



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

JULIO CEZAR PEREIRA PERES

FOTOCRONICIDADE:
O COTIDIANO SOCIAL LONDRINENSE NAS FOTOGRAFIAS
DE HARUO OHARA

Londrina
2020

JULIO CEZAR PEREIRA PERES

FOTOCRONICIDADE:
O COTIDIANO SOCIAL LONDRINENSE NAS FOTOGRAFIAS
DE HARUO OHARA

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Boni

Londrina
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

P437f Peres, Julio Cezar Pereira.
Fotocronicidade : o cotidiano social londrinense nas fotografias de Haruo Ohara / Julio Cezar Pereira Peres. - Londrina, 2020.
94 f. : il.

Orientador: Paulo César Boni.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2020.
Inclui bibliografia.

1. História de Londrina (PR) - Tese. 2. Comunicação Visual - Tese. 3. Haruo Ohara - Tese. 4. Fotocronicidade - Tese. I. Boni, Paulo César. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316.77

JULIO CEZAR PEREIRA PERES

FOTOCRONICIDADE:
O COTIDIANO SOCIAL LONDRINENSE NAS FOTOGRAFIAS DE
HARUO OHARA

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Boni
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Rogério Ivano
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 30 de março de 2020.

Para Julia e Cecília, minhas sobrinhas.

AGRADECIMENTOS

À minha irmã gêmea, Livia, por me apoiar, em todos os aspectos, nesta conquista.

À minha mãe, Salete, por nunca ter medido esforços em investimentos quando o assunto era educação e por sempre me fazer acreditar no meu potencial.

Ao meu pai, Levi Peres (in memoriam), por ter me deixado como herança essa vontade de aprender, de investigar as coisas.

Ao professor Paulo Boni, pelas orientações em forma de conversas quase intermináveis, pelas leituras críticas e revisões, pelos livros emprestados, pelo cuidado e pelas cobranças.

Aos professores do mestrado em Comunicação, por me indicarem caminhos possíveis em cada disciplina que cursei.

Aos professores Miguel Contani, Luiz Simon e Rogério Ivano, pelas participações nas bancas de qualificação e de defesa – suas contribuições, sem dúvidas, enriqueceram este trabalho e apontaram possibilidades futuras.

Ao Instituto Moreira Salles, na pessoa de Thaianne Koppe, pela recepção na instituição e pela celeridade e cordialidade ao atender minhas solicitações.

Ao amigo André da Costa Pinto, por ter me abrigado e dado suporte nos dias de pesquisa no Rio de Janeiro.

Ao Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss e ao Núcleo de Documentação e Pesquisa Histórica da Universidade Estadual de Londrina (NDPH/UEL), por ter possibilitado acesso às suas hemerotecas.

À amiga Laurine, pela amizade, conselhos e por todo carinho e respeito que compartilhamos nos dois anos que moramos juntos.

Aos amigos do curso, por me ouvirem com paciência quando precisei compartilhar as conquistas e desesperos durante a pesquisa – Adriano, André, Bruno, Gabriel Ruiz, Gabriel Darcin, Gina, Isabela, Juliane, Maria Fernanda, Michele, Patrícia, Rosana e William.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, pela bolsa de pesquisa.

Por fim, agradeço à toda energia que envolveu esta pesquisa, colocando pessoas certas na minha frente, apontando livros nas prateleiras das bibliotecas da UEL, me conduzindo pelas ruas de Londrina e me revelando coisas em sonhos – energia essa que eu ainda não sei denominar.

PERES, Julio Cezar Pereira. **Fotocronicidade:** o cotidiano social londrinense nas fotografias de Haruo Ohara. 2020. 98 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

RESUMO

A partir de um conjunto de registros produzidos pelo fotógrafo nipo-brasileiro Haruo Ohara entre as décadas de 1940 e 1970, nos quais captou cenas de práticas sociais realizadas nos espaços públicos de Londrina/PR, esta pesquisa tem por objetivo levantar aspectos do cotidiano da cidade em um período de importantes transformações urbanas. A partir da metodologia de desmontagem dos signos fotográficos proposta pelo pesquisador Boris Kossoy, esses registros, aqui chamados de fotocronicidades – por apresentarem motivos recorrentes no gênero jornalístico-literário crônica –, são contextualizados na trama histórica da cidade. Essa contextualização se dá a partir dos indícios visuais constantes nos registros e com o auxílio de jornais, revistas, documentos oficiais e relatos escritos e orais de pessoas que vivenciaram os locais registrados à época de suas tomadas.

Palavras-chave: História de Londrina (PR). Comunicação Visual. Haruo Ohara. Fotografia e memória. Fotocronicidade.

PERES, Julio Cezar Pereira. **Photochronicity**: the social everyday life of Londrina in the Haruo Ohara's photographs. 2020. 98 p. Dissertation (Master's degree in Communication) – State University of Londrina, Londrina.

ABSTRACT

From a conjoint of registers taken by the japanese-brazilian photographer Haruo Ohara between the 1940s and 1970s, in which he captured scenes of social practices performed in public places in Londrina/PR, this research aims to raise aspects of everyday life in the city in a period of important urban transformations. From the disassembly of photographic signs methodology proposed by the researcher Boris Kossoy, this registers, here called photochronicities – for presenting recurring motives in the journalistic-literary genre chronic –, are contextualized in the city's historical plot. This contextualization occurs from the visual evidences contained in the registers and with the aid of newspapers, magazines, official documents and written and oral reports from people who experienced the recorded places at the time of their taking.

Key words: Londrina (PR) history. Visual Communication. Haruo Ohara. Photography and memory. Photochronicity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Fotografia <i>Espectadores</i>	11
Figura 2	<i>Boulevard du Temple</i>	18
Figura 3	<i>The Ladder</i>	19
Figura 4	Rua do Rosário em 1862	21
Figura 5	Remoção do Morro do Castelo	23
Figura 6	<i>Ice Cream Selling</i>	24
Figura 7	Primeira clareira aberta onde se ergueu Londrina.....	28
Figuras 8 e 9	Haruo Ohara e Rubem Braga em autorretratos com Rolleiflex	34
Figura 10	Agradecimentos de Haruo Ohara a pessoas que o ajudaram a identificar flores	35
Figura 11	Fotografia feita por Haruo Ohara no Rio de Janeiro.....	35
Figura 12	Números do acervo digital de Haruo Ohara no IMS.....	36
Figura 13	Anúncio da Kodak publicado na revista <i>Fon-Fon</i>	38
Figura 14	Ilustração da coluna <i>Cinematographo</i> , de João do Rio.....	41
Figura 15	Grupo de pessoas ao redor de realejo na Praça da República, em São Paulo.....	42
Figura 16	Carnaval na Avenida Paraná	49
Figura 17	Construção do Cine Ouro Verde e Edifício Autolon	51
Figura 18	Cortejo carnavalesco em um outro ponto da Avenida Paraná	52
Figura 19	Um detalhe do <i>Coração de Londrina</i>	53
Figura 20	Curso na Avenida Paraná em 1948	54
Figura 21	Carros das famílias Paglia e Piantini no Carnaval de 1949	57
Figura 22	Pequeno engraxate trabalhando na Praça Willie Davids.....	58
Figura 23	Fotografia <i>Lama</i>	65
Figura 24	Caminhão irrigador usado para baixar a poeira em Londrina.....	64
Figura 25	Fotografia <i>Espectadores II</i>	65
Figura 26	Cortejo circense pelas ruas de Londrina	69
Figura 27	Fotografia da série “Circo”	70
Figura 28	Fotógrafo lambe-lambe	72
Figura 29	Edifício Centro Comercial ao fundo	73
Figura 30	Construção do Edifício Centro Comercial	73
Figura 31	Haruo Ohara com seus amigos lambe-lambe.....	75

Figura 32	Crianças brincam na Concha Acústica.....	77
Figura 33	Lavadores no Lago Igapó.....	82
Figura 34	Barragem do Igapó em 1964.....	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A FOTOGRAFIA, A CRÔNICA E A HISTÓRIA VISTA DE BAIXO	14
2 FOTOGRAFIA, CIDADE E PRÁTICAS SOCIAIS	16
2.1 PROCESSOS FOTOGRÁFICOS COMO CONDICIONANTES DO REGISTRO DE PRÁTICAS SOCIAIS.....	17
2.1.1 Poses, Vultos E Cidades Vazias: Os Primórdios Da Fotografia (1839-1855)	18
2.1.2 Povoamento Das Cidades Na Fotografia: Pessoas Paradas E Fantasmas (1855-1880).....	20
2.1.3 A Conquista Do Movimento Na Fotografia (1880-1910).....	22
2.1.4 A Fotografia Ganha As Ruas (1910-1970).....	25
2.2 A HISTÓRIA DE LONDRINA COM A FOTOGRAFIA	27
3 HARUO OHARA E LONDRINA, CONTEXTOS QUE SE CRUZAM	30
3.1 HARUO OHARA, UM DISTINTO NIPO-LONDRINENSE	31
3.2 ALGUNS ASPECTOS PESSOAIS EM COMUM ENTRE HARUO OHARA E RUBEM BRAGA	33
3.3 O ACERVO FOTOGRÁFICO DE HARUO OHARA	36
4 FOTOGRAFIA, CIDADE E CRÔNICA: A FOTOCRONICIDADE	38
4.1 A CRÔNICA	39
4.1.1 A crônica de Rubem Braga	43
4.2 A FOTOCRONICIDADE	45
5 NA RUA COM HARUO OHARA: UMA LEITURA SOBRE O COTIDIANO LONDRINENSE	48
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	91

O exame das fontes fotográficas jamais atingirá sua finalidade se não for continuamente alimentado de informações iconográficas (necessárias aos estudos comparativos) e das informações escritas de diferentes naturezas contidas nos arquivos oficiais e particulares, periódicos da época, na literatura, nas crônicas, na história e nas ciências vizinhas.

Boris Kossoy

INTRODUÇÃO

Rua de terra. Um muro de madeira separa os observadores do motivo observado. Eles são dois. À esquerda, um garotinho – que parece ainda não ter saído da primeira infância – olha por uma das frestas verticais que se formam entre as tábuas que compõem o muro. Vestindo um *short* claro e uma camiseta preta com mangas e gola brancas, descalço, o menino carrega em sua mão esquerda – como que fizesse um favor para a mãe – um pequeno caldeirão de metal. À sua direita, um homem, socialmente vestido em roupas claras e sapatos pretos, ergue-se por sobre uma bicicleta, que o faz alcançar, com as mãos, a parte superior do muro. No bagageiro da bicicleta, algo pequeno, enrolado no que parece uma sacola, faz crer que ele não estava apenas a passeio. À direita do homem, um poste de madeira projeta sua sombra no muro e revela que a cena acontecia, provavelmente, na primeira parte de uma tarde ensolarada.

– O que de tão interessante acontecia por trás daquele muro, a ponto de apreender a atenção daqueles dois personagens de faixas etárias e vestimentas tão diferentes?

– Que lugar era aquele e em que rua estava localizado?

– Era comum ver pessoas ali, agindo da mesma forma, ou foi apenas uma criação do fotógrafo?

Esses, provavelmente, são os primeiros questionamentos que veem à cabeça de uma pessoa que se depara com a fotografia *Expectadores*¹ (Figura 1), do fotógrafo nipo-brasileiro Haruo Ohara (1909-1999), que aparece no site do Instituto Moreira Salles e no catálogo *Haruo Ohara Fotografias* (OHARA, 2008b, p. 53) como tendo sido feita na cidade de Londrina/PR, em 1961.

Figura 1 – Fotografia *Expectadores*



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

¹ Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/#/detailpage/12764>>. Acesso em: 31 maio 2019.

Neste trabalho, o desafio de responder a perguntas como as formuladas acima se estende a outras sete fotografias de Haruo Ohara. Perseguindo os indícios contidos em tais registros, aqui se pretende recuperar aspectos do cotidiano social de Londrina/PR entre as décadas de 1940 e 1970.

Tendo em vista que Ohara foi um fotógrafo amador, não tendo obrigações para com a produção de seus registros – exceto as determinadas por ele próprio –, suas fotografias são dotadas de um olhar descondicionado em relação ao de fotógrafos comerciais que foram seus contemporâneos no município, e trazem minúcias de um passado não tão distante, mas que já se perderam em meio ao rápido desenvolvimento da cidade. Minúcias essas que urgem de serem interpretadas, já que à medida em que a fotografia se distancia da época em que foi produzida, “mais difíceis as possibilidades de suas informações visuais serem resgatadas” (KOSSOY, 2018, p. 33).

Pioneiro no município, Haruo Ohara viu Londrina surgir do meio da mata. Viu da mata surgir o cafezal² e viu este ser engolido pelo concreto e o asfalto. Viveu o campo e a cidade, no sentido mais amplo que essas condições implicam, e disso fez milhares de registros fotográficos.

Suas fotografias são conhecidas por evocar beleza e emoção, sendo aproximadas, muitas vezes, da literatura, como em Boni (2004) que, fazendo um panorama da obra do autor, chama suas fotografias de “poesias imagéticas”; ou em Edongo e Silva (2009) que, analisando seus autorretratos, os chama de “poemas em branco e preto”; e ainda em André (2016) e Fontanari (2018), que veem suas composições como “haicais fotográficos”.

Extrapolando o enfoque estético, já tão bem explorado, mas sem fugir da comparação à literatura, aqui se apresenta um ponto de vista ainda não explorado no vasto acervo do fotógrafo – o que se aproxima do gênero literário da crônica. A partir de um olhar global sobre os registros do autor – resguardados na Reserva Técnica Fotográfica do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro – percebeu-se que seu acervo pode ser organizado em coleções que evocam crônicas sobre as mais diversas facetas de sua experiência no município, com relatos que englobam desde a vida familiar e o trabalho no campo às benesses e percalços da vida cidadina.

Aqui se tem, como recorte, instantâneos que retratam práticas sociais realizadas na esfera do espaço público, as quais, em alguns casos, por suas peculiaridades, despertam curiosidade. Sendo a crônica “amiga da verdade”, como defende Candido (2003, p. 89), aqui se parte da hipótese de que as fotografias que compõem o *corpus* estudado podem ser tidas

² Tipo agrícola que levou a cidade, em suas primeiras décadas, a ser conhecida como a capital mundial do café.

como relatos de experiências cotidianas vivenciadas por ele e pelos demais cidadãos que transitavam pelos espaços registrados, logo, por essa e outras características apresentadas no decorrer do texto, são *fotocronicidades*³. Nesse comparativo, são destacados aspectos da crônica moderna brasileira, que tem como principal representante o escritor capixaba Rubem Braga.

A pergunta problema que guia este trabalho está expressa da seguinte forma: O que revelam as fotografias de Haruo Ohara sobre o cotidiano social londrinense nas décadas de 1940 e 1970?

Para responder a essa pergunta, as fotografias selecionadas passaram por um processo de desmontagem, como proposto por Kossoy (2012) – análise iconográfica e interpretação iconológica. Nesse processo, com o intuito de contextualizá-las, cada imagem recebeu um tratamento específico, a partir dos vestígios que apresenta e, quando necessário, foram submetidas à metodologia do *uso da fotografia como disparadora do gatilho de memórias*⁴, afim de que:

- a) as fotografias pudessem ser validadas ou não como fatos cotidianos do município em suas épocas de tomada;
- b) personagens e locais registrados nas imagens fossem identificados;
- c) práticas observadas nas fotografias pudessem ser esclarecidas;

Para tanto, no primeiro capítulo é traçado um panorama sobre a inclusão da fotografia e outras fontes – que aqui também serão utilizadas –, como objeto de pesquisa no campo da História e das Ciências Sociais. O segundo é dedicado à contextualização da captura fotográfica de práticas sociais cidadinas, onde se traça, a partir da História da Fotografia, as condicionantes que permitiram que cada época tivesse, a partir da técnica e das convenções estéticas, sua forma de representar tais aspectos. Já o terceiro está dedicado ao registro de alguns apontamentos biográficos sobre Haruo Ohara e sua relação com a cidade de Londrina. No quarto é conceituado o que aqui é chamado *fotocronicidade*. No quinto capítulo está a análise das imagens e no sexto e último, as considerações finais.

³ Neologismo formado das palavras “fotografia”, “crônica” e “cidade”.

⁴ Metodologia de coleta de dados históricos através de entrevistas conduzidas por registros fotográficos desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Comunicação e História da UEL.

1 A FOTOGRAFIA, A CRÔNICA E A HISTÓRIA VISTA DE BAIXO

Por muito tempo⁵ a historiografia se pautou, quase que unicamente, em assuntos político-militares – as grandes descobertas, os feitos dos grandes estadistas, as conquistas dos grandes generais etc. Porém,

nos últimos tempos os historiadores têm ampliado consideravelmente seus interesses para incluir não apenas eventos políticos, tendências econômicas e estruturas sociais, mas também a história das mentalidades, a história da vida cotidiana, a história da cultura material, a história do corpo etc. (BURKE, 2004, p. 11).

Essa tendência historiográfica, que se consolidou a partir de um grupo de pesquisadores que ficou conhecido como Escola dos *Annales*⁶, tornou a historiografia aberta ao diálogo com outras áreas do saber, gerando novas perguntas acerca do passado, as quais não eram possíveis de serem respondidas a partir, apenas, dos documentos oficiais (BURKE, 1992, p. 25).

Foi dentro das propostas desenvolvidas nessa corrente historiográfica, conhecida por Nova História, que fontes iconográficas, literárias e a história oral, assim como diversos outros redutos de memória antes marginalizados, alcançaram seu status documental, sendo aceitos como fonte de pesquisa. Essas fontes trazem, irrefutavelmente, indícios do passado e, quando cercadas em seus contextos de origem – técnico, social, político, econômico etc. (a depender da fonte e do que se pretenda resgatar) –, ampliam o leque de possibilidades de interpretação e compreensão da História.

Nesse contexto, a partir de novas metodologias e abordagens teóricas, a fotografia, os jornais e a história oral ganharam espaço na academia, como relata Boni (2014b, p. 254):

Felizmente, a partir dos anos 1980, a academia se rendeu à força desses importantes elementos e ferramentas de pesquisa: a história oral foi definitivamente credenciada como metodologia e os jornais e revistas de época se tornaram importantes fontes de consulta e contextualização. A fotografia, por sua vez, foi alçada à condição de documento e passou a ser aceita e respeitada por diversas áreas de estudo, especialmente a Antropologia, a Sociologia e a História, provocando uma necessária interdisciplinaridade entre essas áreas e a Comunicação.

Conseqüentemente, “os pesquisadores voltaram suas preocupações para o homem comum e sua experiência, que até então ficavam à margem da história oficial” (HOFFMANN, 2014, p. 70). A essa abordagem, o historiador inglês Edward Thompson chamou, em 1966, em um célebre artigo, de *The History from Below*, a história vista de baixo. A *História vista de baixo* é também o título de um ensaio do historiador Jim Sharpe, no livro *A Escrita da História*, organizado por Peter Burke. Neste, para explicar a importância desse tipo de fonte de pesquisa, o autor parte

⁵ “Desde os tempos de Heródoto e Tucídides” (BURKE, 1991, p. 2)

⁶ Em referência à revista *Annales*, fundada pelos historiadores March Bloch e Lucien Febvre em 1929.

de um conjunto de cartas escritas pelo soldado britânico Willian Weeler endereçadas à sua esposa e que fornecem detalhes do *front* da Batalha de Waterloo, ocorrida em 1815, do ponto de vista de um militar subalterno, não de seu comandante – como tradicionalmente a História a abordava.

Curiosamente, foi do ponto de vista do militar de linha de frente que o cronista Rubem Braga narrou vários episódios da Segunda Guerra Mundial, quando, enquanto correspondente do *Diário Carioca*, acompanhou a Força Expedicionária Brasileira na campanha da Itália. Através de seus relatos, feitos do *front*, seus leitores puderam conhecer, por exemplo, a trajetória do pracinha Juan⁷ – um filho de espanhóis, nascido em Sorocaba/SP, que aos 14 anos defendeu Madrid durante a Guerra Civil Espanhola; e que, aos 22, sabendo da entrada do Brasil na guerra, se prontificara a combater os nazistas. Não é à toa que Candido (2003, p. 90) descreve a crônica como uma perspectiva “do simples rés do chão” – ela é, em grande parte de suas temáticas, a história vista de baixo.

É, também, de pontos de vista registrados em imagens, que muitos aspectos da História, antes renegados, vêm sendo recuperados, seja em pinturas rupestres, esculturas, artes plásticas em geral etc. Referindo-se à pintura, por exemplo, Burke (2004, p. 128) escreveu:

Historiadores da dança, do esporte, do teatro e outros especialistas, todos estudaram a evidência dessas imagens com cuidado e atenção para cada detalhe. Sem elas, a reconstituição da prática do futebol na Florença renascentista, por exemplo, seria literalmente impossível.

E com a fotografia não é diferente. Ela também tem se mostrado uma poderosa fonte de pesquisa na recuperação de aspectos do passado não relatados na história oficial. Exemplo disso são as pesquisas conduzidas pelo *Grupo de Pesquisa Comunicação e História*⁸, da Universidade Estadual de Londrina, que, aliando a história oral à investigação de acervos fotográficos – oficiais ou não – de municípios que compreendem a região Norte do Paraná, tem revelado novas perspectivas de compreensão de suas realidades. Amostra disso são as dissertações de Maria Luisa Hoffmann (2010), Juliana de Oliveira Teixeira (2013) e Rosana Reineri Unfried (2016) etc.

⁷ A crônica “O Pracinha Juan” foi publicada em 26 de outubro de 1944, nas páginas 1 e 2 do *Diário Carioca*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093092_03&PagFis=18545&Pesq=pracinha>. Acesso em: 12 out. 2019.

⁸ Grupo cadastrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq e certificado pela UEL.

2 FOTOGRAFIA, CIDADE E PRÁTICAS SOCIAIS

A fotografia é urbana primeiramente pela sua origem: surgida ao mesmo tempo que as cidades modernas, desenvolveu-se nelas – mais nas grandes do que nas pequenas cidades.

(ROUILÉE, 2009, p. 43)

A fotografia nasce urbana. Como uma última filha desejada, depois de os demais filhos terem se emancipado⁹, a modernidade ansiava pela sua chegada. Fruto de um contexto de mecanização, alavancado pela Revolução Industrial, ela surge junto a diversas tecnologias que revolucionariam os aspectos da vida cotidiana – o transporte, as formas de trabalho e moradia, as rotinas etc.

Na cidade, a fotografia acompanhou várias transformações e buscou se adaptar a cada uma delas, aprimorando sua forma de captação e circulação, por meio de processos e suportes cada vez mais sofisticados; estabeleceu novas visibilidades e promoveu novas formas de interação social, tanto na relação homem-homem, como na relação homem-cidade.

Embora urbana por sua origem, conteúdo e “sobretudo porque mecanismos análogos operam na grande cidade moderna e nos documentos fotográficos” (ROUILÉE, 2009, p. 43-44), nem sempre aspectos do cotidiano da urbe puderam ser captados de forma instantânea, como hoje, pela fotografia.

O que neste estudo é chamado de fotocronicidade, surge em um momento específico da história da fotografia¹⁰, gênero da história para o qual, segundo Kossoy (2018, p. 61-62),

interessam sobretudo as imagens que documentam a diversidade de assuntos que foram objeto de registro no passado, na medida em que representam exemplos da utilização da fotografia nas mais diferentes áreas. Também são importantes para essas histórias as próprias circunstâncias ligadas ao processo que deu origem a estas imagens, bem como o uso que delas se fez enquanto testemunho visual de certa situação ou fato.

⁹ Quando a fotografia surgiu, as imagens tradicionais – como Flusser (2009) chama as imagens produzidas pela mão humana – já não eram mais suficientes para as exigências da época, tendo que recorrer a tecnologias e se adaptando a novas formas de representação, como a câmera escura (que viria a ser base da fotografia) e a câmera lúcida, que as aproximava do real; diminuindo o tempo de produção, como no caso dos retratos de silhueta; ou permitindo sua reprodução, como nos fisionotragos – aspectos que, durante seu desenvolvimento, viriam a ser perseguidos e assimilados.

¹⁰ Área da história onde a fotografia é o próprio objeto de pesquisa e para a qual “interessam fundamentalmente os artefatos representativos dos diferentes períodos para que possam servir de exemplificação das etapas sucessivas da tecnologia fotográfica, dos estilos e das tendências de representação vigentes num certo momento histórico de um determinado país” (KOSSOY, 2018, p. 61).

Neste sentido, com o objetivo de contextualizar o surgimento desse tipo de fotografia, achou-se prudente traçar um panorama histórico da relação fotografia-práticas sociais no decorrer da história, destacando, nos principais processos, características de captação desse tipo de registro.

2.1 PROCESSOS FOTOGRÁFICOS COMO CONDICIONANTES DO REGISTRO DE PRÁTICAS SOCIAIS

Tão logo a possibilidade de registro imagético a partir da luz foi proclamada na Academia de Ciências de Paris, em 1839, como sendo um invento dos franceses Joseph Niépce e Louis Daguerre – o daguerreótipo¹¹ –, outros inventores da época apresentaram pesquisas que chegaram a resultados também satisfatórios, a partir de técnicas diferentes, como o também francês Hyppolite Bayard e o inglês William Fox Talbot. No Brasil, o francês aqui radicado, Hércule Florence também chegara a resultados semelhantes. Esses são apenas alguns dos processos apresentados em 1839, os que tiveram mais repercussão na imprensa da época; mas houve outros¹². O que prova que, como enfatiza, Freund (1974, p. 29), “a fotografia respondia às necessidades da época”.

Seriam necessárias muitas e muitas páginas para traçar um panorama completo da história da fotografia que englobasse todos os processos. Portanto, aqui foram elencados os principais processos fotográficos de cada período e exemplificado, por meio de fotografias obtidas por estes, como se dava o registro de práticas sociais em cada período.

Na escolha desses processos, seguiu-se a divisão proposta por Pavão (1997), que organiza os processos de base físico-química, a partir dos que tiveram mais destaque em cada período, assim sendo: *daguerreotipia* (1839-1855), *negativos em vidro de colódio úmido e provas de albumina* (1855-1880), *negativos em vidro de gelatina e brometo de prata e das provas em papel directo de fabrico industrial – de gelatina ou colódio* (1880-1910), *negativos em películas e das provas em papel de revelação* (1910-1970) e *fotografia a cor cromogénea* (1970 até hoje) – nesta pesquisa, este último processo ficou de fora, por as fotografias aqui analisadas serem todas em preto e branco.

Para a exemplificação de cada processo, seguiu-se o que aconselha Kossoy (2018, p. 62), que diz que cabe aos pesquisadores, “segundo seus critérios pessoais e seus repertórios culturais, a tarefa de, a partir da multidão de imagens que têm a oportunidade de pesquisar, destacar as obras que considerem prioritárias para a história da própria fotografia”.

¹¹ Nome dado à câmara, assim como a chapa metálica portadora da imagem resultante do processo criado por Niépce-Daguerre.

¹² O *Jornal do Commercio* de 29 de dezembro de 1839, por exemplo, comenta a descoberta de dois outros inventores: Liepmann na Alemanha, e Breyer, na Bélgica. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_02&pagfis=12109>. Acesso em 16 ago. 2019.

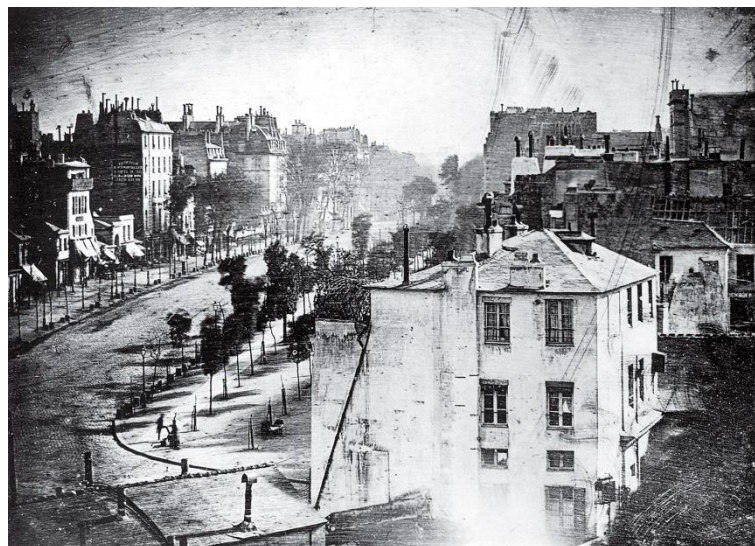
2.1.1 Poses, Vultos E Cidades Fantasmas: Os Primórdios Da Fotografia (1839-1855)

O processo de daguerreotipia, que consiste na sensibilização de placas de metal – geralmente cobre – revestidas com prata e expostas a vapores de iodo, foi doado ao mundo pelo rei Louis-Philippe I, da França, que, em troca, garantiu pensão vitalícia a Daguerre e Isidore (herdeiro de Niépce); fato que o fez sair na frente na busca por mercado e aperfeiçoamento, já que, quem o quisesse poderia, sem ônus aos inventores, reproduzir e aprimorar o invento.

A primeira imagem fotográfica, de que se tem registro da presença de figuras humanas (Figura 2) é um daguerreótipo de 1838 e registra uma prática social realizada no âmbito do espaço público. Na imagem, captada por Daguerre, aparece, com pouca nitidez, “um homem tendo as botas engraxadas no Boulevard du Temple”, em Paris (KOSSOY, 2019, p. 133). Para Hackinhg (2012, p. 23), “é possível que Daguerre tenha pagado aos dois, ou os tenha encorajado de alguma outra forma a fazer a pose”.

Cabe ressaltar que os personagens não eram o motivo principal da captura. A priori, o invento de Daguerre se prestou, quase que unicamente, ao registro de vistas urbanas, sem a presença humana, já que eram necessários cerca de trinta minutos de exposição à luz solar intensa para formação da imagem (FREUND, 1974, p. 29). Pouco depois, com alguns aprimoramentos, a técnica se estendeu ao registro de retratos – “a principal atividade desenvolvida pelos fotógrafos em todo o mundo” (KOSSOY, 2002, p. 24).

Figura 2 – Boulevard du Temple



Fotografia: Louis Daguerre

Disponível em: <http://100photos.time.com/photos/louis-daguerre-boulevard-du-temple>

Paralelamente ao daguerreótipo, na Inglaterra, o pesquisador Henry Fox Talbot fazia experiências com seu invento, conhecido por calótipo/talbótipo. Diferentemente do daguerreótipo, que consistia em uma chapa de metal única, positiva e não reprodutível, o calótipo inaugurou o processo negativo-positivo, em suporte de papel, permitindo sua reprodutibilidade. Em 1844, através do seu processo, Talbot publicou o que se pode considerar o primeiro¹³ livro ilustrado com fotografias – *The Pencil of Nature*¹⁴ –, apresentando em 24 imagens as possibilidades de uso de seu invento. Dos registros, apenas um retrata a figura humana, a placa XIV, intitulada *The Ladder* (Figura 3). Na fotografia aparecem três homens: um no que parece ser uma janela da parte superior de um sobrado, um outro segurando uma escada que dá acesso ao piso em que o primeiro está, e um terceiro observando os outros dois.

Figura 3 – *The Ladder*



Fotografia: Fox Talbot

Disponível em: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/101572/william-henry-fox-talbot-the-ladder-british-april-1844/>

No livro de Talbot, cada uma das imagens está acompanhada de um texto no qual o autor tece comentários sobre as possibilidades de uso da técnica. Em um trecho do comentário acerca da fotografia *The Ladder*, o autor comenta sobre a dificuldade de obtenção de registros de grupos

¹³ Um ano antes, a botânica Anna Atkins publicou o primeiro fascículo de sua série intitulada *Photographs of British: Algae Cyanotype Impressions*, na qual apresenta sua coleção de imagens obtidas por contato através da técnica de cianotipia. Em um sentido lato, pode-se considerar esse o primeiro livro ilustrado por fotografias, porém, em um sentido estrito, no que se considera a fotografia como produto de um processo estenopéico – o que deriva da câmara escura –, não o é. Através desse processo, não se pode registrar, por exemplo, uma paisagem urbana.

¹⁴ Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf>>. Acesso em: 02 jul. 2019.

de pessoas, devido ao longo tempo de exposição necessário para a captação fotográfica. Escreveu ele:

[...] Se prosseguirmos para a Cidade e tentarmos tirar uma foto da multidão em movimento, falharemos, pois em uma pequena fração de segundo eles mudam tanto suas posições, a ponto de destruir a distinção da representação. Mas quando um grupo de pessoas foi artisticamente arranjado e treinado por um pouco de prática para manter uma absoluta imobilidade por alguns segundos, imagens muito agradáveis são facilmente obtidas (TALBOT, 2010, p. 42).¹⁵

Embora a técnica de Talbot tenha sido bastante difundida na Inglaterra nas décadas de 1840 e 1850, o processo de Daguerre-Niépce garantia maior qualidade e nitidez, era mais barato e, como já dito aqui, era um invento de patente aberta. E esses aspectos o fizeram conquistar mercados além-mar ainda em seu primeiro ano de divulgação, chegando aos Estados Unidos e em seguida ao Brasil – neste, tendo sua primeira demonstração pública apenas 150 dias depois de sua apresentação oficial. O daguerreótipo se manteve como imagem fotográfica majoritária até meados da década de 1850.

2.1.2 Povoamento Das Cidades Na Fotografia: Pessoas Paradas E Fantasmas (1855-1880)

Em 1851, o inglês Frederick Archer apresentou um processo fotográfico que revolucionaria a história da fotografia até então, e que destronaria o daguerreótipo (SOUSA, 2000, p. 39). A técnica de Archer, que consiste no uso do colódio úmido junto ao nitrato de prata na obtenção das imagens, a partir de chapas de ferro (ferrótipos) ou vidro (ambrótipos), reduziu o custo de produção e melhorou a qualidade das fotografias, além de permitir sua reprodutibilidade com maior nitidez que o calótipo.

Foi através da técnica de Archer que o fotógrafo britânico Roger Fenton¹⁶ registrou a Guerra da Criméia. Suas fotografias, publicadas nos jornais *The Illustrated London News* e *Il fotografo*, em 1855, em forma de gravura, são tidas como a primeira reportagem fotográfica (SOUSA, 2000, p.49).

Foi também a partir desse processo que o francês André Disdéri desenvolveu o formato *carte de visite*, no qual “podia reunir sobre uma mesma chapa negativa, não mais um único

¹⁵ Tradução livre do original: “[...] If we proceed to the City, and attempt to take a picture of the moving multitude, we fail, for in a small fraction of a second they change their positions so much, as to destroy the distinctness of the representation. But when a group of persons has been artistically arranged, and trained by a little practice to maintain an absolute immobility for a few seconds of time, very delightful pictures are easily obtained”.

¹⁶ Considerado o primeiro fotógrafo de guerra.

grande clichê, mas quatro, seis, oito ou dez clichês de menor tamanho” (ROUILÉE, 2009, p. 53). As imagens obtidas eram reproduzidas em suporte de papel albuminado – inventado por Louis Désiré Blanquart-Evrard em 1850 – e comercializadas a preços módicos para a época, o que, de certo modo, democratizou o consumo de fotografias de retratos (SOUSA, 2000, p. 30).

No Brasil, os dois principais nomes da fotografia no século XIX, Militão Augusto de Azevedo e Marc Ferrez, possuíram estúdios em São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente, nos quais se produziam e comercializavam retratos *cartes de visite*. Porém, o legado deles não se concentra nos retratos, mas na produção dos primeiros registros de transformações urbanas pelas quais essas cidades passaram na transição do Império para a República, parte deles construída a partir do processo com colódio úmido.

Os primeiros registros de Militão, que retratam a capital paulista no início da década de 1860, compõem o *Álbum comparativo da cidade de São Paulo – 1862-1887*¹⁷, entre os quais a fotografia da Rua do Rosário (Figura 4), foram feitos a partir dessa técnica.

Figura 4 – Rua do Rosário em 1862



Fotografia: Militão Augusto de Azevedo

Disponível em: <https://infograficos.estadao.com.br/uploads/galerias/4447/45859.jpg>

Nela, assim como em outras fotografias da mesma época e que compõem o álbum, podem ser vistos, entre pessoas paradas nas ruas e passeios públicos, “fantasmas” – como se refere Kossoy (2002, p. 68) aos vultos registrados nas fotografias de Militão – frutos do movimento dos transeuntes no ainda longo tempo de exposição. Nas fotografias de Militão, como também nas

¹⁷ “Em média, o *Álbum comparativo* possui sessenta fotografias, com 18 pares comparativos e 24 vistas isoladas datadas de 1887 em sua maioria” (FERNANDES JUNIOR, 2012).

de Ferrez dessa época, o foco da captura era a cidade – fotografias topográficas – e não as práticas sociais nela praticadas, as quais quase não aparecem.

Cabe ressaltar que esses dois fotógrafos iniciaram na prática fotográfica com o processo a partir do colódio úmido e acompanharam a transição para o processo seguinte, onde também realizaram importantes contribuições para a fotografia brasileira.

2.1.3 A Conquista Do Movimento Na Fotografia – O Fotógrafo Continua Parado (1880-1910)

Ideal “para retratos de crianças e pessoas nervosas”, é o que diz um trecho de um anúncio de Guilherme Gaensly no jornal *Diário de Notícias*, datado de 13 de agosto de 1884 (KOSSOY, 2002, p. 157), no qual o fotógrafo propagandeava o processo fotográfico com chapas secas que passara a utilizar em seu estúdio. Essa era uma das muitas possibilidades que a utilização da gelatina na suspensão dos sais de brometo de prata possibilitava à fotografia.

A partir desse processo, desenvolvido inicialmente pelo médico e fotógrafo inglês Richard Maddox e aprimorado por outros inventores da época, a sensibilização das chapas a serem expostas – que nos processos anteriores acontecia imediatamente antes da exposição e demandava cuidados específicos – pôde ser processada com antecedência, representando uma economia de tempo, assim como a diminuição do peso que o fotógrafo precisava transportar até o local das capturas.

Esse processo, após aprimorado, permitiu a diminuição do tempo de exposição das chapas fotográficas à luz, possibilitando “novas formas de utilização capazes de registrar o movimento de pessoas e objetos” (PAVÃO, 1997). Além disso, o processo permitiu o desenvolvimento da indústria fotográfica, fomentando o fabrico dessas chapas secas em escala industrial – empresas como a *Wratten e Wainright* (na Inglaterra) e a *Eastman Dry Plate Company*, nos Estados Unidos, surgem nesse contexto –, diminuindo o preço dos produtos e conquistando públicos mais amplos.

É a partir dessas chapas secas de gelatina que Guilherme Gaensly e Augusto Malta registraram os reflexos da Segunda Revolução Industrial nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, respectivamente, nas primeiras décadas do século XX. Contratados pelas empresas¹⁸ responsáveis pela eletrificação das duas metrópoles brasileiras, os fotógrafos registraram importantes transformações que levaram tais cidades à modernidade, como instalação de

¹⁸ Em São Paulo, Gaensly foi contratado pela *The São Paulo Railway, Light and Power Company Limited* e no Rio de Janeiro, Malta foi contratado pela *The Rio de Janeiro Tramway, Light and Power Company Limited*.

iluminação pública, implantação de bondes elétricos etc. São fotografias “produzidas em um contexto claramente promocional, o que não diminui em nada seu valor iconográfico”, como destaca Kossoy (2002, p. 159), em relação às fotografias de Gaensly.

No caso de Malta, que fora nomeado, em 1903, fotógrafo da Diretoria Geral de Obras e Viação da Prefeitura do Distrito Federal¹⁹, podem ser vistos, ainda, registros de importantes mudanças na infraestrutura urbanística da então capital federal realizadas no Governo Pereira Passos e que ficaram conhecidas como o “bota-abaixo”, como a abertura e o calçamento de ruas, demolição e construção de prédios, além de mudanças paisagísticas como a remoção do Morro do Castelo (Figura 5).

Figura 5 – Remoção do Morro do Castelo



Fotografia: Augusto Malta

Disponível em: <http://fotografia.ims.com.br/#/detailpage/18250>

É nesse contexto que, em forma de retratos, os atores da cidade passam a ganhar importância. Isso fica evidenciado, por exemplo, na coleção de ofícios de rua produzida por Marc Ferrez, já em meados da década de 1890, em que ele registra ambulantes e profissionais de ofício como o amolador, o cesteiro, o doceiro e o vendedor de guarda-chuvas. De forma semelhante, o fotógrafo Eugène Atget registrou, entre 1899 e 1901, em sua série *Petits Métiers*, figuras parisienses como o aprendiz de pasteleiro, a florista, o vendedor de cestos etc., acerca do que Kruse (2008, p. 130) escreveu: “todos eles posaram para a câmara, não enquanto indivíduos, mas enquanto representantes de sua profissão”. Fotografias que tinham objetivos comerciais, muitas delas tornando-se cartões postais.

¹⁹ À época, o Rio de Janeiro era a capital federal.

Do ponto de vista dos equipamentos, ainda a partir de chapas secas de gelatina e prata, as câmeras ganharam novos tamanhos e formatos, com o surgimento das câmeras “detetive”, de onde se tem, ainda na década de 1890, como precursor da fotografia cômica²⁰ (SOUSA, 2000, p. 19), o fotógrafo Paul Martin, que produziu registros como a clássica fotografia *Ice-Cream Selling* (Figura 6), em que, aparentemente, sem ser percebido, fotografa crianças em volta de uma venda de sorvetes, em 1893.

Figura 6 – *Ice-Cream Selling*



Fotografia: Paul Martin

Disponível em: Acervo da agência Getty Image

Cabe ressaltar que, mesmo diante do surgimento das câmeras de pequeno formato, os fotógrafos profissionais se utilizavam das de grande formato para seus trabalhos, sendo as de pequeno formato dedicadas ao amadorismo. Como destaca Rouillé (2009, p. 92):

Os instantâneos dos ricos amadores de 1890 não apresentava mais personagens centralizados, isolados e imóveis, porém cenas e indivíduos em ação, muitas vezes flagrados de surpresa ou sem que percebam, através de pequenas câmeras ‘detetive’, que gozam, então, de grande popularidade. Ao contrário dos retratos de estúdio, os clichês são feitos no decorrer de atividades lúdicas e mundanas, em grandes mansões burguesas, nas pistas de corridas, por ocasião de manifestações esportivas, ou no cenário de luxuosas estações balneárias.

²⁰ Registro que o fotógrafo obtém sem ser percebido e que, no fotojornalismo, anos mais tarde, se consolidaria com o fotógrafo Erich Solomon.

Foi enquanto amador²¹, ou seja, sem fins comerciais²², que o fotógrafo italiano, radicado no Brasil, Vincenzo Pastore, a partir, provavelmente, de uma compacta câmera caixão, e tendo como suporte negativos de vidro²³ sensibilizados por emulsão de gelatina e prata, deu início a uma importante coleção de registros fotográficos de práticas sociais na capital paulista. Tais registros, feitos entre 1908 e 1914, ficaram "por quase nove décadas dentro de uma caixa de papelão, mantida pelos descendentes do fotógrafo na intimidade das relações familiares" (BELTRAMIM, 2015, p. 186) e apresentam indícios do que aqui é chamado *fotocronicidade*, como se verá adiante.

2.1.4 A Fotografia Ganha As Ruas (1910-1970)

Seguindo a tendência industrial que a fotografia conquistara com as chapas secas, a então *Eastman Dry Plate Company*, de George Eastman, já consolidada no mercado fotográfico e almejando novos mercados, iniciou, a partir de 1884, a pesquisa de suportes mais leves para a prática fotográfica. Mudando seu nome para *Eastman Dry Plate and Film Company*, a empresa lançou, a priori, rolos de papel fotográfico que, com a ajuda de um suporte, se adaptavam às câmeras de grande formato. Foi um fracasso, pois, segundo Pavão (1997), "este sistema era de certa forma um regresso ao velho Calótipo de Talbot: em ambos os processos, as fibras do negativo em papel deixam alguma granulação na prova final e não apresentam a gama tonal dos negativos de vidro".

Continuando suas pesquisas, a empresa de Eastman, realizou modificações no filme fotográfico, diminuindo as granulações e, dispondo desse suporte mais barato, lançou, em 1888, uma câmera que ampliou o consumo para um novo público, menos exigente, dando início à popularização massiva da fotografia.

A Kodak nº 1, como ficou conhecida aquela câmera doméstica, tinha como slogan "aperte o botão, nós fazemos o resto", e inaugurou a era da fotografia automática, como sustenta Oliveira e Hoffmann (2015, p. 91): "não era mais necessário ter nenhum conhecimento de química, ótica ou composição. Bastava apenas apertar o disparador. O processo, que antes era dominado do começo ao fim pelo fotógrafo, tornou-se obscuro".

É nesse contexto de melhorias nos suportes fotográficos que a, já Eastman Kodak Company, lança, a partir de 1889, filmes de película plástica. Sendo as primeiras de nitrato de

²¹ O fotógrafo realizava tais capturas após o encerramento de seu expediente no estúdio.

²² Do ponto de vista comercial, o fotógrafo era famoso pelo *Retrato Mimoso – cartes de visite* que comercializava envoltos em cartões decorados; também inovou com relação a fotomontagens.

²³ Como sugere Carlos Lemos, no catálogo da exposição São Paulo de Vincenzo Pastore, organizada em 1997 pelo Instituto Morteira Sales.

celulose, seguidas pelas de diacetato de celulose e depois pelas de triacetato de celulose; além das de acetato butirato de celulose – usadas até hoje (PAVÃO, 1997).

Embora as películas plásticas tenham levado a fotografia a uma popularização nunca antes vista, o uso desse suporte se mostrou restrito, quase que unicamente, aos fotógrafos não profissionais por um bom tempo. Até então, os negativos em vidro de gelatina e prata ainda dominavam o mercado profissional da fotografia.

É, também, aliando pequenos negativos de vidro aos avanços da indústria óptica, que, na indústria fotográfica, surge, em 1924, a primeira câmera de pequeno formato de uso profissional, a Ermanox. Foi com uma câmera desse tipo que o fotógrafo alemão Erich Salomon, consagrou-se pai do fotojornalismo moderno, ao apresentar registros tomados de cerimônias políticas sem ser percebido, aquela que ficou conhecida como “fotografia cândida”:

a fotografia não posada, não protocolar, em que o fotografado não se consegue preparar para o ser. Uma fotografia viva, por vezes bem humorada (Solomon não desdenhava o público), que tenta surpreender as figuras (públicas) em instantes durante os quais abrandam a vigilância, deixando cair as máscaras e abandonando os rituais sociais, assumindo posições ‘naturais’. Uma fotografia que procura retratar o cotidiano (SOUSA, 2000, p. 77).

Em seu célebre livro *Beruhmte zeitgenossen im unbewachten augenblicken*, Salomon, ao falar das qualidades que o fotojornalista deveria ter, em sua opinião, destaca que “é preciso apanhá-las [as pessoas] no momento preciso em que elas estão imóveis [por causa dos tempos de exposição]” (SOUSA, 2000, p. 78), o que demonstra que a fotografia praticada por ele – as mais célebres feitas em ambiente fechado, diferente das de Pastore –, ainda não era capaz de “congelar” a cena em um momento inesperado. Não era qualquer cena que podia ser registrada por tal suporte.

O surgimento da Ermanox se dá apenas um ano antes da apresentação da Leica, a câmera que alçou o filme fotográfico ao mercado profissional. No fotojornalismo, com ela, o profissional

ganha mobilidade, pode posicionar-se melhor face ao evento, explorando pontos de vista variados, passa mais facilmente despercebido, não necessita de usar constantemente flash para fotografar em interiores e tem à sua disposição uma gama de objectivas permutáveis que pode mudar consoante os objectivos do seu trabalho e a distância a que tem de se situar (SOUSA, 2000, p. 73).

O filme fotográfico de película plástica proporcionou câmeras portáteis, cada vez mais sofisticadas, com controles manuais que permitiam que o operador configurasse a exposição do filme de acordo com o ambiente e cena que desejasse captar, além da possibilidade de se ter vários registros em uma única tira. A partir das pesquisas contínuas que envolviam o aperfeiçoamento das objectivas e o aumento da sensibilidade dos filmes, a fotografia pôde,

enfim, conquistar o instantâneo.²⁴ E a *fotocronicidade* pode, enfim, se fazer presente na produção de muitos fotografos.

A partir desse momento, as práticas sociais passaram a ter espaço, de fato, na produção fotográfica; ampliando o número praticantes da fotografia de rua, os quais deixaram sua marca, principalmente, na imprensa. Nos Estados Unidos e Europa, Robert Frank, Willian Klein e Cartier-Bresson são exemplos desse gênero fotográfico. No Brasil, tem-se como expoentes, fotógrafos como Marcel Gautherot, Pierre Verger, Flávio Damm e Hildegard Rosenthal – pioneira no fotojornalismo entre as mulheres (KOSSOY, 2007, p. 81-102).

2.2 A HISTÓRIA DE LONDRINA COM A FOTOGRAFIA

A história de Londrina com a fotografia se inicia em 1929, quando a região do município ainda era chamado de Patrimônio Três Bocas²⁵. A essa época, como visto, a fotografia já havia se popularizado e evoluído em muitos aspectos, no Brasil e no mundo. Foi portando uma câmera de filme fotográfico, de forma amadora, que George Craig Smith, funcionário da Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), alguns dias após a demarcação do marco zero do empreendimento agro-imobiliário que viria a ser Londrina, fez o registro de casas surgindo em meio à primeira clareira aberta na mata (Figura 7).

Além da façanha de Smith, Londrina tem como uma de suas particularidades na fotografia o que Boni (2014a, p. 21-41) chama de “dois lances de sorte”. Trata-se dos motivos que levaram a cidade a ter um amplo acervo fotográfico do seu desbravamento e início da colonização. Para o autor, a grandeza desse acervo pode ser considerada quando comparada a dos acervos do início de cidades²⁶ de trajetórias mais recentes, quando as facilidades para a captura fotográfica eram mais propícias.

O primeiro lance de sorte, segundo Boni (2014a), está ligado às investidas da agência colonizadora do município e região, a Companhia de Terras Norte do Paraná – CTNP, que utilizou a fotografia como meio de divulgar a fertilidade do solo para a agricultura, assim como o potencial de desenvolvimento urbano do município, com o objetivo de vender lotes de terra. Nessa etapa, se destacam os fotógrafos Theodor Preising, fotógrafo alemão itinerante que

²⁴ Em um sentido estrito, o instantâneo já havia sido possibilitado em junho de 1878, de forma isolada, com os experimentos do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge, quando este, financiado pelo magnata americano Leland Stanford, registrou, em chapas de vidro sensibilizadas pelo processo com colódio úmido, o movimento dos cavalos do seu patrocinador (BENEDETTI, 2018, p. 99-113).

²⁵ O nome do município só passou a ser, oficialmente, Londrina com a criação do município, em 3 de dezembro de 1934, sob o Decreto Estadual n.º 2.519.

²⁶ “Alguns municípios do Norte do Estado de Mato Grosso, como Alta Floresta, Colíder, Santa Carmem, Sinop e Sorriso, por exemplo, cerca de 40 anos mais jovens que Londrina, possuem muito menos documentos iconográficos de seus primórdios” (BONI, 2014a, p. 39).

percorreu alguns estados brasileiros; Hans Kopp – austríaco, radicado no Brasil; e José Juliani, pioneiro em Londrina vindo da cidade de Nova Europa (SP).

Já o segundo lance de sorte,

[...] foi a vinda de imigrantes no início do processo de colonização. Normalmente fugindo da pobreza, perseguições étnicas ou religiosas, ou de conflitos em seus países de origem, esses imigrantes chegavam com qualificação profissional para o exercício de ofícios específicos, entre eles o de fotógrafo. Graças a essas pessoas, serviços fotográficos foram uma constante em Londrina desde o início da cidade (BONI, 2014a, p. 40).

Dessa fase, são destacados os fotógrafos Carlos Stender (alemão), que segundo Boni (2004, p. 270), “na prática, montou o primeiro estúdio de Londrina”, o Foto Estrela; Suejiro e Yutaka Yasunaka (japoneses), que deram sucessão ao Foto Estrela; Mineso Matsuo (japonês) que montou o Foto Nippon; dentre outros.

Figura 7 – Primeira clareira aberta onde se ergueu Londrina



Fotografia: George Craig Smith

Fonte: Acervo do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss

A vasta produção imagética da cidade foi construída basicamente em dois suportes fotográficos: negativos de vidro e negativos de película plástica (filmes), sem obrigatoriamente seguir a ordem cronológica do surgimento dos processos.

No período aqui pesquisado, a maioria dos registros já era em negativos de película plástica. Foi com esse tipo de suporte que Haruo Ohara e seus contemporâneos, como Oswaldo Leite e Carlos Stender e Yutaka Yassunaka – do Foto Estrela –, registraram, entre as décadas de 1940 e 1970, o desenvolvimento de Londrina. Como em um ato orquestrado, Leite, enquanto fotógrafo oficial do município, registrou a construção e inauguração das obras públicas (BONI, 2014a, p. 15), Stender e Yassunaka compuseram belos registros dessas obras – os quais “eram transformados em cartões postais” (IVANO, 2012, p. 32) – e Ohara mostrou os usos cotidianos que as mesmas obras adquiriram com o passar do tempo, como se verá mais adiante.

3 HARUO OHARA E LONDRINA, CONTEXTOS QUE SE CRUZAM

“Enquanto trabalhávamos nas lavouras, muitas vezes nossa atenção era despertada pela contínua sucessão de sons que nos servia como fundo musical, suavizando os sacrifícios que suportávamos horas e horas seguidas”. Esse trecho, de um depoimento de Haruo Ohara, registrado no livro *De imigrantes a pioneiros: a saga dos japoneses no Paraná* (OGUIDO, 1988, p. 89), ao mesmo tempo em que recupera a memória de um pioneiro de Londrina, mostra sua visão poética em relação aos acontecimentos vivenciados.

Nascido na província de Kochi, no Japão, Haruo Ohara migrou para o Brasil em 1927, prestes a completar 18 anos. Embora existam poucos relatos sobre sua vida nipônica, sabe-se que Haruo, enquanto *onissan*²⁷ do casal Kuniju e Massaharu Ohara, conforme os costumes locais da época, recebeu a melhor educação escolar e, paralelo ao trabalho na terra, estudava para ser professor²⁸.

A caminho do Brasil, a bordo do navio *Hawaii Maru*, o jovem, filho de agricultores, já apontava traços de sua visão urbano-cosmopolita. Em seu diário – hábito que o acompanharia até 1992, quando sua memória passou a ter limitações por conta da doença de *Alzheimer* (LOSNAK e IVANO, 2003, p. 162) –, escreveu algumas palavras em inglês, dentre elas, “*cinematograph*”, que aqui se tem como um indício primeiro do seu já interesse por imagens técnicas.

Chegando ao Brasil, trabalhou por um curto período no cultivo de batatas na cidade de Cotia/SP e, logo em seguida, migrou para Santo Anastácio/SP, onde viveu por quase cinco anos e trabalhou na lavoura de café. Nessa época, iniciou-se na prática da filatelia²⁹, um *hobby* essencialmente urbano. Lê-se em sua biografia que,

apesar do trabalho pesado, Haruo gastava suas horas de folga dedicando-se a uma atividade cuidadosa: a filatelia. Para recolher os selos, procurava os parentes os conhecidos, até mesmo estranhos que tinham recebido correspondência do exterior. De trem ou de ônibus, percorria as cidades da região [...]. Era uma oportunidade para conhecer gente diferente, ver o movimento pelas ruas e aproveitar a vida num lugar desconhecido. Os selos eram um pretexto, não o motivo de suas andanças (LOSNAK; IVANO, 2003, p.28).

Em Londrina se dá o início de Ohara na prática fotográfica, muito embora não tenha sido seu primeiro contato com a fotografia. Adquiriu sua primeira câmera do fotógrafo José

²⁷ Primogênito; filho que tinha a responsabilidade de continuar a linhagem familiar.

²⁸ A biografia do autor não traz detalhes sobre a área em que Haruo atuaria. Em uma entrevista no canal do Instituto Moreira Salles, seu neto Saulo Haruo Ohara, fala que não se tem essa informação. Disponível em: <https://youtu.be/VF1hppGzkgI?t=1890>. Acesso em: 03 maio 2019.

²⁹ Colecionismo de selos; passatempo também tido como uma prática científica, por envolver a pesquisa e sistematização histórico-documental das coleções postais (FERREIRA, 2006).

Juliani, que lhe “deu as primeiras instruções de como fotografar, revelou seus negativos, fez as cópias e ofereceu uma amizade duradoura” (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 66).

Há de se destacar que a família Ohara, embora tenha sido uma família dedicada ao trabalho na agricultura, teve uma aproximação com diversos tipos de arte. A avó de Haruo, Umeji, por exemplo, trouxe do Japão seu *shamisen*, um instrumento musical com o qual, segundo Losnak e Ivano (2003, p. 21), “ela cantaria o velho Japão nas terras do Brasil”. Haruo também era próximo da música, tendo trazido do seu país de origem um violino. Seu irmão caçula, Hideomi, se dedicou à pintura³⁰ e também à fotografia; um outro, Nobuaki, se dedicou à literatura, escrevendo poesias em sua língua nativa.

3.1 HARUO OHARA, UM DISTINTO NIPO-LONDRINENSE

A história de Haruo Ohara se confunde com a da imigração japonesa em Londrina. A começar pelo fato de seu pai, Massaharu Ohara, ter integrado a primeira³¹ expedição de compradores de lotes no município, liderada por George Craig Smith, a convite e em companhia de Hikoma Udihara³², agenciador da CTNP.

Tendo adquirido o lote de nº 1, de 20 alqueires, só em agosto de 1933, após alguns anos de economia – enquanto trabalhavam na lavoura de café em Santo Anastácio/SP –, os Ohara passaram a ocupar suas terras na então colônia Ikku – a primeira das diversas colônias japonesas que se formaram no município. Na colônia Ikku, Massaharu foi líder, tendo sido eleito o segundo representante daquela comunidade (OGUIDO, 1988, p. 95), além disso, “foi membro ativo do Nihonjin-kai³³ e um dos fundadores da Cooperativa Agrícola Mista de Londrina” (IGARASHI, 2005, p. 165).

Como o pai, Haruo Ohara também teve seu protagonismo dentro da Colônia Ikku, sendo o representante da associação jovem da comunidade, a Seinen-kai – cargo que foi ocupado, três anos depois, pelo seu irmão Nobuaki, quando a entidade passou a se denominar Kogio Senen Dan (OGUIDO, 1988, p. 96).

Produtores agrícolas, os Ohara foram partícipes no progresso do município e se desenvolveram com a cidade durante o ciclo do café. Uma matéria de 1951, na *Revista do Café*,

³⁰ “Em 195, um de seus quadros chego a ser selecionado pelo júri da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna, ao lado de artistas hoje renomados” (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 118).

³¹ Uma outra caravana já havia sido feita com interessados advindos da Alemanha, porém, nenhuma venda fora realizada (OGUIDO, 1988, p. 90).

³² Hikoma Udihara (1882-1972), como Haruo Ohara e seus familiares, nasceu na província de Kochi, Japão. Foi responsável pela comercialização de terras e acolhida a seus compatriotas no Norte do Paraná, sendo responsável pela fundação de escolas e centros de cultura em Londrina e zonas circunvizinhas.

³³ Associação japonesa.

intitulada “As realizações pioneiras do Snr. Masaharú Ohara”, assim apresenta o desempenho do pioneiro: “Possue atualmente 14 alqueires com 6000 pés de café, produzindo a safra de 1950 a elevada cifra de 1.200 sacas de reputado produto, pelo seu esmero no trato e qualidade”³⁴.

Paralelo ao cultivo de café, Haruo Ohara e seus filhos comercializavam, aos domingos, na feira agrícola do município, frutos e flores que produziam em sua propriedade (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 86).

Em 1952, após terem sua propriedade – a Chácara Arara – desapropriada para a ampliação do Aeroporto de Londrina, os Ohara se mudam para um sobrado que construíram na Rua São Jerônimo, nº 81, na área central de Londrina. Até 1950, Londrina era um município com população majoritariamente rural³⁵, mas com um crescimento galopante, vide o número de construções prediais, que passaram de 593 em 1949, para 850 em 1950 e 1118 em 1951 (COUTINHO, 1959, p. 57).

Na cidade, acompanhando o fluxo de desenvolvimento do município, os Ohara também demonstram sua presença na Rua Sergipe – logradouro que em décadas passadas ficou conhecido como "Rua dos Japoneses", ou "Pequena Tóquio" (MAGALHÃES, 2012, p. 12) –, onde construíram o Edifício Ohara.

Essas, entre outras vivências, possibilitaram a Haruo Ohara uma visão privilegiada sobre o desenvolvimento do município de Londrina. E Haruo não guardou só para si o seu ponto de vista, antes de ser acometido pela perda de memória decorrente da doença de *Alzheimer*,

visitava o Museu Histórico de Londrina, desde quando este ainda se localizava nos porões do Colégio Hugo Simas. Ali criou novas amizades, cultivou velhas, trouxe visitantes, intermediou doações, esclareceu fatos, identificou anônimos em fotografias. Conversava sobre os velhos tempos, os acontecimentos de antigamente, os costumes [...] (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 149).

Como entusiasta da fotografia, foi co-fundador do Foto-Cine Clube de Londrina, em 1951, mesmo período em que se filiou ao Foto-Cine Clube Bandeirante³⁶, e representou Londrina em

³⁴ *Revista do Café*, nº 15 (março-abril de 1951), p. 239.

³⁵ Fonte: IBGE - Censos Demográficos 1950, 1960, 1970, 1980, 1991 e 2000. Organização dos dados: PML/SEPLAN/Gerência de Pesquisas e Informações. Disponível em: http://www.londrina.pr.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=163&Itemid=66. Acesso em: 21 jul. 2019.

³⁶ O Boletim Foto-Cine nº 62, de junho de 1951, na página 34, dá as boas-vindas ao fotógrafo e demais associados daquele período. Disponível em: <<http://fotoclub.art.br/acervo/items/show/366>>. Acesso em: 07 fev. 2020.

diversos salões de fotografia nas regiões Sul e Sudeste do país, além de eventos internacionais, como o a Exposição Internacional de Fotografia de Paris, “que premiou Haruo e o fotógrafo Francisco Martins Sanches, também de Londrina”, e o “1º Salón Internacional de Fotografia de San Adrian de Besos, na Espanha, em 1959” (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 118-119).

3.2. ALGUNS ASPECTOS PESSOAIS EM COMUM ENTRE HARUO OHARA E RUBEM BRAGA

Ao se considerar aqui uma comparação entre a obra fotográfica de Haruo Ohara e alguns aspectos da crônica moderna, que tem como principal expoente o escritor Rubem Braga, foram encontradas algumas coincidências biográficas entre os dois autores. A começar pela proximidade de nascimento entre ambos. Haruo Ohara é de 1909 e Braga de 1913. Depois, pode-se destacar a origem rural e a posterior migração para a zona urbana – considerando a migração de Braga entre Cachoeiro de Itapemirim/ES para o Rio de Janeiro e a de Ohara saindo de Kochi – passando pela zona rural de alguns municípios do interior de São Paulo – até Londrina/PR, que ele viu se urbanizar. Há de se considerar que ambos, nas cidades onde desenvolveram suas obras, acompanharam profundas transformações urbanas.

Uma paixão em comum entre os dois era a fotografia. Em uma série de fotolegendas publicadas em janeiro de 2013 no site do jornal *O Globo*³⁷, é possível ler que no fim de 2012, em uma gaveta da cobertura de Braga, foi descoberta uma série de imagens de mulheres, fotografadas por ele, e que “ele cruzou os anos 1950 fotografando amigos em viagens numa Rolleiflex” e nos anos 1960 passou a usar uma Nikon. A Rolleiflex foi uma câmera em comum entre Rubem Braga e Haruo Ohara; em autorretratos, o cronista fotógrafo e o fotocronista aparecem, inclusive, em poses semelhantes, diante de espelhos com suas câmeras Rolleiflex (Figuras 8 e 9).

Outra paixão em comum a ambos era a botânica. No fascículo dedicado a Rubem Braga na série *Cadernos de Literatura Brasileira*, editado pelo Instituto Moreira Salles, pode-se ler que o naturalista Augusto Ruschi, amigo de Braga, o homenageou ao nomear uma espécie de orquídea que descobriu em 1970, a *Physoisiphon Braggae Rusch*. Por outro lado, no acervo de Haruo Ohara, é possível encontrar, em uma página de diário, um agradecimento a pessoas que o ajudaram a identificar nomes de espécies de flores (Figura 10).

³⁷ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/as-musas-do-escritor-rubem-braga-7265892>>. Acesso em 08 fev. 2019.

Figuras 8 e 9 – Haruo Ohara e Rubem Braga em autorretratos com Rolleiflex



Foto: Haruo Ohara
Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

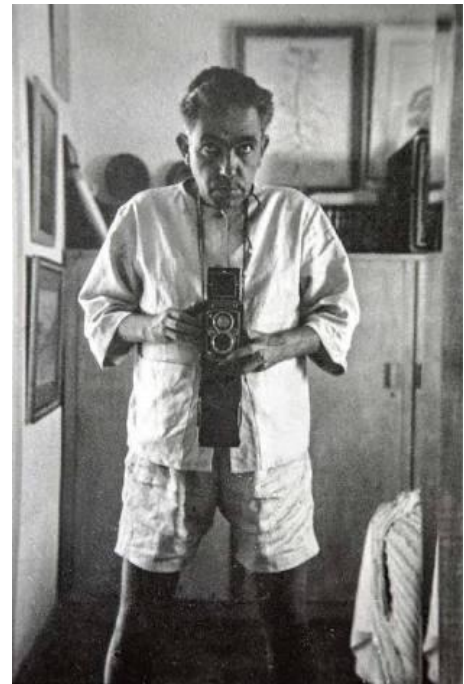
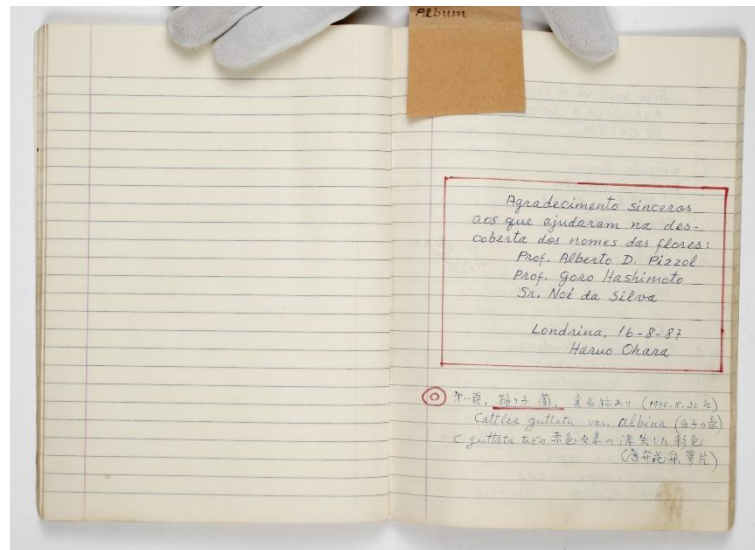


Foto: Rubem Braga
Fonte: Acervo pessoal do cronista

Logo que passou a fotografar com filmes coloridos, Haruo passou a catalogar as flores da cidade: “fazia pesquisas, consultava especialistas, sabia do nome científico e da origem. Montava álbuns, colocava etiquetas de identificação, com todas as características de cada flor” (LOSNAK; IVANO, 2003, p.148). Ambos os autores são conhecidos por serem curiosos e buscarem conhecimentos científicos e técnicos de suas áreas de interesse.

Para concluir, cabe ressaltar que ambos tiveram pelo menos quatro chances de encontrarem um ao outro durante a vida. Em sua crônica intitulada “Londrina” (BRAGA; HORTA, 2001, p. 45-46), de 1952, Braga conta que aquela era sua terceira vez na cidade. A primeira fora em 1934, “quando, humilde e operoso repórter agrícola, acompanhei uma comissão de importadores europeus de café por todas as zonas de café de São Paulo e Paraná”, relata o cronista. Já a segunda, foi em 1940, quando, com amigos, veio participar de uma caçada às margens do Rio Tibagi. E a terceira era aquela, a convite do governador Bento Munhoz da Rocha Neto e em companhia do também cronista Arnaldo Pedroso d’Horta.

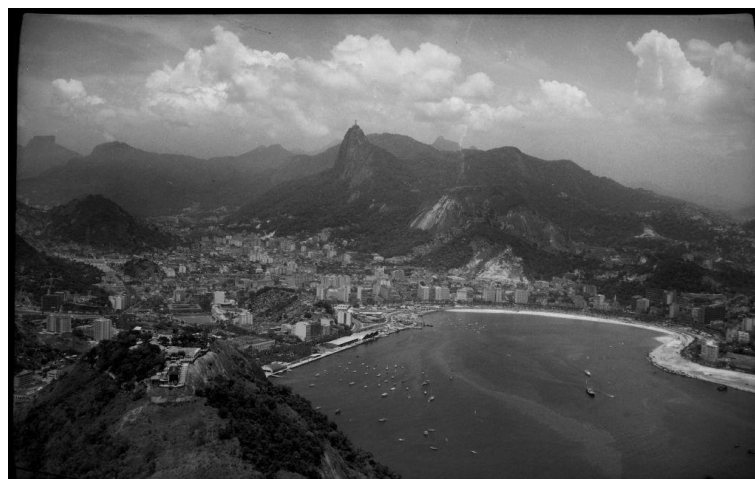
Figura 10 – Agradecimento de Haruo Ohara a pessoas que o ajudaram a identificar flores



Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

No acervo de Haruo também há algumas fotografia feitas por ele no Rio de Janeiro, onde viveu Rubem Braga. Em uma delas, pode-se ver com clareza a Baía da Guanabara com o morro do Corcovado e o Cristo Redentor ao fundo (Figura 11). Losnak e Ivano (2003, p. 126) contam que em 1962, o filho mais velho de Haruo, “Hirak, formou-se em arquitetura no Rio de Janeiro”. Imagina-se aqui que sua visita ao Rio de Janeiro possa ter sido em virtude dessa formatura.

Figura 11 – Fotografia feita por Haruo Ohara no Rio de Janeiro



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

Ademais, cabe-se salientar que a crônica produzida por Rubem Braga circulou em dezenas de jornais pelo país e que em Londrina não foi diferente. Na página 11 do jornal *Folha*

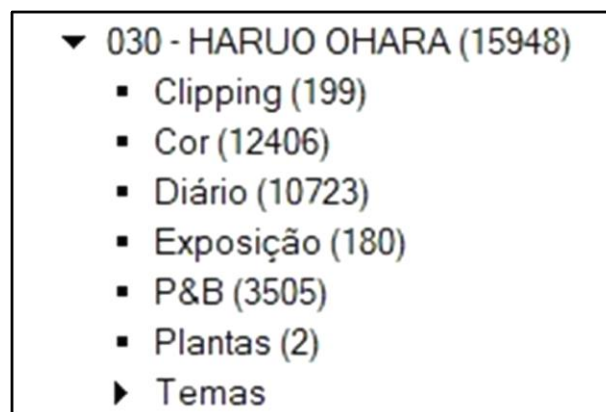
do Paraná, de 8 de setembro de 1967, pode-se ler a famosa crônica “Ideal de escrever”, de Rubem Braga.

3.3 O ACERVO FOTOGRÁFICO DE HARUO OHARA

O acervo de Haruo Ohara se encontra, desde 2008, na reserva técnica do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. É composto por cerca de 11 mil negativos em preto e branco (formatos 6x4,5; 6x6; 6x9 e 4x4) e aproximadamente 430 filmes de negativos em cor (12 a 36 poses) e respectivos contatos fotográficos. Além dos negativos, o acervo resguarda álbuns fotográficos; cópias feitas pelo autor; equipamentos fotográficos e de laboratório; diários, agendas e cadernetas; objetos e documentos pessoais, entre outras.

No ambiente disponível para a consulta, as pesquisas no acervo fotográfico são realizadas através de um banco de imagens digitais. No caso de Ohara, na época³⁸ em que se realizou a pesquisa para este estudo, estavam disponíveis (Figura 12) 12.406 imagens fotográficas coloridas e 3.505 em preto e branco. Em contato por e-mail³⁹ com o Instituto Moreira Salles, foi indagado sobre o critério de seleção para o número reduzido de imagens em preto e branco disponibilizadas e foi informado que a digitalização foi sob demanda de exposições e catálogos produzidos pela instituição.

Figura 12 – Números do acervo digital de Haruo Ohara no IMS



Fonte: Captura de tela do Acervo do Instituto Moreira Salles

Dentre as imagens disponíveis, pode-se perceber uma grande quantidade de temáticas e estilos dentro da obra. Fotografias de vivências rurais com destaque para os cultivos, colheitas

³⁸ A pesquisa *in loco*, no Instituto Moreira Salles, foi realizada entre os dias 18 de março e 3 de abril de 2019.

³⁹ Mensagem trocada entre o e-mail pessoal do pesquisador, <julio.cezar.peres@hotmail.com>, e o do Instituto Moreira Salles, <fotografia.ims@ims.com.br>, entre os dias 29 de março e 3 de abril de 2019.

e manejo de produção; animais domésticos e de criação para consumo; a infância na colônia, as brincadeiras infantis e as formas de vestimenta; as divisões de trabalho no ambiente doméstico e no campo. Na zona urbana, a mobília de sua casa, os costumes de sua família e o cotidiano da cidade; vestimentas, brinquedos, meios de comunicação, meios de transporte, comércio e serviços, entre outras.

No recorte aqui pesquisado, fotografias em preto e branco, o fotógrafo tem como marco inicial de produção o ano de 1938, quando, segundo Losnak e Ivano (2003, p. 67), registrou sua primeira fotografia – um retrato de sua esposa Kô Sanada –, e como marco final, o fim da década de 1970, quando “Haruo abandonou a fotografia em preto e branco para dedicar-se à colorida” (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 148).

4 FOTOGRAFIA, CRÔNICA E CIDADE: A FOTOCRONICIDADE

A comparação da fotografia à crônica não é nova. Na década de 1920, a Kodak já mostrava essa proximidade em seus anúncios. Como na publicidade (Figura 13) encontrada no semanário carioca *Fon-Fon*, datado de 06 de março de 1920, em que se lê: “desde a infância ate a idade madura a Kodak conserva uma chronica photographica, completa e fidedigna, de todos os incidentes alegres da nossa vida”.

Figura 13 – Anúncio da Kodak publicado na revista *Fon-Fon*



Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5257000003473163/I0035613-80Alt=002320Lar=001467LargOri=001956AltOri=003094.JPG>

Acesso em: 27 ago. 2019

Ou como nos anúncios publicados na *Revista da Semana*, na edição de 1º de agosto de 1925⁴⁰, em que diz que “A kodak, simples e prática, é o chronista fiel do lar”, e na edição de 6 de fevereiro de 1926⁴¹, em que apresenta a Kodak como “chronista das crianças”. No teor desses anúncios, pode-se perceber o enquadramento da fotografia, enquanto crônica, associada ao âmbito dos registros familiares.

⁴⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1340401259577/I0009794-20Alt=002697Lar=002013LargOri=004929AltOri=006603.JPG>. Acesso em: 28 ago. 2019.

⁴¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1340401259577/I0010992-20Alt=002720Lar=002013LargOri=004842AltOri=006543.JPG>. Acesso em: 28 ago. 2019.

Uma comparação da fotografia à crônica também pode ser vista no ensaio *Na caverna de Platão*, de Susan Sontag, escrito em 1977 e publicado posteriormente na premiada obra *Ensaio sobre fotografia*. Nele, Sontag, fazendo um panorama dos usos atribuídos à fotografia, diz que “através da fotografia, cada família constrói uma crônica – retrato de si mesma – uma coleção portátil de imagens que testemunham sua coesão”, e complementa dizendo ter pouca importância as atividades registradas, contanto que sirvam de lembranças (SONTAG, 1983, p. 9).

Percebe-se nesses dois momentos – o dos anúncios da Kodak, na década de 1920, e o da fala de Sontag, na década de 1970 – que a fotografia enquanto crônica está associada ao ambiente familiar e tinha como foco principal as temáticas da infância. Declara Sontag, provavelmente se referindo ao livro *A fotografia e seus usos sociais*, de Pierre Bourdieu: “conforme estudo sociológico realizado na França, quase todas as famílias possuem uma câmera, mas a probabilidade de uma família com crianças ter pelo menos uma câmera é duas vezes maior que do que a de uma que não as tenha” (SONTAG, 1983, p. 8).

Partindo dessas primeiras comparações encontradas sobre a fotografia e a crônica, faz-se necessário, para que se chegue a compreensão do que aqui é chamado *fotocronicidade*, traçar um levantamento sobre o que aqui é tido como crônica.

4.1 A CRÔNICA

A crônica é um gênero que transita entre o jornalismo e a literatura. Herança do jornalismo literário⁴², “ela não nasceu propriamente com o jornal, mas só quando este se tornou cotidiano, de tiragem relativamente grande e teor acessível [...]. Antes de ser crônica propriamente dita foi ‘folhetim’, ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia, – políticas, sociais, artísticas, literárias” (CÂNDIDO, 2003, p. 89).

O gênero, amplo em temáticas, autores e estilos, apresenta características próprias, que variam de país para país, sendo, em nível mundial, mais vinculado ao relato cronológico, à narração histórica (MELO, 1994, p. 146). No Brasil, segundo Melo (idem), predomina “a feição de relato poético do real, situado na fronteira entre a informação de atualidade e a narração literária”. A vertente brasileira tem como representantes escritores como Machado de Assis, Paulo Barreto (João do Rio), Manuel Bandeira, Rubem Braga, Fernando Sabino, Carlos Drummond de Andrade e outros.

⁴² “Estilo que se desenvolveu no século XIX e se caracterizou pela militância de escritores na imprensa e pela publicação de crônicas, contos e folhetins” (ARNT, 2002, p. 8).

Assim como a fotografia, “a crônica é ela própria um fato moderno” (ARRIGUCCI, 1987, p. 53). Como a fotografia, também, sua existência não pode ser desvinculada da urbanidade. Assim define Portella (1958, p. 115) – no ensaio *A cidade e a letra* –, a crônica literária brasileira: “um registro dos acontecimentos da cidade, a história da vida da cidade, a cidade feita letra”. Fato que justifica Simon (2011, p. 116), pela própria vivência dos escritores cronistas:

O cronista brasileiro é essencialmente um autor e um homem urbano. Trata-se de alguém que vive na cidade, circula por suas ruas, alguém que sai de casa no mínimo para levar sua crônica às redações de revistas e jornais, levando-se em consideração a era anterior ao correio eletrônico.

No Brasil, a partir do século XIX, a crônica vai acompanhar de perto as mudanças no *modus vivendi* da população urbana, principalmente no Rio de Janeiro – mas que pode se estender a qualquer outra grande cidade brasileira –, fruto do avanço tecnológico, do progresso industrial, do crescimento urbano etc. Como destaca Arnt (2002, p. 33), “foi por intermédio das crônicas de José de Alencar que os leitores tomaram conhecimento da introdução da máquina de costura no Rio de Janeiro; e, por Machado de Assis, souberam sobre as mudanças de comportamento causadas pela chegada dos bondes elétricos”.

Em meio a essas mudanças, a crônica não escapou à comparação com as novas tecnologias emergentes. O cronista João do Rio, no início do século XX, na introdução do seu livro *Cinematógrafo: crônicas cariocas* – originalmente publicado em 1909 –, assim escreveu: “A crônica evolui para cinematografia. Era reflexão e comentário [...]. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada mas sem vida” (RIO, 2009, p. 5).

Do ponto de vista do movimento, se há de concordar em partes com o cronista. Assim pontua Portella (1958, p. 116), “como um registro das coisas da cidade, de suas expressões, suas falas, a crônica atinge um significado lingüístico da maior importância. Porque a língua da crônica é a língua da cidade. [...] E a língua da cidade é dinâmica, é movimento: é a própria vida da cidade”. A fotografia dominante da época não registrava essa movimentação.

Em uma rápida consulta no acervo do jornal *Gazeta de Notícias*⁴³, onde João do Rio mantinha, aos domingos, uma coluna homônima ao livro em que lançou o desabafo, é possível perceber o uso, quase que unânime, de gravuras em vez de fotografias para ilustrar as páginas de suas crônicas, assim como acontecia com as notícias da época; nelas, quase sempre, os

⁴³ Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/gazeta-noticias/103730>>. Acesso em: 09 set. 2019.

personagens representados estão em ação (Figura 14), o que não era possível registrar fotograficamente com os equipamentos utilizados na imprensa carioca da época.

Figura 14 – Ilustração da coluna *Cinematographo*, de João do Rio



Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/103730/per103730_1908_00124.pdf

Consultando a revista ilustrada *Fon-Fon*⁴⁴, contemporânea do livro de João do Rio, é possível ver, entre uma crônica e outra, a coluna *Rio em Flagrante – os nossos instantâneos*, na qual se apresenta não mais que retratos posados da elite carioca. O que vai ao encontro da conclusão de Avancini (2005, p. 4), que, se referindo às fotografias de rua publicadas nas revistas ilustradas do início do século XX, diz que,

no espetáculo dos flagrantes de rua, atribuía-se valor à representação de gente saudável e bem vestida: luxo fantasioso e aparente. O mercado consumidor das revistas se restringia a uma pequena elite, que se via refletida nas imagens publicadas. As fotografias veiculadas propunham um discurso oficial, uma reprodução do poder, uma arte conveniente.

⁴⁴ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_anos.htm>. Acesso em: 10 set. 2019.

As fotografias eram, de fato, sem vida. Provavelmente, melhor sorte teria a fotografia, em relação à crônica, caso o cronista que um ano antes publicara *A alma encantadora das ruas*⁴⁵ tivesse entrado em contato com as fotografias de outro contemporâneo seu – *flâneur* como ele –, o italiano radicado em São Paulo Vincenzo Pastore, visto que os registros captados por Pastore são fragmentos “vivos” das práticas sociais paulistanas daquele período.

Afinal, tivessem sido feitas no Rio de Janeiro, as fotografias de Pastore publicadas no livro *Na rua* – editado em 2009 pelo Instituto Moreira Salles – poderiam muito bem representar algumas situações narradas na crônica “A rua”, que abre *A alma encantadora das ruas* de João do Rio. De mesmo modo, a crônica “Músicos ambulantes” (Rio, 2005, p. 178-187) pode trazer ao pesquisador que se depara com a fotografia de Pastore em que aparece um grupo de pessoas ao redor de um realejo (Figura 15), aspectos da vida dos realejeiros que ganhavam a vida com a música nas ruas das grandes cidades àquela época.

Figura 15 – Grupo de pessoas ao redor de realejo na Praça da República, em São Paulo



Fotografia: Vincenzo Pastore
Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

Duas outras condições que põem a crônica mais próxima da fotografia do que do cinematógrafo, defendido por João do Rio, são, primeiramente o tamanho do texto. No ensaio *Alguns aspectos do conto*, Julio Cortázar, ao traçar diferenças entre o conto e o romance, destaca que ambos podem ser comparados, respectivamente, com a fotografia e o cinema. Escreveu o contista:

⁴⁵ Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf>. Acesso em: 08 set. 2019.

Enquanto no cinema, como no romance a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o ‘clímax’ da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 2006, p. 151-152).

Comparação cabível à crônica, já que, como sustenta Portella (1958, p. 112), “quando a crônica conta uma história, e se compromete com elementos que mais pertencem ao domínio do novelístico, então se transforma num verdadeiro conto”.

Outra condição em defesa da fotografia em relação à crônica pode ser tida a partir do que pontua Flusser (2009, p. 47): “mas o que distingue as fotografias das demais imagens técnicas é que são folhas. E por isso se assemelham a folhetos. Filmes para serem distribuídos, necessitam de aparelhos [...]”. Sendo a crônica um produto do jornal impresso, entre as imagens técnicas é a fotografia sua melhor representante.

Neste trabalho, a comparação da crônica à fotografia é estreitada por meio dos registros fotográficos selecionados de Haruo Ohara e o estilo de crônica produzido por Rubem Braga, o qual configura o que passou a ser chamado de crônica moderna. Essa comparação se dá, principalmente, pelo lirismo reflexivo presente em ambas as obras e por esse ser acentuado pelas vivências do cronista e do fotógrafo entre as zonas rurais e urbanas; vivências essas que renderam a Braga o título de *Lavrador de Ipanema*⁴⁶ e a Ohara o de *Lavrador de imagens*⁴⁷.

4.1.1 A CRÔNICA DE RUBEM BRAGA

O Velho Braga, como se auto-intitulava o cronista natural de Cachoeiro de Itapemirim/ES, foi responsável por mudanças significativas no gênero crônica. Para Simon (2004, p. 57), “é preciso reconhecer o aparecimento desse autor como um marco que redefine traços e caminhos do gênero”. Suas crônicas tem como elemento de destaque a universalização, como destaca Sá (1987, p. 14), ao dizer que “o escritor não perde de vista que a sua situação

⁴⁶ Apelido dado pelo amigo, também cronista, Paulo Mendes Campos, pelo fato de Rubem Braga ter transformado, com a ajuda do seu amigo paisagista Burle Marx, seu terraço em uma cobertura de Ipanema em um pomar. É também o título de um livro que reúne crônicas com temáticas de natureza – *Lavrador de Ipanema: crônicas de amor à natureza*.

⁴⁷ Título da biografia póstuma de Haruo Ohara, autorizada pela família e publicada em 2003 – *Lavrador de imagens: uma biografia de Haruo Ohara*.

particular só conta para o leitor na medida em que funciona como metáfora de situações universais, o que permite que façamos da leitura uma forma de catarse e empatia”.

Um outro aspecto importante em sua obra é o lirismo reflexivo,

é que nele é bastante claro o processo pelo qual uma percepção aguda do instante que passa arrasta consigo a intrincada teia de lembranças do que passou. A memória envolve as coisas passageiras, que o olhar do cronista fixa por um instante, como um cone de sombra que se agarra aos seres, dando-lhe a profundidade do vivido. Por isso, o momento pode ser o instante singular da revelação, da visão instantânea, em que esse passado de sombras se atualiza inesperadamente à luz do presente ou se mostra como o esplendor do irremissivelmente perdido (ARRIGUCCI, 1987, p. 32).

Ou seja, uma situação do presente evoca lembranças que o fazem refletir sobre a vida ou acontecimentos e sentimentos do passado. Em sua obra, essa situação pode partir de uma data comemorativa, como em “Mãe”⁴⁸; de um bilhete deixado por um vizinho incomodado pelo barulho de seu apartamento, como na crônica “Recado ao senhor 903”⁴⁹; a partir de uma fotografia, como em “A equipe”⁵⁰; a partir de uma notícia de jornal, como em “O Padeiro”⁵¹, entre outras.

O tipo de crônica bragueana ao qual o recorte aqui pesquisado se aproxima é aquela em que o escritor parte de cenas observadas no cotidiano – elemento mais recorrente da crônica, ou nas palavras do cronista Zuenir Ventura, em entrevista ao *Jornal Cândido*⁵²: “O cronista é um voyeur, ou seja, alguém que está sempre olhando atentamente para o que está acontecendo e que, digamos, escreve mais com os olhos do que com a cabeça. Esse olhar ‘viciado’ é uma espécie de deformação profissional que acompanha o cronista”.

Dentre as desse tipo, pode-se destacar duas bastante fotográficas, como “A visita do casal”⁵³, onde Braga narra a chegada de um casal de amigos que está indo lhe visitar, e diz: “Vejo-os que sobem lentamente a rua. Certamente ainda não me viram, pois a luz do meu quarto está apagada”; e “Marinheiro na Rua” (BRAGA, 1984, p. 38), em que ele relata a chegada de um homem com roupa de marinheiro em um prédio, no qual bate à porta e não é atendido: “Eu o olhava de longe e do alto, do fundo de uma janela escura, e ainda que voltasse a vista para

⁴⁸ Disponível em: <<https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/10543/mae>>. Acesso em: 12 out. 2019.

⁴⁹ Disponível em: <<http://contobrasileiro.com.br/recado-ao-senhor-903-cronica-de-rubem-braga/>>. Acesso em: 12 out. 2019.

⁵⁰ Disponível em: <<https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/10099/a-equipe>>. Acesso em: 12 out. 2019.

⁵¹ Disponível em: <<https://www.revistaprosaversoearte.com/o-padeiro-rubem-braga/>>. Acesso em: 12 out. 2019.

⁵² Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=107>>. Acesso em: 16 out. 2019.

⁵³ Disponível em: <<https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/12013/a-visita-do-casal>>. Acesso em: 12 out. 2019.

mim ele não poderia me ver [...]. Quando ele seguiu lentamente pela calçada, fiquei a olhá-lo de minha janela escura, até perdê-lo de vista”.

Este trabalho trata de registro fotográficos que apresentam essas situações crônicas; fotografias tomadas de um ponto de vista discreto, sem chamar atenção, a partir de um quarto escuro que, no caso da fotografia, é o interior da câmera – assim como o ambiente onde elas são reveladas. Recorrendo ao cronista João do Rio, de quem Rubem Braga pertence à linhagem (SÁ, 1987, p. 14), que diz, em *A alma encantadora das ruas*, que antes de serem transcritas em crônicas, “as observações foram guardadas na placa sensível do cérebro” (RIO, 2005, p. 53), pode-se dizer que nesse tipo de fotografia, essas observações foram gravadas, também, nas camadas sensíveis do filme fotográfico.

Nesta pesquisa se organiza uma *antologia fotográfica*⁵⁴ baseada em registros que apresentam práticas sociais realizadas na esfera do espaço público, de situações que, como a crônica, registram aspectos do cotidiano da urbe. Em seu estudo *História da Crônica. Crônica da História*, a pesquisadora Margarida de Sousa Neves faz uma pergunta bastante emblemática em relação à crônica: “Em que outro documento será possível encontrar o cotidiano monumentalizado como na crônica?” (NEVES, 1995, p. 25). E pondera, “não são muitas as fontes em que o historiador encontrará com tanta transparência as sensibilidades, os sentimentos, as paixões de momento e tudo aquilo que permite identificar o rosto humano da história”. Nesta pesquisa, um tipo específico de fotografia se apresenta como coadjuvante da crônica no registro desses aspectos cotidianos.

4.2 A FOTOCRONICIDADE

Como demonstrado no capítulo 2, em cada período, a partir das possibilidades técnicas – que implicam diretamente no resultado estético – a fotografia teve suas representações de práticas sociais no espaço público das cidades. A *fotocronicidade* é fruto desse desenvolvimento. No Brasil, aspectos de seu surgimento podem ser vistos, de forma isolada, ainda na década de 1910, nas capturas do fotógrafo Vincenzo Pastore. A produção do fotógrafo apresenta uma ruptura no que era apresentado pelos seus contemporâneos, como pontua o historiador do desenvolvimento urbano de São Paulo Carlos Lemos:

⁵⁴ Termo título de uma coleção de livros organizada pelo fotógrafo e pesquisador Milton Guran a partir de 1989, na qual organizava e apresentava coleções fotográficas de profissionais brasileiros.

Ao contrário de Militão de Azevedo e de Guilherme Gaensly, que tinham por escopo fotografar a cidade, enfatizando visuais em que a arquitetura era a verdadeira protagonista e os transeuntes meros coadjuvantes de olhos fixos na lente do aparato fotográfico, Pastore, quando documenta o público distraído, ignora o casario [...] e, nesse momento as construções eram pano de fundo (LEMOS, 1997).

É graças a esse “pano de fundo”, que são os prédios, parques e praças da cidade, que as fotografias de Pastore hoje em dia podem ser mapeadas e datadas, e as práticas sociais podem ser contextualizadas.

No caso da crônica, nem sempre as situações que as deflagram tem um lugar definido no espaço e no tempo, como demonstra Braga em “As meninas”, onde inicia: “Foi há muito tempo, no Mediterrâneo, ou numa praia qualquer perdida do Brasil?” (BRAGA, 1984, p. 19). Na fotocronicidade, a partir das fotografias analisadas, o local e datação aproximada das fotografias são de fundamental importância para o entendimento das práticas sociais nelas registradas.

Sendo a crônica um gênero também jornalístico, aqui se buscou na fotografia jornalística um gênero que se aproximasse da *fotocronicidade*. Na categorização do fotojornalismo proposta pelo pesquisador português Jorge Pedro Sousa, há uma categoria designada *feature*⁵⁵, categoria esta que também está presente no principal prêmio de fotojornalismo americano, o *Prêmio Pulitzer*. Para o autor, as *feature photos*,

são imagens fotográficas que encontram grande parte do seu sentido em si mesmas, reduzindo o texto complementar às informações básicas (quando aconteceu, onde aconteceu, etc.). As fotografias de instantes fluidos, como a do político que beija a criança quando ela faz uma cara de enfado, a do rapaz que leva com uma tarte na cara, a da criança que espera à porta da casa de banho das senhoras, provavelmente esperando sua mãe, são exemplos de *feature photos* (SOUSA, 2004, p. 92).

Para o autor, ainda, em uma *feature*, “o que interessará ao editor fotográfico é uma imagem incomum, cheia de força visual, frequentemente colorida, capaz de atrair imediatamente o leitor, desde que inserida numa página importante com um tamanho condigno” e conclui que,

raramente um repórter fotográfico maduro irá fazer *features* de cenas comuns, como as criancinhas que se beijam ou as pessoas que lêem numa praia, adormecem num transporte público ou passeiam num parque. Pelo contrário, um fotojornalista maduro procurará encontrar o ‘nunca visto’ (SOUSA, 2004, p. 93).

⁵⁵ Buscando na literatura jornalística internacional gêneros textuais que se aproximassem da crônica brasileira, José Marques de Melo, em seu livro *A opinião no jornalismo brasileiro*, encontra na categoria estadunidense *feature* uma semelhança, e pontua que, “na verdade, possuem alguma familiaridade com a crônica brasileira somente alguns tipos de *feature stories*; a *human story* ou a *color story*” (MELO, 1994, p. 150).

Se por um lado a crônica brasileira se distingue dos demais tipos de crônica praticados no mundo pelo aspecto de registrar circunstâncias comezinhas do cotidiano, é aí também que reside a diferença da *fotocronicidade* frente às *feature photos*. Nas *fotocronicidades* não estão registrados o “nunca visto”, mas o visto em excesso, que de tão excessivo se torna banal.

Se na fotografia jornalística o autor da imagem é condicionado em suas tomadas pela opinião do editor, na *fotocronicidade*, geralmente o autor é amador e não depende desse direcionamento, como se vê em Pastore, que embora fosse um profissional da fotografia, que inclusive atendia a alguns veículos de imprensa, em troca de propaganda (AVANCINI, 2005, p. 5), é como amador, em seus horários vagos, que produz, despretensiosamente, seus registros de fatos comezinhos.

Não serem fotografia de imprensa não foi um empecilho para que as crônicas fotográficas de Haruo Ohara transitassem pelas páginas de jornais e revistas. Losnak e Ivano relatam que no início dos anos 1970 jornais locais começaram a utilizar seus registros para ilustrar crônicas sobre aspectos do passado da cidade: “geralmente cortadas e às vezes sem crédito algum, elas ajudavam os cronistas a evocarem os tempos de outrora, quando o asfalto ainda não existia nas ruas da cidade, quando cada poça d’água no caminho era uma armadilha, época em que os costumes eram outros, sem tanta pressa, sem tantos atropelos (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 158).

5 NA RUA COM HARUO OHARA: UMA LEITURA SOBRE O COTIDIANO LONDRINENSE

Para a análise das imagens, esta pesquisa se utilizou da *Proposição Metodológica de Análise e Interpretação das Fontes Fotográficas: A Desmontagem do Signo Fotográfico*, proposto por Kossoy (2012). Nessa metodologia, o autor divide a investigação em duas partes: a *análise iconográfica* e a *interpretação iconológica*.

Na *análise iconográfica*, segundo o autor, busca-se “decodificar a realidade exterior do assunto registrado na representação fotográfica” Kossoy (2012, p. 59). Essa investigação diz respeito tão somente à parte visível do registro e tem por meta:

- 1 a reconstituição do processo que originou o artefato, a fotografia: pretende-se, assim, determinar os elementos que concorreram para sua materialização documental (seus elementos constitutivos: assunto, fotógrafo, tecnologia), em dado lugar e época (suas coordenadas de situação: espaço e tempo);
- 2 a recuperação do inventário de informações codificadas na imagem fotográfica: trata-se de obter uma minuciosa identificação dos detalhes icônicos que compõem seu conteúdo (KOSSOY, 2012, p. 58).

Já na *interpretação iconológica*, o que importa é o contexto de origem da fotografia.

Essa etapa tem por objetivo:

1. resgatar, na medida do possível, a história própria do assunto, seja no momento em que foi registrado, seja independentemente da mesma representação;
2. buscar a desmontagem das condições de produção: o processo de criação que resultou na reprodução em estudo.

Para essas etapas, foi de fundamental importância o acesso às hemerotecas do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss e do Núcleo de Documentação e Pesquisa Histórica (NDPH) da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Em alguns casos, a visita ao arquivo da Secretaria Municipal de Obras e Pavimentação do município também se fez necessária. Porém, nada teria sido tão rico sem os contatos humanos, sem a visita aos lugares e conversas direcionadas, além da leitura de biografias de londrinenses e de livros de memória que recuperam aspectos históricos da cidade.

Como forma de organizar as informações sobre cada fotografia, foi criado um padrão baseado no *Modelo Metodológico de Investigação Iconográfica* proposto por Kossoy (2018, p. 106), com o intuito de decupar as informações encontradas e detalhar o passo a passo seguido para a obtenção de tais informações. Dentro desse padrão, as fotografias analisadas adiante estão os aspectos *assunto*, *fotógrafo*, *suporte* e *coordenadas de situação*, que dizem respeito à análise iconográfica, e *legenda contextual*, que é fruto da interpretação iconológica.

Figura 16 – Carnaval na Avenida Paraná



Fotografia: Haruo Ohara
 Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

Assunto: Cortejo de Carnaval na Avenida Paraná

Suporte: Negativo flexível de gelatina e prata

Coordenadas de situação: Para a localização espaço-temporal desse registro, partiu-se do que aconselha Kossoy (2018, p. 92), quando disserta sobre os modos de recuperação de informações fotográficas através da iconografia: “deve-se ainda examinar cuidadosamente as imagens em busca de informações escritas tais como: nomes de ruas, placas comerciais nas fachadas das lojas, numeração dos prédios” etc. O autor seguiu esse percurso na recuperação de informações acerca da obra de Guilherme Gaensly, presentes no livro *São Paulo, 1900* e também quando pesquisou a obra da fotógrafa alemã Hildegard Rosenthal⁵⁶ (1913-1990) como fonte histórica da cidade de São Paulo nas décadas de 1930 e 1940.

Na fotografia aqui analisada, partiu-se do indicativo escrito no edifício ao fundo: “Casa Manella”. Em uma busca na hemeroteca do Museu Histórico de Londrina, foi encontrado, na revista *A Pioneira* – edição nº 5 (setembro-outubro de 1949) –, um anúncio que endereçava o estabelecimento como sendo na Rua Maranhão, nº 554. O anúncio fazia alusão aos 10 anos de

⁵⁶ Kossoy apresenta um texto sobre a fotógrafa no livro “Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo”, páginas 81-102, intitulado “A Fotorreportagem no Brasil: O pioneirismo de Hildegard Rosenthal”.

atividade comercial daquela loja e a descrevia como "especialista em calçados, botas, artigos para esporte e artefatos em couro". Em uma visita *in loco* no endereço descrito, embora diante de construções aparentemente antigas, não foi localizado nenhum prédio com características semelhantes ao prédio que aparece na imagem. Caminhando um pouco mais pela rua, foi encontrado um edifício de nome Manella e, em uma rápida consulta com o porteiro, pôde-se constatar que a loja funcionou no prédio ao lado. Na *A Pioneira* de nº 14 (maio-junho de 1953), foi encontrada uma fotografia que apresenta a construção do Edifício Manella e, como informado pelo porteiro, na imagem a loja está ao lado do prédio, que hoje está localizado no nº 177 da Rua Maranhão – é comum que as ruas mudem de numeração, após replanejamento ou alongamento⁵⁷.

O prédio que aparece à direita, na fotografia de Ohara, é o Edifício Londrina⁵⁸, inaugurado em 6 de setembro de 1947 – como relata um texto⁵⁹ publicado na edição 90 do *Paraná-Jornal* (sem data).

A partir dos pontos espaciais localizados, buscou-se indícios que levassem à datação da fotografia. Ao lado do primeiro carro que aparece na fotografia, pode ser visto um muro de madeira. O mesmo aparece em uma fotografia (Figura 17) publicada na 14ª edição da revista *A Pioneira*, que circulou em 1953 e tem como legenda: “Esta foto tirada do alto da Caixa Econômica Federal de Londrina, situada na Praça Willie Davids, foi batida em fevereiro de 1949, quando iniciava a construção do moderno 'Cine Ouro Verde' e do 'Edifício Autolon' [...]”.

Outros indícios, quanto à coordenada temporal, podem ser tidos quando se compara a fotografia a outras, anteriores, que retratam o espaço então murado. Ali funcionara, entre 1932 e 1947, em um barracão de madeira, o escritório da Companhia de Terras Norte do Paraná. Em 1947, com a inauguração do “moderníssimo ‘Edifício Londrina’, a poucos metros de distância, ele perdeu a razão de ser”⁶⁰ (*A Pioneira*, maio de 1948). Quando abrigou o famoso barracão, o terreno era ladeado por um muro baixo, de cimento, como mostra uma fotografia publicada no

⁵⁷ Isso faz lembrar da situação que Rubem Braga relata na crônica “Dois escritores no quarto andar”, onde ele e o escritor Carlos de Reverbél, tentaram encontrar o hotel onde morreu Marcel Proust, em Paris. O número do endereço estava errado e, anos mais tarde, Braga percebeu que ficara hospedado no mesmo quarto em que o escritor francês falecera anos antes. Caso tivesse um referencial imagético, provavelmente teria se dado conta, à época, de tamanha experiência.

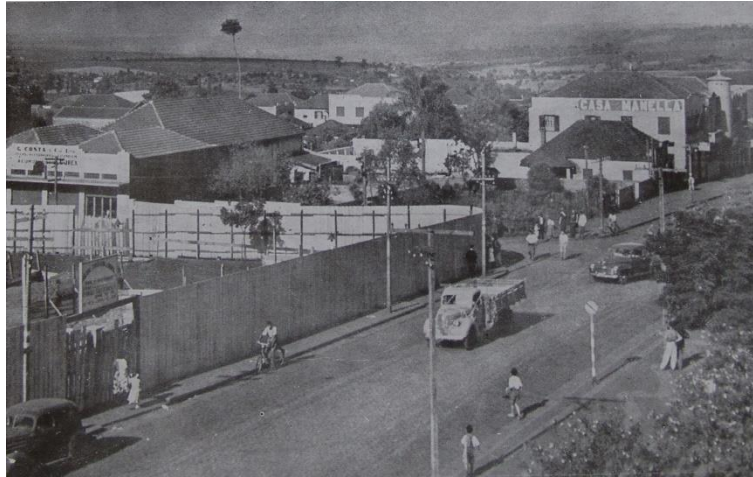
⁵⁸ Edifício de propriedade da Companhia de Terras Norte do Paraná.

⁵⁹ O texto, intitulado “Recordando a memorável inauguração dos novos escritórios da Cia. de Terras e Colonização”, relata as autoridades presentes no evento, os comes e bebes que foram servidos, o religioso que abençoou etc. Em meio à matéria, um anúncio apresenta o edifício como “o mais lindo edifício recentemente construído nesta cidade”.

⁶⁰ Trecho retirado do texto “O baliza da nossa civilização”, que compõe a primeira edição da revista *A Pioneira* (maio de 1948). O texto conta a história do barracão da CTNP desde sua construção, em Cambará, no ano de 1929, para servir de escritório à firma Mac Donald Gibbs & Co. – responsável pelo prolongamento da linha férrea São Paulo-Paraná –, até sua final desmontagem, em 1948.

Blog Londrina Histórica⁶¹ datada de 1948 e que já apresenta o barracão desmontado para dar lugar ao Cine Ouro Verde e ao Edifício Autolon.

Figura 17 – *Construção do Cine Ouro Verde e Edifício Autolon*



Fotografia: Autor desconhecido

Fonte: Acervo do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss

Analisando o conjunto de fotografias de Haruo Ohara no Instituto Moreira Salles, uma outra fotografia, que tem a numeração sucessora dessa na indexação do sistema utilizado na instituição, pode-se observar uma fotografia (Figura 18) em que aparece o cortejo carnavalesco em um outro ponto da Avenida Paraná – defronte do local da fotografia aqui analisada.

Nessa, pode-se observar, nas placas dos prédios, escritos “Banco Comercial do Paraná” e “Neofarm Ltda.”. A Neofarm Ltda. estava localizada na Avenida Paraná, nº 626, conforme o catálogo *Cuidar, curar, lembrar – memória da saúde em Londrina*⁶² editado pelo Museu Histórico de Londrina. Quanto ao prédio do Banco Comercial, uma fotografia que apresenta “um detalhe do coração de Londrina⁶³” (Figura 19), publicada na 2ª edição da revista *A Pioneira* (julho-agosto de 1948), mostra esse edifício com tapumes em frente, como que estivesse em construção ou passando por alguma reforma.

⁶¹ Disponível em: <<http://londrinahistorica.blogspot.com/2011/05/o-centro-de-londrina-em-outros-tempos.html>>. Acesso em: 05 out. 2019.

⁶² Disponível em: <[http://www.uel.br/museu/uploads/pagina/arquivos/Documenta_3_\(835\).pdf](http://www.uel.br/museu/uploads/pagina/arquivos/Documenta_3_(835).pdf)>. Acesso em: 05 out. 2019.

⁶³ “Coração de Londrina” é como era conhecida a Praça Willie Davids nas primeiras décadas do município.

Figura 18 – Cortejo carnavalesco em um outro ponto da Avenida Paraná



Fotografia: Haruo Ohara
 Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

Seguindo-se o que aconselha Kossoy (2018, p. 92), quando relata detalhes que devem ser observados na análise iconográfica e aponta como exemplo os indícios “de construção ou reforma de prédios residenciais, comerciais e públicos (início e término de obras), demolições, transformações arquitetônicas ocorridas nas igrejas e em outras edificações marcantes da cidade”, achou-se prudente uma visita ao prédio que aparece na fotografia. Lá, onde hoje funciona uma loja de roupas femininas, as funcionárias deram informações acerca do atual proprietário da edificação, o senhor Samir Zebian. Em contato com ele, que se mostrou bastante receptivo, foi perguntado o ano em que o prédio fora inaugurado, ao que respondeu que acreditava ser 1952. Argumentando com o proprietário sobre o fato de que a data não seria coerente pelo fato de na fotografia estudada aparecer apenas o tapume do canteiro de obras do Cine Ouro Verde, na qual não aparecia nem vestígio de colunas, e que aquela obra fora concluída em 1952, o mesmo aconselhou uma visita ao arquivo Secretaria de Obras da Prefeitura do Município de Londrina.

Para a visita à prefeitura, foi acessado o site Zoneamento Fácil⁶⁴, da Prefeitura do Município de Londrina, onde é possível conferir os números de lotes e datas dos prédios do município – informações exigidas para a localização dos documentos arquivados. Com o

⁶⁴ Disponível em: <<http://zoneamentofacil.londrina.pr.gov.br/>>. Acesso em: 24 out. 2019.

número da quadra e lote em mãos, as informações foram checadas no site⁶⁵ da prefeitura onde se pode consultar endereços a partir das informações de bairro, quadra e lote.

Figura 19 – *Um detalhe do Coração de Londrina*



Fotografia: Autor desconhecido
Fonte: Revista *A Pioneira*

De posse de tais informações, no arquivo da Secretaria de Obras, foi solicitado o arquivo da Quadra 19, Lote 7. Lá estava o histórico de construções e reformas do prédio. Desde uma reforma, quando o mesmo era um térreo, em 1944, gerência do Banco Comercial do Paraná, até os dias atuais. Nesse histórico foi constatado que o alvará de licença para a construção do edifício de três andares foi emitido em 26 de março de 1947 e o seu “habite-se” foi solicitado em 4 de outubro de 1948.

Na fotografia aparece um cortejo de carros amontoados de pessoas sorridentes, muitas delas fantasiadas. Nela é possível constatar a presença de serpentinas, artefatos bastante utilizados nos carnavais de outrora. Na primeira edição da revista *A Pioneira*, de maio de 1948, uma fotografia (Figura 20) do cortejo carnavalesco daquele ano, na Avenida Paraná, apresenta aspectos semelhantes, a mesma dinâmica. Portanto, acredita-se que a fotografia trate de um desfile de Carnaval.

Na imagem da revista *A Pioneira*, de julho-agosto de 1948, o prédio do Banco Comercial do Paraná ainda estava em construção, ficando pronto apenas em outubro, conforme a solicitação do habite-se, já citado. Sendo a fotografia de Haruo Ohara de um Carnaval, e o

⁶⁵

Disponível em: https://www.londrina.pr.gov.br/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=1109. Acesso em: 24 out. 2019.

mesmo acontecer sempre entre os meses de fevereiro e março, é posterior a 1948. Pelo fato de a fotografia publicada em 1953 (Figura 17), de uma tomada feita em fevereiro de 1949, apresentar aspectos semelhantes com a aqui analisada, como uma palmeira que aparece nas duas imagens, com contornos bem próximos do que aparece na fotografia de Haruo, além de nesta ainda não aparecer indícios das novas construções que ali estavam sendo erguidas, acredita-se que a fotografia é do Carnaval de 1949, que naquele ano teve seu feriado em 1º de março.

Figura 20 – *Curso na Avenida Paraná em 1948*



Fotografia: Autor desconhecido
Fonte: Revista *A Pioneira*

Cabe ressaltar a importância da análise da fotografia dentro de sua coleção – a fotografia estudada, sem a outra, do mesmo evento, teria deixado várias dúvidas em aberto. Como resalta Burke (2004, p. 189), ao se referir às séries, “alguns dos problemas que surgem da tentativa de transformar uma história numa cena podem ser evitados com a exposição de duas ou mais imagens do mesmo acontecimento”.

Legenda contextual: Essa fotografia, bastante emblemática em relação ao desenvolvimento do município, apresenta dois aspectos que merecem ser destacados em relação ao cotidiano. O primeiro é a transformação urbanística que a cidade passava à época, e o segundo está relacionado à festividade do Carnaval do município, que por diversas particularidades merecia um estudo à parte. Dentro do recorte aqui proposto, é a fotografia mais antiga de prática social urbana que se pôde datar.

Do ponto de vista de uma fotocronicidade, a fotografia sintetiza a ideia de progresso que rondava o imaginário da época. Ao se ler o texto “As casas de Madeira estão cedendo lugar às de ‘material’”, publicado na edição 3 e 4 da revista *A Pioneira*, relativa a setembro-dezembro de 1948, pode-se ter uma melhor noção do que aqui se defende. Nele se lê:

Focalizamo-la aqui, a propósito do fato principal desta nota que é o registro da demolição do primeiro prédio construído na Praça Willie Davids, para dar lugar a um moderno edifício de alvenaria [...]. Esse contraste entre os modernos edifícios e os primitivos casebres de madeira, tende a desaparecer, em breve, do centro de Londrina.

Era uma fase de profundas transformações urbanísticas, na qual as casas de madeira estavam cedendo lugar às de alvenaria – ou de material, como se chamava à época e se lê no título do texto. E a fotografia apresenta essa dualidade, entre o novo edifício da Companhia de Terras Norte do Paraná e o canteiro de obras do lugar onde, pouco antes, fora o barracão de madeira que compreendeu tal instituição.

Sendo a cotidianidade uma relação que, dentre outros aspectos, está associada ao grau de pertencimento entre o sujeito e o seu habitat – sendo este, em parte, condicionante de determinadas práticas sociais – pode-se ter, a partir dessa imagem e das transformações prediais que ela evoca, um prenúncio das transformações cotidianas que a cidade enfrentaria dali em diante. Nisso concorda Carlos (2017), ao dizer que, “a velocidade das transformações provocadas pelas renovações urbanas cria, constantemente, novas formas espaciais destinadas a outros fins – que não os originais – é assim que, cada vez mais, os espaços do uso se transformam”.

Em pouco tempo, as rotinas de passeio naquela área seriam modificadas pelos frequentadores do Cine Ouro Verde, do Edifício Autolon e do Edifício Manella, assim dando novas significações à Praça Willie Davids – esta que, abrigara, no início do desenvolvimento do município, seu ponto de chegada e de saída, a Estação Rodoviária Londrina – primeira rodoviária da cidade e que anos depois passou a funcionar, por um curto período, no local onde foi construído o edifício Autolon⁶⁶. Cada uma dessas transformações dando novos sentidos e condicionando diferentes práticas sociais à localidade.

⁶⁶ Disponível em: <<http://tr1.londrina.pr.gov.br/index.php/historia.html>>. Acesso em: 15 nov. 2019.

O Carnaval de Londrina

A história de Londrina parece bem farta quanto à temática Carnaval. O primeiro indício chegado nesta pesquisa remete a 1934, meses antes da emancipação política do município. É o que conta Francovig (2005), no livro *Ouro verde, café quente: 50 anos de literatura em Londrina*. Com direito a marchinha que levava o nome da cidade, Francovig conta, por meio de relatos de D. Chiquita – filha do poeta José Leite de Carvalho, autor da composição –, que as comemorações do festejo não se limitaram ao Clube Redondo, que encomendara a música para seu hino oficial. Mas foi cantada por toda cidade, ao som do refrão: “Londrina, Londrina, Londrina do meu coração/ Aguenta firme oh rapaziada / Pegue a namorada e entre no cordão”.

É desse Carnaval também o primeiro cortejo carnavalesco que tomou a Avenida Paraná. Segundo relata Francovig (2005, p. 12), “desfilando com pé-de-bode, o Bloco Verde-Amarelo saiu na alegria no meio da Avenida Paraná”. Pé-de-bode era como eram chamados os carros Ford da época e o Bloco Verde-Amarelo era organizado pelo Clube Redondo. Segundo Francovig (2005, p. 12), “toda a festa tinha o apoio da Companhia de Terras Norte do Paraná”.

A pioneira Nair Paglia Piantini, falecida em dezembro de 2019, em seu livro *Londrina, meu rosário de saudades*, identifica em uma fotografia do Carnaval de 1949 dois dos carros que participaram do cortejo como sendo de seus familiares – seu pai e seu esposo. Assim descreve a fotografia publicada em seu livro (Figura 21): “Carnaval de 1949 – Os carros pertencentes às famílias Paglia e Piantini. O 1º, do pioneiro Silvério Paglia e o 2º do seu genro Jofre Piantini, com suas respectivas famílias” (PIANTINI, 2000, p. 68).

Na busca por informações sobre o Carnaval de 1949, nada foi encontrado nos jornais e revistas consultados. Para esse ano, em consultas nas hemerotecas do NDPH- UEL e do Museu Histórico de Londrina, estavam disponíveis a revista *A Pioneira* e o jornal *Paraná-Norte*⁶⁷, ambos de periodicidade irregular.

Na revista *A Pioneira*, por exemplo, as edições que compreenderiam esse período estão disponíveis, porém, há um grande hiato temporal entre as edições – a que compreende as edições 3 e 4 é de setembro-dezembro de 1948 e a 5ª edição é de setembro-outubro de 1949 –, de modo que nem a edição anterior, nem a posterior ao Carnaval fossem próximas da festividade.

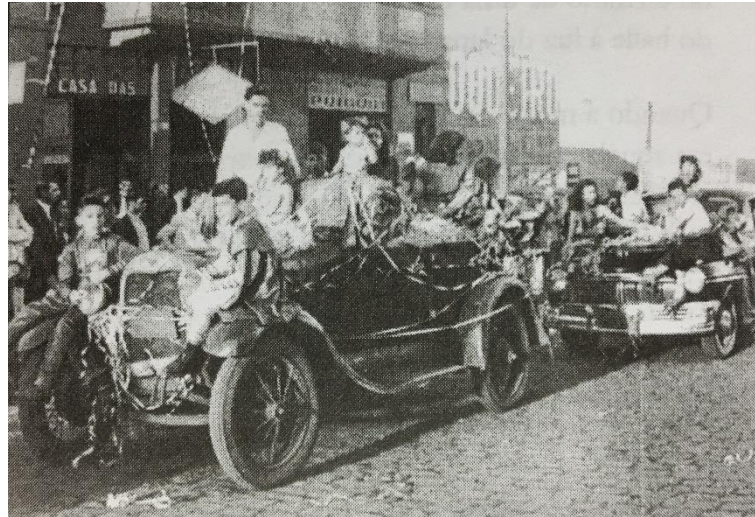
Quanto ao jornal *Paraná-Norte*, as edições que deveriam compreender o Carnaval são, a anterior datada de 23 de fevereiro⁶⁸ – três dias antes do início da festividade; e a posterior de

⁶⁷ Este disponível para consulta online no site <http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/>.

⁶⁸ Disponível em: <<http://www.pergamum.cultura.pr.gov.br/pergamum-seec/vinculos/0000f4/0000f4a3.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2019.

3 de março⁶⁹, dois dias depois da terça-feira de Carnaval. Essas duas edições, assim como na revista *A Pioneira*, estão sequenciadas com os números 928 e 929, logo não houve edições para as datas carnavalescas.

Figura 21 – Carros das famílias Paglia e Piantini no Carnaval de 1949



Fotografia: Autor não identificado
 Fonte: Livro *Londrina, meu rosário de saudades*

Por outro lado, analisando os mesmos periódicos nas datas aproximadas do Carnaval de 1948, que ocorreu entre os dias 7 e 10 de fevereiro, pôde-se encontrar, por exemplo, na edição 824 do jornal *Paraná-Norte*, de 5 de fevereiro, um comunicado⁷⁰ da Associação dos Motoristas de Londrina, intitulado “Reveste-se o entusiasmo os preparativos para as festas de Rei Momo”, no qual convida os leitores a participarem de seus bailes que seriam realizados “nos amplos salões do andar térreo do Edifício Fuganti”. Ou nas edições 826 e 827 do mesmo jornal, datadas de 6 e 7 de fevereiro, onde circularam um anúncio⁷¹ sobre os festejos carnavalescos do Londrina Country Club, com informações sobre ingressos, horários dos bailes e premiação de fantasias. Segundo Francovig (2005), o Carnaval de rua de 1948 foi promovido pelo *Paraná Jornal* e foi primeiro apoiado pela iniciativa pública, por intermédio do então prefeito Hugo Cabral.

⁶⁹ Disponível em: <<http://www.pergamum.cultura.pr.gov.br/pergamum-seec/vinculos/0000f4/0000f4a4.pdf>>. Acesso em: 21 out. 2019.

⁷⁰ Disponível em: <<http://www.pergamum.cultura.pr.gov.br/pergamum-seec/vinculos/0000fa/0000faca.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2019.

⁷¹ Disponível em: <<http://www.pergamum.cultura.pr.gov.br/pergamum-seec/vinculos/0000fa/0000facb.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2019.

Figura 22 – *Pequeno engraxate trabalhando na Praça Willie Davids*



Fotografia: Haruo Ohara
 Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

Assunto: Criança descalça engraxa sapatos de adulto em praça central da cidade

Suporte: Negativo flexível de gelatina e prata

Coordenadas de situação: A identificação espacial dessa fotografia perpassa a analisada anteriormente. Aquela apresenta um recorte do Edifício Londrina, localizado na esquina da Rua Maranhão com a Rua Minas Gerais, o qual é possível ser identificado nessa, ao fundo – localizando a fotografia como tendo sido feita na Praça Willie Davids. O registro não apresenta vestígios que possam apontar, a partir dos métodos aqui empregados, sua datação precisa, porém, um detalhe do monumento a Willie da Fonseca Brabazon Davids⁷², que aparece por trás do homem que está tendo os sapatos engraxados, aponta para uma aproximação de data maior

⁷² Primeiro prefeito eleito de Londrina.

do que a que se teria caso tivesse como referencial apenas o Edifício Londrina, que é de 1947. O busto de Willie Davids, segundo matéria da *Folha de Londrina*⁷³, foi inaugurado às 11h da manhã do dia 22 de maio de 1952.

O Edifício Londrina, que existiu onde agora funciona a loja Marisa – Rua Minas Gerais, nº 261 – hoje se encontra com fachada totalmente renovada. Em busca por informações sobre o prédio – que compreende os lotes 5, 6 e 7 da quadra 18 do Centro de Londrina –, no arquivo da Secretaria de Obras, encontrou-se uma solicitação de alvará para demolição do prédio, com data de 20 de fevereiro de 1978 e deferimento em 01 de março do mesmo ano. À época, o edifício era de propriedade do Banco Mercantil de São Paulo. Em 18 de dezembro de 1979, o Banco Mercantil solicita aprovação de projeto para construção de um prédio no local e se refere a área como terreno, logo, isso comprova que o edifício foi demolido entre esta última data e a data de sua solicitação, isto é, entre março de 1978 e dezembro de 1979. A datação da fotografia, portanto, está balizada entre 1952, que é o ano de inauguração do monumento a Willie Davids e o ano de 1979.

Legenda contextual: Com o rápido progresso financeiro, que propagandeava a cidade como “O Eldorado cafeeiro”, “A Terra da Promissão” e “A Canaã Bíblica” (ALVES, 2013, p. 29), Londrina, que em 1934 – ano de sua emancipação política – possuía apenas 1600 habitantes⁷⁴, no senso de 1950 já apresentava a marca de 54 587⁷⁵. Junto a essa explosão demográfica, segundo Alves (2013, p. 19), houve “aumento da criminalidade, desajustes sociais, mendicância, jogo, prostituição [...]”. Rubem Braga, que em 1952 visitou a cidade, em uma expedição que realizou em companhia do também jornalista Arnaldo Pedrosa d’Horta e do então governador do Paraná, Bento Munhoz da Rocha – a convite deste –, discorreu, entre outras coisas, sobre as dificuldades da construção de infraestrutura que abrigasse o crescimento populacional vertiginoso que a cidade passava. Na crônica “Londrina”, pontuou o escritor capixaba: “Na verdade os problemas crescem com uma velocidade desorientadora. O governo planeja um grupo escolar para 400 crianças; quando o grupo fica pronto o número de crianças que precisa dele é de 2.000” (BRAGA; HORTA, 2001, p. 46). Nesse contexto também era possível ver crianças nas ruas, muitas delas abandonadas, entregues à mendicância ou a pequenos delitos.

⁷³ Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/cidades/paulista-de-campinas-tinha-fama-de-british-804024.html>>. Acesso em: 14 nov. 2019.

⁷⁴ Revista *A Pioneira*, edição nº 5 – setembro-outubro de 1949.

⁷⁵ Dados do distrito sede do município de Londrina no Censo Demográfico de 1950. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/70/cd_1950_pr.pdf>. Acesso em: 04 fev. 2020.

Sendo uma fotocronicidade, essa fotografia de Haruo Ohara registra indícios que resumem dois aspectos da cidade à época. Se por um lado há o registro do progresso, mostrando um prédio moderno para a época e um homem tendo os sapatos engraxados – o que implicitamente remete a ruas calçadas, já que não parece coerente engraxar sapatos para andar em ruas de terra –, é também o registro de uma desigualdade social, atenuado pelo fato de o engraxate ser uma criança e estar descalça.

A Cooperativa de Pequenos Engraxates e a Casa do Engraxate de Londrina

O livro *Assistência aos pobres em Londrina: 1940/1980*, da professora e pesquisadora Jolinda Moraes Alves, aponta para as obras assistencialistas que existiram em Londrina, a partir da sociedade civil e do poder público, nas primeiras décadas do município. Dentre as entidades estabelecidas para atender às demandas dos menores em situação de vulnerabilidade, foi criada, em 1943, pela Associação de Amparo ao Menor Abandonado, a Cooperativa de Pequenos Engraxates, uma instituição que tinha como público alvo meninos pobres de 12 a 16 anos e tinha por objetivo a profissionalização dos menores (ALVES, 2013, p. 192-197). A cooperativa, anos depois, deu origem à Liga dos Engraxates de Londrina, fundada em 1966 e que funciona até hoje. Em uma nota⁷⁶ no site da *Folha de Londrina*, de 15 de fevereiro de 2019, pode-se ler a convocatória para novos membros da organização, com algumas das regras a serem cumpridas pelos jovens que se interessem pela oportunidade:

A Liga vai ensinar os futuros engraxates normas de comportamento e educação em geral. Como respeitar o colega ao lado, não dizer palavrões, não brigar, não colocar defeitos no trabalho do engraxate ao lado, caprichar no lustro dos sapatos da freguesia e etc.

Ainda na década de 1960, dois anos antes do estabelecimento da Liga dos Engraxates, a preocupação com os menores abandonados que viviam pelas ruas da cidade despertou o poder público para a criação da Casa dos Engraxates de Londrina. Em uma matéria intitulada *Londrina tem Casa de Engraxate*, publicada no jornal *Folha do Paraná* em janeiro de 1964, pode-se ler que o número de engraxates perambulando pelo centro de Londrina era na casa das centenas e apontava algumas das motivações para tanto:

Impressiona mesmo o elevado número de pequenos infelizes geralmente órfãos, famintos e maltrapilhos, que vivem a esmolar pelas ruas centrais. Vegetando em autêntica escola de delinquência, precocemente enveredam pelo cainho do crime. E o problema se agrava num crescendo assustador, devido à atração natural que Londrina representa para famílias refugiadas de outras regiões, que nem sempre encontram meios de se estabilizar, deixando seus

⁷⁶ Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/blogs/blogs/grupo-de-amigos-se-encontra-no-calcedao-1026777.html>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

filhos à mercê da própria sorte. Intensos esforços de dezenas de entidades filantrópicas, não tem sido suficientes para dar solução ao problema.

No Brasil e no mundo, a existência dos engraxates foi registrada na fotografia. É de um engraxate e seu contratante a primeira fotografia em que se registra uma prática social realizada no espaço público (Figura 2). Sobre os engraxates também foram produzidas diversas crônicas, como a “Engraxates de São Paulo”⁷⁷, de Rubem Braga, na qual assim, analisando as dificuldades vivenciadas por tais profissionais, assim descreve sua lida: “O engraxate é cinquenta por cento um trabalhador, cinquenta por cento um mendigo”.

⁷⁷ Publicado no jornal *Folha da Noite* em 14 de abril de 1935. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/rubembraga1.htm>>. Acesso em 05 fev. 2019.

Figura 23 – Fotografia *Lama*



Fotografia: Haruo Ohara
 Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

Assunto: Homem atravessa rua em meio a lama

Suporte: Negativo flexível de gelatina e prata

Coordenadas de situação: As coordenadas de situação de um conjunto de fotografias do qual essa faz parte foram definidas no artigo *Além da Lama: placas comerciais como objeto de pesquisa em coordenadas de situação fotográfica* (PERES, 2019) – apresentado em 2018 e publicado em 2019 –, onde se concluiu que a fotografia foi feita na Rua Brasil, em frente ao prédio de número 566. Naquela pesquisa, o ano exato da fotografia não foi encontrado, porém o senhor Francisco Ontivero, sócio-proprietário da tapeçaria que funcionava no prédio em que a fotografia foi produzida em frente, disse ter aberto a loja no ano de 1954, logo, o registro não pode ter sido feito antes daquele ano. Na visita ao acervo do Instituto Moreira Salles, entre os arquivos de *clipping*⁷⁸ do fotógrafo, uma outra fotografia do mesmo conjunto foi encontrada publicada no semanário *Novo Jornal*, na edição de nº 5, correspondente ao período de 24 a 31 de outubro de 1971. Neste, a legenda da fotografia – que acompanhava uma crônica intitulada “A negra terra roxa” –, a apresentava como tendo sido feita “17 anos atrás, no tempo do barrão”. Ao se subtrair 17 anos de 1971, pode-se afirmar que o ano em que a fotografia foi feita é 1954.

⁷⁸ Seleção de recortes de jornais e revistas em que a obra e/ou biografia do fotógrafo foi apresentada.

Legenda contextual: De acordo com Unfried e Boni (2014, p. 93), a pavimentação das ruas de Londrina teve início em 1940. Dados apresentados pelos pesquisadores, obtidos do jornal *Paraná-Norte* de 13 de dezembro de 1942, dizem que a pavimentação teve início a partir do Centro e um dos primeiros espaços a serem pavimentados foi o trecho central da Avenida Paraná (BONI; UNFRIED; BENATTO, 2013, p.157).

Porém, a pavimentação da cidade se deu de forma lenta, o que pode ser visto em uma tabela apresentada por Coutinho (1959, p. 56), na qual registra os números de calçamento em paralelepípedos da cidade entre 1943 e 1958, e também destaca os números da pavimentação asfáltica – esta a partir de 1954. Com a pavimentação asfáltica, também iniciada pelo centro, os paralelepípedos eram reutilizados para o calçamento de outras vias, como mostra uma matéria da revista *Realizações Brasileiras*, na edição de nº 9, de 1958:

O asfaltamento de ruas do centro da cidade, compreendendo as vias de tráfego mais intenso, entre elas a avenida Paraná, ruas Sergipe e Benjamin Constant, além das travessas, já foi iniciado e, à medida que vai sendo executado, deixa aspecto urbano praticamente novo à parte central.

Os paralelepípedos removidos dali estão, simultaneamente, sendo aproveitados para o calçamento de ruas das vilas. Em agosto, por exemplo, a Municipalidade iniciava o revestimento de quatro quadras da Rua Guaranis, ambas no populoso bairro Vila Casoni. O programa do prefeito Fernandes Sobrinho, com relação às vilas, visa possibilitar o tráfego mais fácil dos ônibus do transporte coletivo, com chuva ou sem ela.

Anterior à pavimentação, nos períodos chuvosos, um dos maiores problemas que Londrina enfrentava era a lama. “A lama era um grande problema por três motivos: sujava casas e estabelecimentos em geral, causava tombos e podia paralisar o transporte de pessoas e mercadorias” (BONI; UNFRIED; BENATTO, 2013, p. 150).

Na crônica “A negra terra roxa”, de autoria de Maria Leopoldina Rezende, que acompanha a fotografia de Haruo Ohara publicada no já mencionado *Novo Jornal*, a cronista rememora algumas das táticas que eram adotadas para se locomover na lama, as quais ela compara a um balé:

Era uma espécie de balé acaboclado; com ‘pas-de-deux’ na enxurrada e acrobacias pra pular as poças d’água e com os guarda chuvas virando bengalas.

Porque o chão flutuava sob os pés; o aprendizado era difícil; os neófitos ou os mais refratários eram o ponto do espetáculo, principalmente se era na Avenida Paraná, onde sempre tinha mais gente pra ver.

Vinha, pois, um dêsses aí, muito cauteloso e tal, mas sem os reflexos devidamente condicionados; enfiava um pé na lama e achava de cumprimentar um conhecido ao mesmo tempo; e quando via estava encalhado, atolado até os joelhos; para sair dali, só engatinhando e descalço, porque os sapatos, esses, nunca mais.

Os tombos e resvaladas eram considerados como rotina e só os desalmados é que riam dos que rolavam na lama.

A lamaceira entrava pelas casas também, trazida pelos muitos pés, e as donas de casa ficavam tão aperreadas raspando os assoalhos a poder de enxada que nem tinham tempo para assistir missas.

De acordo com Boni, Unfried e Benatto (2013, p. 158), depois da chuva a passagem dos veículos tinham um importante papel: “eles amassavam e assentavam a lama”. Após assentada a lama, “as pessoas procuravam pisar sempre nos mesmos pontos, para apressar a secagem do barro e formar trilhos” (BENATTO, UNFRIED, BONI, 2013, p. 150). E é nesse contexto que a fotografia analisada foi feita. Ela faz parte de uma sequência em que o fotógrafo, diante de um lamaçal com rotas traçadas pela passagem de veículos, parecia aguardar que pedestres atravessassem naquele ponto, pretendendo registrar flagrantes daquela prática.

Nos dias secos, a poeira

A falta de pavimentação na cidade não causava transtornos só nos dias de chuva, nos períodos quentes, a cidade tinha como marca registrada a poeira, que levantada pelo movimento intenso dos caminhões e ônibus, impregnava as casas, roupas e corpos dos que por aqui viviam ou passavam. Acerca disso, registrou Rubem Braga, na crônica “Mundo Novo” (BRAGA; HORTA, 2001, p. 48): “a gente se ensaboa e se lava duas, três vezes, e no fim a toalha ainda fica avermelhada”. Para amenizar os danos das nuvens de terra vermelha suspensa, a prefeitura utilizava um caminhão irrigador, aparato que ficou registrado nas fotografias de José Juliani (Figura 24).

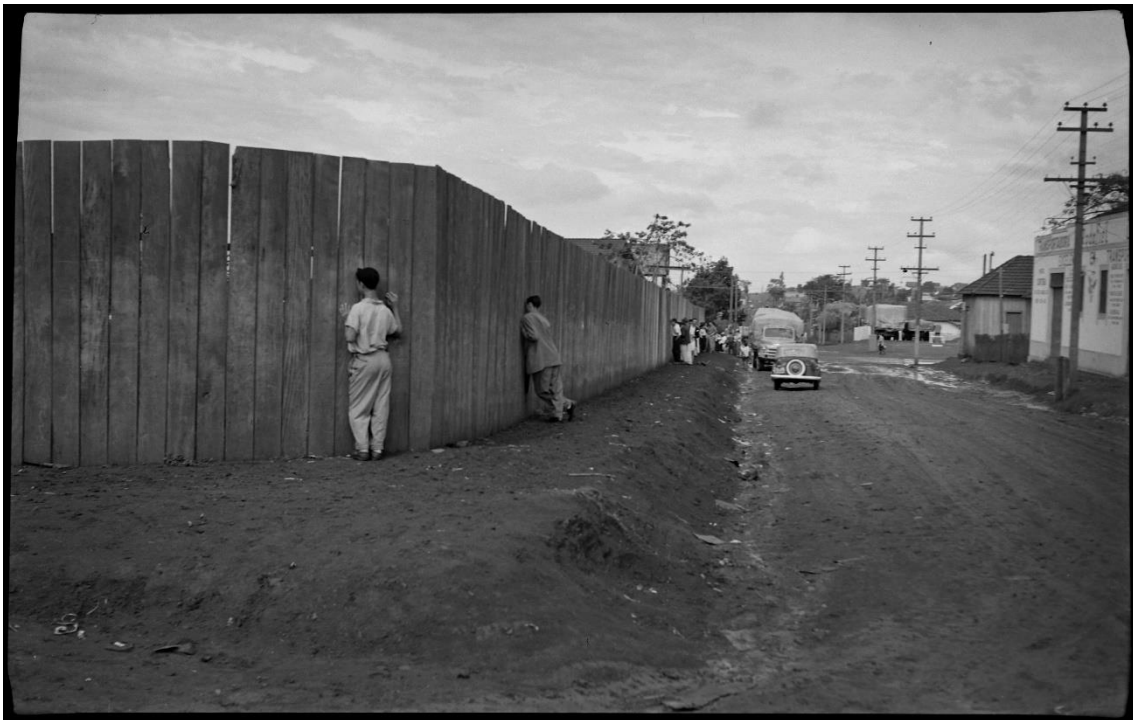
Figura 24 – Caminhão irrigador usado para baixar a poeira em Londrina



Fotografia: José Juliani

Fonte: Acervo do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss

Figura 25 – Fotografia *Espectadores II*



Fotografia: Haruo Ohara
 Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

Assunto: Homens observam por entre frestas em muro de madeira

Suporte: Negativo flexível de gelatina e prata

Coordenadas de situação: Essa fotografia, irmã da que abre esta pesquisa (Figura 1) – por isso aqui intitulada “Espectadores II” –, foi um grande achado no acervo do fotógrafo. Sem ela, existiria um grande vazio na decifração daquela. Daí, a vantagem de se pesquisar a fotografia dentro do contexto de sua coleção, contando com a sorte de o fotógrafo ter deixado um registro mais amplo da cena que de forma tão poética registrara.

Localizar o seu local de produção teve início quando essa pesquisa era ainda embrionária. Em uma entrevista com o Sr. Francisco Ontivero, em relação à fotografia *Lama* – apresentada nas páginas anteriores –, alguns meses antes da pesquisa imergir no acervo do fotógrafo, o pioneiro, que teve seu estabelecimento situado à Rua Brasil nº 566, a partir de 1954, ao se deparar com o registro fotográfico, começou a identificar prédios e disparar lembranças sobre aquela época. Apontando para um prédio que se situava na esquina da atual Avenida Celso Garcia Cid com a Rua Brasil, exclamou:

– Descendo aqui, existia um campo de futebol, cercado por um muro de madeira, em que as pessoas ficavam olhando pelas brechas!

Rapidamente lhe foi apresentada a fotografia *Espectadores*, ao que ele respondeu:

- Assim mesmo!

Indagado sobre o local exato do espaço, indicou que ficava onde hoje é a Cooperativa Integrada.

Informação valiosa, porém a fotografia não apresentava elementos suficientes para se afirmar que fora feita, de fato, em Londrina. Em uma pesquisa anterior, este pesquisador descobriu, por exemplo, que uma fotografia que era divulgada como tendo sido feita em Londrina, fora feita em Rolândia, uma cidade próxima; a cena diante de um muro de madeira poderia ter sido registrada em qualquer outro lugar do mundo. A partir dessa segunda fotografia, encontrada no acervo do fotógrafo, em que aparece alguns elementos da cidade, como carros e prédios, a pesquisa se tornou mais instigante.

De posse da informação passada pelo senhor Ontivero e sabendo, a partir da biografia de Haruo (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 127), que o filho do fotógrafo, Ciro Ohara, à época da publicação da obra trabalhava na Cooperativa Integrada, tentou-se a sorte de encontrá-lo na empresa. Em visita ao local, Ciro lá se encontrava e aceitou responder a algumas perguntas. Depois de saber do que se tratava, pediu licença, subiu à sua sala e voltou com uma espécie de relatório sobre a história de construção das instalações da instituição.

Já nas primeiras páginas, em uma espécie de capítulo intitulado *Preservando a memória*, em forma de curiosidade, encontrava-se a fotografia *Espectadores*, com a pergunta de onde ela havia sido feita. Na página seguinte, a resposta, acompanhada da fotografia aqui analisada: Esta foto do Haruo Ohara, de 1954, é da esquina da Rua São Jerônimo com a Rua Uruguai. Em seguida, apresentava uma fotografia recente, feita do mesmo ângulo, para indicar o local exato. Voltando à fotografia *Espectadores*, Ciro explana em seu catálogo: “Esta foto [...] é também do mesmo quarteirão, lugar mais ou menos da atual portaria da Integrada (olha o poste)” – e apresenta uma fotografia recente da entrada da cooperativa em que existe um poste, agora de concreto. E continua: “O que o pessoal está espiando? Um jogo de futebol”.

Com as informações de Ciro, a pesquisa parecia ter chegado ao fim, porém, uma inquietação motivou uma continuidade. No site do Instituto Moreira Salles, a fotografia aparece como tendo sido feita no ano de 1961⁷⁹. Já no livro Haruo Ohara (OHARA, 2008), a fotografia aparece como tendo sido feita em 1951 (OHARA, 2008, p. 207), o que conflita com a data estipulada pelo entrevistado.

Portando as informações fornecidas por Ciro e comparando a fotografia com o cenário atual de onde ela fora feita, percebeu-se a existência de um prédio em comum. Ampliando-se a fotografia, no prédio, que hoje está designado pelo número 384, pode ser lido algo como

⁷⁹ Disponível em: <<https://ims.com.br/exposicao/haruo-ohara-fotografias/>>. Acesso em: 13 nov. 2019.

“Transportadora Rodobel”⁸⁰. Consultando-se o dono do prédio, um senhor de nome Messias, este informou que adquiriu o imóvel no início da década de 1980 e que não tinha informações sobre o que existia no local antes da compra e que não sabia do ano de sua construção.

Em pesquisa no site do Zoneamento Fácil, descobriu-se tratar do lote 7B, da quadra 27 e em visita ao arquivo da Secretaria de Obras, encontrou-se que o prédio de alvenaria foi construído no ano de 1955. Já uma casa de madeira que aparece na fotografia, ao seu lado, sita no lote 7A, consta nos dados da Secretaria de Obras que foi demolida em 1956. Logo, o registro fotográfico só pode ter sido captado entre os anos de 1955 e 1956.

Legenda contextual: Silva e Honorato (2018), pesquisando sobre o espaço destinado ao futebol nos projetos iniciais de planejamento urbano de Londrina, realizados pela Companhia de Terras Norte do Paraná, apontam que desde os primeiro mapa apresentado pelo geodesta Alexandre Razgulaeff, em 1932, a quadra 26 – onde hoje funciona a Cooperativa Integrada – estava reservada à prática futebolística. Em um texto publicado no já referido relatório de Ciro Ohara sobre a história da Cooperativa Integrada, intitulado *Nosso quarteirão é histórico*, há um relato de Ciro sobre a época em que no terreno onde hoje está instalada a cooperativa funcionava o campo:

Aqui funcionou o 1º campo de futebol cercado de Londrina. Tinha até uma casinha elevada para o locutor ter uma visão melhor para narrar a peleja e também casinha camarote para autoridades. Mas antes disso, aqui era um terreno baldio. Era o lugar dos circos se instalarem [...]. Depois que cercaram, o quarteirão era usado também para treinamento dos recrutas do Tiro de Guerra, cujo quartel ficava na Rua Pará. Aí, o local para circos mudou para onde está o Super Muffato, na Rua Brasil com a Avenida Celso Garcia Cid. O campo esteve movimentado alguns anos na década de 1950, até que um grupo de produtores de café, em 1958, fez a Cooperativa Cotia adquirir o terreno para construir uma máquina de café.

Em relação às características dos campos de futebol daquele época, descreveu Boni (2013, p. 171):

Os campos eram terrenos planos, gramados ou de terra, medidos e demarcados à cal. As traves eram de madeira. Em alguns campos, as traves contavam com redes de barbante; em outros, não. Era tudo no ‘olhômetro’. Não havia arquibancadas. Os torcedores ficavam à margem das linhas do campo, a maioria em pé, alguns agachados ou sentados no chão mesmo.

⁸⁰ Anterior à entrevista com Ciro Ohara, foi pesquisado no Google pelo nome da transportadora, ao que se teve como resultado uma empresa com o mesmo nome na cidade de Maringá; em contato telefônico, foi informado que não se tratava da mesma firma. Dados da transportadora também foram pesquisados em listas telefônicas dos anos de 1950, 1970 e 1975, porém, nada foi encontrado.

Em entrevista com Ciro, o memorialista garantiu que o campo da Companhia de Terras era de terra.

O time de futebol da Companhia de Terras Norte do Paraná

A pioneira Nair Paglia Piantini, em seu texto *Um pedacinho do futebol de Londrina*, o qual argumenta ter escrito com dados colhidos com seu irmão Aurélio Paglia, assegura que o futebol na cidade teve início em 1934, com o nascimento do primeiro time de futebol, o Esporte Clube Londrina e que o mesmo foi organizado pela Companhia de Terras Norte do Paraná e formado por pioneiros. Aurélio, irmão de Nair, integrou a primeira formação do time e assim descreveu para ela a formação: “Treinador: Alfredo Batini; Goleiro: Jacó Minatti; Linha: Mário, Américo, Fascio e César Traballi; Alfo: Celso Garcia Cid e Rafael Ferrari; Center-alfos: Aurélio Paglia; Beque: Nicodemo, Leonino e Galvino; Mascote: Jorginho Chedid” (PIANTINI, 2000, p. 106). Boni (2013, p. 171-172) destaca que à época “o futebol era lazer, não profissão. A maioria dos jogadores trabalhava na lavoura ou comércio e treinava e jogava nos horários de folga. Os treinos eram no final do expediente; os jogos, aos domingos à tarde”.

Figura 26 – Cortejo circense pelas ruas de Londrina



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

Assunto: Animais do circo desfilam na Rua São Jerônimo, em Londrina

Suporte: Negativo flexível de gelatina e prata

Coordenadas de situação: A localização exata dessa fotografia foi possível graças a uma outra (Figura 27) que compõe a série formada por cinco fotografias sobre esse motivo. Naquela, dentro da série, o fotógrafo desce da janela de onde fotografava e faz um registro no sentido oposto – da rua para o local onde estivera – e deixa evidente que a fotografia fora feita de uma das janelas de sua casa, reconhecida a partir de uma fotografia dela publicada em sua biografia. As formas do muro e dos portões, o posicionamento do poste, são evidências que podem ser observadas a partir de uma terceira fotografia da casa. Percebe-se que a fotografia foi feita da janela, e não da varanda, porque caso tivesse feito da varanda, o experiente fotógrafo não teria

deixado que parte da parede da varanda aparecesse na fotografia. Para a datação da fotografia, algumas evidências foram fundamentais. A primeira é a datação da residência do fotógrafo, que teve seu habite-se solicitado e aprovado em 1952, conforme documentação pesquisada no arquivo da Secretaria de Obras do Município de Londrina. Uma segunda evidência buscada foi em relação à datação do caminhão do circo, cujo a frente aparece na fotografia; em uma busca na *internet*, descobriu-se tratar de um Dodge Fargo, veículo fabricado entre os anos de 1948 e 1951, anteriores à conclusão da casa. Uma outra evidência a balizar a datação da fotografia foi a solicitação do alvará de licença para a construção da calçada da referida casa, encontrada no arquivo da Secretaria de Obras. Na solicitação, que foi aprovada em 7 de junho de 1961, consta que a rua já era pavimentada. Se na fotografia aparece a rua sem pavimentação, assim como a casa está sem calçada, logo é anterior a 1961.

Figura 27 – Fotografia da série “Circo”



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

A datação da fotografia poderia parar por aqui, porém, a partir da informação contida no relatório de Haruo Ohara – transcrita na análise da fotografia do campo de futebol –, de que antes de ser cercado o campo de futebol era um terreno baldio onde se hospedavam os circos, ao se fazer uma análise minuciosa da fotografia, percebeu-se, na parte superior esquerda da fotografia, sobressaindo por trás de um prédio, as lonas de um circo. Ampliando uma outra

fotografia da série, é possível ver ainda as grades que delimitam o espaço do circo, ou seja, a fotografia é anterior à cercagem do campo de futebol. Se a fotografia do campo é de 1955, a datação desta fotografia está balizada entre os anos de 1952 e 1955. A partir dessas evidências, pode-se afirmar que a construção do muro de madeira no campo se deu entre esse período.

Legenda contextual: Nas décadas de 1950 e 1960 o circo foi uma das mais emblemáticas formas de diversão da cidade de Londrina. Steinke e Silva (2015, p. 113) contam que nessa época, devido ao seu crescimento econômico, baseado na produção cafeeira, “Londrina passa a atrair grandes lonas de outras regiões”. A autora relata ainda sobre um aspecto que pode ser atestado na fotografia de Haruo: “Havia ainda o desfile na pequena cidade, que chamava muito a atenção de todos [...]. Como por ali não existia zoológico, só se conheciam os animais que não existiam na região pela literatura, mas o circo se apresentava como uma possibilidade para ver essas espécies pessoalmente” (STEINKE; SILVA, 2015, p. 112, 113). Nos registros aqui analisados podem ser percebidos animais como leão, onça, camelo e elefante. Em uma outra fotografia que compõe a série, é possível ler o nome do circo e o horário de espetáculo “Gran Circo Boston – todas as noites, às 20:45 hrs”.

O circo como palco de artistas locais

Uma outra função do circo na cidade de Londrina foi a de espaço para a apresentação de artistas locais demonstrarem seus talentos. Francovig (2005) relata a vitória de José Leite – considerado o primeiro poeta londrinense –, em um desafio com um poeta repentista de um circo que chegou à cidade por volta de 1937-38. Steinke e Silva (2015) contam que “o circo também foi palco para o nascimento de algumas duplas sertanejas de destaque”, como a dupla Paiozinho e Zé Tapera, formada pelos cantores Ludovico Colognesi e José Sonigo, respectivamente, que se conheceram em um concurso de violeiros realizado em Londrina, no circo da família de Paiozinho. Em entrevista a Steinke e Silva (2015), José Farina – morador de Londrina que vivenciou alguns episódios dos circos que passaram pela cidade –, relatou que nos circos também haviam apresentações de cineteatro de grupos locais, como o 'Vicente Luiz e seus cangaceiros” que apresentava a peça “Lampião e seus cangaceiros”.

Figura 28 – Fotógrafo lambe-lambe



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

Assunto: Fotógrafo José Juliani em ação na Praça Marechal Floriano Peixoto

Suporte: Negativo flexível de gelatina e prata

Coordenadas de situação: A fotografia oferece como indício de localização da captura o prédio onde funciona, desde 1984, a Biblioteca Pública Municipal Professor Pedro Viriato Parigot de Souza. O registro da cena se deu na esquina da Praça Marechal Floriano Peixoto, na confluência da Avenida Rio de Janeiro com a Travessa Padre Eugênio Herter, no centro de Londrina. Em relação à datação da fotografia, o primeiro marco a ser observado foi o prédio da referida biblioteca, que foi inaugurado como fórum da cidade em 1950. Uma segunda consideração foi feita em relação ao Edifício Bosque, que aparece ao fundo, já erguido. Em uma busca no arquivo da Secretaria de Obras de Londrina, encontrou-se que o prédio teve seu habite-se solicitado em 12 de dezembro de 1959. Ao fundo da fotografia, do lado esquerdo, por trás do prédio da biblioteca, pode ser percebido um outro edifício, no qual, quando ampliada a imagem, pode-se observar, por entre a névoa, vigas de ferro em sua parte superior, o que indica que o mesmo estava em construção. Em visita ao local, foi percebido que existem dois edifícios na linha de fundo do prédio da biblioteca – imediatamente, o Edifício Associação Rural de Londrina e, mais distante, o Edifício Centro Comercial. Para sanar a dúvida entre qual dos prédios aparece na imagem, foi feita uma fotografia (Figura 29) a partir do mesmo local da

tomada de Haruo Ohara e constatou-se tratar do Edifício Centro Comercial, que teve sua construção iniciada em 1959 e foi inaugurado em 1962.

Figura 29 – Edifício Centro Comercial ao fundo



Fotografia: Julio Cezar Peres

Em um registro aéreo (Figura 30) do fotógrafo Yutaka Yassunaka, encontrado no acervo digital do Museu Histórico de Londrina, sem datação, é possível ver o edifício Centro Comercial em construção enquanto o Edifício Bosque já estava pronto.

Figura 30 – Construção do Edifício Centro Comercial



Fotografia: Yutaka Yassunaka

Fonte: Acervo do Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss

A partir desses indícios, pode-se afirmar que a fotografia foi feita entre 1959 e 1962. Ressalte-se que no livro *Haruo Ohara* (OHARA, 2008a, p.125), no catálogo *Haruo Ohara Fotografias* (OHARA, 2008b, p. 54) e no site⁸¹ do Instituto Moreira Salles como tendo sido feita em 1958.

Legenda contextual: Os primeiros registros que se tem sobre a atuação dos fotógrafos “lambe-lambe” em Londrina, segundo matéria⁸² da *Folha de Londrina*, são da metade da década de 1940, e foram os fotógrafos José Maria e Eugênio Pelá os pioneiros do ramo na cidade. Pouco mais de uma década antes, em 21 de março de 1932, no governo de Getúlio Vargas, fora instituída, a partir do decreto nº 21.175⁸³, a carteira profissional, obrigando a quem a solicitasse a entregar três cópias de uma fotografia 3x4 recente. No afã do progresso pelo qual a cidade passou entre as décadas de 1950 e 1970, quem quisesse um registro fotográfico rápido para a emissão do documento, tinha no lambe-lambe a solução. Mas esses profissionais não eram procurados só para fotografias de documentos. Em uma entrevista concedida em 1992 a um grupo de pesquisadores e estagiários do projeto de extensão Inventário e Proteção do Acervo Cultural de Londrina – IPAC/Lda⁸⁴, o fotógrafo Luiz Juliani, que foi lambe-lambe por 54⁸⁵ anos, relembra os anos em que seu ponto de trabalho era no Bosque Marechal Cândido Randon: “Ali nos domingos, por exemplo, naquele tempo eles trabalhavam no domingo também, porque tiravam muita fotografia de corpo inteiro, vinham namorados [...]” (JULIANI, 1992 *apud* ALMEIDA; ADUM, 2007, p. 53).

Não eram poucos os lambe-lambe que faziam ponto na região central de Londrina. Segundo Messias Bezerra, último fotógrafo a deixar as praças da cidade, em entrevista aos pesquisadores Célio dos Santos Costa José de Arimathéia Cordeiro Custódio – no artigo *O fotógrafo da praça e a praça do fotógrafo* –, na década de 1980 haviam cerca de 16 lambe-lambe na área central de Londrina e ele chegava a fotografar até 40 pessoas por dia (BEZERRA *apud* COSTA; CUSTÓDIO, 2007, p. 184). Foi com essa profissão que Luiz Juliani, falecido em 2011, sustentou sua família. Na já citada matéria da *Folha de Londrina*, o fotógrafo relembra que em 1951 chegou a ganhar 30 salários mínimos, um salário maior que o do juiz do fórum na

⁸¹ Disponível em: <<https://ims.com.br/exposicao/haruo-ohara-fotografias/>>. Acesso em: 22 set. 2018.

⁸² Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/cidades/juliani-o-lambe-lambe-faz-parte-da-paisagem-da-praca-85500.html>. Acesso em: 05 nov. 2019.

⁸³ Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21175-21-marco-1932-526745-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 12 mar. 2020.

⁸⁴ Projeto interdisciplinar formado por alunos e professores dos cursos de Ciências Sociais, História e Arquitetura da Universidade Estadual de Londrina.

⁸⁵ Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/cidades/morre-fotografo-pioneiro-luiz-juliani-742849.html>>. Acesso em: 16 jan. 2020.

época, lembrou. A fotografia de Haruo Ohara apresenta o fotógrafo José Juliani (OHARA, 2008, p. 125), pai de Luiz, e quem o iniciou na profissão, ainda na década de 1940.

Haruo Ohara e os fotógrafos lambe-lambe

A relação de Haruo Ohara com os fotógrafos lambe-lambe sempre foi das melhores. Sua biografia registra que “com os amigos que visitava ou encontrava regularmente no bosque, conversava sobre os mais variados assuntos. De Beethoven à botânica, de astronomia às piadas de sacanagem” (LOSNAK; IVANO, 2003, p. 149). E o Bosque Marechal Cândido Rondon foi, por muitas décadas o *point* dos lambe-lambe. Em alguns dos registros fotográficos de Haruo é possível ver os lambe-lambe em ação, como nessa fotografia de José Juliani, seu mestre na fotografia. Ou como em uma outra em que registra a si mesmo ao lado dos amigos (Figura 31) no bosque, diante de uma câmera lambe-lambe.

Figura 31 – Haruo Ohara com seus amigos lambe-lambe



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

Nesta, atrás de Haruo, um senhor sentado na mureta, segura garrafas, provavelmente de soluções reveladoras e fixadoras de fotografias. Já Haruo, tem diante de si dois baldes, nos quais os fotógrafos abasteciam com água para lavar as fotografias após o processo de revelação. Em pé, do lado esquerdo, pode ser identificado o fotógrafo Luiz Juliani.

Um dia após a morte de Haruo, o jornalista Paulo Briguet, o homenageou com uma crônica feita a partir de uma fotografia do fotojornalista Dorico da Silva, na qual ressaltava essa relação do fotógrafo com um lambe-lambe. Tal crônica, está publicada também em seu livro *Repórter das coisas*:

Hoje ele não vem (Haruo Ohara)

Dorme, lambe-lambe – que hoje o seu Ohara não vem. Ele sempre foi um colega de profissão e papo. Nestas esquinas do centro, o velho de olhos puxados gostava de conversar sobre o funcionamento da câmera e o movimento do mundo.

Com uma dessas máquinas aí, ele começou a fazer fotos em 1934. Naquele tempo não tinha asfalto, não tinha cimento, não tinha carro, não tinha banca de revistas, nem lambe-lambe tinha.

Sempre com a máquina – ou a enxada – na mão, o seu Ohara viu a Londrina grande saindo da Londrina pequena. Hoje o pessoal passa correndo; é até difícil pegar foco. Poucos têm tempo ou dinheiro para fazer fotos – e você descansa tranquilamente, lambe-lambe.

Desculpe, eu não quis incomodar. Pode continuar dormindo, amigo. Que hoje o seu Ohara não vem.

Folha de Londrina, 26/8/1999

Haruo Ohara, o grande fotógrafo da colonização de Londrina, morreu aos 89 anos em 25 de agosto de 1999. (BRIGUET, 2002, p. 83)

Figura 32 – Crianças brincam na Concha Acústica



Fotografia: Haruo Ohara
 Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

Assunto: Crianças de classes sociais distintas se divertem na Concha Acústica

Suporte: Negativo flexível de gelatina e prata

Coordenadas de situação: As coordenadas de situação dessa fotografia são claras para qualquer pessoa que tenha se disposto a conhecer os pontos turísticos de Londrina⁸⁶. A Concha Acústica está localizada na praça que leva o nome da data de sua inauguração – Praça Primeiro de Maio – e fica no encontro entre as ruas Piauí e Senador Souza Naves. Do ponto de vista de datação do registro, o primeiro recorte temporal que pode ser feito é do ano de 1956, ano em que a concha foi inaugurada. O segundo é o Edifício Centro Comercial, que aparece ao fundo e foi inaugurado em 1962. Observando os detalhes da fotografia, também podem ser vistos carros como o *Fusca*, lançado no Brasil em 1959, e o *Chevette* e a *Brasília*, lançados em 1973. Logo a fotografia não pode ter sido feita em período anterior a 1973.

Algumas placas comerciais aparecem na fotografia, anexadas no edifício ao fundo, que, com alguma dificuldade, podem ser lidas. “Esto – confeitaria e sorvetes finos”, pode ser lido em uma das placas, e esse foi outro ponto de partida na pesquisa. Em uma passagem de

⁸⁶ O local está entre os 38 pontos turísticos indicados no site da prefeitura do município. Disponível em: <https://www1.londrina.pr.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=94&Itemid=117>. Acesso em: 23 dez. 2019.

observação pelo prédio, foi constatado a existência de uma placa com o mesmo letreiro, sendo que com a palavra completa, *Estoril*.

Em visita ao local, seu Lucílio Anacleto, proprietário do bar, explicou que a placa fora reduzida em razão da Lei municipal nº 10.966/10⁸⁷, conhecida como Lei Cidade Limpa, que em seu artigo 8º, parágrafo 1º, inciso I, diz que os anúncios indicativos devem ter como uma de suas condições não ultrapassar a área de “30% (trinta por cento) da medida linear da testada do imóvel”. Seu Lucílio explicou ter sido um dos primeiros moradores do edifício e que seu bar ali foi instalado ainda no ano de lançamento do edifício – 1962. Quando a fotografia foi apresentada ao condômino e proprietário do estabelecimento, logo ele tratou de identificar uma outra placa que aparecia em parte no registro de Haruo Ohara.

– Aqui ficava a Dom Camilo, uma loja de conserto de máquinas de escrever.

Indagado sobre se lembrava o ano em que a empresa ali se instalou, disse não saber ao certo, mas que fora no início da década de 1970. Também informou que o proprietário da loja, seu Gervásio, falecera⁸⁸ em 2017, e que antes disso, em 2011, sua loja passara a funcionar na Avenida São Paulo. Pesquisando sobre a Dom Camilo, foi encontrado o endereço da loja da Avenida São Paulo, e em uma visita à loja, instalada na garagem do prédio de número 848, se encontrou o senhor Ulpiano Gonzales, que se apresentou como Pancho, um irmão de seu Gervásio que mantinha a loja com ele, informou que abriram a loja no Edifício Centro Comercial por volta de 1972 – anterior ao ano de lançamento do *Chevette* e da *Brasília*, que já haviam sido identificados na fotografia.

Observando a fotografia, seu Lucílio também passou uma informação importante que contribuiu para a datação do registro. É que na fotografia aparece um elemento que chama bastante atenção: no canto esquerdo da concha se encontra uma caixinha de engraxate. Sinal de que dentre aquelas crianças que ali brincavam, existia um engraxate. Seriam elas crianças de outros lugares que ali se reuniam para brincar ou eram crianças da vizinhança da Concha Acústica? Seu Lucílio, antes de ver a fotografia, respondeu que o espaço era frequentado majoritariamente pelas crianças do edifício.

Em contato com a imagem, ao ver a caixinha de engraxate, seu Lucílio disse que não só se lembrava do engraxate – que em muitas tardes sentou para brincar com sua filha –, como também sabia seu nome e as imediações de onde ele poderia ser encontrado.

⁸⁷ Disponível em: <<http://www2.cml.pr.gov.br/leis/2010/web/LE109662010compilado.html>>. Acesso em: 01 fev. 2020.

⁸⁸ Um obituário sobre seu Gervásio está publicado no portal Bonde, da Folha de Londrina. Disponível em: <<https://bonde.com.br/bondenews/obituarios/seo-ninho-o-mestre-das-maquinas-de-escrever-451819.html>>. Acesso em: 02 fev. 2020.

– É Dadá o nome dele e você pode encontrá-lo pelo Calçadão, nas imediações do Banco Itaú.

Demorou alguns dias para se encontrar o referido Dadá. Trata-se do senhor Emílio, hoje com 54 anos. Ao ser interrogado sobre o futebol na Concha Acústica, Dadá disse que sim, ele era o único engraxate que brincava com as crianças dali e disse que seus amigos da época eram de fato do Edifício Centro Comercial. Quando lhe foi falado sobre a fotografia e perguntado se ele conseguiria se identificar, exclamou:

– É só ver se tem algum negrinho. Eu era o único negrinho que brincava ali.

Quando lhe foi apresentada a fotografia, se identificou como sendo a primeira criança, da esquerda para a direita, que aparece de costas, em cima do palco da concha – a única de cabelo crespo. Também disse que tinha, à época em que jogou bola no local, entre dez e doze anos. O que data a fotografia entre 1976 e 1978.

Legenda contextual: A Concha Acústica foi inaugurada durante o governo do prefeito Antônio Fernandes Sobrinho – quarto prefeito eleito do município, em 1957. Projetada para ser um palco de apresentações artísticas, sempre muito bem utilizado, na década de 1970 a Concha também foi um importante palco político para discussões sobre o regime militar que governava o país. Mendonça e Losnak (2007, p. 13), no fascículo *Londrina no Tempo – Concha* descreve, entre outras atividades desenvolvidas no local, sua importância como espaço de manifestação política:

A década de 70 foi uma época de muita contestação, protestos e riscos corridos pelos jovens. Por mais que a barra estivesse pesada, a Concha Acústica não poderia permanecer calada. Fincada em plena praça dos trabalhadores, a Concha era uma tribuna do povo de Londrina. E os artistas da cidade não deixavam de falar sobre a dura situação do país. Durante o Festival Universitário de Londrina (atual Festival Internacional de Londrina – FILO), muitos espetáculos são apresentados na Concha Acústica, levando arte e reflexão à população. Mas não só teatro e música seriam apresentados ali. Nos anos 70, a Praça 1º de Maio seria palco das famosas ‘Feiras das Nações’ e das tradicionais festas de aniversário da cidade no dia 10 de dezembro. As atividades não paravam de acontecer no mais charmoso espaço público da Capital Mundial do Café. Até cinema foi projetado na Concha Acústica.

Em nem um outro local dos aqui pesquisados foi encontrado algo sobre a Concha enquanto espaço de jogo de futebol infantil. Um fato que despertou curiosidade em relação ao jogo de futebol na Concha, foi o de o Bosque Marechal Cândido Rondon, distante cerca de 100m do monumento, ser equipado, desde o início da década de 1950 – anterior à construção da Concha –, de uma série de atrativos para crianças, inclusive uma quadra esportiva, como salienta Almeida e Adum (2007, p. 15):

[...] em 1953, no bojo das reformas urbanas, o bosque foi alvo de uma série de modificações. O prefeito Milton Ribeiro Menezes, além de instalar um viveiro para animais de várias espécies típicas da região, construiu parque infantil, quadra de esporte polivalente, vestiários e sanitários públicos.

Uma resposta para a questão de as crianças não estarem frequentando a quadra do bosque pode ser encontrada a partir das mesmas autoras, quando discorrem sobre a década de 1970:

A partir de 1971 novas modificações ocorrem no Bosque, estas foram ainda mais importantes por alterarem significativamente seu uso. Houve alongamento da Rua Piauí e o espaço do logradouro foi dividido em duas áreas, tendo sido instalado no local o Terminal de Ônibus Urbano da cidade de Londrina. Ainda nessa década, com o crescimento da cidade e o conseqüente aumento da violência, o local foi totalmente cercado, o que afastou gradativamente usuários [...] (ALMEIDA; ADUM, 2007, p. 15-16).

Alguns outros usos da Concha Acústica

Como relatado no texto de Mendonça (2007), citado anteriormente, a Concha Acústica foi espaço de exibição de cinema na década de 1970. Como também está sendo atualmente, com o projeto *Undercine*⁸⁹, que exhibe filmes no espaço ao preço de 1kg de alimento. Um relato mais antigo sobre exibições de filmes nesse espaço pode ser encontrado no livro de memórias do jornalista José Markiolke, falecido em março de 2019. Ao se referir à Concha Acústica enquanto espaço de sua memória afetiva da infância, Zezão, como era chamado o comunicador, relata:

Tem uma outra imagem da Concha Acústica que volta forte em minha memória. Não me lembro bem. Me parece que aos sábados à noite, um senhor instalava um projetor de filme e fazia sessões ao ar livre. Comédias, filmes musicais, desenhos animados, levavam a distinta platéia ao delírio. Até hoje eu não entendo porque aquele homem realizava aquelas sessões, sem ganhar nada. Cobrar ingresso, como? Ao ar livre, nem pensar (MAKOLKE, 2006, p. 58).

Na página 66 revista *Realizações Brasileiras* nº 8, de 1958, há uma informação que responde à inquietação de Malkioke. Em uma tabela em que relata as atividades da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, a revista trata das sessões cinematográficas, relatando que “a Biblioteca exhibe filmes instrutivos e educativos nos colégios e na Concha Acústica, contando para tal com preciosa colaboração da U.S.I.S., que empresta filmes”. Nesta pesquisa não se chegou a uma resposta sobre o que foi a U.S.I.S.

Além dessa memória, em seu livro *Zezão* compartilha outras memórias de infância na Concha, como as apresentações da Banda Municipal: “Garoto ainda, aos domingos à noite,

⁸⁹ Uma matéria sobre o projeto pode ser encontrada no link: <<https://www.bonde.com.br/entretenimento/cinema/estreias/filmes-gratuitos-sao-exibidos-na-concha-acustica-de-londrina-490032.html>>. Acesso em: 03 fev. 2019.

minha maior alegria era ficar sentado ouvindo os dobrados da querida Furiosa, assim carinhosamente chamada a nossa Banda Municipal” (MAKIOLKE, 2006, p. 57), relembra.

Figura 33 – Lavadores no Lago Igapó



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

Assunto: Pessoas lavam utensílios e veículos na barragem do Lago Igapó

Suporte: Negativo flexível de gelatina e prata

Coordenadas de situação: Em relação à localização, a coordenada de situação dessa fotografia segue a empregada na fotografia da Concha Acústica. Basta que se tenha havido o mínimo de curiosidade pelos cartões postais de Londrina que se pode identificar o local. A Barragem do Lago Igapó I está situada entre as ruas Almeida Garret e da Canoagem, no bairro Nikko. Para se encontrar uma aproximação temporal para essa fotografia, alguns caminhos foram percorridos. A priori, o recorte se dá a partir de 1959, ano em que a barragem foi inaugurada. Em seguida, com o intuito de datar os carros que aparecem na fotografia, foi visitado a loja Higienópolis Veículos e Peças, que comercializa carros antigos e peças de reposição. Na loja, os proprietários Pedro e Edivaldo Acaldi ajudaram na identificação dos veículos com informações sobre modelo e ano. Sendo o carro que aparece em primeiro plano um Ford F1, fabricado entre os anos de 1951 e 1952, e o que aparece descendo a ladeira um Chevrolet 3100, modelo conhecido como “boca de sapo”, fabricado entre os anos de 1947 e 1953, os anos de fabricação dos mesmos são anteriores à inauguração da barragem. Já para a datação do Fusca e

da Kombi que aparecem na fotografia, ao fundo, foi consultado o antigomobilista Flávio Evangelista, que é especialista em carros Volkswagen e informou que a Kombi que aparece na fotografia é de 1957 e de fabricação alemã – embora a Kombi tenha sido fabricada no Brasil a partir de 1957, esse modelo sem a última janela é alemão, acrescentou – e o fusca é um modelo que pode ter sido fabricado entre 1958 e 1960, período em que não passou por modificações – acrescentou que o Fusca passou a ser fabricado no Brasil a partir de 1959 com esse modelo, que ele chama de “modelo de transição”, e tanto pode ser brasileiro como alemão. Para a datação do ônibus que aparece no registro, foi consultado o busólogo⁹⁰ Wilson Pergentino – do Grupo Ciclo Buss, de Belém do Pará –, que reconheceu o modelo como sendo um Nicola sobre chassi Mercedes Bens LP 312, com ano de fabricação 1958, também anterior ao surgimento do lago.

Em visita ao departamento de pavimentação da Secretaria de Obras da Prefeitura do Município de Londrina, em busca de informações sobre o período em que foram pavimentadas as ruas que aparecem na fotografia, foi informado da dificuldade de se encontrar registros sobre tais informações, visto que o setor já pertenceu a várias ramificações da secretaria e seu arquivo está fracionado entre eles.

Um detalhe do registro de Haruo Ohara não pôde passar despercebido na pesquisa aqui realizada. Ampliando a fotografia, na porta do carro que aparece em primeiro plano, pode-se ler “Peixaria Taiyo – Rua Guaporé, nº 234 – Fone: 822 - Londrina-PR”. Em pesquisa em anúncios de jornais e revistas, foi possível encontrar telefones com três dígitos entre as décadas de 1950 e 1960, tendo nessa última, anúncios com telefones também de quatro dígitos. A partir de 6 de julho de 1968, sob administração do Serviço de Comunicações Telefônicas de Londrina – Sercomtel, que implantou o serviço de telefonia automática⁹¹, os números de telefone “passaram a funcionar com quatro dígitos e o prefixo 2” (FELDMAN, 1998, p. 24). Desse modo, a datação aproximada da fotografia tem como baliza o ano de inauguração do lago, 1959, e o ano de 1968, quando os números de telefone foram atualizados.

Legenda contextual: O Lago Igapó, um dos principais cartões postais de Londrina, “foi idealizado em 1957, na gestão do prefeito Antônio Fernandes Sobrinho, como solução para o

⁹⁰ Busólogos e busólogas são pessoas que têm por hobby o estudo de assuntos relacionados a ônibus, como história dos veículos, das empresas fabricantes, assim como de suas características mecânicas e estéticas, entre outros assuntos.

⁹¹ Anterior a isso, o serviço de telefonia era operado pela Companhia Telefônica Nacional – CTN e os telefones eram semiautomáticos – as ligações eram intermediadas por uma funcionária da companhia de telefonia: “as pessoas levantavam o telefone, sem disco, do gancho, e davam o número a uma telefonista que completava a ligação” (FELDMAN, 1998, p. 14)

problema de drenagem do Ribeirão Cambezinho que corta a porção sul da cidade de Londrina” (BORTOLO, 2011, p. 99). Inaugurado em 10 de dezembro de 1959, durante as comemorações do Jubileu de Prata de Londrina, a barragem do lago é formada por 25 vertedores, em alusão ao jubileu. Em legenda que acompanha uma fotografia da construção da barragem, publicada na revista *Realizações Brasileiras*, de nº 9, datada de 1958, pode-se ler os propósitos a que se destinavam o empreendimento:

[...] flagrante das obras da construção da Barragem Igapó, que virá transfigurar a fisionomia de grande área urbana, valorizando-a e assim à própria cidade, possibilitando aos seus habitantes um encantador refúgio não só para a prática de desportos aquáticos como para deleite e refrigério nos dias de canícula.

O responsável pela construção da barragem foi o então engenheiro da prefeitura José Augusto Queiroz, falecido em 12 de novembro de 2019, que também foi responsável pela construção da Concha Acústica. Segundo Queiroz, a ideia de incluir no projeto os 25 vertedores foi do então responsável pela Secretaria de Obras da Prefeitura do Município de Londrina, Amilcar Neves Ribas: “ele teve a ideia, fez o esboço à mão livre, em uma folha de papel almaço dupla, e me falou que seria interessante fazermos os 25 vertedouros. Gostei da proposta e a partir daí formulei o projeto e fiz os cálculos. As obras tiveram início em maio de 1957” (BONI; UNFRIED, 2017, p. 140). Segundo Coutinho (1959, p. 46), “o paredão para o represamento das águas foi construído sobre laje de pedra, em concreto ciclópico, numa extensão de 142 metros, por 9 de altura no seu ponto central”.

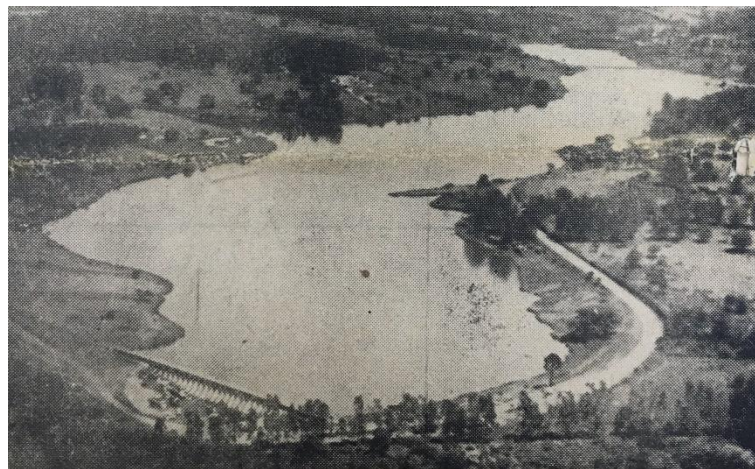
Segundo Bortolo e Fresca (2010, p. 168), o lago passou mais de uma década sendo pouco utilizado, fato que eles justificam pela falta de infraestrutura por parte do poder público e por estar localizado em área distante da então malha urbana. “Somente a partir dos anos de 1970 é que foi principiado de modo mais contundente pelo poder público, obras de revitalização nas quais estavam inclusas abertura de vias de acesso, pavimentação das mesmas, saneamento e área específica para lazer público”.

Em uma fotografia (Figura 34) do jornal *Folha do Paraná*, de 9 de janeiro de 1964 – que mostrava o Lago Igapó como local onde seria construído o Clube de Imprensa –, é possível ver as ruas de acesso à barragem ainda sem pavimentação e alguns carros e caminhões sendo lavados no sangradouro da barragem.

Em uma nota⁹² da coluna *Arquivo Folha*, do site do jornal *Folha de Londrina*, sem foto disponível no momento do acesso, pode ser lido:

No tempo em que a preocupação com o meio ambiente estava distante da realidade brasileira, lavar carros era uma cena comum na barragem do Lago Igapó em Londrina. Até mesmo caminhões que transportavam leite levavam tambores do produto para serem lavados com a água do lago. A imagem captada pelas lentes da *Folha* na década de 60 mostra a Rua Almeida Garret ainda sem asfalto e com várias propriedades rurais ao fundo.

Figura 34 – Barragem do Igapó em 1964



Fotografia: Autor não identificado
 Fonte: Jornal *Folha do Paraná*

Boni, Unfried e Benatto (2013, p. 190) argumentam que “a lavagem de carros junto aos vertedouros da barragem, prática comum desde sua inauguração, foi proibida há mais de duas décadas”. Na legislação brasileira, o crime de poluição foi introduzido na Lei nº 7804⁹³, de 18 de julho de 1989 – que altera, entre outras, a Lei nº 6.938, de 31 de agosto de 1981, que dispõe sobre a Política Nacional do Meio Ambiente – e prevê, em seu artigo 15 que “o poluidor que expuser a perigo a incolumidade humana, animal ou vegetal, ou estiver tornando mais grave situação de perigo existente, fica sujeito à pena de reclusão de 1 (um) a 3 (três) anos e multa de 100 (cem) a 1.000 (mil) MVR”, com alguns agravantes e penalidades semelhantes às autoridades competentes que não promoverem medidas que impeçam as práticas descritas.

⁹² Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/opiniao/arquivo-folha-589571.html>>. Acesso em: 13 nov. 2019.

⁹³ Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1989/lei-7804-18-julho-1989-366151-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

A Peixaria Taiyo e um outro percurso tomado na investigação da fotografia

Com o intuito de se obter informações sobre a peixaria anunciada no carro já citado e de se chegar a possíveis personagens que pudessem acrescentar algo na pesquisa, foi realizada uma visita ao endereço e em estabelecimentos vizinhos. Porém, a Rua Guaporé, embora seja um tradicional⁹⁴ logradouro comercial de Londrina, pôde-se observar que há uma rotatividade de comércios, sendo os atuais recentes, como o que hoje funciona no endereço onde outrora ocupou a peixaria – a Rolforte, empresa de rolamentos que funciona ali desde 2011. Entre os comerciantes contatados na vizinhança da rua, nenhum soube explicar sobre a peixaria. Optou-se então por consultar também comércios existentes na Rua São Salvador, que faz esquina com a Guaporé no endereço onde existiu o estabelecimento. Lá foi encontrado o senhor José Granado, dono de uma marcenaria que fabrica e repara móveis de madeira, a Granado Móveis. Esse senhor, que reside naquela rua desde o ano de 1942, disse lembrar da peixaria e prometeu enviar o contato de alguém que pudesse ajudar. Alguns dias depois, por telefone, passou o contato do senhor José Luiz Yamashita.

José Luiz Yamashita, relatou que os donos da peixaria eram amigos e clientes do seu pai, Paulo Yamashita⁹⁵, que era despachante, e relatou que quem poderia ter mais informações sobre a peixaria era seu irmão, Roberval Yamashita, que trabalhou com seu pai, e então intermediou o contato com ele.

De acordo com Roberval, o dono da peixaria era o senhor Ossamu Ota. Em suas lembranças, a peixaria possuía, nos fundos, uma câmara fria que tinha entrada pela Rua São Salvador, onde relata que os funcionários carregavam e descarregavam os peixes. Ainda de acordo com ele, a peixaria funcionou na Rua Guaporé, nº 234, entre as décadas de 1960 e 1980, se mudando dali para o nº 888, da mesma rua, onde funcionou nas décadas de 1980 e 1990.

Em relação à prática observada na fotografia, José Luiz e Roberval não souberam informar o que estava sendo lavado ali, mas disseram que era uma prática comum àquela época, a de comerciantes e moradores lavarem utensílios carros na barragem do Lago Igapó. José Luiz disse ser viva em sua memória as idas ao lago, na infância e adolescência, com a família, para momentos de lazer e lavagem dos carros.

⁹⁴ Sobre isso, ver a matéria “Rua Guaporé: um comércio à parte”, da Folha de Londrina. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/cidades/rua-guapore-um-comercio-a-parte-651173.html>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

⁹⁵ De acordo com José Yamashita, seu pai foi detentor da primeira portaria de despachante credenciado oficialmente pelo Detran em Londrina e seu escritório funcionou em frente à delegacia central.

6 Considerações finais

Este trabalho buscou compreender um conjunto de práticas sociais captadas em oito registros feitos pelo fotógrafo nipo-brasileiro Haruo Ohara, entre as décadas de 1940 e 1970, na cidade de Londrina/PR. Os registros selecionados revelam um cotidiano Londrinense com aspectos diferentes daqueles retratados em anúncios e matérias dos jornais e revistas de suas épocas. As fotografias pesquisadas, por registrarem aspectos do cotidiano recorrentes no gênero textual crônica e por apresentarem características físicas e sociais da cidade, as quais fornecem indícios para a contextualização das cenas captadas, são aqui chamadas de *fotocronicidades*.

Em um primeiro momento, o estudo apontou aspectos contidos no gênero textual crônica e na fotografia, enquanto documento iconográfico, que podem ser tidos como fontes para o conhecimento de microaspectos históricos que até poucos anos atrás não eram tratados como importantes na historiografia. Em seguida, se debruçou sobre o registro fotográfico de práticas sociais realizadas nos espaços públicos das cidades, a partir dos suportes e processos de base físico-química, com o intuito de compreender em que momento da História da Fotografia surgiu a *fotocronicidade*. Nesse processo, quando possível, nas exemplificações, foi dado ênfase aos fotógrafos que desenvolveram seus trabalhos no Brasil.

O fotógrafo Haruo Ohara e aspectos sociais de Londrina entre as décadas de 1940 e 1970 são o sujeito e os objetos de estudo da pesquisa. Neste sentido, na sequência linear e cronológica do trabalho, a pesquisa se encarregou de coletar dados bibliográficos sobre o fotógrafo, com foco em sua trajetória do campo à cidade, destacando alguns aspectos que o fizeram ter uma visão privilegiada de Londrina, as quais podem ter contribuído para sua percepção dos aspectos contemplados neste estudo.

Em razão de suas fotografias serem uma espécie de crônica dos aspectos sociais da cidade, não se pôde resistir à tentação de traçar um paralelo de suas crônicas visuais com as crônicas escritas. Para tanto, foi elegido um cronista que é tido por muitos pesquisadores como principal nome da crônica moderna brasileira: Rubem Braga. Cronista que tinha algumas características em comum com o autor das fotografias pesquisadas e que, durante o recorte temporal da pesquisa, passou diversas vezes por Londrina e a ela dedicou algumas de suas crônicas.

Com o intuito de apontar semelhanças entre a fotografia e a crônica, partindo do aspecto urbano, que é essencial às duas práticas, o trabalho discutiu, a partir de autores que se dedicaram a cada uma das duas áreas, os aspectos que confluem no que se refere à *fotocronicidade*. E, por

fim, o que aqui é considerado sua principal contribuição: reintegrou à história de Londrina algumas fotografias que, embora reveladas, hoje depositadas no Instituto Moreira Salles – que, ressalte-se, fornece todo apoio a quem queira pesquisa-las –, estavam latentes na memória dos seus conterrâneos.

Do ponto de vista do uso da fotografia como ferramenta na recuperação dos aspectos cotidianos aqui revelados, algumas considerações precisam ser feitas:

- a) Sobre a obra pesquisada: Embora não esteja totalmente digitalizada e disponível para a pesquisa – o que quando for feito possibilitará, com certeza, novas linhas de investigação –, é perceptível que o fotógrafo não era apenas um esteta que planejava suas fotografias cuidadosamente de acordo com a luz. Em alguns dos registros, como os da passagem do cortejo circense, observando quadro a quadro a sequência feita por ele, é possível perceber que em suas capturas também era presente o elemento surpresa, o que não era um empecilho para que ele documentasse aspectos que vivenciou ou observou serem vivenciados na cidade. Ter acesso à obra organizada e poder confrontar registros que pertencem à uma mesma sequência foi de suma importância para os resultados aqui encontrados – Haruo Ohara, tal como um bom fotojornalista, em muitos dos casos aqui pesquisados, não registrou apenas a cena que pretendia eternizar, mas teve o cuidado de preservar seu contexto, muitas vezes fazendo mais de uma fotografia do mesmo motivo. Nas fotografias que não apresentam monumentos – que são fáceis de serem localizados – essa característica do fotógrafo foi essencial para a contextualização das cenas registradas.
- b) Acerca da metodologia utilizada: Os percursos metodológicos aqui empregados se mostraram suficientes para as informações a que a pesquisa se propôs resgatar. As datações aproximadas das fotografias foram de fundamental importância para a compreensão de algumas práticas registradas nas fotografias de Haruo Ohara. Saber que a fotografia das crianças jogando futebol na Concha Acústica foi feita na década de 1970, por exemplo, facilitou descobrir um possível motivo pelo qual as crianças não estavam no Bosque Marechal Cândido Rondon, ali perto, que dispunha de uma quadra. Por outro lado, compreender as mudanças na infraestrutura do município, possibilitou revisar a datação de fotografias que se julgava terem sido feitas em períodos diferentes – o que, em alguns casos, não alteraria a compreensão das práticas registradas, por

aquelas terem perdurado por décadas em dados locais, como a dos fotógrafos lambe-lambe, mas que em outros casos, as datações seriam impossíveis de ter acontecido nas épocas creditadas, como na fotografia Espectadores, que no ano que estava indexada o campo de futebol que retrata não mais existia. Neste aspecto, esta pesquisa contribui para a correção de dados, principalmente de datas, no processo de construção história de Londrina.

- c) Em relação às demais fontes consultadas: Foi de fundamental importância nesta pesquisa o acesso à documentação preservada no Núcleo de Pesquisa e Documentação Histórica – NPDH da Universidade Estadual de Londrina e no Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss, além das consultas no arquivo da Secretaria de Obras da Prefeitura do Município de Londrina. Graças aos registros mantidos nessas instituições, as fotografias aqui pesquisadas, puderam ser contextualizadas em suas coordenadas de situação (espaço e tempo) e, posteriormente, nos acontecimentos pelos quais a cidade passava em suas épocas de tomada. De mesmo modo, os relatos escritos, assim como os tomados em contato com pessoas que viveram às épocas das fotografias foram essenciais para a recuperação dos aspectos aqui pretendidos. Vale salientar que três desses personagens faleceram no ano passado: Nair Paglia Piantini, José Markiolke e José Augusto *Queiroz*, e que só graças aos seus relatos escritos ou transcritos, aqui se pôde ter acesso a tais informações. Isso reforça a emergência que deve ser empregada no estudo dos acervos fotográficos que a cidade dispõe.
- d) Do ponto de vista da *fotocronicidade*: É um aspecto da fotografia que precisa ser aprofundado. As coleções de fotógrafos amadores, ou de profissionais que também produziam fotografias enquanto amadores – onde esse tipo de fotografia tem mais razão em ser produzida –, tem ganhado cada vez mais destaque nas pesquisas acadêmicas. O caso de Vincenzo Pastore, fotógrafo italiano radicado no Brasil, é um deles. Suas fotografias, feitas nos horários ociosos, só passaram a ser abertas ao público em 1997, depois de décadas fazendo parte apenas do núcleo familiar do fotógrafo, e quando foram novamente “reveladas” causaram um certo espanto – pelo tipo de captura que o fotógrafo se interessava. Um dispêndio para à época, pode-se dizer. E quantos acervos como o de Pastore não devem existir em caixas de sapatos Brasil afora?!

Por fim, a pesquisa mostrou que é possível, através da fotografia, como na crônica, recuperar aspectos do cotidiano das cidades, assim como, devolver às cidades suas imagens de outrora.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Ana Maria Chiarotti; ADUM, Sônia Maria Sperandio Lopes. **Memória e cotidiano do bosque**. Londrina: Eduel, 2007.
- ALVES, Jolinda de Moraes. **Assistência aos pobres em Londrina: 1940/1980**. Londrina: Eduel, 2013.
- ANDRÉ, Richard Gonçalves. Haikais fotográficos: representações de natureza nas imagens de Haruo Ohara (Londrina, 1930—1950). **Mnemosine**, Campina Grande, v. 7, p. 118-139, 2016.
- ARNT, Hérís. **A influência da literatura no jornalismo: o folhetim e a crônica**. Rio de Janeiro: E-papers, 2001.
- ARRIGUCCI, Davi. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- AVANCINI, Atílio. Dois países sob o olhar do fotógrafo-cronista Vincenzo Pastore. **Revista PJ:Br**, São Paulo: edição 05, USP, 2005. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/001469575.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2019.
- BELTRAMIM, Fabiana Marcelli S. **Entre o estúdio e a rua: a trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano**. 2015. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- BENEDETTI, Raimo. **Entre pássaros e cavalos: Marey, Muybridge e o pré-cinema**. São Paulo: SESI, 2018.
- BONI, Paulo César. **Fincando estacas!:** a história de Londrina (década de 30) em textos e imagens. Londrina: Edição do autor, 2004.

_____. Dois “lances de sorte” na relação de Londrina com a fotografia. In: BONI, Paulo César (Org.) **Retratos da cidade: o uso da fotografia para a recuperação de fragmentos históricos de Londrina**. Londrina: Midiograf, 2014a. p.21-41.

_____. Fotografia: história, novas tecnologias e desafios acadêmicos. In MORAIS, Osvando J. de. **Ciências da comunicação em processo: paradigmas e mudanças nas pesquisas em comunicação no século XXI: conhecimento, leituras e práticas contemporâneas**. São Paulo: INTERCOM, 2014b. p. 244-276. E-Book. ISBN: 978-85-8208-087-0. Disponível em: <<http://portcom.intercom.org.br/ebooks/arquivos/a734c17b5330ffe7cae1593dd045a62e.pdf>>. Acesso em: 23 out. 2015.

BONI, Paulo César; UNFRIED, Rosana Reineri; BENATTO, Omeletino. **Memórias fotográficas: a fotografia e fragmentos da história de Londrina**. Londrina: Midiograf, 2013.

BONI, Paulo César; UNFRIED, Rosana Reineri. **Transformações urbanas: a Londrina da década de 1950 pelas fotografias de Oswaldo Leite**. Londrina: Eduel, 2017.

BORTOLO, Carlos Alexandre de. A produção do espaço livre público do Lago Igapó no contexto urbano londrinense: análise de fotos e dados históricos como instrumentos para a construção do estudo. **Revista Geoatos**, Presidente Prudente, n. 11, v.2, julho a dezembro de 2011, p. 97-109. Disponível em: <<http://revista.fct.unesp.br/index.php/geografiaematos/article/download/1281/bort>>. Acesso em: 22 abr. 2019.

BORTOLO, Carlos Alexandre; FRESCA, Tania Maria. O Lago Igapó: alguns elementos acerca da produção do espaço urbano da cidade de Londrina-PR. **Revista Acta Geográfica**, Boa Vista, ano IV, nº 8, julho a dezembro de 2010, p. 161-176. Disponível em: <<https://revista.ufr.br/actageo/article/view/341/410>>. Acesso em: 23 abr. 2019.

BRAGA, Rubem. **As coisas simples do cotidiano**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1984.

BRAGA, Rubem; HORTA, Arnaldo Pedroso d'. **Dois repórteres no Paraná**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001.

BRIGUET, Paulo. *Repórter das coisas*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2002.

BURKE, Peter. **A revolução francesa da historiografia: a Escola dos Annales (1929-1989)**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

_____. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

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

CÂNDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: **Para gostar de ler: crônicas**. São Paulo: Ática, 2003.

CARLOS, Ana Fani Alessandrini. **Espaço-tempo da vida cotidiana na metrópole**. São Paulo: Labour Edições, 2017.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, Célio dos Santos; CUSTÓDIO, José de Arimathéia. O fotógrafo da praça e a praça do fotógrafo. **Revista Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 3, n. 3, p. 177-204, 2007. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1499/1245>> Acesso em: 12 jul. 2018.

COUTINHO, Humberto Puiggari. **Londrina, Estado do Paraná: 25 anos de sua história**. São Paulo: Edigraf, 1959.

EDONGO, Patricia July Souza; SILVA, Angelo José da. Poemas em branco e preto: os autorretratos de Haruo Ohara. **RBSE**, João Pessoa, v.8, n.24, dez. 2009. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Edongo.SilvaArt.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2018.

FELDMAN, Estélio Escher. **Sercomtel: 30 anos de história**. Londrina: P2, 1998.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Técnica, pioneirismo e memória na obra de Militão. In: **Militão Augusto de Azevedo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FERREIRA, Luís Eugénio. **Um certo olhar pela filatelia**. Santarém: Edições Húmus, 2006. *E-book*. Disponível em: <https://www.fep.up.pt/docentes/cpimenta/lazer/html/ebook/bfd002_p.pdf>. Acesso em: 05 maio 2019.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FONTANARI, Rodrigo. Entre a fotografia e a literatura: sobre a poética de Haruo Ohara. **Revista Studium**, Campinas: Unicamp, 2018. Disponível em: <<https://www.studium.iar.unicamp.br/40/05/index.html>>. Acesso em: 14 abr. 2019.

FRANCOVIG, Carlos. **Ouro verde e café quente: 50 anos de literatura em Londrina**. Londrina: Atrito Art Editorial, 2005.

FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social**. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HOFFMANN, Maria Luisa. Fotografia, gatilho de memórias. In: BONI, Paulo César (Org.) **Fotografia: usos, repercussões e reflexões**. Londrina: Midiograf, 2014. p. 67-96.

IGARASHI, Toshio; SCHWARTZ, Widson (texto). **História da imigração japonesa no Paraná**. Londrina: Aliança Cultural Brasil-Japão do Paraná, 2005.

IVANO, Rogério. O acervo do Foto Estrela como memória fotográfica da cidade de Londrina. In: **Revelações da História: o Acervo do Foto Estrela**. CHOMA, Daniel; VIEIRA, Edson; COSTA, Tati (Org.). Londrina: Câmara Clara, 2012.

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

_____. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

_____. **Fotografia & história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.

_____. O mistério dos daguerreótipos do Largo do Paço. **Revista USP**, São Paulo, n. 120, p. 127-152, 11 mar. 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/11007/1559>>. Acesso em: 2 mar. 2019.

KRASE, Andreas. Arquivo de Olhares – Inventário de Objetos: Paris de Eugène Atget in HANS, Christian Adam (ed.) **Paris: Eugène Atget 1857-1927** (p. 126- 143). Colônia: Taschen, 2008.

LOSNAK, Marcos; IVANO, Rogério. **Lavrador de imagens: uma biografia de Haruo Ohara**. Londrina: Midiograf, 2003.

MAGALHÃES, Leandro Henrique. Rua Sergipe: pequeno histórico. In: MAGALHÃES, Leandro Henrique (Org.). **Rua Sergipe: patrimônio cultural londrinense**. Londrina: EdUniFil, 2012.

LEMOS, Carlos A. C. São Paulo de Vincenzo Pastore: fotografias. São Paulo: Espaço Higienópolis, 1997. Catálogo de exposição, 31 jan.-20 abr. 1997, Espaço Higienópolis.

MAKIOLKE, José. **Papai Noel, Elvis e eu (memórias)**. Londrina: Atrito Art Editorial, 2006.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1994.

MENDONÇA, Maurício Arruda; LOSNAK, Marcos. **Concha 50 anos: Londrina no tempo.** Londrina: Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura Municipal de Londrina, 2007.

NEVES, Margarida de Sousa. História da crônica. Crônica da História. In: RESENDE, Beatriz. (Org.). **Cronistas do Rio.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

OGUIDO, Homero. **De imigrantes a pioneiros: a saga dos japoneses no Paraná.** Curitiba: Banco América do Sul, 1988.

OHARA, Haruo. **Haruo Ohara.** Curitiba: Editora Positivo, 2008a.

OHARA, Haruo. **Haruo Ohara: fotografias.** São Paulo: Ipsis, 2008b.

OLIVEIRA, Michel De; HOFFMANN, Maria Luisa. A fotografia na era da incompetência técnica. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 22, n. 4, p. 86-101, outubro, novembro e dezembro de 2015. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/20524>>. Acesso em: 04 abr. 2019.

PAVÃO, Luis. **Conservação de Coleções de Fotografia.** Lisboa: Ed. Dinalivro, 1997. Disponível em <<http://www.lupa.com.pt/site/ficheiros/09051504258.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2019.

PERES, Julio Cezar Pereira. Além da lama: placas comerciais como objeto de pesquisa em coordenadas de situação fotográfica. **COMCID - Encontro de Pesquisadores de Comunicação e Cidade**, v. 1, p. 33-43, 13 fev. 2019.

PIANTINI, Nair Paglia. **Londrina, meu rosário de saudades.** Londrina: Midiograf, 2000.

PORTELLA, Eduardo. **Dimensões I: crítica literária.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1958.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas.** São Paulo: Schwarcz, 2005.

Rio, João do. **Cinematógrafo: crônicas cariocas**. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. São Paulo: Ática, 1987.

SILVA, André Xavier da; HONORATO, Tony. O enquadramento do football na cidade planejada - Londrina dos anos 1930. *Revista Recorde*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 1-14, janeiro a junho de 20018. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Recorde/article/view/17890>>. Acesso em: 14 jul. 2019.

SIMON, Luiz Carlos Santos. Do jornal ao livro: a trajetória da crônica entre a polêmica e o sucesso. **Revista Temas & Matizes**, Cascavel, vol. 3, n. 5, p. 54-61, primeiro semestre de 2004. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/temasematizes/article/view/554/465>>. Acesso em: 7 set. 2019.

_____. **Duas ou três páginas despretensiosas: a crônica, Rubem Braga e outros cronistas**. Londrina: Eduel, 2011.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

STEINKE, Rosana; SILVA, Miguel Fernandes Perez. **Lonas e a história esquecida dos circos paranaenses**. Maringá: Sinergia Editorial, 2015.

TALBOT, William Henry Fox. **The pencil of nature**. E-book, Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>>. Acesso em: 22 mar, 2019.

UNFRIED, Rosana Reineri; BONI, Paulo César. Para evitar que o “Leite” fosse derramado: a história da recuperação de um dos mais importantes acervos fotográficos de Londrina. In: BONI, Paulo César (Org.) **Retratos da cidade**: o uso da fotografia para a recuperação de fragmentos históricos de Londrina. Londrina: Midiograf, 2014. p. 82-97.