



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MURILO ALVES DE ALMEIDA ITO

COMPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA ORIENTAL:
UM ESTUDO SOBRE AS IMAGENS DOS IMIGRANTES
JAPONESES EM LONDRINA

Londrina
2013

MURILO ALVES DE ALMEIDA ITO

COMPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA ORIENTAL:
UM ESTUDO SOBRE AS IMAGENS DOS IMIGRANTES
JAPONESES EM LONDRINA

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientador: Alberto Carlos Augusto Klein

Londrina
2013

Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

I89c Ito, Murilo Alves de Almeida.

Composição fotográfica oriental : \b um estudo sobre as imagens dos imigrantes japoneses em Londrina / \c Murilo Alves de Almeida Ito. – Londrina, 2013.

127 f. il.

Orientador: Alberto Carlos Augusto Klein

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Fotografia – Teses. 2. Imagens fotográficas – Teses. 3. Imigrantes japoneses – Londrina (PR) – Teses. 4. Comunicação visual – Teses. 5. Fotogramas – Teses. I. Klein, Alberto Carlos Augusto. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação, Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 77.03(816.22)

MURILO ALVES DE ALMEIDA ITO

COMPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA ORIENTAL:
UM ESTUDO SOBRE AS IMAGENS DOS IMIGRANTES JAPONESES EM
LONDRINA

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.º Alberto Carlos Augusto Klein
UEL – Londrina - PR

Prof. Dr.º Luciano Guimarães
USP – São Paulo - SP

Prof. Dr.º Paulo César Boni
UEL – Londrina - PR

Londrina, 04 de março de 2013.

*Dedico este estudo à minha esposa,
Jubiane, pela força e paciência em minha
ausência.*

AGRADECIMENTOS

Ao Cosmos pela capacidade criadora. A minha esposa Jubiane. Aos meus pais Cacilda e Lino, que de forma particular incentivaram a minha trajetória acadêmica. Aos meus sogros Leonir e Nilva pela ajuda. A minha tia Ana Maria e minha avô Yukiko pela moradia. Ao meu tio Jonas, primo Leandro e prima Luiza, tia Lúcia e Mayo. A minha família. Aos meus amigos. Ao meu orientador Beto. Ao professor Miguel Contani pela visão semiótica inspiradora. Ao Boni e a todos os professores do mestrado. Aos meus alunos. A CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior pela bolsa de estudos. A Universidade Estadual de Londrina. A todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para conclusão deste trabalho. Sem a ajuda conjunta, não teria conseguido.

ITO, Murilo Alves de Almeida. **Composição fotográfica oriental**: um estudo das imagens dos imigrantes japoneses em Londrina. 2013. 127 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina. Londrina 2013.

RESUMO

Esta dissertação propõe compreensão dos mecanismos que agem no momento da captura fotográfica; o recorte é a análise das imagens fotográficas dos imigrantes japoneses, no desenvolvimento da fotografia no município de Londrina-PR, entre os anos de 1930 a 1960. Tem o objetivo de analisar as fotografias e detectar qual dos três fatores sinédoque condicionantes agiu sobre os fotógrafos japoneses na captura fotográfica. Os fatores são: **1º Fator Sinédoque Condicionante – Alfabetização Gramatical** (os elementos da imagem são enquadrados inconscientemente pela direção inicial da alfabetização do idioma do indivíduo, ou seja da esquerda para direita ou da direita para a esquerda). **2º Fator Sinédoque Condicionante – Manual Kodak** (os elementos da imagem são enquadrados inconscientemente no centro do fotograma por paradigma e também por uma imposição da limitação técnica da época, que orientava centralizar o objeto principal para preservar um registro seguro do evento, pois corria-se o risco de queimar as bordas da imagem). **3º Fator Sinédoque Condicionante – Tecnologia + Regra dos Terços** (os elementos da imagem são enquadrados conscientemente em qualquer parte do fotograma, sendo possível através da tecnologia preencher as bordas do fotograma, somadas as opções de posicionamento dos objetos nos pontos áureos, revelando um padrão gráfico sintonizado com a harmonia estética).

Palavras-chave: Composição fotográfica oriental. Fatores sinédoque condicionantes. Leitura de imagem. Fotógrafos japoneses em Londrina (PR).

ITO, Murilo Alves de Almeida. **Oriental photographic composition:** a study on the images of immigrants in Japanese Londrina. 2013. 127 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina. Londrina 2013.

ABSTRACT

This essay proposes the comprehension of mechanisms that act in the right moment when the picture is taken; the profile is the analysis of photographic images from Japanese immigrants in the development of the photographs in Londrina City – state of Paraná, between 1930 and 1960. It aims to analyze the photographs and verify which of the three conditioning synecdoche factors acted on the Japanese photographers in the photo capture. The factors are: **1st Conditioning Synecdoche Factor – Grammar Literacy** (the image elements are unconsciously framed by the initial direction of the individual language literacy, or from the left to the right or from the right to the left). **2nd Conditioning Synecdoche Factor – Kodak Manual** (the image elements are unconsciously framed on the center of the frame by paradigm and also by a technical limitation imposition from the time, that conducted centering the main object to preserve a secure register of the event, once there was a risk of burning the images edge). **3rd Conditioning Synecdoche Factor – Technology + Rule of Thirds** (the image elements are consciously framed in any part of the frame since it's possible to fulfill the edges of the frame by technology, added to the options of positioning the objects in the golden ratio spots, revealing a graphic pattern tuned with the aesthetic harmony).

Keywords: Oriental photographic composition. Conditioning synecdoche factors. Image reading. Japanese photographers in Londrina city – State of Paraná.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
1.1	SITUAÇÃO-PROBLEMA.....	10
1.2	OBJETIVOS.....	11
1.2.1	Objetivo Geral	11
1.2.2	Objetivos Específicos	11
1.3	JUSTIFICATIVA.....	12
1.4	METODOLOGIA	12
1.5	DESCRIÇÃO DOS CAPÍTULOS.....	12
2	ALFABETIZAÇÃO GRAMATICAL - 1º FATOR SINÉDOQUE CONDICIONANTE	14
2.1	AS PRIMEIRAS REPRESENTAÇÕES GRÁFICAS.....	14
2.2	ESCRITA	19
2.3	A ESCRITA CHINESA E JAPONESA	20
2.4	O FLUXO DE LEITURA DE UMA IMAGEM	25
3	MANUAL KODAK - 2º FATOR SINÉDOQUE CONDICIONANTE	29
3.1	FOTOGRAFIAS CENTRALIZADAS	33
4	TECNOLOGIA E O CONHECIMENTO DA REGRA DOS TERÇOS - 3º FATOR SINÉDOQUE CONDICIONANTE)	36
4.1	COMPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA	37
4.2	REGRA DOS TERÇOS	38
4.3	A ESPIRAL FIBONACCI.....	40
4.4	PADRÕES TANGÍVEIS REVELANDO PADRÕES INTANGÍVEIS ABSTRATOS.....	43
5	TEORIAS DA IMAGEM: NOÇÃO, REPRESENTAÇÃO E ABSTRAÇÃO	47
5.1	O CAMPO DA REPRESENTAÇÃO	49
5.2	A REPRESENTAÇÃO DO ABSTRATO.....	51

6	OS FOTÓGRAFOS JAPONESES	54
6.1	HARUO OHARA.....	55
6.2	MASAJI ITO.....	58
6.3	EMPREENDIMENTOS FOTOGRÁFICOS EM LONDRINA.....	61
6.4	FOTO CAPRICHOS – O 1º LABORATÓRIO FOTOGRÁFICO EM CORES	62
7	METODOLOGIA E ANÁLISE DO CORPUS	65
7.1	FERRAMENTA DE AUXÍLIO DE LEITURA DE IMAGENS	65
7.2	ANÁLISE DAS IMAGENS DE HARUO OHARA	71
7.3	ANÁLISE DAS IMAGENS DE MASAJI ITO	99
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
	REFERÊNCIAS	125

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta dois aspectos de ineditismo: o primeiro é que os imigrantes japoneses trouxeram consigo uma composição oriental baseada na alfabetização direita esquerda. O segundo aspecto é lidar com acervo fotográfico que ainda não havia sido analisado.

Os valores da imagem em sua relação com o real podem ser de três formas: valor de representação – em que a imagem representa coisas concretas, com um nível de abstração inferior ao da própria imagem; valor de símbolo – em que a imagem representa algo com um nível de abstração superior ao da própria imagem, coisas abstratas – e por fim, um valor de signo – quando a imagem representa um conteúdo não visualmente refletido nela. Assim, a principal função da imagem seria garantir, reforçar, reafirmar e explicitar a nossa relação com o mundo através da descoberta visual. O conflito entre a representação e a verdade sempre estiveram presentes na produção cultural (ARNHEIM, 2011).

A problemática reside na seguinte questão: Quais são os vetores de composição que transparecem nas representações fotográficas? A contribuição esperada consiste em elaborar uma ferramenta que oriente o receptor a ler qual dos fatores sinédoque condicionantes agiu sobre os fotógrafos japoneses. Os fatores funcionam como níveis em que o fotógrafo se situa. Sinédoque é um tipo especial de metonímia baseada na relação quantitativa entre o significado original da palavra – *versus* – o conteúdo ou referente mentado (parte pelo todo). A hipótese é que existem três fatores sinédoque condicionantes:

1º Fator Sinédoque Condicionante – Alfabetização Gramatical (os elementos da imagem são enquadrados inconscientemente pela direção inicial da alfabetização do idioma do indivíduo, ou seja, da esquerda para direita ou da direita para a esquerda).

2º Fator Sinédoque Condicionante – Manual Kodak (os elementos da imagem são enquadrados inconscientemente no centro do fotograma por paradigma e também por uma imposição da limitação técnica da época, que orientava centralizar o objeto principal para preservar um registro seguro do evento, pois corria-se o risco de queimar as bordas da imagem).

3º Fator Sinédoque Condicionante – Tecnologia + Regra dos Terços (os elementos da imagem são enquadrados conscientemente em qualquer parte do fotograma, sendo possível através da tecnologia preencher as bordas da imagem, somadas as opções de

posicionamento dos objetos nos pontos áureos, revelando um padrão gráfico sintonizado com a harmonia estética).

Portanto, este estudo auxilia na análise da perspectiva do olhar e tem o intuito de permitir uma leitura mais consciente das imagens.

A condição comunicacional se estabelece sobre dois eixos principais: Eixo da Similaridade (Paradigma) e eixo da Contiguidade (Sintagma). Conforme defende Jakobson (2005), o princípio de equivalência é projetado na função poética quando cruza-se o eixo de seleção e o eixo de combinação. Quando a autora Samira Chalhub (2006, p.32) afirma que “uma das atualizações discursivas da linguagem é a sua configuração poética, quando o fator predominante é a mensagem, como um modo peculiar de mostrar-se”, podemos observar que os fotógrafos que se preocuparam em *selecionar* e *combinar*, compuseram imagens com função poética.

“Selecionar e combinar são os dois nodos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal e correspondem ao paradigma e sintagma, respectivamente, ou à metáfora e metonímia”. (CHALHUB, 2006, p.37). Reforçando a mesma linha de raciocínio Kirchof (2009) afirma que por mais paradoxal que pareça, essas repetições ao invés de diminuir, aumentam o significado da mensagem poética. É o que podemos perceber na poética de algumas imagens capturadas pelos japoneses.

Um evento que marcou a cidade de Londrina foi o IMIN 100, em junho de 2008, dedicado aos 100 anos da imigração japonesa no Brasil. Em virtude das festividades, a cidade sediou o maior evento nipônico ocorrido no país. Londrina abrigou orientais importantes para o desenvolvimento da fotografia na cidade, são eles: Haruo Ohara, Suejiro Yasunaka, Yutaka Yasunaka, Mineso Matsuo, Chinzoo Matsuo, Tenkei Matsuo, Masaji Ito, entre outros. Os fotógrafos estudados neste trabalho são: Haruo Ohara e Masaji Ito, pelo fato do maior acesso ao número de materiais para o estudo.

1.1 SITUAÇÃO-PROBLEMA

A humanidade sempre teve como característica a preocupação com a representação, desde os ossos de Lebombo, passando pelas pinturas rupestres, gravura, fotografia, cinema, até as projeções holográficas 3D da atualidade. No contexto do presente estudo busca-se identificar os vetores de composição que irão revelar como os fotógrafos agiram para compor imagens representacionais.

Nas culturas ocidentais, que utilizam os alfabetos latino e cirílico, e em algumas culturas orientais, que utilizam caracteres logográficos, como a coreana, por exemplo, a direção da escrita e leitura é da esquerda para a direita. Nas culturas orientais a direção de leitura é oposta iniciando da direita para a esquerda. Este é um aspecto importante a ser comentado: a direção da escrita é uma convenção socialmente construída que influencia a leitura de textos e imagens. Não podemos ler as imagens dos orientais da mesma maneira que lemos as imagens dos ocidentais.

No entanto, não somente a alfabetização tem influência na leitura e composição das imagens, mas também a imposição tecnológica e sua capacidade de reprodução da realidade, que afetam sobremaneira o fazer/ler imagens. Quando a tecnologia evolui, abre-se novas possibilidades de representação inerentes ao avanço.

Partimos das hipóteses: a alfabetização tradicional oriental da direita para a esquerda e de cima para baixo influenciou, em certo grau e em determinados fotógrafos, a distribuição dos elementos compositivos das imagens capturadas pelos japoneses; o choque cultural e a confluência com a nova cultura, o novo país, a nova cidade, miscigenaram o olhar dos japoneses gerando contribuições imagéticas importantes para a cidade de Londrina; o Manual Kodak limitou a representação fotográfica por gerações; e a tecnologia somada à regra dos terços libertou a mesma representação para um caminho mais harmônico.

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Geral:

Apresentar uma proposta de compreensão dos mecanismos que influenciaram no momento da captura fotográfica para determinar como os fotógrafos japoneses agiram para compor imagens. A análise foi feita a partir das fotografias dos imigrantes japoneses e o desdobramento é a leitura e a composição fotográfica oriental.

1.2.2 Específicos:

- Analisar as fotografias buscando a origem da representação gráfica/imagética;

- Mapear os fatores condicionantes;
- Elaborar uma tipologia que oriente o receptor a ler imagens.

1.3 JUSTIFICATIVA

Este estudo teve início a partir da inquietação do autor sobre a reflexão da composição fotográfica oriental. É uma percepção pessoal acerca do tema. O resgate histórico foi contemplado trazendo à luz informações sobre a vida do fotógrafo Masaji Ito que inaugurou o primeiro laboratório colorido fotográfico de Londrina, na década de 1960. O presente trabalho fornece um ponto de partida para novas pesquisas.

1.4 METODOLOGIA

Recorte: o período escolhido situa-se entre as décadas de 1930 a 1960. O local é a cidade brasileira de Londrina, localizada no estado do Paraná. Foram analisadas sequências de fotografias de Haruo Ohara e Masaji Ito. Esta pesquisa é qualitativa e quantitativa e a coleta de dados envolveu levantamento de livros e artigos publicados; fotos divulgadas e outras fornecidas pelos autores ou familiares. O delineamento do presente estudo se enquadra na modalidade de pesquisa experimental.

Esta última “consiste essencialmente em determinar um objeto de estudo, selecionar as variáveis capazes de influenciá-lo e definir as formas de controle e de observação dos efeitos que a variável produz no objeto”. (GIL, 2010, p.32). A ferramenta de análise construída foi aplicada nas fotografias dos dois japoneses para verificar o grau dessas associações.

1.5 DESCRIÇÃO DOS CAPÍTULOS

O primeiro capítulo apresenta o referencial teórico para embasamento do 1º Fator Sinédoque Condicionante – Alfabetização Gramatical, onde são apresentadas a origem da escrita e das primeiras manifestações gráficas da humanidade, além de suas funções ritualísticas com as fundamentações de André Leroi-Gourhan e Vilém Flusser. Quanto ao

fluxo de leitura utilizamos a teoria do eixo da direita-esquerda de Luciano Guimarães e as visões de Alain Briot, Billy Pegram e Laurent Guerinaud.

O segundo capítulo diz respeito ao 2º Fator Sinédoque Condicionante – Manual Kodak e traça um breve panorama sobre a invenção da câmera Kodak e a impressão e disseminação do manual de instruções que marcou a composição fotográfica centralizada.

O terceiro capítulo compreende os aspectos tecnológicos e compositivos fundamentais para o 3º Fator Sinédoque Condicionante – Tecnologia + Regra do Terços, com os autores György Doczi, Michael Busselle, Jose Maria Parramon, Eduardo Lima, Scott Olsen e Huntley, discutindo a respeito de padrões gráficos, composição, Espiral Fibonacci, pontos áureos e geometria das proporções harmônicas.

O quarto capítulo amplia as noções sobre a imagem com os conceitos de Martine Joly, Jacques Aumont, Roland Barthes, Paul Virilio, Norval Baitello Jr, Alberto Klein e Regina Krauss. A geração de sentido com Harry Pross. O campo da representação com Pascal Moliner e a representação do abstrato com Marilena Chaui e Herbert Read.

O quinto capítulo traça um panorama histórico da imigração japonesa no Brasil e em Londrina com o referencial teórico de Hiroshi Saito, Claudio Nonaca, Paulo Boni, Maria Luisa Hoffmann e Patrícia Piveta. Também são apresentados os fotógrafos japoneses selecionados neste estudo.

O sexto capítulo apresenta a metodologia e análise do corpus com os fundamentos dos autores Antonio Carlos Gil, Jorge Pires, Miguel Contani e os demais anteriormente citados, pois a somatória dos capítulos 1º, 2º e 3º está condensada em uma ferramenta de auxílio de leitura proposta. Para uma melhor visualização demarcamos sobre as imagens os diagramas correspondentes aos três fatores sinédoque condicionantes.

2 ALFABETIZAÇÃO GRAMATICAL – O 1º FATOR SINÉDOQUE CONDICIONANTE

Acreditamos que a alfabetização gramatical é o 1º fator que condiciona a leitura e a captura fotográfica. A alfabetização se dá através da escrita e no presente capítulo abordaremos a origem da escrita, que pode ser classificada como uma representação gráfica avançada. A direção do fluxo de leitura que aprendemos nos primeiros estágios da alfabetização condiciona a nossa maneira de iniciar a leitura de imagens. Entendendo que as fotografias são representações gráficas imagéticas contemporâneas, torna-se importante buscar a origem da representação, seu alcance e suas fronteiras teóricas.

2.1 AS PRIMEIRAS REPRESENTAÇÕES GRÁFICAS

As primeiras manifestações gráficas surgiram antes da escrita com o aparecimento do grafismo. Como observa Leroi-Gourhan (1990), os testemunhos primeiros de grafismo revelam um fato muito importante: o aparecimento do símbolo gráfico no final dos paleantropos pressupõe o estabelecimento de novas relações entre os dois polos operacionais (mão-utensílio e rosto-linguagem), pois nestas novas relações, a visão ocupa um lugar predominante nos conjuntos cara-leitura e mão-grafia. Por conseguinte, é possível dizer que se, na técnica e na linguagem dos primeiros antropídeos, a motricidade condicionou a expressão dos mesmos, na linguagem figurada dos mais recentes antropídeos a reflexão determinou o grafismo. Os mais antigos vestígios remontam ao fim do período Musteriense (Figuras 1 e 2) e tornam-se mais abundantes no ano de 35.000 a.C. no período denominado de Chatelperron. Estes grafismos apresentam linhas de cúpulas ou séries de traços gravados em ossos ou pedras, com pequenas incisões equidistantes que são testemunhas do início da figuração, lembrando que tal figuração era não figurativa, distante do real, e ainda são indícios das manifestações rítmicas mais antigas.

Figura 1 – O osso de Lebombo, datado por volta de 35.000 anos atrás. Foi descoberto nas montanhas Lebombo localizados entre África do Sul e Suazilândia em 1970



Fonte: Britannica (2013)

Figura 2 – O osso de Ishango, datado por volta de 25.000-20.000 a. C. - Descoberto em 1960, pelo belga Jean de Hainzelin de Braucort em Ishango, República Democrática do Congo – África



Fonte: Britannica (2013)

Não é possível atribuir nenhum sentido preciso a estes modestos indícios; porém há especulações de marcas de caça, visando um tipo de contabilidade, mas nenhuma prova cabal, no passado ou no presente, fundamenta esta hipótese. Podemos fazer aproximações com as “churinga” australianas (Figuras 3 e 4), que são pequenas placas de pedras ou ossos gravados com conteúdos abstratos, como por exemplo espirais, linhas retas e grupos de pontos, que serviam para figurar o corpo do antepassado mítico ou ainda os locais aonde se desenvolvia o seu mito. Dois fatores da churinga parecem prováveis de sugerir uma hipotética interpretação similar com as marcas de caça do osso paleolítico: primeiramente pelo caráter abstrato da representação que está igualmente manifestado na mais antiga arte conhecida; e em segundo lugar pelo fato de a churinga concretizar a recitação de encantamento (pois ela é o suporte), e aonde o celebrante, com a ponta do dedo segue as figuras ao ritmo da sua declamação. Logo a churinga têm a função de mobilizar as duas fontes de expressão, tanto a motricidade verbal com o ritmo e a de um grafismo sincronizado com o mesmo processo dinâmico de movimento. Leroi-Gourhan (1990) alerta que comparar as

incisões seriadas dos ossos de Lebombo ou de Ishango, com as marcas da churinga, não estão no seu pensamento, porém há a possibilidade dos indícios mais antigos gráficos, terem possuído sim um caráter de encantamento ou declamatório.

Na Figura 3 a churinga do deserto da Austrália Central com os padrões geométricos nesses objetos sagrados (também chamado tjuringa, ou tywerrenge) representam as faixas de ancestrais totêmicos. Esta tem padrões circulares entalhadas em ambos os lados, e na parte de trás são pequenos pontos que podem ter sido usados para a contagem ou rituais. Data estimada: aproximadamente no início do século XX.

Figura 3 – A churinga do deserto da Austrália Central



Fonte: Britannica (2013)

Figura 4 – Churinga feita de pedra. Origem: Deserto Central da Austrália. Data estimada: meados do início do século XX. Dimensões: 16 x 9 cm



Fonte: Britannica (2013)

O arqueólogo Gourhan tem “a certeza de que o grafismo começa não por uma representação inocente do real, mas sim do abstracto”. (LEROI-GOURHAN, 1990, p.189). É interessante observar o fato de o grafismo não ter se iniciado por uma necessidade de expressão servil e fotográfica do real, porém organizado há milênios de anos sob sinais que aparentam ter exprimido num primeiro momento os ritmos e não as formas. No entanto somente em 30.000 a.C é que surgem as primeiras formas limitadas que se referiam a identificação dos animais.

Os ritmos em série contendo traços ou pontos mantiveram-se presentes até o final do Paleolítico Superior. Em paralelo, a partir do período Aurignacense, por volta de 30.000 a.C., surgem as primeiras figuras. Até a presente data, são as obras de arte mais antigas de toda a história humana e notamos surpreendentemente que o seu conteúdo implica numa convenção inseparável de conceitos altamente organizados pela linguagem. Se o conteúdo da figuras é muito complexo, a execução ainda hesita em se pronunciar. As melhores representações encontradas mostram, sem ordenação, cabeças de animais e de símbolos sexuais sobrepostos e altamente estilizados.

Na etapa seguinte, durante o período Gravetiense, em torno de 20.000 a.C., as figuras já eram mais elaboradas. As linhas cervico-dorsal estão presentes nas representações de animais e também os detalhes como o chifre do bisonte, a tromba do mamute ou a crina do cavalo. Embora o conteúdo seja o mesmo que as figuras anteriores, a expressão do desenho foi aperfeiçoada. Há 15.000 a.C., no período Solutrense, as técnicas de gravação e de pintura, oferecem as fontes necessárias e não são muito diferentes das atuais executadas pela gravador e pintor moderno. As figuras não mudaram de sentido e as paredes ou placas decoradas com estes grafismos, ilustram inúmeras opções de temas como animais, mulher e homem. Nota-se uma curiosa evolução, pois as representações humanas aparentam ter perdido totalmente o caráter realista e ter seguido para um caminho de formas geométricas com quadriláteros, triângulos, linhas de pontos ou traços, a exemplo das pinturas de Lascaux, conforme mostram as figuras 5 e 6. (LEROI-GOURHAN, 1990).

Figura 5 – Pinturas nas cavernas de Lascaux – França, representando quadriláteros. Por volta de 15.000 a.C.



Fonte: Lascaux (2012)

Figura 6 – Pinturas nas cavernas de Lascaux – França, representando linhas de pontos ou traços



Fonte: Lascaux (2012)

O período Magdalenense, entre 11.000 e 8.000 a.C, representa o grande momento dos conjuntos de pinturas de Altamira ou de Niaux, evidenciando uma profundidade maior no ideograma. A inclusão dos animais numa corrente que gradualmente irá conduzir as figuras ao academismo das formas, posteriormente pouco antes do final, ao realismo próximo

das fotografias, tanto no movimento quanto na forma. É esta arte, do último período, que foi inicialmente conhecida e que propiciou o nascimento da noção do realismo primordial. Leroi-Gourhan (1990) defende que a arte paleolítica fornece um testemunho, que não há substituto para compreender que ela é na verdade a figuração artística e a escrita. De certa maneira, vimos a arte separar-se da escrita e seguir um caminho diferente que, originando-se no abstrato, foi adquirindo as convenções de formas e de movimento para chegar, ao final da curva evolutiva, no realismo. Esta trajetória que por várias vezes foi trilhada pelas artes históricas, induz a admitir que corresponde a uma tendência geral, ou seja, a um ciclo de amadurecimento aonde o abstrato esteja realmente na base, no substrato da representação gráfica.

2.2 A ESCRITA

A arte de escrever é uma maneira de comunicação que se desenvolveu utilizando padrões aos quais significados comuns foram atribuídos. Doczi (1990) afirma que para nós a escrita tornou-se tão vulgar que perdeu seu caráter sagrado. É difícil imaginar o que nossos ancestrais sentiram quando pela primeira vez experimentaram o poder da escrita. O antropólogo Gordon Childe mencionou que a imortalização de uma palavra escrita deve ter sido como um procedimento sobrenatural, pois, provavelmente era algo mágico o fato de que uma pessoa há muito tempo desaparecida da terra dos vivos, ainda pudesse falar por meio de uma tábua de barro ou rolo de papiro.

Para Leroi-Gourhan (1990), os pesquisadores linguistas que se debruçaram no estudo da origem da escrita consideram relevante as pictografias, atribuindo a elas uma mentalidade nascida da escrita. É curioso notar que as únicas e verdadeiras pictografias que conhecemos são recentes e que grande parte delas são de grupos de indivíduos que não possuíam a escrita, mas somente depois do contato com os grupos que possuíam a escrita, como viajantes e colonos, é que vieram a desenvolver as pictografias. Era ainda frequente relacionar a origem da escrita com os processos de memorização dos valores numéricos, usando incisões regulares ou cordas ligadas, apesar da linearização alfabética poder ter implicado, desde seu início, relações com instrumentos de numeração forçosamente lineares. O que leva a considerar a pictografia como algo diferente de uma forma pueril de escrita.

Segundo Flusser (2010), o código alfanumérico, desenvolvido ao decorrer dos séculos para a notação linear, consiste em um sistema de diversos tipos de sinais, que envolvem letras, ou seja sinais para sons; números, sinais para quantidades; e um número

imprecisamente definido de sinais para normatizar o jogo de linguagem, por exemplo, pontos, parênteses e aspas. Quem escreve é desafiado a refletir sobre os respectivos tipos de sinais que descrevem cada pensamento, pois quando se escrevem equações, é necessário pensar de maneira diferente de quando se escrevem símbolos para regras ou palavras de um idioma. O autor ainda ressalta que não estamos conscientes destes saltos nas formas de pensar e que somos obrigados a realizar por conta do ato de ler e de escrever esse código heterogêneo, uma vez que seguimos as linhas aparentemente deslizáveis com uma conduta obediente. Leroi-Gourhan revela um aspecto importante para o presente trabalho:

Quatro mil anos de escrita linear fizeram-nos separar a arte da escrita e é necessário um esforço de abstracção e o conhecimento de todos os trabalhos etnográficos dos últimos cinquenta anos para reconstruirmos em nós uma atitude figurativa que foi e ainda é comum a todos os povos afastados da fonetização e, sobretudo, do linearismo gráfico. (LEROI-GOURHAN, 1990, p.193).

Entende-se como fonetização o estabelecimento de uma correspondência entre partes do falado e partes do escrito. Portanto a escrita linear já impõe uma conduta de condicionamento da composição gráfica bidimensional.

2.3 A ESCRITA CHINESA E JAPONESA

A quantidade de escritas que construíram sistemas fonéticos inteiramente elaborados é muito restrita, mesmo com a enorme variedade de escritas fonéticas que temos. Das antigas civilizações somente o Egito e a China desenvolveram sistemas ideográficos fonetizados. A partir do século VII a. C., o Egito perdeu gradativamente uma enorme parte do seu arcaísmo e a China deixou-nos o legado do único sistema que conserva mais do que uma dimensão nos símbolos gráficos. O sistema chinês faz a combinação dos dois aspectos opostos da notação gráfica, tornando-se uma escrita no sentido de cada caractere conter os elementos do seu fonetismo e ocupar linearmente, com relação aos outros caracteres, uma posição espacial que permite ler oralmente as frases. Entretanto, a referência fonética da palavra é apenas aproximada, ou seja, é um ideograma que apenas serve para representar um som, etapa esta que os idiomas falados também conheceram. É imprescindível evidenciar que somente a tradição oral é capaz de assegurar a manutenção do fonetismo e que sem ela, os caracteres chineses se tornariam para sempre impronunciáveis, mesmo se tivéssemos o registro da língua falada. A escrita chinesa surgiu do complemento de dois sistemas: o dos

mitogramas e o da linearização fonética. (LEROI-GOURHAN, 1990). “Os ideogramas são sinais para as ‘idéias’, para imagens apreendidas com o olho interior.” (FLUSSER, 2010, p.45).

Pignatari (2008) explica que os idiomas ocidentais, denominados não-isolantes, são de natureza digital; os idiomas orientais, como o chinês e o japonês, denominados idiomas isolantes, são de natureza analógica. Mesmo dentro de um idioma digital, há linguagens que tendem para o analógico, como a linguagem poética e a publicitária.

O ideograma chinês, que para os japoneses que os importaram é chamado de *canji*, é uma redução pictográfica ou uma montagem de reduções pictográficas. Sua etimologia é visual e as pessoas com algum treino como um pintor ou desenhista ocidental, podem aprendê-las de maneira relativamente fácil. A maioria dos chineses e japoneses, entretanto, por conta da automatização da leitura, não percebe as raízes icônicas ou figurativas dos ideogramas.

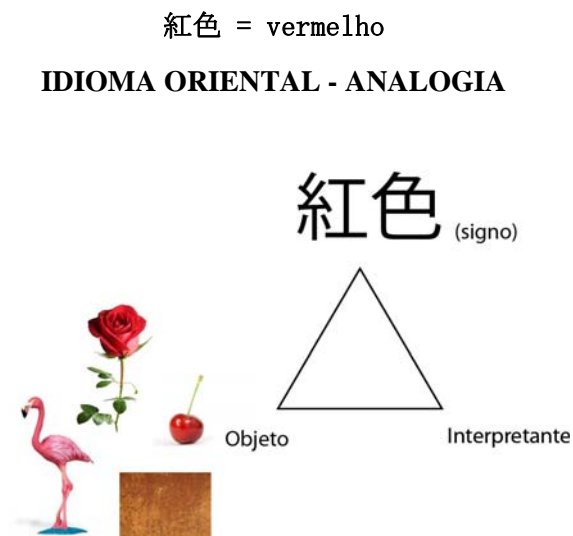
Nos idiomas digitais o mesmo fenômeno acontece, pois quantos de nós veem um camundongo na palavra “músculo”, do latim *mus* = rato; *musculum* = ratinho)? No que se refere à estrutura gramatical e sintática, o ideograma não é afetado por categorias *a priori* e não se organiza por subordinação, pois dependendo da posição que ocupa na “frase” ou sequência, o mesmo ideograma pode exercer as funções de substantivo, verbo ou adjetivo. (Na figura a posição do ideograma na distribuição espacial no fotograma afeta a geração de sentido). As “frases” se ordenam por justaposição, por coordenação, como na linguagem cinematográfica, a exemplo o cineasta russo Sergei Eisenstein que utilizava o ideograma para explicar sua técnica de montagem.

Ezra Pound, ilustre poeta norte-americano, dizia que se quisermos transmitir a alguém por meio de palavras, a ideia de “vermelho”, diremos que se trata de uma cor; perguntados “o que é cor?”, responderíamos que é um estímulo de radiação eletromagnética com certo comprimento de onda em nossos olhos... e assim por diante, com explicações cada vez mais abstratas.

No idioma chinês, o ideograma para “vermelho” é constituído pela montagem de quatro ideogramas (rosa, cereja, ferrugem e flamingo) que referem-se a objetos que todo mundo conhece e que têm em comum a cor vermelha. Na (Figura 7) a tríade de sentido semiótico peirceano, a decifração do significado frente ao signo 紅色, que quer dizer “vermelho” acontece por justaposição, ou seja, as imagens dos objetos que possuem a cor vermelha, são colocadas mentalmente uma do lado da outra conferindo significado por

associações (Figura 8). Portando sinédoque, sendo 紅色 a parte; e rosa + cereja + ferrugem + flamingo correspondendo ao todo. Trata-se de um idioma concreto fundado na analogia. Ou seja, ver é entender. De maneira contextualizada nas aulas de semiótica, como dizia Contani (2010), há certas coisas que as palavras não alcançam.

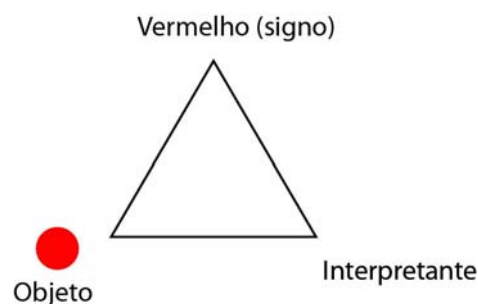
Figura 7 – Triade de sentido semiótico peirceano



Fonte: Figura criada pelo autor

Figura 8 – Triade de sentido semiótico peirceano. A decifração do significado frente ao signo “vermelho” remete a uma sensação visual específica convencionada como é o círculo acima descrito. É um qualisigno, possui a qualidade de signo

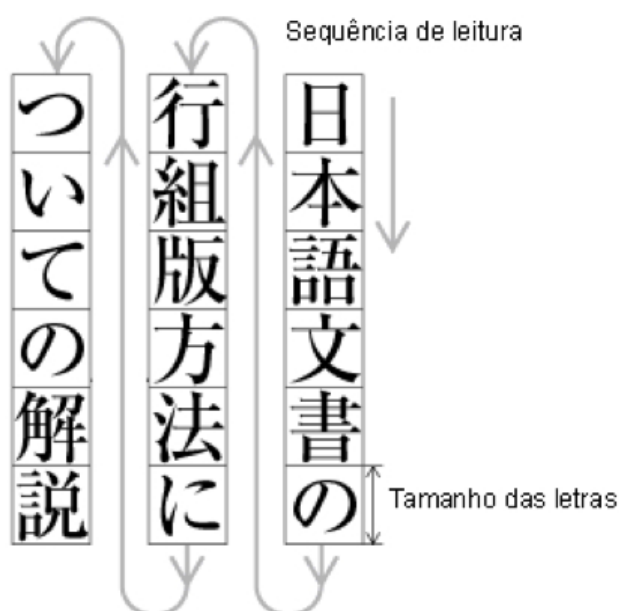
IDIOMA OCIDENTAL - DIGITAL



Fonte: Figura criada pelo autor

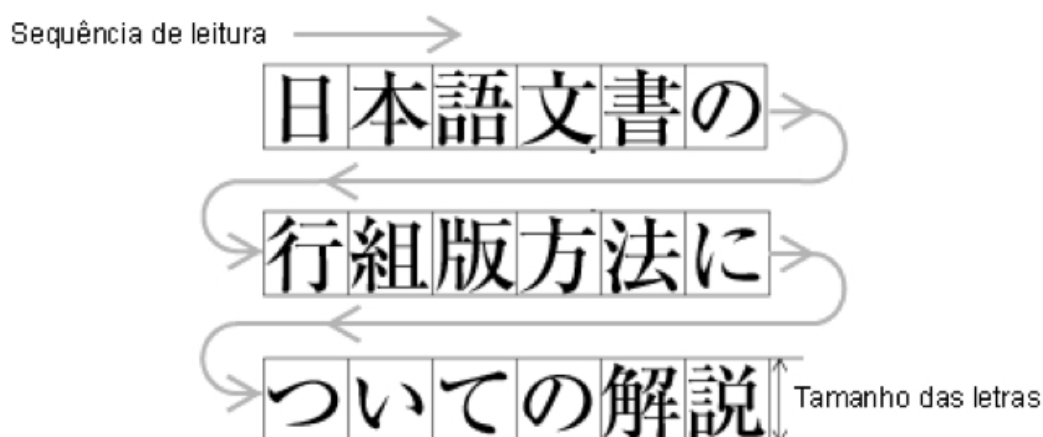
Souza (2012), explica que muitos estudantes da língua japonesa sentem dificuldades na hora de ler um texto em japonês. O maior desafio não é apenas conhecer os *kanjis* do texto, mas também conhecer o estilo de escrita oriental e as indicações de onde começam e terminam um texto. É importante saber que os textos em japonês podem ser encontrados em dois estilos: no estilo vertical (Figura 9) e no estilo horizontal (Figura 10). O estilo de escrita na vertical é a maneira mais tradicional da escrita japonesa, também conhecida como 縦書き. Nela, os textos são escritos em colunas, lidos de cima para baixo e da direita para a esquerda.

Figura 9 – Estilo de escrita japonesa vertical



Fonte: Souza (2012)

Embora seja um estilo de escrita tradicional, gradativamente vem caindo em desuso no cotidiano do mundo japonês. Tal fato corresponde à influência ocidental e ao advento da tecnologia, com computadores, celulares etc. É mais comum ver o estilo de escrita vertical em alguns poucos livros, poesias, pensamentos e trabalhos literários. O estilo de escrita japonês na horizontal, também conhecido como modo de escrita ocidental, é baseado em linhas iguais ao do idioma ocidental. Logo, precisamos ler esse tipo de texto da esquerda para a direita e de cima para baixo.

Figura 10 – Estilo de escrita japonesa horizontal

Fonte: Souza (2012)

Por conta da globalização tecnológica e influência ocidental, o Ministério da Educação do Japão adotou este estilo de escrita como padrão em livros técnicos ou livros mais direcionados para o ramo educacional. Outro fator desafiador na leitura de um texto em japonês é a necessidade do conhecimento da pontuação usada nos mesmos que podem dar dicas sobre a forma correta de ler.

Em materiais publicitários, onde se procura encontrar cada vez mais espaço para conteúdo, os japoneses acabaram adotando os dois estilos de escrita. Em virtude disso, tornou-se comum encontrar ambos os estilos de escrita juntos no mesmo texto, em sites, jornais, televisão etc. Além do que, na escrita japonesa não existem letras maiúsculas e minúsculas, muito menos a nossa capitalização de caracteres e também aquela letra maiúscula que determina o início de um parágrafo. Por esse motivo o início de um parágrafo pode ser marcado por um espaço (identação ou recuo de texto), levando adiante a coluna ou linha para dentro do texto, ou por linhas e colunas em branco, da mesma forma que os ocidentais fazem em muitos livros e textos impressos.

Contudo, defende Leroi-Gourhan (1990), que são considerados pouco práticos ambos os sistemas chinês e japonês e inadequados para a tradução gráfica da linguagem oral. A escrita chinesa representa um estado equilibrado na evolução humana, ou seja, o de uma escrita que apesar de alguns fatores, permitiu traduzir mais ou menos fielmente, as noções matemáticas ou a biologia, sendo uma justaposição de símbolos que, apesar de não criar frases, representa grupos de imagens significativas.

Flusser (2010) salienta que as letras são sinais para os sons que pronunciamos, ou seja, o texto alfabético é como uma partitura de um enunciado acústico, pois é capaz de tornar o som visível. Já os numerais, no entanto, são sinais para ideias, para as imagens vistas a partir do “olho interior”. Exemplo, o número 2 como imagem mental de um par. Obviamente, os numerais têm o poder extraordinário de evocar imagens abstratas, porém de um modo que somente um olhar muito treinado é capaz de interpretar tais imagens. Por conseguinte, as letras codificam percepções auditivas.

2.4 O FLUXO DE LEITURA DE UMA IMAGEM

Há inúmeras teorias sobre a maneira de compor imagens impactantes. Segundo o fotógrafo Pegram (2009), os dois objetivos principais da criação de uma fotografia são o de criar fluxo e direcionar o olhar. “Fluxo” é o termo usado por ele para indicar como o olhar do observador é atraído e conduzido para a fotografia.

No mundo ocidental, nossos olhos são treinados a olhar para uma impressão da esquerda para a direita. Mesmo uma criança que ainda não pode ler, seguirá as palavras nessa direção, usando seu dedo como guia. Enquanto adultos, quando examinamos uma página, automaticamente olhamos da esquerda para a direita. O mesmo princípio básico se aplica quando olhamos uma foto. O olho “entra” através do canto inferior esquerdo, então procura pela coisa mais brilhante da fotografia. A disposição de linhas, formas, cores e tons da imagem direcionam essa procura – e o fotógrafo deve usar esses elementos para controlar o fluxo, direcionar o olhar para o assunto da imagem (o produto, a roupa, o rosto da modelo etc). Para uma imagem ter sucesso, elementos que bloqueiem o fluxo do olhar para a área desejada devem ser eliminados. (PEGAM, 2009, p.30).

O autor Pegram (2009) afirma que o olhar entra pelo canto inferior da imagem, mas Briot (2007) acredita que o fluxo de leitura começa pelo canto superior. Guimarães (2007) tem a concepção de que pela exploração do olhar, esquerda e direita compõem um dos principais eixos da construção discursiva das imagens, pois são porta de entrada para o sistema simbólico do repertório social. E no interior desse repertório, que constitui também o que podemos chamar de “imaginário”, é onde as imagens divulgadas pela mídia propagam conceitos perenes e simbolicamente articulados, que conferem apoio ao que se pretende transmitir através delas.

O autor propõe tratar a esquerda-direita como a quarta relação de oposição binária, com um poder muito semelhante ao das três relações de oposição binária já

determinadas pelo comunicólogo Harry Pross, que defende a ideia de que os símbolos de primeira percepção, ainda não narrativa, não discursiva, ou seja, símbolos presentativos, são os primeiros a orientar o homem no processo de tomar atitudes. (GUIMARÃES, 2007).

São as experiências pré-predicativas, conhecidas também como experiências primárias que, segundo o autor, determinam as relações das oposições binárias dentro-fora, claro-escuro e vertical-horizontal, que formam, ou conformam a elas, a totalidade dos demais conceitos com os quais podemos compreender os símbolos. São tais experiências primárias que respaldam e dão validade para os demais símbolos, incluindo os construídos pelas imagens. Símbolos estes que são capazes de ultrapassar a natureza de presentidade e alcançar a natureza discursiva. São essas experiências primárias, sedimentadas na ontogênese humana, que determinam o substrato para interpretação dos símbolos, sendo comuns a todos os homens e a todas as gerações. (GUIMARÃES, 2007).

Figura 11a – Fluxo de leitura da imagem obstruído pelos cactos



Fonte: Guimarães (2007)

Figura 11b – Fluxo de leitura da imagem conduzindo o leitor ocidental para dentro da imagem



Fonte: Guimarães (2007)

Nas duas imagens que correspondem as figuras 11a e 11b:

O sentido de leitura é acompanhado de uma força que pode tanto ‘facilitar’ o fluxo dos elementos que se dirigem no mesmo sentido, quanto pode dar a sensação que o deslocamento dos elementos no sentido contrário sofrem mais resistência, são mais difíceis. É com essa percepção que a imagem de sobreviventes que permanecem na região de seca e que voltam para casa nos dá a impressão de ação de resistência (figuras 11a e 11b), enquanto a mesma imagem com o sentido invertido nos dá a sensação de pessoas chegando em casa, de uma forma muito mais natural. (GUIMARÃES, 2007, p.97).

Guimarães (2007), acredita que dominar a dinâmica que media o conjunto de códigos utilizados, incluindo os códigos formadores da linguagem imagética, pode favorecer tanto aquele responsável pela mediação quanto o leitor ou o telespectador, considerando que os receptores das imagens, tornam-se também aptos para lidar com essas estruturas de linguagem após as fases de apresentação aos códigos e sua dinâmica e, conseqüentemente, reconhecimento e interpretação dos mesmos; e que tais fases são dependentes quase que totalmente das estratégias de comunicação assumidas pelos produtores das informações.

No momento em que o homem começou a organizar seus signos em linhas, linearizar o pensamento, deixar a pré-história para entrar na história, deixar a imagem para entrar na linha, organizou o ato de perscrutamento do olhar. (FLUSSER, 1998). Vinculou o seu olhar ao tempo. Considerando exclusivamente a leitura ocidental, existe a evidente

vinculação entre a organização dos signos em linhas na orientação da esquerda para a direita com a estrutura assimétrica do cérebro humano. (GUIMARÃES, 2007). As imagens pretendem representar algo em suas superfícies.

O fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser aprofundar o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado de *scanning*. (FLUSSER, 2009, p.7).

Quando a leitura da imagem aplica o 1º Fator Sinédoque Condicionante partindo da direita para a esquerda, estaria funcionando como uma espécie de *scanning oriental*. O *scanning oriental* permite a leitura da distribuição de alguns elementos gráficos de maior importância nas fotografias dos imigrantes japoneses, que operavam com o olhar da direita para a esquerda.

A bibliografia sobre o tema traz duas ou mais visões sobre o início de leitura de uma imagem. Alguns autores afirmam que começa no canto superior, outros autores defendem o canto inferior. A fotografia herdou da pintura a regra de ouro que ganhou importância durante a renascença, quando foi redescoberta pelos mestres. Acredita-se, no entanto, que foi criada na Grécia antiga. A regra de ouro diz que a área mais importante de uma imagem está localizada próxima ao canto inferior direito, a cerca de 1/4 de distância da base da fotografia e 1/4 de distância da extremidade direita. (BRIOT, 2007).

Por que o canto inferior direito? Essencialmente porque, teoricamente, nós "lemos" uma imagem da mesma forma que lemos um texto: da esquerda para a direita e de cima para baixo. Como nossa leitura termina no canto inferior direito da página, esta acaba sendo a área em que concentramos nossa atenção por mais tempo, enquanto paramos ou fazemos uma breve pausa antes de passarmos à próxima página, ou próxima fotografia. Em acordo com esta visão está o fato de japoneses e chineses olharem para as imagens de uma forma bem diferente dos ocidentais. (BRIOT, 2007).

3 MANUAL KODAK – O 2º FATOR SINÉDOQUE CONDICIONANTE

Em 1888, George Eastman inventou e fabricou a primeira e revolucionária câmera Kodak, com o slogan: “You press the bottom. We do the rest!” (Você aperta o botão. Nós fazemos o resto). Este aparato (Figura 12) democratizou a fotografia tornando-a definitivamente uma mídia de uso massivo, pois os portadores das câmeras não precisavam de conhecimentos aprofundados de revelação química e impressão fotográfica. (BUSSELLE, 1979).

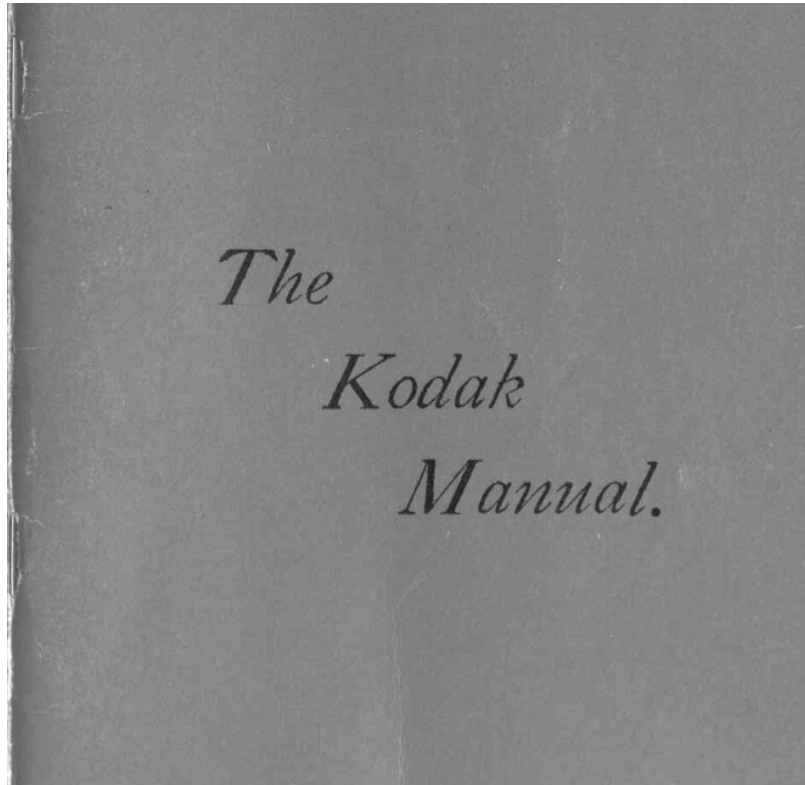
Num curto espaço de tempo, a fotografia deu espaço ao amadorismo das cabeças cortadas e também disseminou as ideias compositivas estereotipadas da fotografia bonita, lisa e plana no sentido, para o senso comum, bem centrada; inclusive no campo do fotojornalismo. No entanto, também permitiu ao amador registrar os acontecimentos marcantes das histórias individuais e familiares, como batismos, casamentos, datas especiais e férias, criando memória. (SOUSA, 2004).

Figura 12 – Câmera Kodak, 1888



Fonte: Britannica (2013)

Figura 13 – Manual Kodak, lançado em 1888 junto com a primeira câmera para ensinar a fotografar

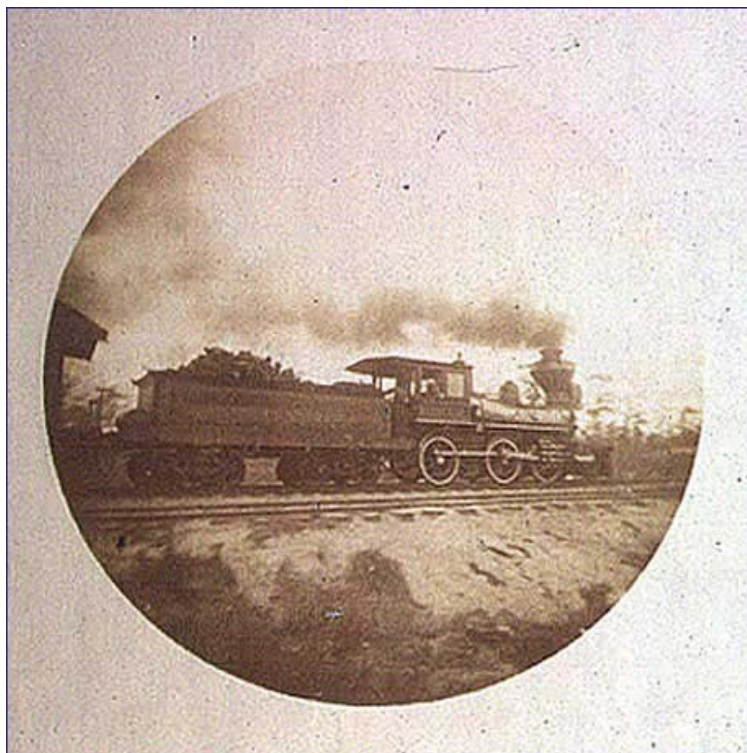


Fonte: J. Pitcher & Co (1888)

O Manual Kodak (Figura 13) foi publicado em 1888 juntamente com o lançamento da primeira câmera Kodak e também revolucionou a história. Acreditamos que o manual é o 2º fator sinédoque condicionante, pelo fato de ter disseminado por gerações o enquadramento centralizado (Figura 14) dos elementos gráficos da cena fotográfica. Este 2º fator, uma vez assimilado, anulará o 1º fator que é o alfabetismo gramatical. Tal assimilação acontece pela herança deixada pelo enquadramento que sobrevive no imaginário coletivo e ainda pode ser visto nas milhares de fotografias ao redor do mundo. É um modelo (paradigma) que o ser humano aprende a partir das imagens que viu sendo fotografadas no centro e replicando os assuntos na área central da imagem, mesmo com a tecnologia atual permitindo preencher as bordas do fotograma. Está arraigado.

As instruções eram diretas e simples: aponte, segure e dispare.

Figura 14 – Trem viajando pelo sul dos Estados Unidos, por Franklin Nizhols Corbin, por volta de 1890



Fonte: J. Pitcher & Co (1888)

As bordas da imagem (Figura 14) não eram capturadas pelo fotograma por uma limitação técnica do dispositivo (conjunto de lentes + câmera + área fotossensível). Logo, a instrução do manual para o registro do assunto principal (Figura 15) era a seguinte: Etapa 3: Segure no Nível. A Kodak deve ser utilizada no nível.

- a) Se o operador tentar fotografar um prédio alto, em pé, perto dele, apontando para cima da câmera (pensando desse modo para centralizá-lo), o resultado será semelhante a este:

Figura 15 – Manual Kodak, lançado em 1888, instruindo centralizar os motivos

- The Principal Thing**
To learn in the Kodak is to
Hold it Steady
while pressing the button. To do this requires a little practice, and the user will do well to try it a few times with *the plug* in the front, going through all the motions of taking a picture *except turning the key*. Thus (plug in place)
1. Pull cord.
 2. Press button.
- Repeat several times, then take out the plug and proceed.
3. **Hold it Level.** The Kodak must be held level.
- a. If the operator attempts to Photograph a tall building, while standing near it, by pointing the Camera upwards (thinking thereby to center it) the result will be similar to this:

8



- b. This was pointed too high. This building should have been taken from the window of the middle floor of the building opposite.
- c. The operator should hold the Kodak level, after withdrawing to a proper distance; see page 16 as to what the proper distance is.

9

Fonte: J. Pitcher & Co (1888)

Figura 16 – Instruções de centralização de assuntos pequenos



- a. If the object is low down on the ground, like a small child, or dog, the Kodak should be held down level with the center of the object.
4. **Point the Kodak** in the same direction in which the sun shines.
- a. The sun should shine directly upon the object.
 - b. Photograph the sunny side.
 - c. Do not attempt to Photograph the shady side.
 - d. The sun should be at back of the Operator, or over his shoulder—never in front of him.

10



- e. The object must be away from all shade, whether it be that of trees, veranda, or anything else. The full, bright sun must shine (unobstructed) upon the side which it is desired to photograph. If the atmosphere is smoky the picture will be dull and flat.
- f. The sun must never shine on the front of the Kodak while the picture is being taken.
5. **Press the Button.**—To do this without swaying the camera to one side, grasp the Kodak as shown in

11

Fonte: J. Pitcher & Co (1888)

3.1 FOTOGRAFIAS CENTRALIZADAS

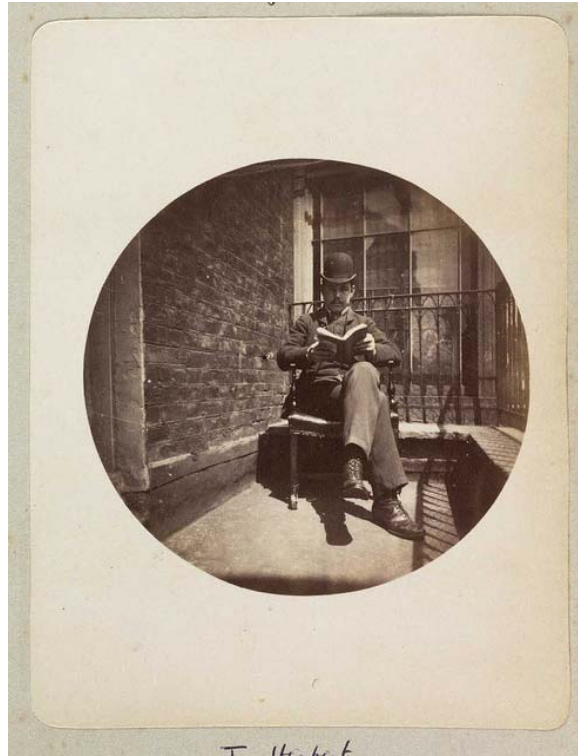
Quando começamos a praticar a composição central, o 2º fator está operando. Sinédoque, pois o **todo** refere-se às regras arraigadas pelo Manual Kodak e à totalidade da referência que o ser humano tem vivenciado, observando assuntos no centro. A **parte** refere-se à fotografia (Figura 17) como o resultado do condicionamento. Outros exemplos podem ser vistos nas figuras 18 e 19. Aprofundamos as explicações detalhadas do funcionamento sinédoque no sétimo capítulo.

Figura 17 – Fotografias com a câmera Kodak 1888



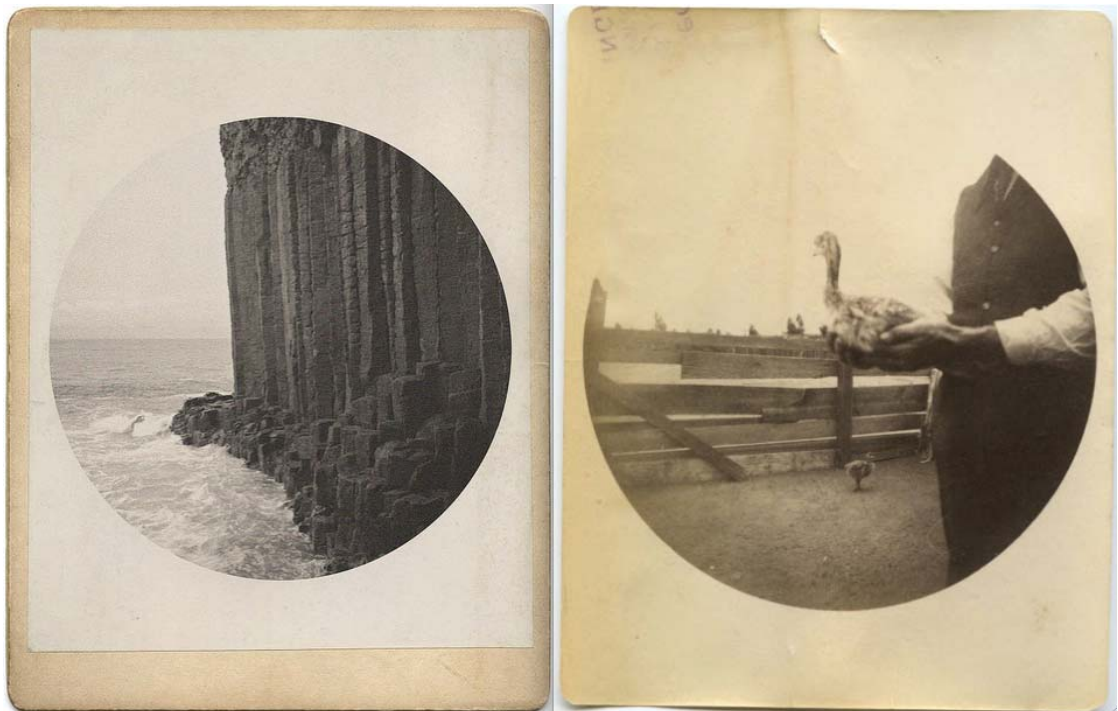
Fonte: J. Pitcher & Co (1888)

Figura 18 – Fotografias com a câmera Kodak 1888



Fonte: J. Pitcher & Co (1888)

Figura 19 – Fotografias com a câmera Kodak 1888



Fonte: J. Pitcher & Co (1888)

Desde o seu lançamento o manual exerceu e ainda exerce influência, pois pode ser facilmente encontrado na internet como arquivo gratuito no formato PDF. Alguns procedimentos mudaram, novas tecnologias foram desenvolvidas e mais recentemente a própria empresa Kodak tem oferecido novas regras de composição que não são aquelas divulgadas no manual de 1888, ou seja, centralizar tudo. Tal avanço propiciou o surgimento do 3º Fator Sinédoque Condicionante, que em tese, descondicionou o comando imposto pelo 2º fator. Veremos a seguir.

4 TECNOLOGIA E O CONHECIMENTO DA REGRA DOS TERÇOS – O 3º FATOR SINÉDOQUE CONDICIONANTE

Um fotograma de 35 mm (Figura 20) é um quadro fotossensível que possui a dimensão de 3,6 x 2,4 cm e atualmente é o formato mais popular da fotografia pela portabilidade que oferece ao tamanho da câmera. Nos primórdios da invenção fotográfica surgiram grandes e médio formatos com chapas de 21,6x16,5 cm, 6x6 cm, 6x7 cm, 6x9 cm e outros com polegadas de 5x4, 5x7 e 10x8, alguns modelos utilizados até hoje.

Graças aos pioneiros: Joseph Nicéphore Niepce, Louis-Jacques Mandé Daguerre, Josef Petzval, Frederich Scott Archer, James Clerk-Maxwell, Hercule Florence entre outros igualmente importantes, tivemos as bases da fotografia atual. Com William Henry Fox Talbot recebemos o primeiro negativo e com John Herschel temos usado até hoje o hipossulfito como agente fixador da imagem. (BUSSELLE, 1979).

Sir John Herschel, um químico altamente realizado e amigo de Talbot, descobriu em 1819, o poder solvente do hipossulfito de sódio como um agente de fixação para a fotografia e ainda inventou em 1839, o processo de fotografia em papel sensibilizado. Herschel foi a primeira pessoa a aplicar os conhecidos termos "positivo" e "negativo" para imagens fotográficas. (BRITANNICA, 2013).

Foi nesse particular momento da história, quando a tecnologia foi capaz de manter estável as bordas da imagem – desde a captura até a ampliação – que foi aberto um outro nível de atuação do fotógrafo, que corresponde ao 3º Fator Sinédoque Condicionante. Um nível com maior liberdade de criação que, aliada ao conhecimento da regra dos terços, permitiu ao fotógrafo expressar-se em sintonia com a harmonia das proporções.

Não há um inventor e sim vários inventores que em conjunto e ao longo da história foram desenvolvendo a fotografia. George Eastman democratizou a mesma com sua filosofia “aperte o botão, nós fazemos o resto”. Oskar Barnack, miniaturizou as áreas sensíveis do filme em um formato 35 mm com a Leica. As organizações e empresas de vanguarda contemporâneas como a NASA, CIE, Sony, Nikon, Canon, Fuji e Adobe, elevaram a fotografia para um outro patamar: o digital.

O interessante é que não importa se a câmera é aquela antiga com filme ou o mais recente lançamento digital, ambas utilizam o invento da câmara escura. O fenômeno da câmara escura envolve uma propriedade física do espectro luminoso e é difícil determinar quem a utilizou pela primeira vez. Segundo Camargo (1999), remonta a Aristóteles. Toda essa dimensão de acontecimentos abrange o quesito “tecnologia” do 3º Fator Sinédoque

Condicionante. A seguir apresentaremos o outro quesito “composição” que também está presente no 3º Fator.

Figura 20 – Fotograma de 35 mm



Fonte: Busselle (1979)

4.1 COMPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA

Composição pode ser definida como a distribuição espacial do elementos gráficos na cena. Briot (2007) acredita que a composição é um dos aspectos mais importantes da fotografia e primeiramente recomenda aos iniciantes, estudar e aprender a dominar as regras tradicionais de composição. Ao todo, Briot (2007) apresenta em seus livros 18 regras que utilizam linhas retas, curvas, planos, espaços e cores para se obter melhores fotografias. No entanto, a mais importante é a Regra dos Terços.

É comum ver a Regra dos Terços (Figura 21) nos livros de ensino de composição fotográfica e atualmente há vários modelos de câmeras digitais com os terços embutidos no visor de LCD (*Liquid Crystal Display*) para facilitar a visualização. Alguns *snapshots*, ou seja, capturas rápidas e instantâneas, podem até se tornar boas composições, mas a maioria das boas fotografias são pensadas. Uma fotografia bem composta frequentemente envolve planejamento cuidadoso e paciência. (KODAK, 2013).

No entanto, nem todos concordam com regras. Conforme alerta Busselle:

A existência de regras representa um desafio para o fotógrafo ousado. Embora em geral devam ser seguidas certas diretrizes para a composição, pode-se muitas vezes ignorá-las com bons resultados e nenhum fotógrafo deve permitir que essas normas levem a melhor sobre seu próprio gosto ou instinto artístico. Para cada regra existem centenas de fotografias excelentes, onde ela foi deliberadamente desobedecida. ‘É impossível elaborar fórmulas capazes de ensinar qualquer pessoa a compor’, alegava o crítico de arte inglês John Ruskin. ‘Se houvesse a possibilidade de determinar a composição de quadros por meio de regras, então Ticiano e Veronese não teriam tido nada de excepcional. Embora essa afirmação contenha uma grande parcela de verdade, é necessário considerar o outro lado da questão: a maioria dessas regras baseia-se em princípios sólidos, fruto da experiência e de tentativas e erros, sendo desaconselhável fugir a elas só por fugir, ou na esperança de fazer de uma composição pouco convencional – onde existam, por exemplo, diversos temas da mesma importância – uma revolução artística. É preciso alguma prática para que se possa distinguir entre um arranjo agradavelmente assimétrico e outro que apenas chega a confundir o olhar’. (BUSSELLE, 1979, p.18).

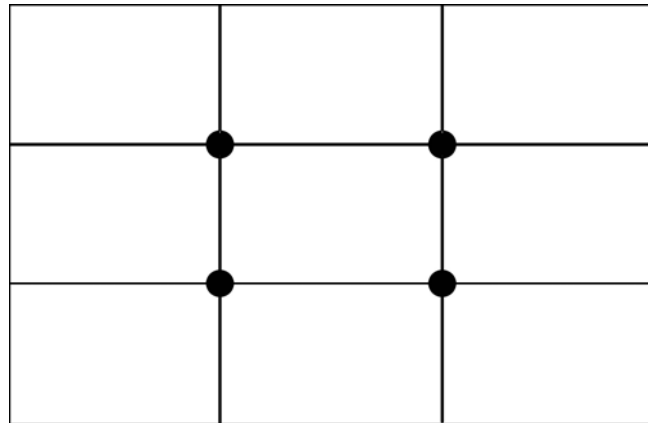
De qualquer forma, a normatização de regras no contexto da arte representa um paradoxo, pois conflita opiniões variadas sobre seu uso ou transgressão. A seguir, apresentaremos a definição da Regra dos Terços e sua origem fundamental, baseada nos princípios sólidos mencionados na citação anterior.

4.2 REGRA DOS TERÇOS

A Regra dos Terços é uma técnica que, aplicada sobre a imagem, tem o intuito de alcançar resultados com mais harmonia. Para utilizá-la é necessário dividir o quadro em nove partes iguais, traçando duas linhas horizontais e duas verticais imaginárias (Figura 21), posicionando os elementos gráficos principais nos pontos de intersecção para equilibrar a composição. (PARRAMON, 1988).

Muito antes da invenção da fotografia já se discutia maneiras de transformar e/ou ordenar itens de maneira mais agradável e estética. Talvez, o primeiro a falar sobre isso foi Vitruvius (~70-25 a.C.), arquiteto romano nos tempos do imperador Augusto. A noção que ele tinha era a seguinte: “para que um espaço dividido em partes desiguais torne-se agradável e estético, deverá haver entre a parte menor e a maior, a mesma relação existente entre esta maior e o todo”. (PARRAMON, 1988).

Outras bibliografias defendem que a regra talvez tenha sido inventada na Grécia antiga, como dito no capítulo 2 sobre a regra de ouro. Alguns estudiosos afirmam que os egípcios utilizaram tal regra na construção das pirâmides, mas o que se sabe é que a Regra dos Terços mantém estreita sintonia com a Espiral Fibonacci.

Figura 21 – Regra dos Terços

Fonte: Busselle (1979)

Figura 22a – Centralizado

Fonte: Lima (2013)

Figura 22b – Terço direito

Fonte: Lima (2013)

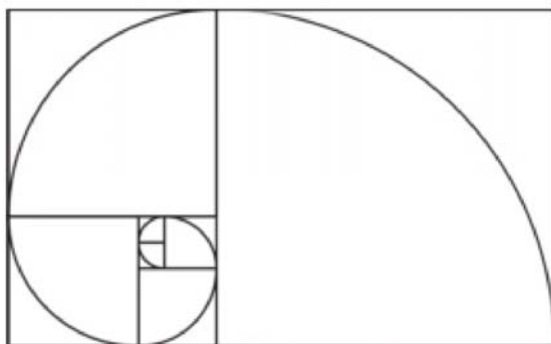
A figura 22a mostra o elemento gráfico principal centralizado e a figura 22b apresenta o mesmo elemento posicionado no terço direito da imagem, em sintonia com as proporções harmônicas. Recomenda-se que o assunto de maior evidência, determinado pelo fotógrafo no momento do clique, contemple algum dos pontos de intersecção. Se o elemento ocupar uma área gráfica maior, a regra orienta preencher um dos terços: vertical esquerdo ou direito, ou ainda o terço horizontal superior ou inferior. A centralização dos objetos indica que o 2º Fator Sinédoque Condicionante está operando, mas o posicionamento nos terços liberta o operador.

4.3 A ESPIRAL FIBONACCI

A Espiral Fibonacci está intrinsicamente ligada a uma sequência de números descrita pelo matemático italiano Leonardo Pisano em seu livro *Liber Abaci*, publicado em 1202. Leonardo também conhecido como Fibonacci apresentou a sequência numérica (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89...) a partir da observação da reprodução de coelhos. Essa sequência tem uma lei de formação simples: cada elemento, a partir do terceiro, é obtido somando-se os dois anteriores. Ex: $1+1=2$, $2+1=3$, $3+2=5$ e assim por diante. (OLSEN, 2006).

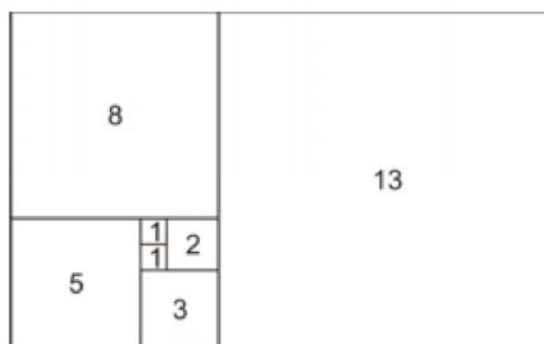
Há muito tempo, uma grande quantidade de estudiosos dedicou-se ao estudo da sequência e encontraram inúmeras aplicações para ela no desenvolvimento de modelos explicativos dos fenômenos naturais. Na figura 23, a partir de dois quadrados com lado de 1 cm, podemos obter um retângulo de lados 1 cm x 2 cm. Se adicionarmos a esse retângulo um outro quadrado com lados de 2 cm, obtemos um novo retângulo de 3 cm x 2 cm. Se adicionarmos agora um quadrado com lado de 3 cm, obtemos um retângulo de 5 cm x 3 cm, e assim infinitamente. A figura 23 mostra os mesmos números descritos por Leonardo em 1202, nas dimensões dos quadrados que formam a base da sequência de Fibonacci. (OLSEN, 2006).

Figura 23 – Sequência Fibonacci



Fonte: Olsen (2006)

Figura 24 – Espiral Fibonacci



Fonte: Doczi (1990)

Se utilizarmos um compasso e traçarmos o quarto de circunferência inscrito em cada quadrado, encontraremos uma espiral formada pela concordância de arcos cujos raios são os elementos da sequência de Fibonacci (Figura 24). Estas proporções estão ligadas à natureza e são igualmente manifestadas na ordem de crescimento dos seres vivos, das mais variadas espécies: o Nautilus (Figura 25), as folhas (Figura 26) e os humanos (Figura 27). Na

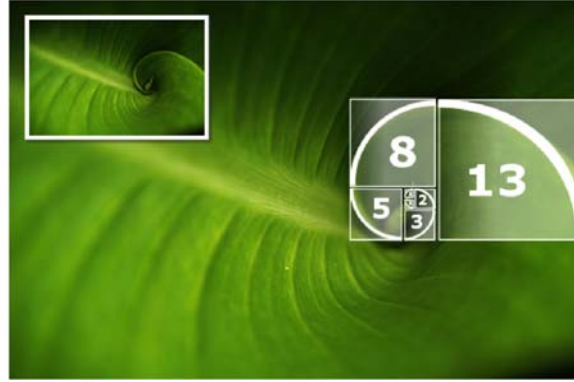
fotografia, alguns autores aconselham posicionar o elemento gráfico principal no início da Espiral Fibonacci (Figura 27), para alcançar a harmonia compositiva.

Figura 25 – O Nautilus



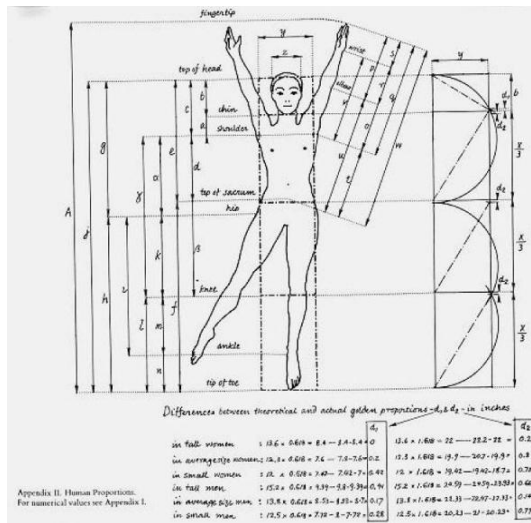
Fonte: Olsen (2006)

Figura 26 – A folha em sintona proporcional

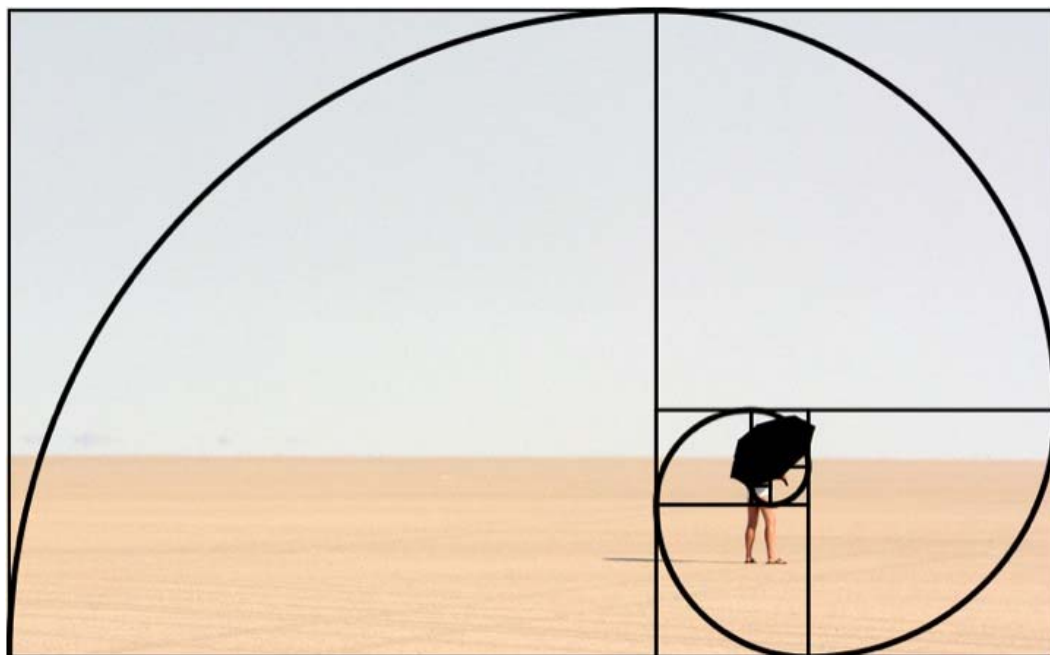


Fonte: Olsen (2006)

Figura 27 – Corpo humano é permeado de padrões áureos



Fonte: Doczi (1990)

Figura 28 – Espiral Fibonacci na Fotografia

Fonte: Busselle (1979)

Acreditamos que a busca pela execução das proporções áureas em qualquer manifestação material, inevitavelmente emanará a harmonia natural, pois todo o ser está sintonia com os padrões tangíveis e intangíveis da natureza. É interessante observar quando algo nos afeta esteticamente bem, que após a medição matemática, as proporções estão manifestadas através da sequência Fibonacci. O equilíbrio pode ser verificado na relação entre as partes que quando divididas resultam no phi 1,618. No entanto, se algo agride esta proporção, causa um estranhamento visual comprometendo a harmonia como cores que distoam numa composição. Evidentemente há outros fatores que influenciam na apreciação e validação do que é estético ou não, dependendo de cada cultura e época.

Reiterando que no início da invenção da fotografia, em virtude das limitações técnicas impostas para a época, o Manual Kodak disseminou por décadas a orientação de posicionar os objetos mais importantes da cena no centro do fotograma. Mas a tecnologia avançou e foi aberto um outro nível de atuação do fotógrafo, que corresponde ao 3º Fator Sinédoque Condicionante. Este nível possibilitou maior liberdade de criação aliada ao conhecimento da Regra dos Terços e Espiral Fibonacci sintonizado com a geometria das proporções.

4.4 PADRÕES TANGÍVEIS REVELANDO PADRÕES INTANGÍVEIS ABSTRATOS

A natureza das representações simbólicas lança uma ponte sobre o abismo entre o tangível e o intangível abstrato. A própria palavra símbolo revela sua origem, pois vem da união de duas palavras gregas: *sun*, “junto”, e *ballein*, “atirar”, como bola, que também provém da mesma raiz. Um padrão tangível, que auxiliou os pitagóricos na compreensão das realidades intangíveis de harmonia e saúde, é o símbolo do pentagrama. O fato desse padrão ainda atualmente ser usado como sinônimo de símbolo de boa sorte mostra que a dinergia de certos símbolos é universal e atemporal. Dinergia é um termo formado por duas palavras gregas: dia – “através, por entre, oposto” – e “energia”. É uma palavra para descrever o processo universal de criação de padrões. (DOCZI, 1990).

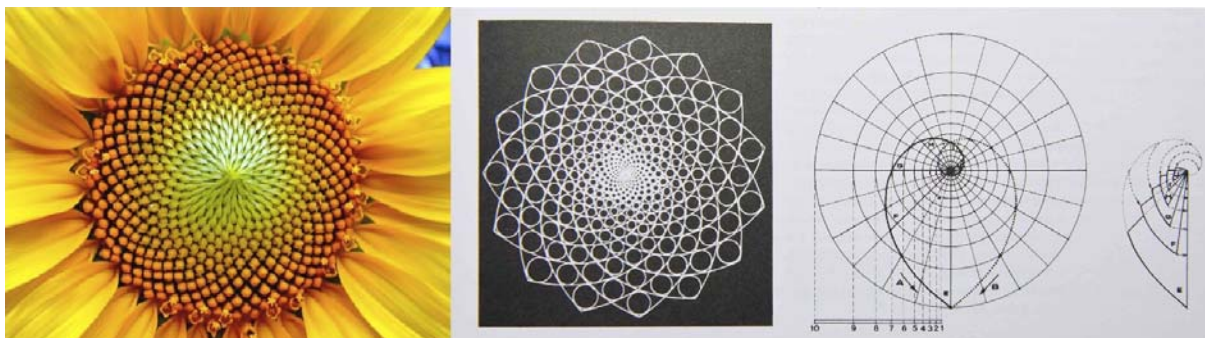
Acreditamos que a influência de padrões gráficos tangíveis das representações humanas são capazes de influenciar padrões comportamentais, conscientes e inconscientes, de forma harmônica ou não. Se o padrão manifesto é harmônico a influência também o é, caso contrário não. Edward Munch pintou “O Grito” com padrões que causam agonia. Uma música mal composta e desafinada promove desequilíbrio e aversão.

Entende-se como representações humanas uma série de manifestações (padrões gráficos) desde os riscos nos ossos de Lebombo, as churingas Australianas, ou ainda os terços e rosários católicos, objetos de extrema importância para auxiliar os rituais religiosos, afetando padrões mentais e comportamentais abstratos. As pinturas rupestres, desenhos e imagens míticas, equações matemáticas, fotografias ou filmes, tudo isso implica em representações que necessitam de uma materialidade e arranjo espacial para acontecer. No plano bidimensional de uma fotografia este arranjo é alcançado com plenitude através do padrão espiralado Fibonacci. Estamos falando de padrões geométricos que afetam padrões invisíveis mentais, relacionados com o bem estar do ser. Doczi descreve:

Dizem que certa vez Buda fez um sermão sem dizer uma só palavra, simplesmente mostrou apenas uma flor para a multidão. Assim foi seu famoso “Sermão da Flor”, um sermão na língua dos padrões, no silencioso idioma das flores. Se olharmos com atenção uma flor, assim como outra criação natural, encontraremos uma unidade e uma ordem comum a todos. Essa ordem tanto pode ser percebida em algumas proporções que sempre se repetem, como também na maneira do crescimento dinâmico de todas as coisas – naturais ou construídas – pela união de opostos complementares. (DOCZI, 1990, p.1).

A figura 29 ilustra a geometria harmônica manifestada nas representações gráficas vindas da natureza.

Figura 29 – Diagramas de uma margarida. As espirais geradoras que se movem em direções opostas são logarítmicas (centro) e equiangulares (direita)



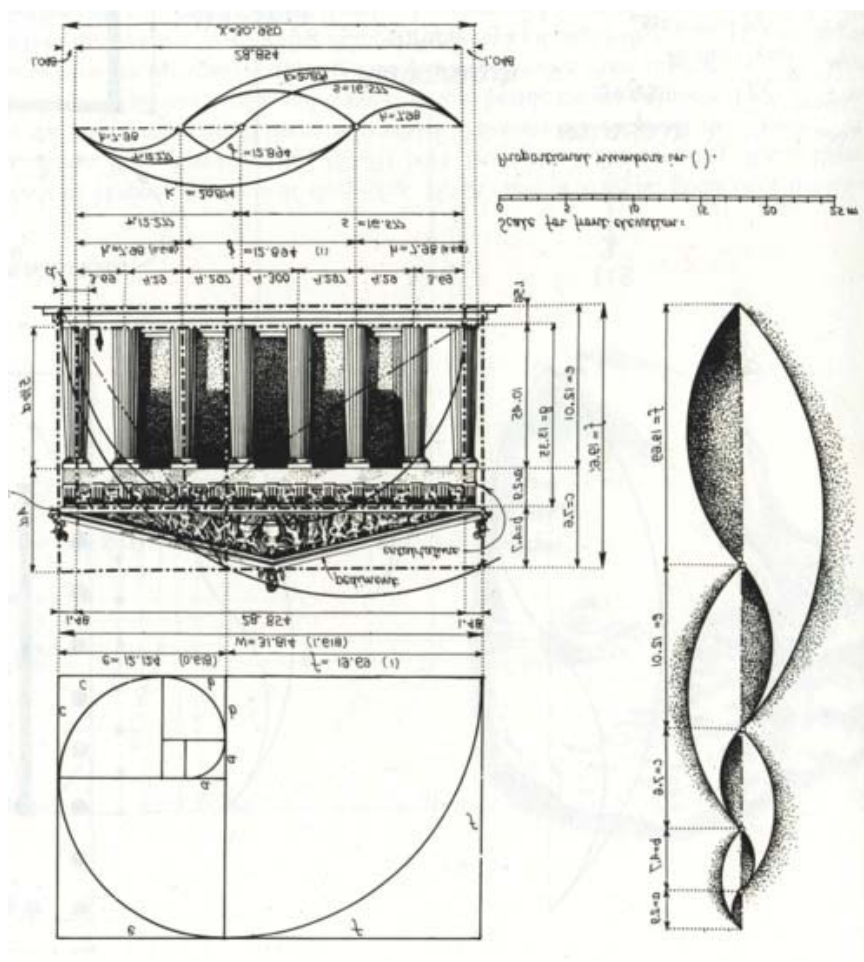
Fonte: Doczi (1990)

Há uma unidade básica no interior das muitas diversidades desse mundo, não resta dúvida que esta é uma observação das mais antigas realizadas pela humanidade. Culturas remotas atribuíram essa unidade às divindades ou a um único criador e os filósofos pré-socráticos procuraram o segredo dessa tal unidade em uma substância universal. Thales observou-a na água, Anaxímenes no ar e Heráclito no fogo; a este último também é atribuído o desenvolvimento do conceito da “unidade nas diferenças”. (DOCZI, 1990).

Em épocas recentes esse conceito tornou-se fundamental tanto para a ciência como para a arte. O matemático norte americano George David Birkhoff desenvolveu em 1928 a teoria da medida estética, baseada nesse princípio, a que deu o nome de “ordem da complexidade” também conhecida como *Aesthetic Measure*. De acordo com essa teoria, a medida do valor estético está na proporção direta à ordem e inversa à complexidade. (DOCZI, 1990).

Disse J. Bronowski: “A ciência nada mais é do que a busca da unidade na variedade fantástica da natureza ou, de maneira mais precisa, na variedade de nossa experiência.” Poesia, pintura, fotografia, cinema, música, arquitetura, cada gênero de arte traz em si a mesma busca que, segundo Coleridge, é a busca da unidade na diversidade. (DOCZI, 1990). Quando o homem conseguiu perceber a influência das proporções, passou a expressá-las nas mais variadas formas.

Figura 30 – Parthenon, construído sob padrões áureos



Fonte: Doczi (1990)

A figura 30 mostra o Parthenon em Atenas com suas relações harmônicas. “A beleza é a harmonia e a concordância de todas as partes arranjadas de tal forma que nada possa ser adicionado, subtraído ou alterado, exceto para pior.” Esta frase é de Leon Battista Alberti, arquiteto renascentista e autor do livro *De re aedificatoria*, publicado em latim: "Sobre a arte de construir", um tratado arquitetônico clássico escrito entre 1443 e 1452.

A ligação fundamental da arte e da religião é emocional, mas não de uma forma indefinida. Tal ligação abrange a procura de um modo de expressão que restitua a verdadeira situação do homem no Cosmos. (LEROI-GOURHAN, 1990). A fotografia se expressa através de formas.

A fotografia está para a imagem assim como a imagem está para a fotografia, pois os padrões regentes harmônicos atuam em tudo o que vemos através de imagens. Em tese os padrões atuam além da nossa visão e podem ser percebidos por outros sensores como a audição. Os teóricos da música também usaram a matemática para entender

as escalas musicais. Há vários estudos que relacionam as composições de Mozart, Bethoveen (Quinta Sinfonia), Schubert e outros com a razão áurea. “É a música que provê a sustentação mais forte à nossa tese de que a experiência estética consiste na interação entre as imagens primordiais universais inumadas no inconsistente e o elemento externo ou objeto natural que chamamos de belo.” (HUNTLEY, 1985, p.30).

Procuramos não ignorar a abrangência inerente que envolve o termo imagem e no próximo capítulo são discutidas algumas noções e a sua relação com a representação, abstração e expressão. Não compete ao presente estudo aprofundar esses temas pela complexidade que demanda, mas apenas trazer à tona a amplitude que o contexto imagético proporciona.

São fundamentos teóricos com diversos autores que versaram sobre a imagem em visões muito particulares. Como Roland Barthes ressaltou: “Pois bem, é: a foto é perigosa, dotando-a de *funções*, que são para o fotógrafo outros álibis. Essas funções são: informar, representar, surpreender, fazer significar.” (BARTHES, 1984, p.48-49).

5 TEORIAS DA IMAGEM: NOÇÃO, REPRESENTAÇÃO E ABSTRAÇÃO

O termo imagem é tão amplamente utilizado, com diversos tipos de significados sem vínculos explícitos, que parece um desafio dar uma definição simples que abarque todas as situações em que ele é empregado. Apesar da diversidade de usos e conceitos, ainda assim compreendemos que a palavra indica algo que remete ao visível, embora existam imagens mentais que habitam a esfera do invisível, do imaginário e do abstrato como mencionamos no capítulo anterior.

Lembramos que “Deus criou o homem à sua imagem” e esse termo imagem, aqui fundador, deixa de evocar uma representação visual para evocar uma semelhança. O homem-imagem de uma perfeição absoluta para a cultura judaico-cristã faz a união do mundo visível de Platão, sombra e reflexos, imagem do mundo ideal e inteligível, aos fundamentos da filosofia ocidental. Desde o mito da caverna de Platão até a Bíblia, nos ensinam que nós mesmos somos imagens, seres que se parecem com o Belo, o Bom e o Sagrado. (JOLY, 2009).

Para o teórico Harry Pross (1980) alterações profundas na cognição humana foram alcançadas com a conquista da verticalidade. Esta relação espaço-visual se repete nas experiências primeiras da criança, dando a ela padrões de pré-configuração do olhar que persistem pela vida toda e se tornam eixos de produção de sentido importantes quando percebidos nos textos culturais. Acima-abaixo, dentro-fora, e claro-escuro são considerados por Pross como os principais eixos para a percepção e também para a produção de imagens.

Consciente ou não, todos se apropriam destes eixos para criar sentido, transmitir ideologias, manter relações de poder e reforçar modelos. Pross também chama os eixos de produção de sentido de “estruturas simbólicas”; é através delas que se organizam as inúmeras representações da mídia. Seu trunfo é a repetição. Pross atribui muita importância à coerção exercida pelos símbolos e os valores arbitrários sobre as pessoas.

Um exemplo que corrobora com a sentença acima é a hierarquia de dois símbolos religiosos: “Deus, o valor supremo, está acima; e o diabo, o antivalor ou o valor negativo, está abaixo.” (KRAUSS, 2011, p.28). A manutenção da ordem está na justaposição dos signos com a realidade. Partindo de princípios estruturalistas, Pross propõe uma categorização da comunicação pelo verticalismo de valores e horizontalismo da realidade.

No entanto, Aumont (2010) reconheceu as dificuldades de se estabelecer uma definição para o termo imagem, pois há várias atualizações potenciais referentes ao termo que podem se dirigir tanto aos sentidos, quanto ao intelecto, como por exemplo quando

fala da capacidade que determinadas palavras têm em “produzir imagens”, por uso metafórico, em nossa mente. De qualquer maneira ele definiu o seu corpo de estudo como as imagens que têm formas visíveis. Neste universo ele incluiu a fotografia, o cinema e a pintura, para entender a imagem baseada em suas formas visíveis. O conceito de representação é um processo que institui um representante que, em certo conceito limitado, tomará o lugar do que representa – sendo isso que ele representa o próprio referente da imagem.

Barthes (1984), refletiu sobre essa relação entre imagem e referente admitindo que a imagem carregava o referente consigo, estabelecendo com ele uma relação inseparável. Tal ligação entre referente e imagem vai ocorrer em graus diferenciados – o referente sendo citado de formas diversas por imagens variadas e o vínculo com o referente é o que determina a nossa percepção da ligação da imagem com a realidade.

Numa entrevista à *Virilio* em 1994, Auguste Rodin comentou a relação entre a arte, referindo à pintura e a escultura; e a fotografia, admitida como uma testemunha mecânica da realidade. O artista seria verídico e a fotografia mentirosa, pois na sua concepção, a realidade e o tempo não se deteriam jamais e se o artista conseguia produzir a impressão de um gesto que se executava em diversos instantes, sua obra era certamente bem menos convencional do que a imagem científica onde o tempo era bruscamente suspenso. (AUMONT, 2010).

Para Rodin a fotografia tentava criar a impressão de estar capturando o real, o instante. Essa impressão seria falsa uma vez que, segundo ele, a fotografia era considerada atemporal pois recolocava o momento, retirando-o de contexto. O congelamento do tempo da imagem pela fotografia falsificava a temporalidade. (ARNHEIM, 2011). Soa paradoxal, já que, ao mesmo tempo que a fotografia recorta aquele dado momento espaço/tempo, ela caminha entre o fluxo da história, passado e presente e se torna atemporal, justamente pela possibilidade de estar presente em todos os outros instantes possíveis.

Alguns teóricos estudaram a imagem sob o ponto de vista da sua relação com o pensamento simbólico: Edgar Morin, Mircea Eliade, Aby Warburg, Christoph Wulf, Gunter Gebauer, Gilbert Durand, E. Gombrich e Joseph Campbell. No viés técnico, Flusser (2009) define que as imagens são superfícies que têm a pretensão de representar algo, geralmente, algo que encontra-se lá fora, num dado local espacial e temporal; resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo para restarem somente as dimensões do plano.

As imagens devem sua origem à capacidade de abstração específica a qual chamamos de imaginação. Imaginação seria, portanto, a aptidão de fazer e decifrar imagens.

(FLUSSER, 2009). Como observou Baitello Jr (2005), as imagens sedam, propondo a seguinte reflexão moderna: será que as imagens têm a finalidade de semi-torpor frente à realidade massacrante?

Tão importante quanto definir imagem é determinar os aspectos da sua utilização delimitando seu núcleo comum. Para Joly (2009), as utilizações podem ser: a imagem como imagem de mídia; lembranças de imagens; imagens e origens; imagem e psiquismo; o conjunto de imagens científicas; as “novas imagens”; a imagem-Proteu; a imagem e a teoria semiótica; a imagem como signo.

Para Aumont (2010), a imagem só existe para ser vista por um espectador historicamente definido, ou seja, que dispõe de certos dispositivos de imagens, e até mesmo as imagens mais automáticas, as das câmeras de vigilância, por exemplo, que são produzidas de maneira deliberada, calculada, para determinados efeitos sociais.

Não temos uma teoria absoluta da imagem e não podemos ignorar sua dimensão simbólica. O termo imagem sugere a mediação, ou seja, contato com o mundo sensível, com o imaginário, com a história e memória, contato com os deuses, o sagrado, possuindo essa dimensão simbólica, mítica, que rivaliza com a dimensão lógica. Imagem como dispositivo ritualístico, capaz de mediar o homem com as divindades. O ritual seria uma receita dada pelos deuses, na origem dos tempos, que regulamenta uma passagem e precisa se tornar visível através de imagens. (KLEIN, 2011).

5.1 O CAMPO DA REPRESENTAÇÃO

A palavra “representação”, segundo o dicionário Houaiss (2001), pode ser definida como uma ideia ou imagem que concebemos do mundo ou de alguma coisa, e o termo “imagem” é definido como representação da forma ou do aspecto do ser ou objeto por meios artísticos. A representação envolve um processo conjunto de cognições e ancoragens. O pesquisador Moliner (1996), explica que as cognições são operadas com o objetivo de apreender e interpretar o ambiente social. As elaborações das imagens encontram-se vinculadas aos resultados dessas interpretações. Mas o que estaria regendo as representações imagéticas sociais?

Para Carl Gustav Jung:

O homem utiliza a palavra escrita ou falada para expressar o que deseja comunicar. Sua linguagem é cheia de símbolos, mas ele também, muitas vezes, faz uso de sinais ou imagens não estritamente descritivos. Alguns são simples abreviações ou uma série de iniciais como ONU, UNICEF, ou UNESCO; outros são marcas comerciais conhecidas, nomes de remédios patenteados, divisas e insígnias. Apesar de não terem nenhum sentido intrínseco, alcançaram, pelo seu uso generalizado ou por intenção deliberada, significação reconhecida. Não são símbolos: são sinais, e servem apenas para indicar os objetos a que estão ligados. O que chamamos de símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós. (JUNG, 2008, p.18).

É necessário observar que o símbolo jungiano é diferente do símbolo semiótico peirciano. Para Charles Sanders Peirce símbolo é um signo que significa algo estabelecido por uma convenção social, mas para Jung, o símbolo tem uma raiz mais ampla, profunda e inconsciente, que nunca é precisamente definido ou totalmente explicado; sendo assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato.

Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão e nem podemos ter esperanças de explicá-lo ou defini-lo. A imagem de uma roda pode conduzir nossos pensamentos ao conceito de um sol “divino”, entretanto nossa razão vai denunciar sua incompetência, uma vez que o homem é incapaz de descrever um ser “divino”, pois com toda sua limitação intelectual, quando chama algo “divino” está apenas dando um nome, que poderá estar baseado numa crença, mas de maneira alguma em uma evidência concreta. (JUNG, 2008). Estamos utilizando o signo verbal, porém sem conhecer o real objeto.

5.2 A REPRESENTAÇÃO DO ABSTRATO

Pelo fato de existirem variados e numerosos aspectos que estão fora do alcance da compreensão humana, frequentemente utilizamos os termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos compreender totalmente. Este é um dos motivos pelos quais, todas as religiões empregam linguagem simbólica e se expressam através de imagens. (JUNG, 2008).

No entanto, tal uso consciente que fazemos dos símbolos é apenas um aspecto de um fato psicológico de imensa importância: o ser humano também produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonhos. E geralmente, o aspecto

inconsciente de algum acontecimento cotidiano, é revelado para nós por meio dos sonhos, onde se manifestam não como um pensamento racional, mas como uma imagem simbólica. O homem desenvolveu lenta e laboriosamente a sua consciência, em um processo que levou um tempo perene até alcançar o estado civilizado, arbitrariamente datado quando se inventou a escrita, por volta de 4000 a. C. (JUNG, 2008).

No segundo capítulo apresentamos fundamentações sobre a origem das representações gráficas, que surgiram antes da escrita, com o aparecimento do grafismo, talhados nos ossos de Lebombo e Ishango 35.000 anos a.C. e 25.000 anos a.C. respectivamente, os quais o arqueólogo Leroi-Gourhan (1990) afirma com certeza que o grafismo começou não por uma representação inocente do real, mas sim do abstrato. Mas como definir o abstrato?

Segundo Aumont (2010), a definição da palavra “abstração” designa afastamento da realidade e este conceito foi traçado há muito tempo. Uma relação abstrata com o mundo é o contrário de uma relação concreta. A ausência de concretude remete-se à perda de uma referência direta, perda sempre experimentada como prejudicial, conforme indica o valor claramente depreciativo ligado ao termo desde o período clássico.

Na França do século XVII, ser abstrato é ser incompreensível à força de abstração. No que tange à arte pictórica, foram portanto os adversários da arte abstrata que a nomearam assim, para estigmatizar a perda do que havia sido postulado como valor universal e indiscutível da referência ao mundo visual, ou seja, a representação. Somente após a II Guerra Mundial, que a palavra “abstrata” pôde ser usada sem conotações pejorativas, como por exemplo os “abstratos líricos” Jackson Pollock e Mark Rothko; ainda assim foi necessário acrescentar um qualificativo ostensivamente apreciativo, “lírico”.

Para Chauvi (1989), concreto é aquilo que está na realidade ou seja no mundo empírico visível e palpável. Concreto é aquilo que pode ser visto aos olhos dos humanos. Abstrato é aquilo que é levado na categoria do pensamento, ou seja, da reflexão humana ou filosófica, aquilo que é produzido pelos conceitos, como ser, existir, consciência, verdade, conhecimento. Para ser concreto é preciso ser abstrato e para ser abstrato é preciso ser concreto; um movimento paradoxal entre a realidade vivida no dia-a-dia pelos homens na sociedade e as abstrações, seja trabalho do pensamento, da ciência ou da filosofia.

Na visão de Aumont (2010), a arte abstrata, portanto, só tem conotação negativa: é a arte das imagens não representativas, ou seja, não figurativas; a arte da perda da representação. Como a maioria dos movimentos artísticos, a arte abstrata foi recuperada, banalizada por diversas artes aplicadas, como o tecido e a decoração, mas guarda no entanto,

no grande público, uma sensação de estranheza, como toda produção que está ou esteve ligada às práticas de vanguarda.

A primeira consequência do surgimento da arte abstrata é de ordem histórica, pois há muitos anos estudiosos chegaram à conclusão que se é possível que a representação seja eliminada das imagens artísticas, é porque a própria representação não estava essencialmente, ontologicamente presa à imagem em geral, mas que lhe havia sido associada por uma determinada evolução histórica.

Mesmo para autores que pouco manifestaram interesse pela arte abstrata, que ainda a recusam, esta ao menos teve sua utilidade: a de obrigar uma reflexão mais radical sobre as razões da arte representativa, da arte não abstrata. Assim, foi a partir do século XX que os historiadores de arte começaram a explicar o nascimento da arte por outras necessidades psicológicas que não as de imitação ou do ritual religioso. A arte abstrata, acrescenta-nos principalmente uma necessidade de expressão.

A etimologia da palavra expressão indica o ato de “espremer”, de forçar algo a sair, como se espreme um suco de limão, mas a questão a saber é o que é esse “algo”, de onde sai e para onde vai? Na realidade as teorias da expressão são inúmeras e parciais, pois enfatizam, mais ou menos, exclusivamente, um aspecto da noção de expressão, e também porque respondem implicitamente a uma, apenas uma, das duas questões essenciais, a questão do “quê” e do “como”. (AUMONT, 2010).

O filósofo Schopenhauer foi o pioneiro em dizer que todas as artes aspiram à condição da música. Essa observação gerou muitos mal entendidos, apesar de exprimir relevante verdade. O filósofo encarava as qualidades abstratas da música, e somente nela é possível ao artista fazer o apelo diretamente ao público, dispensando a intervenção de um meio(mídia) de comunicação de uso comum para outros fins. (READ, 1976).

O arquiteto tem de expressar-se em edifícios que possuem certo objetivo utilitário e o poeta é obrigado a empregar palavras que se trocam na conversação cotidiana. O pintor, na grande maioria das vezes se expressa pela representação do mundo visível. Somente o compositor se sente perfeitamente livre para criar uma obra de arte da própria consciência, não tendo outra finalidade em vista, senão a de agradar; todavia, todos os artistas têm essa mesma intenção. (READ, 1976).

Certamente que o ritmo musical, exerce sobre nós efeitos mais físicos, mais inevitáveis, mais explicitamente contatáveis, do que qualquer elemento da imagem. Mesmo no cinema o elemento mais emocional é a música, obviamente utilizada para isso. Assim, as teorias da expressividade como eficácia emocional, quando aplicadas às imagens, são

frequentemente baseadas em metáforas musicais, que se apoiam em pretensas equivalências de sensações entre cores e sons. Assim como as metáforas psicológicas da cor que associam o vermelho a cor quente e azul a cor fria. (READ, 1976).

O relacionamento das imagens com a arte, fotografia, pintura, música, arquitetura etc, envolve uma complexa e abrangente multiplicidade de sentidos e trouxemos apenas algumas visões conceituais. No próximo capítulo apresentaremos os fotógrafos selecionados para este estudo.

6 OS FOTÓGRAFOS JAPONESES

Em 1908 chegaram ao Brasil pelo porto de Santos - SP, os primeiros imigrantes japoneses pelo navio Kasato Maru. Eles integraram-se na sociedade local contribuindo decisivamente para o progresso do país e ao mesmo tempo promovendo relações de amizade entre Brasil e Japão. (SAITO, 1980). No norte pioneiro do Paraná chegaram em 1913 e no sul em 1916. Ocuparam espaços também em Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Amazonas, Pará, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Bahia.

Os japoneses foram os primeiros compradores de lotes da Companhia de Terras Norte do Paraná, no final da década de 1920, levando a experiência e o conhecimento de técnicas agrícolas à nascente Londrina, hoje a cidade com a terceira maior população de *nikkeys* do país com quase 20 mil pessoas. (NONACA, 2009). Os imigrantes japoneses foram atraídos pela propaganda do corretor de terras Hikoma Udihara, que divulgava em São Paulo as maravilhas do solo vermelho da região. A primeira caravana de desbravadores que chegou a região londrinense partiu de Ourinhos, interior de São Paulo, em 20 de agosto de 1929 e este grupo era formado por pouco mais de dez homens, entre eles George Craig Smith. (HOFFMANN; PIVETA, 2009).

O primeiro fotógrafo japonês de Londrina que se tem registro é Haruo Ohara. O pai dele Massaharu Ohara foi um dos cinco japoneses adquirentes dos primeiros lotes vendidos pela CTNP, entre final de março e início de abril de 1930. (BONI, 2008). Antes de Haruo já haviam fotografado Londrina, George Craig Smith, Theodor Preising, Hans Kopp e José Juliani. “Haruo Ohara se tornou amigo de Juliani, de quem adquiriu sua primeira máquina fotográfica. Juliani o ensinou a manuseá-la e a revelar os filmes em negativo.” (BONI, 2008, p.18).

Após Haruo Ohara surgiram outros fotógrafos orientais entre eles Suejiro Yasunaka, Yutaka Yasunaka, Mineso Matsuo, Chinzoo Matsuo, Tenkei Matsuo e Masaji Ito, este último considerado o primeiro a inaugurar um laboratório de fotografia colorida em Londrina, na década de 1960. Como mencionado na introdução, os fotógrafos estudados neste trabalho são Haruo Ohara e Masaji Ito.

6.1 HARUO OHARA

Figura 31 – Haruo Ohara - Autorretrato - Bambuzal do sítio Tomita, 1953

Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

Haruo Ohara (1909-1999) nasceu em Kochi, no sul do Japão e emigrou para o Brasil em 1927. No início trabalhou como colono em uma fazenda de café. Em 1933, sua família adquiriu terras (Figuras 32 e 33) na região onde atualmente está o aeroporto de Londrina. Passou a trabalhar com o cultivo de café e com a produção de flores e frutas. Obteve sua primeira câmera fotográfica em 1938 e desde então Haruo registrou fortes imagens do seu cotidiano, como mostra a figura 31 e 34.

Figura 32 – Entrada da chácara Arara, década de 1950 Londrina – PR

Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

Figura 33 – Sede da chácara Arara, década de 1950 - Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

Em 1951, junto com outros integrantes fundou o Foto Cine Clube de Londrina e se associou ao Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo. Em 1998 foi homenageado pelo Festival Internacional de Londrina (Filo), com uma exposição individual. Em 2000, parte de seu acervo fotográfico foi a atração principal da III Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba. (BONI, 2007). Em 2003, contou com uma sala especial na 12ª edição da Coleção Pirelli-MASP, em São Paulo, e no mesmo ano foi publicada a obra intitulada: *Lavrador de Imagens: uma biografia de Haruo Ohara*, por Rogério Ivano, professor da Universidade Estadual de Londrina, e Marcos Losnak.

Em 2008, a Editora Positivo publicou o livro: Haruo Ohara, sob coordenação do fotógrafo Orlando Azevedo e em janeiro do mesmo ano a família doou cerca de 20 mil fotografias ao Instituto Moreira Salles (principal instalação dedicada à conservação da memória fotográfica no Brasil), em respeito e consciência da preservação de sua arte. Segundo informações no site do IMS, este acervo representa um dos mais importantes nomes da fotografia brasileira da segunda metade do século XX. O IMS ainda publicou em 2008 o livro: Haruo Ohara Fotografias, organizado por Sergio Burgi.

Reportagens de Haruo são comuns em *sites* e *blogs* dedicados à fotografia em todo o país. Destaca-se a matéria publicada em 8 de janeiro de 2010, no *blog* do festival

Paraty em Foco-RJ, onde o colunista da Folha de S. Paulo, Juan Esteves, exaltou a elegância de sua arte. Em 1 de maio de 2010, a emissora Rede Globo exibiu uma reportagem no *Jornal Nacional*, divulgando o talento do artista agricultor. Entre 8 de abril a 15 de maio de 2010, ocorreu em Londrina, no Cine Teatro Ouro Verde, o I Encontro Internacional da Imagem - Fotolink, com patrocínio do Promic (Programa Municipal de Incentivo à Cultura), em promoção conjunta com a Casa de Cultura da UEL/Divisão Artes Plásticas.

Neste encontro foram exibidos curta-metragens e dentre eles o filme Haruo Ohara, em homenagem à sua obra, produzido pela Kinoarte sob direção de Rodrigo Grotta. (BRIGUET, 2010). Este evento contou com a presença de Sergio Burgi, curador e coordenador da reserva técnica fotográfica do Instituto Moreira Salles – RJ. Entre abril e julho de 2010, paralelamente ao encontro internacional foi aberta ao público a temporada Ohara em Londrina com as exposições no Museu Histórico Pe. Carlos Weiss e Museu de Arte de Londrina onde foram expostas as fotografias originais.

Figura 34 – Haruo e sua esposa Ko Sanada, 1954 - Paraná



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

Durante a escrita deste projeto, o filme Haruo Ohara (Kinoarte) ganhou cinco prêmios no 38º Festival de Cinema de Gramado – RS, realizado entre 6 a 14 de agosto de 2010. Só de Kikitos de ouro, foram três: melhor filme, dividido com o curta baiano Carreto, de Marília Hughes e Cláudio Marques; melhor direção e melhor fotografia. Levou

ainda os prêmios: Aquisição do Canal Brasil e Cidade de Gramado de melhor filme. Em virtude da premiação, no dia 28 de agosto de 2010, o programa *Paraná TV* da Rede Globo dedicou um programa integral a Haruo Ohara.

Face à realidade apresentada com numerosas notícias e reconhecimento amplo do fotógrafo, torna-se necessário o aprofundamento do estudo das fotografias dos imigrantes japoneses.

6.2 MASAJI ITO

Masaji Ito (1926-1998) nasceu em 28 outubro na cidade de Fukushima no Japão e chegou ao Brasil em 1933 com 7 anos de idade. Inicialmente morou em Lins - SP, onde trabalhou na lavoura. Foi músico e fotógrafo. Segundo entrevista concedida no dia 15 de abril de 2010, pela viúva Yukiko Okawa Ito, é provável que ele também tenha trabalhado com o ramo de bicho de seda, na mesma cidade. No mundo da fotografia ingressou fazendo algumas fotografias do cotidiano, como exemplo um raro eclipse solar total do sol (Figura 35). No início ele não tinha laboratório e a maneira encontrada era revelar as fotografias embaixo do cobertor.

Na época de aproximação do casamento, Masaji morava num sítio perto de Marília - SP e Yukiko morava em Lucélia – SP. No barbeiro em que Masaji e o pai de Yukiko frequentavam em Marília – SP, ambos combinaram de fazer o “miai”, nome dado ao encontro dos casais antes do matrimônio. O padrinho do casamento foi o próprio barbeiro. Em 1951, casaram-se no cartório em Lucélia – SP e a fotografia do casamento (Figura 36) que era tomada depois da cerimônia foi tirada no Foto Cosmos – SP, na mesma cidade. O dono do estabelecimento fotográfico era amigo de Masaji.

Em 1953, o casal mudou-se para Ibiporã – PR e Masaji trabalhou durante um ano no Foto Niko ou Foto Paraná (Figura 37), localizado em Londrina. Posteriormente foi fazer um curso de fotografia em São Paulo, onde residiu por mais um ano. Em 1955, Masaji Ito montou o Foto Tanno em Londrina, na rua Pernambuco esquina com a rua Sergipe. O casal morou em dois endereços antes de construir a casa de esquina (Figura 39), na rua Senador Souza Naves, 1418.

Segundo o filho, Lino Massayuki Ito, a casa localizava-se num lugar tão afastado que tinha que “viajar” para chegar em casa. Masaji Ito já trabalhava com fotografia como funcionário no Foto Muito Bom, na cidade de Lins – SP. Neste local ele também tocava

violino com uma banda e segundo a viúva Yukiko, ele quase não ensaiava para aprender as músicas.

Figura 35 – Fotografia revelada embaixo de cobertores – 1947



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

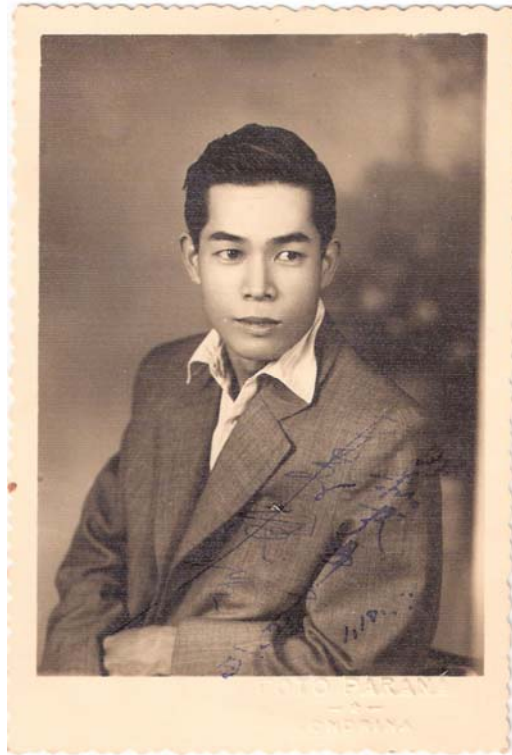
Figura 36 – Fotografia do casamento. Masaji Ito & Yukiko Okawa Ito – década de 1950, Foto Cosmos – SP



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

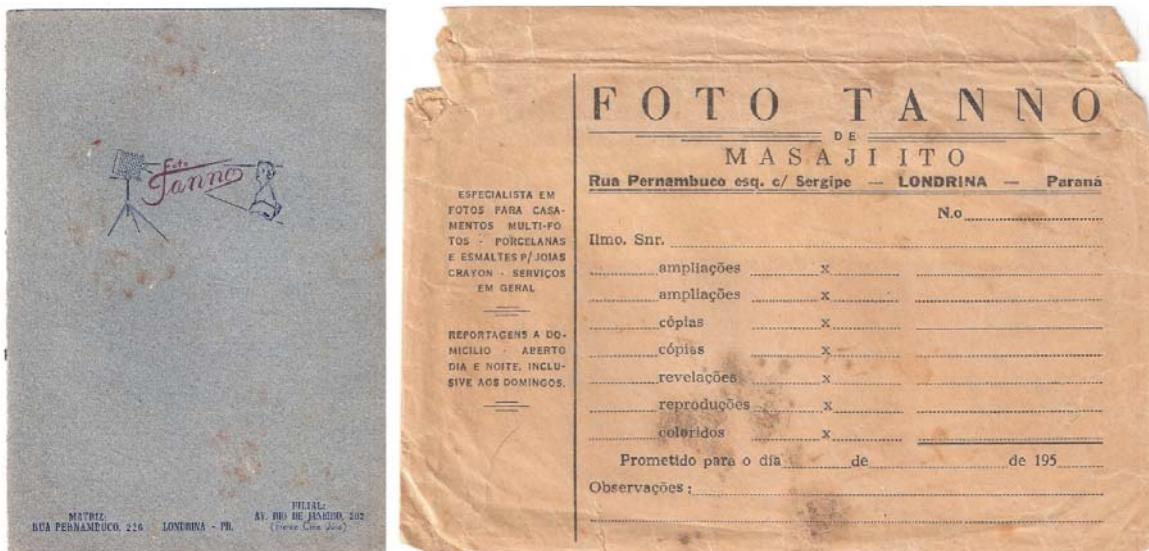
Figura 37 – Masaji Ito, tirada no Foto Paraná – década de 1950, Londrina



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Figura 38 – Envelope fotográfico da década de 1950 – Foto Tanno – Londrina



Fonte: Acervo da família Ito

Figura 39 – Família Ito - Década de 1970, Londrina.



Fotografia: Masaji Ito
Fonte: Acervo da família Ito

6.3 EMPREENDIMENTOS FOTOGRÁFICOS EM LONDRINA

Segundo entrevista concedida no dia 01 de abril de 2010, pelo grupo formado com a viúva do fotógrafo, Yukiko Okawa Ito, e os filhos, Lúcia Kazui Ito, Aparecida Mayumi Ito e Jorge Kodi Ito, em 1953, quando o filho Lino Massayuki Ito nasceu, Masaji já trabalhava no Foto Niko em Londrina e o dono do estabelecimento tinha o sobrenome Watanabe.

Em 1955, quando o filho Koji nasceu, Masaji abriu o Foto Tanno, localizado na rua Pernambuco, esquina com a rua Sergipe (Figura 38). O nome Tanno foi uma homenagem ao Sr. Kioshi Tanno que lhe emprestou o dinheiro para o empreendimento. Os entrevistados apontam a possibilidade de um grau de parentesco entre eles. Kioshi Tanno era agricultor e tinha um sítio em Rolândia.

Depois de um tempo de atuação na rua Pernambuco com a Sergipe, o Foto Tanno mudou-se para a avenida Rio de Janeiro, em frente ao Cine Jóia. O Foto localizava-se aos fundos. Posteriormente o Foto Tanno mudou-se para a avenida Paraná, no 2ª andar do edifício Metrópole. Os filhos Lino e Mayumi trabalhavam lá, inclusive eles lembram que uma cliente reclamou: “aonde já se viu um pai deixar duas crianças tomando conta do negócio”. Com horário de atendimento comercial estendido, funcionava nos dias e noites, inclusive aos domingos. Talvez seja por isso que as crianças eram tão exigidas. O Foto Tanno fazia reportagens em domicílio e era especializado em fotografias de casamentos e multi-fotos.

6.4 FOTO CAPRICO – O 1º LABORATÓRIO FOTOGRÁFICO EM CORES

Em paralelo com o Foto Tanno, Masaji Ito inaugurou o Foto Capricho, na rua Professor João Candido, 334 edifício Tuparandi, térreo. Segundo o filho Lino, em entrevista concedida em 20 de abril de 2010, ele afirmou com convicção que o Foto Capricho foi o maior de Londrina na época e o 1º laboratório fotográfico colorido da cidade com início provável de abertura entre 1964 e 1966.

O Foto Capricho iniciou suas atividades com a sociedade de três integrantes: Masaji Ito, Hideio Shibayama e outro nome não confirmado. Lino lembra que viajava com o pai Masaji, em uma Ford Rural aos arredores de Londrina, coletando os filmes para serem revelados em cores no Capricho, e depois retornava devolvendo as fotografias impressas. Os equipamentos do foto eram as máquinas fotográficas das marcas Rolleiflex 6x6, Yashica LM 6x6, Canon, Nikon e Asahi Pentax 35mm. Apesar de possuírem as 35mm, a preferência era nos médios formatos, pois as ampliações 18x24 granulavam nas 35mm. Segundo Lino, máquina boa era Asahi Pentax, ao menos era o que as pessoas que consertavam máquinas fotográficas diziam na época.

A equipe de funcionários era composta por Kazuo, Carlos e Akira Sam, além dos filhos de Masaji que trabalhavam com frequência. O filho Lino trabalhou dos 7 aos 22 anos, ampliando, lavando, revelando e pintando as fotografias. Levava marmita para o pessoal que trabalhava no foto. Inicialmente trabalhou em negativos de vidro, depois vieram os de plástico. Ele conheceu o fotógrafo José Juliani e até levou uma máquina Kowa 35mm japonesa para ele consertar. Já era um senhor velho. A máquina não teve conserto e se perdeu.

Desde criança trabalhava no foto e já adolescente fazia ensaios e reportagens fotográficas. Um episódio marcante que ele conta com nostalgia: a história de uma mulher que ligou no foto e ele foi fotografar. Quando chegou na casa da mulher foi pego de surpresa, pois ela tirou o roupão e ficou só de lingerie. A mulher tinha um imponente Dodge Dart na garagem da casa. Ele ficou tão emocionado que as fotos ficaram todas escuras e mal tiradas. A mulher queria fazer um poster grande com as fotografias.

Outra história é sobre a cobertura de um casamento. Lino esqueceu de levar o cabo de sincronismo do flash e tentou improvisar com o disparo manual, resultado: todas as fotografias ficaram escuras novamente. A filha Lúcia lembra quando criança que tinha umas fotografias reveladas da chegada do homem à lua, no Foto Capricho. Ela limpava as escadas do foto e o pai Masaji dizia que o dinheiro que ela ganharia seria investido em ações.

Em resposta à cobrança dos sócios, pelo retorno financeiro imediato, Masaji Ito resolveu comprar todas as partes. O Foto Capricho funcionou por anos, mas depois não supriu os altos investimentos em equipamentos e fechou. Depois da derrocada, Masaji Ito ainda montou um foto no nome da Mayumi e do Lino. O endereço era atrás do edifício Júlio Fuganti. Em 1975, em mais uma tentativa com o negócio da fotografia, o filho Lino abriu um foto no edifício Centro Comercial com o nome fantasia: Foto Ito e razão social: Lino Massayuki Ito. Era nos fundos da galeria, perto de um banheiro e ninguém avistava o foto. Atuou por um ano, mas depois fechou.

Figura 40 – Envelope de pedidos fotográficos do Foto Capricho – Década de 1960 Londrina

FOTO CAPRICHO S/A.
 Laboratório Fotográfico Colorido
 SERVIÇO FOTOGRAFICO EM GERAL — ATENDE REPORTAGEM A DOMICÍLIO
 Venda de Material Fotográfico — Cinescópio — Filmbob, etc.
 Rua Prof. João Cândido, 334 — Ed. Tupacandi — Fone 2.0044 — LONDRINA — Paraná

Sr. _____

Colorido	x	Cr\$
Ampl.	x	Cr\$
Cópia	x	Cr\$
Revelações	x	Cr\$
		TOTAL Cr\$

SERVIÇOS RÁPIDOS 3x4 E FOTOCÓPIAS

Fonte: Acervo da família Ito

Figura 41 – Empresários - Década de 1960 - Londrina



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

O Foto Capricho fazia reportagens em domicílio, serviço fotográfico em geral e fotocópias, além de comercializar material fotográfico e outros equipamentos tecnológicos como gravadores e filmadoras. Empreendimento arrojado para a época. Na figura 41, Masaji Ito na segunda posição da esquerda para direita, com os amigos no estúdio do Foto em Londrina. Detalhe da máquina fotográfica à direita.

O próximo capítulo compreende a metodologia e análise do corpus. Os fatores sinédoque condicionantes apresentados no segundo, terceiro e quarto capítulos foram imbuídos em uma figura chamada de ferramenta de auxílio de leitura de imagens. Também é explicado o motivo do “sinédoque” junto ao nome dos fatores.

7 METODOLOGIA E ANÁLISE DO CORPUS

O recorte temporal e espacial compreende a década de 1930 à 1960 na cidade de Londrina - Paraná. A análise partiu da sequência de fotografias de Haruo Ohara e Masaji Ito. Esta pesquisa é qualitativa e quantitativa e a coleta de dados utilizou livros e artigos publicados; fotografias divulgadas e outras fornecidas pelos autores ou familiares.

O delineamento enquadra a modalidade de pesquisa experimental que consiste em determinar um *corpus* de estudo, selecionar as variáveis influenciadoras e determinar as maneiras de controlar e observar os efeitos que tais variantes afetam o objeto. (GIL, 2010). A ferramenta de análise (Figura 42) construída foi aplicada nas fotografias dos imigrantes japoneses para verificar o nível de associações. O funcionamento da mecânica que atua na origem cultural dos três fatores propostos são explicados com os infográficos correspondentes nas figuras 43, 44 e 45.

7.1 FERRAMENTA DE AUXÍLIO DE LEITURA DE IMAGENS

Figura 42 – Ferramenta que auxilia na leitura das imagens indicando suas variáveis

FATORES SINÉDOQUE CONDICIONANTES:	
	1º FATOR: ALFABETIZAÇÃO GRAMATICAL
	2º FATOR: MANUAL KODAK
	3º FATOR: TECNOLOGIA + REGRA DOS TERÇOS

Fonte: Elaborado pelo autor

Reiterando: acreditamos que na composição fotográfica oriental - e também ocidental - cada fator sinédoque condicionante posteriormente assimilado anula o anterior. Se o operante da câmera fotográfica nasceu em uma cultura com alfabetização oriental é provável que alinhe os objetos no canto direito com maior intensidade, mas se o operante for ocidental é provável que alinhe no lado oposto.

No entanto, se na busca por alguma instrução fotográfica o operante leu o primeiro Manual Kodak, a tendência foi centralização de todos os objetos. No passo seguinte em direção a um nível mais elevado de composição fotográfica, se o operante viveu em tempos modernos com tecnologia para fixar as bordas do fotograma e aplicou a Regra dos Terços e/ou Espiral Fibonacci, é provável que ele foi livre para distribuir os objetos em

qualquer parte da imagem preferindo encaixá-los nos pontos áureos de intersecção, por compreender que são mais aprazíveis e harmônicos.

Por que sinédoque? Pois assim como Peirce, tendo cunhado termos inéditos como *firstness*, *secondness* e *thirdness* para não confundir os leitores com outros termos já existentes, concordamos que certas palavras criadas conferem identidade única e imediata para o objeto que se referem. O termo “sinédoque” colocado junto ao nome da nossa ferramenta de análise, foi emprestado das figuras de linguagem por sua noção conceitual. As figuras de linguagem ou de estilo são empregadas para valorizar o texto, tornando a linguagem mais expressiva. É um recurso linguístico para expressar experiências comuns de formas diferentes conferindo originalidade, emotividade ou poeticidade ao discurso.

As figuras revelam muito da sensibilidade de quem as produz, traduzindo particularidades estilísticas do autor. A palavra empregada em sentido figurado, não-denotativo, passa a pertencer a outro campo de significação mais amplo e criativo. As figuras de linguagem podem ser classificadas em:

- a) figuras de palavra;
- b) figuras de harmonia;
- c) figuras de pensamento; □
- d) figuras de construção ou sintaxe.

Metonímia ou transnomação é uma figura de linguagem que consiste no emprego de um termo por outro, dada a relação de substituição ou a possibilidade de associação entre os termos. Um exemplo é quando o “Palácio do Planalto” é usado como um metônimo, uma instância de metonímia, para representar a Presidência do Brasil, por ser localizado neste palácio o gabinete presidencial.

A metonímia é geralmente utilizada para a não repetição de palavras em textos. Como em entrevistas nas quais o entrevistado, exemplo: “Jorge Amado”, pode tanto ser chamado pelo primeiro nome, como pelo sobrenome ou pelo nome completo. “Jorge declarou”, “Amado declarou”, ou “Jorge Amado declarou”. Ocorre metonímia quando há substituição de uma palavra por outra, havendo entre ambas algum grau de semelhança, relação, proximidade de sentido ou implicação mútua. Tal substituição fundamenta-se em uma relação objetiva, real, realizando-se de inúmeros modos:

- A causa pelo efeito e vice-versa:

E assim o operário ia □ com suor e com cimento² Erguendo uma casa aqui □ Adiante um apartamento." □

² *Com trabalho.*

- O lugar de origem ou de produção pelo produto: □

Comprei uma garrafa do legítimo porto³. □

³ *O vinho da cidade do Porto.*

- O autor pela obra:

Ela parecia ler Jorge Amado⁴. □

⁴ *A obra de Jorge Amado.*

- O abstrato pelo concreto e vice-versa: □

Não devemos contar com o seu coração⁵. □

⁵ *Sentimento, sensibilidade.*

Na metonímia, um termo substitui outro não porque a nossa sensibilidade estabeleça uma relação de semelhança entre os elementos que esses termos designam (caso da metáfora), mas porque esses elementos têm, de fato, uma relação de dependência. Dizemos que, na metonímia, há uma relação de contiguidade entre sentido de um termo e o sentido do termo que o substitui. Contiguidade significa “proximidade”, “vizinhança”.

Já a sinédoque, do grego *synekdoche* (συνεκδοχή), é um tipo de metonímia que consiste na atribuição da parte pelo todo (*pars pro toto*), ou do todo pela parte (*totum pro parte*). Ocorre sinédoque quando há substituição de um termo por outro, havendo ampliação ou redução do sentido usual da palavra em uma relação quantitativa. Encontramos sinédoque nos seguintes casos:

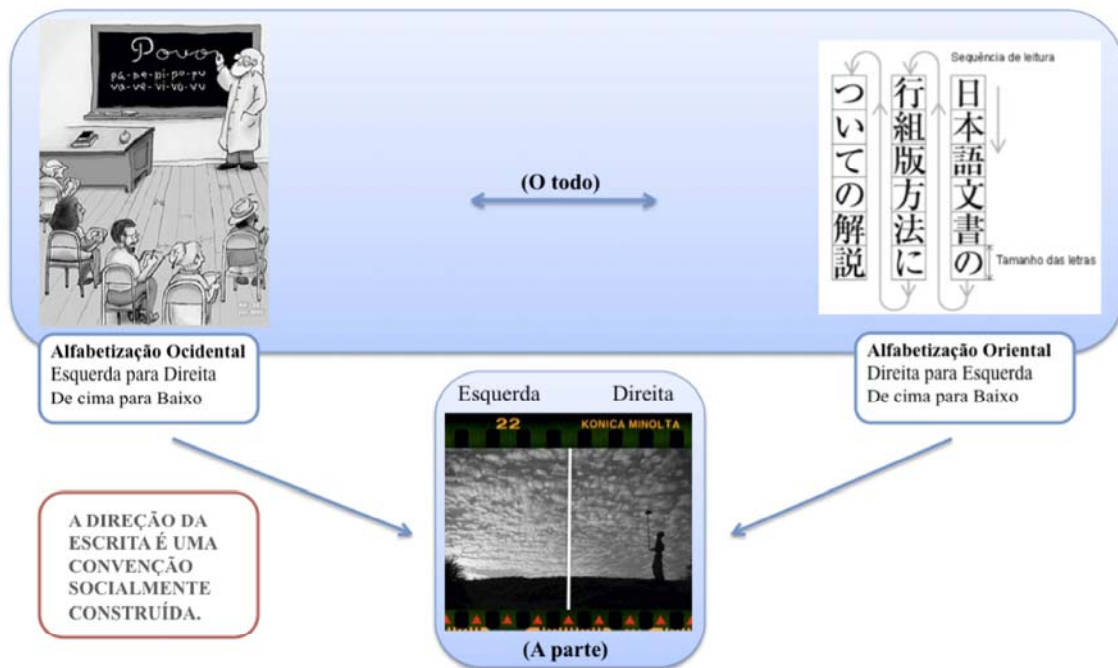
- A parte pelo todo e vice-versa: □

"A cidade inteira¹ viu assombrada, de queixo caído, o pistoleiro sumir de ladrão, fugindo nos cascos² de seu cavalo." □

¹ *O povo.* ² *Parte das patas.*

Modernamente, a metonímia engloba a sinédoque. No âmbito do presente trabalho nos referimos como “**A parte**” sendo a fotografia e “**O todo**” sendo o contexto que abrange a cultura, as tradições sociais, os costumes e as condutas de ensino alfabéticas, que são muito maiores que a parte, mas que a influenciam. Uma cultura é maior que o homem, dizia Haroldo de Campos (1985).

Figura 43

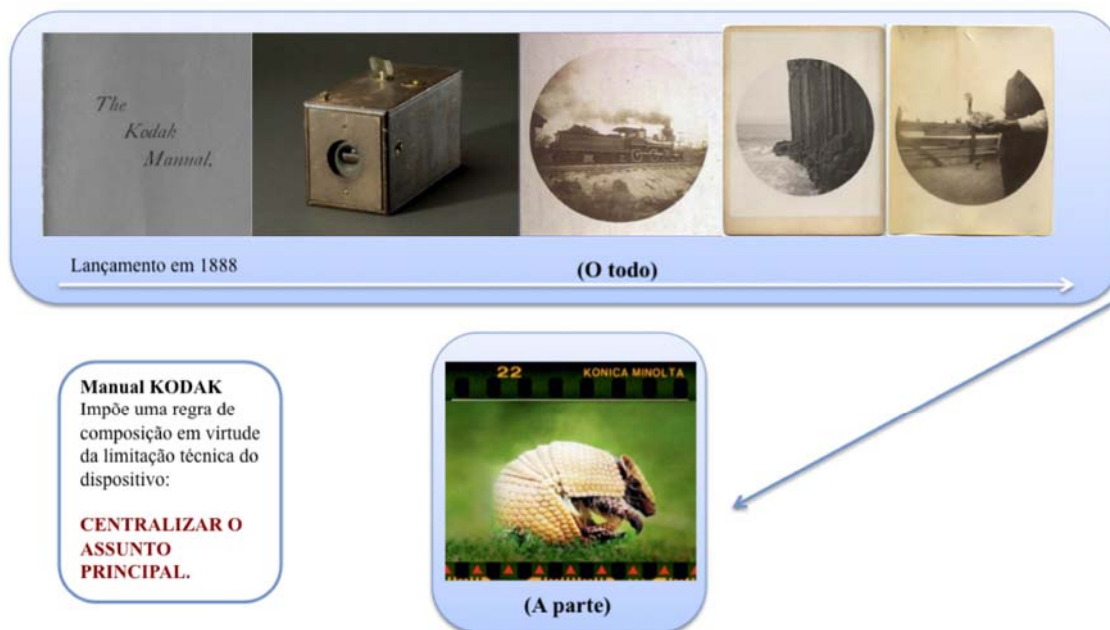


1º Fator sinédoque condicionante – Alfabetização gramatical (os elementos da imagem são enquadrados inconscientemente pelo indivíduo a partir da direção inicial da alfabetização do seu idioma, ou seja da esquerda p/ direita ou da direita p/ a esquerda)

Fonte: Elaborado pelo autor

A Figura 43 ilustra a mecânica de funcionamento da cultura agindo sobre o clicar do fotógrafo. Como os japoneses aprenderam uma alfabetização da direita para a esquerda, acreditamos que o peso da totalidade da experiência gramatical oriental, influenciou a distribuição dos elementos gráficos no eixo direito da imagem. A Alfabetização Gramatical é o 1º Fator Sinédoque Condicionante.

Figura 44



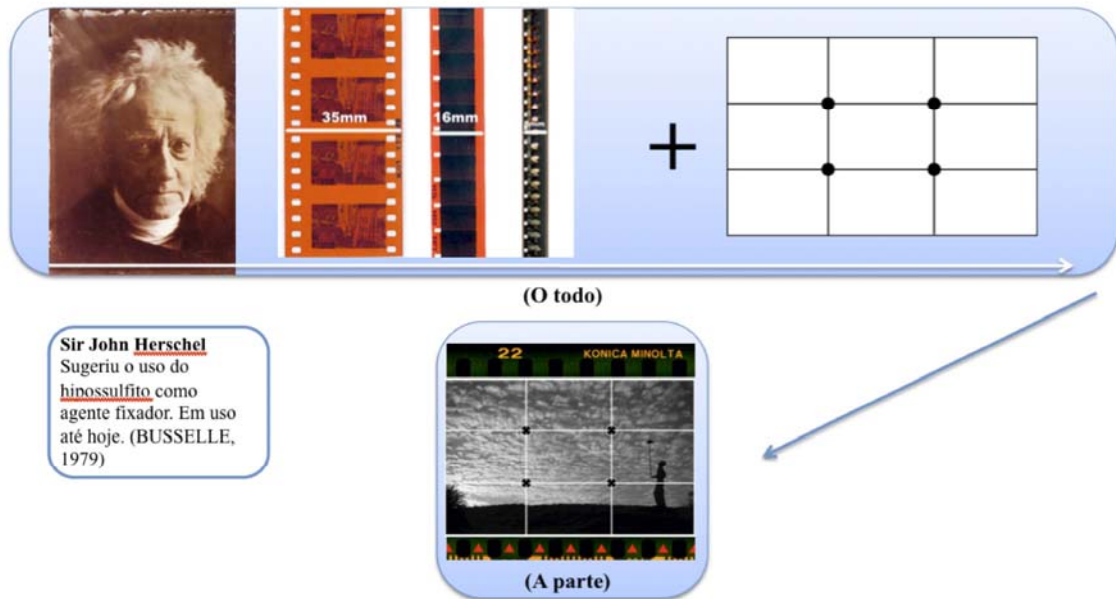
2º Fator sinédoque condicionante = Manual Kodak (Os elementos da imagem são enquadrados (in)conscientemente no centro do fotograma por paradigma e também por uma imposição da limitação técnica da época, que orientava centralizar o objeto principal para assegurar um registro seguro do evento, pois as bordas corriam o risco de queimar)

Fonte: Elaborado pelo autor

O 2º Fator (Figura 44) corresponde a um “**todo**” que abrange as limitações técnicas da captura e revelação fotográficas de uma época, juntamente com a imposição da regra de composição centralizada do Manual Kodak. Desde sua publicação em 1888, são 125 anos de influência que ecoa com a impressão de um manual traduzido em vários idiomas e distribuído ao redor do mundo. Há versões mais atualizadas do manual, porém a regra inicial de centralizar os elementos principais ainda está circulando e arraigada com profundidade no hábito das pessoas que fotografam.

Não que seja demérito centralizar, mas como alerta Williams (1995) o alinhamento centralizado costuma ser o mais utilizado pelos iniciantes, pois é muito seguro e a sensação de usá-lo é confortável. O alinhamento central cria uma aparência mais formal, mais comum e sem brilho. Escolha o alinhamento centralizado conscientemente e não por automação.

Figura 45



3º Fator sinédoque condicionante = Tecnologia + Regra dos Terços (Os elementos da imagem são enquadrados conscientemente em qualquer parte do fotograma, sendo possível através da tecnologia preencher as bordas do fotograma, somadas as opções de posicionamento dos objetos da imagem nos pontos áureos do fotograma, revelando um padrão gráfico sintonizado com a harmonia estética)

Fonte: Elaborado pelo autor

O 3º Fator (Figura 45) corresponde a um “**todo**” que abrange o avanço tecnológico somado ao conhecimento da Regra dos Terços e Espiral Fibonacci, em prol da composição fotográfica. Dentro do contexto do avanço tecnológico temos um grande número de inventores que contribuíram para chegarmos ao que hoje conhecemos como fotografia moderna. Quanto à composição visual, também temos a herança de séculos de planejamento gráfico com a influência determinante da geometria das proporções harmônicas.

As referências bibliográficas consultadas, que correspondem à revisão da literatura, não esclareceram de forma satisfatória todos os pressupostos deste projeto. Não esclareceram de maneira específica como os imigrantes compuseram as imagens. Portanto, o presente trabalho pretende trazer uma contribuição para a problemática levantada, uma vez que:

Não importa quão imperfeito possa, ou quão sujeito ao erro, possa ser o conhecimento, a partir do momento em que essa inteligência busca aprender e compara suas ideias com os resultados da experiência, a fim de corrigi-las, aquilo que se ocupa é a ciência. (PEIRCE *apud* PIRES; CONTANI, 2008, p.151).

Esperamos que as ideias aqui apresentadas possam ser confirmadas, ampliadas ou refutadas por pesquisadores futuros, tornando este projeto fecundo para o desenvolvimento de novas pesquisas. Nossa hipótese é que o choque cultural e a confluência com a nova cultura, o novo país, a nova cidade, miscigenou o olhar dos japoneses gerando contribuições imagéticas importantes. A sequência de imagens a seguir é de autoria de Haruo Ohara e os elementos compositivos principais foram distribuídos com maior intensidade na direita do fotograma.

7.2 ANÁLISE DAS IMAGENS DE HARUO OHARA

A análise das imagens tem uma sequência lógica proposta pela ferramenta de auxílio de leitura e inicialmente a fotografia é apresentada sem diagrama algum (Figura 45a). Posteriormente é inserido sobre a imagem (Figura 45b) o diagrama com o 1º Fator Sinédoque Condicionante – Alfabetização gramatical.

Na etapa seguinte o diagrama com o 2º Fator Sinédoque Condicionante – Manual Kodak (Figura 45c) é sobreposto. Por fim é apresentado o diagrama com o 3º Fator Sinédoque Condicionante – Tecnologia + Regra dos Terços (Figura 45e) e com a variante Espiral Fibonacci (Figura 45d), pelo fato da mesma ter originado a regra.

A relação entre os fatores é de tensão, uma vez que o 1º e o 2º fatores são inconscientes e o 3º fator é consciente. Como já mencionado a assimilação de um fator posterior anula o fator anterior. Para melhor identificação dos fatores operantes determinamos limites espaciais bem definidos:

- Se o elemento gráfico principal estiver perfeitamente encaixado nas áreas demarcadas pelo diagrama (Figura 45b), o fator correspondente está operando com intensidade;
- Se o elemento gráfico principal estiver rompendo com grandes proporções os limites espaciais do diagrama (Figura 46e), aquele fator não está operando com intensidade;
- Se o elemento gráfico principal estiver perfeitamente encaixado nas áreas demarcadas pelo diagrama em mais de um fator correspondente (Figura 45b, 46e), ambos podem estar agindo em conjunto.

Ressaltamos que este sistema de leitura visa identificar quais são os vetores de composição que transparecem nas representações fotográficas com a intenção de responder como os fotógrafos agiram para compor imagens representacionais. Para ler a imagem com a

ferramenta, primeiro observe o tipo de diagrama correspondente a cada fator sinédoque condicionante, depois verifique se o elemento gráfico preenche com intensidade a área gráfica delimitada pelas linhas do diagrama. Se corresponder com intensidade o fator está operando em maior grau. Logicamente que o mapeamento geográfico proposto é apenas uma das inúmeras leituras que se pode fazer em uma imagem. Não tivemos a intenção de ler os significados contidos nas fotografias por compreender que a interpretação decorre de filtros culturais específicos presentes em cada indivíduo, num dado espaço e tempo.

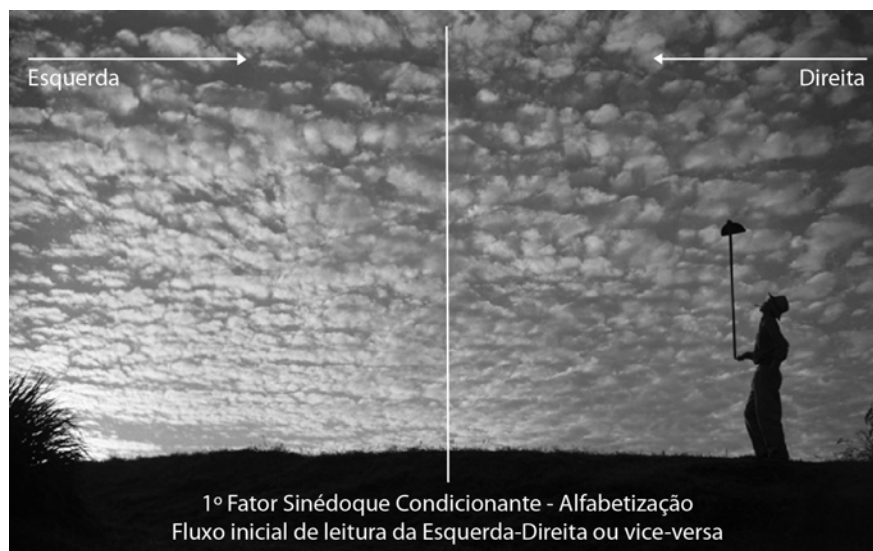
Figura 45a – Nuvem da manhã, 1952, Terra Boa – PR



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

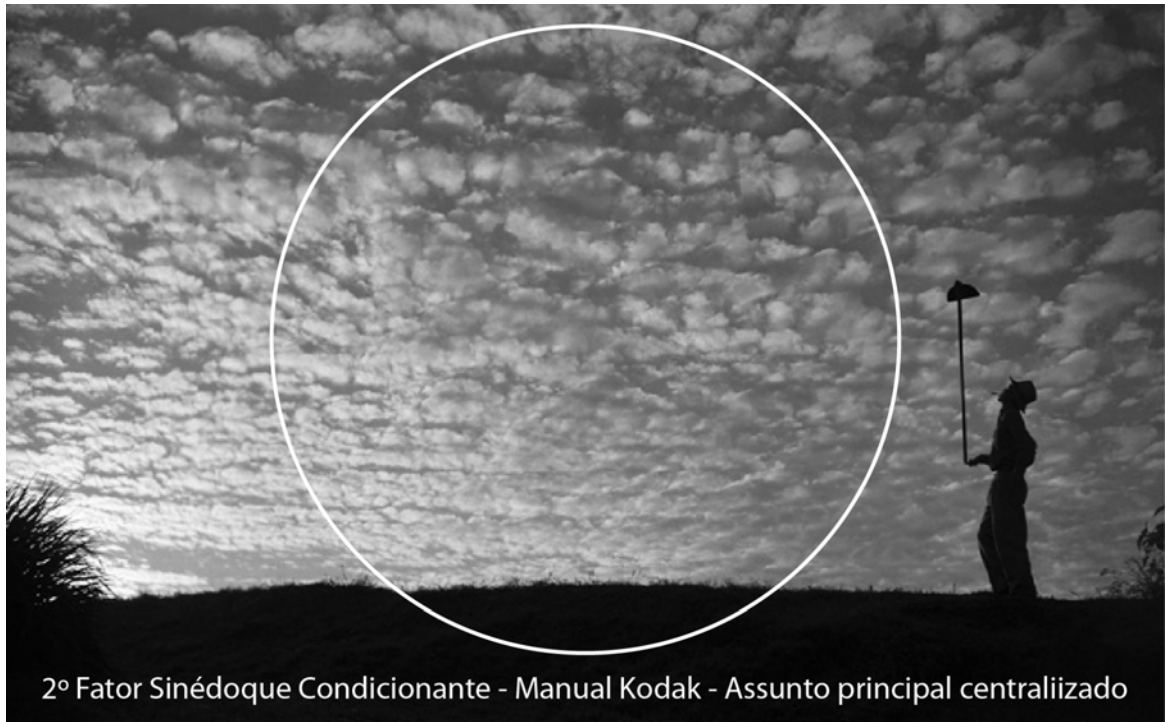
Figura 45b Nuvem da manhã, 1952, Terra Boa – PR. Mapeada com o Eixo Esquerda-Direita



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

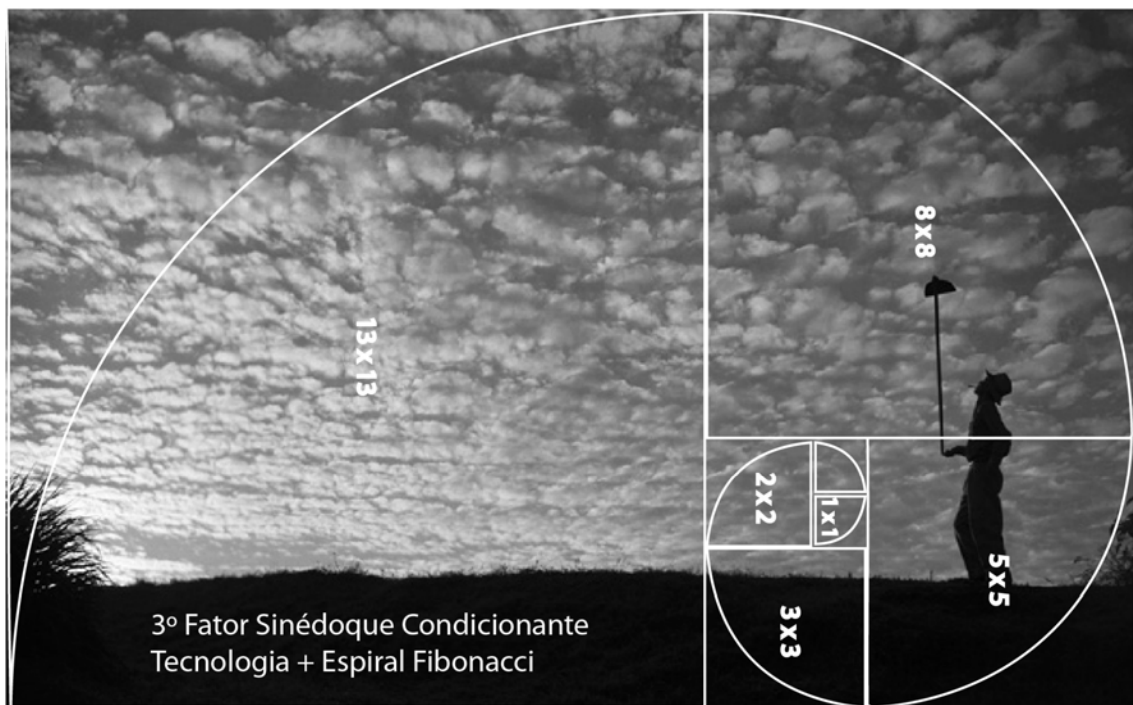
Figura 45c – Nuvem da manhã, 1952, Terra Boa – PR. Mapeada com o Manual Kodak



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

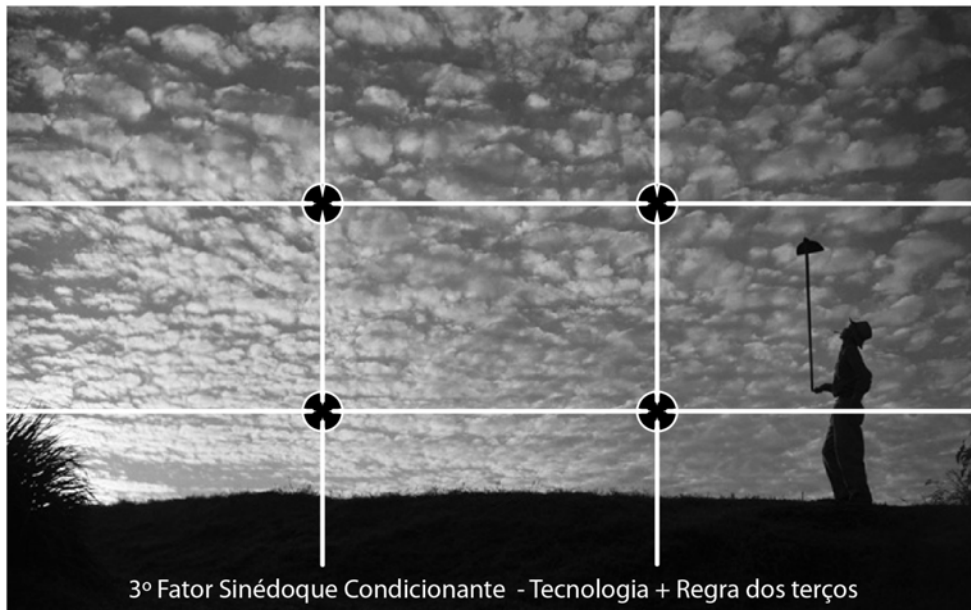
Figura 45d Nuvem da manhã, 1952, Terra Boa – PR. Mapeada com a espiral Fibonacci.



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

Figura 45e – Nuvem da manhã, 1952, Terra Boa – PR. Mapeada com a Regra dos terços



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

Análise da figura 45a:

FATORES SINÉDOQUE CONDICIONANTES:	
X	1º FATOR: ALFABETIZAÇÃO GRAMATICAL
	2º FATOR: MANUAL KODAK
X	3º FATOR: TECNOLOGIA + REGRA DOS TERÇOS

Analisando os elementos compositivos da Figura 45a, podemos notar que o ponto de interesse da imagem é o homem equilibrando a enxada. Segundo Guerinaud (2010) o que mais atrai o olhar do observador é o ser vivo, principalmente o ser humano que em muitos casos vai ser o tema de uma fotografia se fizer parte da composição. O elemento humano do trabalhador assume destaque e está posicionado no eixo de leitura direito do fotograma.

Os vetores de composição que transparecem na representação fotográfica indicam que o 1º Fator Sinédoque Condicionante - Alfabetização Gramatical Oriental da direita para esquerda (Figura 45b) está operando com intensidade em conjunto com o 3º Fator - Tecnologia + Regra dos Terços (Figura 45e), pelo fato do elemento gráfico estar preenchendo o terço vertical direito.

Com o conhecimento das regras de composição, especificamente da regra dos terços somada ao avanço da tecnologia, o fotógrafo estaria liberto para enquadrar o objeto

principal em qualquer um dos pontos áureos do fotograma deslocando-o do centro, sem o risco de queimar as bordas e perder o assunto. O homem com a enxada localiza-se próximo do início da espiral Fibonacci (Figura 45d), mas não perfeitamente encaixado, o que elimina a intenção do 3º Fator - Tecnologia + Regra dos Terços.

Figura 46a – Céu de inverno (vento frio), 1948 Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 46b Céu de inverno (vento frio), 1948 Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 46c – Céu de inverno (vento frio), 1948 Chácara Arara, Londrina – PR



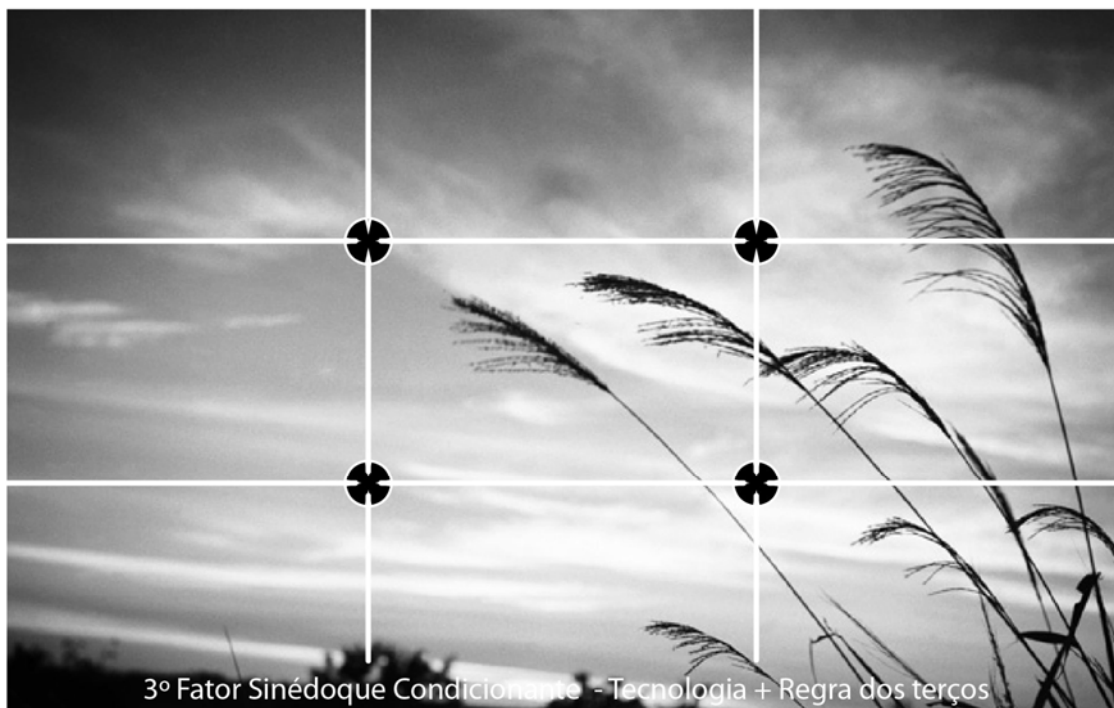
Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 46d – Céu de inverno (vento frio), 1948 Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 46e – Céu de inverno (vento frio), 1948 Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

Análise da figura 46a:

FATORES SINÉDOQUE CONDICIONANTES:	
X	1º FATOR: ALFABETIZAÇÃO GRAMATICAL
	2º FATOR: MANUAL KODAK
	3º FATOR: TECNOLOGIA + REGRA DOS TERÇOS

Analisando os elementos compositivos da Figura 46a, podemos notar que o ponto de interesse da imagem são os trigais. Na (Figura 46b) o elemento gráfico domina em grandes proporções todo o eixo da direita revelando um fluxo de leitura oriental. Os vetores de composição que transparecem na representação fotográfica indicam que o 1º Fator Sinédoque Condicionante - Alfabetização Gramatical da direita para esquerda (Figura 46b) está operando com maior intensidade. O terço vertical da direita é preenchido pelos trigais (Figura 46e), porém uma parte de proporção espacial considerável ocupada pelo trigal no centro do terço vertical central, elimina a intenção do 3º Fator - Tecnologia + Regra dos Terços. É interessante notar que o fluxo de leitura de um olhar ocidental terá uma certa resistência quando encontrar os trigais, no entanto um olhar oriental não terá esta resistência e

sua direção de certa forma contribuirá para forçar os trigais para baixo, reclamando seu fluxo, supondo a imaginação de movimento da cena.

Figura 47a – Pôr-do-sol - Tomoko e Ciro, filhos de Haruo, 1949 - Chácara Arara, Londrina-PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 47b – Pôr-do-sol - Tomoko e Ciro, filhos de Haruo, 1949 - Chácara Arara, Londrina-PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 47c – Pôr-do-sol - Tomoko e Ciro, filhos de Haruo, 1949 - Chácara Arara, Londrina-PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 47d – Pôr-do-sol - Tomoko e Ciro, filhos de Haruo, 1949 - Chácara Arara, Londrina-PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 47e – Pôr-do-sol - Tomoko e Ciro, filhos de Haruo, 1949 - Chácara Arara, Londrina-PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Análise da figura 47a:

FATORES SINÉDOQUE CONDICIONANTES:	
	1º FATOR: ALFABETIZAÇÃO GRAMATICAL
X	2º FATOR: MANUAL KODAK
	3º FATOR: TECNOLOGIA + REGRA DOS TERÇOS

Analisando os elementos compositivos da Figura 47a, podemos notar que o ponto de interesse da imagem são Tomoko e Ciro, filhos de Haruo. Na figura 47c eles dominam toda a área central e os vetores de composição que transparecem na representação fotográfica indicam que o 2º Fator Sinédoque Condicionante – Manual Kodak está operando com intensidade.

Tomoko também está perfeitamente encaixada em dois pontos áureos do terço vertical esquerdo, limite com o central (Figura 47e), mas Ciro está posicionado no terço vertical central dominando esta área espacial em grandes proporções, o que elimina a intenção do 3º Fator - Tecnologia + Regra dos Terços.

Figura 48a – Rosa e Tokoyo, filhas de Haruo, 1950 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

Figura 48b – Rosa e Tokoyo, filhas de Haruo, 1950 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

Figura 48c – Rosa e Tokoyo, filhas de Haruo, 1950 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 48d – Rosa e Tokoyo, filhas de Haruo, 1950 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 48e – Rosa e Tokoyo, filhas de Haruo, 1950 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

Análise da figura 48a:

FATORES SINÉDOQUE CONDICIONANTES:	
X	1º FATOR: ALFABETIZAÇÃO GRAMATICAL
	2º FATOR: MANUAL KODAK
	3º FATOR: TECNOLOGIA + REGRA DOS TERÇOS

Analisando os elementos compositivos da figura 48a, podemos notar que o ponto de interesse da imagem são Rosa e Tokoyo, filhas de Haruo. Na figura 48b elas dominam em grandes proporções todo o eixo da direita revelando um fluxo de leitura oriental. Os vetores de composição que transparecem na representação fotográfica indicam que o 1º Fator Sinédoque Condicionante - Alfabetização Gramatical da direita para esquerda (Figura 48b) está operando com maior intensidade.

Rosa está encaixada na área central (Figura 48c), mas Tokoyo não e a espiral Fibonacci (Figura 48d) não está perfeitamente encaixada em algum elemento compositivo o que elimina a intenção por parte do fotógrafo pelos demais fatores sinédoque condicionantes.

Figura 49a – Pausa para descanso - Autorretrato, 1945 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 49b – Pausa para descanso - Autorretrato, 1945 - Chácara Arara, Londrina - PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 49c – Pausa para descanso - Autorretrato, 1945 - Chácara Arara, Londrina - PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 49d – Pausa para descanso - Autorretrato, 1945 - Chácara Arara, Londrina - PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 49e – Pausa para descanso - Autorretrato, 1945 - Chácara Arara, Londrina - PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Análise da Figura 49a:

FATORES SINÉDOQUE CONDICIONANTES:	
	1º FATOR: ALFABETIZAÇÃO GRAMATICAL
X	2º FATOR: MANUAL KODAK
X	3º FATOR: TECNOLOGIA + REGRA DOS TERÇOS

Analisando os elementos compositivos da figura 49a, podemos notar que o ponto de interesse da imagem é o próprio Haruo descansando. Na figura 49c seus pés e a chaleira dominam toda a área central. Os vetores de composição que transparecem na representação fotográfica indicam que o 2º Fator Sinédoque Condicionante – Manual Kodak (Figura 49c) está operando com intensidade em conjunto com o 3º Fator - Tecnologia + Regra dos Terços, pelo fato do elemento gráfico “chapéu” estar preenchendo o terço vertical direito (Figura 49e) e também ter importância no nível da significação.

Na Figura 49b, os elementos gráficos principais que são dominantes no eixo direito excedem uma parte de proporção espacial considerável no eixo esquerdo o que elimina a intenção do 1º Fator Sinédoque Condicionante - Alfabetização Gramatical da direita para esquerda.

Figura 50a – Meninas com flores, c. 1950 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 50b Meninas com flores, c. 1950 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 50c – Meninas com flores, c. 1950 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

Figura 50d – Meninas com flores, c. 1950 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

Figura 50e – Meninas com flores, c. 1950 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Análise da Figura 50a:

FATORES SINÉDOQUE CONDICIONANTES:	
X	1º FATOR: ALFABETIZAÇÃO GRAMATICAL
	2º FATOR: MANUAL KODAK
	3º FATOR: TECNOLOGIA + REGRA DOS TERÇOS

Analisando os elementos compositivos da figura 50a, podemos notar que o ponto de interesse da imagem são as meninas com as flores. Na figura 50b elas dominam todo o eixo direito e os vetores de composição que transparecem na representação fotográfica indicam que o 1º Fator Sinédoque Condicionante - Alfabetização Gramatical da direita para esquerda está operando com intensidade.

Apesar de Rosa, uma das filhas de Haruo, estar excedendo o eixo direito ocupando proporção considerável no eixo esquerdo (Figura 50b), essa parte gráfica que excede não se enquadra em nenhum outro diagrama com intensidade marcante, o que elimina a intenção por parte do fotógrafo pelos demais fatores sinédoque condicionantes.

Figura 51a – Colheita ao amanhecer, 1960 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 51b – Colheita ao amanhecer, 1960 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

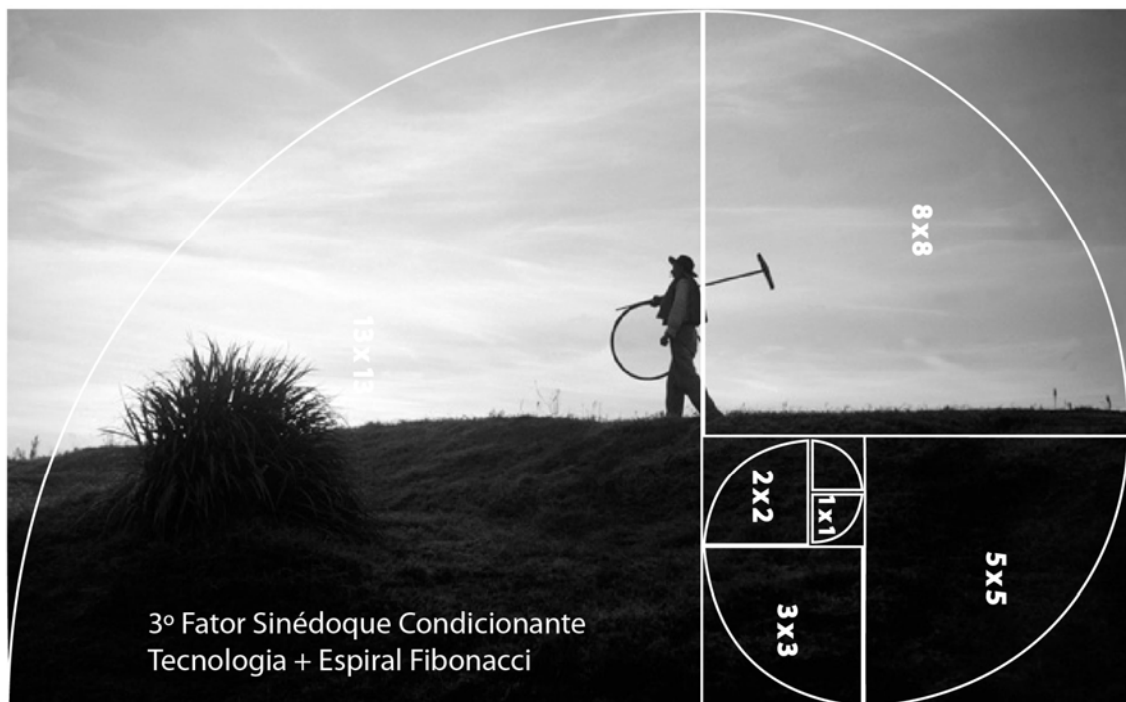
Figura 51c – Colheita ao amanhecer, 1960 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

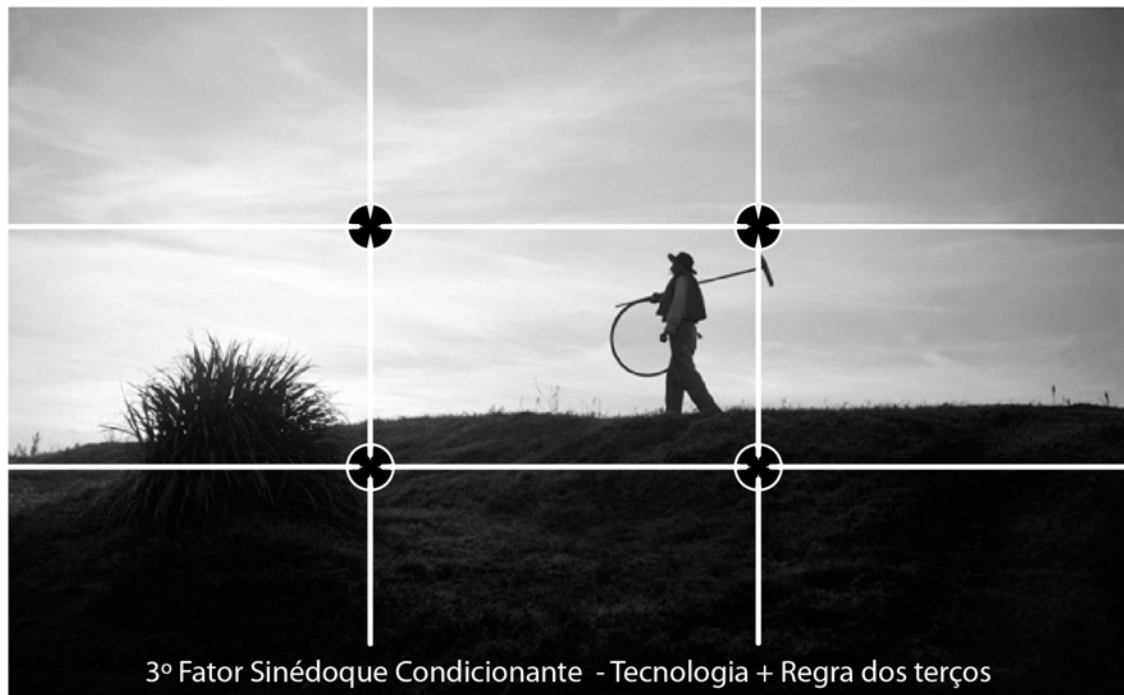
Figura 51d – Colheita ao amanhecer, 1960 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

Figura 51e – Colheita ao amanhecer, 1960 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

Análise da figura 51a:

FATORES SINÉDOQUE CONDICIONANTES:	
X	1º FATOR: ALFABETIZAÇÃO GRAMATICAL
	2º FATOR: MANUAL KODAK
	3º FATOR: TECNOLOGIA + REGRA DOS TERÇOS

Analisando os elementos compositivos podemos notar que o ponto de interesse da imagem é o trabalhador. Na figura 51b ele preenche o eixo direito e os vetores de composição que transparecem na representação fotográfica indicam que o 1º Fator Sinédoque Condicionante - Alfabetização Gramatical da direita para esquerda está operando com intensidade.

Há um elemento gráfico (mato) ocupando proporção considerável no eixo esquerdo (Figura 51b), mas que não se encaixa em outro diagrama com grau de informatividade marcante, o que elimina a intenção pelos demais fatores sinédoque condicionantes.

Figura 52a – Maria, filha de Haruo, 1949 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 52b – Maria, filha de Haruo, 1949 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

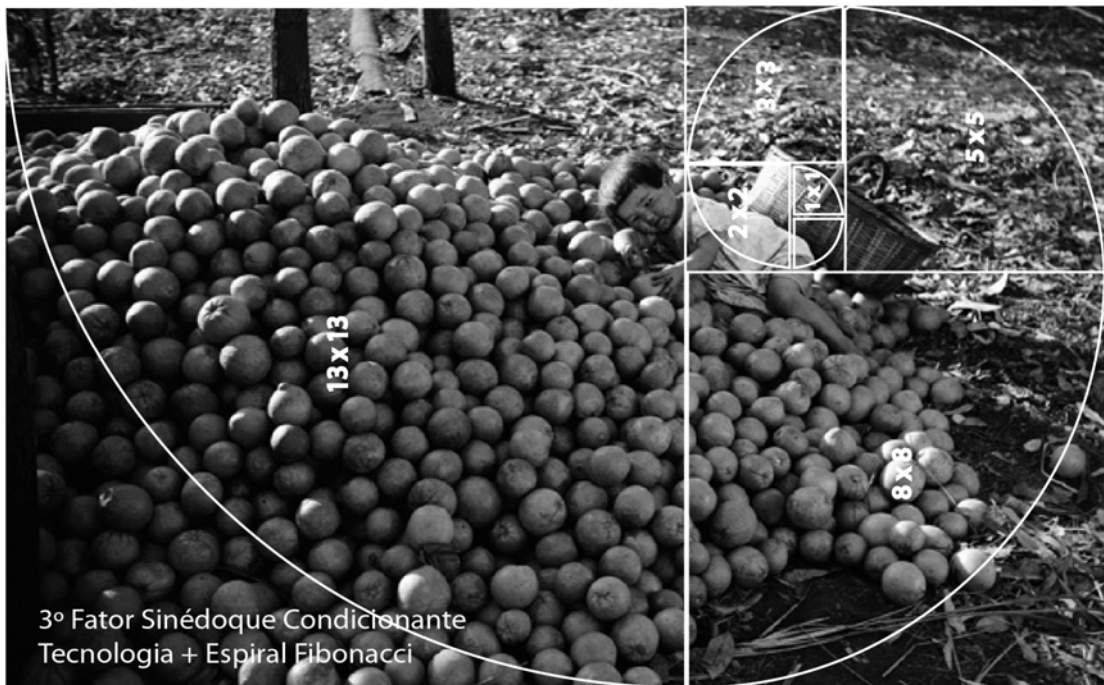
Figura 52c – Maria, filha de Haruo, 1949 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

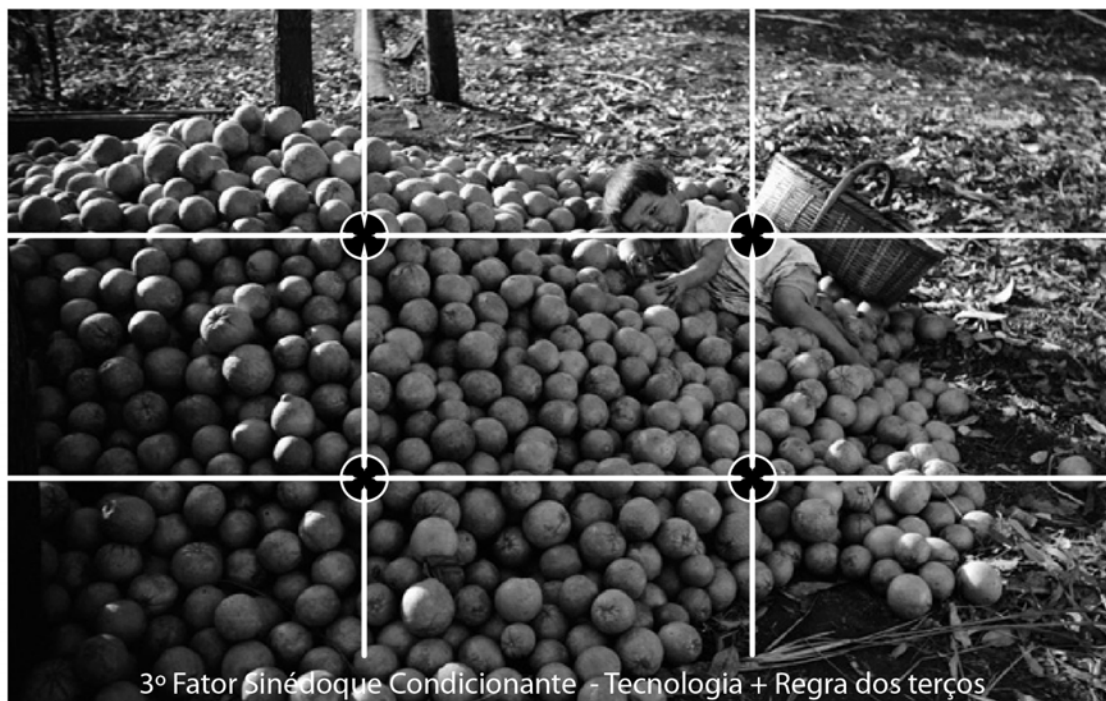
Figura 52d – Maria, filha de Haruo, 1949 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

Figura 52e – Maria, filha de Haruo, 1949 - Chácara Arara, Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

Análise da figura 52a:

FATORES SINÉDOQUE CONDICIONANTES:	
X	1º FATOR: ALFABETIZAÇÃO GRAMATICAL
	2º FATOR: MANUAL KODAK
X	3º FATOR: TECNOLOGIA + REGRA DOS TERÇOS

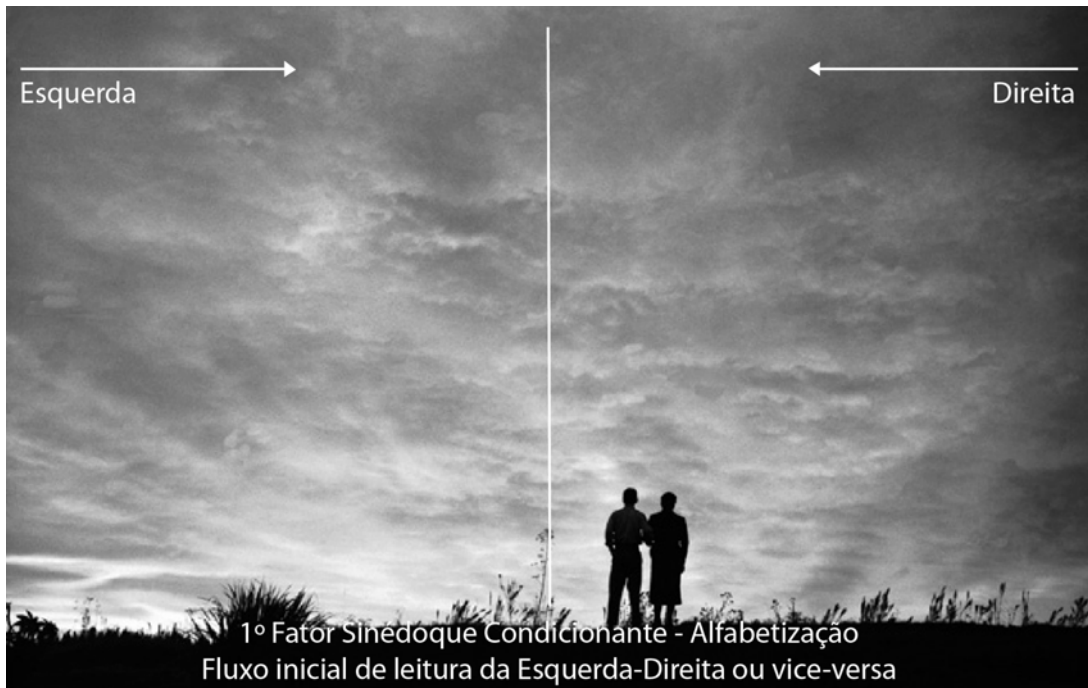
Analisando os elementos compositivos da figura 52a, podemos notar que o ponto de interesse da imagem é a Maria, filha de Haruo. Os vetores de composição que transparecem na representação fotográfica indicam que o 1º Fator Sinédoque Condicionante - Alfabetização Gramatical Oriental da direita para esquerda (Figura 52b) está operando com intensidade em conjunto com o 3º Fator - Tecnologia + Regra dos Terços com a variante Espiral Fibonacci perfeitamente encaixada sobre o elemento principal (Figura 52d). Um exemplo preciso da geometria áurea.

Figura 53 – Contra luz - Autorretrato de Haruo e Ko, às vésperas das bodas de prata, 1959 - Londrina – PR



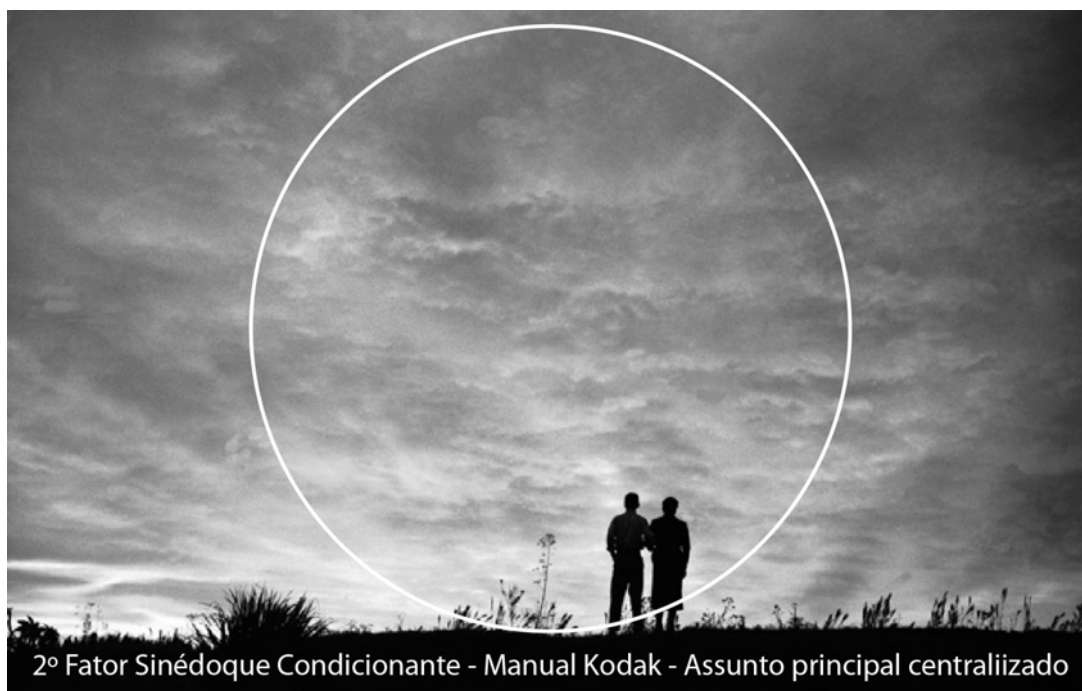
Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 53b – Contra luz - Autorretrato de Haruo e Ko, às vésperas das bodas de prata, 1959 - Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 53c – Contra luz - Autorretrato de Haruo e Ko, às vésperas das bodas de prata, 1959 - Londrina – PR



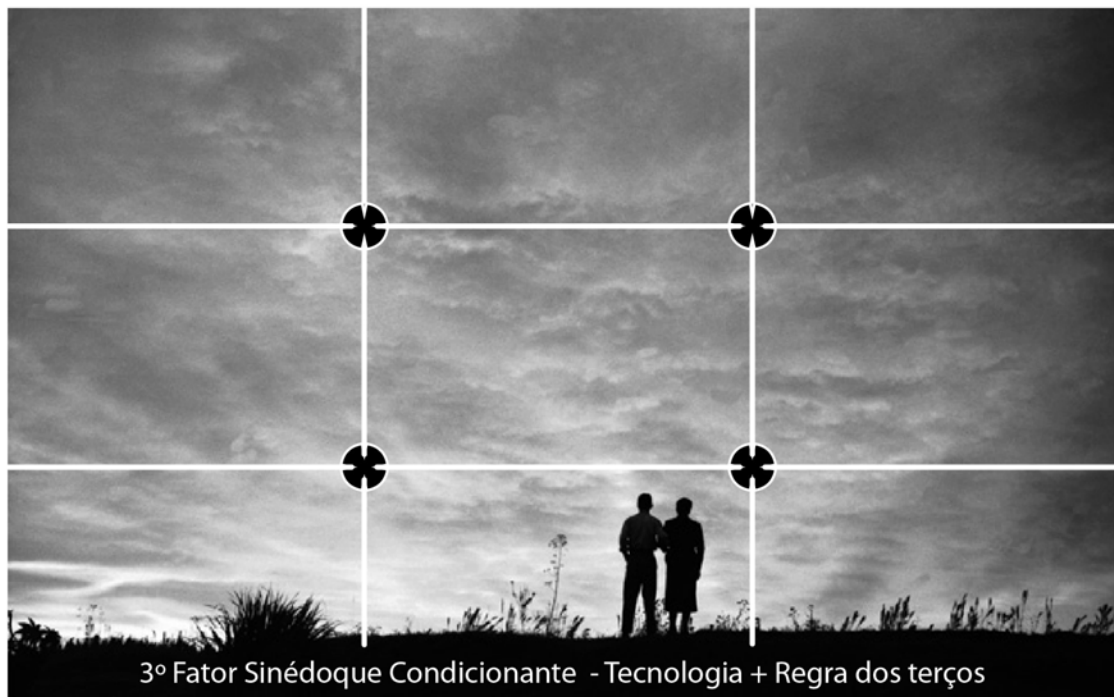
Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 53d – Contra luz - Autorretrato de Haruo e Ko, às vésperas das bodas de prata, 1959 - Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara
Fonte: Salles (2008)

Figura 53e – Contra luz - Autorretrato de Haruo e Ko, às vésperas das bodas de prata, 1959 - Londrina – PR



Fotografia: Haruo Ohara

Fonte: Salles (2008)

Análise da Figura 53a:

FATORES SINÉDOQUE CONDICIONANTES:	
X	1º FATOR: ALFABETIZAÇÃO GRAMATICAL
	2º FATOR: MANUAL KODAK
	3º FATOR: TECNOLOGIA + REGRA DOS TERÇOS

Analisando os elementos compositivos da figura 53a, podemos notar que o ponto de interesse da imagem são Haruo e Ko. O casal preenche o eixo direito e os vetores de composição que transparecem na representação fotográfica indicam que o 1º Fator Sinédoque Condicionante - Alfabetização Gramatical Oriental da direita para esquerda (Figura 53b) está operando com intensidade. O elemento gráfico localiza-se próximo do início da espiral Fibonacci (Figura 53d), mas não perfeitamente encaixado, o que elimina a intenção do 3º Fator - Tecnologia + Regra dos Terços.

Figura 57 – Cerimônia navajo



Fonte: Jung (2008)

Uma característica forte de Haruo é o registro fotográfico marcado por silhuetas observadas nas figuras 45a, 46a, 47a, 51a e 53a. Silhuetas como estas são obtidas a partir do contra luz do sol ao entardecer conferindo poeticidade à imagem. A semelhança pode ser encontrada na figura 57 que representa o final de uma cerimônia navajo quando uma menina que tornou-se mulher, vai ao deserto meditar. A figura 57 foi usada por Jung (2008) para falar sobre os arquétipos do inconsciente humano e sua relação com a representação.

7.3 ANÁLISE DAS IMAGENS DE MASAJI ITO

A sequência de fotografias a seguir é de autoria de Masaji Ito. A figura 58 mostra o detalhe ampliado da fotografia do Cine Teatro Ouro Verde (Figura 59a) e esta imagem representa a principal evidência que o 1º Fator Sinédoque Condicionante – Alfabetização Gramatical - está operando em absoluto. Foi a partir da figura 59a que surgiu a ideia fundamental para o presente trabalho.

Figura 58 – Cine Teatro Ouro Verde - Década de 1960 - Londrina – PR. Detalhe da figura 59a ampliada. Fotografia com o texto do letreiro invertido vindo da direita para a esquerda. 1º Fator Sinédoque Condicionante está operando.



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Figura 59a – Cine Teatro Ouro Verde - Década de 1960 - Londrina – PR



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Figura 59b Cine Teatro Ouro Verde - Década de 1960 - Londrina – PR



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

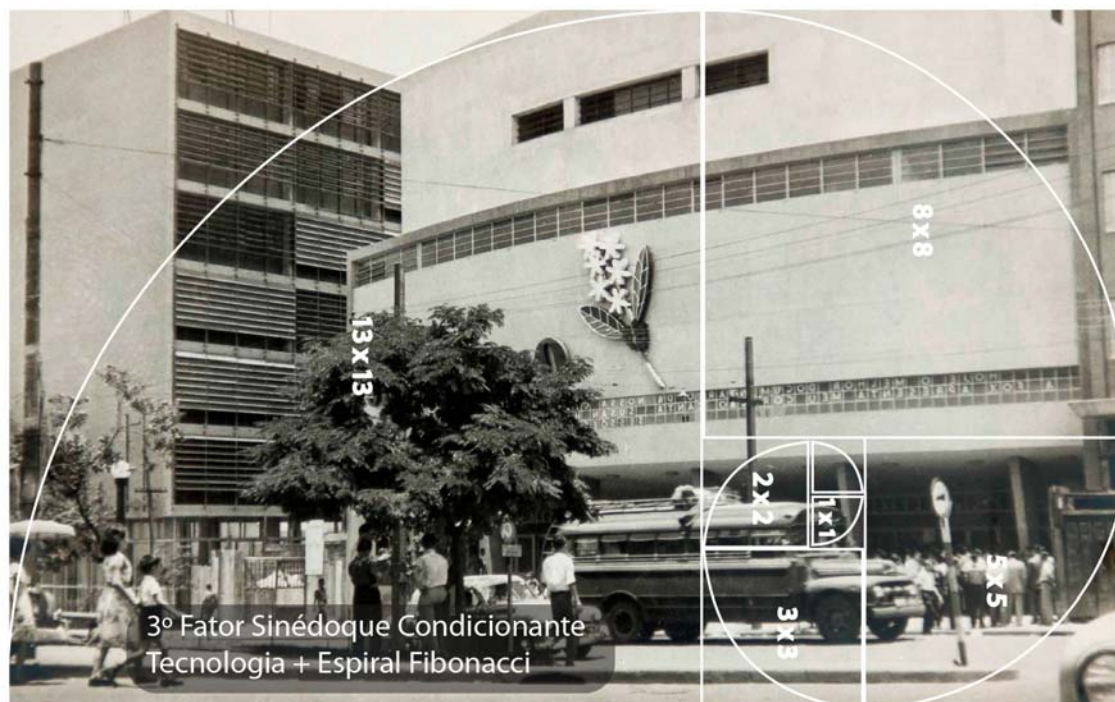
Figura 59c – Cine Teatro Ouro Verde - Década de 1960 - Londrina – PR



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

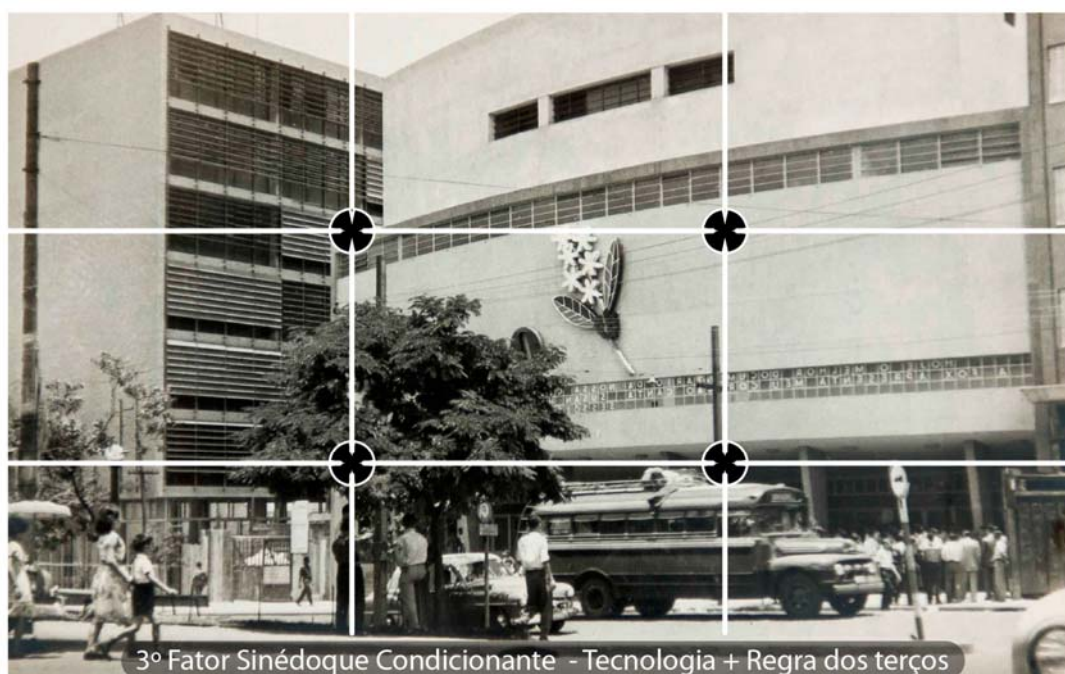
Figura 59d – Cine Teatro Ouro Verde - Década de 1960 - Londrina – PR



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Figura 59e – Cine Teatro Ouro Verde - Década de 1960 - Londrina – PR



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Análise da Figura 59a:

FATORES SINÉDOQUE CONDICIONANTES:	
X	1º FATOR: ALFABETIZAÇÃO GRAMATICAL
	2º FATOR: MANUAL KODAK
	3º FATOR: TECNOLOGIA + REGRA DOS TERÇOS

Analisando cuidadosamente os elementos compositivos da figura 59a, notamos que o ponto de interesse da imagem é o Cine Teatro Ouro Verde preenchendo dois terços verticais da imagem (Figura 59e). No entanto, o aspecto fulcral está no detalhe visto na ampliação do negativo (Figura 58) feito de maneira invertida com as informações do filme em cartaz exibidas de trás para frente. Acreditamos que pelo fato de Masaji Ito ter tido alfabetização gramatical tradicional japonesa, da direita para a esquerda, automaticamente de forma inconsciente ele foi levado a manter o texto da língua portuguesa na mesma direção inicial de leitura da língua japonesa. Ele não sabia ler em português e falava pouco o idioma.

No eixo direito os vetores de composição que transparecem na representação fotográfica indicam que o 1º Fator Sinédoque Condicionante - Alfabetização Gramatical Oriental (Figura 59b) - está operando com intensidade evidente. Não consideramos coincidência ou descuido na ampliação por acreditarmos na lógica dos fatos descritos no parágrafo anterior.

O logotipo do Cine Teatro Ouro Verde localiza-se no centro do fotograma (Figura 59c), mas a característica reveladora do alfabeto invertido fornece pistas da atuação sinédoque condicionante gramatical, o que elimina a intenção pelos demais fatores.

Figura 60a – Comboio imperial. Visita do príncipe e princesa do Japão - Década de 1960 - Londrina – PR



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Figura 60b – Comboio imperial. Visita do príncipe e princesa do Japão - Década de 1960 - Londrina – PR



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Figura 60c – Comboio imperial. Visita do príncipe e princesa do Japão - Década de 1960 - Londrina – PR



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Figura 60d – Comboio imperial. Visita do príncipe e princesa do Japão - Década de 1960 - Londrina – PR



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Figura 60e – Comboio imperial. Visita do príncipe e princesa do Japão - Década de 1960 - Londrina – PR



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Análise da Figura 60a:

FATORES SINÉDOQUE CONDICIONANTES:	
	1º FATOR: ALFABETIZAÇÃO GRAMATICAL
X	2º FATOR: MANUAL KODAK
	3º FATOR: TECNOLOGIA + REGRA DOS TERÇOS

Analisando os elementos compositivos da figura 60a, podemos notar que o ponto de interesse da imagem é comboio que transporta o casal imperial japonês em Londrina. O alvoroço da população também tem importância para o sentido da imagem. Na figura 60c a comitiva imperial preenche a área central e os vetores de composição que transparecem na representação fotográfica indicam que o 2º Fator Sinédoque Condicionante – Manual Kodak está operando com intensidade. Nenhum dos demais diagramas que corresponde aos outros fatores condicionantes delimita elementos gráficos principais na imagem o que elimina a intenção conjunta de fatores.

Figura 61a – Visita do príncipe Akihito e princesa Michiko em Londrina. Década de 1960



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Figura 61b – Visita do príncipe Akihito e princesa Michiko em Londrina. Década de 1960



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Figura 61c – Visita do príncipe Akihito e princesa Michiko em Londrina. Década de 1960



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Figura 61d – Visita do príncipe Akihito e princesa Michiko em Londrina. Década de 1960



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Figura 61e – Visita do príncipe Akihito e princesa Michiko em Londrina. Década de 1960



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Análise da figura 61a:

FATORES SINÉDOQUE CONDICIONANTES:	
	1º FATOR: ALFABETIZAÇÃO GRAMATICAL
X	2º FATOR: MANUAL KODAK
	3º FATOR: TECNOLOGIA + REGRA DOS TERÇOS

A figura 61a é uma sequência da figura 60a com a despedida do príncipe e princesa oriental em visita ao país. Analisando os elementos compositivos podemos notar que o ponto de interesse da imagem é o casal imperial. Na figura 61c eles dominam toda a área central e os vetores de composição que transparecem na representação fotográfica indicam novamente que o 2º Fator Sinédoque Condicionante – Manual Kodak - está operando com intensidade. Não há outro elemento gráfico na imagem que se destaca nos demais diagramas que correspondem aos fatores condicionantes restantes. A presença dos governantes do Japão no Brasil tem grande importância para os imigrantes nipônicos

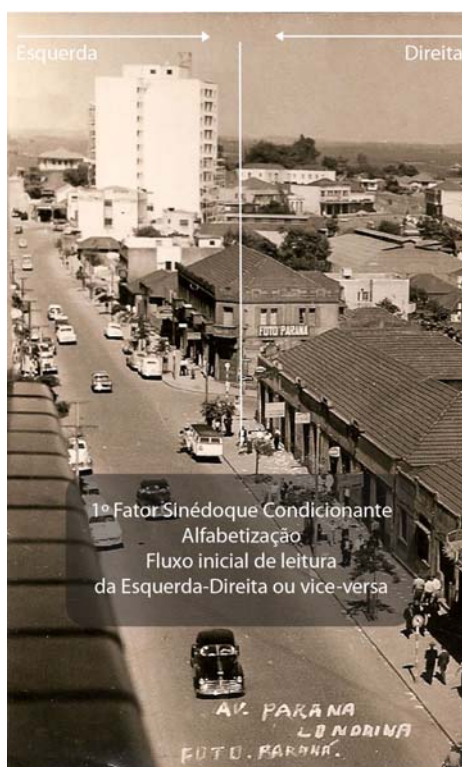
Figura 62a – Avenida Paraná – Foto Paraná – Londrina - Década de 1950



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

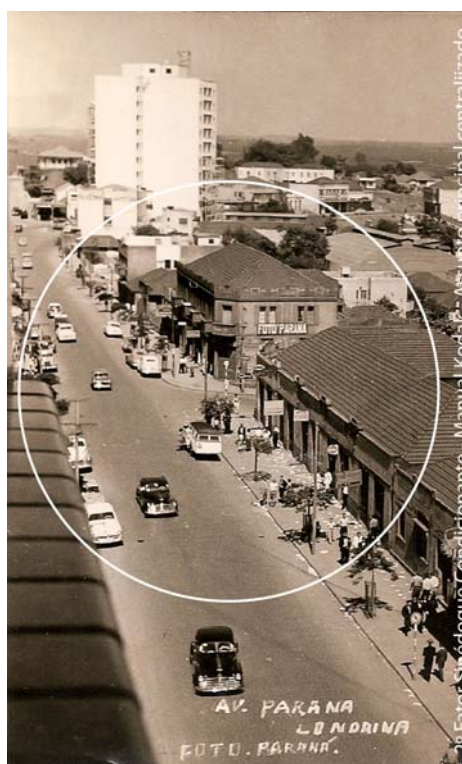
Figura 62b – Avenida Paraná – Foto Paraná – Londrina - Década de 1950



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

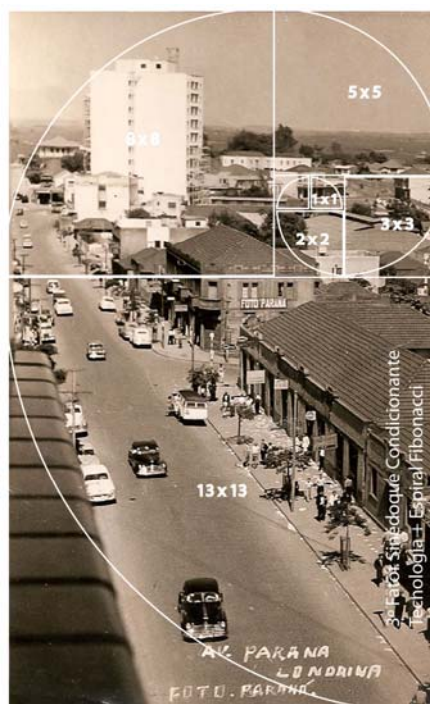
Figura 62c – Avenida Paraná – Foto Paraná – Londrina - Década de 1950



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

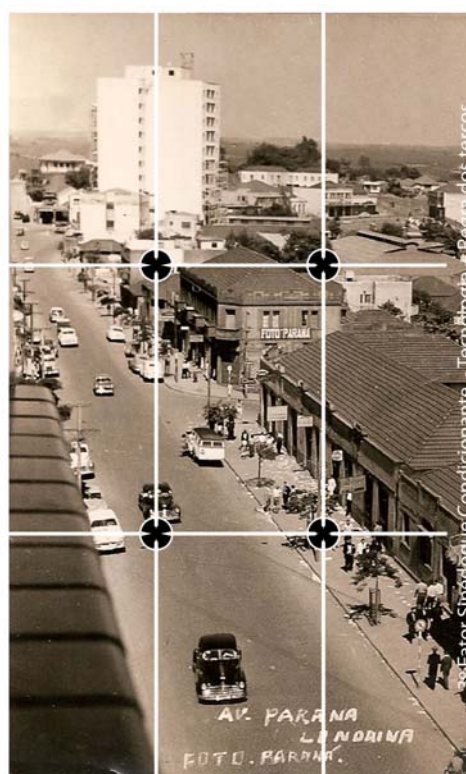
Figura 62d – Avenida Paraná – Foto Paraná – Londrina - Década de 1950



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Figura 62e – Avenida Paraná – Foto Paraná – Londrina - Década de 1950



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Análise da figura 62a:

FATORES SINÉDOQUE CONDICIONANTES:	
X	1º FATOR: ALFABETIZAÇÃO GRAMATICAL
X	2º FATOR: MANUAL KODAK
	3º FATOR: TECNOLOGIA + REGRA DOS TERÇOS

Analisando os elementos compositivos da figura 62a podemos notar que o ponto de interesse da imagem é o Foto Paraná e a Avenida Paraná, pois o título da fotografia orienta na definição dos assuntos principais. Na (Figura 62b) o estabelecimento fotográfico preenche o eixo direito e os vetores de composição que transparecem na representação fotográfica indicam que o 1º Fator Sinédoque Condicionante - Alfabetização Gramatical da direita para esquerda - está operando com intensidade em conjunto com 2º Fator Sinédoque Condicionante – Manual Kodak (Figura 62c), uma vez que o Foto Paraná também ocupa a parte central do diagrama.

O elemento gráfico (Avenida Paraná) está ocupando proporção considerável na diagonal do fotograma (Figura 62a), porém não se encaixa em outro diagrama com grau de informatividade marcante, o que elimina a intenção pelo 3º fator. Diagonais na imagem fazem uso de outra técnica da composição denominadas linhas convergentes que criam perspectiva atraindo o olhar. (BRIOT, 2007).

Os Fatores Sinédoque Condicionantes propostos neste trabalho são limitados em explicar tudo o que acontece na captura/leitura da imagem pela complexidade que o tema envolve. Estamos apenas propondo um caminho de leitura que dialoga com outros vieses.

Figura 63a – O Relojão - Edifício América. Avenida Paraná - Londrina - Década de 1960



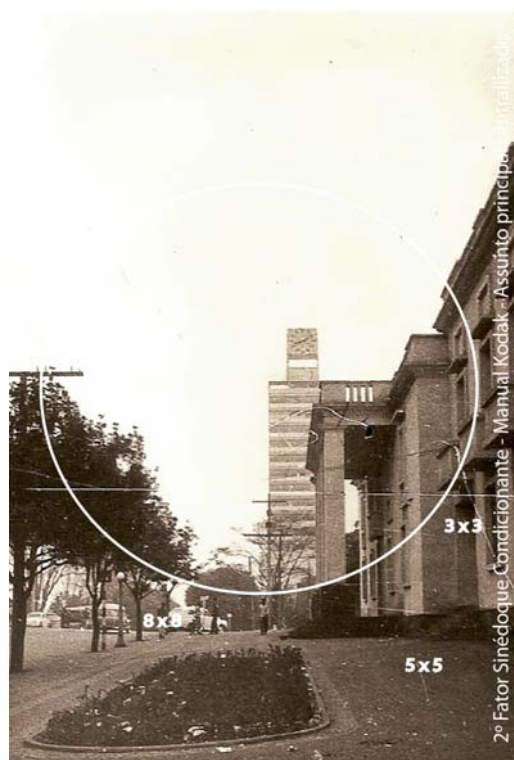
Fotografia: Masaji Ito
Fonte: Acervo da família Ito

Figura 63b – O Relojão - Edifício América. Avenida Paraná - Londrina - Década de 1960



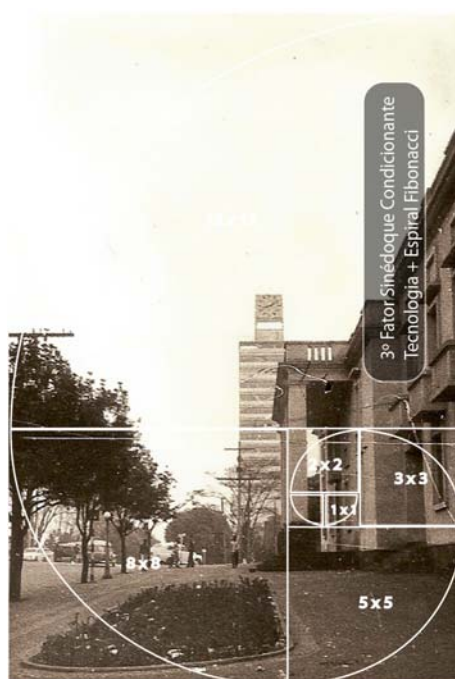
Fotografia: Masaji Ito
Fonte: Acervo da família Ito

Figura 63c O Relojão - Edifício América. Avenida Paraná - Londrina - Década de 1960



Fotografia: Masaji Ito
Fonte: Acervo da família Ito

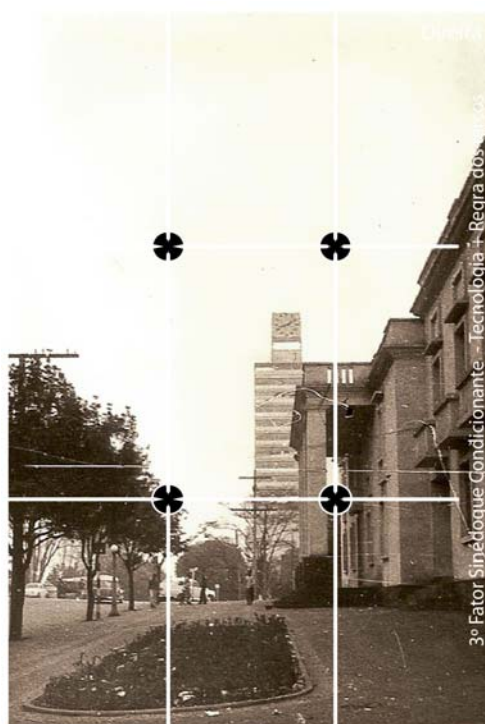
Figura 63d – O Relojão - Edifício América. Avenida Paraná - Londrina - Década de 1960



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Figura 63e – O Relojão - Edifício América. Avenida Paraná - Londrina - Década de 1960



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

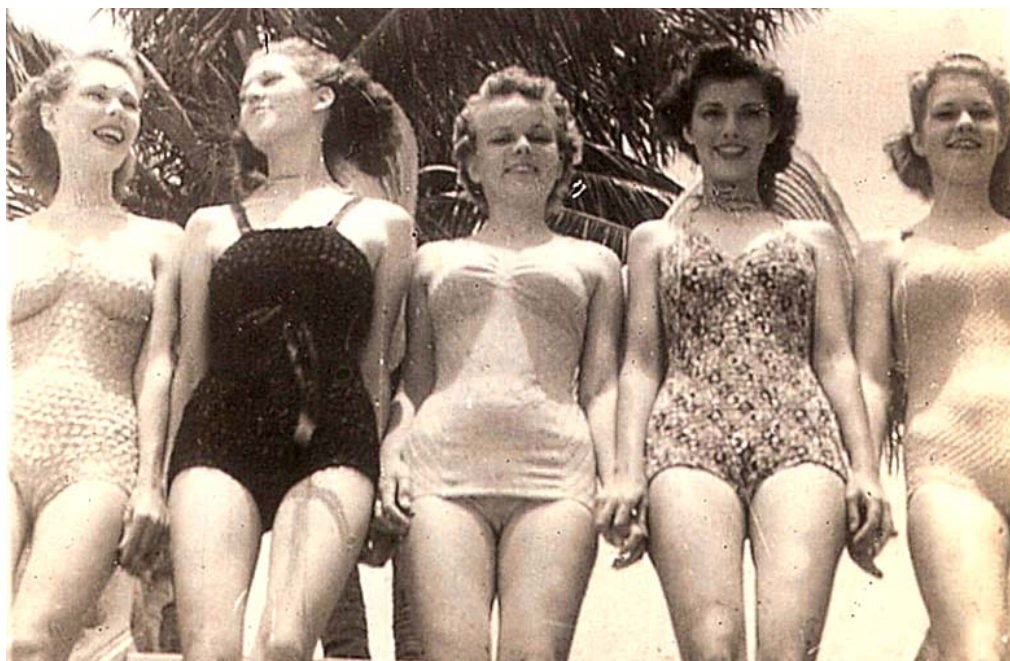
Análise da figura 63a:

FATORES SINÉDOQUE CONDICIONANTES:	
X	1º FATOR: ALFABETIZAÇÃO GRAMATICAL
X	2º FATOR: MANUAL KODAK
	3º FATOR: TECNOLOGIA + REGRA DOS TERÇOS

Analisando os elementos compositivos da figura 63a, notamos que o ponto de interesse da imagem é o Relojão, instalado no alto do edifício América. Ele preenche o eixo direito e os vetores de composição que transparecem na representação fotográfica indicam que o 1º Fator Sinédoque Condicionante - Alfabetização Gramatical da direita para esquerda - está operando com intensidade em conjunto com 2º Fator Sinédoque Condicionante – Manual Kodak (Figura 63c), pois o Relojão também ocupa a parte central do diagrama. Masaji Ito tem a característica de preencher o eixo direito ou centralizar o assunto principal.

O entrada da edificação que está localizada ao lado do Relojão preenche o início da espiral Fibonacci (Figura 63d), mas não evidencia grau elevado de significação para a imagem, o que elimina a intenção do 3º Fator - Tecnologia + Regra dos Terços. Segundo Boni (2000), a construção da imagem fotográfica precede de uma intenção do fotógrafo. Ele escolhe elementos de significação, utilizando técnicas, para enfatizar a mensagem. Depois de construir mentalmente seu significado, o repórter fotográfico utiliza de seu arsenal técnico, fazendo o uso de equipamentos e acessórios que lhe permitam coletivizar esse significado. A leitura fotográfica consiste de um movimento aberto, mesmo o significante estando fixado num papel. Assim mesmo, esse significante desencadeia a construção de incontáveis significados.

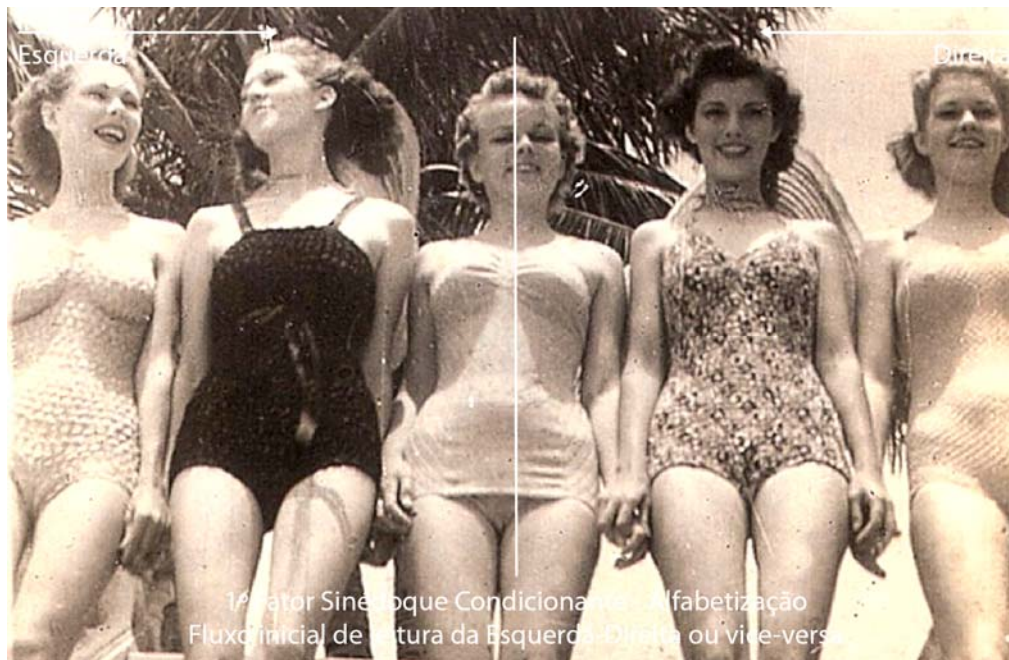
Figura 64 – Concurso de beleza – Década de 1960 – Londrina – PR



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

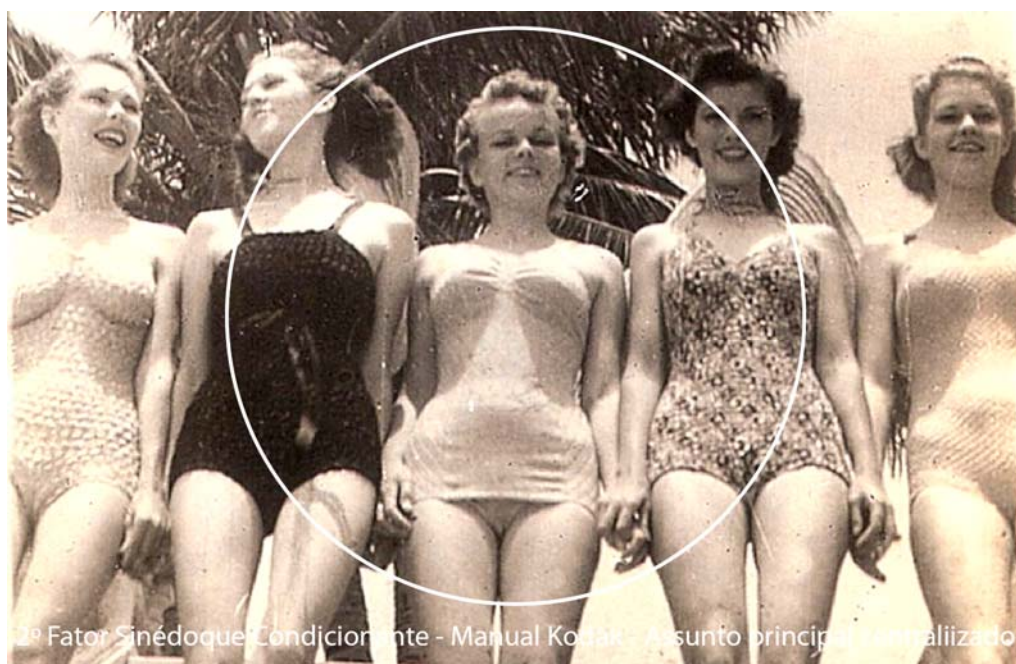
Figura 64b – Concurso de beleza – Década de 1960 – Londrina – PR



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

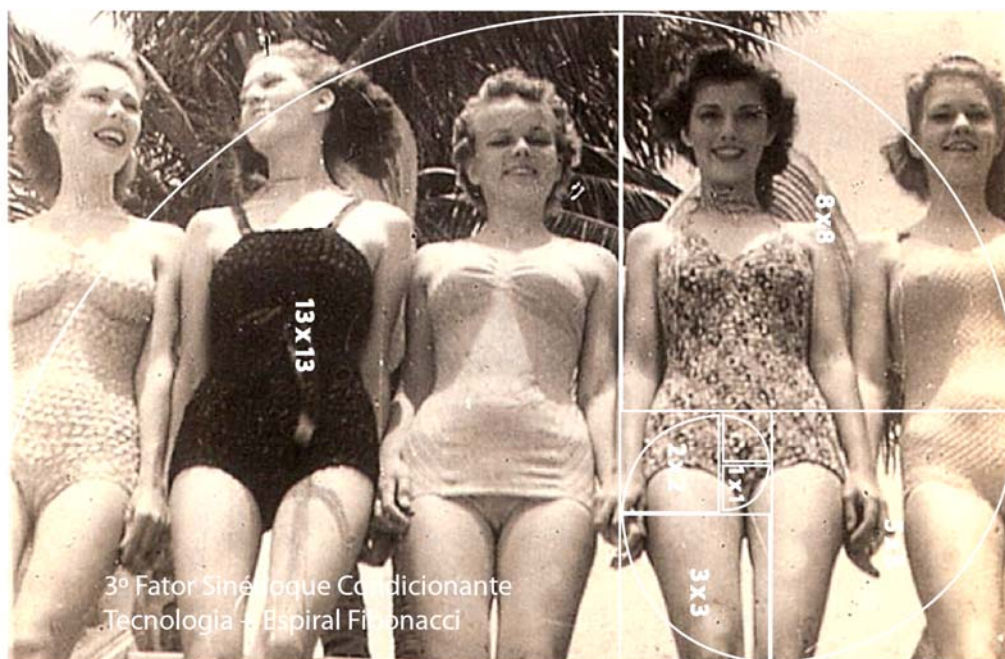
Figura 64c – Concurso de beleza – Década de 1960 – Londrina – PR



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

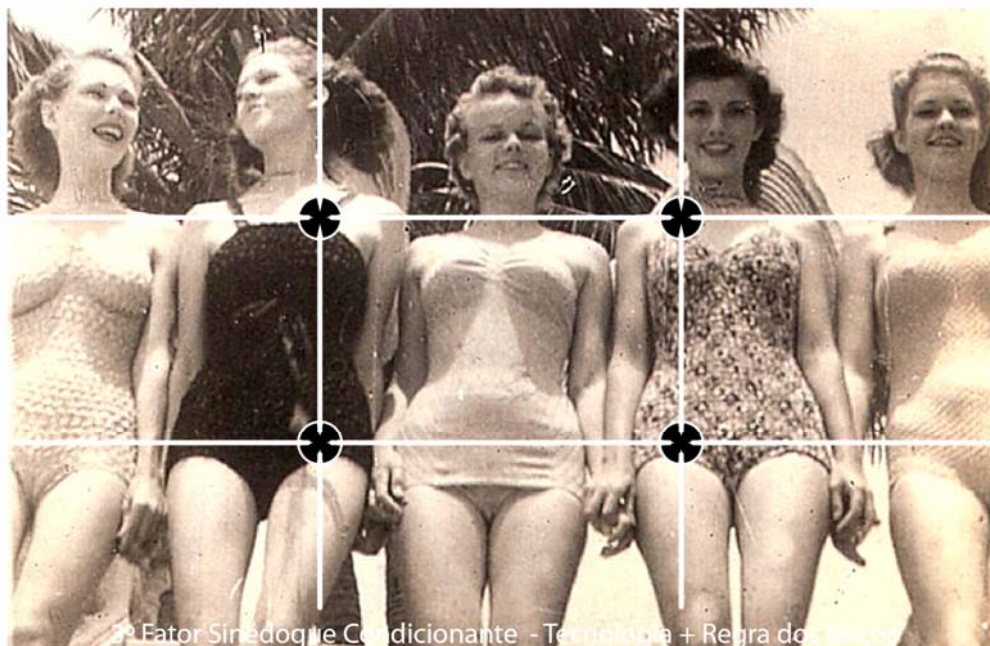
Figura 64d – Concurso de beleza – Década de 1960 – Londrina – PR



Fotografia: Masaji Ito

Fonte: Acervo da família Ito

Figura 64e – Concurso de beleza – Década de 1960 – Londrina – PR



Fotografia: Masaji Ito
Fonte: Acervo da família Ito

Análise da Figura 64a:

FATORES SINÉDOQUE CONDICIONANTES:	
1º FATOR:	ALFABETIZAÇÃO GRAMATICAL
2º FATOR:	MANUAL KODAK
3º FATOR:	TECNOLOGIA + REGRA DOS TERÇOS

A figura 64a é o exemplo da excessão que foge à regra. Nenhum dos digramas que correspondem aos três Fatores Sinédoque Condicionantes demarcam com precisão as áreas limites. Analisando os elementos compositivos podemos notar que o ponto de interesse da imagem é o quarteto de mulheres que disputam o concurso de beleza. Foi necessário o fotograma inteiro para enquadrar o assunto e mesmo assim foram cortadas as extremidades laterais. Cortar o assunto principal deixando de fora do quadro partes do elemento não é errado e até recomendado nas composições por tornar menos óbvio a totalidade do assunto. O cérebro recompõe as partes que não foram registradas imaginando o restante da cena.

Como já foi dito no quarto capítulo, reiteramos que existem milhares de fotografias excepcionais que desobedeceram intencionalmente as regras de composição e talvez realmente seja impossível elaborar diretrizes capazes de ensinar qualquer pessoa a

compor. No entanto é necessário lembrar que a maioria dessas regras são baseadas em princípios fundamentais solidificados pela experiência empírica, sendo desaconselhável evitá-los só por evitar. Segundo Adams (2000), não há regras para boas fotografias, existem apenas boas fotografias.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como mencionado no início, este estudo apresentou dois aspectos de ineditismo: o primeiro é que os imigrantes japoneses trouxeram consigo uma composição oriental baseada na alfabetização direita esquerda. O segundo aspecto é ter lidado com acervo fotográfico que ainda não havia sido analisado.

A análise geral das imagens do capítulo anterior confirmou nossas hipóteses, pois a alfabetização gramatical que corresponde ao **1º Fator Sinédoque Condicionante**, influencia inconscientemente o operante da câmera fotográfica. Observamos que os fotógrafos enquadraram com frequência, coincidentemente ou não, os elementos da imagem no eixo inicial da direção de leitura do idioma japonês, ou seja, da direita para a esquerda.

O **2º Fator Sinédoque Condicionante** também revelou sua influência inconsciente quando observamos os elementos das imagens dos orientais enquadrados no centro do fotograma. Essa influência teve início com a herança cultural gerada a partir de 1888, com a publicação do Manual Kodak impondo uma conduta centralizada. Mesmo Masaji Ito tendo enquadrado repetidamente no centro do fotograma há uma ação conjunta do 2º Fator com o 1º Fator.

O **3º Fator Sinédoque Condicionante** tem sua expressão consciente manifestada em várias imagens de Haruo Ohara, pois é possível notar que o comprometimento com harmonia estética era uma constante nas imagens do fotógrafo. Tudo indica que ele conhecia a existência das regras de composição para valorizar os momentos. Os elementos da imagem foram enquadrados em posições específicas do fotograma, geralmente contemplando algum terço ou perfeitamente encaixado nos pontos áureos e Espiral Fibonacci. Constatamos pelas imagens de Haruo que, certamente dentre todos os fotógrafos orientais pioneiros de Londrina, podemos considerá-lo o que mais buscou o aperfeiçoamento de elevado nível, apuração técnica e compositiva.

Nosso objetivo geral foi alcançado com a proposta de compreensão dos mecanismos que influenciam no momento da captura fotográfica e determinou como os fotógrafos agiram para compor imagens representacionais. Os objetivos específicos também foram cumpridos, pois analisamos as fotografias buscando a origem da representação gráfica/imagética; mapeamos os fatores condicionantes; e elaboramos uma tipologia que orienta o receptor a ler imagens.

Acreditamos que os Fatores Sinédoque Condicionantes funcionam como níveis em que o fotógrafo atua, sendo o terceiro nível que remete ao 3º fator, o mais consciente dentre os demais e que representa o amadurecimento fotográfico do operante. Quando temos consciência de que há mecanismos que influenciam nossa percepção e leitura do mundo, somos capazes de perceber como se procede a interpretação da realidade.

É uma questão de educação evidenciada pelo fato de que quando somos educados, somos moldados por uma convenção linguística e social e tendemos a repetir o comportamento aprendido. Aprendemos a ler imagens como lemos textos. E imagens são textos visuais, mas a imagem não é uma linguagem universal. Nós precisamos de uma educação para ler imagens e o exemplo maior é a experiência de Pedro Martinelli. (O índio não se reconheceu na fotografia dele próprio, pois ele não tinha paradigmas suficientes para saber o que era uma fotografia, e como a sua imagem poderia ser capturada por um dispositivo físico-mecânico-elétrico que é a máquina fotográfica).

A questão metonímica (sinédoque) é determinante, pois todos os indivíduos são moldados pela cultura que nasceram. O indivíduo é a parte e a cultura o todo. Prova disso são os japoneses (partes) que trouxeram consigo a cultura oriental (o todo) para o Brasil, contribuindo para que esta arribada de confluências, valores, crenças, costumes, miscigenaram seus olhares encapsulados em suas fotografias. O campo, a lavoura, as flores (no Japão a flor muito admirada é a Sakura), a comida, a família; tudo isso registrado em imagens.

A sequência lógica da evolução do nível do fotógrafo oriental seria a seguinte:

Primeira etapa - O fator condicionante primeiro - alfabetização gramatical conduziu o fotógrafo japonês a compor na direita do fotograma pelo fato de que muitos fotógrafos não tiveram nenhuma educação formal na fotografia. Apenas compraram a máquina e começaram a fotografar.

Segunda etapa - Ao buscar qualquer auxílio técnico e estético para melhorar suas fotografias o fotógrafo se depararia naturalmente com o manual Kodak que conduziu a centralização dos elementos gráficos principais da imagem. A assimilação deste 2º fator desativou a conduta anterior do 1º fator.

Terceira etapa – Quando o fotógrafo foi mais além e atingiu o nível de esclarecimento compositivo em conjunto com o avanço da tecnologia, foi aberta uma nova possibilidade de representação mais harmônica e duradoura com a aplicação da Regra dos Terços e Espiral Fibonacci.

Lembramos que nem todos os fotógrafos atingem o terceiro nível. E mesmo quando atingem, os outros fatores apesar de anulados conscientemente acabam vindo à tona vez ou outra operando em conjunto com demais fatores. Isto foi percebido em algumas análises quando dois Fatores Sinédoque Condicionantes operaram em conjunto, mas quase sempre com a predominância intensa de um específico.

As regras orientam e oferecem harmonia estética para quem as conhece e parte de algum fundamento para compor e ler imagens, mas não são estanques. Noções de planejamento visual gráfico dialogam com noções de composição fotográfica e não podemos ignorá-las. Representações utilizam padrões tangíveis para expressar algo que influenciam padrões abstratos comportamentais. Sendo a fotografia uma imagem carregada de padrões gráficos que afetam o bem estar, procuramos nessas páginas particularizar reflexões sobre o tema tão instigante que é o mundo visível.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Ansel. **A cópia**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 15.ed. Campinas: Papirus, 2010.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão**. São Paulo: Cengage Learning, 2011.
- BAITELLO JR, Norval. **A era da iconofagia**. São Paulo: Hacker, 2005.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRIGET, Paulo. Imagens que entram em foco. **Jornal de Londrina**, Londrina, p. 22, 08 abril 2010.
- BRIOT, Alain. **Mastering Landscape Photography**. The Luminous-Landscape Essays. Santa Barbara, CA: Rocky Nook, 2007.
- BRITANNICA, Encyclopædia. **Sir John Herschel, 1st Baronet**. London, 2013. Disponível em: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/263809/Sir-John-Herschel-1st-Baronet>. Acesso em: 15 jan. 2013.
- BONI, Paulo César. A Fotografia como mídia visual da recuperação histórica de Londrina. **Domínios da Imagem**, Londrina (Universidade Estadual de Londrina / Centro de Letras e Ciências Humanas), ano 1, n. 2, 2008.
- BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 1979.
- CAMARGO, Isaac Antônio. **Reflexões sobre o pensamento fotográfico: introdução às imagens, à fotografia e seu ensino**. 2. ed. Londrina: Eduel, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. **Educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CASTRO, Claudio de Moura. **A prática da pesquisa**. 2 ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2006.
- CONTANI, Miguel Luiz; PIRES, Jorge Barros. Imagem física e qualidade mental: a fotografia vista pela semiótica. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 1, n. 1, p. 167-182, jan./dez. 2005.
- _____. **Aulas da disciplina de Bases Semióticas da Visualidade**. 2010. (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.
- CHALHUB, Samira. **Funções da linguagem**. 12.ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. **Introdução à filosofia**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- DOCZI, György. **O poder dos limites**. São Paulo: Mercuryo, 1990.

- FLUSSER, Vilém. **A escrita – Há um futuro para a escrita?** São Paulo: Annablume, 2010.
- _____. **Ensaio sobre a fotografia:** para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- _____. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia de fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- GUERINAUD, Laurent. Valorize os pontos que conduzem à leitura da imagem. **Fotografe melhor técnica & Prática.** n. 17. São Paulo: Editora Europa, 2010.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 5 ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- GUIMARÃES, Luciano. O jornalismo visual e o eixo “direita-esquerda” como estratégia da imagem. In: BAITELLO JUNIOR, Norval; GUIMARÃES, Luciano; MENEZES, José Eugenio de Oliveira (Org.). **O símbolos vivem mais que os homens:** ensaios de comunicação, cultura e mídia. São Paulo: Annablume, 2007.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HOFFMANN, Maria Luisa; PIVETA, Patrícia. O nascimento de Londrina deu início ao processo de colonização do norte do Paraná. In: BONI, Paulo Cesar - **Certidões de nascimento da história:** o surgimento de municípios no eixo de Londrina – Maringá. Londrina: Planográfica, 2009.
- HUNTLEY, H. E. **A Divina proporção:** um ensaio sobre a beleza da Matemática. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** 13 ed. Campinas: Papyrus, 2009.
- JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos.** 2 ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KIRCHOF, Edgar Roberto. Literatura enquanto linguagem: o legado de Roman Jakobson. **Antares,** Rio Grande do Sul, n. 2, p. 61-75, jul-dez 2009.
- KODAK. **Curso de fotografia – composição fotográfica.** São Paulo, 2013. Disponível em: <http://wwwbr.kodak.com/BR/pt/consumer/fotografia_digital_classica/para_uma_boa_foto/curso_fotografia/fotografia_tradicional/regras/composicao_fotografica.shtml?primeiro=1>. Acesso em: 15 jan. 2013.
- KRAUSS, Regina. **Um certo oriente:** a caracterização de palestinos e israelenses na cobertura fotográfica da Folha de S. Paulo. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Estadual de Londrina, 2011.
- KLEIN, Alberto. **Aulas da disciplina de teorias da imagem.** 2011. Mestrado em Comunicação Visual, Centro de Educação, Comunicação e Artes, UEL.

LASCAUX. **Visite de la grotte.** France, 2012. Disponível em: <<http://www.lascaux.culture.fr>>. Acesso em: 10 set. 2012.

LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra 1 – Técnica e linguagem.** Lisboa: Edições 70, 1990.

LIMA, Eduardo. **O que é e como funciona a regra dos terços.** São Paulo: Nova Escola, 2013. Disponível em: <<http://revistaescola.abril.com.br/arte/fundamentos/como-funciona-regra-tercos-627208.shtml>>. Acesso em: 17 jan. 2013.

J. PITCHER & CO. **Manual Kodak.** London: The Newman Press, 1888.

MOLINER, Pascal. **Images et représentations sociales.** Paris: Presses Universitaires de Grenoble, 1996.

NONACA, Claudio. **Obrigado por tudo! = ありがとう = Thank you for everything!** Londrina: E-lectra & Kan, 2009.

OLSEN, Scott. **The Golden Section. Nature's Greatest Secret.** New York: Walker Publishing Company Inc., 2006.

PARRAMON, Jose Maria. **Assim se compõe um quadro.** 2 ed. São Paulo: Parramón Brasil, 1988.

PEGRAM, Billy. **BOOK – Direção de Modelos para Fotógrafos.** Santa Catarina: Editora Photos, 2009.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação.** Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

PROSS, Harry. **La estructura simbolica del poder.** Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

READ, Herbert. **The meaning of art.** London: Faber & Faber, 1976.

SAITO, Hiroshi (Org.). **A presença japonesa no Brasil.** São Paulo: Edusp, 1980.

SALLES, Instituto Moreira. **Haruo Ohara Fotografias.** São Paulo: IMS, 2008.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUZA, Eduardo Monteiro S. de. **Sobre a língua japonesa.** Disponível em: <<http://www.linguajaponesa.com.br/sobre-lingua-japonesa.html>>. Acesso em: 30 out. 2012.

WILLIAMS, Robin. **Design para quem não é designer: noções básicas de planejamento visual.** 7 ed. São Paulo: Callis, 1995.