento e pose da pintura clássica.

¹²⁶ Pinturas: da esq.p/dir. "Bastista Sforza"& "Frederico de Montefeltro",ambas de 1472, ambas 47cm por 33cm /Piero dela Francesca, Galeria Ufizzi, Florença.

resulta da combinação de figuras de luz e sombra. Seu universo é representado de uma forma geométrica e estática (PROENÇA, 2001, p.86).

Quanto aos perfis de rosto realizados no estúdio Volk, vale considerar que não existe afirmação concreta a respeito da autoria da fotografia do perfil de Lilly Volk. Por outro lado, há algumas evidências de que a preferência em fotografar perfis pertencia ao gosto de Fanny, pois em 1915, a fotógrafa deve ter convencido uma das clientes, “Magdalena Paladino Riva”, a posar de perfil para a sua objetiva. Por meio da observação da fotografia seguinte, o “perfil de Magdalena”, também se torna possível vislumbrar que, além do famoso cânone Renascentista, cabe lembrar que havia os cânones do Barroco Protestante, pintores como: Hals, Vermeer e Rembrandt que eram exímios em perfis, em especial, Vermeer. Isto não quer dizer que Fanny tenha de fato visto uma obra ou reprodução de Vermeer, mas também não é completamente descartada a possibilidade de que ela tenha se inspirado em algum outro fotógrafo que se apropriou do conhecimento de tais pinturas, seja *in locu* ou por meio de reproduções. Ainda que indícios mais concretos não tenham chegado às mãos do pesquisador atual, sobre a proximidade de Fanny com as pinturas dos grandes mestres ou reproduções das mesmas, não cabe apostar que Fanny fosse tão ingênua no que concerne ao conhecimento dos pintores clássicos, tendo em vista a erudição dela, bem como seu intenso diálogo com os conterrâneos da Alemanha que enviavam para Fanny: postais, livros e encomendas, conforme as traduções dos próprios postais que serão examinados no capítulo posterior.

Os postais enviados da Alemanha para Fanny e Lilly continham além de toda a nobreza germânica, imagens dos cantores da Ópera de Berlim, artistas de teatro e mais tarde elas tiveram acesso a alguns postais dos atores do eminente cinema alemão¹²⁷. Então, há de se considerar a possibilidade de algum conhecimento de Fanny nesta área, pois o perfil de “Magdalena” é razoavelmente similar aos perfis dos rostos femininos realizados por Vermeer.

¹²⁷ Encontram-se na seção de anexos os postais que contêm as imagens dos cantores de Ópera, bem como do ator Rodolpho Kainz, sendo ele um dos atores mais famosos da Alemanha no início e meados do século XX.



FIGURA 110 - "MAGDALENA PALADINO RIVA"-
1915/ FANNY PAUL VOLK

FONTE: Arquivo Casa da Memória/ n.º.de cadastro:
FO: 5503; SN:5537



FIGURA 111 - "OS PERFIS NAS PINTURAS VEMEER"
FONTE: Coleção de Arte/ Editora Globo ¹²⁸

A hipótese de que Fanny Paul Volk de fato apoiava-se em inspirações pictóricas não pretende sustentar comprovações, mas apenas comparações tendo em vista que elas são plausíveis dadas algumas similaridades de composição dos quadrantes.

¹²⁸ Os dois perfis apresentados são detalhes das seguintes obras de Vermeer, respectivamente: "Moça lendo uma carta"/ 1657 e "Mulher em azul"/1662.



FIGURA 112 - "MARTA BLEGGI PALLADINO"-
1910/FANNY PAUL VOLK¹²⁹

FONTE: Arquivo: Casa da Memória: FO: 5502; SN:5536

A fotografia anterior, de Martha Bleggi realizada por Fanny, a imagem possui uma grande janela no canto esquerdo da composição, este elemento é recorrente nos quadros de Vermeer, inclusive este pintor carrega em sua trajetória artística o elemento "janela" como uma das características recorrentes em suas composições¹³⁰. Sobre a janela da composição fotográfica de Fanny, ainda que este elemento fosse de fato um recurso apenas técnico para entrada de luz no estúdio, vale refletir que Adolpho Volk também trabalhou neste mesmo estúdio, e

¹²⁹ Martha Bleggi Paladino com o sobrinho Elviro João Paulo Bleggi Casagrande, em 1910.

¹³⁰ Jörn Seemann apresenta os seguintes dados sobre as obras de Vermeer: "Em muitas pinturas de Vermeer podem ser encontrados elementos-padrão característicos. **Em um total de 28 quadros** tem como seu ambiente uma sala onde um ou dois indivíduos são captados em pose contemplativa, **15 deles mostram uma janela** e 12 deles um piso de mármore em preto e branco como uma tábua de xadrez, enquanto 13 obras há um quadro dentro do quadro e, em 06, um mapa na parede".

nas fotografias dele a janela não aparece como recurso cenográfico em decorrência de uma necessidade técnica.

No entanto, para Fanny, a janela aparece com certa recorrência nas fotografias realizadas por ela, ainda que de fato a janela servisse como recurso técnico, a fotógrafa também se utilizou deste elemento como recurso cenográfico. Logo, a janela da fotografia de Fanny cumpria também uma função de composição estética.



FIGURA 113 - "AS JANELAS NA PINTURA DE VEMEER"
 FONTE: Coleção de Arte/ Editora Globo ¹³¹

Sobre o recurso da “janela” nas composições pictóricas, consta-se que elas surgiram como um dos símbolos do “mundo novo” e o encantamento dos europeus com as riquezas no além mar. Nesta perspectiva, emergiram as pinturas de Vermeer tendo as janelas como elemento de composição que remetiam metaforicamente, entre outros significados, ao deslocamento das pessoas para uma nova geografia do mundo. No quadro “o geógrafo”, Vermeer representa o sujeito literal do geógrafo e concomitante a esse personagem o pintor completa a composição com uma janela¹³².

O desafio de Vermeer foi trazer o mundo exterior para o interior do quarto através do uso da luz do sol, que é concebida como uma metáfora da “iluminação” que torna o mundo visível para o geógrafo e penetra sua compreensão. Por essa razão o cientista mantém-se nas proximidades da janela que “molda literal e metaforicamente, os processos através das coisas do mundo se tornam signos que o sujeito racional concebe, analisa e, eventualidade domina”. A janela estrutura o conhecimento tanto

¹³¹ As janelas na pintura de Vemeer são detalhes da seguintes pinturas respectivamente: “Mulher na janela”/1658-1660; “Moça lendo uma carta”/1657;” O soldado e moça que ri”/1657.

¹³² A imagem do quadro “O Geógrafo”de Vemeer encontra-se na seção de anexos.

do cientista, do artista, como também a do observador e, ultimamente o nosso (STONE, 2006, p.4)¹³³.

Na fotografia de Fanny de “Martha Bleggi”, soma-se ainda que tal imagem possui outro elemento que remete às composições pictóricas, a fotografia realizada por Fanny apresenta uma possível divisão diagonal do retângulo fotográfico, em razão do bem apropriado recurso de “claro-escuro”, recurso aliás, característico de outros pintores barrocos como Caravaggio.

Então, enquanto o “feixe de luz” em diagonal foi um elemento apenas estético para Vermeer e Caravaggio, para Fanny a janela pode ter servido para as duas funções: técnica e estética. Porém, se Fanny fosse ingênua ou insensível a esta estratégia de composição, ela poderia ter apenas aproveitado a luz real da janela sem apresentá-la na fotografia, aliás, como em geral fazia Adolpho Volk. Então, mesmo não possuindo demais fontes para comprovar os saberes de Fanny a respeito da pintura clássica, ao menos, é possível considerar que a janela da fotografia de Fanny foi também um acertado recurso estético de composição do quadrante fotográfico.

Para Boris Kossoy, o fotógrafo é um sujeito que está posicionado na sociedade também a partir do seu “filtro cultural”, assim o fotógrafo também está sujeito a agregar de uma forma explícita ou sutil, ora elementos da sua bagagem cultural, ora elementos de sua interpretação cultural. Desta forma, a organização de uma imagem fotográfica, por vezes, revela elementos de composição que são inerentes ao repertório da trajetória social do fotógrafo. Sendo que tais elementos sutis ou não, às vezes, apresentam-se alheios à percepção do fotografado. Sobre isso Kossoy pontua:

A eleição de um espaço determinado – isto é, selecionado do real, com seu respectivo tratamento estético-, a preocupação na organização visual dos detalhes que compõem o assunto, bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia: todos são os fatores que influenciarão decisivamente no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural. O registro visual documenta, por outro lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens, particularmente naquelas que realiza para si mesmo enquanto forma de expressão pessoal (KOSSOY, 2001, p.42-43).

A importância em verificar e analisar o estilo de fotografar de Fanny Paul Volk no que tange às possibilidades dela ter se inspirado nos cânones clássicos da

¹³³ Seemann, Jörn. Arte, Conhecimento geográfico e leitura de imagens: O Geógrafo de Vermeer. Revista; Pró-Posições, Campinas, v.20,no.03 (set a dez/2009) Depto. de Geociência e Humanidades. Universidade Regional do Cariri/ Crato-CE/Brasil. Disponível em:< <http://scielo.br/pdf/pp/v20n3/v20n3a04.pdf>>.

pintura circunscreve uma forma de levantar pistas de que Fanny tenha efetivamente sido uma fotógrafa com um repertório erudito em várias vertentes. Pois por meio de suas correspondências e documentos é possível averiguar que ela era versada em português e alemão com fluência nas duas línguas; soma-se em sua desenvoltura as habilidades com os negócios, pois conduziu o estúdio fotográfico sozinha por quatorze anos.

Mas, especialmente, a possibilidade de analisar pontualmente as fotografias que invariavelmente foram realizadas por Fanny, proporciona uma gama de análises a respeito dos traços de sua *trajetória social*, em um ofício arbitrário ao olhar, aos estudos, e ao trabalho feminino de até então. Por isso, pontuar as escolhas de composição visual de Fanny são observações significativas a fim de compreender a sua permanência e sucesso em um espaço ainda inóspito para uma mulher. Assim, a análise do estilo de fotografar de Fanny também serve para revelar o quanto o repertório dela era erudito, distinguindo-se de boa parte das mulheres que conviviam com ela em Curitiba, mesmo no alvorecer do século XX, pois em termos de erudição feminina havia muito por ser feito no Brasil e em Curitiba naquele período.

Afora as fotografias com maiores demandas de inspiração pictórica realizadas por Fanny, a fotógrafa possuía também temáticas mais coloquiais, em geral na composição de retratos de família e casais. É possível observar que após a partida de Adolpho, o trabalho do estúdio foi muito solicitado nas seguintes categorias: fotos de família, dupla de namorados, duplas de amigas e crianças. Destaca-se que e as crianças fizeram parte de uma grande clientela de Fanny, responsáveis talvez, pelo sustento do estúdio. Vale refletir que um perfil recorrente de clientes do estúdio Volk - quando este estava sendo administrado por Fanny - foram as famílias, mulheres e a criançada. Talvez este perfil da clientela tenha se avolumado em virtude de Fanny ser mulher, afinal as mães, avós, tias, madrinhas, entre outras mulheres, teriam menos constrangimentos no reduto do estúdio se existisse uma fotógrafa mulher.

Mas, apesar do grande volume das fotografias representarem essas categorias (família, mulheres e crianças) que estão invariavelmente imbricadas uma com a outra, cabe destacar que Fanny foi impecável, mesmo dentro destas temáticas mais populares. Pois, sublinha-se que são da autoria de Fanny as fotografias da família Burmester, dos Guimarães, e dos Bleggi, que foram

apresentadas nos capítulos anteriores, e de fato são fotografias de família muito peculiares. Pois, a fotógrafa além de fazer o registro da temática “família”, também revelou os traços culturais das mesmas, pois cada qual representava uma etnia distinta. O olhar de Fanny se destacou e apresentou elementos diferenciados e, por vezes, curiosos na composição fotográfica do estúdio Volk, a partir da inauguração do século XX, e também após o regresso de Adolpho Volk para o país de origem. Talvez, com a partida do marido, Fanny tenha tomado a liberdade de apresentar uma posição mais autônoma para fotografar, esse novo olhar de Fanny pode ser observado mesmo em fotografias com temáticas comuns, como foi o caso de alguns retratos de crianças ou de casais.



FIGURA 114 - “EPHIGENIA BONATO E ANTONIO GABARDO”-1905/FANNY PAUL VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro: NG: 3538

Para esta fotografia tomada em 1905, de um casal de namorados de origem italiana, Fanny criou a possibilidade do casal se apresentar na pose do

retrato com ares de maior intimidade, que são observados na proximidade dos corpos dos namorados e pelo toque das mãos.

Outro elemento que aparece no retrato é o cigarro, aliás este foi um complemento que desfilou em boa parte das fotografias e do cinema do século XX, seja na mãos de populares, de artistas ou autoridades. Enfim, é possível notar que não escaparam às objetivas de Fanny o flagrante de vários e sutis elementos no estilo de vida e comportamento inaugurados com o século XX, em diversos aspectos da vida cotidiana curitibana. No caso do cigarro, Fanny com sua máquina fotográfica, não somente foi testemunha como também contribuiu para registrar e avolumar os registros dos primórdios do cigarro como um elemento de composição das famosas e “charmosas” poses que inspiraram muitos retratos do século XX.

Ainda, sobre o retrato do casal de namorados é possível observar na extremidade inferior da referida fotografia a impressão de um selo que fazia referência a alguma premiação do estúdio Volk nos salões das Exposições Agrícolas e/ou Industriais. Neste selo, aparece a notificação da premiação a Adolpho Volk, provavelmente a fotógrafa mantinha esta “condecoração”, mesmo com a partida de Adolpho, tendo em vista que tal selo contribuía para agregar valor simbólico ao trabalho do estúdio que naquele momento estava apenas sob as mãos de Fanny.

Também cabe lembrar que a razão social do estúdio se manteve a mesma até a venda do estúdio por Fanny em 1918. Desta forma, na ocasião que Fanny foi premiada, em 1910, com medalha de ouro numa Exposição Industrial, o selo que foi impresso manteve o nome de Adolpho Volk, talvez porque o nome dele se manteve como referência comercial do estúdio. A respeito do sutil estilo de Fanny nas suas tomadas fotográficas, vale conferir que na repetitiva temática “crianças” se incluiu uma curiosa novidade, pois Fanny realizou o retrato de um bebê nu, talvez na época, uma das primeiras imagens do gênero. Sublinha-se que as crianças, até então, eram fotografadas com tantas roupas, rendas e penduricalhos que mais pareciam um depósito de enfeites. Assim, para a surpresa de alguns, Fanny Paul Volk, em 1912, realizou a fotografia de um neném despido¹³⁴.

¹³⁴ Anotações em alemão/manuscrito em tinta preta: “Num Andesseken von euese nichte Javita egg genvidnet von ihven El tem / Carlos e Estella Egg- Curitiba, 02 de janeiro de 1912”.

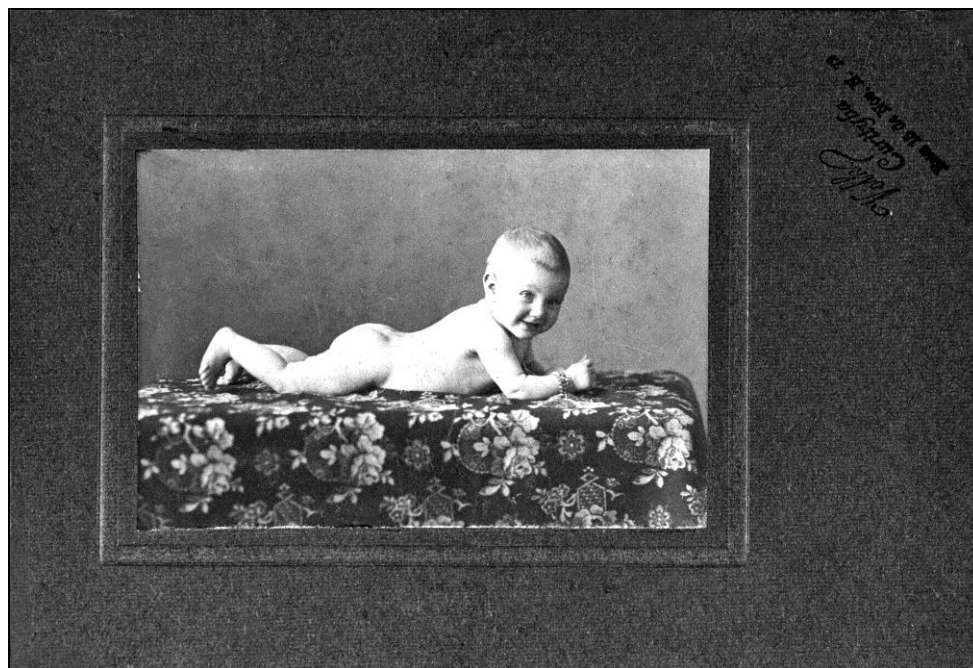


FIGURA 115 - “JAVITA EGG BEBÊ”/ FANNY PAUL VOLK-1912
 FONTE: Arquivo: Casa da Memória/no.de cadastro: FO:8545, SN:8345.

Apesar das ousadias temáticas de Fanny no reduto de seu estúdio, é importante ter em mente que a trama da vida social e o espaço de seu trânsito e relações de sociabilidades devem ter sido severamente inóspitos para ela após a partida de Adolpho. Isto pode ser de fato afirmado a partir de paralelos traçados com a pesquisa de Carla Jacques Ibrahim sobre “As fotógrafas de São Paulo no início do século XX” (2007). Os estudos de Carla Ibrahim revelam as dificuldades que as fotógrafas de São Paulo sofreram em virtude do ofício fotográfico ser considerado na época uma tarefa masculina, entre outros condicionantes subjacentes. Sobre as dificuldades enfrentadas pela fotógrafa Irene Lenthe, por volta de 1940, há depoimentos interessantes sobre a condição feminina no ofício fotográfico. O primeiro deles, inclusive, era de um homem amigo da referida fotógrafa.

Em suas lembranças, recorda-se de Irene como uma mulher poliglota, enérgica, que dirigia seu próprio automóvel e tinha entre seus amigos o político Adhemar de Barros, que freqüentava o ateliê. [...] Sabe-se que além dos irmãos Kagaya, passaram por seu estúdio os fotógrafos alemães Hans Gunter Flieg e Hans Zolko e o polonês Eduardo Lewinski. Na época eram todos aprendizes que, anos depois, abririam os próprios estabelecimentos. [...] Apesar de ter trabalhado pouco tempo com a fotógrafa, o senhor Flieg lembra-se de Irene como: “Absolutamente mandona, tinha que se impor porque uma mulher nessa profissão, se não se impõe leva na cabeça” (IBRAHIM, 2005, p.105)¹³⁵.

¹³⁵ Depoimento de Hans G. Flieg em fevereiro de 2004/ São Paulo.

Pierre Bourdieu (2007, p.9) observou no que concerne à manutenção de distinção de gênero, que as sociedades vêm mantendo uma construção naturalizada da sexualidade nas quais os gêneros são tomados como “*habitus sexuados*”. Ou seja, gerou-se uma tradição daquilo que seria adequado para um homem fazer bem como o que seria adequado para uma mulher realizar, ou até verbalizar, dentro de uma expectativa de papéis sociais impostos pelo grupo dominante, neste caso, o grupo masculino. Bourdieu assinala que esta “crença” se estendeu com força expressiva na distribuição dos homens e das mulheres no mercado de trabalho englobando inclusive o século XX.

Neste sentido, Bourdieu (2007) observou em suas análises, especialmente, nos estudos contidos em “A Dominação Masculina”, que uma mulher ao conquistar um trabalho considerado masculino, mesmo no século XX, acarretará na sua trajetória o encargo de visibilidade social masculinizada sobre si. Ou seja, é atribuído socialmente, que tal mulher adote um perfil masculino, seja nos trajes, na linguagem ou no trato. Foi isto que o fotógrafo paulistano Flieg expressou em suas memórias a respeito de Irene Lenthe “uma mulher que não se impõe leva na cabeça”, isto então implicaria que para uma mulher se manter na profissão de fotógrafa era necessário agir de uma forma viril, talvez ser “absolutamente mandona”. Sobre este aspecto, Bourdieu (2007, p.111) enuncia: “elas tem que pagar sua eleição com um esforço constante no sentido de satisfazer as exigências suplementares que lhes são quase impostas e de banir toda a conotação sexual de sua *hexis* corporal e de seus trajes”. Sobre este aspecto, Thomas Bonicci (2007, p.38) faz apontamento a partir das proposições de Pierre Bourdieu:

Retomando a noção aristotélica de *hexis*, convertida pela escolástica em *habitus*, Bourdieu busca enfatizar como o *habitus* “o primado da razão prática”, o princípio do “conhecimento adquirido” que o conceito comporta: “O *habitus*, a *hexis*”, indica uma disposição incorporada, quase postural (Bourdieu, 1999:61). Portanto, Bourdieu também utiliza esse termo no contexto da dominação masculina quando identidades sociais não são impostas nem voluntariamente escolhidas, mas adquiridas como consequência de nossa experiência diária, ou seja, a divisão sexual está presente no *habitus* dos agentes que funcionam como sistemas de esquemas de percepção, pensamento e ação (BOURDIEU, 1999, p.8).

A comparação entre Fanny Paul Volk e Irene Lenthe serve para pontuar questões comuns às duas fotógrafas no que tange ter sido mulher e possuir a profissão de fotógrafa, no entanto, entre elas há certas distinções, pois Irene chegou ao Brasil em pleno século XX, precisamente em 1925, e em São Paulo. Desta forma, considera-se que Irene ainda assim estava socialmente melhor

localizada, seja no período histórico (1925), seja na localidade potencialmente urbana como era o caso de São Paulo, que na década de vinte do século XX transpirava a modernidade e urbanidade.

Por outro lado, a partir das investidas preconceituosas que Irene sofreu pelo fato de ser mulher é possível mensurar as possíveis investidas de mesma ordem ou até mais severas que Fanny pôde ter enfrentado, por trabalhar no ofício desde 1881 e ainda ter iniciado o século XX mantendo o estabelecimento sozinha em virtude da separação conjugal. Também sobre a questão do estado civil Irene e Fanny apresentam similaridades no que tange à possibilidade de ambas estarem sujeitas à segregação social por causa da condição civil, mesmo que Irene as tenha sofrido muito mais tarde (1945).

Ainda, as verificações dos impasses sociais vividos por Irene, por causa da profissão de fotógrafa, auxiliam na sustentação da hipótese das dificuldades de Fanny, pois enquanto há registros e depoimentos sobre as mazelas sociais as quais Irene esteve sujeita, já sobre esse tipo de fonte em relação à Fanny não se teve a mesma sorte, especialmente pelo longínquo tempo histórico no qual a fotógrafa de Curitiba viveu. Assim, as informações sobre os reveses sociais sofridos por Irene contribuem para matizar, mais ou menos, em que medida Fanny possa também ter sofrido. Pois afinal, Fanny é pioneira no ofício desde o fim do século XIX, e mesmo no adentrar do século XX Curitiba estava muito aquém da modernidade urbana ou da evolução dos costumes daquilo que São Paulo vivia no mesmo período.

E, se mesmo São Paulo na metade do século XX, com todos os seus conhecidos arroubos modernos, inclusive feministas, mantinha segregações sociais impostas às mulheres trabalhadoras, separadas e/ou independentes, há de se fazer as devidas considerações proporcionais para a ainda conservadora cidade de Curitiba em relação a São Paulo.

Também cabe ainda apontar algumas experiências da vida de outra fotógrafa que se radicou em São Paulo, a húngara Irene Lenthe. Pois, seu estado civil, a sua condição de imigrante e ainda o fato de ser mulher com um ofício também lhe causou segregações, na equivocada modernidade - em termos de costumes - da sociedade paulistana em plena metade do século XX.

Durante os tempos da Segunda Guerra Mundial, Irene deve, provavelmente ter sofrido forte preconceito por sua condição de mulher, estrangeira e divorciada, atuando em uma profissão considerada masculina. Neste período, uma câmera

fotográfica podia apresentar tanto ou mais perigo que uma arma de fogo. Assim, era necessária uma permissão especial para circular com o equipamento em espaço público. Para evitar problemas com a polícia política, Irene solicita, em 16 de setembro de 1943, uma autorização para transporte de máquina fotográfica (IBRAHIM, 2005, p.106).

Naquele contexto paulistano, no qual emergiam as fotógrafas, vale mencionar também Sophia Pretzel, outra fotógrafa do século XX que viveu em São Paulo, sua trajetória também permite traçar paralelos com Fanny tendo como partida as mesmas características sociais: mulher, imigrante, fotógrafa, separada e com filha sob sua tutela. Ainda que Sophia também tenha aparecido na cena fotográfica em um momento posterior a Fanny, por outro lado esta informação endossa as reflexões dos possíveis impedimentos sociais que Fanny tenha também sofrido, justamente pelo fato da fotógrafa paranaense ter sido pioneira na cena fotográfica no século XIX.

Quando chega a São Paulo, por volta de 1941, separada do Marido e com uma filha pequena, estabelece-se inicialmente à Rua Libero Badaró, 196, localização de diversos estúdios fotográficos da época. A mudança para a cidade de São Paulo atua em sua vida como um divisor de águas. Deveria começar tudo novamente, conquistando nova clientela e driblando a concorrência numa época de guerra, vencendo muitos obstáculos que uma mulher separada, trabalhando como autônoma e de origem judia teria de enfrentar: *“Porque era muito difícil a vida, o momento que eles passaram, muito difícil, eles saíram de uma situação um pouco tranqüila para uma de intranqüillidade total, em virtude de estar começando tudo de novo, obviamente sempre existiu a concorrência, obviamente o pessoal não reconhecia muito o trabalho de uma mulher, separada...por tudo isso daí, acredito que tenha pesado muito naquela época para ela poder enfrentar”*. (IBRAHIM, 2004, p.89)¹³⁶. Grifo do autor.

Ainda, a fim de registrar que o estado civil era de fato um indicador de restrições sociais a uma mulher, que às vezes refletia em insucessos na profissão, em pleno século XX na grande São Paulo, há a seguinte análise a respeito da fotógrafa Helena Silva Andrade.

A trajetória de Helena, ao contrário das demais fotógrafas que trabalharam por períodos seguidos, apresenta um corte por volta de 1937, voltando a anunciar em 1952, como Helena Silva Andrade atuando na Alameda Barão de Itapetininga, 140, 8º, sl. 84-A. Em 1951, consta do livro de novos associados do Seafesp, com a idade de 42 anos. Seu estado civil foi então identificado, como desquitada, o que pode explicar o longo período em que esteve afastada do indicador profissional, da atividade fotográfica (IBRAHIM, 2005, p.128).

Então, a partir do panorama social da vida de Irene Lenthe, Sophia Pretzel e Helena Silva Andrade, foi possível traçar paralelos reflexivos da trama social tensa que invariavelmente Fanny viveu, em virtude de todos os estigmas de mulher

¹³⁶ Depoimento de Paulo Waldeheim Oliveira (neto de Sophia Pretzel em maio de 2004).

indigna que ela carregava ao longo de sua trajetória social em Curitiba. Se por um lado é possível traçar paralelos entre Fanny e as paulistanas, por outra via é salutar apontar as distinções de Fanny em relação às demais fotógrafas, pois isto também permite desvelar o quanto Fanny foi pioneira em relação às paulistanas.

Em geral, as mulheres fotógrafas paulistanas emergiram no século XX, já Fanny havia adotado o ofício vinte anos antes da virada do século, em uma localidade como Curitiba, que ainda aspirava se tornar uma cidade no sentido urbano do termo. As paulistanas, por sua vez, em geral, segundo a autora, herdaram a profissão de um tutor masculino marido ou pai¹³⁷. Isto de fato não aconteceu com Fanny que herdou os saberes fotográficos da mãe; outro elemento curioso é o fato de Anna Paul, mãe de Fanny, em meados do século XIX, ter se tornado fotógrafa quase concomitante com a aparição da própria máquina fotográfica na Alemanha.

Retomando a questão da tutoria masculina na aprendizagem fotográfica, pontua-se que as fotógrafas paulistanas, por conta do ofício ser herança ou co-participação com maridos e pais, havia restrições para elas a respeito da temática das fotografias, ou seja, era vetado que elas fotografassem homens ou temáticas consideradas não femininas, como por exemplo fotografias externas ao estúdio. Um exemplo claro desta condição foi o caso de Gioconda Rizzo, que ao auxiliar o pai e o irmão no estúdio da família desejou abrir seu próprio estabelecimento. Apesar de Gioconda ter recebido apoio do pai para inaugurar um estúdio, esta fotógrafa esteve sujeita às seguintes restrições impostas pela própria família patrocinadora.

Em 1914, abre um ateliê somente para Gioconda, de nome Femina, próximo do segundo ateliê de Michell (irmão). A única restrição para o funcionamento de Femina de Gioconda era que atendesse apenas a senhoras e crianças: *“pois naquela época não era adequado que uma dama permanecesse sozinha na presença de forasteiros, só mulheres e criança, alta sociedade de São Paulo, damas de honra, o pai não deixava tirar fotos de homens, pois não ficava bem”* (IBRAHIM, 2005, p.44). Grifo do autor.

A respeito das imposições paternas no seio familiar, o comportamento austero, e às vezes rude do pai, estas características sociais são denominadas por Bourdieu (2007, p.87) como “monopólio da violência simbólica legítima” o que resulta, em geral, no âmbito familiar em um conformismo quase absoluto da parte das filhas e esposas, em relação às prescrições paternas descabidas.

¹³⁷ Na pesquisa de Carla Ibrahim todas as fotógrafas analisadas herdaram a profissão do marido ou do pai.

É principalmente por intermédio daquele que detém o monopólio da violência simbólica legítima (e não apenas da potencia sexual) dentro da família que se exerce a ação psicossomática que leva a somatização da lei. As proposições paternas têm um efeito mágico de constituição, de dominação, porque falam diretamente ao corpo (BOURDIEU, 2007, p.87).

Diferentemente das mais jovens colegas paulistanas, Fanny Paul Volk suplantou os estigmas de “estar sozinha em um recinto na presença de forasteiros”, bem como realizou memoráveis fotografias externas de Curitiba. Então, sobre Fanny cabe considerar que esta qualidade de dominação no seio familiar ela não chegou a sofrer, pois uma possível presença dominadora do pai de Fanny, ao que parece, não ocorreu, ou foi algo bem pálido na vida dela. A relação matrimonial de Fanny com Adolpho também não seguia a palheta da condição feminina lusa e católica, no que tange à relação submissa da esposa em relação ao marido. Como foi apresentado nos capítulos anteriores, os homens de origem germânica e protestantes admiravam a participação das mulheres em parcerias profissionais com os maridos.

Sobre o trânsito solitário de Fanny no estúdio e suas relações de sociabilidade com os fotografados - ao que parece - a ela não foi vetado o direito de fotografar os clientes de gênero masculino, nem pela família dela (filha e genro) nem pela sociedade curitibana. Mesmo que isso tenha lhe acarretado algum estigma ainda que velado, isto não veio à tona nos dias atuais e também não impediu o seu exercício no ofício; isso não quer dizer que Fanny não tenha sofrido resistências, mas o fato do estúdio ter prosperado sob sua administração, ao menos demonstra a superação social de Fanny em questões que poderiam ter lançado a fotógrafa em situações desconfortáveis como as ocorridas com as fotógrafas de São Paulo.

O livre trânsito social de Fanny no registro fotográfico de homens e grupos de homens pode ser constatado mesmo depois do regresso de Adolpho para a Alemanha. Ainda que seja possível verificar que a clientela que avolumou os serviços do estúdio, após a partida de Adolpho, trata-se de um grande número de mulheres e crianças, por outro lado os homens não deixaram de ser seus clientes assíduos. A questão principal para sublinhar é que Fanny não se furtou, nem se intimidou em fotografar os clientes homens.



FIGURA 116 - "PEDRO LAURINDO PRADO"-1908/
FANNY PAUL VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro:
FO: 991; SN: 712

Foram inúmeros os registros de fotografias de diversos homens que se mantiveram ou se tornaram clientes de Fanny, mesmo após a sua separação conjugal. Eram tanto homens anônimos, quanto sujeitos ilustres da cidade, ou ainda, os fiéis clientes masculinos da comunidade germânica. Assim, a partir das imagens restantes é possível afirmar sobre os homens que frequentaram o estúdio Volk, que eram sujeitos de diferentes faixas etárias, classes sociais e etnias distintas. Na imagem anterior e nas fotografias seguintes é possível observar pela aparência, bem como, pelos nomes e sobrenomes a diversidade de homens que optaram em ser fotografados por Fanny, mesmo após a partida de Adolpho.



FIGURA 118 - "ANTONIO PAROLIN"-
1916. FANNY PAUL
VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº.
de cadastro: NG: 3564



FIGURA 119 - "RUDOLF MULLER"-1907/
FANNY PAUL VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de
cadastro: FO: 8472; SN: 8292; P:
2103

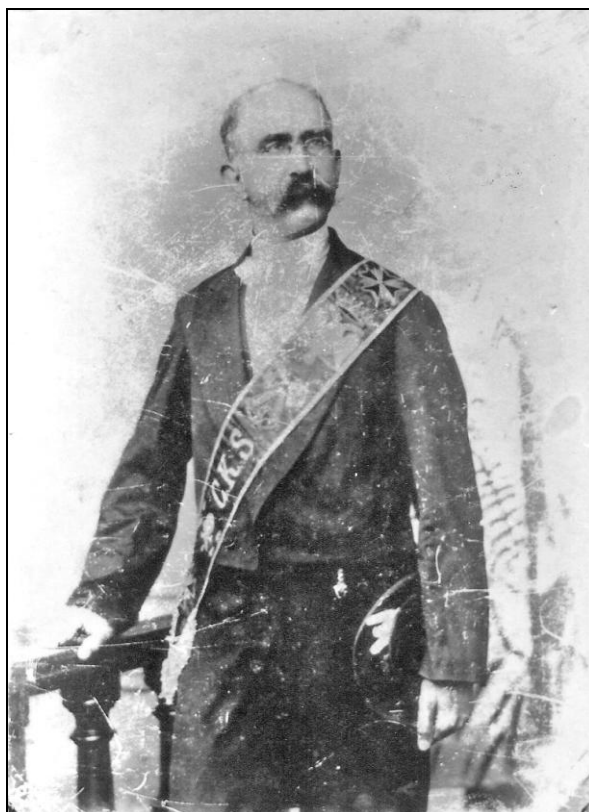


FIGURA 120 - "MANOEL AZEVEDO DA SILVEIRA JÚNIOR"- 1907/ FANNY PAUL VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro: FO: 8187; SN: 8007; P: 2010

A fotografia da página seguinte apresenta um grupo de rapazes ginastas do clube fundado por imigrantes alemães o "Clube Concórdia". Na fotografia contata-se o número de quatorze homens que foram ao estúdio para serem fotografados por Fanny, isto em 1912, logo, na ocasião, ela já era uma "mulher separada". Mas, além das questões do "protocolo social" que a imagem suscita, tal fotografia sugere também uma análise mais detalhada da composição peculiar em si que se mostrou um tanto atípica em vários aspectos. Talvez para contentar o "gosto do freguês" (Miceli), a composição da fotografia do grupo de alemães, mais uma vez, apresenta a pele de um animal que serve como tapete; o fato é que já existia um tapete no estúdio e mesmo assim a pele do animal ainda foi sobreposta ao primeiro tapete, dada essa inflação de tapetes isto leva a crer que tal composição fosse mesmo uma preferência dos fotografados.

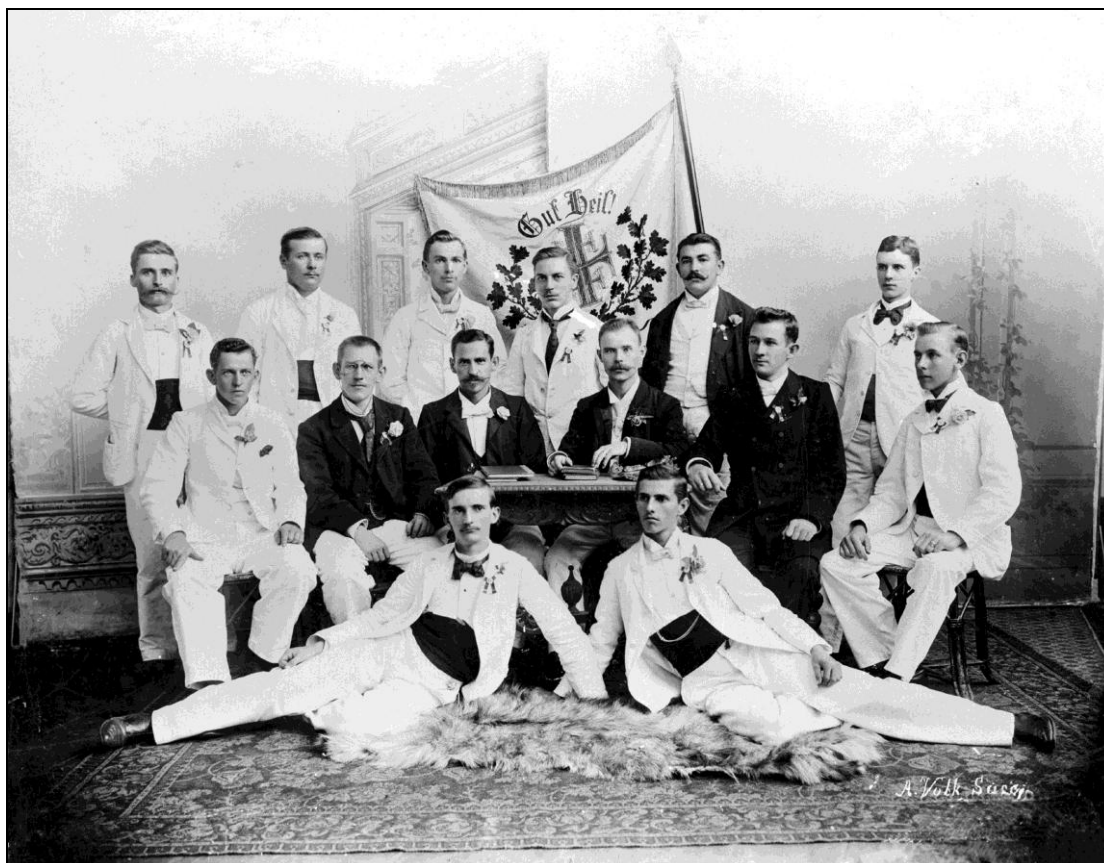


FIGURA 121 - GINASTAS DO CLUBE CONCÓRDIA-1912/ FANNY PAUL VOLK
 FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro: FO: 830; SN: 1199

No entanto, mais que revelar o gosto ou o *habitus* alemão pela caça e a demonstração deste costume por meio de animais empalhados ou descarnados, a referida fotografia revelou certa displicência da fotógrafa no enquadramento do cenário. Pois é possível detectar dois painéis de fundo que se sobrepõem, e sobre os dois painéis uma bandeira do clube, porém é pela descontinuidade do barrado do canto inferior esquerdo em relação ao direito, que esta fotografia do estúdio Volk, em particular, deixou de ser impecável. Soma-se ainda, que o enquadramento do canto direito não ficou preciso em relação ao cenário de fundo, assim tal composição permite ao observador uma “espiadela” para além do cenário composto pelo painel de fundo.

A imagem a seguir além de tratar de mais uma pose masculina também revela algumas peculiaridades. A fotografia é de 1912, trata-se de Ângelo Casagrande e o filho Elviro; nesta imagem teve a oportunidade de capturar uma pose pouco comum na época, ou seja, um pai sendo registrado apenas na companhia do filho. Era de fato incomum uma fotografia de pai e filho naquele período, pois as crianças, em geral, eram quase apêndices das mães. Assim, os

pais eram mais distantes das crianças, ao menos, em afetividade e aproximação física. Assim, a singela pose de pai e filho, e a novidade de um possível novo comportamento paterno, que se inaugurava no século XX, compensam a pequena rusga do tapete e o apoio para a bicicleta.



FIGURA 122 - "ÂNGELO CASAGRANDE E O FILHO ELVIRO"-
1912/ FANNY PAUL VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória: FO:830; SN: 512

A surpresa das análises das fotografias realizadas por Fanny Paul Volk a partir de sua "carreira solo" gira em torno de que a fotógrafa conseguiu manter o prestígio do estúdio mesmo sem a presença de Adolpho. Isto foi um feito para uma mulher naquele ofício e momento histórico em Curitiba, especialmente pelo fato dela não ter precisado se adequar a um novo público a partir da separação conjugal. Ou seja, Fanny conseguiu manter a mesma clientela anterior, seja de mulheres, crianças, imigrantes, homens, e ainda, homens ilustres. É provável que

tais sujeitos tenham feito “vista grossa”, ou até sublimaram todos os estigmas que a trajetória e a sociedade haviam agregado à Fanny ao longo de sua vida.



FIGURA 123 - “VICENTE GIORGI”-1910/
FANNY PAUL VOLK
FONTE: Arquivo Casa da Memória/no. de
cadastro: FO: 1444; SN:1194

A fotografia se trata de Vicente Giorgi, um homem da elite social curitibana, que se manteve cliente de Fanny. Ele se utilizou desta fotografia para barganhar prestígio com Romário Martins. Ou seja, ao que parece, Fanny era “o profissional” que melhor atendia aos desejos daqueles que queriam negociar suas imagens com outrem. O verso da fotografia contém a seguinte anotação:

“Exmo. Sr. Romário Martins, amigo e sr. Cumprimento-o distintamente. Recebi seu relatório o qual está passando de casa em casa por toda a Curityba produzindo grande efeito. Julga-se que por isso será ganha a questão. Se precisar de mim estarei às ordens. Desejo abraça-lo brevemente assignando-me Vicente Giorgi”¹³⁸.

¹³⁸ Texto contido no verso da fotografia de Vicente Giorgi.



FIGURA 124 - "ANÔNIMO"-1905/ FANNY PAUL VOLK¹³⁹
 FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº.de cadastro: FO:8520;
 SN: 8340; P: 2154.

Esta é mais uma fotografia na qual o fotografado posou ensejando presentear alguém com a sua fotografia. Assim, evidencia-se o quanto o estúdio Volk contribuiu para as trocas simbólicas de prestígio social por meio de uma bela pose fotográfica. No entanto, faz-se necessário analisar que foi mesmo curioso, considerando a época, que boa parte dos homens “ilustres” da cidade tenham se mantido fiéis ao estúdio Volk, mesmo quando o comando estava apenas nas mãos e olhares femininos de Fanny. Isto se torna passível de reflexão devido aos condicionantes restritivos ao olhar feminino, ou seja, o olhar dirigido de uma mulher para um homem naquele período. Então, a partir daquelas normativas de “bom

¹³⁹ Anotações de verso: “Ao sincero e leal amigo Vicente Emiliano em prova de amizade ofereço, 14/set/1905”.

tom” que norteavam a etiqueta feminina, torna-se ainda mais intrigante que tais homens tenham submetido à exposição suas presenças físicas a Fanny Paul Volk.

Enfim, a ousadia de Fanny dirigir seu olhar para os olhares deles de fato foi algo inédito para época. Aliás, um olhar que necessitava de segundos demorados, uma situação do ofício que permitia a Fanny um repouso do seu próprio olhar sobre aqueles corpos masculinos, que se encontravam ali a sua disposição. Tal apreciação visual de Fanny ainda a incumbia do direito e do poder em decidir e determinar qual seria a pose e o ângulo mais adequado para fotografá-los. Tudo isso foi de fato, para a época, uma experiência de domínio simbólico sobre o outro, que excepcionalmente, Fanny pode experimentar em relação à figura masculina, ou seja, sobre a existência física de muitos homens, em função do seu ofício. Fanny teve a experiência de proximidade física e intimidade social que poucas mulheres tiveram a chance de realizar, como foi o caso das fotógrafas de São Paulo, que, em meados do século XX, não tinham o consentimento social para fotografar homens.

Sobre a “dominação do olhar” vale pontuar que às mulheres era vetado socialmente que as mesmas dirigissem o olhar aos homens, inclusive na representação pictórica, costume que perdurou até meados do século XX. Esta foi uma das regras da pintura para a representação do olhar da figura feminina que era praticamente um dogma da representação visual a respeito de todos os aspectos do olhar feminino, ou seja, isso englobava dirigir o olhar para um homem ou ser olhada por ele. Por isso, até o final do século XIX o artista ao representar uma mulher deveria posicionar o olhar da figura feminina em uma posição oblíqua ou de revés a fim de que, mesmo em figura, a mulher não encarasse o espectador frente a frente.

Este foi, inclusive, um dos grandes impedimentos que os “homens da Arte”, representados por críticos, escritores e pintores argumentavam para que as mulheres não se tornassem pintoras. Ou seja, a grande indagação é que não era possível para uma mulher realizar uma pintura de figura humana, pois não era adequado que ela encarasse ou dirigisse um olhar direto para seu modelo. Logo, este impasse foi transferido para a fotografia, caso uma mulher quisesse se tornar fotógrafa, pois este ofício foi herdeiro de muitas tradições de representação propostas até então pela pintura. Assim, como a fotografia possuía um vínculo visual de composição muito próximo da representação fotográfica, muitos dos mitos

e crenças que ditavam as normas da pintura foram automaticamente transplantados com o advento da fotografia.

Então, assim como nos ateliês, os estúdios apresentavam duas questões impeditivas para a mulher assumir esse ofício, a primeira se tratava de uma mulher fotógrafa se encontrar sozinha e em recinto fechado com forasteiros; a segunda era um impedimento subjetivo e de ordem cultural, tratava-se das restrições a respeito da direção do olhar feminino em relação ao sexo oposto. Estudos recentes indicam que este costume estava vinculado aos condicionantes do prazer, pois em geral, a representação de uma mulher, mesmo na qualidade de anjo, musa, ou santa, possuía uma conotação visual de satisfação física, que superava o “prazer estético”, portanto, somava certo prazer de ordem sexual. Sobre essa temática, Garb esclarece.

Para os autores Berger, Parker e Pollock, a arte está particularmente envolvida na formação e consolidação de relações desiguais de poder entre homens e mulheres. A arte não só reflete como também constitui um dos locais de sua formação. A maneira como os padrões tradicionais de “olhar” e “ser objeto do olhar” se relacionam com a identidade de gênero e as noções aceitas de prazer sexual é crucial neste contexto. O prazer pode parecer a reação mais natural do mundo, mas é, não obstante, um prazer socialmente legitimado e historicamente específico. Quero dizer com isto que se trata de um prazer que uma determinada sociedade e um determinado momento histórico sanciona e endossa. Se a cultura, a época e o lugar estão implicados no “ver”, também poderiam estar a raça, a classe, o gênero e a idade (GARB, 1998, p.223).

Sobre esta questão, Bourdieu assinala que, mesmo no final do século XX, alguns países europeus desenvolvidos mantinham de maneira sublimada as regras de “bom tom” a respeito da direção do olhar feminino. Segundo ele, foi desta maneira que se fez a manutenção de um costume, mesmo que velado, de que as mulheres continuem sendo apenas objetos do olhar masculino, com restrições aos trabalhos em que seja necessário a expressão do olhar delas¹⁴⁰. Sobre a experiência das mulheres terem ao longo do processo histórico servido como objeto do olhar masculino, Bourdieu assinala as características que se agregaram nas apresentações sociais das mulheres em virtude desta subjetiva dominação masculina.

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipiti) tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes,

¹⁴⁰ Ver os paralelos traçados por Bourdieu das submissas mulheres cabilas com as mulheres ocidentais de países desenvolvidos “até hoje se impõe às mulheres tanto nos Estados Unidos quanto na Europa: sorrir, abaixar os olhos, etc” (BOURDIEU,2007).

disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até apagadas. E a pretensa “femilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação as expectativas masculinas, reais ou impostas, principalmente em termos de agradecimentos do ego. Em conseqüência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a tomar constitutiva do seu ser. Esta *heterotomia* é o princípio de disposições como o desejo de atrair a atenção e de agradar, designado por vezes de coqueteria (BOURDIEU, 2007, p.71). Grifo do autor.

Especialmente a partir das observações de Bourdieu, no final do século XX, sobre o padrão de apresentação social feminina, vêm à tona a reflexão a respeito de quantas estratégias de estabilidade sócio-moral foram necessárias à Fanny Paul Volk para sobreviver em um ambiente marcado pelas restrições de mobilidade física e social ao gênero feminino.

Pois cabe pontuar que se Fanny possuía uma clientela múltipla de tipos masculinos, por outro lado ela possuía também uma multiplicidade de famílias, casais, mulheres e crianças que procuravam igualmente por seus serviços. A partir disto, pela diversidade de sua clientela, é possível constatar que a fotógrafa conseguiu se consagrar como uma “mulher de bem” segundo a linguagem da época.

Em capítulos anteriores foi apontado que um dos motes estratégicos de Fanny foi ter representado bem o papel de mãe, que, inclusive, foi uma característica permanente de Fanny, ou seja, os cuidados com a filha, mesmo depois de Adolphine ter se casado. Também se agrega à figura visual de Fanny uma *toalete* de requintados trajes femininos, ou seja, uma representação social de sua imagem feminina inquestionável, mas que apesar disto não serviu para que ela aceitasse a côrte de outro homem após a separação conjugal, pois Fanny optou por uma vida celibatária até a morte.

Soma-se ainda que no campo do seu ofício, além dela manter o renome do estúdio, com boas fotografias e bons equipamentos, Fanny também se mostrou sensível aos códigos e às tradições locais, o que simbolicamente pode lhe ter aberto a concessão para continuar fotógrafa, e fotografando quem ela bem entendesse, inclusive, os homens da cidade.

Pois, sabe-se de antemão que Fanny Paul Volk era imigrante alemã e protestante, no entanto, é possível averiguar a sensibilidade e assimilação de Fanny aos códigos e costumes locais. Entre muitos exemplos estão as fotografias de primeira comunhão.



FIGURA 125 - "PRIMEIRA COMUNHÃO DE MARIA POSPISSIL"-
1911/ FANNY PAUL VOLK

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro: NG: 3870



FIGURA 126 - PRIMEIRA COMUNHÃO DE JOANA VARDENEGA BLEGGI-1912/ FANNY PAUL VOLK. (EM PÉ JACOMINA VARDENEGA BELGGI).

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº. de cadastro: FO: 5525; SN: 5559

Destaca-se que Fanny na era tão somente sensível às temáticas e costumes locais, ela possuía um olhar atento e sensível aos ritos de sua clientela. Desta maneira, a fotógrafa, mesmo sendo de origem germânica e protestante, possuía em seu estúdio um cenário com pequeno altar e uma imagem de “Nossa Senhora da Luz dos Pinhais”, assim não era somente “o gosto do freguês” que era respeitado, mas as crenças deles também.

7.3 AS RELAÇÕES SOCIAIS DE FANNY PAUL VOLK



FIGURA 127 - FANNY PAUL E DUAS AMIGAS-S/DATA. ESTÚDIO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº.de cadastro: FO:456; SN: 46

As fotografias que restaram, nas quais Fanny encontra-se posando - e que estão armazenadas na Casa da Memória ou no álbum particular da família -, revelam que desde a juventude Fanny não era uma pessoa que possuía um grande número de amigas. Ao menos, os registros imagéticos e as correspondências apontam um número reduzido dessa categoria de relacionamento social. A pequena presença de um fluxo de amigas na vida social de Fanny, talvez seja por conta do perfil feminino atípico que ela possuía para a sociedade da época. Provavelmente também, porque Fanny era uma mulher que trabalhava fora de casa, por conseguinte seu tempo de lazer era automaticamente reduzido por causa das características inerentes ao seu ofício. Por outro lado, as poucas amigas de Fanny mantiveram com ela longa amizade que curiosamente ficaram registradas muito mais por meio de correspondências que por fotografias. Em geral, as amigas da Fanny eram todas de origem germânica que habitavam São Paulo, Joinville e as principais metrópoles da Alemanha, como: Dresden, Berlin, Leipa.



FIGURA 128 - FANNY E AMIGA, S/DATA.
ESTÚDIO VOLK¹⁴¹

FONTE: álbum dos descendentes da família Volk.

A fotografia acima não revela a identidade da moça que está posando junto com Fanny, no entanto, pela proximidade física das duas é possível vislumbrar laço de amizade entre elas. O fenótipo loiro da amiga de Fanny auxilia na hipótese de que se tratava de uma amiga de origem germânica. Porém, Fanny era filha de pai e mãe alemães e ela, por sua vez, não apresentava o fenótipo convencional (inclusive na obra de Veríssimo), ou seja, uma imigrante alemã alta, viçosa, loira e/ou ruiva (VERÍSSIMO, 1955, p.259). Fanny também possuía uma outra amiga aqui no Brasil, sobre ela foi possível a identificação graças à assiduidade de correspondências entre as duas. Tal amiga era de origem germânica, se chamava “Louise R. Parmcker”, e esta morava na cidade catarinense de Joinville. Curiosamente, no álbum de Fanny restaram apenas duas fotografias desta referida amiga. Assim, no álbum particular dos familiares de Fanny há uma única fotografia da amiga que posa sozinha, apesar de Louise se encontrar em uma pose ao “ar livre”, sob seus pés há um tapete. Enfim, uma mestiçagem na tomada desta fotografia que agregava os recursos do estúdio com a paisagem natural. No verso,

¹⁴¹ Fanny Paul e amiga s/ identificação.

Louise escreve praticamente uma carta para Fanny, com uma letra miúda, de caligrafia disforme, em alemão, que foi escrito num dialeto germânico de estilo gótico. Mas, ainda assim, é possível observar um tratamento de intimidade, pois ela se refere à filha de Fanny pelo apelido da menina que era “Lilly”¹⁴².



FIGURA 129 - “LOUISE PARMCKER”, JUN-1910/JOINVILE(S/IDENTIFICAÇÃO DO FOTÓGRAFO)¹⁴³

FONTE: álbum dos descendentes da família Volk.

A outra fotografia enviada por Louise e que se conservou no álbum de família de Fanny, trata-se de uma imagem que apresenta quatro meninas posando ao ar livre para a fotografia, no entanto, já nesta imagem as crianças encontram-se sobre um gramado natural. A primeira criança é a filha de Louise que está acompanhada na fotografia pelas primas da menina.

¹⁴² O verso dos referidas fotografias encontram-se na seção dos anexos.

¹⁴³ “Louise” amiga de Fanny/ No verso há a indicação da cidade: Joinville e a data: 02 de junho de 1910.



FIGURA 130 - "FILHA DE LOUISE A 1ª. DA ESQUERDA PARA A DIREITA; S/DATE"¹⁴⁴

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Mas, se por um lado, as fotografias pessoais da amiga Louise são escassas, as correspondências via cartão postal foram inúmeras entre elas. Por meio dos referidos postais é possível averiguar que nas correspondências elas raramente abordavam questões do cotidiano familiar, pois as amigas preferiam trocar informações mesmo que, apenas visuais, do cotidiano das suas cidades, pois nem sempre havia texto escrito, apenas o remetente [Louise] para o destinatário [Fanny]. No entanto, é visível que Louise informava Fanny a respeito do desenvolvimento de Joinville e das cidades adjacentes, como Blumenau.

¹⁴⁴ A filha de Louise é a 1ª. Da esq. p/ dir; seguem três primas.



FIGURA 131 - GRUPO ESCOLAR CONSELHEIRO MAFRA DE JOINVILLE"/REM: LOUISE

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Em geral, os postais revelavam o franco desenvolvimento urbano de Joinville e as novidades urbanísticas que se apresentavam pelas efetivações das proposições republicanas, entre elas as construções dos Grupos Escolares. Sobre a troca de postais, vale destacar que Fanny e sua amiga estavam pontualmente ajustadas às novidades daquele momento histórico no qual as duas compartilhavam também da modernidade da comunicação visual. Pois o cartão postal foi uma prática de sociabilidade que se inaugurou na transição do século XIX para o XX. Sobre a proliferação dos postais, Kossoy pontua:

O advento do cartão postal, coincidentemente ao surgimento das revistas ilustradas entre outras formas de difusão impressa da imagem pictórica e, em especial da fotográfica (tornadas tecnicamente possíveis na passagem do século XIX para o XX), representou uma verdadeira revolução na história da cultura. [...] As imagens do chamado mundo real e as do universo da fantasia individual e coletiva se tornam finalmente acessíveis para a grande massa. Um mundo portátil, fartamente ilustrado, passível de ser colecionado, constituído de uma sucessão infindável de temas vem finalmente saciar o imaginário popular. [...] Com o nascimento do novo século, é inaugurada, também, a era da imagem multiplicada para o consumo da massa. Consolida-se naquele momento, o que se convencionou chamar de "civilização da imagem", cujas origens remontam o século anterior, com a invenção da fotografia e de seu subsequente desenvolvimento tecnológico, industrial e formal, fruto de um inusitado consumo impulsionador de suas inúmeras aplicações: comerciais, artísticas, científicas e promocionais (KOSSOY, 2002, p.63).

Retomando aos postais enviados por Louise, amiga de Fanny, é possível constatar que ela sempre enviava beijos para Lilly (Adolphine), no entanto, a tônica das correspondências era de fato o desenvolvimento urbano. Também eram recorrentes, entre as temáticas dos postais recebidos, as imagens a respeito dos

ocorridos de ordem climática, como foi o caso da enchente em Blumenau de 1911. Assim, Fanny e Louise se correspondiam em idioma alemão em dialeto de estilo gótico; em alguns postais o verso era um verdadeiro tratado de informações, mas em outros como este de Blumenau, vinham apenas o remetente e o destinatário. Logo, não é difícil de concluir que as amigas estavam efetivamente apenas trocando as informações visuais contidas nos postais que, aliás, no caso do postal abaixo, de fato torna-se dispensável qualquer comentário.



FIGURA 132 - REM: LOUISE PARMCKER PARA: FANNY PAUL VOLK
FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Também eram realmente raras as correspondências de Louise na qual a letra dela manuscrita se apresentasse legível (além de estar em idioma alemão), no entanto, sempre é possível averiguar alguns vestígios passíveis de compreensão independente do idioma ou da grafia. É o caso da cidade da qual ela enviava os postais (geralmente em português), as datas do envio, bem como a intimidade dela com Fanny por meio dos pronomes de tratamento: “*Linbn Fanny!*”

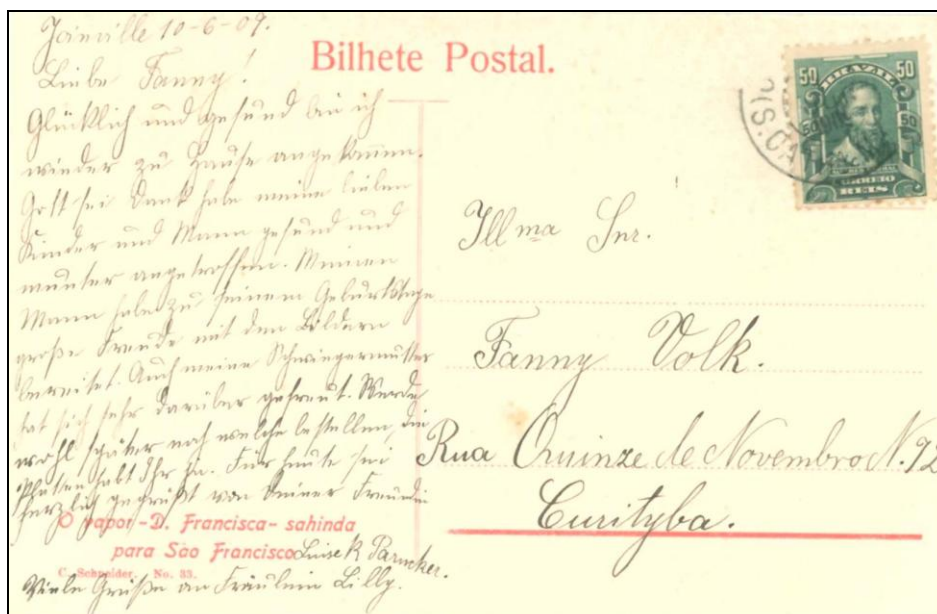


FIGURA 133 - VERSO DO POSTAL DO "VAPOR D.FRANCISCA SAHIDA PARA SÃO FRANCISCO"
 FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

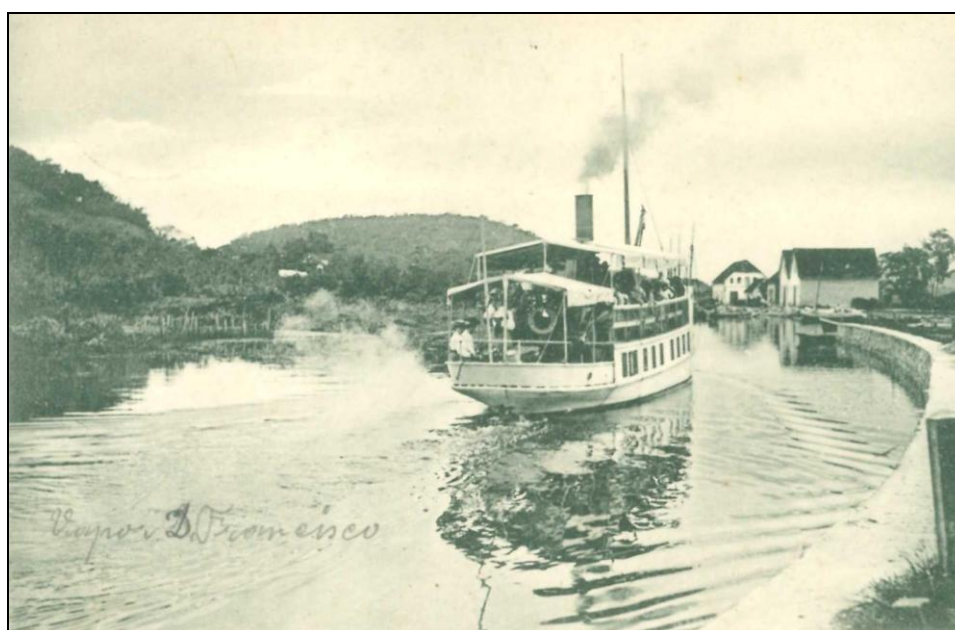


FIGURA 134 - FRENTE DO POSTAL (FIG.4) "VAPOR D. FRANCISCA-10/JUNHO/1910"
 FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Foi possível constatar também, que a amiga Louise possuía predileção pelos postais que apresentavam os suntuosos prédios de estilo neoclássico/eclético de Joinville, eram: clubes, escolas e fábricas.



FIGURA 135 - "CLUB DE JOINVILLE-1913"

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Além de contribuir com a informação visual do franco desenvolvimento urbanístico de Joinville, a amiga Louise Parmcker informou a respeito do crescimento de várias cidades como: São Bento do Sul, Porto Amazonas, Blumenau, São Francisco do Sul, Jaraguá do Sul, entre outras.

Mas, curiosamente para a época, Fanny Paul Volk não possuía apenas amigas, pois foram inúmeros os homens que também se corresponderam com Fanny, especialmente amigos que habitavam a Alemanha. Ou seja, as amizades femininas foram poucas, no entanto, o diálogo com os homens era significativamente maior no universo social da fotógrafa. Quanto aos amigos do Brasil, constata-se que os mais íntimos eram também fotógrafos e de origem alemã. Logo, compreende-se que se Fanny convivia em um ofício estritamente masculino, seria bem provável que seu diálogo de amizade também ocorresse com seus pares de profissão, ainda que para a época, e para Curitiba, isto fosse indecoroso para a conduta de uma mulher. Entre os amigos de origem alemã e fotógrafos foi possível a identificação de "Joseph Weiss" e "Antonio Linzmeyer"; ambos foram aprendizes no estúdio Volk desde a época em que Adolpho ainda se encontrava no Brasil. Segundo Boletim da Casa da Memória, há o seguinte registro sobre a formação de outros profissionais a partir do estúdio Volk.

Além de sua grande produção, Volk também contribuiu para divulgar e consolidar a fotografia ao influenciar a formação de vários fotógrafos que atuaram em Curitiba, como Fanny, sua mulher, Joseph Weiss e Antonio Linzmeyer (BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p.4).

Segundo a cronologia desenvolvida por Boris Kossoy no “Dicionário Fotográfico” (2001, p.361) é possível constatar que Weiss é posterior a Adolpho Volk em dez anos, pois ele abriu o seu atelier em 1890 que funcionou até 1899, sendo que em 1900 o irmão dele, August Weiss, tornou-se proprietário até 1910. Em 1919, surgiu novamente um Weiss na fotografia Curitibana, tratava-se de Alberto, filho de Joseph Weiss. Sobre o retorno de um Weiss no ofício fotográfico curitibano restou um registro sobre Albert Weiss em um catálogo de Exposição Fotográfica realizada na cidade, em 1982, e patrocinada pela Funarte.

Nascido em Curitiba, na Rua Mauá, a 14 de outubro de 1904, Alberto teve seu primeiro contato com a fotografia através do pai, que já era fotógrafo desde o final do século passado (XIX). [...] Seu primeiro mestre foi Eurico Muller, que tinha estúdio na Rua São Francisco, no. 30- Foto Progresso. Alberto começou a trabalhar como profissional em 1919 (FUNARTE, 1982).

Apesar de Linzmeyer não constar no mapeamento de Kossoy, o referido fotógrafo consta nos dados regionais, como é o caso dos Arquivos da Casa de Memória de Curitiba que apontam um estúdio denominado por “irmãos Linzmeyer” na década de vinte do século XX. Também o mesmo catálogo de Exposição Fotográfica contribui com as seguintes informações sobre ele:

Filho de José Linzmeyer, dono de cervejaria em Oxford- bairro da cidade catarinense de São Bento do Sul- Antonio nasceu em 1879. Veio para Curitiba no final do século passado (XIX), para aprender fotografia com Adolpho Volk. [...] Em 1907 foi para a Alemanha para tratamento de saúde. Lá se especializou em aplicações e aprendeu a técnica de fotografia em tecido (cetim) e couro. [...] Quando Voltou, dois anos depois, resolveu montar seu próprio “atelier” a Photo Linzmeyer, na Rua XV de Novembro, no. 80, fez vir de São Bento do Sul, para trabalharem com ele em Curitiba, os irmãos, Alexandre e Leo.[...] Os três irmãos trabalharam no endereço da Rua XV até 1930, aproximadamente, quando um incêndio destruiu o prédio. [...] Depois disto, Antonio e seu irmão Alexandre (Alex) passaram a trabalhar na Foto Weiss, na Rua Barão do Rio Branco. Antonio ali trabalhou até a década de 50, quando faleceu. [...] Fez muitas fotos de Curitiba e São Bento do Sul. Gostava de trabalhar com fotomontagem. Era muito amigo de Arthur Wischral, com quem fez muitas fotos da Serra do Mar (FUNARTE, 1982).

Sobre a formação de fotógrafos no Brasil, nos primórdios dessa prática no país, Kossoy assinala que não havia no país um ensino sistematizado como ocorria em outros países, inclusive na Alemanha. No Brasil era recorrente que os candidatos ao ofício fotográfico eram antes aprendizes no interior do local do ofício, ou seja, o próprio estúdio.

No Brasil, como nos demais países latino-americanos, a tecnologia e os padrões de representação utilizados para retratar as sociedades – assim como para documentar a paisagem das cidades e do campo – foram introduzidos e aplicados por um número significativo de fotógrafos estrangeiros. [...] Muitos desses fotógrafos deixaram uma obra de excelente nível técnico e estético; seus estabelecimentos prosperaram e se tornaram tradicionais. Foram eles também os responsáveis pela

formação de inúmeros fotógrafos aprendizes, e que, mais tarde, se estabeleciam por conta própria (KOSSOY, 2001, p.41).

Em algumas publicações que mencionam Fanny Paul Volk como fotógrafa, como é o caso de Vasquez, Kossoy, e as publicações da Casa da Memória, constata-se afirmações de que Fanny possuía funcionários quando ela administrou o estúdio sozinha, após a partida de Adolpho. No entanto, nas referidas publicações não existem quaisquer indícios de quantos eram esses funcionários, ou o nome dos mesmos. Soma-se a isso que não há registro de ordem trabalhista ou de razão social que comprovem a existência dessas pessoas junto à Fanny, porém isto não quer dizer que de fato eles não tenham existido. Então, devido à escassez das fontes, considera-se que os apontamentos sobre os possíveis funcionários contemplem os aprendizes como foi o caso de Weiss e Linzmeyer. Por outro lado, há uma única informação que indica uma possível presença de funcionários; por meio do anúncio de Jornal, da parte de Adolpho Volk, em 14 de fevereiro de 1903, que dizia o seguinte:

Não tenho poupado esforços nem sacrifícios para dotar *Curytiba* de um estabelecimento *photographico* de 1ª ordem, fiz construir na Rua 15 de Novembro n.54 um Atelier bastante espaçoso (ocupa uma área de cerca de 90 metros quadrados), para poder corresponder às maiores exigências que se possa imaginar numa casa dessa ordem. [...] O novo atelier acha-se dotado de melhoramentos e *possue aparelhos* o que há de aperfeiçoados; além de tudo dispõe de pessoal habilitado para *attendere* qualquer encomenda, garantindo-se boa execução e perfeição nos trabalhos. [...] Tiram-se retratos *DIRECTAMENTE* do menor formato até ponto natural, assim como executam-se *REPRODUÇÕES* e *RETRATOS A ÓLEO* com esmerado gosto. [...] Brevemente chegará da Europa um importante *APPARELHO ELECTRICO*, de nova invenção, o qual foi premiado pela sua perfeição no gênero. Uma vez *installado achar-me-hei* habilitado para tirar retratos à noite, e com isso, com a mesma perfeição dos trabalhos *realizados* aqui de dia. [...] *Convem* notar que o *alludido aparelho* não se confunde com os vulgarmente existentes que, em vez de serem *electricos*, só trabalham sob a ação do pó de *Magnesium* nunca alcançando resultado *satisfactorio*. [...] Esperando, que o respeitável público paranaense me dispensará no novo Atelier a mesma protecção até aqui manifestada no que existia na rua M. Deodoro, serei sempre *sollicito* em *attendere* os fregueses que me procurarem garantindo trabalhos perfeitos (IN: VASQUEZ, 2000, p.176) Grifos do autor.

Esta foi a última manifestação pública de Adolpho Volk, pois no ano seguinte ele partiu definitivamente para a Alemanha. No entanto, vale considerar que talvez em virtude do decidido retorno para o país de origem, o fotógrafo intencionalmente deixou registrada, mais uma vez, a qualidade dos serviços do estúdio Volk, a fim de que tal anúncio reforçasse o valor técnico e simbólico do estúdio para a tranquilidade de sua esposa que seria sua sucessora. O fotógrafo frisava que seus aparelhos mantinham naquela data as qualidades tecnológicas

recentemente lançadas, diga-se que esse argumento – mesmo que verdadeiro - foi o mote de propaganda dos Volk desde o seu primeiro anúncio em 1881. Soma-se que em 1903 o estúdio Volk já havia agregado o valor simbólico da “tradição” fotográfica na cidade, além disso, o “*atelier*” era um “estabelecimento photographico de 1ª ordem” como ele descreveu no longo trecho do jornal.

Então, o referido anúncio, além de cumprir a comunicação que efetivamente anunciava, talvez cumprisse também uma segunda intenção, ou seja, deixar um capital simbólico de prestígio - por meio de um belo anúncio - para a sua sucessora Fanny que se tornaria também sua ex-esposa. Especialmente, por causa desta segunda condição, era salutar que Adolpho deixasse anunciado o legado de tradição e competência no ofício, pois ele bem conhecia os agouros de ser imigrante alemão, protestante e comerciante próspero na sociedade curitibana. Adolpho também não era ingênuo a respeito dos encargos sócio-morais que recairiam sobre Fanny com partida dele e se com Fanny ele poderia ter alguma querela conjugal, cabia a Adolpho, como bom pai protestante, pensar em deixar certo conforto para a filha. Pois Adolphine com a partida dele também iria sofrer algumas restrições sociais, porque ela iria perder a tutela financeira e moral de Adolpho, a partir de então, Lilly estaria à mercê de encontrar um bom marido sob a pecha de “moça sem pai para honrá-la”.

Mas, a questão que se abre a partir do regresso de Adolpho gira em torno de quem seriam os pares sociais de Fanny, pois além dela ter herdado o capital simbólico de prestígio - que o estúdio havia agregado por conta da qualidade técnica e da qualidade social por ser “bem frequentado”- caberia pensar se haveria interlocutores sociais que tutelaram socialmente Fanny. Isto, afora os clientes da elite econômica e política que, em geral, contribuía para engrossar a clientela em virtude do capital social de cada um, elemento que, invariavelmente, contribuía agregando ainda mais capital de prestígio para o estabelecimento e consequentemente para Fanny.

Por conta dessas lacunas em torno do estúdio, de Fanny e suas sociabilidades, as correspondências de Fanny tornam-se fontes colaboradoras para sinalizar algumas respostas. Mesmo que tais fontes não cheguem a revelar pontualmente a existência ou não de uma equipe de funcionários, ao menos, os postais indicam que de fato Fanny ficou com o comando do estúdio. Pois todos os postais oriundos de São Paulo, Rio de Janeiro e da Alemanha foram endereçados

para a fotógrafa Fanny. Curiosamente, algumas vezes, os mesmos correspondentes endereçavam os postais para Lilly Volk, no entanto, neste caso, percebem-se apenas as relações de sociabilidade e amizade que englobava as duas Volk. No entanto, não há nenhum tratamento para Lilly como fotógrafa, aliás, não consta em parte alguma que Adolphine tenha aprendido a fotografar em algum momento de sua vida. Então, entre os correspondentes de Fanny estavam dois futuros colegas fotógrafos curitibanos, Weiss e Linzmeyer, ambos de origem alemã, ambos haviam frequentado o estúdio como aprendizes. Os postais deles são referentes às viagens desses fotógrafos à Alemanha no início do século XX, porém cada qual em datas distintas. Restou um único postal no qual consta o nome de Weiss, datado de 12/julho/1907, porém tal postal foi redigido por Willi Bauer, que além da assinatura de Weiss contém mais um outro nome ilegível. A assinatura de Weiss foi efetuada por uma caneta de cor vermelha, talvez para se destacar em relação à escrita de Bauer.

Ao que parece no cotejo com os demais postais recebidos por Fanny, o amigo alemão Bauer, entre outras atribuições, cumpria o papel de anfitrião dos fotógrafos de Curitiba que viajavam para a Alemanha, que curiosamente eles lá chegavam indicados por Fanny. Pois foi possível averiguar que o fotógrafo Antonio Linzmeyer assinou vários postais em datas posteriores conjuntamente com Willi Bauer, inclusive, era prática comum entre os correspondentes de Fanny que os postais apresentassem várias assinaturas, em um deles Linzmeyer descreveu esta cena: “Estou aqui com os abaixo assinados no momento que escrevo” (Berlin, 01/03/1912). Sobre Willi Bauer é possível afirmar que ele era efetivamente um amigo íntimo de Fanny, em razão de existir vários postais endereçados a Fanny e para Adolphine que foram assinados somente por Bauer em datas distintas da presença dos viajantes na Alemanha. Inclusive, há correspondências dele endereçadas para Bocaiúva do Sul em 1922, pois Fanny, o genro (Julio Leite) e Lilly mudaram-se temporariamente para esta cidade para empreender negócios que não prosperaram segundo os familiares atuais (MUSEU DE ARTE DO PARANÁ, 1997, p.7). No entanto, o postal de Bauer informa sua intimidade com Fanny justamente por ele saber do breve paradeiro dela em Bocaiúva, como também informa a familiaridade dele com Julio Leite que havia se tornado genro de Fanny em 1911. Quanto à única correspondência de Weiss, apesar do postal ser único, ele revela o laço de Weiss com a fotógrafa.



FIGURA 136 - BERLIN, 12/JULHO/1907/REM: BAUER E WEISS PARA "FRAU FANNY VOLK"

FONTE: Álbum dos familiares dos descendentes da família Volk.

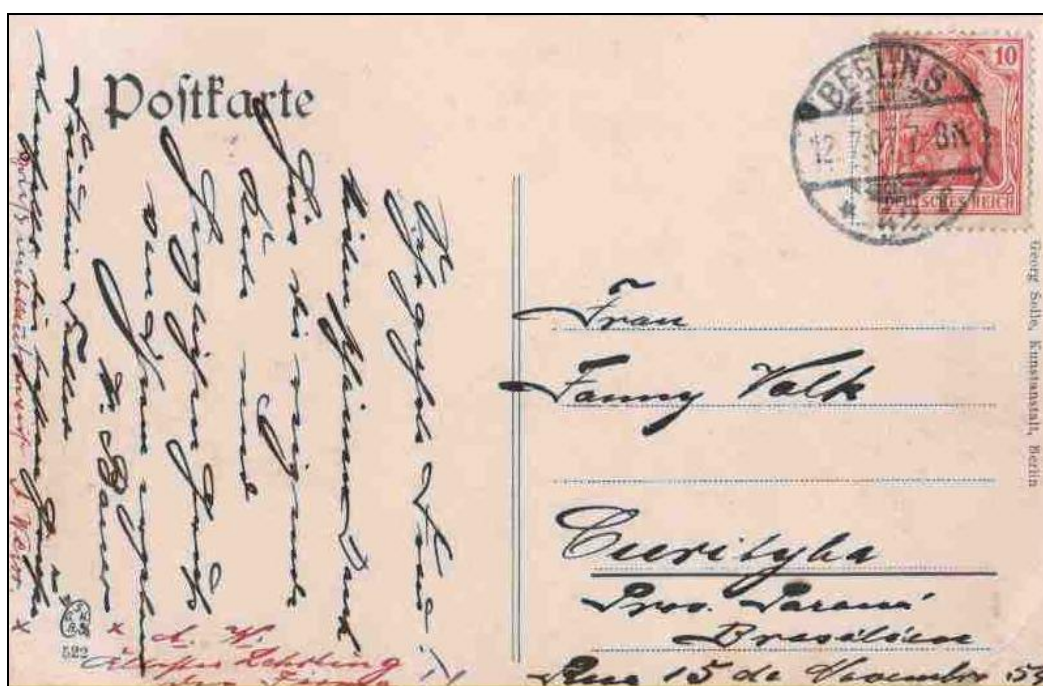


FIGURA 137 - VERSO DO POSTAL ENVIADO POR BAUER & WEISS

FONTE: Álbum dos familiares dos descendentes da família Volk.

Em geral, o outro amigo correspondente de Fanny, o fotógrafo Antonio Linzmeyer, escrevia postais em letra miúda, com tinta nanquim e em alemão, quase impossível à tradução mesmo ampliando a imagem no formato A-3, mas entre tantas correspondências houve três postais nos quais o amigo teuto-brasileiro escreveu em português.

Nestas correspondências escritas em português por Linzmeyer, foi possível observar o grau de intimidade entre ele, Fanny, Lilly e mais tarde com

Julio Leite, o marido de Adolphine. Talvez o fotógrafo Linzmeyer tenha recorrido ao idioma português para ter uma atitude gentil com Julio, que não era de origem alemã, portanto, não entenderia o que dizia o cartão. Então, possivelmente para não ser indelicado, pois nesta data Julio já havia se tornado marido de Adolphine, Linzmeyer, por sua vez, enviou o postal para a esposa do amigo no idioma no qual o marido de Lilly também pudesse compreender. O fato curioso destes cartões é que eles demonstram franca intimidade familiar das Volk com Linzmeyer e dele com Julio, provavelmente mesmo antes de Julio Leite ter entrado para a família via matrimônio com Lilly.

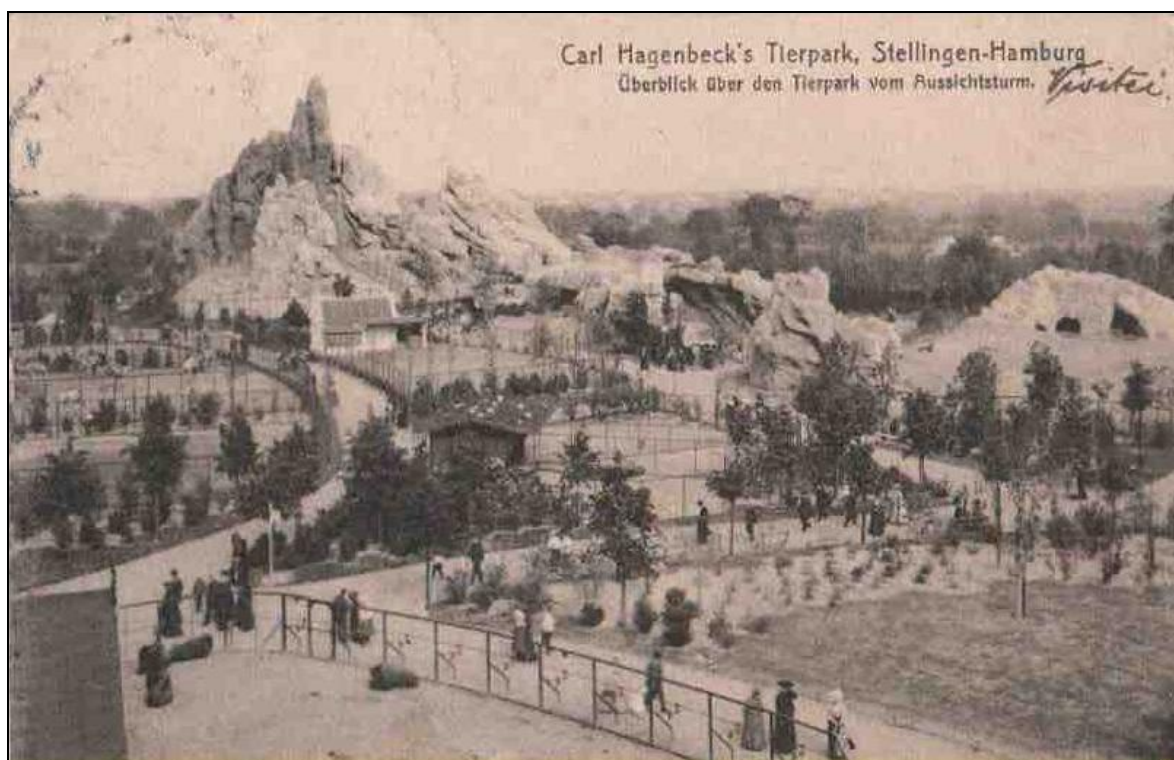


FIGURA 138 - LEIPZIG, 10/JUN/1911/ REM: ANTONIO LINZMEYER P/ "LILLA": LILLY VOLK

FONTE: Álbum dos familiares dos descendentes da família Volk.

O verso do cartão referido revela o seguinte:

Leipzig 10-6-911,

Lilla!

“Cheguei bem hoje estou em Leipzig onde permanecemos por alguns dias.

Só desejava ver a sra. Sua mãe aqui a fazer compras. Tudo é muito barato é o lugar onde *me for mandar fazer minhas* roupas e compras, Hamburgo é muito caro.

Vae junto 1 album de Hamburgo,

Lembranças do Antonio;

Lembranças a Vsra. Nina e a todos de casa”.



FIGURA 139 - VERSO DO CARTÃO ENVIADO POR LINZMEYER/10-06-1911 (FIG.10)
 FONTE: Álbum dos familiares dos descendentes da família Volk.

Em 30 de novembro do mesmo ano (1911), Linzmeyer enviou outro postal da região de Dessau, este endereçado no nome de Fanny, no qual o verso foi escrito em alemão, no entanto, na parte frontal do postal ele revela por meio de uma tímida anotação em português - no canto superior direito - a seguinte frase: “faz frio para rachar”; também aparecem na parte frontal o nome de Julio Leite e o apelido de Adolphine: “Lilly”.



FIGURA 140 - DESSAU/ALEMANHA, 30/NOV/1911. REM: "HERN ANTONIO" P/ FANNY VOLK

FONTE: Álbum dos familiares dos descendentes da família Volk.

Em março de 1912, Antonio Linzmeyer escreve mais um postal em português, porém, desta vez, o envia a "Hern Julio Leite", no endereço do estúdio de Fanny Volk, ou seja, "Rua 15 de Novembro, n.72 / Curityba- Paraná, Brasilien". O verso frontal do postal segue abaixo.



FIGURA 141 - FRETE DO CARTÃO ENVIADO POR LINZMEYER P/ JULIO LEITE EM 01/03/1912

FONTE: Álbum dos familiares dos descendentes da família Volk.

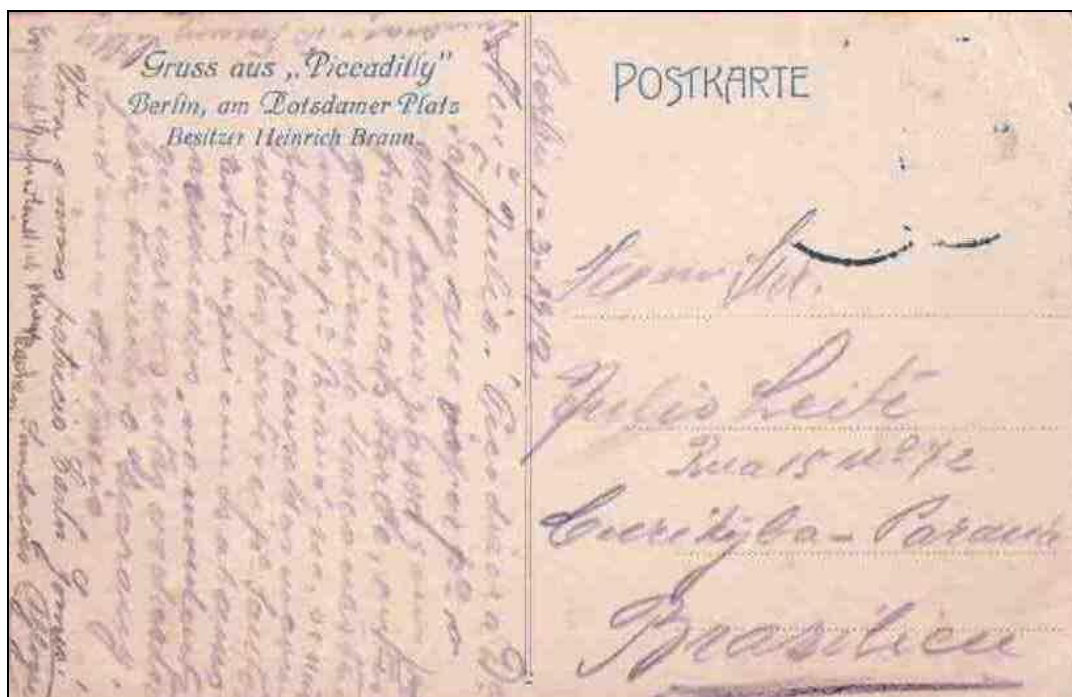


FIGURA 142 - VERSO POSTAL ESCRITO EM PORTUGUÊS POR LINZMEYER PARA JULIO LEITE, EM 01/03/1912.¹⁴⁵

FONTE: Álbum dos familiares dos descendentes da família Volk.

O texto do postal endereçado a Julio Leite, em 1912, em português, revela o seguinte:

Berlin, 1-3-1912.

"Amigo Julio. Peço dizer a Dna. Fanny que o vapor parte mais tarde, *antes que fim* de março não tem vapor para Paranaguá, se não fosse por causa das encomendas partirei (partiria) para Santos.

Estou aqui com os abaixo assinados, no momento que escrevo estas (???)...

Saudações Antonio.

Lembranças a D: Fanny e Lilly".

"Viva o nosso patrício Carlos Gomes."¹⁴⁶

O breve texto de Antonio Linzmeyer, apesar de telegráfico, oferece indícios da intimidade dele com Fanny Volk e com Julio Leite, bem como, de Julio com Fanny. O postal ainda revela que Linzmeyer estava prestando satisfação a respeito do retorno dele para a "D. Fanny", além de comunicar que a fotógrafa havia feito encomendas para ele trazer da Alemanha. Ao cotejar esses dados com as fontes do testemunho oral, dos atuais descendentes de Fanny, a única neta (com vida) revelou que Julio, antes de casar com Lilly, havia aprendido a fotografar com a sogra. Então, tendo em vista a familiaridade de Linzmeyer com Julio, há possibilidades a partir destes dados que os dois (Linzmeyer e Julio) possam ter

¹⁴⁵ Os selos foram destacados/Foi enviado de Berlin para o endereço do estúdio de Fanny Volk.

¹⁴⁶ O entusiasmo pelo músico Carlos Gomes não foi escrito por Linzmeyer, pois a letra é diferente e a caneta foi outra, vislumbra-se que tenha partido de um dos outros companheiros que assinaram o cartão.

sido os tais funcionários de Fanny. Isto se torna um tanto mais palpável a partir da seguinte publicação: “Julio Ferreira Leite casou com Adolphine Luiza Volk (Lili) a 25 de julho de 1911 e passou a trabalhar com a sogra no estúdio” (MUSEU DE ARTE DO PARANÁ, 1997, p.7). Ainda que o texto informe que Julio passou a trabalhar, ou seja, depois do matrimônio, há de se considerar que isso de fato possa ter acontecido antes, ele pode mesmo ter sido por algum tempo um dos aprendizes.

A partir do cotejo dessas fontes indiciárias é possível compreender o nicho social de Fanny Paul Volk no campo fotográfico após a partida de Adolpho para a Alemanha. As relações de sociabilidade com os possíveis funcionários/aprendizes apontam algumas pistas das estratégias de Fanny para sobreviver no campo fotográfico na ausência do marido.

Mesmo que de fato Fanny se mantivesse como a administradora do estabelecimento, bem como a fotógrafa propriamente dita, ou seja, aquela que de fato ficava atrás das câmeras e, portanto, executava as fotografias e as trocas simbólicas com os fotografados; sobre isso vale notificar que a presença de funcionários homens trazia certa imunidade social para Fanny. Pois, sob esta disposição de homens no interior do estúdio, mesmo que fossem funcionários para trabalhos de revelação, retoques etc., caberia considerar que Fanny não se encontrava completamente sozinha no estabelecimento, assim a fotógrafa estava livre dos comentários maldosos de que ela receberia “forasteiros” para fotografar sem a presença de um tutor masculino.

Ainda que a presença masculina dos funcionários no estúdio também pudesse se apresentar “na contramão” como um outro elemento vexatório, destaca-se que esta característica do estúdio, talvez estrategicamente, já houvesse sido resolvida por Adolpho Volk. Porque a presença “dos funcionários” já era um fato consolidado por Adolpho no anúncio de jornal de 1903, assim, ao menos socialmente, Fanny herdaria em um mesmo “pacote”: os equipamentos, o estúdio e os funcionários; dentro desta lógica de raciocínio isto sublimava o fato de que os futuros funcionários de Fanny eram homens. Soma-se que dois deles - Weiss e Linzmeyer - (ou mais) eram de origem alemã, o que agregava caracteres das conhecidas “associações” que os alemães costumavam fazer entre os seus pares germânicos tanto em grande, quanto em pequena escala.

A respeito de Fanny ser de fato a fotógrafa que efetivava a tomada fotográfica, vale pensar que os clientes também se dirigiam ao estúdio há quase

duas décadas para serem fotografados pelo casal, ora por Adolpho, ora por Fanny, afinal foram dezessete anos com a presença dos dois. Logo, Fanny havia conquistado o prestígio de fotógrafa, mesmo que fosse na qualidade da esposa que acompanhava o marido. Ainda que sua trajetória com a fotografia não tenha sido exatamente esta, no entanto, para a sociedade da época era assim que ela foi vista, aceita e absorvida no exercício do ofício. Por outra via, além de Fanny ter se consolidado no ofício, por parceria com Adolpho, a sociedade receptora, no início do século XX, também já havia de muito convivido com os alemães da cidade. Ou seja, os curitibanos daquele momento já haviam convivido com os imigrantes alemães uns pares de décadas, mesmo que sofregamente, era passível de percepção e compreensão para os naturais da cidade algumas das práticas culturais germânicas. Pois, eram inúmeros os exemplos de casais alemães imigrantes que eram comerciantes e que apresentavam as esposas trabalhando junto aos cônjuges no comércio.

Desta forma é possível compreender que Fanny sobreviveu - na sociedade inóspita e em ofício inapropriado para uma mulher - por meio de certa “procuração social”, ou seja, por ser esposa de Adolpho e também por ser de origem alemã. Tanto um elemento quanto outro lhe permitiram alguma distinção de trânsito na conduta social, características sociais e étnicas que no decorrer dos tempos foram sendo assimiladas pela sociedade local, somam-se ainda à qualidade dos serviços do estúdio. Assim, se às vezes para Fanny era inconveniente ser imigrante, alemã, protestante e trabalhadora, por outro lado com o passar do tempo e com a assimilação dos imigrantes pelos receptores, este conjunto de elementos – em princípio desfavoráveis - acabaram justificando que o perfil de Fanny fosse diferente das mulheres naturais de Curitiba.

Apesar dos condicionantes apresentados acima, sabe-se que tais argumentos ainda são frágeis, considerando todos os encargos morais e de conduta que eram atribuídos às mulheres em Curitiba na época, mas mesmo assim eles não podem ser descartados. Especialmente, considerando que Fanny uniu esses condicionantes, ainda que frágeis, às estratégias de trânsito social elaboradas por ela mesma, conquistando assim certa consagração social para ela. Especialmente, se forem considerados o perfil “classe A” da clientela que continuou a procurar pelos serviços de Fanny, mesmo após a partida de Adolpho, como foi visto nos capítulos anteriores. Então, a fidelidade da clientela à Fanny pode ser

entendida como uma consequência de uma conquista social do casal Volk no desenrolar daqueles anos, trajetórias profissionais e condutas sociais que lhes agregaram legitimidade, apesar de todos os reveses pessoais e sociais que haviam circundado a vida deles.

Assim, os Volk construíram e trilharam uma *trajetória social* na cidade de Curitiba seguindo uma lógica de sobrevivência social; tal estratégia de sociabilidade é denominada por Pierre Bourdieu (1996, p.265) como “o espaço dos possíveis”. Bourdieu entende que, para desenvolver uma estratégia de sobrevivência dentro de um campo cultural emergente, (no caso dos Volk era a fotografia) significa que será necessário ao agente - interessado a se consagrar - que ele adquira pessoalmente uma compreensão panorâmica da estrutura do campo, no qual ele se encontra ou deseja instalar-se. Destaca-se que “o campo”, para o referido autor, “é uma rede de relações objetivas de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo” (BOURDIEU, 1996, p.261) e isto implica nas posições ocupadas entre os agentes e/ou interlocutores deste campo, sejam eles pares ou opositores. Então, a partir disto o agente interessado em se estabelecer em um determinado campo de interesse, terá que empreender ações e diálogos dentro de um “conjunto de sujeições prováveis que são as condições e a contrapartida de um conjunto circunscrito de usos prováveis” (BOURDIEU, 1996, p.266). Na esteira desta proposição, que apresenta as estratégias da empreitada de instalação de um agente em um o campo de interesse, Bourdieu assinala:

A relação entre as posições e as tomadas de posição não tem nada de uma relação de determinação mecânica. Entre umas e outras se interpõe, de alguma maneira, o espaço dos possíveis, ou seja, o espaço das tomadas de posição realmente efetuadas tal como ele aparece quando é percebido através das categorias de percepção constitutivas de certo habitus, isto é, como um espaço orientado e preñado das tomadas de posição que aí se anunciam como potencialidades objetivas, coisas “a fazer”, “movimentos” a lançar, revistas a criar, adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas e a “superar” (BOURDIEU, 1996, p.265).

Nesta perspectiva, Fanny e Adolpho Volk adentraram a Curitiba em um momento que a cidade estava ávida em aspirações pela modernidade, ainda que tímida nos idos de 1880, mas que crescia de forma ascendente, até de fato consolidar-se o plano de urbanização e modernização da cidade no início do século XX. Sob esta ótica, de fato Curitiba estava “preñado” de “coisas a fazer”, a “lançar” e a “criar” e, em princípio, o campo poderia parecer como um lugar nada hostil aos “outsiders” com habilidades cidadinas dada a carência de urbanidade da cidade.

No entanto, o elemento arbitrário encontrado pelos Volk não foi a ausência de um solo fértil para a implantação de um estúdio fotográfico de ponta, as dificuldades se encontravam na resistência dos receptores com o volume de contingente humano que adentrava a capital e que logo seriam maioria politicamente falando, e este panorama abarcava os imigrantes em geral. Mas, por outra via, a sociedade receptora não dispunha de capital humano especializado entre os habitantes locais que tivessem habilidades para a concretização das aspirações urbanas. Desta maneira, dentro de um conflito de oferta e de interesses - e apesar das tensões - os desejos dos diferentes grupos de agentes, que aparentemente se mostravam antagônicos, eram em certa medida também congruentes. Assim, apesar do espaço de relações sociais em Curitiba na transição do século XIX para o XX ter se apresentado sob a recorrência dos conflitos, a sociedade abriu espaços de consentimentos sociais a determinados agentes, ocorreu, portanto, (lembrando Elias) certa “flexibilização do habitus” de todos os grupos de agentes envolvidos na cena histórica da cidade que almejavam modernizar-se.

Então, para os Volk no campo específico da fotografia, as novidades que o casal trazia e instaurava, não entravam em conflito com um outro estilo cultural anterior ou concorrente no ramo imagético, porque os demais fotógrafos também se encontravam em um campo em formação e o campo pictórico sequer existia. Porém, por outra via, as tensões também se concentravam no ineditismo da inauguração do próprio campo fotográfico e imagético em relação aos consumidores da imagem, mas, paradoxalmente, não havia propriamente uma acirrada disputa entre os produtores da imagem, pois todos eram pioneiros.

Sob estes aspectos, Bourdieu (1996, p.266) pontua que as “audácias” da oferta de um determinado “bem de consumo” seguem um “*código específico de conduta*”. Isto é, por mais inusitadas que sejam as proposições artísticas ou qualquer outra manifestação cultural e/ou científica, faz-se necessário ao agente transmissor da “novidade” que ele seja recebido por agentes receptores que tenham já de pronto alguma predisposição àquela novidade. Bourdieu denomina esta predisposição de “lacunas estruturais” que estão no campo, ainda que tais lacunas causem controvérsias, há de fato um espaço social de consentimento para que elas surjam e se desenvolvam. Para tal característica que constitui a predisposição dos agentes do campo receptor, Bourdieu denomina este fenômeno

como “um universo finito das liberdades sob coação” (1996, p.266). Nesta esteira o autor acresce:

Para que as audácias da pesquisa inovadora ou revolucionária tenham algumas possibilidades de ser concebidas, é preciso que existam em estado potencial no seio dos sistemas dos possíveis já realizados, como lacunas estruturais que parecem esperar e exigir o preenchimento, como direções potenciais de desenvolvimento, caminhos possíveis. Mais do que isso, é preciso que tenham possibilidades de ser recebidas, isto é, aceitas e reconhecidas como “razoáveis”, pelo menos por um pequeno número de pessoas, aquelas mesmas que sem dúvida eram capazes de concebê-las [...] Este espaço dos possíveis se impõe a todos aqueles que interiorizaram a lógica e a necessidade do campo, como uma espécie de *transcendental histórico*, um sistema de categorias (sociais) de percepção e de apreciação, de condições sociais de possibilidades e de legitimidade que definem e delimitam o universo do pensável e do impensável. Ou seja, a uma só vez o universo finito das potencialidades suscetíveis de ser pensadas e realizadas no momento considerado –liberdade- e o sistema das sujeições no interior das quais se determina o que está por fazer e pensar, isto é, a necessidade (BOURDIEU, 1996, p.266-267).

Então, partindo dessa premissa de Bourdieu é possível considerar que na primeira fase da trajetória de Fanny, a fotógrafa se encontrava em parceria social com Adolpho Volk e, naquele momento, o campo fotográfico curitibano respondia às expectativas de sua oferta de trabalho para um mercado emergente. Pois, naquele momento, o espaço era possível para os Volk, em razão da cidade carecer de uma referência de produção no campo imagético, especialmente, a fim de se realizar por uma via os desejos de brilho social dos habitantes locais, por outra via promover o prestígio social dos fotógrafos, que ainda não dispunham de qualquer reconhecimento, portanto eles ainda eram desprovidos de capital social na região. Assim, mesmo que nos primórdios eles fossem reconhecidos e procurados mais pontualmente pela comunidade germânica, isto permitiu a inserção da necessidade dos seus serviços na sociedade em geral, que sedimentavam desejos particulares dos indivíduos de se fazer ver socialmente. Desta maneira, “o espaço dos possíveis” foi legitimando e consagrando os Volk, mesmo com todas as pechas sócio-morais atreladas à origem imigrante que recaíram sobre o casal; vale destacar que a neutralização dos infortúnios morais se deram sob uma complexa injunção de trocas simbólicas entre retratistas e retratados. Este feito se concretizou por meio de nexos de sociabilidades que se estabeleceram por conta do agenciamento visual inerente aos produtores visuais, que possuem como principal léxico do seu ofício a transposição “das energias sociais” dos retratados para os retratos (MICELI, 1996, p.141).

Agora, pontualmente a *trajetória social* de Fanny Paul Volk foi marcada por um conjunto de singularidades negativas sobre a fotógrafa, a partir das

moralidades da sociedade da época, (que já foram apresentadas e discutidas em capítulos anteriores). Desta forma, especialmente à figura de Fanny se fazia necessário que ela demandasse estratégias e energias sociais maiores, para tentar transpor qualquer estigma a fim de que ela sobrevivesse socialmente enquanto profissional, mãe, esposa etc. Se nos primórdios a sobrevivência de Fanny se deu pela concessão do “espaço dos possíveis”, já em 1903, este espaço estava oferecendo menos “lacunas estruturais”, pois o campo imagético havia se consolidado na cidade e possuía, portanto, a concorrência inerente ao campo constituído. Soma-se, ainda, que o espaço para a assimilação de uma mulher neste nicho de mercado, ainda não apresentava uma predisposição tão efetiva assim para uma mulher como Fanny, que além da condição de gênero estava separada do marido. Assim, a fotógrafa precisou demandar estratégias de trânsito social inerentes ao seu *habitus* pessoal, a fim de fazer a manutenção da consagração que ela havia alcançado na parceria com Adolpho Volk na ocasião da consolidação do campo fotográfico na cidade.

Cabe sublinhar que para Bourdieu o *habitus* é uma categoria que ele aplica à análise sociológica a respeito de um conjunto singular de sistemas que um indivíduo agrega a si no trânsito de sua vida social. Neste sentido, o *habitus* de um determinado sujeito contém esquemas adquiridos de percepção e de apreciação que funcionam como princípios geradores e organizadores da ação deste indivíduo, em geral, nos trâmites estratégicos do jogo social no qual ele se encontra, seja inserido, coagido, ou em disputa. No entanto, apesar da característica de “estratégia” atribuída ao *habitus*, isto não implica categoricamente que o indivíduo se utilize dos recursos geradores da ação de uma maneira completamente consciente e racional. Ou seja, os esquemas foram absorvidos pelo agente na *trajetória social* do mesmo, assim, às vezes, um conjunto de percepções adquiridas sobre um determinado espaço social ao longo da vida foram interiorizadas de maneira subjetiva, no entanto, irão refletir em uma resposta objetiva do agente no jogo da trama social, porém, sem que isto efetivamente tenha sido elaborado com uma linearidade racional.

Sendo produto da incorporação da necessidade objetiva, o *habitus*, necessidade tomada virtude, produz estratégias que, embora não sejam produto de uma aspiração explicitamente colocados a partir de um conhecimento adequado das condições objetivas, nem de uma determinação mecânica das causas, mostram-se objetivamente ajustadas à situação. A ação comandada pelo “sentido do jogo” tem toda a aparência da ação racional que representaria a um observador imparcial,

dotado de toda a informação útil e capaz de controlá-la racionalmente. E, no entanto, ela não tem a razão como princípio (BOURDIEU, 1990, p.23).

Também é importante assinalar que o *habitus* se apresenta em função da socialização dos agentes, por esta razão a noção de *habitus* compreende o elemento individual e o elemento social. Assim, uma trajetória de vida será norteadada pelos valores, normas, regras ou princípios sociais que foram em certa medida ditados pela sociedade aos atores individuais, e estes, por sua vez, interiorizaram tais preceitos ao longo de suas trajetórias. Desta maneira, este leque de elementos que foram interiorizados garante a adequação entre as ações do sujeito e a realidade objetiva da sociedade. Então, compreender a noção de *habitus* é condição prévia para analisar a *trajetória social* de um indivíduo, pois para Bourdieu (1996, p.292) “toda a trajetória social deve ser compreendida como uma maneira singular de percorrer o espaço social, onde se exprimem as disposições do *habitus*”.

Assim, no caso de Fanny Paul Volk, a sua *trajetória social* demonstra esta “maneira singular” que ela empreendeu para percorrer o espaço social tanto durante a presença de Adolpho, quanto após partida dele. No entanto, após a separação entre ela e Adolpho, a singularidade de Fanny se tornou mais expressiva, pela razão direta dela se encontrar sozinha no campo social e desprovida do capital social de mulher casada, companheira do marido no ofício etc. Enfim, a nova condição social imposta à Fanny, com a partida de Adolpho, fez emergir todo o aparelhamento das suas “disposições de *habitus*” que até então poderiam estar mais orbitantes em sua trajetória. Porém, após a condição da separação que poderia lançá-la numa solidão social, à Fanny Paul Volk foi necessário empenhar estratégias de deslocamento no espaço social a fim de ludibriar essa possível sentença social. Em razão disto, Fanny apresentou estratégias inerentes ao seu “*habitus* socialmente incorporado” que nunca antes foram tão evidentes em sua trajetória de vida. Neste sentido, observa-se que após a partida de Adolpho, a fotógrafa acionou uma série de dispositivos de sociabilidade, entre elas, uma franca atividade epistolar com alguns pares do Brasil e também com alguns pares alemães. Entre os seus maiores interlocutores estava o comerciante alemão de equipamentos fotográficos Willi Bauer.



FIGURA 143 - CARTÃO DE FELICITAÇÕES NATALINAS DE WILLI BAUER PARA JULIO LEITE

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

O alemão de Berlim, Willi Bauer, enviou dezenas de cartões para a “Frau” Fanny, para Lilly, e mais tarde para Julio, quando este se tornou genro de Fanny. Mas, a questão principal é que Fanny agregava capital de prestígio social no campo fotográfico curitibano ao manter relações de trabalho e de amizade com alguém do campo fotográfico europeu. Além disto, para o campo fotográfico de Curitiba há possibilidades de que Fanny fosse uma interlocutora nos negócios internacionais dos seus pares de ofício na cidade. Afinal, seus aprendizes se deslocavam até a Alemanha e efetivavam encomendas para a “D. Fanny”, além de se hospedarem na casa do próprio comerciante Willi Bauer por indicação da fotógrafa; também há possibilidades de que Fanny tenha contribuído ou até financiado a viagem de seus aprendizes à Alemanha. O verso do cartão postal abaixo apresenta um carimbo pessoal de Willi Bauer que indica o nome do seu comércio, o endereço de Berlim, bem como os produtos ofertados na sua loja.

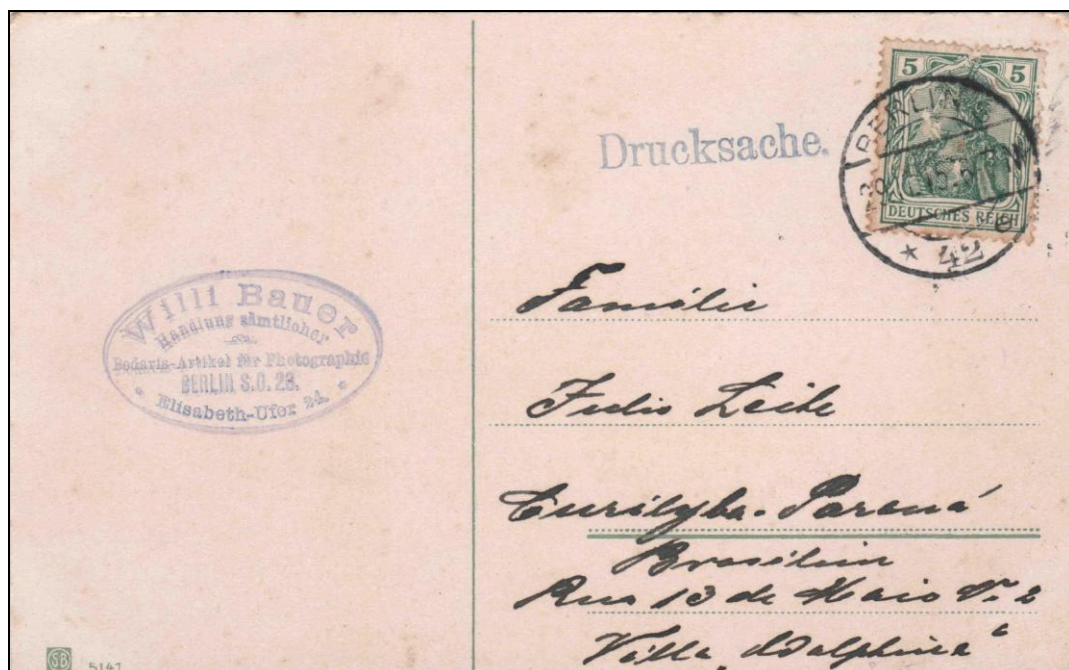


FIGURA 144 - VERSO DO POSTAL COM O CARIMBO DA LOJA DE WILLI BAUER NO LADO ESQUERDO

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.



FIGURA 145 - DETALHE DO CARIMBO DA LOJA DE ARTIGOS FOTOGRÁFICOS DE WILLI BAUER

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

O carimbo contém as seguintes informações:

Willy Bauer
 Handlung santlicher
 Bodarts (Bodaris)?-Artikel für photographie.
 Berlin S.O.23.
 Elisabeth-Ufer 24.

O fato de Fanny ter relações amistosas com amigos do exterior também pode ser atribuído à presença de Adolpho na Alemanha novamente, pois segundo as cartas entre Fanny e seus correspondentes, eles às vezes mencionam Adolpho Volk, informando situações corriqueiras sobre a vida de Adolpho por lá. No entanto, Volk se instalou na sua cidade de origem, Leipa, na localidade de Weipert, e Fanny, por sua vez, mantinha correspondentes em várias cidades da Alemanha.

Mas, especialmente, o contato e a amizade de Fanny com Willi Bauer contribuíam significativamente para agregar valor simbólico à Fanny no campo fotográfico curitibano. Pois Willi Bauer era um comerciante de artigos fotográficos em Berlin, cidade que já se constituía em um grande centro urbano desde o final do século XIX. Vale pontuar que a Alemanha se apresentava, na época, como um dos expoentes no ramo fotográfico, seja por meio de escolas, equipamentos, ou ainda, em materiais químicos de laboratórios fotográficos (VASQUEZ, 2000, p.18).



FIGURA 146 - REM: WILLI BAUER, 23/JUN/1913/ BERLIN- ALEMANHA
FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

A amizade de Fanny com Willy Bauer era de muita cumplicidade, isto pode ser constatado por meio da tradução de alguns postais, entre as inúmeras correspondências trocadas por eles, os textos apresentam um diálogo peculiar entre Fanny e o amigo alemão. É por meio das respostas de Bauer que se torna possível constatar a afinidade profissional, e de sincera parceria entre eles, no ramo fotográfico que lhes era comum. No verso do cartão acima, de 23/jun/1913, está uma das curiosas respostas de Bauer que dizia respeito a uma solicitação de Fanny. A fotógrafa buscava contratar funcionários alemães para seu estúdio no

Brasil então, neste sentido, Willi Bauer era a pessoa que faria a entrevista com os interessados a imigrar para o Brasil, para trabalhar junto à Fanny em Curitiba. O postal enviado por Bauer, em 23 de junho de 1913, trata deste assunto. Portanto, segue abaixo, a tradução em português, o texto original em alemão e verso do cartão enviado por Willi Bauer.

Berlin, 23 de junho de 1913.

Prezada senhora Volk:

O seu registro em Junho eu confirmo e lhe informo que mandei 03 anúncios para receber candidatos para a loja de fotografias. Mandarei notícias sobre os currículos assim que eu os receber.

Eu me despeço atenciosamente.

Willi Bauer.¹⁴⁷

Berlin, 23 Juni 13

Sehr geehrte Frau Volk!

Ihre Eintragung von Juni bestätige ich und teile Ihnen ergebenst mit, dass ich 3X zum Inserat (?) im Fotogeschäft aufgegeben habe und erwarte demnächst einige Bewerber

Ich gebe Ihnen in Kürze Nachrichten über die eingegangenen Beratungsschreiben.

Inzwischen empfehle ich mich und begrüße Sie mit Hochachtung.

Willi Bauer.¹⁴⁸



FIGURA 147 - PARA: "FRAU FANNY VOLK" CTBA/PR-BRASIL. "VILLA ADOLPHINA"/ RUE 13 MAIO, NO.20

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Entre as inúmeras correspondências enviadas por Bauer que tratava de assuntos pessoais, ou comerciais de Berlim, encontra-se um postal que ele enviou

¹⁴⁷ Tradução de Úrsula Ulmann e Gerlind Bufch, professoras de alemão.

¹⁴⁸ Texto na versão original em alemão.

apenas por cordialidade à “família Volk”. No texto ele comenta brevemente a respeito da “linda Berlim”, mas o fato curioso é que ele anexa com cola, “singelamente”, uma pequena foto dele 2x2, talvez para a amiga Fanny ter conhecimento de sua pessoa ou para lembrar de um antigo amigo de infância, tendo em vista que ela partiu da Alemanha ainda muito jovem. Segue abaixo a imagem do referido postal, mas se apresenta o verso por primeiro em virtude da peculiaridade do verso do cartão postal.



FIGURA 148 - REM: WILLI BAUER, 13/07/1907/BERLIN- ALEMANHA
 FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

O texto do postal acima diz apenas:

Muitas lembranças da linda Berlim. Envia, W. Bauer.
 Die besten Grüsse aus dem schötenen Berlin. Sendet, W. Bauer.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Tradução de Úrsula Ulmann e Gerlind Bufch, professoras de alemão.



FIGURA 149 - PARA: "FAMÍLIA VOLK"/CURITYBA/PR/ BRASILIEN. RUA 15 DE NOVEMBRO, 13/JUL/1907 (FRENTE DO CARTÃO ANTERIOR)
 FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Por meio das correspondências aqui apresentadas é possível apreender que Fanny era de fato uma mulher muito bem articulada socialmente, em especial, no seu ramo profissional. Pois ela além de estabelecer bons negócios, arregimentava parcerias, admiração e amizades. Fanny também estendia essas conquistas pessoais ao recomendar seus amigos do Brasil aos amigos que viviam na Alemanha, assim ela tecia uma trama de sociabilidades que lhe agregava capital social em ambos os países.

Os negócios de Fanny com Willi Bauer lhe renderam amizade, troca de postais natalinas, bem como, o comerciante alemão estendeu laços com Lilly e ainda com Julio Leite. Mas, sobretudo, tal amizade agregou à Fanny notoriedade, isto contribuía para que o estúdio Volk - sob seu comando - continuasse sendo apontado como ponto de referência de qualidade. Pois Fanny continuou a manutenção do estúdio investindo em tecnologia de ponta, por meio de suas "encomendas", e de sua amizade com comerciantes de artigos fotográficos, ela também angariava funcionários especializados na própria Alemanha.

A fotógrafa também manteve laços estreitos de amizade com um outro alemão, Emil Nittner; ele morava em Weipert, (bairro alemão de Leipa/Boemia) de onde Fanny era natural. Os laços de Fanny com Emil Nittner são ainda mais curiosos. A característica mais relevante de Emil Nittner para este estudo é que ele possuía um "droguerie" e o ponto principal em torno deste dado é que Nittner foi

um químico de evidência em Leipa. Logo, há chances de que Nittner oferecesse na sua “droguerie” materiais químicos necessários aos laboratórios fotográficos. A respeito do ofício de Nittner no ramo da química na Alemanha, pontualmente sobre a Weipert, há um artigo denominado “Mensageiro de Altmühl” (2004) que aponta o apelo de Emil Nittner solicitando, em 1956, patrocínio para a reconstrução das “Weiperts” (regiões nas quais viviam os alemães sudetas) que foram dizimados na segunda Grande Guerra. Vale esclarecer que a cidade natal de Fanny (Leipa) foi território de disputa entre Tchecoslováquia, Alemanha e Rússia naquela Guerra. Entre nazistas e comunistas, os alemães que moravam nesta região, na sua grande maioria, ou foram mortos ou expulsos da cidade, a violência do conflito foi de um calibre tão sádico que muitas famílias de alemães da região decidiram pelo suicídio coletivo. Em meio a todo o conflito, Nittner sobreviveu para ainda lutar pela reconstrução da cidade, o artigo “Patrocínio para os próximos 50 anos de Weipert” relata o seguinte pronunciamento de Nittner :

“Seria ótimo se você pudesse ter sucesso em convencer o Conselheiro respeitado da cidade Gunzenhausen para que a cidade assuma o patrocínio de Weipert”; **com essas palavras, começou em 1954, o químico Emil Nittner seu pedido ao prefeito Fritz Rahner.** Gunzenhausen assumiu o patrocínio para todas as Weipert que, após a expulsão de todos[...] (MENSAGEIRO DE ALTMÜHL, 2004). *Grifo nosso*

Mas, além dos negócios, destaca-se que a fotógrafa mantinha correspondências afetivas com toda a família “Nittner”; talvez Fanny tivesse laços de infância com eles, pois a família Nittner era da mesma região de Leipa/Boemia. Por meio das correspondências enviadas por Nittner para Fanny e também para Lilly foi possível constatar que a família Nittner na Alemanha é que se responsabilizou pelo acolhimento de Adolpho Volk na ocasião do regresso dele para a Alemanha. Em 23 de julho de 1907, Emil Nittner envia um postal para Lilly Volk no qual ele menciona notícias do pai dela.



FIGURA 150 - REM: EMIL NITNER, WEIPERT, L. BÖEMEN/ PARA: LILLY VOLK¹⁵⁰
 FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Prezada senhorita!

O senhor seu pai que mora em nossa casa nos informou que a senhorita coleciona cartões postais. Estou lhe mandando uns, mas tenho um grande pedido que me mande daí selos usados e carimbos de preferência os pequenos e novos e também cartões postais e enviar a mim e a seu pai. Eu lhe mando cartões postais quanto você quiser. [...] O seu pai está se acomodando bem e os negócios melhoraram. Ele precisa trabalhar muito, pois a loja não estava bem. Se quiser saber mais eu lhe escrevo muito. Se pudesse me enviar algum endereço de colecionador eu agradeceria. [...] Ontem seu pai recebeu um grupo em Weipert 7, e na filial de Pregnitz mais 7. Emil Nittner¹⁵¹.

Geehrtes Fräulein!

Der Herr Vater, der in unserem Haus wohnt, sagt mir, dass Sie Ansichtskarten sammeln. Ich sende mit vielen Grüßen eine, habe jedoch eine grosse Bitte, dass Sie mir dortige gebrauchte Briefmarken, besonders Kleinere und Neue und Postkarten aufheben, und mir oder Ihrem Vater zusammenlassen, bitte also! Sie bekommen Ansichtskarten soviel sie haben wollen! Ihr Herr vater hat sich halbwegs eingewöhnt, jetzt ist auch das geschäft besser. Er hat mit grosser Anstrengung zu kämpfen das Geschäft war ganz darnieder. Wenn Sie wünschen schreibe ich Ihnen viel, falls angenehm. Lieb wäre mir Sie könnten mir eine derartige Sammler Adresse angeben. Gestern hatte Ihr Vater ausser einer grossen Gruppe in Weipert 7, in Pregnitz Filiale auch 7 Aufnahmen¹⁵²
 Emil Nittner.

¹⁵⁰ Vale observar que o postal apresenta no canto esquerdo o prédio de uma “Droguerie” e junto ao mesmo prédio consta a assinatura de Emil Nittner.

¹⁵¹ Tradução de Úrsula Ulmann e Gerlind Bufch, professoras de alemão.

¹⁵² Texto original em idioma alemão.



FIGURA 151 - NO VERSO CONSTA O CARIMBO DE NITNER E A CIDADE DE ORIGEM

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk

As motivações do regresso de Adolpho Volk não apenas não estão claras, como estão veladas por diversos setores na atualidade; existe um silêncio sobre este episódio da vida dos Volk, seja nas cartas, nas informações dos familiares atuais, entre os fotógrafos mais antigos da cidade, inclusive, os artistas e críticos de arte de Curitiba. Um hiato que não permite constatações, mas indica algumas hipóteses que não puderam vir à tona em virtude do pacto de silêncio coletivo, conscientes ou não, as pessoas da época não escreveram sobre o assunto, e as atuais não se manifestam. Assim, restam apenas as “vozes” dos postais de Adolpho para a filha Lilly, que em geral são amorosos, mas também superficiais e telegráficos, apesar de serem vários. Inclusive, Emil Nittner, no postal apresentado anteriormente, informou muito mais que qualquer outro sujeito até então. O postal

seguinte foi enviado por Volk para a filha, apesar do selo de postagem, não é possível verificar a data, tão pouco a cidade de envio.



FIGURA 152 - POSTAL ENVIADO POR ADOLPHO VOLK PARA A FILHA LILLY;
S/DATE

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Liebe Lilly,
Deinen Brief habe erhalten, wegen der Leiden werd einen Arzt Konsultieren.
Dir...Grupe machen von Berglenten, ob etwas daraus wird, weiss ich noch nicht.
Es grüsst Dich Dein.
Vater.¹⁵³
Querida Lilly!
Recebi tua carta e vou consultar um médico.
Se vamos com os montanhistas ainda não sei.
Te abraço,
Teu pai.¹⁵⁴

¹⁵³ Texto original em idioma alemão.

¹⁵⁴ Tradução de Úrsula Ulmann e Gerlind Bufch, professoras de alemão.

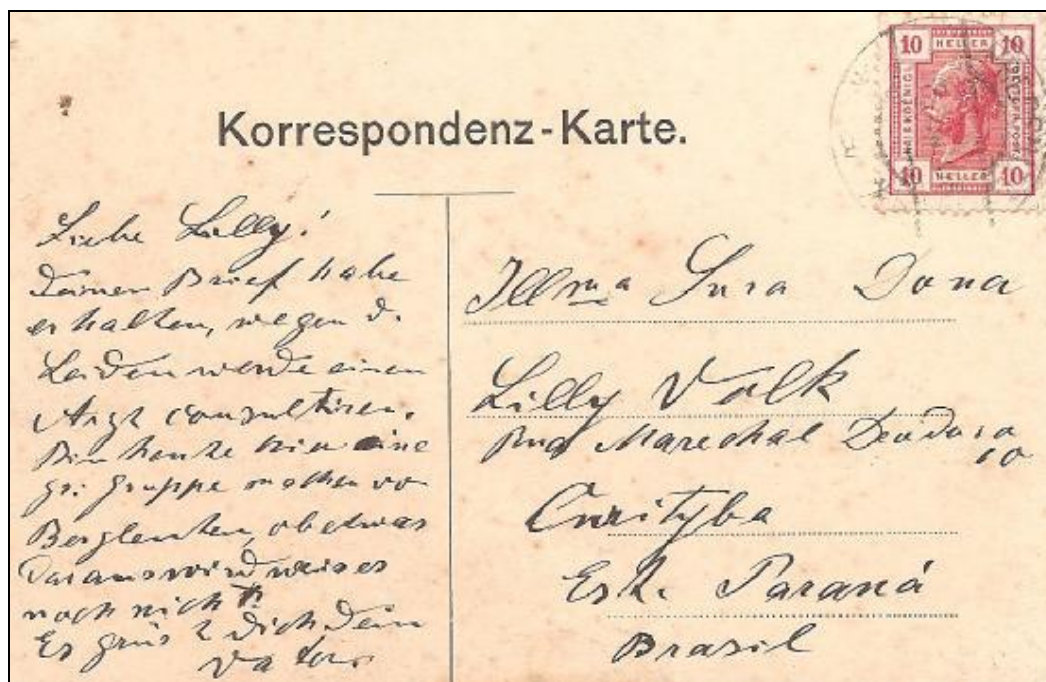


FIGURA 153 - PARA: "ILMA SRA. DONA LILLY VOLK"/RUA: MARECHAL DEODORO, 10. CURITYBA/EST.PARANÁ/BRASIL ¹⁵⁵

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Apesar de Emil Nittner ter informado que Adolpho possuía uma loja, não há nenhum registro de negócios entre ele e Fanny, inclusive, ele não enviava nenhum postal para Fanny, nem ao menos, citava o nome da ex-esposa nas correspondências com a filha. O silêncio também imperou entre os ex-cônjuges, no entanto, Volk ao regressar para a Alemanha entrou em contato com os familiares dele e de Fanny, inclusive, fornecendo o endereço da ex-esposa aos familiares dela que, por conta disto, entraram em contato com Fanny. Foi o caso da sobrinha "Fani Hofricheter" em um dos postais enviados a tia Fanny ela lamenta não conhecer Fanny.

Querida tia!

Muitas lembranças para os feriados e que estejas com saúde.

Espero ter notícias suas, 1000 lembranças.

Fani Hofricheter. ¹⁵⁶

Liebe Tante!

Viele herzliche Würnsche zum Feiertägen sollen recht gesund bleiben, bitte Sie recht gesund bleiben, bitte Sie recht schön bald was hören zu lassen wie es Ihnen geht.

1000 Grüsse,

Fani Hofrichter. ¹⁵⁷

¹⁵⁵ Ao lado direito do portal Adolpho escreve as informações do destinatário em português, ao que parece, fazendo um gracejo com a filha ao utilizar uma seqüência de pronomes de tratamento.

¹⁵⁶ Tradução de Úrsula Ulmann e Gerlind Bufch, professoras de alemão.

¹⁵⁷ Texto original em idioma alemão



FIGURA 154 - PARA: "FRAU FANNY VOLK; PHOTOGRAF ANSTALT".
"IN KURITIBA, PROVINZ PARANÁ, BRASILIEN"
FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.



FIGURA 155 - REM : FANI HOFRICHTER, BOEHM/LEIPA- 15/DEZ/1911
FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

O cartão seguinte estava sob a posse de Fanny em seu álbum particular, no entanto, o referido postal não pertenceu a Fanny em um primeiro momento, pois

ele foi enviado por Johanna Panse da cidade de Meissen para Hermine Nittner em Weipert. Mas, o detalho relevante deste postal é que nele contém a indicação que a família Nittner de fato possuía uma Droguaria.



FIGURA 156 - POSTAL ENCONTRADO NO ÁLBUM PARTICULAR DE FANNY VOLK
 FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Talvez a amiga alemã “Hermine” tenha doado esse cartão a Fanny a fim de apresentar via postal a cidade de Meissen à amiga que vivia no Brasil. Pois para Hermine seria difícil ter um postal de Meissen já que esta cidade era distante de Leipa, assim é possível que Hermine tenha repassado o cartão recebido de Johanna para Fanny, é possível também que ela o tenha enviado em mãos, por Weiss ou Linzmeyer. No entanto, o fato importante para este estudo é a indicação de que o comércio do Nittner se tratava de uma “droguerie”.

Por meio do mapeamento das correspondências de Fanny é possível vislumbrar a rede de relações sociais internacionais estabelecidas por ela após a partida de Adolpho, mesmo que a presença dele de certa forma tenha contribuído para os primeiros contatos dela, o fato é que Fanny conseguiu criar laços com pessoas desconhecidas. Além dos familiares ainda houve outros sujeitos desconhecidos que se corresponderam e se interessaram por Fanny sem jamais tê-la conhecido, o contato então, foi apenas por cartas. Entre eles, constata-se “Konrad Wildegatsch” e “Franz Siethen”. O primeiro foi um assíduo correspondente,

em um dos seus primeiros cartões Konrad declara o fato de não conhecer Fanny pessoalmente.

Permita-me lhe enviar um cartão postal de Leipa.
Casualmente consegui seu endereço peço-lhe me enviar um cartão postal de Curitiba. Um abraço mesmo sendo desconhecido.
Konrad Wildegatsch.¹⁵⁸
(Leipa, 11 de abril de 1914)

Erlaube mir Ihnen eine Karte von Leipa zu senden, habe durch Zufall Ihre wert adresse erfahren und bitte Sie nun um die Freundlichkeit mir ebenfalls eine aus Curitiba zu senden.
In unbekannter Weise bestens grüssend ergebenst:
Konrad Wildgatsch.¹⁵⁹
(Leipa, 11/04/1914)

O outro correspondente Franz Siethen escrevia de Berlin.

Prezada Senhora,
Agradeço-lhe pelas informações recebidas e espero pelas suas lembranças.
F. Siethen.¹⁶⁰
(Berlin, 27 de fevereiro de 1909)

Sehr geehrte Frau!
Für Ihre freundlichen letzten Zeilen danke ich Ihnen verbindlichst und erwart Ihre Grüsse ebenso herzlich.
Ihr ergebenst
F. Siethen.¹⁶¹
(Berlin, 27/02/1909).

As correspondências de Fanny revelam variadas peculiaridades, entre elas, destaca-se que a fotógrafa possuía em seu álbum particular de família uma fotografia de Hermann Tietz, ele era um dos empresários mais famosos da Alemanha no ramo de lojas de departamento. Curiosamente, Fanny possuía uma fotografia dele em seu álbum particular, conjuntamente aos seus amigos mais íntimos, os postais mais particulares e seus familiares.

¹⁵⁸ Tradução de Úrsula Ulmann e Gerlind Bufch, professoras de alemão.

¹⁵⁹ Texto original em idioma alemão.

¹⁶⁰ Tradução de Úrsula Ulmann e Gerlind Bufch, professoras de alemão.

¹⁶¹ Texto original em idioma alemão.



FIGURA 157 - "HERMANN TIETZ"¹⁶²

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Todo o aparelhamento social que Fanny se revestiu após a partida de Adolpho lhe rendeu prestígio e reconhecimento no âmbito regional, isto pode ser constatado por meio de sua articulação com os fotógrafos de Curitiba. Tendo em vista que os próprios pioneiros como Joseph Weiss, que foi aprendiz junto a Fanny quando a mesma ainda era muito jovem no ofício, ainda assim ele apresentava certa reverência à colega. Tais tratamentos concedidos a ela lhe agregavam certo grau de respeitabilidade, assim Fanny somava para si ainda mais capital simbólico na trama de sua vida social. Vale lembrar que esses colegas de ofício mantinham contato permanente com ela, Linzmeyer, por exemplo, possuía uma comunicação com Fanny como se ele fosse um parente próximo.

Assim, em meio à análise epistolar da fotógrafa foi possível perceber também que Fanny era uma parceira especial para qualquer indivíduo naquele ofício, pois além da competência técnica ela apresentou primorosa competência nas relações sociais. Soma-se ao fato que ela dividia suas conquistas simbólicas,

¹⁶² Tietz foi o primeiro a levar a cabo a ideia da Loja de departamento na Alemanha, fundou a cadeia de lojas mais conhecidas como "Hertie". Em 1900, Hermannn Tietz criou em Berlin a maior loja da Europa. Fonte; Wikipédia.

no que concerne seu amplo leque de relações sociais, com seus pares de profissão, ao indicar, por exemplo, Willi Bauer como anfitrião dela na Alemanha para seus colegas viajantes.

É impressionante observar que Fanny além de conseguir se promover em Curitiba por meio da imagem fotográfica, conseguiu na Alemanha uma façanha similar, porém sem sequer ter pisado em seu país de origem novamente, ou realizado uma fotografia qualquer em outras paragens.

Então, apenas por meio de sua escrita, Fanny angariou pessoas que não a conheciam, mas queriam se corresponder com ela, como foi o caso de Wildgatsch e Siethen. Por essa via, é possível vislumbrar que as sabedorias de Fanny eram de fato sedutoras e que ela operava suas articulações sociais a partir de um campo simbólico. Para Bourdieu (2005, p.14), a eficácia da organização interna do campo simbólico “reside na possibilidade de ordenar o mundo natural e social através de discursos, mensagens e representações”. Neste aspecto, pode-se dizer que Fanny inscreveu em seu *habitus* astúcias que contemplavam discursos, mensagens e representações.

Nesta esteira das relações simbólicas de sociabilidades, inerentes a Fanny, foi possível constatar que ela também articulou contato com os colegas de profissão de São Paulo; eles enviavam em geral, imagens da efervescência urbana da grande metrópole brasileira.

Igualmente aos colegas da Alemanha, muitos correspondentes diretos de Fanny enviavam correspondências para Lilly, talvez por saberem de antemão do gosto da filha de Fanny por cartões postais. Neste sentido, o adágio popular que diz: “quem meus filhos beija, minha boca adoça” cumpre de fato sua função reflexiva, pois agradar Lilly, ao que parece, era também agradar Fanny, pois os amigos correspondentes, seja na Alemanha ou no Brasil, em geral, tinham essa prática de enviar postais também para Lilly.



FIGURA 158 - PARA: LILLY LEITE. "VIADUCTO DO CHÁ/ SÃO PAULO, 13-04-1914.

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk



FIGURA 159 - REM: M. BRAND

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

No álbum particular das Volk há uma infinidade de postais que apresentam a prosperidade urbana de São Paulo do início do século XX, porém a maioria não possui nada escrito. A partir disto é possível intuir que estes postais talvez fossem encomendas de Lilly e, portanto, viessem em um único pacote para ela, tendo em vista a predileção dela pelos postais.

No entanto, o postal seguinte consta neste estudo porque além de constar o remetente, e por isso o postal revelar mais um fotógrafo paulista que se correspondia com Fanny, a imagem também revela o interior do estúdio que possivelmente era deste amigo, que transformou seu ambiente de trabalho em postal. Além do postal apresentar ares intimistas, outra questão a considerar é que este fotógrafo estava felicitando Fanny para as festas de fim de ano. Isto demonstra em certa medida o grau de amizade ou proximidade entre Fanny e estes fotógrafos de São Paulo.



FIGURA 160 - PARA: "DA. FANNY VOLK", 31-12- 1916/ RUA: TREZE DE MAIO NO.02, CURITYBA
 FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

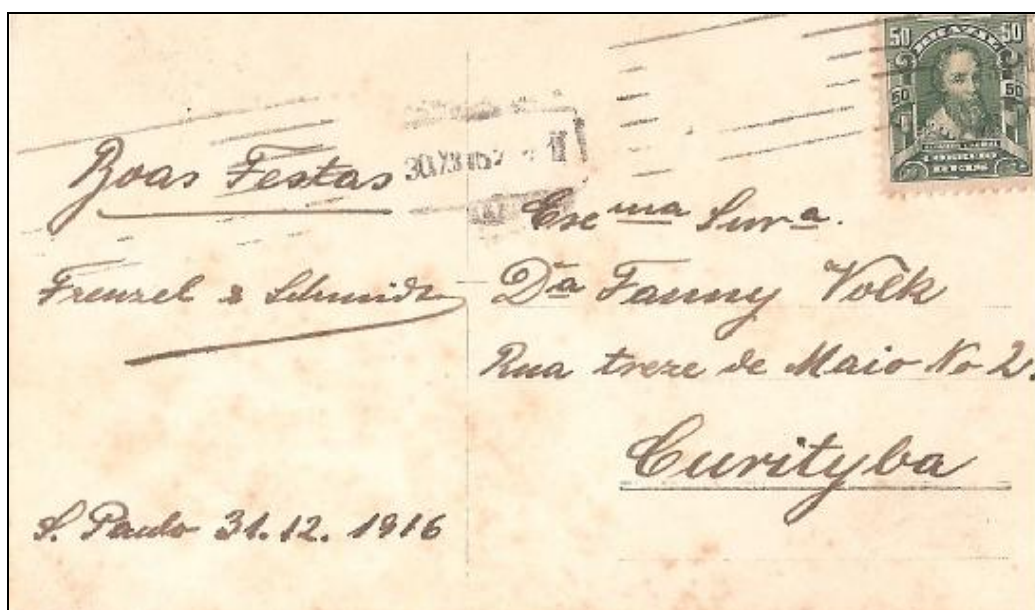


FIGURA 161 - REM: FRENSEL & (?); SÃO PAULO/1916
 FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Ainda que possa parecer que Fanny somente possuía seus pares de ofício como interlocutores de sua prática social, vale considerar que isto não foi bem assim, cabe rememorar à diversidade de sujeitos que frequentaram o estúdio Volk; foram: artistas, professores, médicos, políticos e tantos mais representantes de vários setores da sociedade. Este desfile diverso de pessoas ocorreu também após o regresso de Adolpho. Então, seria ainda apropriado apontar ao menos alguma correspondência de Fanny com alguém que não fosse de sua área profissional. Pois bem, entre os correspondentes de Fanny está “Euripedes Garcez do Nascimento” que foi, entre outras, deputado estadual, médico, professor, e especialmente, um dos fundadores do curso de Medicina da Universidade Federal do Paraná. Na data que Euripedes enviou o cartão, ele era apenas um estudante de medicina no Rio de Janeiro, mas de qualquer maneira era um jovem nascido em 1888, um ano mais velho que a filha de Fanny, portanto um jovem que mantinha encantamento e reverência por Fanny. Ainda assim, vale sublinhar que ele se tornou um homem com um capital social considerável e que desde muito cedo ele havia escolhido Fanny para dialogar. O cartão diz o seguinte: “Exma. Sra. D. Fanny Volck: tomo a liberdade de enviar este cartão como lembrança da Exposição Nacional. Eurípedes Garcez do Nascimento; Rio:21/V/1908”.



FIGURA 162 - PARA: “EXMA. SRA. D. FANNY VOLCK”/PHOTOGRAPHIA VOLCK (RUA 15); CURITYBA. PR

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.



FIGURA 163 - REM: EURÍPEDES GARCEZ DO NASCIMENTO/RIO DE JANEIRO, 21-05-1908

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

A partir do exposto vale a reflexão que Fanny Paul Volk não foi em busca apenas da sobrevivência para ela e sua filha por meio do seu ofício, ela acionou todas as suas disposições de *habitus* e se empenhou em conquistar distinção, consciente disto ou não, ela se consagrou enquanto fotógrafa e mulher. Ela saiu da posição de “outsider” em todas as instâncias que essa palavra a abarcava (imigrante, separada, alemã, protestante, mulher etc.) e se tornou uma “estabelecida” reconhecida por uma gama de pessoas que teciam a trama social em vários setores.

A consagração de Fanny Paul Volk não foi sem ônus pessoal, ela não se casou novamente e se dedicou explicitamente ao seu ofício e à manutenção do prestígio social dela e do estúdio. Ao que parece, especialmente em prol de cuidar economicamente de Lilly, aliás elas eram solitárias, e por isso amigas e companheiras, haja vista as correspondências que, às vezes, quase fundiam Fanny e Lilly, no entanto, a fotógrafa que cuidou da formação de outros fotógrafos na cidade, poupou a filha de sua mesma sorte. Ou seja, a partir do completo desconhecimento de Lilly com ofício de tradição familiar, mesmo com todo o legado familiar que Lilly herdava, Fanny cuidou de manter a distância da filha aquele artefato que tantas angústias também lhe causaram, mesmo em meio ao grande sucesso.

Para a filha Adolphine, a zelosa mãe Fanny reservou aulas de piano, e claro, um bom casamento, que também não foi endogâmico, enfim uma diversidade de negações do seu exemplo de vida à filha Adolphine. A jovem mais se enquadrava no perfil de uma moça luso-brasileira que uma forte representante da não assimilação germânica à sociedade receptora, como em geral eram as primeiras gerações dos filhos alemães nascidos no Brasil. Para Fanny, o preço da manutenção da consagração era alto demais, então, ela também, assim que pôde, abriu mão de todo o prestígio conquistado para ser apenas avó, como será abordado no capítulo posterior. Mas, enquanto foi necessária à Fanny a manutenção do seu sustento que envolvia o sustento simbólico do prestígio e da consagração do estúdio ela o fez como ninguém. Desta forma, em 1908, mesmo sendo uma “estabelecida”, Fanny não descuidou de uma das “manutenções” de prestígio do seu estúdio: a propaganda em jornais.



FIGURA 164 - ANÚNCIO NO JORNAL “A ROLHA” EM 09/04/1908

FONTE: Arquivo: Casa da Memória/nº.de cadastro: NG: 10125

7.4 FANNY A FOTÓGRAFA AVÓ

Pelo fato deste estudo se tratar da *trajetória social* de Fanny Paul Volk, faz-se necessário também apresentar seus laços íntimos, pois eles podem revelar as ingerências que a vida familiar ou até amorosa agregaram na interiorização das disposições do *habitus* de um indivíduo singular. Sobre essa qualidade da categoria *trajetória social*, Elias explica que o brilhante sucesso em um determinado ofício de um sujeito singular, às vezes, sublima justamente os traços sociais potenciais que contribuíram para que determinado indivíduo se tornasse singular. A respeito desta temática, Elias demonstra por meio de uma reflexão sobre Mozart que o caráter sedutor da música dele ocultou a trajetória trágica da vida do músico.

A tragédia de Mozart fica facilmente oculta da vida dos ouvintes pelo caráter sedutor de sua música. Isto prejudica nosso envolvimento com ele. Não se pode separar desta maneira o artista do homem, retrospectivamente. Deve ser difícil, afinal de contas, amar a arte de Mozart sem sentir um pouco de amor pelo homem que a criou (ELIAS, 1995, p.14).

Elias orienta que o estudo de um indivíduo singular está sujeito às figurações que o mesmo estabelece com o seu entorno, inclusive, no seio familiar. Então, a partir disto a atitude dos pais e até as decepções amorosas estão contidas na trama pessoal que irá refletir nas peculiaridades e até nas excentricidades daquele que se tornou singular, pois são a partir das figurações que são processados os anseios individuais. Sobre Mozart e sua família, Elias aponta que o pai do músico, de sua parte, sendo muito exigente com a formação musical do filho acabou contribuindo com uma consciência rigorosa de perfeição, no que tange aos saberes sobre música, na construção pessoal de Mozart. Neste sentido, Elias observou que Mozart não conseguiu atingir sozinho certas habilidades pessoais para lidar com os outros setores de sua vida, e a família dele, por sua vez, também não o aparelhou para as possíveis frustrações corriqueiras da vida em geral. Então, isto resultou nas suas excentricidades e nas sublimações de frustrações, assim todos os anseios de Mozart eram disfarçados, inclusive por ele mesmo, pelo sucesso de sua música, ou seja, ele mascarava os insucessos nos outros âmbitos de sua vida em face ao prodígio que ele havia se tornado na música. É neste aspecto que Elias afirma que “a vida de Mozart fica oculta pelo caráter sedutor de sua música”, pois essa foi de fato umas das estratégias de Mozart para sublimar seus infortúnios, que eram vários. No entanto, ele construiu a sua imagem apenas

como prodígio, não revelando as áreas nas quais ele se sentiu perdedor. Sobre as relações que envolvem família, talento, peculiaridades, amor e sublimação dos insucessos na trajetória de um indivíduo singular, Elias esclarece por meio da trajetória de vida de Mozart.

A educação precoce dada por um pai com uma consciência extremamente exigente e com muita severidade fez nascer na criança, como muitas vezes acontece, uma consciência não menos rigorosa, mas também de caráter muito diferente. [...] Sua profunda incerteza amorosa, que nunca o abandonou no curso de sua vida, pode ter sido aliviada pela experiência de receber muito amor de forma simbólica por sua arte. Ao longo dos anos, a consciência crescente de seu valor como artista deu-lhe mais confiança e orgulho. [...] O processo não planejado de desenvolvimento no interior da própria família no qual se baseava este aspecto sublimatório da socialização musical de Mozart não tinha preço baixo. Deu origem a certas peculiaridades de sua personalidade que, muitas vezes, são vistas como excêntricas. É para esse ponto que temos que nos dirigir, a fim de compreender que uma pessoa não se divide em artista em um compartimento e ser humano em outro (ELIAS, 1995, p.84).

Assim, a proposição de Elias sobre figurações não comporta um indivíduo isolado, no sentido de agir independente dos demais. Para Elias, não há essa autonomia, porém isso não impede que determinado indivíduo se torne singular. A singularidade para este autor é construída na medida em que o indivíduo convive com outras pessoas.

Na análise das figurações, os indivíduos singulares são apresentados da maneira como podem ser observados: como sistemas próprios, abertos, orientados, para a reciprocidade, ligados por interdependências dos mais diversos tipos e que formam entre si figurações específicas, em virtude de suas interdependências [...] Como acabamos de mostrar, o âmago do problema que se encontra diante de nós reside no entrelaçamento de interdependências, dentro do qual se abre para o homem singular um espaço para decisões individuais, ao mesmo tempo em que se impõe limites à sua margem de decisão (ELIAS, 2001, p.51).

Sobre *trajetória individual*, Elias também pontua que a análise da vida de um sujeito implica na compreensão de que se tal indivíduo conseguiu satisfazer os seus anseios fundamentais; em certa medida a realização desses anseios irá lhe revelar se a vida lhe fez sentido. Mas, o principal nesta questão, muito bem advertido por Elias, é que os anseios para este autor não são estáticos ou pré-definidos, ou seja, os desejos pessoais possuem mobilidade, eles podem se alterar na medida em que o indivíduo percorre o espaço social. Portanto, os anseios são reformulados ao longo da trajetória de vida e na reciprocidade com as outras pessoas, destaca-se, então, que em boa parte dos casos, os anseios não apresentam um caráter necessariamente consciente.

A partir do exposto, sublinha-se que as proposições de Elias são pertinentes para concluir algumas reflexões a respeito da *trajetória social* de Fanny

Paul Volk. Pois assim como demonstrou Elias sobre Mozart, a fotógrafa curitibana esteve sujeita a inculcações de uma mãe severa, pois, precocemente, Fanny herdou a profissão da mãe. Assim, aos quatorze anos de idade, Fanny estava se tornando profissional, em um ambiente completamente avesso a tais habilidades para uma mulher.

É possível apontar que a mãe de Fanny fez a tentativa, consciente ou não, de tornar a filha uma réplica de si própria, pois na única fotografia que restou das duas juntas, apesar de única, a imagem revela nos trajés das Paul a sombra de Anna sobre a filha¹⁶³. Pois, vale lembrar que naquela fotografia, Fanny ainda menina, estava vestida com uma roupa praticamente réplica de sua mãe. Se, neste caso, a similaridade fosse apenas nas roupas, isto não implicaria em grande ônus de identidade entre mãe e filha, mas Fanny também estava se tornando fotógrafa, soma-se ainda, de maneira sexuada ou não, que Fanny também “herdou” Adolpho Volk de Anna Paul, ou seja, o mesmo homem que em tese “pertenceu” à sua mãe de alguma maneira.

Então, assim como Elias aponta que: “há boas razões para dizer que Leopold Mozart tentou realizar-se na vida através do filho” (ELIAS, 1995, p.72). Neste aspecto, da ingerência familiar na futura vida adulta dos filhos, e considerando as implicações da família na construção de uma *trajetória social*, e, portanto, parafraseando Elias, também há boas razões para se dizer que Anna Paul tentou que a filha se realizasse tendo a vida da mãe como espelho. Ainda que as aspirações de Anna em relação à Fanny sejam o inverso das aspirações de Leopold em relação a Mozart, no cômputo geral da socialização dos filhos, tanto uma atitude quanto outra contribuem para acionar certas “peculiaridades de personalidade, que, muitas vezes, são vistas como excêntricas” (ELIAS, 1995, p.85).

Outra questão sobre a vida de Fanny no seu aparelhamento do *habitus individual* se inscreve no espetáculo social que a fotógrafa transformou sua vida após a partida de Adolpho. Neste, aspecto vem à tona mais uma vez as observações de Elias, a respeito de que as “incertezas amorosas” podem ser estrategicamente transformadas em sucesso no ofício, a fim de sublimar o fracasso amoroso. Assim, “receber amor de forma simbólica” (ELIAS, 1995, p.85) foi um

¹⁶³ Ver a fotografia de Anna Paul & Fanny Paul: Parte I, capítulo: “O casamento endogâmico de Fanny Paul e Adolpho Volk”.

recurso armado pelas disposições de *habitus* da própria Fanny, pois para ela não foi suficiente prosperar economicamente para alimentar fisicamente a si própria e a filha; foi necessário prosperar simbolicamente por meio de relações sociais prestigiosas, talvez para sublimar a “vergonha” da rejeição e assim alimentar uma nova projeção de satisfação pessoal.

Sobre esta possível estratégia de sublimação de Fanny em relação à frustração da vida sentimental, vale destacar que ela não casou novamente, mesmo tendo em seu entorno um repertório masculino considerável; tal sociabilidade com o universo masculino era incomum para uma mulher em sua época, mas por outro lado poderia ter facilitado um novo romance em sua vida. Por meio deste panorama masculino de Fanny, pode-se dizer que a solidão foi mesmo uma opção e não uma condição por falta de oportunidade. Então, talvez a escolha de Fanny por essas amizades tão amistosas e amorosas com o universo masculino lhe recompensasse a desilusão com Adolpho, e tal estratégia assexuada lhe poupava o risco de que ela se frustrasse novamente por meio de um envolvimento amoroso.

Já em relação a Adolpho, a ex-esposa criou estratégias de que mesmo ele estando geograficamente muito distante, ela se fazia presente, e a ele cabia conviver com o brilho do sucesso de Fanny na própria Alemanha em meio ao universo masculino e fotográfico alemão, assim por todos os âmbitos e círculos de amizade de Adolpho ele possuía notícias de Fanny. Então, Fanny começou na vida social e profissional a concorrer com Adolpho, seja na atenção dos homens que eram amigos dele, ou ainda, no próprio sucesso e desempenho dentro do ofício que lhes era comum. Pois Fanny chegou ao ponto de anunciar em Berlim que precisava de empregados para o seu estúdio, no mesmo período que Adolpho (segundo Emill Nittner) estava precisando trabalhar muito em Leipa, porque seus negócios não estavam bem, além de Adolpho precisar morar de favor na casa do referido amigo.

Também é válido destacar que os anseios, as frustrações, e as estratégias de sublimação dos mesmos, nem sempre são conscientes, ou seja, em geral, não é uma variável controlada linearmente pelo indivíduo. Tendo em vista que a realização dos anseios, ou a sublimação das frustrações estão em permanente processo de negociação com o meio social no qual vive e interage o indivíduo. Por outro lado, também vale destacar que é, especialmente, pela maneira como um

determinado indivíduo trata toda a gama estrutural do seu *habitus* que ele agregará para si certa singularidade no meio em que vive. Então, no que concerne o trânsito na vida social, as “qualidades” conquistadas socialmente como: a distinção, o prestígio e a consagração são, em geral, predicativos encontrados no repertório de sociabilidade de um sujeito singular. Assim, também neste sentido, Fanny Paul Volk se destacou socialmente, pois ela agregou esses elementos de visibilidade social sobre si, especialmente, em razão do seu ofício.

Logo, se Fanny recebeu tal reconhecimento em vida, cabe indagar os motivos que não a levaram a estimular a sua única filha para o mesmo ofício e, portanto, para o mesmo sucesso. Tendo em vista que a fotografia era praticamente uma “tradição familiar” para Adolphine, pois a avó, o pai e a mãe de Lilly lhe proporcionavam como premissa o legado de um ofício já consagrado e com sucesso praticamente garantido apenas por Adolphine possuir o sobrenome Volk.

Destaca-se que ensino da fotografia dentro do estúdio Volk também era comum desde os primórdios do estabelecimento, então se torna curioso que Adolphine, tendo crescido neste ambiente fotográfico e em meio a vários aprendizes, não tenha sequer se aproximado do ofício. Esta negação do ensino fotográfico a Lilly não quer dizer que Fanny ou o próprio Adolpho não se interessassem pela formação da filha, pois Lilly sabia ler e escrever com fluência no idioma alemão e era uma boa pianista graças ao ensino de música que lhe foi proporcionado desde muito jovem¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Segundo a fonte oral, Rita, a filha de Adolphine, relatou que ela estudou piano durante anos e a família Volk possuía piano em casa, com teclas que pareciam madrepérola.



FIGURA 165 - "LILLY VOLK E AMIGA AO PIANO"/ RESIDÊNCIA DA FAMÍLIA VOLK

FONTE: Arquivo:Casa da Memória/no.de cadastro:FO:457 SN:47

Ainda cabe pontuar que mesmo a partida de Adolpho para a Alemanha não motivou Fanny a ensinar a profissão para a filha, o que seria um recurso natural de sobrevivência econômica para as duas. Mesmo sem a tutela financeira do pai, ainda assim, não estava nos planos de Fanny que Lilly se tornasse fotógrafa, ou mesmo, que a filha se interessasse por outra profissão qualquer; isto pode ser averiguado por meio do registro de casamento de Adolphine, pois não ocasião do casamento dela constou em cartório que atividade de Lilly era

“doméstica”, na época esta denominação significava não ter profissão e se dedicar aos afezeres familiares cotidianos .

Por outro lado, no trânsito da vida social, Fanny não interferia na visibilidade de Adolphine, pois elas são referenciadas igualmente nas correspondências que recebiam de todos os amigos, ou seja, os amigos de Fanny “adotavam” carinhosamente Adolphine. As fotografias delas juntas revelam passeios e um enlace amoroso e companheiro entre mãe e filha, então, como explicar a nulidade de Adolphine com a prática fotográfica? Ao que parece, Fanny não desejou à filha, assim como fez Anna Paul, que Lilly fosse uma réplica social dela.



FIGURA 166 - DA ESQUERDA PARA A DIREITA: FANNY VOLK, UMA AMIGA E LILLY VOLK, S/DATE

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

A imagem acima provavelmente tenha sido realizada por Julio Leite, que se tornou genro de Fanny em 1911 e aprendeu a fotografar com a sogra. Esta é mais uma questão peculiar, pois Fanny preferiu ensinar o ofício ao genro que a própria filha.



FIGURA 167 - "FANNY E LILLY", S/DATA. FOTÓGRAFO PROVÁVEL:
JULIO LEITE

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Esta fotografia demonstra a proximidade física de mãe e filha, também é possível detectar que Fanny apresenta menos requinte no traje em relação à época em que Adolphine era criança. Também há uma displicência na pose de Fanny, ela parece mesmo uma mãe cansada, que agora repousa um pouco no ombro da filha moça. Nesta imagem, até a austeridade tão comum no olhar da fotógrafa se apresentou um pouco mais pálida.



FIGURA 168 - "LILLY VOLK E FANNY VOLK", S/DATA.
FOTÓGRAFO PROVÁVEL : JULIO LEITE
FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Pela imagem acima, é possível averiguar por meio do traje diferente entre mãe e filha, que Fanny adotou a roupa e a identidade que lhe convinha, ou seja, de uma senhora; ela se apresentou visivelmente mais sóbria que a filha, deixando para Adolphine os babados e as rendas. A proximidade física delas também revela a satisfação de Lilly ao lado da mãe, e a cena é toda para a filha, pois Fanny praticamente se esconde atrás de um biombo.



FIGURA 169 - "LILLY VOLK", S/DATA. ESTÚDIO VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/no.de cadastro:FO:174; SN: 62

Talvez a única influência de Fanny sobre a filha Adolphine tenha sido no gosto pela moda; desde pequena, Lilly era caprichosamente vestida para posar para seus pais Adolpho e Fanny. Afinal, Lilly era filha única, assim os olhares dos pais fotógrafos eram sempre para ela. Entre os laços e os babados que a moda da época sugeria, vez por outra, aparecia para posar a bela Lilly Volk.



FIGURA 170 - "LILLY VOLK"- 15/11/1904. POR: FANNY PAU VOLK
FONTE: Arquivo: Casa da Memória/no. de cadastro: FO:172; SN: 60

É possível perceber que Fanny, mesmo de uma maneira silenciosa, aos poucos abria espaço para o brilho pessoal de Lilly, por meio das belas fotografias e por meio das correspondências que Lilly também trocava com os amigos que a mãe lhe apresentava. Ainda que a vida de mãe e filha não concorresse em âmbito algum, mesmo assim, a cada dia, ou melhor, ou ao menos a cada fotografia, Fanny se tornava mais sóbria, talvez um reflexo do seu desejo de parar de fotografar profissionalmente.

Foi talvez assim, por meio de um aparente empalidecimento pessoal, que Fanny Paul Volk decidiu, em 1918, vender o estúdio, e esta decisão não foi fruto de problemas econômicos, pois tal era o reconhecimento social do estabelecimento, que o novo proprietário, Bernardo Heisler decidiu manter o nome “Volk”. Assim, além do ponto comercial e dos equipamentos, Heisler “comprava” simbolicamente o prestígio do estúdio também.

A respeito das expectativas de Fanny em relação à Lilly, ao que parece, ela não exerceu nenhuma influência ou exigência nas decisões da filha. O casamento de Adolphine foi por livre e espontânea vontade dela e do noivo, o único episódio peculiar é que Lilly e Julio estavam com pressa em realizar o matrimônio, isto implicou na abertura de um processo no 1º. Cartório de Registro Civil de Curitiba, no qual eles solicitavam contrair as núpcias antes do prazo determinado para os proclames, que exigia um mês de espera dos noivos.

Eles argumentaram que esta necessidade era porque “Dona Fanny” necessitava de tratamento de saúde em São Paulo; por causa desta afirmação eles levaram testemunhas ao cartório, inclusive, a própria Fanny endossou tal argumento em um documento escrito de próprio punho. Os noivos foram atendidos e, em 25 de julho de 1911, Lilly se casou com Julio, ela com vinte e quatro anos de idade, ele com trinta e um anos.

Ao contrário do que era comum à primeira geração de descendentes de alemães, Lilly não optou por um casamento endogâmico, isto que ela e Fanny possuíam inúmeros amigos na comunidade alemã imigrante, bem como, amigos na Alemanha. Ou seja, também neste aspecto Fanny não interferiu, como era comum entre os pais imigrantes de origem alemã naquele período.

Desta maneira, Lilly optou por um rapaz “luso-brasileiro”, segundo documentos do Museu de Arte Contemporânea/ MAC, a genealogia da família Leite revela que o avô de Julio, chamava-se “João Ferreira Leite” e ocupava, em 1885, o “Cargo Oficial Maior da Secretaria do Governo Provincial”, o pai de Julio foi o poeta “Francisco Leite”, um dos fundadores da Academia Paranaense de Letras, e a mãe foi Hygina Célia Brandão Leite, era filha do professor João Baptista Brandão de Proença (1997, p.6). Logo, por meio destes dados, é possível constatar que a família Leite era representante potencial dos indivíduos naturais de Curitiba.

A proximidade de Julio com Lilly pode mesmo ter ocorrido por causa do estúdio, pois as chances de que Julio tenha de fato sido um dos aprendizes de

Fanny são razoáveis, pois consta que ele aprendeu a fotografar com a sogra e trabalhou junto com ela após o matrimônio. Também, a partir de uma correspondência de Julio para Fanny, em 19 de maio de 1909, pelo teor do texto, é possível averiguar a amizade entre eles.

No referido postal, o futuro genro fez um agradecimento para Fanny por conta dela ter enviado uma carta para ele, que naquela ocasião Julio se encontrava no Rio de Janeiro. Ele enviou, portanto, um postal do Rio de Janeiro, com um texto muito curioso, pois ele comentava com Fanny a respeito de vários outros rapazes, porém ele não cita o nome de quase nenhum, apenas a primeira letra do nome de tais colegas. Em princípio, a supressão dos nomes parece ser em razão da área restrita do postal, porém o texto em si é todo codificado. O postal não permite grandes especulações sobre o assunto misterioso, mas por outro lado tal atitude revela grande cumplicidade entre Julio e a futura sogra. Assim, tal como Linzmeyer, grande amigo de Julio, o futuro genro de Fanny já demonstrava ares de que pertencia a família dela desde então.

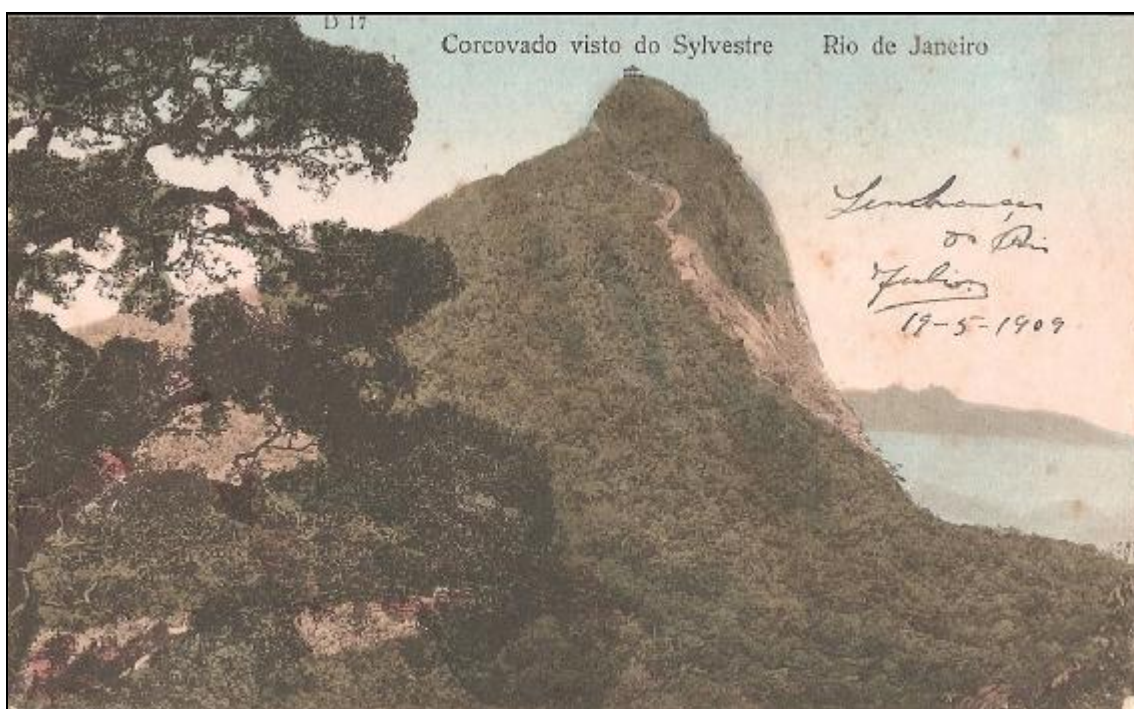


FIGURA 171 - PARA: "EXMA. SRA. DNA. FANNY VOLK/ RUA: 15 DE NOVEMBRO, NO. 72/CURITYBA, PARANÁ

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Além da curiosa imagem do Corcovado, que ainda não possuía o "Cristo Redentor", soma-se o texto curioso de Julio para a amiga e futura sogra, que diz o seguinte:

Dona Fanny,
 Sabe,
 Recebi sua carta fiquei deveras contente em saber notícias *dahi*.
 O caiçara não vem, o "A" *elle* veio se tratar por conta do governo.
 O "L" já está *sup*.
 Acho que o "A" terá um mês de suspensão juntamente com o "D" e o Castro, os Julio.
 Saio *daqui* no dia 23.
 Ass. Lembranças os dois Julios. ¹⁶⁵



FIGURA 172 - REM: "JULIO FERREIRA LEITE", 19-05-1909/ RIO DE JANEIRO
 FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Então, a partir deste contexto amistoso entre Julio e Fanny, ele se tornou seu genro em 1911, as fotografias que Fanny realizou de Lilly junto ao marido demonstram essa harmonia familiar entre o casal e a família em geral. Pois Julio e Lilly tiveram juntos cinco filhos: Rennée, Helvídia, Fanny, Marcel e Ritta¹⁶⁶. Sobre a vida de Lilly com Julio e a filharada, há o seguinte relato.

Em 1925, a família já estava instalada novamente em Curitiba, morando em uma chácara, onde atualmente se situa a rua Almirante Tamandaré. Dona Lilly fazia da chácara um universo mágico, com seu jardim cuidadosamente tratado, suas festas alegres e movimentadas, a mesa sempre farta e o prazer da leitura, que conseguiu transmitir às crianças. [...] Quando recebia encomendas da Alemanha, que vinham em caixotes, sentava-se sobre o de roupas e abria apressadamente aquele que continha livros e revistas. A noite reunia os filhos em volta da cama para ler as histórias em voz alta, traduzindo-as simultaneamente. [...] Entre as preciosidades da casa, além dos livros ilustrados, havia o álbum de cromos da avó Fanny, o gramofone

¹⁶⁵ No cotejo com demais cartões de Julio para Lilly é possível constatar que a assinatura era de fato dele.

¹⁶⁶ Ritta Leite é a única filha viva de Lilly e Julio, foi ela que prestou os relatos memorialísticos sobre o Estúdio Volk, sua avó Fanny Volk e seus bisavós Anna Paul e Anton Paul, isto no ano de 2006.

e uma caixa de músicas de Natal. O ambiente da casa era sempre muito alegre e descontraído, em razão do temperamento extrovertido de Julio Leite (MAC, 1997, p.7.)

A diversão de Julio e Lilly junto aos filhos pode confirmar o relato anterior por meio das imagens que restaram deles.



FIGURA 173 - "LILLY, JULIO, FILHOS E BABÁ. S./ DATA E S./
AUTORIA

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Ainda para confirmar a descrição do texto sobre a nova família Leite e Volk, também por meio das fotografias abaixo é possível observar, mais uma vez, que Julio Leite possuía um temperamento alegre e um olhar encantado para com os filhos e a esposa, e a prática da leitura era também um fato.



FIGURA174 - "JULIO, LILLY E O BEBÊ", S/ DATA E S/AUTORIA
FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.



FIGURA 175 - "JULIO, A FILHA E O LIVRO", S/DATA E S/AUTORIA

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Em meio às novidades na família de Fanny, com o casamento da filha e a vinda dos primeiros netos, ela ainda permaneceu trabalhando. Então, na data de 1918, Fanny se encontrava com cinquenta anos de idade e já fazia sete anos que Adolphine era casada com Julio Leite, quando Fanny decidiu parar de fotografar profissionalmente. Assim, Fanny se tornou apenas avó, então foi por meio de sua aposentadoria, que, pela primeira vez, ela teve a oportunidade de cumprir aquele papel feminino tão proclamado em Curitiba pelos intelectuais da época da juventude dela. Desta forma, Fanny se tornava então, aos cinquenta anos de idade, uma mulher comum – se é que isso fosse realmente possível – mas, ao menos socialmente, ela estava à disposição dos netos como uma dezena de mulheres em Curitiba com a mesma idade que ela.



FIGURA 176 - FANNY E DUAS NETAS, S/DATA. JULIO LEITE
FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

A partir da aposentadoria, o grande tema fotográfico de Fanny foi apenas a sua família, a felicidade de Lilly e Julio junto aos cinco filhos. Assim, foram inúmeras as fotografias que a encantada avó Fanny realizou de sua nova família, ela e o genro se revezavam nestes registros felizes.



FIGURA 177 - "LILLY E JULIO E OS TRÊS PRIMEIROS FILHOS", S/DATA. FOTÓGRAFA:
FANNY PAUL VOLK

FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk.

Era justo que a fotógrafa tivesse como temática, na sua trajetória de vida, as suas próprias "fotografias de família", pois tal categoria de imagem ela realizou dezenas de vezes para diversas e numerosas famílias curitibanas. Enfim, Fanny conquistou também isso, ou seja, uma família numerosa para fotografar. Então, apesar de Fanny ter se aposentado, ela não perdeu seu encanto com a fotografia, tão pouco o seu estilo na tomada do registro fotográfico. Assim, também para a fotografia de sua família, ela se utilizou do recurso dos cânones clássicos de composição, pois lá está, no canto esquerdo da imagem, a grande janela de "Vemeer" e o contraste em diagonal de "claro-escuro" que ela sempre fez tão bem.

Fanny Paul Volk viveu até os oitenta anos de idade, ou seja, após a sua aposentadoria, ela ainda viveu trinta anos, apenas em função de sua nova e numerosa família. Quando Fanny faleceu, em 1948, seu neto mais velho estava com trinta e seis anos, portanto ela também já possuía bisnetos. Dentro deste panorama, é possível apontar que a trajetória de vida de Fanny revela que apesar de todos os reveses pelos quais ela passou na vida, Fanny superou a todos, e no cômputo profissional e pessoal ela se realizou positivamente. Ou seja, diferentemente de outras trajetórias de sucesso profissional, nos quais os indivíduos singulares sentem-se fracassos no âmbito pessoal, isso de fato não aconteceu com Fanny.

A fotógrafa teve sim uma infinidade de barreiras e desafios, inclusive foram todas as inumeráveis intempéries sociais que também contribuíram para a sua singularidade, mas entre todas as diversidades que a vida lhe apresentou ela conseguiu superar situações desagradáveis. Assim, de uma maneira singular, Fanny colocou em ação às suas estratégias de resolução ou neutralização de pechas ou conflitos, a fim de dissolver por completo os piores problemas que lhe surgiram, e ainda, por várias vezes ela converteu as piores situações em benefício próprio.

Foi assim, após o conturbado enlace matrimonial com Adolpho, pois mesmo após todas as investidas do padre “Braga”, de repente emergiu Fanny nas fotografias, as suas belas poses de mãe dedicada, tais imagens rendem admiração a ela, inclusive, na atualidade. Neste aspecto, cabe a explicação de Bourdieu sobre a “dialética da distinção”, pois Fanny, naquele episódio, utilizou-se deste subterfúgio, ou seja, a partir da ação maldosa do padre para a sua vida, ela reagiu em busca de uma distinção positiva para si. Para Bourdieu (1996, p.146), isto se constitui na “dialética da distinção”, ou seja, “a lei de ação e reação ou, se ainda se quiser dar lugar às intenções ou às disposições, da pretensão e da distinção”. Sobre esta qualidade do aparelhamento do *habitus* pessoal, em relação às ações da sociedade sobre o indivíduo, Bourdieu (1996, p.146) acrescenta: “não há ação de um agente que não seja reação para todos os outros, ou para algum deles”.

Fanny também, mais tarde, e já mais experiente, utilizou-se da distinção como reação, na ocasião do abandono do marido. Ela de fato lançou mão das estratégias de projeção no ofício, a fim de se consagrar com o que havia de melhor dentro das possibilidades de prestígio social no campo fotográfico curitibano, cabe dizer que isto ocorreu pontualmente após o abandono de Adolpho. Desta maneira, Fanny neutralizou tudo de negativo que uma mulher que apresentasse o mesmo perfil dela estaria fadada socialmente. Então, ela não permitiu para si o destino desafortunado socialmente e economicamente após a separação conjugal.

Assim, por meio de uma ação singular ela conseguiu suplantar tudo de pior que esta condição de estado civil poderia ter lhe acarretado na vida social. No campo fotográfico e na vida pessoal, Fanny conquistou por meio de seu “processo civilizador pessoal” (ELIAS, 1995, p.121) respeito e admiração, tanto que ela se tornou conhecida pelo desempenho de suas funções profissionais no Brasil e no exterior, desta maneira, via profissão ela ganhou visibilidade pessoal, pois seus

pares profissionais também se tornavam seus amigos pessoais. Ao que parece, ela fazia questão de fazer a manutenção do seu prestígio nas duas pontas, tanto profissional, quanto pessoal, pois Fanny fazia intermediação de amizades, entre seus amigos (ex, Bauer e Linzmeyer). Enfim, frequentemente ela despendia uma “energia social” para essas ações “diplomáticas”, atitudes que podem ser constatadas no teor das suas correspondências. A busca pela consagração também podem ser observadas em ações que não envolviam parceria direta com terceiros, ou seja, era um espaço de conquista que exigia de Fanny um empenho particular em prol da distinção. Isto pode ser verificado no episódio que contemplou Fanny com medalha de ouro em uma Exposição Industrial que demonstra a sua trajetória pessoal incansável pelo prestígio social tendo em vista o teor simbólico da premiação.

Se não bastasse seu sucesso pessoal, Fanny também cuidou para que a sua única filha não apenas tivesse conforto econômico, mas também que Lilly alcançasse reconhecimento social em Curitiba, porém por outra via, ou seja, o caminho da adaptação à cultura local. Deste modo, Fanny não ensinou o ofício à filha, mas apresentou Lilly socialmente aos seus amigos e à sociedade em geral, inclusive pelas belas imagens tomadas da filha pela mãe no reduto do estúdio. Vale lembrar que Lilly se casou com um amigo de Fanny, e que Julio, por sua vez, era amigo dos amigos de Fanny, por exemplo, Linzmeyer em Curitiba e Bauer na Alemanha, e ainda ambos haviam se tornado amigos por intermédio diplomático de Fanny.

Enfim, neste aspecto Fanny teceu uma trama de conforto social para a filha, talvez com a intenção de poupar Lilly da vida conturbada que ela teve, talvez por Fanny ter sido uma “*outsider*” em vários setores de sua vida, ela não desejava os mesmos reveses para a filha. Pois, Fanny era ciente que em 1911, em Curitiba, Lilly ainda se encontrava inserida numa sociedade que apresentava coerções para as mulheres com um perfil como o da fotógrafa, era salutar então, que a filha tivesse um destino mais tranquilo. E de fato foi isso que aconteceu, pois Lilly engrossou as estatísticas do perfil feminino de Curitiba da época, ou seja, das moças casadas, sem profissão e com vários filhos para educar; sublinha-se que isto não quer dizer que Lilly não tenha sido feliz, ao que parece ela foi. Tendo em vista que a filha não teve acesso a uma profissão, muito por conta da decisão da mãe, que assim fosse, Fanny teve longa vida para observar que este caminho

lançado por ela para Lilly foi realmente apropriado. Afinal, Lilly era uma jovem nascida em Curitiba, ou seja, ela formava por este motivo pontos de interdependência com as outras moças de sua época, portanto, ela teria idade de casar no início do século XX a partir deste panorama social no qual a filha estava insrida Fanny teve astúcia para “traçar um quadro claro de tensões sociais” que agiriam sobre sua filha, então seria mais apropriado para a felicidade de Lilly que a filha cumprisse as normas sociais de sua época e de sua região de nascimento.

Agora, o curioso de se observar na *trajetória social* de Fanny é a questão de sua habilidade em reverter um quadro social adverso a seu favor, que se inscreve na astúcia da fotógrafa em sair da condição de “*outsider*” para a condição de “estabelecida”. Foi assim que ela e Adolpho foram prosperando com o estúdio, ao seduzir a elite da sociedade receptora para o estabelecimento deles; claro, que em contrapartida eles ofereciam alta qualidade nos serviços. Mas, o fato concreto é que em um momento no qual a comunidade imigrante alemã sofria severas investidas sociais, Fanny e o marido passaram despercebidos da condição de imigrantes alemães, luteranos etc. Também no episódio do casamento, pontualmente, foi por meio da visibilidade de “Fanny – mãe” que ela superou os estigmas que lhe recaiam. Na ocasião da separação conjugal, Fanny não somente deixou de ser uma mulher relegada pela sociedade, ela se tornou referência profissional, ela conseguiu sublimar questões essenciais de sua existência, que era ser separada, profissional e mulher. Mas o ápice de Fanny em se tornar uma “estabelecida” incorre justamente no momento de sua aposentadoria, pois nesta decisão Fanny também engrossou as estatísticas do perfil feminino da época para mulheres de sua idade, ou seja, sem trabalhar, junto à filha casada e contando história para os netos. Foram trinta anos que Fanny esteve sob esta nova “condição” que lhe tornou tão comum, que talvez neste período de tempo fosse possível que as pessoas não lembrassem tudo que representou Fanny como mulher em Curitiba em décadas anteriores.

Pode-se dizer que Fanny Paul Volk administrou muito bem uma “trajetória construída” (BOURDIEU, 1996, p.192); ela teve um senso de investimento pessoal peculiar, preciso, quase cirúrgico. Ela até pode ter feito muitas concessões no plano pessoal que não puderam ser desvelados aqui, porém é certo que no plano social ela fez sagazes mediações sociais que acabaram conferindo a ela sucesso no plano pessoal. De fato, Fanny apresentou uma maneira muito singular de

percorrer o espaço social em vários momentos de sua vida e ao seu favor. Então, o último investimento de Fanny foi ser apenas avó, o que mais uma vez ela fez com maestria. Elias adverte que para se “compreender alguém, é preciso conhecer os anseios primordiais que este alguém deseja satisfazer; a vida faz sentido ou não para as pessoas, dependendo da medida em que elas conseguem realizar tais aspirações” (ELIAS, 1995, p.130). Então, neste aspecto, a vida fez sentido para Fanny, pois em todos os papéis sociais que ela investiu para realizar seus anseios primordiais ela obteve sucesso. E assim foi até o final da vida de Fanny Paul Volk, pois o papel de avó dedicada, então convivendo harmoniosamente com filha, genro e netos, ainda lhe rendeu trinta anos de boa imagem social.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS



FIGURA 178 - "FANNY PAUL VOLK", S/DATA.
FOTÓGRAFO: JULIO LEITE
FONTE: Álbum dos descendentes da família Volk

Na velhice, tudo na mulher calou, as paixões se lhe incrustaram no semblante; ela foi amante, esposa, mãe; as mais violentas expressões da alegria e da dor acabaram por lhe alterar as feições. [...] O contorno do rosto, a regularidade das feições dava uma idéia, fraca na verdade, da beleza de que devia ter sido orgulhosa; tudo era silencioso naquela mulher. [...] Sua modéstia transformada em timidez parecia ser o resultado do hábito que ela adquirira desde alguns anos, de apagar-se diante da filha; as suas palavras eram raras, suaves, como as palavras de todas as pessoas forçadas a refletir, a se concentrar e a viver consigo mesmas (BALZAC, 1998, p.163-164).

O início da *trajetória social* de Fanny Paul Volk em Curitiba esteve entrelaçado com o início do próprio campo fotográfico, na modalidade de estúdio.

Havia, portanto, muito por fazer, inclusive, despertar o interesse da sociedade local para essa nova modalidade social, que era ser fotografado. Mas para seduzir o público para o consumo de fotografias isto implicava, para Fanny e sua família, superar uma resistência prévia da sociedade receptora com os imigrantes de origem alemã, que se originaram em razão de disputa de poder na área econômica, religiosa e mais tarde na política.

Mas o fato é que Fanny e sua família, apesar das características desfavoráveis de sua origem, traziam para a sociedade receptora um artefato eminentemente cidadão, este foi então o primeiro chamariz para uma clientela que começava aspirar pela urbanidade e modernidade da cidade. Mas mesmo existindo este “espaço dos possíveis” era necessário dar visibilidade ao ofício, para isso, a tríade de fotógrafos pioneiros: Anna, Adolpho e Fanny, utilizaram-se de dois nichos de divulgação: os clientes da comunidade alemã e a propaganda por meio de anúncio em jornais.

Os clientes de origem alemã procuraram pelo estúdio a fim de realizar fotografias dos filhos com o intuito de apresentar suas crianças aos parentes que residiam na Alemanha, e isto acabou se alastrando com uma prática entre os demais imigrantes motivados pela mesma intenção. Aos pares imigrantes alemães também somava o espírito comunitário alemão de auxiliar os patrícios na prosperidade de seus respectivos trabalhos, isto também estava atrelado às premissas da fé luterana. A presença dos clientes imigrantes foi pontual para os anos iniciais do estúdio, no que concernia à manutenção comercial do mesmo, ou seja, equipamentos, móveis e o ponto comercial em si.

Mas, o anúncio nos jornais foi um dos grandes investimentos de divulgação que os Volk empreenderam durante toda a trajetória do estúdio, é possível constatar que neste aspecto o anúncio visava pontualmente à sociedade receptora tendo em vista que o anúncio era em língua portuguesa e nos jornais de maior circulação entre os habitantes naturais da cidade. Vale destacar que os imigrantes alemães possuíam no final do século XIX uma dezena de jornais e almanaques no idioma alemão, logo, o recurso dos Volk em anunciar em português e no jornal local, visava ao público leitor destes periódicos.

O público leitor visado pelos Volk eram as pessoas letradas da sociedade receptora, portanto um público que possuía não apenas acesso à leitura, mas também as várias instâncias de lazer da vida social, como por exemplo, as viagens

nacionais e internacionais, isto dado o capital econômico e social daqueles leitores dos jornais da cidade. Pois o acesso à leitura em Curitiba, em torno dos anos de 1880, era de fato um bem para poucos, as viagens, as revistas, enfim, os poucos meios de saber a respeito do restante do mundo também eram de domínio restrito, mas mesmo assim, o estúdio Volk foi anunciado, em 1881, como um local de “apurado gosto à moda de Berlin, Viena e Paris”. Logo, as pessoas que de fato tinham possibilidades de entender a comparação dos serviços do estúdio Volk com os serviços fotográficos ofertados nestas regiões do mundo, seriam um grupo seleto da sociedade curitibana da época, e que, em geral, eram leitores daqueles jornais do anunciante Volk.

A concorrência no ofício de fato existiu para o estúdio Volk no que concerne ao grande público em geral da cidade, que tinha acesso a diversos outros fotógrafos menos equipados e, portanto, ofereciam serviços mais barateados. Sobre o demais fotógrafos, também cabe pensar que o estúdio Volk desde os primórdios apresentava seus aprendizes, como foi o caso de Joseph Weiss; ainda que os aprendizes fossem de origem alemã e estivessem dentro do pensamento comunitário alemão em auxiliar os conterrâneos, o fato é que vez por outra, o estúdio formava um novo fotógrafo. Apesar de fornecer novos “concorrentes” para o mercado fotográfico, estes novos fotógrafos se tornavam interlocutores de ofício com a família Volk. Bem como se tornavam colaboradores entre eles, com equipamentos e compra de materiais em outras regiões, também se soma que a formação de novos fotógrafos dentro do estúdio Volk agregava prestígio aos fotógrafos proprietários daquele estabelecimento.

Foi, portanto, por meio de sutis deslocamentos de visibilidade no campo social que os Volk arregimentaram como principais clientes a elite social de Curitiba da época, a função primária foi agradar a elegante classe dominante, tendo em vista os anúncios em jornal visando especificamente este público. Os fotógrafos, tecnicamente, respondiam à altura dos anúncios que faziam, ou seja, eles ofertavam todos os recursos técnicos anunciados, no entanto, concomitante a eles surgiram novos estúdios e novos anunciantes também.

Então, aos Volk nos primórdios, apesar de serem desprovidos de qualquer modalidade de capital social no contexto da sociedade paranaense, eles começaram a tecer uma rede de sociabilidade de prestígio que se iniciou com os artistas da cidade, que também eram uma classe emergente, mas que por tradição

agregavam valor simbólico. Também fotografaram os comerciantes alemães mais prestigiosos da cidade, que, inclusive, faziam frente aos negociantes locais, portanto eram conhecidos. Desta forma, os Volk teceram uma trama de interdependência social por meio das fotografias que eles realizavam das figuras de certo prestígio daquela época.

Mas, afora às áreas de interdependências sociais, o estilo de fotografar dos Volk também começou a gerar interesse para aquela elite, pois foi também por meio de um teor simbólico da representação visual que eles ascenderam à distinção dentro do ofício. Pois no interior do estúdio Volk “os estabelecidos” da cidade eram fotografados com certas insígnias visuais em comum para a classe dominante, que podiam ser reconhecidas por meio de uma eventual comparação das fotografias. Tal rito do estúdio apresentava estruturas de representação comum aos seus ilustres, que eram expressos nos cenários e nos adereços. A similaridade das fotografias entre “Barão do Serro Azul”, “Visconde de Nácar” e “Paulino Pedrosa” demonstraram a tônica desse “agenciamento visual”, cita-se ainda as similaridades entre o “Dr. Agostinho Ermelino de Leão” e a fotografia do “Dr. Vitor Ferreira do Amaral”. É certo que Pedro Vasquez descreve a respeito de um “esperanto fotográfico” no que concerne ao estilo de fotografar em estúdio no Brasil no final do século XIX, mas no caso do estúdio Volk, havia um “esperanto fotográfico” específico e, em especial, para a elite da cidade. Então, as proposições de Miceli são pertinentes ao afirmar que os retratistas contribuem por meio do seu repertório estilístico para aferir marcas de distinção entre os seus fotografados.

A sociedade receptora, por sua vez, enquanto elite, especialmente, estava apresentando seus desejos pela modernidade e pela urbanização, neste sentido o estúdio fotográfico trazia esses ares citadinos, bem como, proporcionava uma experiência que era inerente às demandas sociais da modernidade. Na esteira destas aspirações, cabe sublinhar, portanto, que a sociedade apresentava “lacunas estruturais” para a emergência desta prática. Então, após a experiência fotográfica da elite curitibana, a popularização do campo fotográfico foi em decorrência da assimilação do processo de urbanização que se instaurava na vida das pessoas, paulatinamente, na transição do século XIX para o XX. Cabe lembrar que a imagem visual popularizada proliferou também os gostos de classe e estilos de vida nos ensejos particulares das pessoas, no que tange a uma projeção social por meio da imagem, para os pares sociais, familiares, ou ainda, para si próprio.

Apesar da consolidação do estúdio Volk, este estabelecimento apresentava ainda outra peculiaridade a ser analisada, que foi a presença de duas figuras femininas; no entanto, esta característica, apesar de incomum, era sublimada, por ser entendido na época que Adolpho Volk era o tutor social masculino da sogra e de Fanny. Mas a questão pontual da presença feminina no estúdio Volk incorre na ocasião da separação conjugal da dupla de fotógrafos. Havia, portanto, a partir daquele episódio a expectativa social de que o estúdio sucumbisse por causa da má reputação que recairia sobre Fanny como “mulher separada” e em um ofício que não era apropriado para uma mulher. No entanto, Adolpho, um pouco antes de partir, tomou a atitude de fazer um prestigioso anúncio do estúdio, no qual ele destacava, entre outras informações, a presença de “funcionários”, além das espetaculares novidades que estavam por chegar ao estabelecimento naquele mesmo ano. Isto por certo contribuiu para a sobrevivência social de Fanny, ao menos, nos primeiros meses após regresso de Adolpho para a Alemanha.

Pois, desta forma, na ocasião Fanny herdava a propaganda, os equipamentos e os funcionários, o que lhe garantia respeitabilidade para receber os clientes, porque em tese ela teria a companhia dos tais funcionários para que ela não estivesse sozinha na presença de “forasteiros”. De fato, após o abandono do marido, Fanny possuía parceiros fiéis de ofício, especialmente, Linzmeyer concomitante ao futuro genro, no entanto, eles não representavam uma equipe propriamente dita, ou efetiva. Porém, essa mítica da equipe de funcionários vinha a calhar naquele momento em específico. Também é importante compreender que o estúdio Volk na ocasião da partida de Adolpho, em 1904, já não se constituía mais na categoria de um estúdio de “outsiders” alemães; os Volk nesta época já haviam fotografado, naqueles vinte anos de ofício na cidade, quase toda a elite local, eles se encontravam, portanto, na condição de “estabelecidos”. Então, de certa forma, a consagração do estúdio se estendia também um pouco para Fanny.

Porém, a questão peculiar deste momento de Fanny sozinha no ofício fotográfico foi justamente a manutenção do prestígio do estabelecimento sob sua administração. E além disto, o elemento surpreendente foi a projeção pessoal de Fanny a partir do abandono de Adolpho. Foi então, neste aspecto, que Fanny afirmou e revelou as características de um indivíduo singular, pois nunca antes Fanny brilhou tanto em termos profissionais, mas, especialmente, na rede de formação de interdependências sociais. Para isso, Fanny se utilizou de estratégias

de visibilidade a fim de conquistar consagração, desta forma a propaganda continuou sendo a “alma do negócio”, no entanto, antes de fazer propaganda do estúdio, Fanny fazia divulgação de si mesma. Ela criou uma rede de correspondentes, no Brasil e na Alemanha, encomendava equipamentos direto com vendedores na Alemanha, era amiga de um químico respeitado de seu país de origem, intermediava novas amizades, solicitava funcionários em anúncios em Berlim. Estas foram estratégias que agregaram notoriedade à Fanny e que a lançou do extremo da sujeição para a outra ponta do julgo social, que era a consagração.

Mas, no auge de toda essa trama tecida pelas disposições de *habitus* de Fanny, ela decidiu se aposentar; é certo que a fotógrafa já possuía cinquenta anos, o que para a época e para uma mulher, não representava tanta jovialidade assim. Porém, se for considerado que ela estava no auge do seu desempenho profissional e social, talvez parecesse ser cedo demais, ainda mais considerando que ela viveu trinta anos mais após a aposentadoria. Então, paira a questão, o que teria feito Fanny parar? É sabido que ela vendeu o estúdio para empreender um negócio junto ao genro em Bocaiúva do Sul, mas já neste ínterim, quem tocaria os negócios não seria ela e sim o genro. Então, por meio deste dado, torna-se fato que Fanny optou em se aposentar. Vale destacar que nesta época Lilly já estava casada e havia dado netos a Fanny.

Talvez a decisão de Fanny em parar de fotografar profissionalmente se explique melhor pela vida que ela ajudou a sua filha escolher. Pois Lilly se transformou na vida adulta em uma mulher comum, porém adequada, conforme as expectativas da época, ou seja, Lilly se tornou “simplesmente” mãe. Então, Fanny depois de tantas lutas na sua condição “*outsider*” feminina, talvez ela tenha chegado, na ótica dela, ao ponto almejado de consagração social e profissional. Pois para Fanny não se fazia necessário provar mais nada para ninguém, especialmente para si própria. Então, há a possibilidade de que Fanny ainda almejasse se tornar “simplesmente” avó a fim de desfrutar da experiência da vida privada que sua profissão lhe cerceou em boa parte de sua vida.

Afinal, Fanny passou a sua trajetória inteira de vida buscando estratégias para transpor sua condição de “*outsider*” para a condição de “estabelecida” em vários âmbitos de sua vida. Então cabe considerar que, Fanny se tornando “simplesmente” avó ela mais uma vez estava acionando as suas disposições de

habitus de um indivíduo singular. Pois, mais uma vez, ela estava articulando a transposição da condição de “outsider”, ou melhor, de avó “outsider”, especialmente por causa profissão. Então, parar de fotografar pode ter significado para Fanny o abandono do perfil de “avó outsider” para a condição de avó que não exercia profissão alguma e que contava historinhas para os netos, ou seja, como eram todas as demais avós de sua época e da idade dela, desta maneira Fanny conseguiu também no seio familiar se tornar “estabelecida”.

Fanny faleceu em 1940, portanto trinta anos após a sua aposentadoria, isto contribuiu, entre outros fatores, para que se instaurasse um silêncio a respeito da memória da trajetória fotográfica dela em Curitiba. Ainda, no decorrer dos anos, na ocasião que o estúdio Volk foi citado como um dos pioneiros da cidade, Fanny foi apontada em raras pesquisas e não obteve maiores enfoques sobre sua trajetória particular no ramo fotográfico. Não foi difícil constatar que a ausência de maiores detalhes sobre Fanny no ofício fotográfico foi em razão da escassez de fontes. A consequência da escassez de informações contribuiu para a manutenção sobre a mítica que havia sobre ela enquanto fotógrafa, ou seja, a esposa que acompanhava o marido nos afazeres do estúdio. Então, sobre Fanny faltava dizer, ou melhor, descobrir e revelar que ela possuía autonomia: técnica, administrativa, estética e social para se manter em tal ofício naquela época.

Vale pontuar que o Brasil atualmente vem apresentando refinadas pesquisas a respeito da memória fotográfica na área de estudos sociológicos, históricos e artísticos. No entanto, tais pesquisas sofreram do silêncio memorialístico a respeito da identidade social de Fanny, aliás como bem adverte Ricardo Costa de Oliveira sobre tal característica do Paraná. Desta forma a ausência quase total de fontes sobre esta fotógrafa endossa a reflexão do referido autor a respeito de que Paraná apresenta esse perfil da “produção do silêncio da memória e da identidade paranaense”.

Tal questão vem à tona nesta reflexão final em virtude do ensejo de revelar a trajetória da presente pesquisa que foi iniciada a partir de poucos ou quase nenhum vestígio. Mas acreditando nas proposições de Ginzburg sobre o valor das “pistas indiciárias” este estudo apostou, portanto, nas preciosas pistas deixadas por Pedro Vasquez e Boris Kossoy a respeito do estúdio Volk. Estes dois autores foram responsáveis por fazer emergir a figura de Fanny do relegado baú empoeirado das fontes paranaenses. Então, foi no alvorecer do século XXI que a

fotógrafa - que havia brilhado no início do século XX - voltou a ser notícia, curiosamente, por dois estudiosos que não eram do Estado, mas que honraram a memória de Fanny em seus estudos, para quem sabe despertar em algum pesquisador da região paranaense (portanto mais próximo das fontes), o desejo de iniciar o “garimpo” de uma pesquisa sobre ela.

A partir do exposto, cabe a mim fazer um breve “esboço de autoanálise” sobre a minha trajetória com a fotografia e com a pesquisa sobre Fanny. Ainda que esta análise me pareça difícil, eu fui convencida e “vencida” por minhas professoras Ana Luisa Sallas e Maria Tarcisa Bega, de que tal reflexão era pertinente. Eu bem sei que elas estão motivadas por razões sociológicas indiscutíveis, inclusive, baseadas na reflexão de Weber sobre o método sociológico no que concerne ao aparelhamento e motivação pessoal do pesquisador. Somam-se, ainda, atualmente, os apontamentos de Bourdieu e Elias, que nos servem com essa qualidade de autorreflexões contidos nos seguintes livros respectivamente: “Esboço de Auto-Análise” e “Elias por Ele Mesmo”. Também estou certa que aqui eu não pretendo escrever a minha trajetória como fizeram Bourdieu e Elias, mas ainda respeitando as proposições de Weber cabe revelar alguns traços particulares que nos movem a pesquisar algo especificamente.

Então, desde já, vou advertir, tal como fez Bourdieu, “isto não é uma autobiografia” e sim um processo de flexibilidade sobre o meu “*habitus socialmente incorporado*”, seria, portanto, o ensejo de refletir a partir de certo recorte da minha vida que abarca as minhas escolhas de pesquisa.

Pois bem, minha formação de graduação foi em Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Federal do Paraná; esta escolha partiu do meu interesse em fazer uma graduação na área de moda, tão em voga hoje, mas não era assim há quinze anos atrás. O encanto pela moda começou nos meus treze anos de idade, a partir do momento em que eu aprendi a fotografar no âmbito familiar e comecei a trabalhar como fotógrafa “coadjuvante” em algumas festas de casamento. A equipe de fotógrafos que era amadora começou a se profissionalizar, por isso eu tive a oportunidade de frequentar algumas festas muito elegantes da cidade. Nesta esteira, eu também tive a oportunidade de refinar os meus olhos para a espalhafatosa moda dos anos oitenta, entre mangas “bufantes” e vestidos de “organza” nas cores “verde-limão” e “rosa-choque” eu me encontrava por traz das objetivas de uma bela “Minolta”.

Minha “carreira” na fotografia durou quatro anos, os negócios prosperavam, por isso fui a inúmeras festas de casamento. Mas o último casamento era, curiosamente, numa elegante Igreja Luterana da cidade, não sei se os noivos eram de origem alemã, mas ambos eram bem loiros. Lembro apenas que ele era bem alto e piloto da categoria “motocross”. A noiva era modelo, um perfil de trabalho meio incomum, pois ainda era a época do prestígio das carreiras para os concursos de “miss”. Pois bem, era um dos casamentos que os noivos encomendaram dois álbuns lotados de fotografias daquela refinada festa. Eles solicitaram que as fotografias contemplassem montagens, como por exemplo, imagens deles dentro de copos de champanhe, o rosto da noiva em meio ao bouquet de rosas, enfim recursos de montagem fotográfica bem recorrentes nos anos oitenta para álbuns de casamento. Tais álbuns levaram seis meses para ficarem prontos, então me recordo que na tentativa de entregá-los não conseguimos mais nenhum contato com os noivos, que não atendiam ao telefone; na época só existia telefone fixo. A casa deles se encontrava sempre fechada, tanto ficou fechada que acabou ganhando ares de abandono. E os álbuns daqueles noivos foram ficando na minha casa, parados por mais uns dois meses sob posse de minha família. Nós não tínhamos contato com demais familiares, pois os noivos já moravam juntos e os conhecemos naquele endereço. Mas, mesmo que conhecêssemos algum familiar dos noivos, não era elegante entregar os álbuns a terceiros, também havia a questão do pagamento pelos serviços fotográficos prestados.

Depois de inúmeras tentativas da minha família para encontrar o casal, eu decidi que após o término da aula eu iria até a casa dos noivos, desta vez sozinha para ver se no horário do almoço eu os encontraria. Então, eu parti a pé do Colégio Estadual do Paraná, pois na época eu estava cursando o Ensino Médio, até a casa dos noivos que ficava na região do Convento São José; cheguei lá, apertei a campainha e nada. Enfim, quando eu estava para desistir avistei uma vizinha chegando com compras, abordei esta senhora que relatou o paradeiro dos noivos para mim. Ela disse que três meses após o enlace deles e daquela bela festa, o casal teve uma discussão doméstica que resultou em homicídio seguido de suicídio. Enfim, aquele belo homem que eu havia fotografado, meses depois, numa discussão com a esposa, motivado por ciúmes, sacou uma arma e matou aquela noiva linda, por meio de um tiro a queima roupa e depois ele mesmo levou a arma à sua própria cabeça e se matou. Eu ouvi isso e fiquei atônita, cheguei a ter um

mal-estar, e eu estava ali com dois belos álbuns de casamento na mochila escolar quando fiquei sabendo do horrível paradeiro do casal, que se constituíam na dupla de noivos mais lindos que eu já havia fotografado até então. Ao receber aquela notícia eu fiquei muito transtornada, a tal vizinha me amparou, ou melhor me consolou, mas o que me restava era seguir para a minha casa; fiz o trajeto que durava cerca de uma hora de ônibus em um total desconsolo com aquela notícia, que eu ainda esperava que não fosse verdade, mas tudo foi confirmado por algum jornal policial na Biblioteca Pública.

Depois da confirmação daquele fatídico episódio se instaurou um silêncio no reduto da minha família sobre aquele caso, minha família apenas confirmou a veracidade dos fatos, mas ninguém nunca mais tocou naquele assunto, os álbuns ficaram dentro da estante da sala e sumiram na mudança seguinte que fizemos de casa. Mas, algo curioso estava por vir, a “sociedade fotográfica familiar” logo se desfez, não recorro a razão “racional” dada para a dissolução da sociedade. Mas, logo em seguida àquele episódio, minha família vendeu as máquinas fotográficas, uma “Nikon” que eu nunca havia colocado a mão e junto com esta também foi vendida a minha “Minoltinha”, ou seja, silenciosamente nós nos bloqueamos “fotograficamente”, pois nunca mais voltamos a fotografar coisa alguma, nem batizado. Até mesmo os aniversários caseiros da minha família sofreram um hiato de anos até alguém voltar a registrar o cotidiano familiar com uma câmera comum da Kodak.

Então, a minha oportunidade de ver a moda no “desfile” de trajes dos casamentos curitibanos foi sequestrada a partir do triste fim daquele casal, que pôs fim também à minha atuação como fotógrafa, restando apenas o meu interesse e encantamento pelo mundo da produção têxtil que foi despertada na minha carreira meteórica no ramo fotográfico. Então, retomando a minha trajetória acadêmica eu apenas me recordo que optei por Arte porque não havia o curso de moda na cidade, na época, eu não trazia à luz da razão em que momento de minha vida as tendências da moda começaram a fazer parte do meu repertório pessoal. Então optei pela licenciatura, pois eu já estava no magistério nesta época, e assim eu estava seguindo a minha tradição familiar materna, pois minha avó e todas as minhas tias e primas eram professoras. O curso de graduação transcorreu bem, adorei a Teoria da Arte e a Licenciatura igualmente, e foi na graduação que comecei a aspirar pelo magistério no Ensino Superior. Foi neste momento que

entendi que para isso seria necessário estudar mais, ou seja, especialização, mestrado e doutorado. Desta forma, no ano de 2001 ingressei na especialização em História da Arte concomitante ao Mestrado na História da Educação; neste último também estudei uma mulher alemã (Emma Koch) que foi responsável pela Reforma do Ensino Artístico no Paraná. Então, foi nas disciplinas de mestrado que eu tive contato com a obra de Pierre Bourdieu, meu encantamento com a teoria sociológica foi tão amistosa que a professora Tânia Braga, da Educação, responsável pela disciplina que contemplava estudos de Bourdieu, certo dia me perguntou se eu iria dar continuidade para os estudos no doutorado. Lembro que confirmei essa minha intenção, ela então indicou que eu considerasse a possibilidade de cursar na Sociologia. Realmente a professora Tânia tinha razão, pois ao verificar o programa de pós-graduação em Sociologia eu estava bem certa que ali seria um lugar de estudos prazerosos.

Ao terminar o mestrado fiz minha primeira tentativa, cheguei até a entrevista, mas não foi daquela vez. No ano seguinte fui aprovada em todas as fases, inclusive, na entrevista, mas eram dez vagas e eu me classifiquei em 11º., ninguém desistiu naquele ano e eu voltei à estaca zero. Vale pontuar que a concorrência era grande, e ainda no meu caso um tanto mais complicado, pois eu não era da área da Sociologia até então; a minha sorte recaía apenas no fato que o programa de pós-graduação em Sociologia abria inscrições para as áreas afins. Então, antes de fazer a terceira tentativa, eu fui assistir quase todas as disciplinas da linha Cultura e Sociabilidade como “ouvinte”, os professores estavam tão acostumados com a minha presença que alguns até me perguntavam quando eu iria defender a tese, eu entendia essa distração dos professores como bom presságio. Também havia uma outra questão para mim, um novo tema, pois os temas anteriores não estavam em voga como foco de investigação daquela linha a qual eu iria novamente me candidatar. Neste ínterim, eu reencontrei Izabel Liviski, uma amiga de longa data cursando o mestrado na Sociologia, foi ela que me informou a respeito das necessidades temáticas dentro da linha Cultura e Sociabilidade. Segundo ela, havia uma área de interesse na fotografia, eu lembro que uma chama de alegria acendeu em mim, mas não racionalizei o porquê, em princípio era em razão que havia uma pista para uma área temática para eu desenvolver meu terceiro projeto.

Foi então em uma aula como ouvinte que a temática fotografia veio à tona, e a professora Ana Luisa comentou sobre as pesquisas de Vasquez e Kossoy que acenavam para a atuação de uma “tal de Francisca”, mas no Paraná nunca ninguém havia comentado a respeito dela. Quando a professora recém terminou de falar, então eu e a Izabel nos entreolhamos, sorrimos uma para a outra e eu me levantei da carteira e disse: “pode deixar professora que vou descobrir tudo sobre ela”, lembro que a professora depois da aula me parabenizou pelo meu pronto interesse, mas me advertiu sobre a escassez das fontes, mas não dei ouvidos para essa segunda parte. No entanto, logo pude sentir o amargo sabor da fragilidade de fontes, já na escrita do projeto para a seleção do doutorado; claro que foi necessário suprimir esta debilidade no texto do projeto, e nesta terceira tentativa eu ingressei no doutorado da Sociologia.

A professora Ana Luisa finalmente se tornou minha orientadora, e sua grande preocupação era justamente as fontes da minha pesquisa, mal ela sabia a gravidade de fato destas fontes, havia sim o arquivo das fotografias dos Volk na Casa da Memória, mas naquele momento elas ainda não eram de domínio público por questões de organização de dados etc., informações que eu somente soube bem depois, então faltava praticamente tudo que era necessário para uma pesquisa: as fontes. Mas eu continuava apostando nas “pistas indiciárias” de Kossoy e Vasquez. Então, tomei uma decisão inusitada de pesquisa de campo, decidi investigar quais os Salões de Beleza do centro de Curitiba que eram frequentados por idosas, a partir deste mapeamento fiquei amiga de “Salão de Beleza” de várias senhoras. Nestes salões da cidade em torno da Reitoria, eu contava a minha triste história, que eu precisava de fotografias antigas, mas ainda havia uma exigência, deveria ser do estúdio Volk e com data. A minha intuição estava certa, encontrei as minhas primeiras fontes em um lugar bem atípico para uma doutoranda, em “Salões de Beleza”. Foi então, no salão “Nésio Nones”, na André de Barros, esquina com a Reitoria que a professora aposentada “Leoni” fez algo muito mais caridoso que me mostrar as suas fotos “antigas”, ela resolveu fazer a doação das mesmas para mim, foi um dia incrível aquele, eu tentei não aceitar, mas ela disse que não ficaria com “todos aqueles mortos em casa” e que mais cedo ou mais tarde ela iria jogar tudo no lixo, então foi assim que eu fiz a minha pequena coleção de fotos originais dos Volk, entre elas estava a fotografia de “Julia Wanderley”. Em posse destas imagens eu fui à Casa da Memória, nesta data a

amiga Izabel Liviski me indicou que eu contatasse o funcionário Roberson, então conversei com a pessoa certa, pois ele se mostrou interessado em fazer esta busca no acervo da Casa da Memória, e assim que encontrou os arquivos concedeu as cópias digitalizadas de centenas de imagens para mim.

A questão das imagens estava resolvida, mas se fazia necessário rastrear a família Volk, no entanto, a única filha de Fanny casou e mudou de sobrenome, ou seja, de Volk para Leite, e os Volk da lista telefônica de Curitiba não eram da mesma linhagem dos Volk que eu estava pesquisando. Mas, certo dia, ao investigar as fichas das fotografias do estúdio Volk na Casa da Memória me deparei com uma fotografia de Fanny, na qual havia a seguinte anotação: “Francisca Paul”, então neste momento eu descobria o nome de solteira dela, logo a seguir encontrei uma ficha de uma fotografia de Adolphine, que estava escrito “Lilly Leite”. Assim, cheguei à conclusão de que eu havia descoberto também o sobrenome dos descendentes de Fanny, então telefonei para todos os “Leite” da lista telefônica; isso durou meses a fio, pois eu precisava explicar toda essa história para cada pessoa que eu telefonei, mesmo sendo uma tentativa incomum e trabalhosa obtive sucesso, pois certo dia eu os encontrei. O primeiro contato com a família dos descendentes atuais foi curioso, pois a gente, enquanto pesquisador, sempre carrega um perfil meio invasor de casas alheias, mas aos poucos fomos interagindo, e mais uma vez, a amiga Izabel estava lá, inclusive, exercendo o ofício dela, pois fotografou esse encontro. Os familiares atuais sabiam pouco sobre a chegada dos Volk ao Brasil, mas em contrapartida eu conheci Rita, uma das netas de Fanny, que revelou preciosas informações sobre a região da “Boêmia” e sobre o nome de Anton Paul, Anna Paul, e o principal, que Anna Paul era fotógrafa também. Para mim, foi um verdadeiro deleite conhecer pessoas que conheceram fisicamente Fanny Paul Volk, tenho depoimentos de fonte oral que não foram privilegiados aqui, mas certamente eu jamais irei esquecer os depoimentos de Rita sobre o perfil do temperamento de Fanny, com o genro, com Lilly e com ela na qualidade de neta. Enfim, boa parte daquilo que eu intuía por meio das imagens que eu analisava de Fanny a neta revelou no seu testemunho oral, uma verdadeira preciosidade para quem começou essa pesquisa muito mais com a boa vontade que com fontes concretas.

Depois deste encontro, a direção do foco da pesquisa foi voltado para os Arquivos Históricos do Brasil, em busca de pistas dos imigrantes Fanny e Adolpho,

comecei então mais uma empreitada daquelas de tirar o fôlego, mas graças ao competente serviço prestado nestes órgãos, minhas investigações partiram do Rio de Janeiro para o Arquivo Histórico de Joinville, depois para os cartórios locais, para conseguir os atestados de óbito dos Volk. No entanto, a família havia me mostrado rapidamente, naquela primeira visita, um álbum de fotografias de Fanny, mas eles não deixaram eu me aproximar muito; depois daquela vez tentei novos contatos para olhar os álbuns, mas não foi possível, pois a família atual são senhoras idosas, com problemas de saúde etc. Enfim, consegui um encontro no final de 2009, e levei gentilmente as cópias de todos os documentos que eu havia acumulado naqueles três anos, a bisneta Ana Maria me recebeu, ela ficou muito emocionada com todos aqueles papéis. Depois de um breve momento de emoção Ana Maria foi até o quarto e trouxe aqueles dois álbuns com as fotos e os postais das correspondências de Fanny e permitiu que eu os trouxesse para a minha casa para pesquisá-los. Então, às vésperas da qualificação descobri que eu possuía uma preciosidade, por outro lado era uma nova pesquisa dentro da pesquisa para começar. Com essas novas fontes se fazia necessário ter alguém para traduzir “aquele alemão” dos cartões para o “alemão atual”; não havia ninguém para fazê-lo, apenas recentemente encontrei duas novas parceiras, Frau Ursula e Frau Gerlind, duas senhorinhas, professoras de alemão que fizeram as traduções sem custo algum, naquele conhecido “espírito comunitário alemão” elas passaram dias trabalhando nisto que se tornou um ponto fundamental de fonte para a minha pesquisa.

Em meio a todo esse processo, certo dia uma pessoa me procurou para sanar dúvidas de como escrever um projeto de doutorado, esta pessoa solicitou também uma cópia da minha “carta de intenção” que o programa solicita aos candidatos. Nesta carta, devem ser explicadas as razões que nos levam a uma candidatura na Sociologia, em determinada Linha de Pesquisa, a relevância da temática e os laços que porventura o candidato possui na sua trajetória pessoal com o tema e com a Linha de Pesquisa. Pois bem, eu emprestei uma cópia da carta da última seleção que participei e na qual obtive o êxito do ingresso no doutorado. Naquela data, a referida pessoa me devolveu os livros e documentos emprestados e aproveitou a ocasião para me perguntar se eu continuava no ramo fotográfico. Eu, surpresa disse: “Como assim”? Ela insistiu dizendo que isto constava na minha carta de intenções. Eu recordei, imediatamente, que havia de

fato relatado sobre a minha experiência de trabalho na área fotográfica, mas expliquei que tal feito foi há muito tempo atrás realizando fotos de casamento. A pessoa, muito indiscretamente, insistiu e perguntou por que eu havia parado de fotografar, tendo em vista que é uma área bem próspera para quem estava começando com treze anos. Para aquela candidata à pesquisadora eu dei uma resposta qualquer, aliás, bem evasiva. Mas dentro dos meus pensamentos secretos emergiram lembranças, e eu encontrei nos “silêncios típicos de uma paranaense” muitas interdependências entre a minha trajetória pessoal e a minha trajetória acadêmica. Hoje posso compreender que o meu pronto interesse em pesquisar Fanny, que amargava um silêncio memorialístico enquanto fotógrafa, constituía-se numa forma de trazer voz à fotografia que foi silenciada dentro de mim.

REFERÊNCIAS

A REPÚBLICA. Curitiba p.01/10; Agosto de 1889. In: PEREIRA, Luiz F. L. **Paranismo: cultura e imaginário no Paraná da 1ª República**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1996.

ALMANACH DO PARANÁ. Curitiba: Typographia da Livraria Econômica, 1912.

ALMEIDA, Jane Soares. **Mulher e educação: uma paixão pelo possível**. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

ANÚNCIOS. **Dezenove de Dezembro**, Curitiba, ano 2, n.5, p.04, 02 maio 1855.

ARAÚJO, Adalice. **Arte Paranaense: Moderna e Contemporânea**. 180f. Tese de Livre Docência. (Professor Titular de Arte). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1975.

ARCHANJO, Léa. **Gênero e educação: relações de gênero no Colégio Estadual do Paraná (1950-1960)** Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

ÁRIES, Phillipe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BALZAC, Honoré. **A mulher de trinta anos**. São Paulo: M. Claret. 1998.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte e educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BAUDELAIRE, Charles. Lettres: 1841-1866. Fac-símile publicado em Gallica, (1906). Biblioteca nacional da França: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96352b>>. Acesso em: 04 mai 2007.

BAUDELAIRE, Charles. **O público moderno e a fotografia**. In: *Écrits sur l' Art*. Paris, 1971.

BAUMGARTEN, Julius. A história de Blumenau na correspondência de Blumenau. Itajaí Grande: Lichtenburg, 1853. IN: **Blumenau em Cadernos, tomo XXVIII**. Fevereiro de 1987, no. 02.

BERGER, JOHN. **Ways of Seeing**. Londres: Penguin, 1972.

BEZERRA, Rafael Ginane. **Guardados de um artesão de imagens: estudo da trajetória de Claro Jansson e de suas crônicas visuais durante as primeiras décadas do século XX**. 210f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS. Fotos de estúdio: imagens construídas, Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, v.29, n.127, jul. 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2007.

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

- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Un arte médio**: ensaio sobre os usos sociais de la fotografia. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BRANDÃO, Ângela. **A fábrica de ilusão**: o espetáculo das máquinas num parque de diversões e a modernização de Curitiba. Prefeitura Municipal de Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994.
- BRASSAY. New York. The Museum of Modern Art, 1968. IN: KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BREITENBACH, Wilhelm. **Über das Deutschetum im Süd-brasiliens**. Hamburgo.I.F Richter,1887.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história da imagem. Bauru: Edusc, 2004.
- CADERNO G. **Jornal Gazeta do Povo**, Curitiba, 14 nov. 2008. Disponível em: <<http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/cadernog/conteudo>>. Acesso em: 18 nov 2008.
- CARNEIRO FILHO, José. **José Karl Von Kosseritz**. Porto Alegre: Cadernos do Rio Grande, 1955.
- CHARTIER, Roger. Prefácio. In: ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001,p.24 (p.07 a 25).
- COLATUSO, Denise Eurich. **Imigrantes Alemães na Hierarquia de Status da Sociedade Luso-Brasileira (Curitiba,1869-1889)**. 151f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.
- COLISEU. **Diário da Tarde**, Curitiba, abr. 1907.
- CORDIOLLI, M. A. **O viver em uma sociedade urbana**: Curitiba 1890-1920. Boletim do Depto. De História/UFPR. Curitiba: Imprensa Universitária, 1989.
- COSTA, Heloíse. Entrando por uma porta lateral. In: **Fotografia**: a experiência alemã dos anos 50. São Paulo: AS. Stúdio. 1995.
- DEREN, Cid. **A cruz do alemão**. Curitiba: Catálogo do Banestado, 1994.
- DEZENOVE DE DEZEMBRO, Curitiba, abr. 1884.
- DEZENOVE DE DEZEMBRO, Curitiba, nov. 1881.
- DIÁRIO DA TARDE, Curitiba, 21 fev. 1905.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- ELIAS, Norbert. **Mozart**: a sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995.
- ELIAS, Norbert. **Os alemães**: a luta pelo poder na evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.
- ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.

OLHAR PEDAGÓGICO. Disponível em: <<http://www.olharpedagogico.com/gente>>. Acesso em 24 abr. 2010.

FOUQUET, Carlos. **O imigrante alemão**. São Paulo: Instituto Hans Staden; São Leopoldo: Federação dos Centros Culturais, 1974.

FUGMANN, Wilhem. Die Deustchen in Paraná. Ein Jahrhundertbuch. Curitiba, 1929.

FUGMANN, Wilhem. Os alemães no Paraná (publicação original em 1929). Ponta Grossa: UEPG, 2008.

FUNARTE. Mostra de Fotografias do Paraná de Ontem/ de 19 de Abril a 21 de Maio de 1982. Sala Colaboração: Fundação Cultural de Curitiba, Casa Romário Martins- Casa da Memória/ Associação Brasileira de Colecionadores de Fotografias e Postais Antigos

GARB, Tamar. Gênero e representação. In: FRASCINA, Francis; GARB, Tamar; BLAKE, Nigel; FER, Briony; HARRISON, Charles. **Modernidade e modernismo**: a pintura francesa no Século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p.223; (220 a 289)

GAUTRAND, Jean Claude. **The Traveler's Paraphernalia**. Cidade: editora, 1958.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Gama Filho, 2002.

HORBATIUK, Paulo. **Imigração Ucraniana no Paraná**. Santa Catarina: Uniporto, 1989.

SIMULTANEIDADES. Disponível em: <<http://simultaneidades.blogstop.com/2009/09/baronesa-do-serro-azul-uma-mulher-do-século-XIX>>. Acesso em: 18 mai 2010.

IBRAHIM, Carla Jacques. **As retratistas de uma época**: fotógrafas de São Paulo na primeira metade do século XX. 168f. Dissertação (Mestrado em Multimeios do Instituto de Arte) - Universidade de Campinas, Campinas, 2005.

KAPLAN, Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KOSSOY, Boris. **Dicionário fotográfico brasileiro (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**: leitura da fotografia histórica. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

MAGALHÃES, Marion B. **Presença alemã no Brasil**. Brasília: Universidade de Brasília, 2004.

MANOEL, Ivan Aparecido. **Igreja e educação feminina (1859-1919)**: uma face do conservadorismo. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1996.

MARCUSE, Max. Kommnächte, Probenächte, Zeitze. **Handwörterbuch der Sexual Wissenschaft.** Bonn, 1923.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem.** São Paulo: Contexto, 2008.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem no Segundo Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **História da vida privada no Brasil-Império:** a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras. 1998, (p. 190 a 191)

MICELI, Sérgio. **Imagens negociadas:** retratos da elite brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICHAELIS. Dicionário de Língua Portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

MONARCHA, Carlos. **A reinvenção da cidade e da multidão.** São Paulo: Cortez, 1989.

MONARCHA, Carlos. **Escola normal da praça:** o lado noturno das luzes. Campinas: Unicamp, 1997.

MULVEY, L. **Visual Pleasure and Narrative Cinema.** Scree ,v.16, n.03,1975.

MUSEU DE ARTE DO PARANÁ. Marcel Leite. O artista nas modalidades Caricaturista/Cartunista. Catálogo de Exposição 1996.

MUSEU DE ARTE DO PARANÁ. Marcel Leite. Sal da Terra (exposição de desenho, humor e arte gráfica). Catálogo da exposição 1997.

NADALIN, Sérgio Odilon. **Imigrantes de origem germânica no Brasil:** ciclos matrimoniais e etnicidade. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2001.

NADALIN. **A origem dos noivos nos registros de casamentos da Comunidade Evangélica Luterana de Curitiba:** 1870-1969. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1985.

NAZZARI, Muriel. **O desaparecimento do dote:** mulheres, famílias e mudança social em São Paulo, Brasil, 1600-1900. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. IN: **Projeto História: História e Cultura.** São Paulo: Editora da PUC, 1981,(p.07 a 28).

O OLHO DA RUA. Entrada do cinematógrafo. Curitiba, p.05, jun.1907.

OLIVEIRA, Ricardo Costa de. **O silêncio dos vencedores:** genealogia, classe dominante e estado no Paraná. Curitiba: Moinho do Verbo, 2001.

PARKER, Roszika; POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: Women, Art and Ideology.** Londres: RKP, 1981.

PARTE Official. **Dezenove de Dezembro,** Curitiba, ano 2, n.6, p.1, 09 maio de 1855.

PERROT, Michele. A História das mulheres no Ocidente. São Paulo:Companhia das letras, 1991.

POLLACK, Michael. **Memória e identidade social.** Rio de Janeiro: editora UFRJ, 1992.

POLLOCK, Griselda. "The Gaze and the Look: Women with Binoculars – a Question of Diference". IN: Kendall, R. e Pollock, G. (eds.) dealing with **Degas: Representations of women and the Politics of Vision**. Londres: Pandora Press, 1992, (p106 a 130).

PRIORE, Mary Del. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008.

PROENÇA, Graça. **A história da arte**. São Paulo: Ática. 2001.

RAMINELLI, Ronald. **Imagens da colonização**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.

RELATÓRIO apresentado ao Secretário de Estado pelo Inspetor Pietro Martinez/ Inspetor Geral do Ensino. Curitiba: Tipografia da penitenciária do Estado,1923, p.04.

RELATÓRIO da Província Frederico José Cardoso de Araújo Abranches. Curityba: Typographia da Viúva Lopes, 1875.

RENAUX, Maria Luiza. **O papel da mulher no Vale do Itajaí**. Blumenau: FURB, 1995.

REVEL, Jacques. A herança imaterial de um exorcista no Piemonte do século XVIII. In: LEVI, Giovanni. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. .

RONCAGLIO, Cynthia. **Pedidos e recusas**: mulheres no espaço público e cidadania. (Curitiba 1889-1934). 153,f.Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1995.

SABÓIA, América da Costa. **Curitiba de minha saudade** (1904-1914) Curitiba: Litero-técnica, 1978.

SANTOS, Nestor Vitor dos. **A terra do futuro**. (impressões do Paraná) 2.ed.Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996.

SILVERMAN, K. **The acoustic mirror**: the femalle voice in psychoanalysis and cinema. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1988.

SUTIL & BARRACHO. **Imagens cotidianas**: a coleção fotográfica de Júlia Wanderley. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/redememoria/fotojulia.html>>. Acesso em: 24 abr. 2010.

SUTIL, Marcelo. **O espelho e a miragem**: ecletismo, moradia e modernidade na Curitiba do Início do Século. Curitiba: UFPR. 1996.

TRINDADE, Maria Etelvina. **Marias e Clotildes**: mulheres de Curitiba na primeira República. 203f.Tese (Doutorado em Filosofia e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

VARNHAGEM, F. A. **História Geral do Brasil**. V. 2. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1978.

VARGAS, Túlio. **A última vagem do Barão do Serro Azul**. Curitiba: O Formigueiro, 1973.

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

VERÍSSIMO, Érico. **O tempo e o vento**. Rio de Janeiro: O Globo, 1955, volumes 1 e 2.

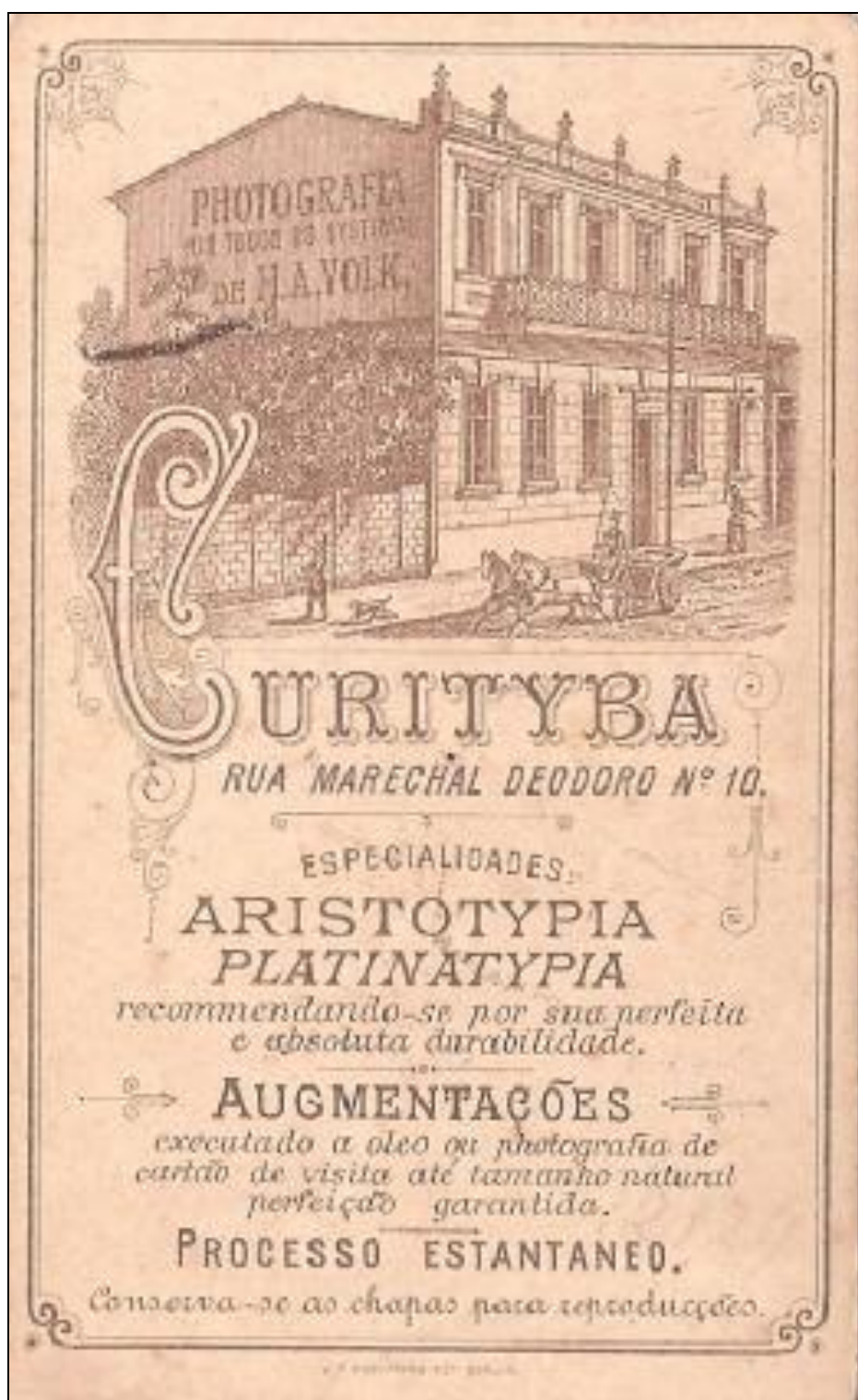
VITOR, Nestor. **A terra do futuro**: impressões do Paraná. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Comércio, 1913.

WACHOWICZ, Ruy. **História do Paraná**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

WILLEMS, Emilio. **Assimilação e populações marginais no Brasil**. São Paulo: Nacional, 1940.

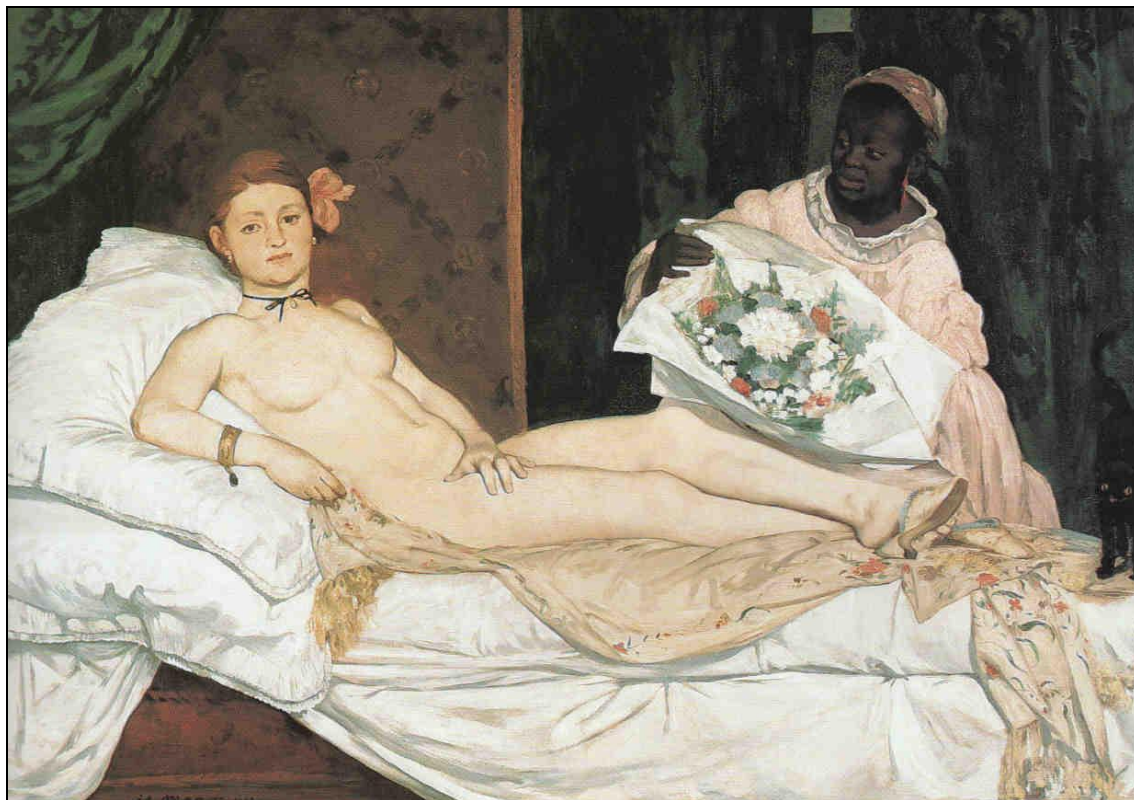
ANEXOS

ANEXOS/Imagens



Verso de uma fotografia do estúdio Volk/ Arquivo pessoal: Giovana Terezinha Simão.

“Olimpia”/ Édouard Manet- 1863.



Fonte:Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no século XIX.
Cosac & Naify.1998,p. 22.

“O Balcão”/ Édouard Manet-1868 (69).



Fonte: Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no século XIX. Cosac & Naify. 1998, p. 247.

Detalhe de “O Balcão”**(Os olhos desfocados da mulher em pose frontal).**

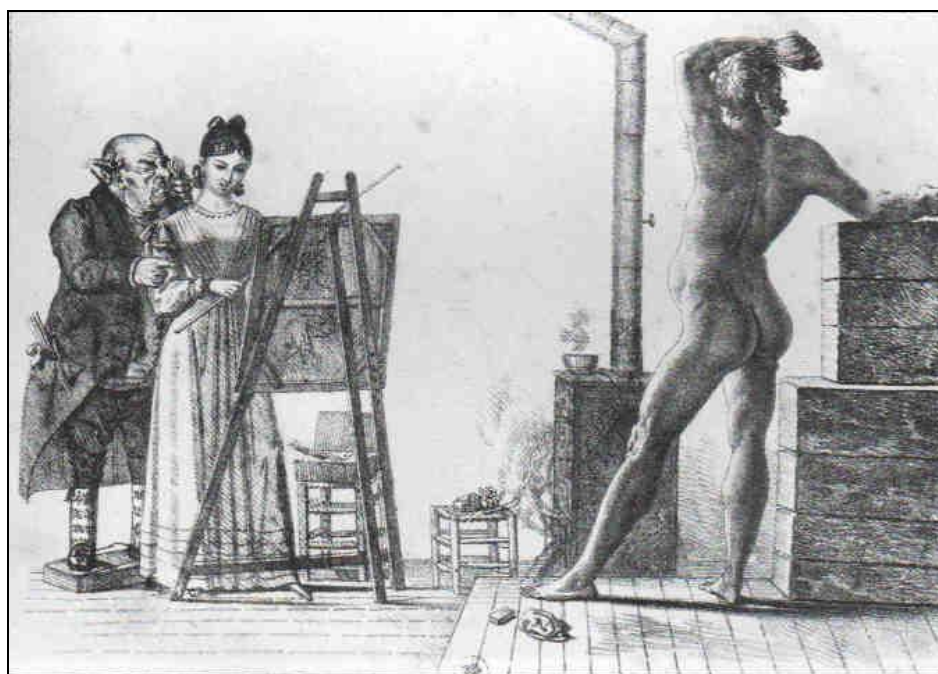
Fonte: Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no século XIX.
Cosac & Naify. 1998, p. 247.

Caricaturas que ridicularizam as mulheres no ofício da pintura.



« Allons Darancourt, gros indécent »/Litogravura de Pièces sur les arts, tomo6, BN Kc.164 Bibliothèque Nationale, Paris.

Fonte: Fonte: Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no século XIX. Cosac & Naify. 1998, p. 241.



“ Songez que vous peignez l’histoire ”/Litogravura de Ratier, de Pièces sur les arts, tomo6, BN Kc.164. Bibliothèque Nationale, Paris.

Fonte: Fonte: Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no século XIX. Cosac & Naify. 1998, p. 241.


“Aphonsus Volk”/ irmão de Adolpho Volk.



Arquivo Casa da Memória: FO:3127; SN: 3026

Documento do Vigário Geral Forense.
(Sobre o casamento de Fanny e Adolpho).

Enc. no. e Par. no. do Bispo Diocesano.



152

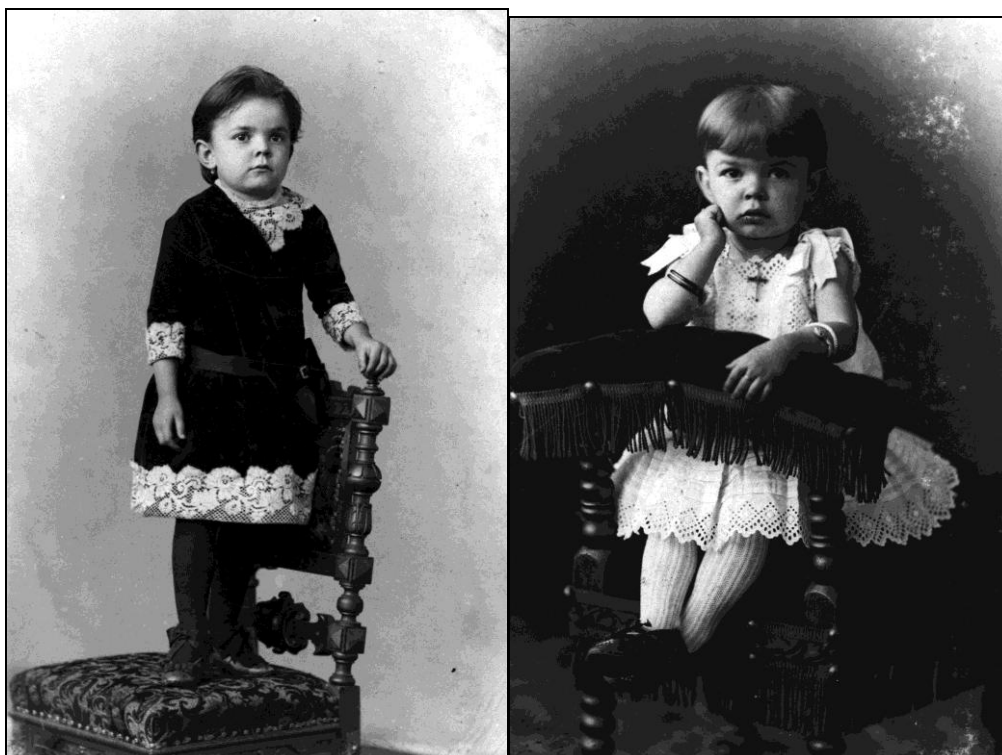
Tenho a honra de ~~fez~~ a exposição do seguinte facto, e de pedir a V. M. as necessarias ~~facultades~~ que deva ter ad cautelam.

Em janeiro do corrente anno Adolpho Wolck, allemão, photographo, meu vizinho, recebeu-se em matrimonio com Antonia de tal, brasileira, filha de allemães, de cerca de 18 annos de idade, católica, — perante um ministro protestante. Não poucas dias esse Wolck declarou-me que sua mulher é católica, e que fizeram o casamento ante o pastor protestante, para não terem despesas. Si emo. declara o Sr. Wolck a mulher era e continua a ser católica, este casamento foi misto, e sem a dispensa de cultos disparitas, e clandestino. Contractado sem presença do proprio parochio. Accreço que sabem muitas pessoas que Wolck antes de casar se viu amarrado com a mãe da noiva, e aquella é casada com um allemão, de quem teve uma filha e se separou. Vi-a sempre na mesma casa, onde morava Wolck, ou a mulher ou pretensa mulher e sogra. Faltava fôr-tor com elle, mas recusou-se dar ~~me~~ os nomes, dizendo q. não queria falar com isso, que casamento está bem feito. Para convencê-lo e evitar ambigüez por parte dos pastores protestantes, dese-me ~~para~~ por causa dos effeitos crim. etc. — Parece bem difficil que se riduram estas pessoas.

Coimtiba, 23 de Junho de 1886.

O P. João Evangelista Braga, Vig. Geral For.º

Algumas fases de Adolphine Volk.



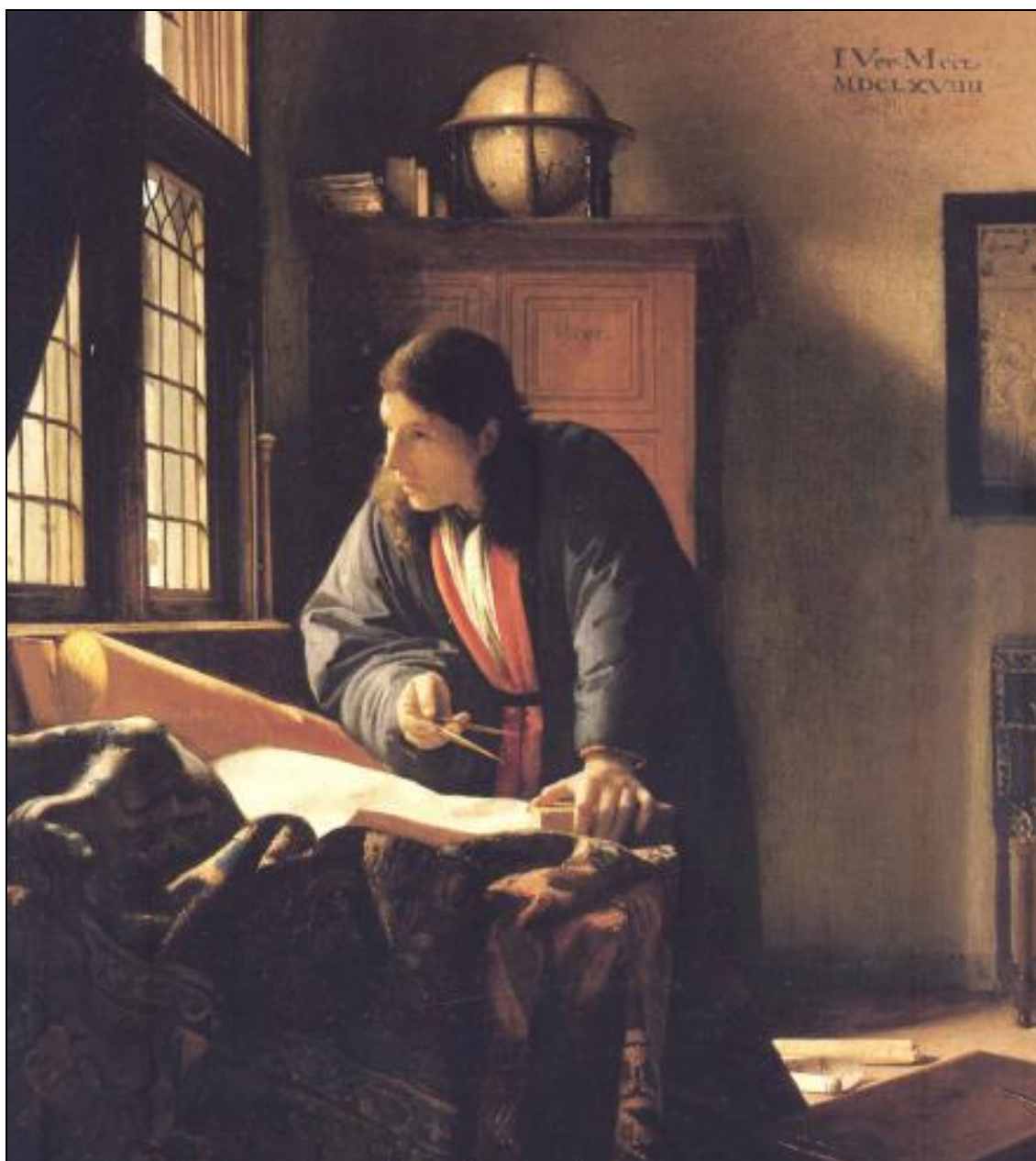
Arquivo: Casa da Memória.

Crianças do estúdio Volk com trajes que dificultam a identificação de gênero.



Arquivo pessoal: Giovana Terezinha Simão.

“O GEÓGRAFO”/ Vermeer.



Fonte: Coleção Arte/Editora Globo.

Joseph Kainz/ Ator Alemão.



Arquivo: álbum dos descendentes da família Volk.

A Nobreza Alemã (Cartões postais de Fanny e Lilly).



Arquivo: álbum dos descendentes da família Volk.

Cantores de Ópera de Berlin.



Arquivo: álbum dos descendentes da família Volk



Arquivo: álbum dos descendentes da família Volk.

Cartões postais de Adolpho para Lilly.



Arquivo: álbum dos descendentes da família Volk.



Arquivo: álbum dos descendentes da família Volk.

Cartões postais de Adolpho para Lilly.



Arquivo: álbum dos descendentes da família Volk.



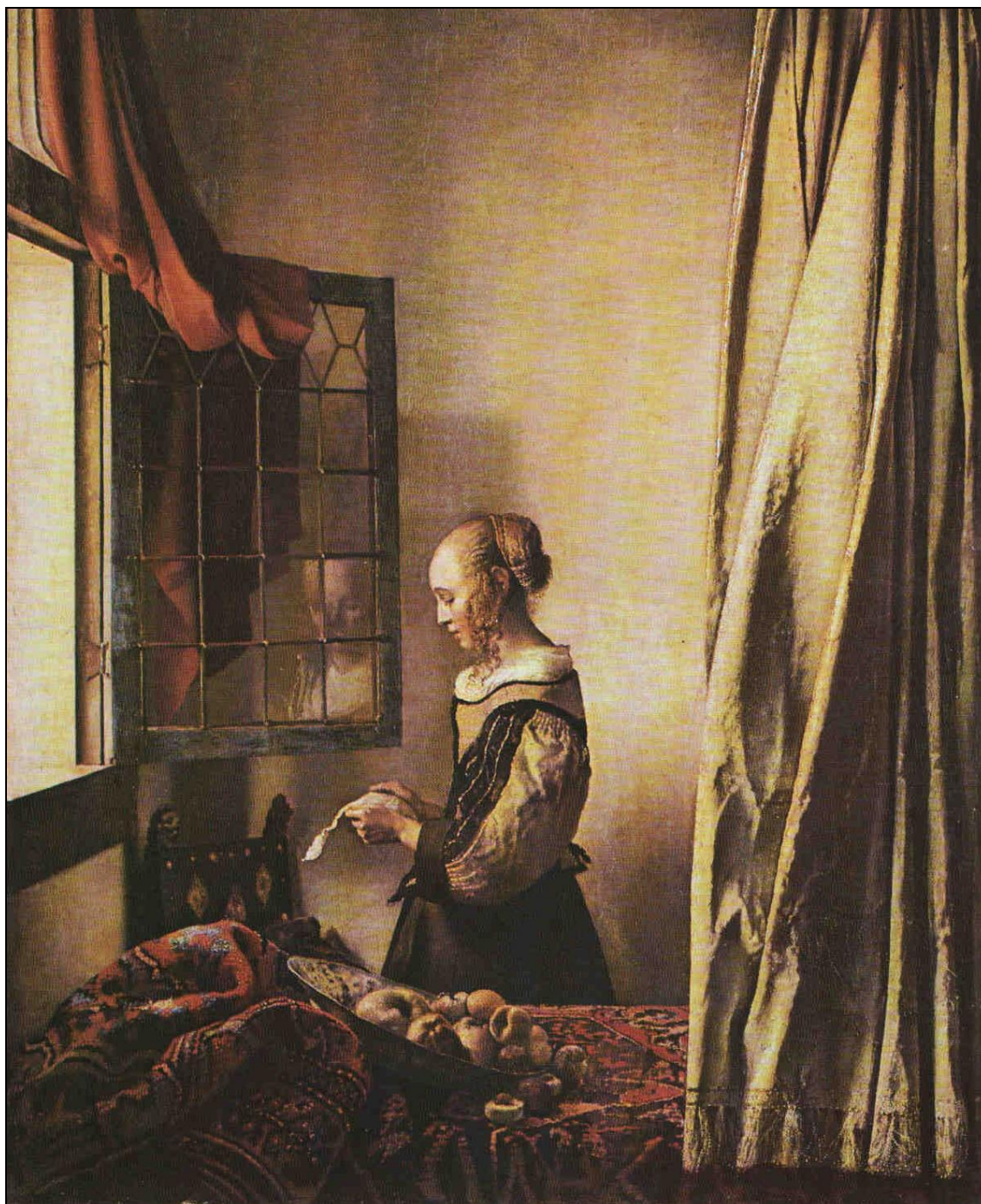
Arquivo: álbum dos descendentes da família Volk.

“Mulher pesando pérolas”/Vermeer- 1662.



Fonte: Coleção Arte/ Editora Globo.

“Moça lendo uma carta”/ Vermeer-1657.



Fonte: Coleção Arte/ Editora Globo.

“Interior da Gare de Saint-Lazare”/Monet- 1877.



Fonte:Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no século XIX. Cosac &Naify.1998, p.161.