



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

EDSON LUIZ DA SILVA VIEIRA

**SOBRE A LUZ DA ESCURIDÃO:**  
MEMÓRIA E SENTIDOS PRESENTES EM ACERVOS  
VISUAIS ANÔNIMOS

EDSON LUIZ DA SILVA VIEIRA

**SOBRE A LUZ DA ESCURIDÃO:**  
MEMÓRIA E SENTIDOS PRESENTES EM ACERVOS  
VISUAIS ANÔNIMOS

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

Orientador: Prof. Dr. Isaac Antonio Camargo

Londrina  
2010

Catálogo Elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da  
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

V658s Vieira, Edson Luiz da Silva.  
Sobre a luz da escuridão: memória e sentidos presentes em acervos  
visuais anônimos / Edson Luiz da Silva Vieira. – Londrina, 2010. 100  
f. : il.

Orientador: Dr. Isaac Antonio Camargo  
Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de  
Londrina, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-  
Graduação em Comunicação, 2010

Inclui bibliografia.

1. Preservação de acervos visuais – Teses. 2. Fotografia e sentido –  
Teses. 3. Fotografia – História - Londrina – Teses. 4. Foto Estrela – Teses.  
I. Camargo, Isaac Antonio. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro  
de Educação, Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação. III. Título.

CDU: 77.03(816.22)

EDSON LUIZ DA SILVA VIEIRA

**SOBRE A LUZ DA ESCURIDÃO:**  
MEMÓRIA E SENTIDOS PRESENTES EM ACERVOS  
VISUAIS ANÔNIMOS

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

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Isaac Antonio Camargo  
UEL – Londrina – PR

---

Profa. Dr.<sup>a</sup> Dirce Vasconcelos  
UEL – Londrina – PR

---

Prof. Componente da Banca  
UEL – Londrina – PR

Londrina, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_.

Dedico este estudo a meu avô João, que me mostrou humildemente a importância de respeitar as diferenças.

## AGRADECIMENTOS

A minha família, sobretudo meus pais Luiz Vieira e Nair Nunes da Silva Vieira, ele tipógrafo e ela costureira que dedicaram grande parte da sua energia na minha educação e de meu irmão caçula Edilson. Devo a eles a vontade de aprender e a coragem para enfrentar os desafios que me foram impostos.

Agradeço especialmente minha companheira Paula Einstoss pelo amor, compreensão, orientação e incentivo. Nossas conversas no aconchego do lar contribuíram consideravelmente a construção deste trabalho.

Aos compadres Daniel Choma e Tati Costa, parceiros nesta empresa de pensar a imagem e a memória. Amigos sempre dispostos a novas propostas e projetos.

Aos fotógrafos Yutaka Yasunaka e Armínio Kaiser pela paciência, experiência e aprendizado. O contato com sua arte e vivência enriqueceram meu espírito e minha visão de mundo.

Ao meu amigo e cunhado Maurício Einstoss por ajudar com o inglês.

Ao compadre e amigo de todas as horas Yuri Walter, pelos apontamentos. Sua insistência e incentivo teve grande influência na minha procura pela pós-graduação.

Ao velho amigo Eduardo Harder pelos papos furados que contribuíram bastante para meu interesse pela pesquisa.

A amiga Marcia Nagano por me fazer acreditar no meu trabalho.

Aos velhos amigos, distantes no espaço mas perto no espírito, Evandro Ferreira, Hugo Dias, Sandro Silva, Adriane Harder, Carla Cruvinel, Luciana e Luciano Galeski, Leonidas Hipólito, Luciano Malanski, Anamélia Souza, Berenice Romaneli, Gisele Rech, Simonea Fukue, Adriana Carminat ti, Maurício Aroldi, meu primo Junior, Antonio Edson Falkowski, Profª Vera Lúcia, pela troca de experiências e noites mal dormidas.

Ao amigo e colega de classe Lauriano Benazzi por sofrer junto comigo.

A Profª e amiga Maria Irene Pellegrino pelo apoio e sugestões pontuais, que abriram os caminhos a trilhar.

A Profª Dirce Vasconcelos, ao Profº Luiz Migliozi e a Profª Regina Lúcia Mesti pelas críticas produtivas na construção deste trabalho.

Aos amigos do trabalho, em especial ao Waldomiro Neto, Bernardo Faria, Rodrigo Martins e minha Coordenadora Lilia Rodriguez que direta ou indiretamente contribuíram para conclusão deste trabalho.

Aos amigos e alunos Pablo Blanco e André Única que pacientemente e gentilmente assistiram minha defesa.

E, ao meu orientador, Prof. Dr. Isaac Antonio Camargo pela compreensão e direcionamento nos rumos deste trabalho.

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção

Walter Benjamin

VIEIRA, Edson Luiz da Silva. **Sobre a luz da escuridão**: memória e sentidos presentes em acervos visuais anônimos. 2010. 100 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

## RESUMO

Esta pesquisa apresenta algumas reflexões em torno das ações realizadas pelo projeto “Revelações da História”, iniciativa constituída por pesquisadores da fotografia na cidade de Londrina, realizado entre 2005 e 2008, que resultou na identificação, formação, reintegração e difusão de acervos visuais anônimos, bem como na publicação de dois livros que inseriram na comunidade de Londrina conjuntos visuais inéditos: o acervo do Foto Estrela e acervo de Armínio Kaiser. Para isso, foram realizados alguns ensaios teóricos sobre fragmentos destes conjuntos fotográficos a fim de ampliar e consolidar a relevância da iniciativa de preservação a partir do tratamento dos conteúdos não explorados pelo projeto “Revelações da História”. As discussões foram realizadas sob a luz de conceitos da filosofia de Vilém Flusser, teoria lingüística de Mikhail Bakhtin e teoria semiótica de linha francesa. A pesquisa também reforça a importância dos acervos para a formação da memória visual dos “cenários e personagens no Brasil” e a edificação da história -social conforme proposto pelo pesquisador Boris Kossov. Além disso, também foram apresentadas as principais diretrizes de ação do projeto “Revelações da História”, os principais pressupostos teóricos que lhe dão alicerce e os instrumentos e métodos que lhe serviram de base para que possam ser referência para futuros projetos com a mesma natureza. Os resultados apresentados na pesquisa ratificam a importância e o valor da elucidação e democratização de acervos fotográficos anônimos para o universo do conhecimento.

**Palavras-chave:** Preservação de acervos visuais. Fotografia e sentido. Fotografia e história de Londrina. Foto Estrela. Armínio Kaiser.

VIEIRA, Edson Luiz da Silva. **Over the light of darknes**: memory and present meanings in anonymous visual heaps. 2010. 100 f. Dissertation (Master Degree in Communication. Londrina's State University, Londrina, Paraná State, Brazil, 2010.

### **ABSTRACT**

This research presents some reflections about the actions developed by the project "Revelações da História" (History Revelation), an initiative constituted by photograph researchers in the city of Londrina (Paraná State, Brazil), between the years of 2005 and 2008, that resulted in the identification, formation, re-integration and diffusion of anonymous visual heaps, as well as the publishing of two books that inserted in Londrina's community inedited visual collections: the Foto Estrela's and the Armínio Kaiser's heaps. Some reflections about fragments of these photographic collections were made in order to enlarge and to consolidate the importance of this preservation initiative starting from some contents not explored by the project "Revelações da História". The theoretical discussions were made under the light of concepts from Vilém Flusser philosophy, the linguistic theory of Mikhail Bakhtin and the French line of semiotics theory. The research also ratifies the importance of these heaps to the constitution of a visual memory about "sceneries and characters in Brazil" and about the building of social history as the researcher Boris Kossoy proposes. Moreover, the main lines of action from the project "Revelações da História" also were presented in relation to the theoretical bases, methods and instruments that have guided it, intending to be a reference to future projects of the same type. The results presented at this research ratify the importance and the value of the lightening up and democratization of anonymous photographic heaps to the universe of the knowledge.

**Keywords:** Visual heaps preservation. Photography and sense. Photography and Londrina's history. Foto Estrela. Armínio Kaiser.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Capa do livro “Revelações da História: o acervo do Foto Estrela” .....	26
<b>Figura 2</b> – Capa do livro “Revelações da História: Armínio Kaiser” .....	27
<b>Figura 3</b> – Abe Gueitiro, s/data .....	28
<b>Figura 4</b> – Photo Yasunaka em Sapporo, Japão, década de 1920 .....	28
<b>Figura 5</b> – Suejiro Yasunaka nas trilhas de Registro, 1928 .....	28
<b>Figura 6</b> – Detalhes dos álbuns produzidos por Suejiro Yasunaka entre 1913 à 1938 .....	29
<b>Figura 7</b> – Vista panorâmica de Registro, SP – meados de 1915/29 .....	29
<b>Figura 8</b> – Vista panorâmica de Bastos, SP em 1938 .....	29
<b>Figura 9</b> – Detalhe de impressão do livro de Registro .....	30
<b>Figura 10</b> – Detalhe de impressão do livro de Bastos .....	30
<b>Figura 11</b> – Yutaka Yasunaka, a caminho da 2a. Guerra Mundial, com a família em foto de despedida .....	31
<b>Figura 12</b> – Photo Yasunaka, Bastos, 1930 .....	32
<b>Figura 13</b> – Primeira sede do Foto Estrela na Rua Mato Grosso, Londrina, PR, 1950 .....	33
<b>Figura 14</b> – Loja da Rua Maranhão, Londrina, PR .....	33
<b>Figura 15</b> – Terra recém derrubada pra o plantio de café, década de 1950 .....	34
<b>Figura 16</b> – Concha acústica, Londrina, PR, década de 1950 .....	34
<b>Figura 17</b> – Asfaltamento da Rua Maranhão, Londrina, PR, na década de 1960 .....	34
<b>Figura 18</b> – Antiga Catedral de Londrina, PR, na década de 1960 .....	34
<b>Figura 19</b> – Da direita para esquerda: Pedro Gonsalves da Silva (avô), Leonor Siqueira Gonsalves (tia), Bernardina Siqueira da Silva (avó), Olga Siqueira Gonslaves (mãe) e Archimedes Siqueira Gonslaves (tio) .....	35
<b>Figura 20</b> – Kaiser em sua incursão pelos “rincões mineiros” em 195 .....	36
<b>Figura 21</b> – Desenvolvimento de voçoroca. Perto de Nova Esperança, Pr. Foto a); 1957, foto b); 1958 e foto c); 1961 .....	37
<b>Figura 22</b> – Locação de niveladas básicas com nível de borracha. Fazenda Santa Rosa. Prop. Francisco Cisneros Sanches. Nova Londrina, Paraná. 1958 .....	37

<b>Figura 23</b> – Carregando resto de café erradicado. Programa de Diversificação Econômica das Regiões Cafeeiras do IBC. Fazenda Água Limpa, proprietário Francisco Braga dos Santos e outros. Gleba Ijuí, São Pedro do Ivaí, Pr. 1967 .....	38
<b>Figura 24</b> – Cozinhando desesperanças. Avenida Santos Dumont. Londrina, Paraná. 1967 .....	38
<b>Figura 25</b> – Mudança, temendo o fogo -1963 .....	38
<b>Figura 26</b> – Araras, SP – 1955 .....	39
<b>Figura 27</b> – Botucatu, SP – 1955 .....	39
<b>Figura 28</b> – Campinas, SP – 1954.....	39
<b>Figura 29</b> – Araraquara, SP – 1955.....	39
<b>Figura 30</b> – Bahia – 1955 .....	40
<b>Figura 31</b> – Bahia – 1955.....	40
<b>Figura 32</b> – Minas Gerais – 1955.....	40
<b>Figura 33</b> – Minas Gerais – 1955.....	40
<b>Figura 34</b> – Reprodução de copides de Armínio Kaiser .....	41
<b>Figura 35</b> – Abanando.....	49
<b>Figura 36</b> – Anotações do autor no envelope de acondicionamento do negativo .....	52
<b>Figura 37</b> – José sorelli, Astorga, 1967.....	52
<b>Figura 38</b> – José sorelli, Astorga, 1967.....	52
<b>Figura 39</b> – Anotações do autor no envelope de acondicionamento do negativo.....	53
<b>Figura 40</b> – Ad petendam pluviam, Astorga, 1963 .....	53
<b>Figura 41</b> – Ad petendam pluviam, Astorga, 1963 .....	53
<b>Figura 42</b> – Souvenir elaborado no Foto Estrela a partir de composição manual – 1965 .....	54
<b>Figura 43</b> – Souvenir elaborado no Foto Estrela a partir de composição manual – 196 .....	55
<b>Figura 44</b> – Desembarque das tropas americanas no litoral da Normandia, França, 1944 .....	62
<b>Figura 45</b> – Fragmento do longa metragem “O resgate do soldado Ryan” .....	62
<b>Figura 46</b> – Lição de Anatomia do Dr. Nicolas Tulp – Rembrandt van Rijn, (Holanda 1632).....	63
<b>Figura 47</b> – Freddy Alborta - Cadaver de Ernesto Che Guevara (Bolivia, 1967).....	63

<b>Figura 48</b> – Lavrador de Café -Cândido Torquato Portinari – Pintura a óleo/tela Rio de Janeiro – 1934.....	64
<b>Figura 49</b> – O rapaz e a enxada – Armínio Kaiser – Londrina – 1967 .....	64
<b>Figura 50</b> – Trangbang, Vietnã do Sul, 8 Junho de 1972 Phan Thi Kim Phuc (ao centro) fugindo de seu povoado, que estava sofrendo um bombardeio de napalm.....	66
<b>Figura 51</b> – Cinco crianças... Pobreza não escolhe nem raça nem idade. Londrina, saída para Cambé, hoje Avenida Tiradentes. Londrina, Paraná. 1969 .....	66
<b>Figura 52</b> – Da esquerda para direita: menina trabalhando na lavoura de café, 1967; plantio em nível, 1957 e crianças capinando, 1967. Meados de 1960 .....	66
<b>Figura 53</b> – Da esquerda para direita: fotos a) e b) trabalhadores na colheita de café nos arredores de Rolândia, 1940. foto c) fazenda de café, 1960 .....	67
<b>Figura 54</b> – Da esquerda para direita: mudança temendo fogo, 1963; armazem de Arapongas, 1963; Londrina, 1967 e Londrina, 1968.....	67
<b>Figura 55</b> – Imagens do centro de Londrina, note a valorização dos prédios modernistas. Décadas de 1960 e 1970.....	68
<b>Figura 56</b> – Frente e verso do envelopes de acondicionamento de negativos de Armínio Kaiser. ....	70
<b>Figura 57</b> – Frente e verso do envelopes de acondicionamento de negativos de Armínio Kaiser. ....	70
<b>Figura 58</b> – Frente e verso do envelopes de acondicionamento de negativos de Armínio Kaiser .....	71
<b>Figura 59</b> – Favela Vila Rica, 1967/73	
<b>Figura 60</b> – Detalhe da fotografia Favela Vila Rica, 1967. ....	73
<b>Figura 61</b> – “Esperando Godot” – Arredores de Cambé, Paraná. 1967.....	74
<b>Figura 62</b> – Centro de Londrina, década de 1960 .....	79
<b>Figura 63</b> – Enchente do rio Paranapanema – Porto Euclides da Cunha, 1952.....	79
<b>Figura 64</b> – Entrevista com Yutaka Yasunaka em sua residência, 2005 .....	87
<b>Figura 65</b> – Entrevista com Armínio Kaiser na sala de sua casa em Londrina .....	87
<b>Figura 66</b> – Processo de organização e catalogação do acervo.....	89
<b>Figura 67</b> – Latas de biscoito antigas usadas por Armínio Kaiser para acondicionamento de negativos.....	89

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

<b>ABNT</b>	Associação Brasileira de Normas Técnicas
<b>CAPES</b>	Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
<b>IBC</b>	Instituto Brasileiro do Café
<b>MASP</b>	Museu de Arte de São Paulo
<b>PRONAC</b>	Programa Nacional de Apoio a Cultura
<b>FEPROC</b>	Fundo Especial de Incentivo a Cultura
<b>PML</b>	Prefeitura Municipal de Londrina
<b>UEL</b>	Universidade Estadual de Londrina
<b>PROMIC</b>	Programa Municipal de Incentivo a Cultura
<b>CDPH</b>	Centro de Documento e Pesquisa Histórica

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	16
<b>CAPÍTULO 1 – RETROSPECTIVA DOS MEIOS E PERSONAGENS DA AÇÃO</b> .....	19
1.1 LEI DE INCENTIVO CULTURAL NO BRASIL .....	19
1.1.1 Breve Retrospectiva da Cultura no Brasil .....	19
1.1.2 Lei Municipal de Incentivo a Cultura – PROMIC .....	21
1.2 INICIATIVA CULTURAL “REVELAÇÕES DA HISTÓRIA” .....	23
1.3 A FAMÍLIA YASUNAKA – PIONEIRISMO DE DUAS GERAÇÕES .....	27
1.4 ARMÍNIO KAISER – O AGRÔNOMO QUE SEMEIOU IMAGENS .....	35
<b>CAPITULO 2 – SOBRE A LUZ DA ESCURIDÃO – MEMÓRIA E SENTIDOS PRESENTES NA FOTOGRAFIA</b> .....	42
2.1 ENUNCIÇÃO .....	42
2.2 A QUESTÃO DA ENUNCIÇÃO FOTOGRÁFICA .....	4
2.2.1 A Procura da Enunciação nas Imagens fotográficas .....	56
2.2.2 As Moradas da Enunciação .....	58
2.2.3 A Interdiscursividade na Obra fotográfica de Armínio Kaiser .....	61
2.3 FOTOGRAFIA E IDEOLOGIA .....	68
2.4 FOTOGRAFIAS COMO FONTE DE DISSEMINAÇÃO DA INFORMAÇÃO HISTÓRICO- SOCIAL .....	76
2.5 POR UMA ANTROPOLOGIA ANÔNIMA .....	81
<b>CAPITULO 3 – METODOLOGIA E A CONSTRUÇÃO DE NOVOS OLHARES</b> .....	85
3.1 RECUPERAÇÃO .....	85
3.2 LEVANTAMENTO / PESQUISA .....	86
3.3 ORGANIZAÇÃO .....	88
3.4 DEMOCRATIZAÇÃO DOS RESULTADOS .....	89
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	92

**REFERÊNCIAS** ..... 95

ANEXO A – Livro Revelações da história: o acervo do Foto Estrela ..... 99

ANEXO B – Livro Ao sabor do café: fotografias de Armínio Kaiser ..... 100

## INTRODUÇÃO

Hoje, ninguém contesta a importância da fotografia na sociedade. A imagem fotográfica é explorada, fragmentada e distribuída no limite da percepção. Neste turbilhão visual, a imagem do passado se destaca, pois emergem cargas de anonimatos: pessoas, espaços e tempos esquecidos e/ou desconhecidos. Isso talvez explique a sedução exercida por estas fotografias: diante de uma imagem antiga, paramos, olhamos, especulamos, lembramos e aprendemos.

É interessante pensar que para existir, a fotografia faz um corte instantâneo no deslocamento do tempo e esta ação precisa expressa e paralisa um olhar para eternidade.

Nesta relação reside o paradoxo da imagem levantado por Walter Benjamin: ao mesmo tempo em que a imagem fotográfica se faz na interrupção do tempo, isto é, na fragmentação do instante efêmero, por outro lado é ela que faz perceber, eternamente paralisada, a impressão da realidade fugaz, “pois aquilo que é fugaz só se torna perceptível na interrupção; e só é passível de interromper o que se fez notar na sua fugacidade. E, no entanto, fugaz é precisamente isso que não se pode interromper”. (LISSOVSKY, 1998, p. 26)

A fotografia realiza uma suspensão da fugacidade e isto é parte do que nos toca na imagem do passado, pois o distanciamento temporal potencializa “a efemeridade do recorte fotográfico” e por isso chama a atenção.

A fotografia do passado nos toca pelo que ela tem de desconhecido, pois instiga a curiosidade e inevitavelmente, insere o receptor da imagem na construção da memória da fotografia: indícios, participação e imaginação. Talvez a fotografia do passado tenha tomado o lugar do contador de histórias: aquele narrador de Walter Benjamin, que cada apresentação era sucessivamente enriquecida pela interação entre o orador e os observadores, que por sua vez construíam uma história diferente, pois sua experiência e sua participação tinham papel fundamental. Na fotografia, em especial na fotografia antiga, o observador re-significa a mensagem com sua própria visão de mundo. Como diz Levi Strauss “toda paisagem apresenta-se de início como uma imensa desordem que nos deixa livres para escolhermos o sentido que preferimos lhe atribuir”. (LEVY-STRAUSS, 1996, p. 54)

Assim, a importância da preservação do inventário visual disponível na sociedade tornou-se fundamental, pois através da imagem também podemos transmitir às novas gerações, com rapidez e competência as suas raízes, nas quais tudo está interligado em rede: passado, presente e futuro. Preservar a memória é um ato de responsabilidade social,

pois o esquecimento leva ao esvaziamento de sentido e, com o tempo, à destruição dos mais nobres referências.

Conforme descreve Boris Kossoy (2009, p. 102):

Uma única imagem contém em si um inventário de informações acerca de um determinado momento passado; ela sintetiza no documento um fragmento do real visível, destacando-o do contínuo da vida. O espaço urbano, os monumentos arquitetônicos, o vestuário, a pose e as aparências elaboradas dos personagens estão ali congelados na escala habitual do original fotográfico: informações multidisciplinares nele gravadas.

Neste sentido, arquivos, caixas e baús de fotógrafos do passado precisam ser localizados, conhecidos e reconhecidos e suas obras devem ser integradas ao campo de documentos que edificam nossa história-social.

Partindo dessas premissas, serão apresentadas nesta pesquisa algumas reflexões em torno das ações realizadas pelo projeto cultural “Revelações da História”, empreendimento constituído por pesquisadores da fotografia, fomentados através da lei de incentivo à cultura de Londrina. Entre 2005 e 2008 este empreendimento cultural revelou conjuntos visuais inéditos para a cidade de Londrina, através da publicação de dois livros: Revelações da História – o acervo do Foto Estrela e Ao sabor do Café. Entre as etapas realizadas por essa iniciativa cultural estão a identificação, formação, reintegração e difusão de acervos visuais anônimos.

Assim, é importante frisar que esta pesquisa realizou alguns ensaios teóricos sobre fragmentos destes conjuntos fotográficos, a fim de ampliar e consolidar a relevância da preservação, a partir do tratamento dos conteúdos não explorados pela iniciativa cultural “Revelações da História”. Vale lembrar, a título de esclarecimento, que este empreendimento cultural preocupou-se com a identificação, salvaguarda e difusão dos documentos fotográficos que formam dois acervos visuais inéditos. Portanto, constitui-se como uma iniciativa de responsabilidade social de caráter extensionista. Suas ações não devem ser confundidas com os objetivos desta pesquisa embora sejam abordadas no decorrer desta dissertação. Para evitar confusões, as referências ao “projeto cultural Revelações da História” serão denominadas como “iniciativa cultural Revelações da História”.

Estão entre os objetivos desta pesquisa: discutir e avaliar a importância da iniciativa cultural “Revelações da História”, no que tange a reintegração, formação e difusão de acervos fotográficos inéditos; apresentar a relevância da ação de fotógrafos regionais para construção da história e memória de Londrina; levantar, conceituar e aplicar os pressupostos

da filosofia de Vilém Flusser, teoria lingüística de Mikhail Bakhtin e teoria semiótica de linha francesa; identificar procedimentos enunciativos responsáveis pela produção dos sentidos nas fotografias; discutir os critérios e procedimentos metodológicos da iniciativa cultural “Revelações da História”; verificar a importância da preservação de acervos fotográficos e seu potencial de desdobramento teórico-científico no contexto social no qual ele se insere.

Para tanto, a pesquisa foi dividida em três capítulos. No primeiro serão apresentados os atores, os meios e recursos relacionados a iniciativa cultural, ou seja, discussão sobre o incentivo a cultura no Brasil; levantamento dos mecanismos de incentivo a cultura existentes em Londrina; diretrizes da iniciativa cultural “Revelações da História” e breve resumo da história dos fotógrafos contemplados pela iniciativa cultural. Este capítulo busca contextualizar o leitor sobre o universo de trabalho da pesquisa. O segundo capítulo traz os resultados da fundamentação teórica realizada com intuito de demonstrar a aplicação dos postulados teóricos sobre fragmentos dos acervos visuais, bem como enfatizar a importância histórica e social da fotografia. Durante o desenvolvimento deste capítulo foram identificadas importantes considerações sobre os mecanismos enunciativos das fotografias analisadas. No terceiro e último foi realizada uma argumentação em torno da metodologia da iniciativa cultural “Revelações da História”, demonstrando suas principais diretrizes de trabalho, visando servir de fonte de pesquisa para futuros projetos da mesma natureza.

Apesar de ter a fotografia como elemento do corpus de estudo, não foram objetivos desta pesquisa acentuar os valores estéticos das imagens e tampouco tecer considerações sobre a trama histórica singular que envolveu sua criação enquanto documento iconográfico, embora reconheça sua importância.

## CAPÍTULO 1

### RETROSPECTIVA DOS MEIOS E PERSONAGENS DA AÇÃO

#### 1.1 LEI DE INCENTIVO CULTURAL NO BRASIL

##### 1.1.1 Breve Retrospectiva da Cultura no Brasil

A história do fomento público no Brasil é recente, a começar pela da sua institucionalização que aconteceu apenas em 1985 com a criação do Ministério da Cultura pelo Governo Federal. Ainda assim, modestamente, quase sempre recebe menor orçamento. Isso demonstra toda dificuldade enfrentada por aqueles que almejam dedicar tempo e trabalho para fins culturais.

No governo Sarney foi decretada a primeira iniciativa de incentivo a produção de cultura do Brasil, a Lei Sarney – 7.505/86. Posteriormente, na era Collor o Ministério da Cultura foi destituído e transformado em Secretaria. Apesar disso, foi neste governo que foi editada em 1991 a Lei 8.313 que incorporava os princípios da Lei Sarney e criava o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), conhecida popularmente como Lei Rouanet em função de ter sido apresentado pelo então Secretário de Cultura da Presidência da República, Paulo Sérgio Rouanet. Esta iniciativa marcou uma linha decisiva na história de incentivo a cultura no Brasil e tinha na sua concepção um rigoroso e detalhado cadastro de proponentes interessados. A estrutura burocrática da Lei era pautada na análise dos projetos e na prestação de contas, diminuindo consideravelmente a incidência de fraudes .

Com o apoio da Lei Rouanet, foram produzidos milhares de projetos e ações culturais nas áreas: de música, de letras, do cinema, das artes plásticas, das artes cênicas, do patrimônio etc. Os patrocínios da Lei Rouanet funcionaram da seguinte forma até 2004:

A versão original da Lei Rouanet estipulava que pessoas físicas podiam abater do imposto de renda 60% do valor do patrocínio, pessoas jurídicas somente 30%. Os valores não podiam ultrapassar a alíquota de 2% de dedução fixada pelo Governo, fosse ela sobre a renda tributável das pessoas físicas ou ainda a renda tributável com base no lucro real das pessoas jurídicas. [...] Hoje, alterada sucessivamente por dispositivos da Lei 8.685/93 (de Lei do Audiovisual), da Lei 9532/97 (art. 6º, inciso II) e da Lei 9.874/99 e Medida Provisória 2.189-49/2001, a Lei de Incentivo à Cultura ou Lei Rouanet prevê uma alíquota 100% de dedução do valor do patrocínio do imposto de renda para projetos que atendem às artes cênicas, os livros de valor artístico, literário ou humanístico, a música erudita ou instrumental, a circulação de exposições de artes plásticas e as doações de acervos para bibliotecas públicas e para museus (4% do IR com base no lucro real das pessoas jurídicas). Para os demais vale a regra geral dos benefícios da Lei nº 8.313. A Lei do Audiovisual estipula uma alíquota de dedução de 125%. (BOURGUINON, 2004, p. 1)

Neste sentido, muitas iniciativas culturais foram favorecidas pelo incremento da Lei Rouanet. Embora, ainda exista um grande caminho a ser trilhado para se conceber uma Lei ideal de incentivo a cultura. Os históricos dos projetos aprovados e financiados pela Lei apontam também algumas discrepâncias que merecem ser pontuadas.

Para que um projeto consiga o patrocínio para sua realização é necessário que seu proponente, mediante aprovação do Ministério da Cultura, entre em contato com pessoas físicas ou jurídicas que tenham interesse atrelar sua imagem a projetos de natureza cultural. Os patrocinadores priorizam projetos que garantam a veiculação da sua imagem no seio da sociedade. Assim, dificilmente proponentes de regiões intermediárias viabilizam recursos necessários para realização de seus projetos. Atualmente, existe um número considerável de bons projetos aprovados no Ministério da Cultura que estão paralisados por falta de fundos.

Outra questão é a maneira como os recursos são liberados pelo Governo Federal, pois o montante destinado ao desconto do IR é maior que o investimento no empreendimento cultural, tendo, assim, um custo elevado aos cofres públicos.

A Lei Rouanet está em constante reformulação e existe sempre a esperança que alcance o ideal daquilo que seria uma Lei de incentivo a cultura responsável e verdadeiramente democrática. Algumas metas devem ser garantidas:

- a) distribuição democrática e igualitária para o repasse dos investimentos públicos;
- b) garantia de acesso pleno e gratuito aos bens culturais patrocinados pela

Lei Rouanet;

- c) exigência de contra-partidas sociais dos projetos patrocinados;
- d) isonomia na distribuição dos recursos para as diferentes expressões culturais (A Lei do audiovisual tem benefícios claramente mais interessantes que as demais produções culturais);
- e) garantia da manutenção dos valores e identidade brasileira, no sentido de promover a construção sustentável de manifestações que estão em vias de extinção;
- f) intervenção direta do Governo Federal na distribuição dos recursos destinados a cultura que atualmente estão sob a responsabilidade dos proponentes ou terceiros.

Em 2010 entrou em pauta no congresso nacional o projeto de lei que pretende substituir a Lei Rouanet. Foram seis anos de discussões e avaliações discutidas em regime de consulta pública: através de audiências em diversos estados; sugestões individuais ao site oficial do Ministério da Cultura e debates no blog da reforma da Lei Rouanet para formular o conteúdo da nova lei. Entre as principais novidades está o incremento do Fundo Nacional de Cultura que pretende ser o principal instrumento de financiamento. As novas diretrizes da Lei buscam a expansão e descentralização da produção cultural no Brasil.

#### 1.1.2 Lei Municipal de Incentivo a Cultura – PROMIC

A lei municipal de incentivo à cultura de Londrina, registrado sob o nº 8.984 foi decretada em 06 de dezembro de 2002, criando também o Fundo Especial de Incentivo à Cultura (FEPROC). As ações são viabilizadas pelo Programa Municipal de Incentivo à Cultura (PROMIC). Seu objetivo é “propiciar os recursos financeiros necessários à execução da Política Cultural do Município”. O Programa conta com “recursos oriundos da União e do Estado. Através deste mecanismo o Poder Público tem maior controle dos recursos públicos investidos na área cultural e maior visibilidade enquanto patrocinador dos projetos”. (LONDRINA, 2005, p. 1):

Os projetos podem ser inscritos em três categorias, conforme segue:

- a) edital Projetos Independentes – que objetivam a realização de projetos que sejam da livre iniciativa dos produtores culturais;
- b) edital Projetos Estratégicos – o perfil dos projetos que são inscritos nesta modalidade é mais amplo, pois devem propor ações que realizem aspectos da política pública de cultura através de atividades de formação e de circulação cultural; e
- c) programa Vilas Culturais – os projetos propostos neste edital recebem incentivo para a manutenção de espaço físico. (LONDRINA, 2005, p. 1)

Os projetos inscritos passam por um processo de seleção realizado por uma comissão, autônoma e independente, constituída por representantes do Conselho Municipal de Cultura, da Secretaria de Fazenda e Planejamento, da Secretaria Municipal de Cultura e de representantes da Comunidade Cultural do município e prioriza a relação custo benefício do empreendimento cultural. O proponente pode inscrever projetos nas seguintes áreas: artes de rua; artes plásticas; artes gráficas; artesanato; cultura integrada e popular; circo; dança; música; teatro; cinema; videografia; fotografia; literatura; mídia; patrimônio cultural e natural e infra-estrutura cultural.

A Lei Municipal de Incentivo à cultura existe desde 1993 e era viabilizada a partir da renúncia fiscal, por parte do município, de 5% do valor arrecadado das receitas de IPTU e ISS. Inicialmente, os recursos eram levantados pelo proponente diretamente com a pessoa física ou jurídica interessada, nos moldes da Lei Rouanet. O contribuinte interessado em investir poderia descontar 70% do valor empregado.

Posteriormente, em 1997, a alíquota de abatimento passou para 100% e em 2002 a Prefeitura Municipal começou a gerir a distribuição dos recursos diretamente aos projetos contemplados. Esta iniciativa é um salto significativo para o incentivo público à cultura, ou seja;

A legislação proposta incorporava-se a uma tendência contemporânea de reconhecer a relevância pública de um grande conjunto de grupos, projetos e agentes sociais. O PROMIC propunha a realização das políticas públicas na forma de parcerias entre Estado e Sociedade Civil, com os cidadãos se envolvendo em sua elaboração e execução. A lei n.º 8984, de 06 de dezembro de 2002, estabeleceu a criação do Programa Municipal de Incentivo à Cultura (PROMIC) e o Fundo Especial de Incentivo à Cultura (FEPROC), diferenciando-se da proposta anterior pelos seguintes aspectos: o mecanismo de apoio a todos os projetos culturais apresentados e aprovados

seria o Fundo Especial de Incentivo à Cultura (FEPROC); e o estabelecimento de duas categorias de projetos passíveis de receber os recursos do FEPROC: Projetos Culturais Independentes (PCI) e Programas e Projetos Estratégicos (PPE). O Fundo Especial de Incentivo a Projetos Culturais (FEPROC) foi criado com “o objetivo de propiciar os recursos financeiros necessários à execução da Política Cultural do Município.” Este fundo será capitalizado através de dotação orçamentária própria, doações ou contribuições de pessoas físicas ou jurídicas ou de organismos públicos e privados, nacionais e internacionais, além de recursos oriundos da União e do Estado. (LONDRINA, 2005, p. 3)

Com essas mudanças, a produção cultural ganha espaço dentro das políticas públicas municipais, democratizando e descentralizando a produção de bens culturais. O desenvolvimento de projetos como a “Iniciativa cultural Revelações da História”, só foram possíveis a partir do fomento público. Realizado entre 2005 e 2008 e patrocinado pelo PROMIC, este empreendimento resgatou e reinseriu no contexto social dois importantes acervos fotográficos da região de Londrina, isto é, desvelou do esquecimento inventários do patrimônio da região.

Neste sentido, o financiamento público a pessoas físicas e jurídicas funciona como canalizador e tutor de manifestações, costumes e tradições, produções e patrimônio local. Além disso, a estrutura avaliativa do PROMIC, atualmente, prioriza projetos que apresentam contrapartidas sociais relevantes a sociedade londrinense.

Não se pode afirmar que a iniciativa Londrinense seja perfeita – e para isso periodicamente são discutidas questões para melhoria da Lei em fóruns e conferências municipais de cultura – mas certamente, permitir à comunidade, participar como agente de ações que promovam a manutenção, produção e distribuição da cultura local, seguramente é uma prática que favorece ações de inclusão e participação social, requisitos básicos para a constituição de uma cultura democrática.

## 1.2 INICIATIVA CULTURAL “REVELAÇÕES DA HISTÓRIA”

A iniciativa cultural “Revelações da História” nasceu em 2005, a partir do contato direto que mantive com o proprietário do Foto Estrela, Sr. Yutaka Yasunaka, enquanto laboratorista P&B. A iniciativa de buscar meios para resgatar seu acervo foi idealizada por mim, Daniel Choma e Tati Costa.

No período em que trabalhei neste estúdio de fotografia tive a oportunidade

de conhecer o rico material visual que estava latente em antigas caixas de papel fotográfico p&b, mais ou menos organizados por seu proprietário. Naquele momento, a grande maioria das suas fotografias era inédita, algumas inclusive, não haviam sido ampliadas. Logo, nas discussões sobre a importância deste verdadeiro patrimônio visual, começamos a delinear os meios para reverter esta situação.

Neste sentido vale citar Boris Kossoy (2007, p. 71):

Mais do que nunca, é fundamental o apoio aos arquivos públicos e privados, em especial os pequenos arquivos do interior, com vistas à proteção do patrimônio foto-documental, dentro das condições físicas e ambientais recomendadas para a salvaguarda da documentação. É tarefa primordial, que não pode mais ser postergada, dotar esses núcleos documentais de equipamentos para informatização escrita e iconográfica, treinar equipes de trabalho para seu respectivo manuseio, orientar essas equipes para a correta análise iconográfica, tornar, enfim, essas pequenas instituições, longínquas dos grandes centros, tecnicamente capazes de processar seus documentos e de se manter em contato com os demais arquivos nacionais e internacionais.

O autor também sugere uma metodologia para projetos de pesquisa de levantamento histórico-sociais baseados na iconografia fotográfica deve priorizar os seguintes pontos:

- a) estabelecer uma cronologia dos fotógrafos e seus sucessores;
- b) levantamento detalhado dos artefatos fotográficos, seus temas, estilos e tecnologia aplicada; e
- c) mapeamento dos acervos fotográficos públicos e privados. ( KOSSOY, 2009, p. 59)

Assim, as linhas condutoras da iniciativa cultural “Revelações da História” compreendem atividades que se integram para a realização dos objetivos abaixo:

- a) levantamento/Pesquisa: levantamento do material disponível e realização de pesquisa dos dados geográficos e temporais das fotografias;
- b) recuperação: limpeza e higienização dos negativos e ampliação dos contatos em papel;
- c) organização: visando a preservação do material e a facilitação de seu

acesso; digitalização dos negativos, formação de banco de dados histórico e cultural, organização do acervo de negativos, dos contatos em papel e do arquivo digital;

- d) democratização: publicação de livro com os principais resultados do trabalho em laboratório e da pesquisa histórica realizada; exposição fotográfica, buscando a difusão das imagens; desenvolvimento de suportes digitais como WebSite e criação de CD-Room interativo, contendo imagens do acervo trabalhado, além de informações, fotos e vídeos sobre os bastidores da iniciativa cultural.

O objetivo principal da iniciativa cultural “Revelações da História” é construir acervos, acessível a pesquisadores, para contribuir com o resgate dos diversos aspectos da história da região do norte pioneiro através das fotografias.

O estudo dos arquivos do Foto Estrela foram os primeiros contemplados pela iniciativa cultural, seu acervo é constituído por fotografias de Carlos Stender (primeiro proprietário, 1938-1950) e de Yutaka Yasunaka (1950-2008).

Após um longo processo de busca, foram retirados do anonimato aproximadamente 1500 negativos e os resultados foram à publicação do livro “Revelações da história – o acervo do Foto Estrela” (CHOMA, COSTA, VIEIRA, 2006), com 96 páginas e 100 fotografias inéditas com impressão de 1000 exemplares; uma exposição itinerante que percorreu alguns espaços culturais da cidade; um pequeno vídeo a partir das imagens recuperadas e um CD-Rom interativo com 200 imagens que também podem ser acessadas pelo endereço eletrônico: [www.camaraclara.org.br](http://www.camaraclara.org.br). Com o apoio da Secretária da Educação, 600 exemplares do Livro foram distribuídos em bibliotecas das escolas públicas e privadas de Londrina.



**Figura 01** – Capa do livro “Revelações da História: o acervo do Foto Estrela”  
**Fonte:** CHOMA, *et al*, (2006)

Os resultados positivos da primeira experiência levaram a pensar a situação da fotografia antiga na cidade de Londrina. Por ser uma cidade jovem, boa parte do seu desenvolvimento foi registrado visualmente por pessoas, fotógrafos, cineastas, empresas como: Hikoma Udihara, Haruo Ohara, Augusto Galante, Foto Toyo, Foto Estudante, Foto Nippon, para citar apenas alguns, que criaram um inventário estético visual importantíssimo para construção da história de Londrina. E onde estão as imagens destes pioneiros? Com exceção de Hikoma Udihara e Haruo Ohara, boa parte dos acervos fotográficos de Londrina encontra-se em péssimas condições e longe do olhar da sociedade.

Neste ínterim, por movimento do destino, conheci Armínio Kaiser no balcão do Foto Estrela. Armínio Kaiser era cliente antigo do laboratório, gostava de fotografar com filme P&B e até então revelava e ampliava apenas fotografias familiares. Certo dia, o fotógrafo solicitou a ampliação de alguns negativos antigos com temática rural: erradicação do café na região. As fotografias imediatamente chamaram minha atenção. Eram fotografias extremamente narrativas e belamente construídas.

A partir disso começaram os contatos e depois de um longo processo de aproximação foi realizada a segunda ação da iniciativa cultural “Revelações da História”.

Entre os resultados deste trabalho estão a recuperação de aproximadamente 1300 negativos; a publicação do livro “Ao sabor do café – fotografias de Armínio Kaiser” (CHOMA; *et al*, 2008) de 148 páginas e 151 fotografias inéditas e impressão de 1000 exemplares; exposição itinerante que ainda está em circulação; CD-rom interativo com 170

imagens e como na primeira realização, distribuição de 600 exemplares nas escolas públicas e particulares através do apoio da Secretária da Educação.



**Figura 02** – Capa do livro “Revelações da História: Armínio Kaiser”  
**Fonte:** CHOMA, *et al* (2006)

Atualmente, os resultados desta iniciativa cultural desdobram-se em pesquisas acadêmicas, projetos culturais e peças publicitárias.

### 1.3 A FAMÍLIA YASUNAKA – PIONEIRISMO DE DUAS GERAÇÕES

Yutaka Yasunaka, ou Ditchan, como é chamado pelos conhecidos, nasceu no Japão no ano de 1926, na cidade de Sapporo, Estado de Hokaido. Sua relação com a fotografia tem raízes antigas. Seu pai, Suejiro Yasunaka, iniciou-se no ofício de fotógrafo ainda no século XIX, na região de Sapporo, Japão.

Conforme a tradição, para aprender os rudimentares processos da técnica e da arte fotográfica, Suejiro Yasunaka precisou ingressar como aprendiz no estúdio de um mestre. Seu mentor foi Abe Gueitiro (figura 03), fotógrafo estabelecido e experiente. Segundo o costume, entre os serviços exigidos para a aprendizagem do ofício estava prestar serviços domésticos e auxiliar o serviço do professor. Por quatro anos, Suejiro Yasunaka morou com a família de seu mestre, Abe Gueitiro, buscando sua formação.

Pouco antes de concluir seu aprendizado, Gueitiro faleceu. Em consideração

e agradecimento pelo conhecimento adquirido, Suejiro Yasunaka permaneceu mais dois anos morando com a família. Neste período precisou sustentar a família Gueitiro e transmitir os conhecimentos necessários para que o filho mais velho do mestre aprendesse a técnica da fotografia e pudesse garantir a sobrevivência da família.

Após a formação do filho de Gueitiro, Suejiro Yasunaka iniciou seu próprio estabelecimento no mesmo povoado (figura 04). Por ironia, seus serviços (difícil apontar a razão) deixaram vazio o estúdio da família Gueitiro. Mais uma vez, em agradecimento ao ofício recebido, Suejiro Yasunaka resolve deixar a região. Decide vir para o Brasil. O país atraía muitos orientais para trabalhar na lavoura, pois viviam momentos difíceis do pós-guerra.



**Figura 03** – Abe Gueitiro, s/data  
**Fonte:** Acervo pessoal de Yutaka Yasunaka



**Figura 04** – Photo Yasunaka em Sapporo, Japão, década de 1920  
**Fonte:** Acervo pessoal de Yutaka Yasunaka



**Figura 05** – Suejiro Yasunaka nas trilhas de Registro, 1928  
**Fonte:** Acervo pessoal de Yutaka Yasunaka

Em 1928, a família Yasunaka chega ao Brasil, depois de uma viagem de quatro meses, Yutaka Yasunaka estava com dois anos de idade. Estabelecendo-se na cidade de Bastos, São Paulo, a família chegou a trabalhar na lavoura, mas Suejito Yasunaka logo se concentrou nas atividades de seu ofício e em 1930 fundou o “Photo Yasunaka”, sua primeira loja de fotografia no Brasil na cidade de Bastos, São Paulo

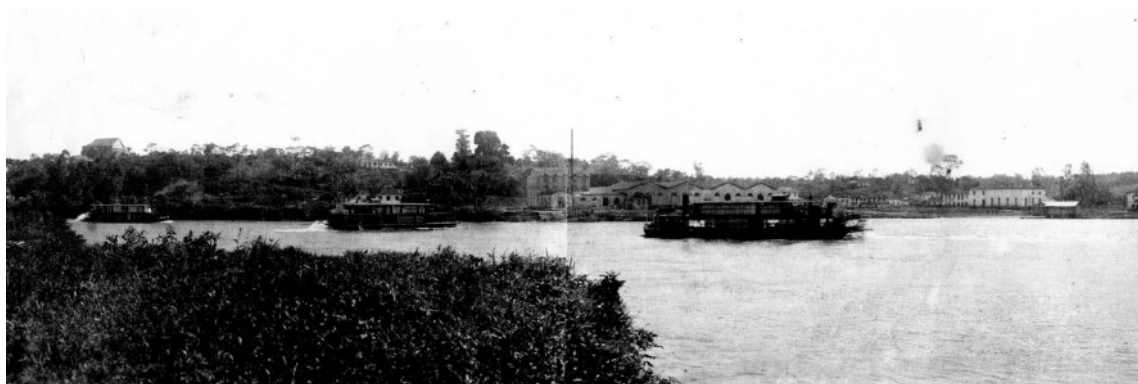
No período em que esteve no interior de São Paulo, Suejiro Yasunaka realizou dois projetos audaciosos. Montado a cavalo e carregando pesadas caixas de equipamento fotográfico, com máquinas rudimentares e placas de vidro sensibilizadas de 20x25 cm (figura 05), Suejiro produziu fotografias das famílias japonesas e registrou os

primeiros desenvolvimentos da imigração naquela região. O trabalho ao que se sabe (não existe certeza sobre isso) foi financiado pelas próprias famílias em troca de publicidade. Foram publicados dois álbuns (figura 06), realizados entre o período de 1933 a 1938.



**Figura 06** – Detalhes dos álbuns produzidos por Suejiro Yasunaka entre 1933 a 1938.  
**Fonte:** Reprodução dos exemplares pertencentes a Yutaka Yasunaka

A primeira publicação foi realizada para comemoração dos vinte anos da colônia de Iguape (atualmente Registro/SP) e a segunda em comemoração a colônia de Bastos, São Paulo.



**Figura 07** – Vista panorâmica de Registro, SP – meados de 1915.  
**Fonte:** Reprodução dos exemplares pertencentes a Yutaka Yasunaka

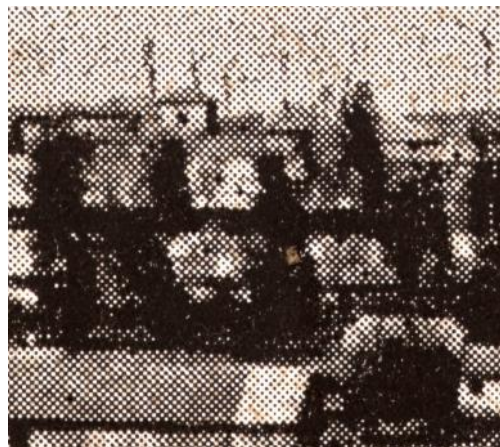


**Figura 08** – Vista panorâmica de Bastos, SP em 1938.  
**Fonte:** Reprodução dos exemplares pertencentes a Yutaka Yasunaka

Para se ter idéia do pioneirismo de Suejiro, as fotografias do primeiro álbum foram enviadas ao Japão, de navio, para serem impressas em processo litográfico, resultando ótima qualidade visual. O álbum de Bastos foi impresso no Brasil no processo de tipografia (figuras 09 e 10).



**Figura 09** – Detalhe de impressão do livro de Registro. (8 x aproximado)  
**Fonte:** Própria



**Figura 10** – Detalhe de impressão do livro de Bastos. (8 x aproximado)  
**Fonte:** Própria

Estes documentos são inventários valiosos para a reconstrução da história da imigração japonesa no Brasil. Além disso, o nome Suejiro Yasunaka merece seu devido lugar na história do pioneirismo fotográfico do país. Conforme afirma Kossoy (2002, p. 25):

A itinerância dos fotógrafos foi comum no seu surgimento. “foram os pequenos fotógrafos – anônimos, itinerantes, “volantes”, ambulantes, vários deles exercendo diferentes ofícios para sobreviver, percorrendo longas distâncias a vapor, de trem ou sobre o lombo de animais, viajando de vila em vila pelos mais afastados rincões deste país em busca de clientes – que contribuíram para a fixação da imagem do homem brasileiro. Foram esses desconhecidos viajantes que, com suas pesadas câmeras e estranhos equipamentos, captaram a imagem do indivíduo e do grupo familiar: suas fisionomias, seus ritos de passagem, seus eventos mais representativos. Representações que, gravadas nos diferentes suportes fotográficos, são vestígios documentais de múltiplas existências: deles próprios enquanto retratistas e de seus retratados.

Em 1939, inicia-se a Segunda Guerra Mundial. Com a adesão do Brasil aos Aliados, Alemães e Japoneses sofreram perseguições. Os descendentes destes países foram proibidos de falar e aprender seus idiomas nas escolas, fato comum à época. Por este motivo,

Suegiro Yasunaka retorna ao Japão, Yutaka Yasunaka tinha treze anos. No Japão em Guerra, Suejiro Yasunaka continua a sustentar a família com a fotografia.

Neste segundo período em que esteve no Japão, Yutaka Yasunaka iniciou-se no ofício, trabalhando em hospitais, revelando negativos de Raio-X. Quando completou 18 anos, foi pressionado a servir ao seu país: alistou-se e ingressou no exército em pleno período de guerra (figura 11). Com a derrota do Japão, Yutaka Yasunaka foi feito prisioneiro de Guerra. Foi levado para a Sibéria, onde passou três anos difíceis. O inverno rigoroso, somado a fome e a falta de remédio, o fizeram passar por um teste de resistência física e mental. Durante o período que viveu como prisioneiro de guerra, Yutaka perdeu o contato com a família e foi dado como morto. Um fato que contribuiu bastante para isso foi uma carta entregue a família. Na única oportunidade de escrever para casa, Yutaka estava com a mão direita machucada. Mesmo assim solicitou a um colega que escrevesse. Mas a família percebeu que a letra não era Yutaka e entendeu como uma estratégia dos Russos para encobrir sua morte.



**Figura 11** – Yutaka Yasunaka, a caminho da 2a. Guerra Mundial, com a família em foto de despedida

Autor: desconhecido

**Fonte:** Acervo pessoal de Yutaka Yasunaka

Após sua libertação das prisões russas, Yutaka retornou ao Japão e reencontrou sua família. O país estava arrasado pela Guerra e já não haviam condições de se sustentar com a fotografia. Numa oportunidade de retorno ao Brasil, em 1950 a família instala-se na cidade de Marialva, São Paulo. Este retorno ao Brasil foi feito em navio de carga, com a duração de quatro meses de viagem. Parando em diversos portos do mundo, Yutaka Yasunaka registrou seus principais momentos, sendo que este material faz parte de seu acervo pessoal.

Em outubro de 1952, Suegiro Yasunaka, adquire do alemão Carlos Stenders o estúdio da loja Foto Estrela<sup>1</sup>, que posteriormente foi assumido por Yutaka Yasunaka, que já realizava serviços fotográficos pela região de Londrina

Inicialmente, Stenders vendeu apenas o estúdio fotográfico e permaneceu proprietário da Loja de insumos e equipamentos fotográficos. A família Yasunaka logo percebeu que para manter-se no mercado não poderia ficar apenas com o estúdio. Deste modo, em 1954, Carlos Stenders cede e vende a loja também. Com a loja, também foi negociado todo acervo de fotografias realizadas por Stenders para a produção de postais.

Sobre Carlos Stenders, pouco se sabe depois da sua vida após estes eventos. O conjunto de fotografias do acervo do Foto Estrela se estende da década de 1940 até fins de 2008, quando encerrou suas atividades.



**Figura 12** – Photo Yasunaka, Bastos, 1930.

Detalhe para a parede envidraçada para iluminação natural do estúdio.

**Fonte:** Acervo pessoal de Yutaka Yasunaka

---

<sup>1</sup> Estabelecimento comercial que agregava loja de produtos e insumos fotográficos; laboratório de revelação e ampliação e estúdio fotográfico.



**Figura 13** – Primeira sede do Foto Estrela na Rua Mato Grosso, Londrina, PR, 1950.

**Fonte:** Acervo pessoal de Yutaka Yasunaka



**Figura 14** – Loja da Rua Maranhão, Londrina, PR.

O Foto Estrela funcionou neste prédio por 52 anos.

**Fonte:** Acervo pessoal de Yutaka Yasunaka

Yutaka Yasunaka, consolidou-se como um dos pioneiros da fotografia na cidade e participou dos principais ritos sociais ligados à fotografia: em seu estúdio, que preservou os cenários originais até seu encerramento, registrou inúmeros casamentos, primeiras comunhões, cerimônias e eventos sociais da época.

O acervo do Foto Estrela esteve anônimo até 2006, exceto por algumas dezenas de postais publicadas, quando a iniciativa cultural “Revelações da História: o acervo do Foto Estrela”, financiado através da Lei Municipal de Incentivo à Cultura da cidade de Londrina possibilitou a recuperação, catalogação e acondicionamento adequado do acervo. Foram reintegrados na sociedade aproximadamente 1500 chapas, formato 6x6, com vistas aéreas da cidade, registros dos principais pontos turísticos como o Cine Ouro verde, antiga Rodoviária - hoje Museu de Arte, Estação Ferroviária - hoje Museu Histórico, Aeroporto, “Relojão”, centro da cidade, espaço rural, além de eventos marcantes, como o processo de desmontagem da antiga catedral de Londrina.

Seu conjunto traça um panorama das relações homem-espaço na cidade, em três décadas de acelerado progresso.



**Figura 15** – Terra recém derrubada pra o plantio de café, década de 1950.

Autor: Yutaka Yasunaka

**Fonte:** acervo do Foto Estrela



**Figura 16** – Concha acústica, Londrina, PR, década de 1950.

Autor: Yutaka Yasunaka

**Fonte:** acervo do Foto Estrela



**Figura 17** – Asfaltamento da Rua Maranhão, Londrina, PR, na década de 1960.

Autor: Yutaka Yasunaka

**Fonte:** acervo do Foto Estrela



**Figura 18** – Antiga Catedral de Londrina, PR, na década de 1960.

Autor: Yutaka Yasunaka

**Fonte:** acervo do Foto Estrela

A maior parte do acervo social realizado pelo Foto Estrela foi doado, em 2008, ao CDPH, setor de preservação do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina.

Grande parte da estrutura física da loja está temporariamente alojada nas dependências da Secretária Municipal de Cultura de Londrina esperando a transferência para o Museu Histórico de Londrina da Universidade Estadual de Londrina. Entre os objetos estão antigos equipamentos fotográficos, químicos fotográficos, o cenário original da década de 1940 e outros utensílios que contam a história do desenvolvimento técnico da fotografia.

Espera-se manter na mesma instituição os fragmentos deste importante estabelecimento de Londrina.

#### 1.4 ARMÍNIO KAISER – O AGRÔNOMO QUE SEMEIOU IMAGENS

Armínio Kaiser nasceu em Salvador em 1925, formou-se agrônomo por ideologia.<sup>2</sup> Sua relação com a fotografia começou com a influência do avô, Pedro Gonsalves da Silva<sup>3</sup>, como ele mesmo relata:

No fim da infância e início da adolescência comecei a mexer no baú de reminiscência do meu avô e mergulhei na magia da fotografia: congelamento de um instante do tempo. Nessa “Belle Époque”, tirar uma fotografia era um acontecimento raro e caro. Ele se firmou não só em Salvador como viajando pelas cidades do interior. Ele, Pedro Gonsalves da Silva, não fez fortuna, mas conseguiu um excelente padrão de vida a ponto de levar toda a família, em 1919, para Paris, onde minha mãe conheceu meu pai, Emil Kaiser, súdito de Francisco José. (KAISER, 2006)

Pedro Gonsalves da Silva é verbete no Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro. (KOSSOY, 2002, p. 294)



**Figura 19** – Da direita para esquerda: Pedro Gonsalves da Silva (avô), Leonor Siqueira Gonsalves (tia), Bernardina Siqueira da Silva (avó), Olga Siqueira Gonslaves (mãe) e Archimedes Siqueira Gonslaves (tio)

Fonte: CHOMA, et al (2008)

<sup>2</sup> Kaiser diz ter se formado agrônomo por influência de leituras socialistas da sua juventude.

<sup>3</sup> Pedro Gonsalves da Silva é verbete no Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro

Armínio Kaiser chegou ao Paraná empregado no Instituto Brasileiro do Café (IBC) no ano de 1957, inicialmente em Paranaíba e logo depois em Londrina, para acompanhar e assessorar a produção de café que crescia no interior do estado.

É importante salientar que a região de Londrina, entre as décadas de 50 e 60 foi predominantemente, influenciada pelo cultivo do café. O café trouxe esperança, riqueza e posteriormente, abandono. Primeiro foi a euforia e a aventura de aumentar a produção a qualquer custo, sem levar em conta o desgaste da terra, muito fértil, mas igualmente frágil. Tal produção levou o preço a níveis insustentáveis para os produtores. Posteriormente, fatores naturais começaram a abalar definitivamente o “ouro verde”. Com todas as adversidades que a cafeicultura veio a sofrer a estrutura social do período mudou drasticamente. Até então a cafeicultura, devido às suas características, absorvia uma grande massa de mão de obra, que a partir de então se viu frente ao desemprego, refletindo no êxodo rural.

O IBC tinha como missão acompanhar e auxiliar cafeicultores e dispunha para isso de mão de obra especializada em várias áreas. Kaiser estava responsável pela orientação e treinamento dos agricultores a fim de equalizar problemas na produção. Entre as estratégias institucionais do órgão estavam o plantio consciente do café, manejo de outras culturas, estudos de plantas resistentes a pragas, emprego de tecnologia contra geadas, etc.



**Figura 20** – Kaiser em sua incursão pelos “rincões mineiros” em 1951.

Autor: desconhecido

**Fonte:** Acervo Pessoal de Armínio Kaiser

Nas suas viagens, o agrônomo começou a fotografar sem maiores pretensões. Inicialmente suas fotos apresentavam informações técnicas do cultivo e imagens que o auxiliavam didaticamente na orientação de produtores de café (figura 21).



**Figura 21** – Desenvolvimento de voçoroca. Perto de Nova Esperança, Pr. Foto a); 1957, foto b); 1958 e foto c); 1961.

Fotografias: Armínio Kaiser

Em sua trajetória profissional, acompanhou os problemas vividos pela cultura cafeeira do norte do Paraná e também suas repercussões. A obra fotográfica de Armínio Kaiser é sem dúvida, um documento importantíssimo para a compreensão das transformações ocorridas no norte do Paraná, principalmente em relação à cultura do café. Seus registros documentam a ascensão e declínio desta atividade. O conjunto do seu documento visual configura detalhadamente cada etapa desta trajetória: a aventura pioneira, a erosão, o plantio consciente (em nível)<sup>4</sup>, a super produção, as geadas e pragas, a erradicação, os incêndios, as alternativas de plantio e o êxodo rural (figuras 2 2, 23 e 24).



**Figura 22** – Locação de niveladas básicas com nível de borracha. Fazenda Santa Rosa. Prop. Francisco Cisneros Sanches. Nova Londrina, Paraná. 1958  
Fotografias: Armínio Kaiser

<sup>4</sup> Técnica preventiva utilizada na agricultura para não causar erosões.



**Figura 23** – Carregando resto de café erradicado. Programa de Diversificação Econômica das Regiões Cafeeiras do IBC. Fazenda Água Limpa, proprietário Francisco Braga dos Santos e outros. Gleba Ijuí, São Pedro do Ivaí, Pr. 1967.  
Fotografias: Armínio Kaiser



**Figura 24** – Cozinhando desesperanças. Avenida Santos Dumont. Londrina, Paraná. 1967.  
Fotografias: Armínio Kaiser

Com olhar profundamente antropológico (figura 25), Armínio Kaiser utilizou a fotografia como ferramenta para materializar sua visão de mundo diante das mudanças. Sua obra, além de registro social relacionado a sua atividade, é um precioso exemplo da dedicação de um artista à sua arte, pois suas fotos demonstram uma profunda preocupação técnica agregada a uma poética, comparável aos grandes fotógrafos sociais.



**Figura 25** – Mudança, temendo o fogo - 1963  
Foto: Armínio Kaiser

O acervo de Kaiser esteve anônimo até 2008, quando a iniciativa cultural “Revelações da História: Armínio Kaiser”, financiado através da Lei Municipal de Incentivo à Cultura da cidade de Londrina permitiu a recuperação, catalogação e acondicionamento adequado do acervo. Entre os resultados desta ação estão: uma pequena exposição de quarenta fotografias de Kaiser e o lançamento do livro “Ao sabor do café – fotografias de Armínio Kaiser” (CHOMA; COSTA; VIEIRA, 2008). Estes produtos buscam democratizar o acervo do agrônomo e levá-lo ao conhecimento de outros pesquisadores, pois inegavelmente sua obra é uma fonte para pesquisas sobre a recente história do estado do Paraná e a cultura do café.

A obra fotográfica de Armínio Kaiser ainda necessita de um detalhado trabalho de pesquisa. A câmera foi sua companheira em grande parte dos espaços que percorreu. O fotógrafo realizou registros da cultura cafeeira nos estados de Santa Catarina, São Paulo, Minas Gerais e Bahia, conforme imagens abaixo:



**Figura 26** – Araras, SP – 1955.  
Fotografia: Armínio Kaiser



**Figura 27** – Botucatu, SP – 1955.  
Fotografia: Armínio Kaiser



**Figura 28** – Campinas, SP – 1954.  
Fotografia: Armínio Kaiser



**Figura 29** – Araraquara, SP – 1955.  
Fotografia: Armínio Kaiser



**Figura 30** – Bahia – 1955.  
Fotografia: Armínio Kaiser



**Figura 31** – Bahia – 1955.  
Fotografia: Armínio Kaiser



**Figura 32** – Minas Gerais – 1955.  
Fotografia: Armínio Kaiser



**Figura 33** – Minas Gerais – 1955.  
Fotografia: Armínio Kaiser

Além disso, Armínio Kaiser também produziu fotografias artísticas de grande beleza. Note as marcas deixadas pelo fotógrafo para a edição e valorização das imagens.



**Figura 34** – Reprodução de copiões de Armínio Kaiser.  
Fotografia: Armínio Kaiser

## CAPITULO 2

### SOBRE A LUZ DA ESCURIDÃO – MEMÓRIA E SENTIDOS PRESENTES NA FOTOGRAFIA

Como os objetos desta investigação são a fotografia, seus autores, sua constituição como acervos e sua reintegração no meio social, torna-se importante argumentar sobre alguns referenciais teóricos que discutem sua prática, dos quais: os efeitos de sentidos presentes na fotografia, seu status de objeto ideológico; a importância da fotografia enquanto documento para construção de realidades e sua relevância como possível documento antropológico.

#### 2.1 ENUNCIÇÃO

Antes de qualquer discussão é necessário esclarecer o conceito de enunciação. Esta explanação faz-se necessária, pois o termo é utilizado por variadas linhas teóricas, entre as quais a semântica argumentativa, estilística, análise do discurso. Assim, para não ocorrer equívocos, nesta dissertação, será apresentada a conceituação do termo conforme a semiótica francesa, inspirada no teórico Algirdas Julios Greimas.

Falando sobre enunciação, Fiorin (1996, p. 31) levanta uma série de autores da Semiótica e seus conceitos de enunciação. A argumentação inicia com a definição de Beneviste: “O primeiro sentido de enunciação é o de ato produtor do enunciado. Deste modo, “a enunciação é essa colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização” (BENEVISTE *apud* FIORIN, p. 31). Essa concepção pode ser comparada, também a definição de Anscombe e Ducrot quando afirmam : “A enunciação será para nós a atividade languageira exercida por aquele que fala no momento em que fala”. E continuam: “Ela é, portanto, por essência histórica, da ordem do acontecimento e, como tal, não se reproduz nunca duas vezes idêntica a si mesma” (ANSCOMBRE E DUCROT *apud* FIORIN, p. 31).

Além destas duas concepções, Landowski, Greimas e Courtès *apud* Fiorin (1996, p. 31- 32) ainda apresenta as seguintes definições:

[...] Eric Landowski diz que a enunciação é o “ato pelo qual o sujeito faz ser o sentido”, e o enunciado, “o objeto cujo sentido faz ser o sujeito” [...] “uma instância lingüística, logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado (que comporta seus traços e marcas)”

Apenas como efeito de compreensão, pode-se comparar a enunciação (segundo estas formulações) com o milagre da criação da doutrina cristã. Quando Deus diz: “faça a luz”, imediatamente a luz se faz, isto é, a enunciação é o fenômeno que dá sentido ao ato comunicativo.

A enunciação é então vista [...] como instância de mediação, que assegura a discursivização da língua, que permite a passagem da competência a performance, das estruturas semióticas virtuais às estruturas realizadas sob a forma de discurso (GREIMAS; CORTEZ *apud* FIORIN, 1996, p. 36).

Ou como define a apresentação do Centro de Pesquisas Sociosemióticas (2001, p. 15):

Do mesmo modo que todo produto implica uma produção, todo enunciado, seja lingüístico, visual ou gestual, implica uma enunciação, uma instância lógica de produção de sentido. A enunciação é o assumir, pelo sujeito que fala, movimenta-se ou desenha as virtualidades que lhe oferece o sistema de significação que ele utiliza.

Portanto, para que exista enunciação é necessário que um enunciador organize os elementos da linguagem em um enunciado para expressar um discurso. “O discurso não é uma grande frase nem um aglomerado de frases, mas um todo de significação [...] Considerado como totalidade, o discurso é constituído pela enunciação”. (FIORIN, 1996, p. 30)

Enunciador e enunciatário são instâncias que completam a realização da enunciação, pois instituem o *eu* e o *tu* que por vez, “constituem o sujeito da enunciação, porque o primeiro produz o enunciado e o segundo, funcionando como uma espécie de filtro, é levado em consideração pelo *eu* na construção do enunciado”. (FIORIN, 2005, p. 56)

A enunciação, como foi visto, é uma instância logicamente pressuposta por todo enunciado; e o enunciador é o sujeito produtor deste enunciado, definido e reconstruído a partir deste último. Eis por que não se fala do “autor” ou do “emissor”; a propósito do produtor do discurso, a semiótica

quer conhecer unicamente o que seu enunciado indica. Não se levará em conta nenhuma informação sobre o autor, sua ideologia ou sua competência que não esteja contida no texto, na imagem ou no gesto, e somente neles mesmos. O mesmo princípio vale para conhecer aquele que lê ou olha: o enunciatário (destinatário do enunciado) será, ele também, construído pelo objeto de sentido analisado. Em lugar de abordar produtor e destinatário do exterior, de fora do enunciado, dá-se então a possibilidade de vê-los construídos aos poucos, pelo enunciado mesmo. (CENTRO DE PESQUISAS SOCIOSEMÍOTICAS, 2001 p. 16)

Nesta pesquisa serão utilizados os termos enunciação, enunciado e enunciatário segundo estes pressupostos, ou seja, entendendo enunciador e enunciatário como agentes da linguagem e enunciação como processo que dá sentido a linguagem.

## 2.2 A QUESTÃO DA ENUNCIÇÃO FOTOGRÁFICA

Todo pesquisador ao buscar esclarecer ou decifrar os significados da imagem fotográfica, deve-se perguntar: o que é fotografia? Como ela é originada? Quais recursos simbólicos ela possibilita ao seu executor e que relações estes recursos estabelecem com seus receptores? De que maneira a imagem técnica pode ter seu sentido construído? Enfim: como são concebidos os atributos enunciativos presentes na materialidade da imagem técnica?

Assim, é preciso refletir sobre a existência de elementos de sentido na própria materialidade da imagem fotográfica. Numa analogia (apenas para efeito de compreensão) com textos verbais, podemos dizer que estes atributos de enunciação da fotografia assemelham-se aos diferentes sentidos criados por modos verbais, ou seja, um verbo no indicativo tem um valor discursivo distinto do mesmo verbo no modo subjuntivo. Nesta perspectiva, para ser entendida, a imagem fotográfica precisa ser vista e analisada pelo viés da sua enunciação.

Kossoy (1993, p. 21), pesquisador da fotografia como documento histórico, pontua:

as imagens fotográficas, entretanto, não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram

(estética/ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ocorrência.

O autor refere-se a característica peculiar da imagem fotográfica “parecer ser”. O questionamento não reside em discutir que ela represente algo do mundo natural, mas assim, como decifrar a enunciação latente das imagens fotográficas, seus significados interiores, para não cair em conclusões superficiais, pois:

[...] um profissional consciente dos problemas postos por toda imagem (e cada uma na sua especificidade técnica) na medida em que, singular e precisamente, pedimos a esta imagem que seja tanto mensagem como informação crítica e estética de um real humano; na medida, também, em que esta imagem – e isto, não-lo temos muitas vezes esquecido – alimenta, provoca e engaja, de uma outra maneira do que sob o registro da escrita, nosso pensamento e nosso imaginário. (SAMAIN, 1993, p. 36)

Sontag (1981, p. 150) diz que “através da fotografia, encontramos-nos também numa posição de consumidores de acontecimento” e podemos ver o que a imagem deseja que vejamos, pois a “fotografia faz mais do que redefinir o conteúdo da experiência cotidiana”, ela cria novas experiências, acrescentando “vastas quantidades de material que jamais chegamos a ver”.

As palavras da autora indicam o potencial persuasivo do discurso fotográfico. Diferente de outros tipos de discurso, a fotografia representa o real pela “analogia” da própria realidade. O fato é que esta sensação de fidelidade fotográfica é uma convenção cultural e seus mecanismos enunciativos podem ser mais complexos do que aparentam.

A fotografia faz parte do universo das imagens técnicas e neste sentido, seus efeitos enunciativos não estão relacionados apenas às fotografias impressas em papel, na verdade, seus efeitos estão amalgamados com a singular visibilidade da imagem técnica. É nesta visibilidade particular que reside a enunciação fotográfica.

Decifrar as imagens técnicas, das quais fazem parte a fotografia, o cinema, o vídeo, a imagem digital, continua a configurar um grande palco de reflexões, principalmente porque sua construção nos apresentam complexas relações.

Todos conhecem a polémica que a imagem fotográfica gerou em seu surgimento, embora poucos aceitem que a novidade técnica na verdade foi uma grande aliada da ala conservadora naquele início de século XIX. O momento histórico que serviu de berço

ao surgimento da fotografia, classificada por Vilém Flusser como pertencente ao universo das imagens técnicas, foi um momento em que a ideologia visual dominante começava a entrar numa crise sem precedentes. A arte direcionava a imagem para uma ruptura radical com os cânones visuais que perduravam a pelo menos cinco séculos. O universo visual consolidado até então pelo renascimento buscava a representação meticulosa da realidade e em grande parte alcançou este objetivo, principalmente em função da utilização da perspectiva Euclidiana<sup>5</sup> e o auxílio da caixa preta ou *intersector*<sup>6</sup> (COUCHOT, 2003). Estes princípios e ferramentas buscavam traduzir a realidade com auxílio de teorias da geometria, recursos da ótica e da física.

Os dois artifícios, cada qual a seu modo, buscavam construir uma imagem que forjasse a realidade de modo que o receptor acreditasse nelas como pequenas janelas do mundo. Embora ambas deixassem claras as marcas do enunciador sobre sua superfície, serviram bem ao adestramento da percepção das imagens que conhecemos atualmente.

Foi este contexto histórico sucintamente exposto, ou seja, uma demanda social por uma forma de representação adequada a seu novo caráter: técnico, científico, veloz, reproduzível, que fomentaram o desenvolvimento da fotografia.

A imagem fotográfica consolidou esta busca de cinco séculos no momento em que integrou conhecimentos físicos, óticos, mecânicos e químicos num mesmo aparelho e, finalmente, materializou uma imagem cuja construção era “automática”, sem a interferência do homem: uma produção técnica<sup>7</sup>.

A fotografia é obtida por um aparelho, que por sua vez tem ferramentas que permitem ao homem interpretar, escolher e alterar o objeto fotografado. Estas ferramentas possibilitam tomar posições e construir arbitrariamente os sentidos pretendidos. Assim, a realização autônoma da imagem fotográfica na verdade não é inocente ou mesmo objetiva. Como nas palavras de Dubois (1999, p. 161):

indissociável do ato que a faz ser, a imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do cut, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão.

---

<sup>5</sup> Técnica pelo qual o artista podia simular a realidade, através de processos matemáticos – processo que inaugurou a visão monocular, ou seja, que envolve a construção de um desenho a partir de um ponto de fuga.

<sup>6</sup> Aparelho que projeta uma imagem dentro de um espaço hermeticamente fechado a luz, exceto por um pequeno orifício por onde é criada a imagem invertida da cena para onde o aparelho está direcionado.

<sup>7</sup> O aparelho fotográfico permitiu a fixação automática da imagem projetada pela caixa preta. Deste modo, considera-se que a fotografia surgiu como um desdobramento das pesquisas de representação o que se utilizavam da câmara escura desde o renascimento.

Estes mecanismos por sua vez são modos de operar do aparelho que conforme afirma Machado (1997, p. 2) “muito ao contrário de registrar automaticamente impressões do mundo físico, transcodifica determinadas teorias científicas em imagem”.

Estes efeitos foram discutidos por Vilém Flüsser. Na sua visão, a configuração do programa do aparelho<sup>8</sup> é um fator que dificulta a compreensão da imagem, pois ele (o aparelho) “funciona em função da intenção do fotógrafo<sup>9</sup>. Mas sua “escolha” é limitada pelo número de categorias inscritas no aparelho: escolha programada”. (FLÜSSER, 2002, p. 37)

O aparelho fotográfico tem limitações técnicas inseridas no seu programa de utilização. Assim, segundo o pensamento de Flüsser, os recortes realizados pelo fotógrafo serão também frutos do programa do aparelho. Além disso, os aparelhos são verdadeiras caixas pretas: máquinas semióticas, isto é, programas com potencial para geração de sentido, cujo funcionamento e mecanismo gerador de imagens escapam ao senso comum. A percepção aparentemente objetiva das imagens técnicas, leiam-se fotografias, induzem, através de seus elementos constituintes, o observador enxergá-las como janelas da realidade, como no projeto renascentista, mas com um agravante: o observador acredita nas fotografias tanto quanto em sua própria visão.

Isto levou Flüsser a concluir que no “fundo, não somos nós que a manipulamos, é ela que nos manipula”. Conforme este argumento, “no sentido temporal, um elemento precede o outro e pode suceder ao precedente. No sentido de superfície, um elemento dá significado a outro e recebe significado do outro” (FLÜSSER, 2002, p. 56). Deste modo, a temporalidade da imagem fotográfica não é interpretada de forma linear como o texto, é circular e pode ir e vir sucessivamente. Os elementos que constituem a superfície estabelecem relações simbólicas recíprocas neste ir e vir que se passam tão somente na imagem. Ou seja:

O tempo da imagem, assim, remeteria a uma espécie de tempo mágico, posto que as relações causais de linearidade que regulam, sobretudo, a construção do texto na escrita, ficariam anuladas diante da configuração dos elementos visuais no plano e da trajetória do movimento do olhar que ela demanda. (KLEIN, 2006, p. 12)

---

<sup>8</sup> Para Flüsser, o conceito de aparelho representa o conjunto de recursos de uma determinada linguagem (neste caso a fotografia) disponibilizados ao agente produtor do discurso.

<sup>9</sup> Faz-se necessário pontuar que para Flüsser, fotógrafo se configura como agente que produz o discurso fotográfico. Nesta pesquisa entende-se que o conceito de fotógrafo como apresentado pelo autor corresponde ao conceito de enunciador.

Na visão de Flüsser o receptor pode até recorrer ao texto para contextualizar o que está vendo. “Mas, ao ler o artigo, está sob a influência do fascínio mágico da fotografia. Não quer explicação sobre o que viu, apenas confirmação”. (FLÜSSER, 2002, p. 57)

Com base nisso pode-se explicar a eficácia da publicidade. A sedução é criada pela imagem técnica e elementos textuais servem apenas para ligar significado a símbolo, como nas palavras do próprio Flüsser (2002) referindo-se aos desdobramentos desta mudança de relação entre a percepção da imagem no âmbito da sociedade: o “vetor de significado se inverteu: o símbolo é o real e o significado é o pretexto”, isto é, o que antes era visto como uma representação que aludia à realidade passou a ser visto como a própria. A imagem deixou de informar conceitos (formas, estilos, padrões) e passou a acionar ações (comportamentos, conclusões, posicionamentos).

Isto pode ser verificado na breve análise realizada na figura 35. Nesta imagem, a interpretação é auxiliada pelo título “abanando”, que direciona a interpretação do espectador. Os elementos que podem ser identificados na fotografia dão alguma ideia sobre a mensagem da imagem: o sujeito fotografado pode ser um lavrador exercendo sua rotina. Esta conclusão pode ser verificada nos traços presentes na fotografia: as roupas modestas podem associar o sujeito da imagem a um empregado, embora não garanta sua condição social, pois também poderia ser um pequeno agricultor. Até aqui se tem um lavrador em pleno exercício da sua função. Outros elementos revelam que se trata de um tipo específico de colheita, o café. Há também alguns traços que identificam outro tipo de produção presente no local, o milho. A massa de café suspensa no ar sugere uma boa colheita, mas pode até ter sido combinada pelos agentes da ação (fotógrafo e lavrador). Enfim, pode-se especular sobre a imagem por muitos pontos de vista que serão sempre embasados pela sensação de veridicidade da imagem fotográfica, ou imagem técnica. Além disso, não se pode perder de vista que esta imagem é parte de um contexto maior e isso certamente influi nos seus significados.



**Figura 35** – Abanando  
Foto: Armínio Kaiser

A sedução que o ponto de vista sensibilizado na prata proporciona são verdadeiros instrumentos de enunciação: a objetiva, o recorte espaço-temporal, os filtros que valorizam os contrastes enriquecendo a plasticidade da imagem, a revelação adequada aumentando a definição da fotografia. Todas essas ferramentas estão disponíveis para o enunciador para expressar uma visão de mundo, mas sua consolidação está atrelada a singularidade da representação fotográfica.

Cuidadosamente composta por um fotógrafo que compreende e domina a linguagem e a técnica fotográfica – basta ver a qualidade da imagem – ela fornece uma visibilidade particular, própria do aparelho fotográfico: a cena representada não pertence ao mundo natural, pois a ação, na condição que está realizada na superfície do negativo fotográfico, não pode ser percebida pela visão natural. O sentido desta fotografia está justamente naquilo que ela torna real, isto é, o que não pode ser real: a paralização do instante fugaz da abanação do café, ou seja, uma visibilidade não natural, pois não é possível perceber a imagem da forma como esta materializada na fotografia.

A intenção do enunciador é materializada através dos recursos do programa do aparelho fotográfico. Neste sentido, o sentido de realidade é potencializado e promovido a própria realidade: para Flüsser, o receptor, absorvido, perde-se na “magia” da aparência do

real.

É necessário compreender que a enunciação da imagem fotográfica, articulada pelo enunciador, não é ingênua. “Aparentemente, o significado das imagens técnicas se imprime de forma automática sobre suas superfícies, como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito”. (FLÜSSER, 2002, p. 13)

O propósito da imagem, desde a renascença, conforme pontuado anteriormente, foi criar uma representação que possa substituir a realidade. Nesta empresa, um modo de perceber a imagem foi instaurado no imaginário coletivo, a perspectiva de ponto de vista único. Se esta percepção não garantiu o surgimento da fotografia pelo menos fomentou seu desenvolvimento. Deste modo, a fotografia se consolidou como “representação objetiva” da realidade tornando-se a própria realidade.

Em relação àquilo que os aparelhos têm em comum, ou seja: a visibilidade fotográfica, verifica-se que a enunciação, ou seja, o “significado da imagem encontra-se na superfície” e basta um piscar de olhos para ser percebida. (FLÜSSER, 2002, p. 07), pois o “fascínio mágico que emana das imagens técnicas é palpável a todo instante em nosso entorno”. (p. 15)

Conforme a definição de Couchot (2003, p. 32): “o instaurador da imagem”, ou seja, o enunciador, busca enunciar a um “fazer viver”, que para o observador configura-se num “reviver, um mesmo “presente” inicial e fundador”. O termo reviver também permite dizer que a imagem fotográfica possibilita viver novamente o já vivido, ela ocupa o espaço de um instante ausente. Isto é possível porque a memória coletiva foi alimentada, pelo menos há cinco séculos, a exposição de imagens supostamente realistas. Essa trajetória levou o imaginário coletivo a viver a realidade da imagem e não a natural. Não se pode esquecer que:

a imagem tende a subtrair sentimentos daquelas coisas que experimentamos em primeira mão, e os sentimentos que nos desperta não são, em grande parte, aqueles que realmente experimentamos na vida real. Muitas vezes uma coisa nos perturba mais na forma de fotografia do que quando efetivamente a conhecemos (SONTAG, 1981, p. 161)

ou seja, trata-se “precisamente de ver o todo através da parte”. (SONTAG, 1981, p. 162)

Os modos de ver construídos foram gradativamente educados através de seus veículos de distribuição, suas mídias. Neste sentido, a coletividade desconhece os mecanismos de produção e distribuição das imagens, seus meios e isso afeta sua percepção.

Conforme as palavras de Flüsser "somos, por enquanto, analfabetos em relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las". (FLÜSSER *apud* MACHADO, 1997. p. 4)

Assim, independente do lugar onde as imagens residem, elas tornam visíveis uma realidade que não está disponível. Isso levou a construção de um imaginário visual coletivo.

A realidade passa a existir única e exclusivamente na imagem, pois ela é “apresentada e reapresentada em encenações repetidas uma vida inteira, inclusive com a participação das pessoas que se colocam sob os olhares controladores”. (KAMPER *apud* KLEIN, 2006, p. 4)

A enunciação fotográfica e seu potencial é amplamente explorado para criar efeitos de sentido. Também a título de esclarecimento é relevante citar o exemplo de Machado referente à Lucasfilm, onde seus diretores recorrem aos recursos fotográficos para simular efeitos de realidade.

Na verdade, a equipe da Lucasfilm quer simular a fotografia mais do que a própria “realidade”. O paradoxal é que o padrão fotográfico é reclamado justamente porque, em razão de seu automatismo técnico, ele é considerado, ao nível do senso comum, o modelo por excelência do “realismo” visual. (MACHADO, 1996, p. 60)

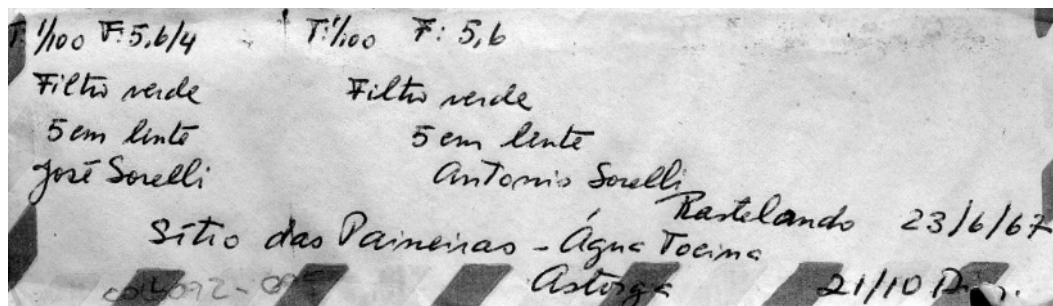
É importante frisar que estes recursos de sobreposição exploram principalmente a simulação da visibilidade da imagem fotográfica tradicional. Isto se dá porque o imaginário visual coletivo foi educado a perceber a realidade através deste tipo de imagem. O receptor da imagem não alcança os meandros desta nova caixa preta e não tem o claro discernimento sobre que tipo de imagem está consumindo.

Para um entendimento produtivo da enunciação fotográfica é fundamental levar em conta estas reflexões e buscar nos mecanismos que estão a mão do enunciador para identificar as marcas da enunciação fotográfica.

Uma forma de tornar operativa essa discussão e tentar não cair em especulação teórica é buscar, a partir de agora, verificar em fragmentos dos acervos visuais contemplados pela iniciativa cultural “Revelações da História” alguns apontamentos destas marcas enunciativas.

Ao observar o acervo de Kaiser, percebe-se nitidamente uma busca incessante em dominar o mecanismo do aparelho em todas as suas possibilidades. O fotógrafo procurou, sempre que possível, controlar os recursos técnicos da câmera fotográfica. Grande

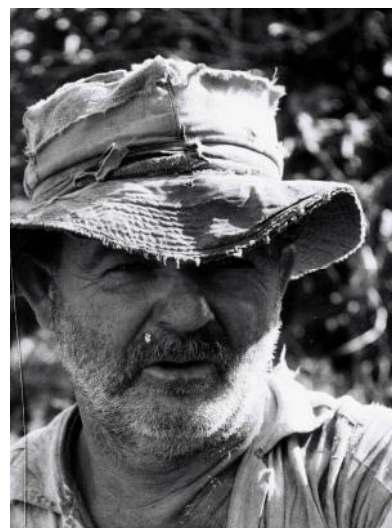
parte de suas imagens estavam acondicionadas em envelopes onde anotou cuidadosamente a configuração da câmera no momento do *click*: recursos de efeitos visuais e procedimentos realizados na revelação do negativo. Seus copiões, figuras 36, 37 e 38, registram bem este trabalho metódico.



**Figura 36** – Anotações do autor no envelope de acondicionamento do negativo.  
Reprodução de documento de Armínio Kaiser

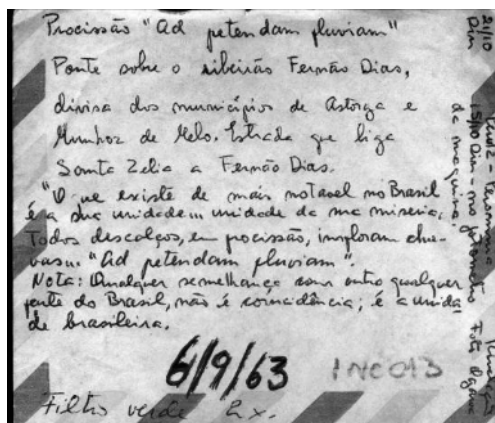


**Figura 37** – José Sorelli, Astorga, 1967.  
Fotografia original com as marcas do enunciator.  
Note que foram realizadas duas edições diferentes.  
Reprodução de documento de Armínio Kaiser

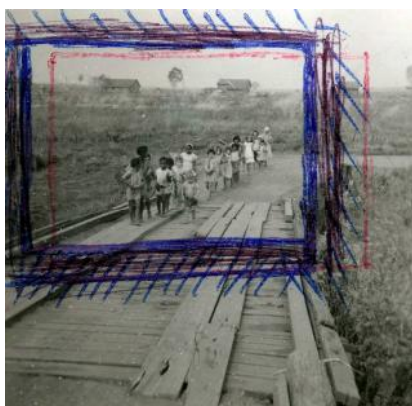


**Figura 38** – José Sorelli, Astorga, 1967.  
Fotografia ampliada conforme edição.  
**Fonte:** Própria

A presença das marcas de edição pós-fotográficas nos copiões é reveladora. Esses traços são sinais que mostram a presença do enunciator na superfície da imagem. As figuras 39, 40 e 41 são apenas um exemplo ilustrativo, pois quase toda totalidade das imagens levantadas contêm esses registros, alguns inclusive, foram realizados em situações distintas, mostrando que o enunciado é dinâmico e neste sentido os processos de interpretação da imagem também estão em constante mudança.



**Figura 39** – Anotações do autor no envelope de acondicionamento do negativo.  
Reprodução de documento de Armínio Kaiser



**Figura 40** – *Ad petendam pluviam*, Astorga, 1963.  
Fotografia original com as marcas do enunciador.  
Note que foram realizadas duas edições diferentes.  
Reprodução de documento de Armínio Kaiser



**Figura 41** – *Ad petendam pluviam*, Astorga, 1963.  
Fotografia ampliada conforme edição.  
**Fonte:** Própria

Nas imagens do Foto Estrela a enunciação se dá de outra maneira: sobreposição e colagem de imagens (figura 41). A partir destes recursos, novos sentidos podem ser criados a partir de velhos sentidos. Áreas da imagem podem ser valorizadas, bem como retiradas, símbolos enraizados na memória coletiva podem ser inseridos em novos ambientes completamente imaginários.



**Figura 42** – *Souvenir* elaborado no Foto Estrela a partir de composição manual – 1965  
**Fonte:** acervo de fotografias do Foto Estrela.

As fotografias do acervo visual do Foto Estrela, em sua grande maioria, foram realizadas para fins comerciais, ou seja, postais, calendários, lembranças. O exemplo acima demonstra como estão configuradas as marcas do enunciador em outra configuração, isto é, a partir do conjunto de imagens que valorizam o espaço social de Londrina. As imagens foram cuidadosamente organizadas para representar a Londrina progressista: a tradição, a agricultura produtiva, o crescimento, seus prédios modernistas e a infraestrutura. Abaixo outro exemplo, que se constrói a partir da relação de dois textos de tipos diferentes (figura 42).



**Figura 43** – *Souvenir* elaborado no Foto Estrela a partir de composição manual –1960  
**Fonte:** acervo de fotografias do Foto Estrela.

Esses procedimentos utilizados pelo Foto Estrela possibilitam uma constelação de possibilidades a partir da força da enunciação fotográfica. Isso é percebido principalmente na utilização que a publicidade e o design fazem destas ferramentas semióticas.

Segundo Flüsser (2002, p. 43) fotografias “são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam. Isto é complicado, porque na fotografia se amalgamam duas intenções codificadoras: a do fotógrafo e a do aparelho”.

Para construir o discurso, o enunciador procura superar o aparelho explorando suas regiões pouco conhecidas, ou seja, “penetra o aparelho, a fim de descobrir - lhes as manhas”. Esta busca configura a eterna relação, quase conjugal, entre sujeito e aparelho, onde uma busca superar o outro. (FLÜSSER, 2002, p. 24)

Portanto, para Flüsser, a enunciação fotográfica se constrói a partir dos recursos do aparelho: físicos; óticos; mecânicos e químicos, concomitante a articulação do enunciador. A conclusão é válida na medida em que é fato a sensação de realidade representada pela fotografia. Esta característica também suscita outros desdobramentos que serão expostos a seguir.

### 2.2.1 A Procura da Enunciação nas Imagens fotográficas

*Quem escreve precisa dominar as regras da gramática e ortografia.*

*Vilém Flusser*

Como foi demonstrado, existem meandros na enunciação fotográfica que precisam ser investigados. Neste sentido, a partir deste ponto serão levantados conceitos que estabelecem diálogos produtivos a esta discussão.

Enunciador e Aparelho partilham a constituição da imagem. O primeiro, busca dominar o aparelho fotográfico, embora desconheça efetivamente o que se passa dentro dele. O segundo impõe sua programação sobre o primeiro. Desta tensa relação se dá a enunciação. Arlindo Machado (1984) chama isso de refração. Trata-se da codificação da informação luminosa ocorrida no interior do aparelho. A refração poder ser observada em qualquer aparato técnico que tenha esta finalidade: codificar informação luminosa em imagem, ou visto de outra maneira, caixas pretas.

O grande problema em buscar analisar imagens fotográficas está em desconsiderar este fenômeno, isto é, o momento em que a informação luminosa é codificada para materializar-se na imagem, ou seja, acreditar que a aparência de realidade é um fragmento de realidade, desconsiderando que:

se não existir a câmera escura, a lente com todo seu poder organizador dos raios luminosos, um diafragma, rigorosamente aberto como manda a análise da luz operada pelo fotômetro, um obturador com velocidade compatível com a velocidade e a sensibilidade da película, se não houver ainda uma fonte de luz natural ou artificial modelando o referente e um operador regendo tudo isso, também não haverá fotografia [...]. (MACHADO, 1984, p. 39)

A citação do autor é didática ao expor todas as instâncias que envolvem o processo da imagem fotográfica. Sua explanação, ao mesmo tempo, adverte e afirma sobre um conjunto de elementos que constituem a enunciação fotográfica, pois no enunciado da imagem estão amalgamados: informações da ordem estético/ideológica; elementos do aparelho técnico, suas limitações e modos de conceber a realidade e sentidos simbólicos, articulados por um enunciador. Estas relações devem ser consideradas pelo pesquisador de imagens fotográficas.

Conforme foi visto, a visibilidade fotográfica vem se configurando desde o século XIV e o fenômeno da refração, ou seja, a veridicção possibilitada pela fotografia, contribuiu sensivelmente para sua consolidação, mudando a percepção da sociedade em relação ao mundo natural, a partir da magia contida na superfície das ilusões proporcionadas pelas leis da ótica que serviram aos artistas renascentistas na representação da perspectiva e posteriormente fixadas de forma automática. O estabelecimento deste paradigma da percepção da imagem técnica na sociedade ofusca possíveis conclusões, pois sua decifração é difícil, senão impossível, embora necessária.

É através da refração, que a codificação da realidade em outra realidade torna-se visível, neste sentido, a refração é o instrumento da enunciação que por sua vez reside nesta capacidade do enunciado fotográfico nos fazer acreditar na *veridicção* das imagens técnicas.

A partir destas considerações fica evidente que a imagem fotográfica precisa ser vista e pesquisada com cautela, pois a utilização dos atributos de enunciação da imagem fotográfica exerce forte influência na consolidação dos sentidos percebidos pelo observador, que por sua vez, complementa a leitura da imagem com sua própria visão de mundo. A compreensão da fotografia é exige exame criterioso na sua decifração.

Partindo do pressuposto que a carga simbólica de uma fotografia ou imagem técnica está em sua própria materialidade e/ou enunciado, é correto afirmar que a *veridicção*<sup>10</sup> da imagem fotográfica é particularmente diferente de outras manifestações visuais, pois:

As câmeras são aparelhos que constroem as suas próprias configurações simbólicas, de outra forma bem diferenciada dos objetos e seres que povoam o mundo; mais exatamente, elas fabricam “simulacros”, figuras autônomas que significam as coisas mais que as reproduzem. (MACHADO, 1984, p. 11)

Esta afirmação não estabelece que os sentidos, provocados pela fotografia, são únicos e universais, muito menos que não exista a intenção do enunciador inscrita na imagem, pelo contrário: o observador acredita na *veridicção* da imagem porque é absorvido pela impressão mágica e sedutora da fotografia e busca explorar esta magia na persuasão do enunciatário, embora ambos tenham suas próprias visões de mundo que podem conceber interpretações distintas.

---

<sup>10</sup> Entende-se que todo enunciado busca persuadir o receptor a acreditar na sua enunciação, ou seja, sua verdade particular.

Entender a fotografia como portadora de enunciação permite ao observador analista compreender com maior clareza as aproximações perseguidas neste estudo .

### 2.2.2 As Moradas da Enunciação

Além das questões discutidas até aqui, merece destaque a construção da enunciação fotográfica através da manifestação de outros enunciados. Este poder de materialização de diversos enunciados numa mesma formatação não é propriedade apenas da fotografia, na verdade, toda manifestação de linguagem expressa este fenômeno. Neste estudo será mostrado que existem algumas abordagens teóricas que exploram a questão, é necessário investigá-las para apontar as possíveis aproximações que possam contribuir para a análise das imagens fotográficas.

A Semiótica Discursiva ampara a análise de textos e busca compreender como se operam os sentidos percebidos no discurso. Segundo esta teoria, a enunciação do discurso, seja ele verbal, visual, sonoro, é constituída pelo processo gerativo de sentido que pressupõe três níveis: discursivo, narrativo e fundamental. No nível discursivo são determinadas as instâncias de pessoa, tempo e espaço inscritos no texto. No nível narrativo estão presentes as relações entre os atores do discurso e as estratégias de manipulação do texto e o nível fundamental define qual a oposição primária<sup>11</sup> que dá origem a idéia trabalhada no texto.

Para este estudo é pertinente levantar a abordagem sobre a questão semântica do discurso e/ou enunciado, que para Semiótica está subdividido em dois tipos de recursos discursivos: tematização e figurativização.

Os primeiros são compostos predominantemente de temas, isto é, de termos abstratos; os segundos, preponderantemente de figuras, ou seja, de termos concretos. Cada um desses tipos de texto tem uma função diferente: os temáticos explicam o mundo; os figurativos criam simulacros do mundo. (FIORIN, 1999b, p. 9)

As figuras de conteúdo são elementos do discurso que criam ilusões de um

---

<sup>11</sup> Para a Semiótica Discursiva todo texto opera sua significação e/ou enunciação a partir da relação de dois termos opostos (vida vs morte) que são sua relação mais simples. Deste modo a enunciação é construída na relação do simples e abstrato (nível fundamental) até o complexo e concreto (nível discursivo).

mundo através de referentes do mundo natural.

Os elementos inseridos no discurso, materializados como referentes de realidade, podem produzir mais de uma leitura. Segundo a Semiótica, a leitura de um texto é realizada através da punção das significações dadas pelo enunciado. Isso significa dizer que mesmo havendo duas leituras, serão sempre a partir do discurso, por exemplo: a fotografia de um sujeito (a) fotografando um sujeito (b), que por sua vez está fotografando um terceiro sujeito (c) pode proporcionar duas leituras: primeiro, relativa à própria cena descrita ou então, uma leitura da fotografia dentro da materialidade fotográfica, uma metalinguagem. Essas leituras possíveis estão inscritas no enunciado e são chamadas isotopias, isto é, elementos geradores de sentido que existem dentro do discurso. Pode haver várias isotopias com o mesmo sentido num mesmo enunciado, como é o caso da publicidade, ou então com sentido diferentes, como são alguns trabalhos poéticos.

É importante esclarecer que para Semiótica existe uma distinção clara entre texto e discurso: o primeiro está relacionado à forma e o segundo ao conteúdo. Os dois fenômenos problematizam a presença de várias vozes no mesmo enunciado.

Para Fiorin existem duas abordagens:

- a) a intertextualidade é o fenômeno definido como “processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (FIORIN, 1999a, p. 31). Por este fenômeno entende-se que o enunciador pode articular a utilização de outros textos no seu discurso em três níveis principais: a citação, a alusão e a estilização. A primeira busca materializar um forte referencial de realidade incorporando outros textos no enunciado, sua aplicação é muito presente em textos científicos. A segunda estabelece a relação referencial pela expressão de releituras de textos no interior do enunciado, como as paródias visuais de alguns produtos publicitários. A estilização, por sua vez, manifesta esta relação referencial de modo mais diluído onde se instaura apenas elementos primários desta relação referencial, como por exemplo a pintura *Las Meninas*, onde Picasso faz uma homenagem a Velásquez.
- b) a interdiscursividade, por sua vez, “é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro. Há dois processos interdiscursivos: a citação e a alusão” (FIORIN, 1999a, p. 32). Na primeira os enunciados incorporam

no seu interior referências temáticas de outros enunciados. Neste processo não são recortes de outras estruturas que aparecem, mas suas idéias ou conteúdos. Na segunda são usados outros discursos para contextualizar o sentido do enunciado.

Neste sentido, a “interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois, ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta”. (FIORIN, 1999a, p. 35)

Estes fenômenos são vistos pela perspectiva da Semiótica, na presença de conteúdos referenciais no interior do texto e do discurso. Estas figuras podem acionar leituras, por meio da visão sócio/histórica, presentes na sociedade. Segundo Barros (2003, p. 60):

Trata-se de atar o discurso a pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como “reais” ou “existentes”, pelo procedimento semântico de concretizar cada vez mais atores, os espaços e o tempo do discurso, preenchendo-os com traços sensoriais que os “iconizam”, os fazem “cópias da realidade.

A Semiótica trata a intertextualidade e a interdiscursividade, a partir da reflexão do interior da linguagem, como uma construção que é operada pelo enunciador na produção de seu enunciado. A teoria destaca que a enunciação atua, principalmente, em como o discurso *diz* o que ele *diz*, isto é, suas estratégias de manipulação. Neste sentido, os efeitos gerados pela instância do observador não são prioritários para análise.

Os analistas do discurso de linha francesa, principalmente, desenvolvem uma teoria não-subjetiva da enunciação. Não concebem o sujeito como centro do discurso, nem aceitam a idéia de liberdade discursiva individual do sujeito “sem inconsciente, sem pertencer a uma classe, sem ideologia, que fala, que se fala. (ROBIN *apud* BARROS, 1999, p. 3)

Estes conceitos de intertextualidade e interdiscursividade usados pela semiótica francesa também foram abordados por Mikhail Bakhtin. Neste sentido, é pertinente tecer alguns comentários sobre sua discussão, a qual fornece conceitos que correspondem e contribuem para análise da enunciação fotográfica a partir de suas definições sobre dialogismo, polifonia e intertextualidade. Segundo Carrascoza (2007, p. 4) para Bakhtin:

um texto sempre dialoga com outros, sendo esse o princípio constitutivo da linguagem. A trama de todo texto é, portanto, tecida com elementos de

outros textos, revelando nesse cruzamento as posições ideológicas de seu enunciador. E essa tessitura é obtida por meio da citação, da alusão ou da estilização. Assim, vamos desaguar nas paráfrases (quando um texto cita outro para reafirmar suas idéias) e nas paródias (quando um texto cita outro para contestar seu sentido).

As categorizações bakhtinianas sobre dialogismo desdobram-se na polifonia, as várias vozes presentes no discurso, que constituem a intertextualidade. O conceito leva em conta a relação entre interlocutores na construção da enunciação de um discurso. Para Bakhtin, o contexto social e histórico é imanente à linguagem e compartilhado por seus atores numa relação dialógica.

A linguagem comporta na materialidade uma interação entre enunciador, enunciatário e seu contexto mais amplo: a coletividade.

A enunciação concebe-se pela visão de mundo e suas relações dialógicas tanto do enunciador como do enunciatário, através do contexto sócio-histórico que envolve estes interlocutores. Para Bakhtin toda linguagem “é um território compartilhado, quer pelo expedidor, quer pelo destinatário”, assim o enunciado “está repleto de ecos e lembranças de outros enunciados”, portanto, em sua materialização no seio da sociedade, cedo ou tarde, as vozes presentes no discurso encontrarão sua morada no ouvinte ideal.

A contribuição de Bakhtin está na inserção das relações intertextuais ao campo da coletividade. Para ele, o enunciado é um processo comunicativo que opera no seio social e de caráter ideológico. Seus elementos são constituídos por e através do corpo social. Portanto, o fio fundador da enunciação está localizado no meio social, do qual o indivíduo é parte.

Para a análise de alguns efeitos de sentido presentes na imagem fotográfica é necessário considerar os conceitos de intertextualidade e interdiscursividade. Portanto, essas aproximações buscam contribuir para a investigação da enunciação fotográfica.

### 2.2.3 A Interdiscursividade na obra fotográfica de Armínio Kaiser

No caso da fotografia o fenômeno da intertextualidade é facilmente percebido desde seus princípios, quando seus fundadores buscaram articular na sua materialidade elementos da linguagem pictórica. Procurando estabelecer um *status* social para

fotografia no universo da arte, muitos fotógrafos imprimiram elementos trazidos da pintura para devolver a imagem à *aura* perdida na automação do aparelho fotográfico (BENJAMIN, 1986a, p. 165-196). Foram inseridos na cena fotográfica: cenários típicos da pintura, temas pictóricos como a natureza morta, interferências manuais e uma infinidade de artifícios.

Com a consolidação da fotografia como linguagem autônoma, estes recursos de materialização ganharam outras expressões, conforme destaca Tacca (2007, p. 118) foi “por meio das fotomontagens que se têm as primeiras condições de superposição de significados na fotografia, construindo narrativas internas de forte apelo estético e político para a época”.

Estas relações de superposição de significados também podem ser chamadas dialógicas, ou superposição de figuras de conteúdo e/ou isotopias. Como foi argumentado, estes conceitos enunciativos referem-se às vozes internas do enunciado e caracterizam relações ora intertextuais ora interdiscursivas.

A fotografia serve extremamente bem a esse propósito. O processo formador da imagem fotográfica, diferente de outras linguagens, possibilita um efeito de apresentação de referências, na mesma superfície, comparado apenas ao cinema, que tem sua origem na própria fotografia. Ela “traz o contexto sócio-histórico e discute a memória; aborda o fotojornalismo e a fotografia de guerra; alimenta-se da linguagem fotográfica e, em alguns casos, a fotografia é a principal referência [...]”. (TACCA, 2007, p. 121)

No seu estudo, Tacca (2007) apresenta o uso estilístico das fotografias de Robert Capa no filme “O resgate do soldado Ryan” de Steven Spielberg. O diretor reproduziu o mais próximo possível o ambiente visual das imagens do fotógrafo buscando dar maior realismo ao filme. Para Tacca isto constitui um recurso intertextual, pois o enunciado (filme) incorporou a estrutura formal das fotografias de Robert Capa (figuras 44 e 45).



**Figura 44** – Desembarque das tropas americanas na praia da Normandia, França, 1944  
Fotografia: Robert Capa



**Figura 45** – Fragmento do longa metragem “O resgate do soldado Ryan” de Steven Spielberg  
Reprodução: Edson Vieira

Neste caso, a intertextualidade foi premeditadamente intencionada pelo enunciador para criar um vínculo estético e agregar valor simbólico ao enunciado. Mas a presença destes processos: intertextualidade e interdiscursividade ocorre mesmo sem a iniciativa consciente do enunciador. Bakhtin concebe a construção da enunciação pela relação dialógica entre as duas instâncias envolvidas: Enunciador e enunciatário. O enunciador articula suas vozes internas e as expressa através do enunciado que por sua vez será percebido por um enunciatário, que fará a leitura deste enunciado acionando suas próprias vozes internas, que podem, em situações singulares se conectarem às vozes internas do enunciador.

O enunciado é dinâmico, sua materialização e leitura são proporcionadas pela ação de outros enunciados, textos dentro dos textos: intertextualidades. As orientações histórico-sociais do enunciador podem levá-lo a articular discursos a partir de leituras ou até apropriações de outros discursos: interdiscursividade. Neste sentido atribuir ou não a intencionalidade do processo, a vista dos conceitos levantados, não é relevante para o investigação do fenômeno, pois a perspectiva da análise semiótica “recusa-se a conectar o problema da significação, do sentido articulado, a uma “intenção” explícita de transmitir uma mensagem”. (CENTRO DE PESQUISAS SOCIOSEMIOTICOS, 2001, p. 10)

Neste ponto vale lembrar o comentário de Arlindo Machado (1984) sobre a curiosa semelhança levantada por Berger na análise da fotografia do cadáver de Che Guevara rodeado de militares com a Lição de anatomia de Rembrandt (figuras 46 e 47) onde,

se pergunta se o impacto dessa foto não estaria mais no seu arranjo estético e nas sugestões iconográficas implícitas do que na contundência de seu conteúdo imagético mais imediato, o autor questiona se a verdadeira enunciação da imagem não está em certos arquétipos que povoam o inconsciente de nossa civilização (BERGER *apud* MACHADO, 1984, p. 61).



**Figura 46** – Lição de Anatomia do Dr. Nicolas Tulp Rembrandt van Rijn, (Holanda 1632).  
**Fonte:** Royal Picture Gallery Mauritshuis, A Haia, Países Baixos



**Figura 47** – Freddy Alborta - Cadaver de Ernesto CheGuevara (Bolivia, 1967).  
**Fonte:** Agência UPI

Neste caso, a relação se estabelece pelo recurso discursivo, ou seja, o tema “exposição do morto”. O processo caracteriza uma interdiscursividade e os “arquetipos” do qual Arlindo Machado fala são os discursos comuns a sociedade e vez ou outra encontram vazão no imaginário coletivo. No exemplo da fotografia de Robert Cappa, a reprodução do estilo, ou seja, da visualidade da imagem no filme é que gera o efeito de realidade. No caso apresentado por Arlindo Machado os enunciados citados não buscam uma relação direta um com o outro. O processo interdiscursivo se dá pela organização temática existente no enunciado.

Vale agora, apresentar o caso da fotografia de Armínio Kaiser O rapaz e a enxada e sua relação, não menos impressionante, com a pintura de Cândido Portinari Lavrador de café (figuras 48 e 49).



**Figura 48** – Lavrador de Café - Cândido Torquato Portinari – Pintura a óleo/tela Rio de Janeiro – 1934.  
100 x 81cm  
**Fonte:** Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, SP



**Figura 49** – O rapaz e a enxada – Armínio Kaiser – Londrina – 1967.  
Fotografia: Armínio Kaiser.  
**Fonte:** Acervo do autor, Londrina, PR

Neste caso, a construção do efeito de sentido da fotografia é revelada independente da intenção do enunciatador da imagem, considerando que o enunciado é dinâmico, pois a relação desempenhada pelos enunciados poder ser obtida pela perspectiva do enunciatário.

O que toca na imagem de Armínio Kaiser é sua relação sócio-histórica com a obra de Portinari, isto é, seu discurso comum. Neste sentido, pode-se dizer que mesmo não tendo a intenção de conceber uma relação com a pintura, basta identificar a relação para

estabelecer a interdiscursividade. No entanto, poderia ser uma aproximação intencional, pois em 1967, o pintor já um artista consagrado e conhecido.

Neste caso, a enunciação da imagem é potencialmente enriquecida pela aproximação com a obra pictórica, pois gera outras construções no imaginário do receptor, que vai acionar seus enunciados interiores (vozes) para edificação do significado da imagem fotográfica.

A relação interdiscursiva entre as imagens, além de tudo, reforça o discurso de Cândido Portinari, pois a enunciação fotográfica, apresenta materializada como real uma cena que em sua existência foi concebida a partir da visão poética do pintor. Neste sentido, acaba criando novos enunciados até para a pintura, pois a visão de mundo dos artistas é aproximada estética e ideologicamente.

A interdiscursividade está inscrita nos traços e características de um contexto social que mesmo passados trinta e três anos, persiste. Por este viés, vislumbra-se a presença de vozes enunciativas correspondentes no processo criativo dos dois artistas, pois existem expressões de mundo muito próximas.

A fotografia, *O rapaz e a enxada*, de Armínio Kaiser, é um belo exemplo de como o fenômeno da interdiscursividade se apresenta na linguagem fotográfica e demonstra sua função na formação da enunciação da imagem.

As condições para a ocorrência de interdiscursividades estão relacionadas a todos os interlocutores que atuam em torno do discurso. Deste modo, é possível compreender como a fotografia *O rapaz e a enxada*, de Armínio Kaiser, materializa uma incondicional referência à obra pictórica *Lavrador de café* de Cândido Portinari, pois a instauração desta relação perpassa o universo sócio-histórico dos envolvidos e contextualiza-se no nível da coletividade. No momento que se materializa como discurso e penetra a sociedade, ela começa a fazer parte de um contexto de relações maior e fatalmente encontrará refúgio nas vozes que habitam os terrenos da enunciação.

Isto esclarece algumas relações de sentido do qual qualquer indivíduo está sujeito a realizar sobre os enunciados presentes no imaginário coletivo contemporâneo, os arquétipos que Berger mencionou (ver figuras 50 e 51). As vozes enunciativas nunca estiveram tão expostas e os discursos nunca estiveram tão afinados como vemos atualmente.



**Figura 50** – Trangbang, Vietnã do Sul, 8 Junho de 1972  
Phan Thi Kim Phuc (ao centro) fugindo de seu povoado,  
que estava sofrendo um bombardeio de napalm.  
Fotografia: Huynh Cong Ut (Nick), agência Associated  
Press, Prêmio Pulitzer de 1973.



**Figura 51** – Cinco crianças... Pobreza não  
escolhe nem raça nem idade. Londrina, saída para  
Cambé, hoje Avenida Tiradentes. Londrina,  
Paraná. 1969.  
Fotografia: Armínio Kaiser

As imagens têm em comum a mesma perspectiva com horizonte distante e vazio, a mesma fragilidade infantil, a mesma fuga desesperada e o mesmo sintoma social. São estas relações, de substância profunda que edificam a interdi scursividade.

Nesta mesma perspectiva, os acervos visuais de Armínio Kaiser e do Foto Estrela estão ligados interdiscursivamente, pois foram realizados no mesmo período, representaram o mesmo espaço, porém, com ênfases discursivas diferentes. “Todos os discursos que repetem os mesmos percursos temáticos e/ou figurativos, isto é, os que mantêm uma relação contratual pertencem à mesma formação discursiva”. (FIORIN, 1999 a, p. 32-33)



**Figura 52** – Da esquerda para direita: menina trabalhando na lavo ura de café, 1967; plantio em nível, 1957 e  
crianças capinando, 1967.  
Fotografias: Armínio Kaiser



**Figura 53** – Da esquerda para direita: fotos a) e b) trabalhadores na colheita de café nos arredores de Rolândia, 1940. foto c) fazenda de café, 1960.

Fotografias: da esquerda para direita: foto a) e b); Carlos Stenders, foto c) Yutaka Yasunaka.

Ao comparar fotografias de Armínio Kaiser com os recortes do Fotoestrela ficam claras as diferenças de postura na apresentação dos enunciados. O primeiro seleciona temas do universo rural que sugerem leituras específicas do trabalho. Seu ponto de vista está mais próximo a de um antropólogo (figuras 52 e 54), suas imagens revelam, as precárias condições do lavrador, o trabalho infantil e os reflexos disso na cidade. Até nas fotografias onde o registro ilustra a fartura da produção são inseridas críticas: super produção, excesso, preço baixo. Já as fotografias do Foto Estrela buscavam a comercialização, portanto, seus registros tinham um ponto de vista mais publicitário (figuras 53 e 55), com imagens harmoniosas, inspirando boas recordações, a riqueza do café e seus reflexos no ambiente urbano: o progresso.



**Figura 54** – Da esquerda para direita: mudança temendo fogo, 1963; armazém de Araçatuba, 1963; Londrina, 1967 e Londrina, 1968.

Fotografias: Armínio Kaiser



**Figura 55** – Imagens do centro de Londrina, note a valorização dos prédios modernistas. Décadas de 1960 e 1970.

Fotografias: Yutaka Yasunaka

Portanto, os acervos constituem objetos potenciais para análises que buscam identificar a enunciação fotográfica. A partir dos mesmos atores, tempo e espaço, foram construídos dois discursos com efeitos diferentes: um discurso realista/questionador e outro idealizado/progressista. A interdiscursividade destes acervos também pode servir de base para elucidar e consolidar a história social da região, pois podem constituir para o pesquisador um arcabouço mais abrangente dos acontecidos do passado.

### 2.3 FOTOGRAFIA E IDEOLOGIA

No contexto dos documentos visuais, do qual fazem parte a pintura, a iconografia, a fotografia, o cinema, entre outros, é comum o levantamento de dados para auxiliar pesquisas em diversas áreas: história, antropologia, sociologia, etc. Isso ocorre porque o produto visual traz consigo informações de ordem: econômica (inscrito nas suas representações); estética (no seu estilo); científica (através da sua técnica); simbólica (pelo emprego de signos) e política (fruto da ação de um sujeito social em um determinado tempo histórico).

Sobre o recorte fotográfico Kossoy (2009, p. 107) afirma:

Reside nesta seleção uma primeira manipulação/interpretação da realidade, seja ela consciente ou inconsciente, premeditada ou ingênua, esteja ela a serviço de uma ou outra ideologia política (denunciando tensões sociais ou, pelo contrário, “testemunhando a normalidade” de uma mesma situação apenas pela escolha de um outro ângulo mais conveniente para o falseamento dos fatos).

Nesta perspectiva, é possível verificar a partir da análise de fragmentos do

acervo fotográfico de Armínio Kaiser elementos que configuram uma postura questionadora.

Armínio Kaiser, segundo seu depoimento, viveu sua adolescência nos fins dos anos 30 e início dos 40, numa época turbulenta repleta de ideologias contraditórias onde ditaduras eram moda. Em seu círculo discutiu o integralismo, fascismo, nazismo, eugenia, comunismo e até mesmo positivismo, anarquismo e democracia. Conforme suas palavras:

Talvez movido por uma inconsciente prudência preferi me enfronhar no que era conhecido como Neo-malthusianismo, que contestava o próprio Malthus (1766-1834). Leituras como “caçadores de micróbios” e “Vendedores da fome” me guiaram para a escolha da profissão. Mais tarde, obras de José de Castro esclareceram como rebentos humanos são manipulados através da fome. Conclui que o melhor remédio para evitar doenças, fome e outros pandemônios era comida. Escolhi agronomia. (KAISER, 2006)

A reflexão sobre a relação do agrônomo com seu trabalho e o ambiente social do qual participou podem ser discutidas através do conceito de cultura política. Neste âmbito é possível afirmar que indivíduo e sociedade mantêm uma relação de convivência em que a subjetividade do primeiro conduz a avaliações sobre a segunda. “Cultura política, portanto, remete a uma orientação subjetiva em relação a um determinado sistema político”. (*apud* KUSHNIR; CARNEIRO, 1999, p. 4)

Estas avaliações, segundo Aumont e Verba (*apud* KUSHNIR; CARNEIRO, 1999, p. 5), podem ainda ser divididas em três tipos:

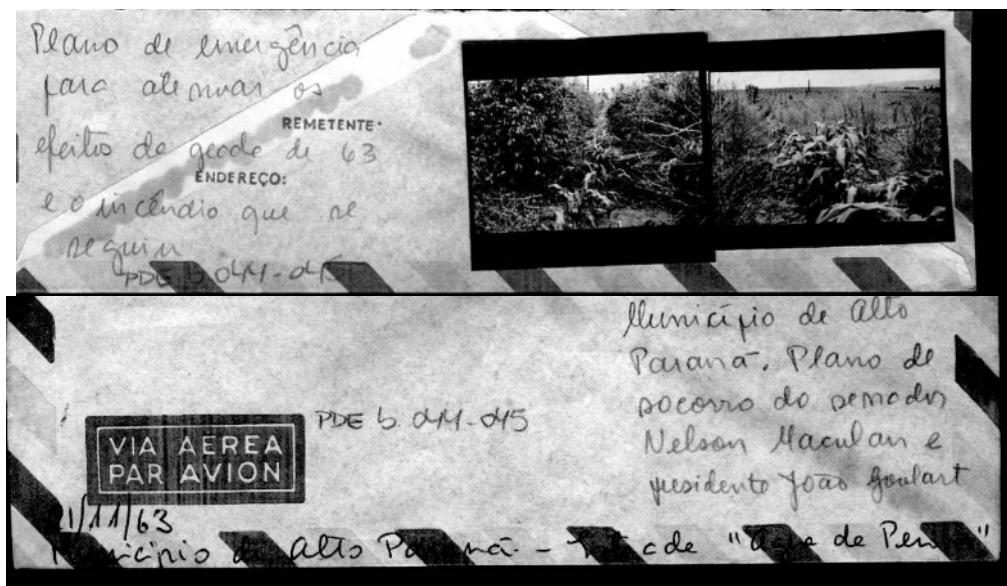
A *orientação cognitiva* diz respeito ao conjunto dos conhecimentos e crenças relativas ao funcionamento do sistema político e ao papel dos indivíduos e dos grupos sociais no interior do sistema no qual estão inseridos. A *orientação afetiva* determina os sentimentos que o indivíduo nutre com relação ao sistema político e social. Finalmente, a *orientação avaliativa* — julgamentos e opiniões sobre os objetos políticos — envolve a combinação de informações, sentimentos e conhecimento sobre o funcionamento do sistema político, consubstanciados em valores que orientam as ações individuais.

Neste sentido, o esforço de Armínio Kaiser em registrar fotograficamente as metas sociais e políticas do Instituto Brasileiro do Café e seus desdobramentos sociais demarca uma ação política subjetiva que expressa uma orientação avaliativa (ainda que não tenham sido veiculadas em qualquer tipo de meio de comunicação a sua época).

Caracterizar esta ação, conforme Kushnir e Carneiro (1999, p. 20), possibilita analisar além do “nível de condutas, normas e valores manifestados pelos indivíduos, mas também de considerar a relação destes com o contexto institucional e

histórico em que são formados”.

Foi pelo trabalho no IBC e nas relações sociais deste meio ambiente e através da fotografia que se configurou a orientação avaliativa do agrônomo. Pouco a pouco suas fotos deixaram de ser apenas registro técnico para tornar-se discurso estético, logo político (figuras 56 e 57).



**Figura 56** – Frente e verso do envelopes de acondicionamento de negativos de Armínio Kaiser. Fotografia: Armínio Kaiser, 1963.



**Figura 57** – Frente e verso do envelopes de acondicionamento de negativos de Armínio Kaiser. Dentro do envelope havia ainda um bilhete com a seguinte observação: “A mulher do Sr. João Caetano Desmondes, administrador do sítio S/N do Sr. Joaquim Machado Moraes, ao lado da casa devastada pelo incêndio de 24 de agosto de 1963. Alto Paraná, estrada dos “100 alqueires”, 08/11/1963”. Fotografia: Armínio Kaiser, 1963.

Neste sentido, a totalidade da sua obra descreve uma concretude ideológica, que conforme Chauí (1989, p. 3):

é a maneira necessária pela qual os agentes sociais representam para si mesmos o *aparecer* social, econômico e político, de tal sorte que essa aparência (que não devemos simplesmente tomar como sinônimo de ilusão e falsidade), por ser o modo imediato e abstrato de manifestação do processo histórico, é o ocultamento ou a dissimulação do real. Fundamentalmente, a ideologia é um corpo sistemático de representações e de normas que nos “ensinam” a conhecer e a agir.

Entre os principais elementos que constituem sua orientação avaliativa está a inscrição de legendas nos copões de suas fotografias. Armínio Kaiser foi um fotógrafo com disciplina de engenheiro, suas fotos estavam metodologicamente arquivadas, organizados por temas e com informações de local, data e circunstância. Em sua fase madura, seu discurso visual transfere o cotidiano da cultura do café ao universo poético de forma criativa (figura 58).

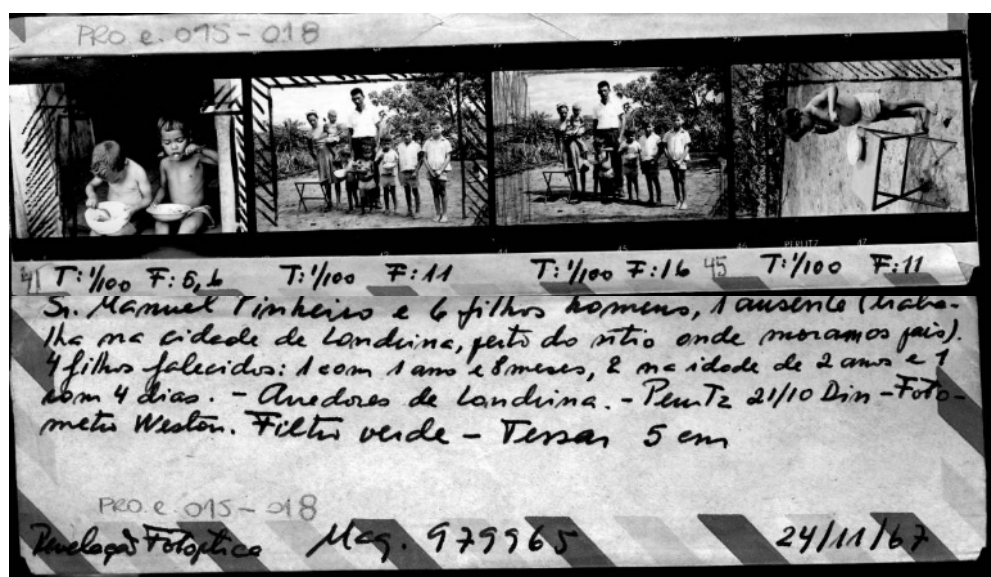


Figura 58 – Frente e verso do envelopes de acondicionamento de negativos de Armínio Kaiser. Fotografia: Armínio Kaiser, 1967.

O que marca seu discurso não é uma posição panfletária, mas sim um discurso engajado, ou seja, “sua concretude semiológica: a sua estruturação criativa, o seu campo informacional, a sua significação aberta – concretude que se substancia como prática ideológica”. (CIRNE, 1973, p. 565)

Extrapolando a representação puramente ilustrativa, a construção da relação

entre imagens e legendas apresenta aspectos de um estilo dialógico que tornam as fotografias extremamente simbólicas.

Outro aspecto comum verificado em algumas legendas são tons irônicos que buscam formar a reflexão da cena retratada. Neste sentido, os conceitos de intertextualidade segundo formulados por Bakhtin podem auxiliar a análise de sua obra.

Segundo Bakhtin (*apud* RECHDAN, 2003, p. 2), todo processo de comunicação é dialógico por excelência, pois são:

relações que ocorrem entre interlocutores, em uma ação histórica compartilhada socialmente, isto é, que se realiza em um tempo e local específicos, mas sempre mutável, devido às variações do contexto. Segundo Bakhtin, o dialogismo é constitutivo da linguagem, pois mesmo entre redações monológicas observamos sempre uma relação dialógica; portanto, todo gênero é dialógico.

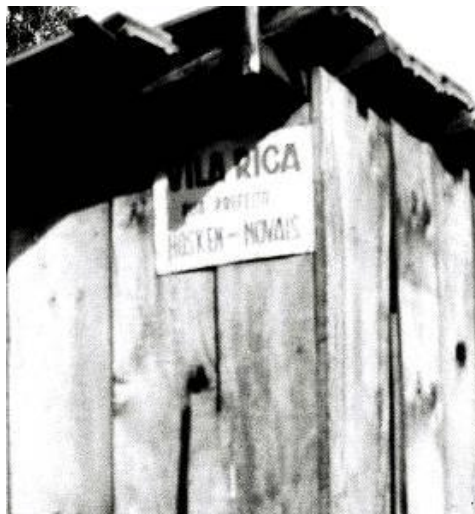
As categorizações Bakhtinianas sobre dialogismo desdobram-se na polifonia (as várias vozes presentes no enunciado) que constituem: a intertextualidade e a interdiscursividade. Como será apresentado logo a frente, a inserção da ironia nas fotografias de Armínio Kaiser configuram orientações avaliativas construídas pela intertextualidade.

Entre os pesquisadores que exploram o tema intertextualidade, existem algumas definições. Segundo Koch (*apud* ROMUALDO, 2000, p. 56) ela subdivide-se em dois tipos: no sentido amplo, “como elemento necessário para a existência do próprio discurso” e no sentido estrito, “como relação existente entre textos “efetivamente” produzidos, ou seja, previamente existentes na cultura”. Esses dois tipos também podem ser designados como explícitos e implícitos, que por sua vez estão relacionados, conforme a teoria de Bakhtin, à intertextualidade das semelhanças e das diferenças respectivamente.

Na fotografia abaixo (figuras 59 e 60), Arminio Kaiser trabalha com a intertextualidade das diferenças, pois na mesma fotografia (cena que representando a pobreza) vê-se no canto superior direito uma placa com a mensagem escrita: “Vila Rica”, ou seja: “o texto incorpora o intertexto numa perspectiva contrária, seja para ridicularizá-lo, seja para refutá-lo, seja, ainda, para colocá-lo em questão”. (ROMUALDO, 2000, p. 62)



**Figura 59** – Favela Vila Rica, 1967.  
Fotografia: Armínio Kaiser



**Figura 60** – Detalhe da fotografia Favela Vila Rica, 1967.  
Fotografias: Armínio Kaiser

Ao manipular, com habilidade a solução de ironias, trocadilhos e apropriações nas imagens pelo uso de diálogos com outros discursos, Armínio Kaiser instiga a reflexão e proporciona leituras profundas das cenas retratadas. Tal como levanta Pires (2005, p. 362) se referindo ao Jornal alternativo Pasquim: o “recurso freqüente a um texto polissêmico, carregado de metáforas, converteria a leitura num exercício constante de decifração de códigos e informes ocultos”. Deste modo, a utilização de frases provocativas intensifica o contexto da cena representada, embora nec essite do apoio interpretativo do leitor da imagem.

Outra fotografia exemplar sobre as estratégias usadas pelo agrônomo para expressar sua orientação avaliativa é a imagem intitulada *Esperando Godot* (figura 60). Nesta imagem fica claro a utilização da ironia como elemento provocador do contexto social representado. Neste caso, a relação configura -se com o que Silva Filho define como processo exofórico: recurso intertextual onde é necessário outro tipo de texto para sua decodificação. Segundo o autor, o “processo se denomina exofórico devido à necessidade de remissão, para se detectar a polifonia de um texto, a outros textos, presentes no repertório ou no universo de experiência do leitor”. (*apud* ROMUALDO, 2000, p. 66)

A intertextualidade desta imagem opera dois sistemas semióticos diferentes: fotografia e teatro. Sua ação política processa -se na exploração concomitante do sentido irônico do texto cênico *Esperando Godot* e a conjuntura produtiva (o declínio do café), econômica (incentivo à erradicação do café) e política (abandono ao trabalhador) da época.

O conceito de ironia que permite a leitura intertextual das imagens de Armínio Kaiser não se baseia na concepção tradicional formulada pela retórica, onde a ironia é caracterizada pela expressão de conceitos contrários aos postos pelo enunciado, ou seja (ANDRÉ *apud* ROMUALDO, 2000, p. 78): “IRONIA é a expressão que contém o oposto do que se quer dizer, com a intenção de criticar ou desprezar”.

Na mesma linha Mesquita *apud* Romualdo (2000, p. 78) ampliando o conceito define: “A ironia é uma figura que exprime um conceito contrário do que se pensa ou do que realmente se quer dizer. Por isso, muitas vezes, só pode ser percebida quando se considera o contexto”.

É necessário uma compreensão mais ampla, conforme o conceito formulado por Passetti:

discurso irônico se dá, principalmente, a nível da enunciação. Logo, o sentido irônico depende da recuperação dos elementos do discurso que são constitutivos do sentido, tais como o contexto sócio-histórico, o tipo de relação estabelecida com o locutor, com outros textos, etc. (*apud* ROMUALDO, 2000, p. 80)

Nesta imagem, a ironia é criada pela “apropriação” de sentido do texto do escritor irlandês Samuel Beckett (1906-1989) e sua compreensão depende da resposta e do conhecimento do leitor.



**Figura 61** - “Esperando Godot” – Arredores de Cambé, Paraná. 1967.  
Fotografia: Armínio Kaiser

O termo “apropriação”, emprestado das artes plásticas refere -se à técnica de composição de imagens a partir de fragmentos de objetos diversos. Este procedimento re-significa o sentido real do objeto apropriado. “Desta forma, inverte -se e interrompe-se a normalidade cotidiana, chamando a atenção do público para alguma coisa ainda não notada”. (ROMUALDO, 2000, p. 77)

Ao olhar a imagem *Esperando Godot*, num primeiro momento o leitor percebe uma típica cena de sossego e tranquilidade devido a organização compositiva da fotografia: plano médio, sujeito e meio ambiente integrados e a presença de arquétipos sociais (sombra e água fresca). Esta leitura é quebrada ironicamente pela relação com a peça de Beckett. A analogia entre os sujeitos com os personagens *Estragon* e *Vladimir* introduz um novo sentido extremamente provocativo ao leitor. Além disso, há uma profunda reflexão sobre seu próprio trabalho e suas consequências para a sociedade da época.

Através da ironia, Armínio Kaiser torna visível o flagelo social causado pelas políticas agrícolas da época. Conforme suas palavras: “a ideologia capitalista não podia suportar a existência de resquícios do feudalismo trav estido de colonato, uma vez que exigia que todo trabalhador devia ser compensado em dinheiro. Surgiu o bóia fria”.<sup>12</sup>

Quem é *Godot* afinal?

O discurso visual de Amínio Kaiser está caracterizado como uma ação crítica e neste sentido insere-se no âmbito da cultura política, principalmente, pela orientação avaliativa do fotógrafo.

O que inicialmente foi uma ferramenta técnica auxiliar de trabalho para exercício da função de agrônomo no IBC, logo extrapolou a representação puramente ilustrativa e elevou-se a ação crítica. Esta afirmação pode ser percebida principalmente em suas legendas. Elas demonstram uma profunda sensibilidade sobre o cotidiano social das décadas de 1950 a 1970, bem como sobre as ações institucionais públicas edificadas para solução dos infortúnios vividos pela cultura cafeeira da época.

A análise aprofundada das relações das imagens fotográficas e suas respectivas legendas estão fortemente marcadas por traços dialógicos. Estes laços, segundo a teoria Bakhtiniana estabelecem ações intertextuais onde o fotógrafo expressa leituras críticas do seu tempo histórico.

A eficiência deste potencial crítico é estruturada de forma implícita, pois os textos usados nas legendas são construídos através de ironias, metáforas e apropriações. No

---

<sup>12</sup> Relato escrito de próprio punho por Kaiser, no segundo semestre de 2006.

caso específico da fotografia *Esperando Godot* fica claro sua classificação como um processo exofórico, pois a compreensão do sentido da intertextualidade depende do conhecimento do leitor sobre o contexto cultural do texto apropriado.

Neste sentido, é recorrente em seu discurso visual a intertextualidade via textos de estruturas semióticas diferentes. No exemplo citado, o significado superficial da fotografia é convertido em um questionamento que ultrapassa os limites imediatos da imagem, bem como os limites do sentido da peça teatral e estabelece uma nova acepção para o leitor.

As teorias abordadas possibilitam refletir: intertextualidade e interdiscursividade, no bojo dos enunciados visuais. A utilização dos conceitos da semiótica de linha francesa e bakhtiniana devem ser empreendidas no esclarecimento das relações de efeito de sentido investidas na enunciação fotográfica.

#### 2.4 FOTOGRAFIAS COMO FONTE DE DISSEMINAÇÃO DA INFORMAÇÃO HISTÓRICO-SOCIAL

Boris Kossoy (2002), pesquisador brasileiro da fotografia, como fonte documental, afirma que embora as pesquisas sobre fotografia com cunho científico tenham vivido um grande desenvolvimento a partir da década de 1990, alerta que muito precisa ser feito para a utilização da fotografia como objeto para a construção da história social.

Neste sentido as iniciativas de levantamento, recuperação, preservação e difusão de acervos fotográficos tem um importante papel neste contexto. Conforme Kossoy (2002, p. 22), projetos que inserem na sociedade autores e acervos obscurecidos pelo anonimato e documentaram o meio ambiente do qual fizeram parte, com seus costumes, rituais, desenvolvimentos, aflições, frustrações em “seus múltiplos aspectos”, contribuem sensivelmente para a formação de pesquisa da memória visual dos “cenários e personagens no Brasil” e a edificação da história-social.

Salientando a importância de sua obra “Dicionário da fotografia brasileira” Kossoy (2002, p. 22) diz que:

na medida em que serão recuperados os autores que – com seus equipamentos, técnicas, estilos e sua ideologia e estética – documentaram a aparência do meio natural, rural e urbano e retrataram os representantes dos diferentes segmentos da sociedade brasileira; um universo de registros que preservaram a feição do país em seus múltiplos aspectos. Contribuíram esses

fotógrafos – grande parte dos quais foi aqui retirada do anonimato – para a formação de uma memória visual dos cenários e personagens do Brasil do século XIX e princípios do século XX, documentação imprescindível para a construção do conhecimento.

Partilhando deste direcionamento, a iniciativa cultural “Revelações da história”, enfatizou e trouxe a luz importantes registros e fragmentos sobre a constituição e desenvolvimento da região de Londrina. Somados os dois acervos, são aproximadamente 3000 imagens fotográficas realizadas no período entre 1940 a 1970. Estão registradas nestas imagens significativas transformações ocorridas em Londrina e região no seu ambiente urbano e rural, que a partir da iniciativa cultural “Revelações da história”, estão disponíveis para pesquisadores e interessados.

Em outro livro importante: “Os tempos da fotografia”, Kossoy (2007) destaca a importância da preservação de acervos de fotógrafos pioneiros ou anônimos, pois estes são documentos iconográficos, decisivos para o esclarecimento de lacunas antigas e potenciais instrumentos do conhecimento, análise e reflexão da sociedade. A dedicação no rastreamento “regional e nacional” de acervos fotográficos que registraram o passado é “tarefa inadiável para se estabelecer marcos referenciais, tendo em vista a compreensão dos processos históricos específicos às origens e desenvolvimento da fotografia em suas diferentes manifestações”. (KOSSOY, 2007, p. 18)

A relevância cultural e histórica da fotografia reside nas motivações, utilizações e aplicações que interpodem sua construção e trajetória. Sua concepção engloba processos culturais, estéticos e ideológicos que por si mesmos carregam fragmentos sociais e neste contexto merecem o cuidado adequado na formulação da história-social. Neste sentido a “luta pela proteção do patrimônio fotográfico é uma questão cultural que afeta a todos aqueles que tem um mínimo de preocupação com a segurança das informações históricas e contemporâneas que se acham gravadas nos documentos”. (KOSSOY, 2002, p. 127)

Documentos iconográficos são tão importantes como outros tipos de documentos, conforme assinala Francastel (*apud* KOSSOY, 2007, p. 30): “[...] artes servem, pelo menos tanto quanto as literaturas, como instrumentos aos senhores das sociedades para divulgar e impor crenças”.

Segundo Kossoy (2007, p. 35) os acervos fotográficos são classificados como iconografias fotográficas. Pois dizem respeito:

[...] a partes ou ao conjunto da documentação pública ou privada que abrange um largo espectro temático, produzida em lugares e períodos determinados. As fontes que as compõem são meios de conhecimento: registros visuais que gravam microaspectos dos cenários, personagens e fatos; daí sua força documental e expressiva, elementos de fixação da memória histórica individual e coletiva.

Kossoy (2007, p. 66) entende como fundamental:

uma história fotográfica dos anônimos, dos fotógrafos anônimos ou praticamente desconhecidos”, pois a “investigação desses fotógrafos provoca avanços significativos tanto na área da fotografia em sua história própria como no que toca à memória histórica e fotográfica do país, proporcionando, em suma, novos dados para o conhecimento do passado.

Estes fotógrafos anônimos trazem representações diferentes daquelas eternizadas nos livros de história, eles nos mostram os verdadeiros realizadores do corpo social, os indivíduos sem nome que construíram de uma forma ou outra o mundo que conhecemos (figuras 62 e 63).

Estes retratos revelam “as criaturas da vida natural” que foram fixadas aleatoriamente na superfície fotográfica e por esta coincidência deixaram traços importantes para esclarecer os caminhos percorridos pelo homem na sua história, ou seja:

Resgatar os fotógrafos do anonimato é tarefa decisiva, seja sob o ângulo da história social e cultural da fotografia, seja sob a perspectiva da memória histórica. Penso que todos aqueles envolvidos com a história da fotografia devem valorizar as histórias locais e regionais, e apoiar levantamentos sistemáticos não só dos fotógrafos que atuaram nos lugares mais remotos, mas também de suas trajetórias, sua produções. Esse me parece ser o caminho fértil para uma revisão historiográfica necessária. (KOSSOY, 2007, p. 70)

Assim, é prioridade fornecer ao pesquisador um quadro abrangente da documentação fotográfica, em acervos públicos ou privados, pois é pela multiplicação da informação que a fotografia eleva a sua razão social, isto é, na difusão do recorte histórico-social. Nos sentidos latentes da fotografia estão registrados detalhes de universos sociais, seus atores e espaços, seus ritos e eventos e suas transformações no bojo do cotidiano.



**Figura 62** – Centro de Londrina, década de 1960.  
Fotografia: Yutaka Yasunaka



**Figura 63** – Enchente do rio Paranapanema –  
Porto Euclides da Cunha, 1952.  
Fotografia: Armínio Kaiser

Na fotografia estão ocultos conteúdos “que despertam sentimentos profundos de afeto, ódio ou nostalgia para uns, ou exclusivamente meios de conhecimentos e informação para outros”. Neste sentido, “desaparecidos os cenários, personagens e monumentos, sobrevivem, por vezes, os documentos”. (KOSSOY, 2009, p. 28) A interrupção do *clic* fotográfico “imobiliza os acontecimentos e, com isso, obriga o espectador a tomar uma posição quanto a seu papel”, ou seja, interpretar, refletir e formular uma atitude em relação ao recorte da imagem (LISSOVSKY, 1998, p. 24), pois na representação fixada na prata surgem as descobertas, evidências, sínteses de um tempo que desapareceu no tempo.

Talvez a dificuldade ainda existente em reconhecer a fotografia como documento para a história-social, resida na necessidade que a imagem apresenta ao pesquisador, ou seja, a busca de outros instrumentos de análise, que não pertençam ao seu universo. Uma compreensão aprofundada da imagem requisita um “um arcabouço teórico, enfim, que visa à desmontagem (decifração) técnica, cultural, estética e ideológica das imagens fotográficas, sejam elas do passado, sejam contemporâneas”. (KOSSOY, 2007, p. 35)

A fotografia traz em seu corpo informações de ordem tangíveis e não tangíveis. A primeira diz respeito a seus elementos visíveis e decifráveis e a segunda está no âmbito das afetividades e emoções, portanto seu deciframento é escorregadio. Além disso, existe a interferência do enunciador (fotógrafo ou editor) na imagem, que provoca “nos receptores um determinado impacto ou impressão que ultrapassa o conteúdo”, pois o instaurador da imagem “dramatiza a mensagem, cria uma atmosfera, serena ou tensa (conforme a intenção do operador), reforçando ou criando estereótipos, alimentando mitos no imaginário coletivo, contribuindo, assim, para a construção de uma outra realidade”.

(KOSSOY, 2007, p. 50)

Para o autor estes são recursos plásticos expressivos – do plano formal da imagem fotográfica – que estão a mão do operador e interferem diretamente na recepção de seus códigos. Neste sentido, o pesquisador precisa estar atento para não cair em conclusões especulativas. Necessariamente, no interior da fotografia estão presentes as atitudes do fotógrafo, seu processo de criação, do qual seu estado de espírito, sua ideologia serão fortes elementos constitutivos da suas imagens.

Assim, a fotografia entendida como documento/representação, contém em si realidades e ficções e sobre este último, vale lembrar que “por ser um meio de expressão individual, sempre se prestou a incursões puramente estéticas; a imaginação criadora é pois inerente a essa forma de expressão; não pode ser entendida apenas como registro da realidade dita factual”. (KOSSOY, 2009, p. 49)

Embora estejam a mercê de uma força maior (a intenção do instaurador) os significados da imagem são motivados por elementos presentes em seu entorno e, portanto, carregados de indícios deste meio ambiente, ou seja, toda “fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representa sempre a criação de um testemunho” (KOSSOY, 2009, p. 50), ou como escreve outro teórico da imagem, trata-se “para o instaurador da imagem de fazer viver, e para o observador de reviver, um mesmo “pr esente” inicial e fundador, mais ou menos extenso, conforme olhemos um quadro ou uma foto, nos quais se funde o sentido temporal da foto”. (COUCHOT, 2003, p. 32)

Portanto, a fotografia é um instrumento portador de informação que pode ser pesquisado em diferentes campos: arquitetura, antropologia, etnologia, arqueologia, história social, linguística, artes, para citar apenas alguns, pois uma “única imagem reúne, em seu conteúdo, uma série de elementos icônicos que fornecem informações para diferentes áreas d o conhecimento: a fotografia sempre propicia análises e interpretações multidisciplinares”. (KOSSOY, 2002, p. 52)

Ou ainda como diz Maresca (1998, p. 118), o “futuro será bem mais receptivo à mescla das abordagens, na combinação das potencialidades de cada uma das maneiras de olhar e de pensar. A fotografia tem um papel determinante a desempenhar nessa inovação”.

Na superfície de prata sensibilizada estão impressionadas mais do que estímulos luminosos. Sua concretude constitui o registro documental de um e espaço de tempo passado e sua imaterialidade contém os vestígios de ecos afetivos, que se perpetuaram no espaço. Nestes vestígios podem ser encontradas respostas para explicar em parte como o

homem se fez homem.

## 2.5 POR UMA ANTROPOLOGIA ANÔNIMA

Entre os potenciais da fotografia como instrumento gerador de conhecimento está sua utilização como objeto antropológico/etnográfico. Neste escopo serão discutidos alguns referenciais que tratam da fotografia por este tema.

Exercício fascinante é o de resgatar os nomes, hábitos e o dia-a-dia dos moradores que habitaram determinada casa que vemos nas antigas fotos das cidades; detalhes sobre a arquitetura das edificações, o traçado das ruas, a vegetação ornamental; particularidades acerca das atividades do comércio através das placas nas fachadas; os cartazes promocionais anunciando algum produto medicinal ou alguma apresentação teatral; o tipo de transporte urbano; a calma de certas ruas e o burburinho de outras, a moda, o gesto, um certo ritmo no andar, a malícia no olhar [...], o comum e o suspeito, o explícito e o implícito. (KOSSOY, 2002, p. 129)

As palavras de Collier Junior (1973, p. 3) ilustram bem porque a fotografia se presta a pesquisas antropológicas. Sobre isso, vale lembrar que fotógrafos como Yutaka Yasunaka e Armínio Kaiser, ultrapassam o que Collier identifica como “homem moderno”, que não é capaz de perceber-se na realidade, mergulhado nas trevas na visibilidade moderna, pois:

a cegueira pessoal que obscurece nossa visão individual está relacionada com o isolamento que é possível em nossa sociedade urbana e mecanicista. Aprendemos a ver apenas o que praticamente precisamos ver. Atravessamos nossos dias com viseiras, observando somente uma fração do que nos rodeia .

Neste sentido, se o fotógrafo, ao realizar seu processo de criação, revela a realidade de forma engajada, ou seja, sua arte apresenta um fio condutor que expressa uma preocupação e um envolvimento de ordem estética/ideológica em relação ao seu meio ambiente, necessariamente estará realizando um documento de interesse para a antropologia. Se a fotografia se presta a mostrar o que não se vê a olhos nus – basta lembrar as transformações possibilitadas pela imagem fotográfica nos campos da biologia, geografia, medicina e astronomia – isso sugere que a leitura cuidadosa do documento visual, pode revelar importantes dados para o pesquisador das ciências sociais. E ainda, o simples fato da fotografia ser um documento que pode ser organizado em arquivos de consulta já faz dela um

objeto antropológico.

não existem fotografias que não sejam portadoras de um conteúdo humano e, conseqüentemente, que não sejam antropológicas a sua maneira. Toda fotografia é um olhar sobre o mundo, levado pela intencionalidade de uma pessoa, que destina sua mensagem visível a um outro olhar, procurando dar significação a este mundo. Até as fotografias mais abstratas, mais trabalhadas tecnicamente, não escapam a esta condição primordial: de serem, sempre, índices, marcas, rastros de fatos de existência e de intencionalidades humanas que, nelas, se misturam e se dão a ver. (SAMAIN, 1993, p. 41)

Segundo Achutti (1997, p. 57) a fotografia capta elementos que não estão disponíveis imediatamente no contexto de uma entrevista. É tarefa do antropólogo inventariar práticas, crenças e valores alheios, o que implica a aceitação da diferença, isto é, o pesquisador torna-se um estranho aquele universo. Neste sentido, mesmo realizadas sem propósito, as fotografias podem vir a ser documentos antropológicos, pois são visões de estrangeiros, seja no sentido literal da palavra, seja no sentido social, como é o caso de Armínio Kaiser que vinha de uma classe diferente daquela que representou na sua fotografia.

Cabe aqui as belas palavras de Etienne Samain (1998, p. 112):

As fotografias são tecidos, malhas de silêncios e de ruídos. Precisam de um narrador para desdobrir seus segredos. As fotografias são romances que se escrevem sobre elas, dentro delas, com elas. [...] É por essa razão, ainda, que as fotografias se acumulam como tesouros, dentro de pastas, de caixinhas, de armários, que elas escondem dentro de uma carteira. Elas são nossos pequenos refúgios, os envelopes que guardam nossos segredos. As pequenas peles, as películas, de nossa existência. As fotografias são confidências e memórias.

Esta percepção da imagem como portadora de indícios que podem levar ao esclarecimento de questões sobre o indivíduo e seu entorno também é partilhada por Maresca (1998, p. 116) quando diz: “Recorrer à fotografia permite, ao contrário, ver e rever, portan to, olhar *melhor*, melhor em todo caso, do que na urgência da situação de observação, em que o observador se encontra imbuído da necessidade de determinar qual posição a adotar [...]”.

A fotografia representa com especial vigor, traços de lembranças há mui to enclausurados na memória. Ao rememorar estas lembranças a fotografia legitima a reflexão do tempo ido através de outros referenciais vividos neste entretempo, pois construímos nossa visão de mundo a cada novo contato com a realidade.

Vemos, hoje, que o estudo da imagem é fundamental para o entendimento dos múltiplos pontos de vista que os homens constroem a respeito de si mesmos e dos outros, de seus comportamentos, seus pensamentos, seus sentimentos e suas emoções em diferentes experiências de tempo e espaço. (ALEGRE, 2006, p. 76)

Deste modo, trata-se, “agora, de tomar a imagem como *objeto*, procurando compreender o lugar dos ícones como parte constitutiva dos sistemas simbólicos, estendendo a eles as mesmas preocupações teóricas e metodológicas presentes no estudo das representações sociais” (ALEGRE, 2006, p. 76)

O fato dos fotógrafos terem estado presentes no momento da produção/criação da fotografia coloca-os como agentes etnográficos por excelência, conforme Achutti (1997, p. 65) além de auxiliar o caderno de notas do antropólogo, a fotografia “é também importante para o registro da cultura material e padrão tecnológico de determinada comunidade”. Neste ínterim, a “imagem pode e deve ser utilizada como uma narrativa visual que informa o relato etnográfico com a mesma autoridade do texto escrito. Mais do que representar fatos visíveis, tais imagens acrescentam outros meios de representação a descrição etnográfica”. (BITTENCOURT, 2006, p. 197)

É importante considerar a imagem fotográfica de autores anônimos sob um olhar reflexivo, buscando identificar as estratégias discursivas articuladas pelo enunciador da imagem para construção de uma representação do seu entorno, pois a “contribuição que a imagem traz ao registro etnográfico não se resume, portanto, na valorização da técnica que gera imagens similares ao mundo sensível, mas reside no fato de que essas mensagens são produtos de uma experiência humana” (BITTENCOURT, 2006, p. 200) ou conforme Etienne Samain escreve em seu texto referindo-se ao estudo de bancos de imagens produzidos por fotógrafos na história:

produções e criações culturais imagéticas estas que, todas, têm, pelo menos, o mérito de serem reflexos – de sensibilidades, de expectativas, de estilos, de questionamentos, de interesses e de dinâmicas sociais –; conseqüentemente, importantes fontes que poderiam nos revelar visualmente o que as sociedades humanas, em momentos diversos de sua história, procuram dizer, fazer sentir, através de imagens; o que estas sociedades pensam, também, dever viver, esquecer ou promover. (SAMAIN, 1993, p. 43)

Partilhando deste pensamento, a iniciativa cultural “Revelações da História” inseriu na sociedade dois grandes acervos visuais inéditos, sabendo da sua relevância como

fonte para pesquisas históricas e antropológicas. Portanto, faz-se necessário apresentar os mecanismos utilizados para alcançar estes resultados.

### CAPITULO 3

#### METODOLOGIA E A CONSTRUÇÃO DE NOVOS OLHARES

Como este trabalho realiza uma reflexão sobre a iniciativa cultural “Revelações da História”, constituído a partir de duas publicações com cunho cultural/patrimonial, entre os anos de 2005 a 2008, considera-se relevante apresentar os principais elementos metodológicos que possibilitaram a reintegração de dois importantes acervos de fotograficos na sociedade, pois os instrumentos metodológicos desta dissertação estão em parte – processos de análise são próprios da dissertação – amalgamados às linhas de ação da iniciativa cultural “Revelações da História”.

Além disso, o propósito é mostrar como a linha condutora da iniciativa cultural “Revelações da História” configura-se como um referencial, plausível de documentação, para pesquisas que tenham como objetivo a reintegração de acervos fotográficos na sociedade

Segundo Jayme Spinelli Junior (1997, p. 61), um processo de preservação e reintegração de acervo visual desenvolve algumas etapas fundamentais, geridas mutuamente, ou seja:

desenvolver e implantar soluções inter-relacionadas que abrangem diversas atividades, quais sejam: pesquisa histórica para identificação das imagens, catalogação e indexação automatizada (aí incluídas as atividades de desenvolvimento de normas, vocabulários e do próprio software); reprodução fotográfica e digital; conservação; acondicionamento e armazenamento - tudo isso visando, naturalmente, assegurar a preservação dos documentos fotográficos e o melhor acesso possível às informações contidas nos mesmos.

A iniciativa cultural “Revelações da História” desenvolveu quatro linhas de ação: Recuperação, Levantamento/Pesquisa, Organização e Democratização dos Resultados.

#### 3.1 RECUPERAÇÃO

Nesta linha de ação estão compreendidas a limpeza e a restauração; ampliação em papel fotográfico dos negativos para formação de acervo; desenvolvimento de

pesquisa, de detalhes constantes nas fotografias para estudo e levantamento de dados históricos. A higienização e troca de acondicionamento dos originais e a produção de cópias contato são realizadas para que a informação dos originais seja transferida para a base fotográfica contemporânea e com tratamento de permanência. Esta etapa está estrategicamente orientada para a manutenção preventiva do acervo.

No caso específico da conservação preventiva, é evidente que a crescente atenção que o assunto vem merecendo tem relação direta, entre outros fatores, com o aumento diário do volume de documentos guardados pelas principais instituições de memória, o conseqüente aumento dos problemas de conservação a serem enfrentados e a impossibilidade econômica (sempre) e tecnológica (muitas vezes) de resolvê-los. Diante desse quadro, os investimentos em intervenções individualizadas a nível de restauração, tendem a ser equacionados e questionados em maior profundidade. Por outro lado, ganham destaque as políticas agora abraçadas pela denominação de “conservação preventiva”, que visam assegurar vida longa ao patrimônio documental, diminuindo tanto quanto possível a necessidade de qualquer intervenção futura. (SPINELLI JUNIOR, 1997, p. 60)

### 3.2 LEVANTAMENTO / PESQUISA

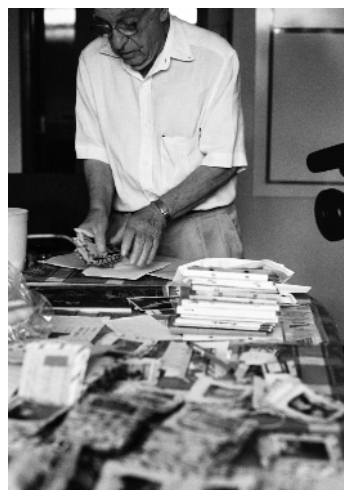
Nesta etapa são realizadas pesquisas sobre o material disponível e levantamento de dados históricos complementares a cada uma das imagens. Este processo é complementado com a investigação em outros acervos fotográficos, fontes bibliográficas e de entrevistas, para melhor análise do conteúdo e do valor histórico e etnográfico das imagens.

No que tange a esta fase, a iniciativa cultural “Revelações da História” partilha alguns conceitos metodológicos inscritos na teoria científica. Seu direcionamento pode ser configurado como uma pesquisa participante e Bogdan e Biklen (*apud* SOUZA, 2000, p. 38) “postulam que as pesquisas que utilizam a observação participante e a entrevista em profundidade são exemplos de pesquisa qualitativa”.

O primeiro passo no levantamento das informações é a constante discussão junto ao fotógrafo/autor. Busca-se principalmente identificar suas relações e motivações com o processo de produção/criação das fotografias (figuras 64 e 65). As experiências realizadas demonstram que estes fotógrafos estabelecem uma relação afetiva com sua construção visual, que guardam indícios relevantes para a construção da história-social dos acervos visuais.



**Figura 64** – Entrevista com Yutaka Yasunaka em sua residência, 2005  
Foto: Daniel Choma



**Figura 65** - Entrevista com Armínio Kaiser na sala de sua casa em Londrina, explicando sobre as fotografias selecionadas para recuperação e digitalização, 2007.  
Foto: Tati Costa.

Geralmente, os documentos visuais encontram-se pré-organizados em categorias. Estas primeiras informações trazem à tona as estruturas narrativas que os autores realizam a partir da leitura de suas próprias fotografias. No caso do acervo do Foto Estrela, as fotografias estavam divididas em categorias temáticas sobre os principais ícones históricos e turísticos de Londrina. Isto demonstra sua preocupação em apresentar um discurso enunciativo que primava por apresentar o desenvolvimento da cidade, pois estas imagens tinham como destino ser vendidas como postais.

No caso de Armínio Kaiser, as fotografias estavam separadas por temas que revelam uma preocupação social: arrancada, plantio, cultivo, florada, cotidianos, colheita, secagem, armazenagem, geadas, incêndios, programa de diversificação, erradicação, desassossego.

Assim, o contato entre os realizadores da iniciativa cultural e os fotógrafos é parte importante do processo, pois conforme BOGDAN; BIKLEN (1994, p. 47-48) os dados extraídos são ricos em descrições de eventos e acontecimentos. São palavras e imagens humanas e não dados estatísticos. Neste sentido são importantes os instrumentos de coleta como depoimentos, transcrições realizadas por vídeos, fotografias, sondagem através de desenhos e registros oficiais que valem mais pelo processo de realização do que pelo produto alcançado, pois:

[...] é mais relevante estudar como um fato se manifesta, do que o fato em si. A análise dos dados se dá de forma indutiva: o pesquisador não recolhe os

dados para confirmar hipóteses pré-estabelecidas. Ao contrário, as abstrações surgem à medida em que os dados coletados começam a ser agrupados. Com isso, estabelece-se uma fundamentação mais sólida, a fim de que se possa tirar alguma conclusão. (BOGDAN; BIKLEN *apud* SOUZA, 2000, p. 38)

As informações levantadas são preciosas para definição e possível elucidação da história-social destes fragmentos de realidade.

Metodologicamente, são procedimentos de coleta e organização de dados registrados em diversos meios de documentação, como o vídeo e a fotografia. Este material serve ao pesquisador para que posteriormente possa analisar pormenores não observados no contato direto com o entrevistado. Dados sobre o local, as pessoas, as ações, as motivações e curiosidades dos documentos visuais permite ao pesquisador “ir desvelando a realidade que optou conhecer”. (SOUZA, 2000, 39)

Tais procedimentos revelam também uma conduta etnográfica e interpretativa, pois “o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o ‘dito’ num tal discurso, da possibilidade de extinguir -se e fixá-lo em formas pesquisáveis. É também microscópica”. (GEERTZ *apud* SOUZA, 2000, p. 40)

Como descreve John Collier (*apud* SOUZA, 2000, p. 47- 48), “o que faz da fotografia um valioso instrumento para a pesquisa antropológica é o momento em que os sujeitos da pesquisa têm oportunidade de se identificarem nas fotos,” ou descrever suas fotos. “Isso é importante para o pesquisador, pois seus depoimentos serão grandes fontes de informação,” ou como diz Collier, são “pontes de comunicação”.

### 3.3 ORGANIZAÇÃO

Nesta fase, busca-se a preservação do material e a facilitação do acesso ao mesmo, desenvolve-se um trabalho de classificação, catalogação e organização do acervo trabalhado para formação de banco de dados histórico e cultural sobre o material disponível. A digitalização dos negativos em alta resolução facilitará a visualização das imagens, evitando a manipulação excessiva do material físico.



**Figura 66** – Processo de organização e catalogação do acervo do Foto Estrela, 2005.  
Foto: Daniel Choma



**Figura 67** – Latas de biscoito antigas usadas por Armínio Kaiser para acondicionamento de negativos.  
Foto: Daniel Choma.

### 3.4 DEMOCRATIZAÇÃO DOS RESULTADOS

Nesta etapa, decisiva para a realização completa dos objetivos da iniciativa cultural, é realizado o desenvolvimento de ações cujo objetivo principal é universalização do acesso – a diferentes grupos da comunidade de Londrina e região - aos principais resultados obtidos: as imagens recuperadas e as informações históricas que trazem consigo, explícita e implicitamente. Para tanto são realizadas:

- a) exposições fotográficas;
- b) publicação de livro; e
- c) desenvolvimento de CD-rom;

A publicação do livro, composto dos principais resultados obtidos no trabalho de recuperação e na pesquisa histórica realizada, que receberam tratamento gráfico e editorial tem por finalidade “multiplicar por 1000” o acesso às imagens para a comunidade.

O livro é uma importante forma de reconhecimento e valorização dos

fotógrafos pesquisados. Neste sentido, a prioridade é sua circulação para seu destinatário, a população de Londrina e região. A iniciativa cultural realiza a doação de exemplares a entidades importantes como Bibliotecas, Escolas, Museus, Universidades e outros acervos de acesso público.

O desenvolvimento de CD-rom interativo, com pequeno recorte do acervo visual e informações, fotos e vídeos sobre os bastidores da iniciativa cultural e a exposição, são duas formas alternativas e baratas de circulação do produto cultural resultante. Devido a linguagem contemporânea (principalmente o CD -rom) pode-se despertar a atenção de jovens e adolescentes para a riquíssima trajetória histórica da região.

Os produtos citados acima têm como objetivo a difusão dos documentos visuais e são realizados por processo de criteriosa curadoria. Levando -se em conta as informações obtidas na primeira etapa da metodologia, nesta fase, busca -se dar corpo a visão de mundo dos autores. Neste sentido, as decisões para edição e construção dos produtos visuais priorizam a participação do fotógrafo. A relação do pesquisador nesta etapa da iniciativa cultural é uma ação de mediação, isto é:

Na mediação, entre tantos, estamos atentos às falas, aos silêncios, às trocas de olhares, ao que é desvelado e velado, aos conceitos e repertórios que ditam os gostos, os modos de pensar, perceber e deixar -se ou não envolver pelo con-tato, com a experiência de conviver com a arte. Convívio que nos exige sensibilidade inteligente e inventiva para pinçar conceitos, puxar fios e conexões, provocar questões, impulsionar para sair das próprias amarras de interpretações reducionistas, lançar desafios, encorajar o levantamento de hipóteses, socializar pontos de vistas diversos, valorizar as diferenças, problematizando também para nós o convívio com a arte. ( MARTINS, 2006, p. 12)

As palavras da educadora descrevem bem as diretrizes desta fase da iniciativa cultural. O pesquisador é instigado pelas palavras do pesquisado, por vezes provocadoras, que oscilam entre reflexões perturbadoras e tranquilizantes.

Na experiência de edição do livro “Ao Sabor do café” foram constatados os impasses sobre a organização e escolha das fotografias. Isso demonstra toda preocupação e determinação de Armínio Kaiser em descrever claramente sua experiência vivida no ambiente rural nas décadas de 1950 à 1970. Para ele, as fotografias, são registros que narram como as turbulências geradas pelo declínio da cultura do café desdobraram nas querelas sociais atuais. Sobre isso, vale aqui um comentário: Ao lançamento do livro, Armínio Kaiser ficou surpreso com as percepções positivas geradas por suas imagens. Inconformado, concluiu que isto se devia ao fato dos textos explicativos do livro estarem ao fim da publicação. O leitor,

embriagado pela imagem, deixava o texto e contentava -se com as fotografias. Nestes escritos, Armínio Kaiser descreve, sob seu olhar, um depoimento crítico sobre a realidade das imagens. Insatisfeito, pensou numa estratégia para inverter este quadro, uma provocativa dedicatória, conforme segue: “Caro, peço que me perdoe o pessimismo expressado nos textos deste livro. O fato é que no momento que escrevi, passava por profunda depressão”. Com isso, acreditou, induziria o leitor a ler seus escritos e compartilhar sua visão. Entre outras coisas, este exemplo ilustra o cuidado exigido na criação destes produtos (livro, exposição).

Assim, é necessário mergulhar no universo visual do fotógrafo, para poder transcodificar todas as informações de ordem histórica, estética e ideológica que existem na relação do fotógrafo com suas imagens. Segundo Martins, “a palavra *curadoria* tem origem epistemológica na expressão que vem do latim *curator*, que significa tutor, ou seja, aquele que tem uma administração a seu cuidado, sob sua responsabilidade”. (MARTINS, 2006, p. 13)

Portanto, é responsabilidade do pesquisador que pretende dar voz ao pesquisado, seja por meio de uma publicação, exposição, vídeo documentário, etc., articular as ferramentas de linguagem do veículo escolhido em conjunção aos anseios do pesquisado. Evidentemente, será sempre um olhar sob outro olhar, pois a produção deste novo suporte eleva o pesquisador a criador/produtor. Mas, consideradas as devidas proporções é possível alcançar um resultado positivo, ou seja, traçar leituras que expressam uma visão construtiva e reflexiva.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões e argumentações levantadas por esta pesquisa apresentam resultados que atendem de forma satisfatória os objetivos do trabalho.

A apresentação das diretrizes da iniciativa cultural “Revelações da História” inserem-na como ferramenta importante pra reintegração de acervos visuais anônimos na sociedade. Através desta iniciativa da sociedade civil, foi possível contribuir para a edificação da história-social regional. Assim, é necessário desmistificar e descentralizar o papel do Estado na produção dos bens culturais, pois atualmente, a inserção da comunidade nas ações da sociedade está cada vez mais presente. Ações educativas e a construção da consciência responsável devem ser realizadas para que outras iniciativas da sociedade civil possam ser desenvolvidas.

Nesta mesma linha fica claro, que atualmente, os mecanismos institucionais de fomento e apoio à produção de bens culturais são imprescindíveis para a materialização destas iniciativas. No que tange a região de Londrina, os mecanismos existentes na cidade, tem uma posição de vanguarda se comparado a Lei Federal, pois priorizam a distribuição justa dos recursos e colaboram para a descentralização da produção cultural através de uma participação real da comunidade. A discussão e o registro dessas ferramentas no seio da academia pretendem servir para a manutenção, aprimoramento e a edificação de ações semelhantes.

Os levantamentos biográficos dos fotógrafos contemplados pela iniciativa cultural “Revelações da História”, já configuram uma importante contribuição para a produção do conhecimento, pois eleva estes ilustres desconhecidos ao patamar de produtores históricos sociais. Suas experiências e seus olhares sobre o cotidiano rural e urbano, registrados neste estudo de forma modesta, possibilita novas indagações e problematizações para futuras pesquisas. Além disso, os referenciais levantados sugerem a pesquisadores da história social a urgência e relevância da localização, catalogação e apreciação criteriosa de acervos de fotógrafos anônimos, sejam profissionais ou amadores.

Uma questão importante que não foi abordado neste estudo é a reflexão sobre os desdobramentos gerados pela inserção destes acervos visuais no corpo social.

O levantamento teórico e sua aplicação sobre os fragmentos dos acervos visuais estudados revelam critérios importantes para o estudo de documentos visuais, em

especial, as fotografias, além de ratificar a relevância da iniciativa cultural “Revelações da História” como fonte potencial de conhecimento nos campos simbólico, estético, ideológico e histórico.

Foi destacado também, o diálogo entre teorias que se debruçam sobre o fenômeno da enunciação, a fim de clarear os rumos para a reflexão da enunciação fotográfica. As formulações de Vilém Flüsser sobre a complexa relação entre enunciador e aparelho são fundamentais. Sua visão mostra que a construção do discurso, no universo das imagens técnicas, é realizada através da complexa relação destes dois agentes. A contribuição do autor está na inserção do conceito de aparelho como portador dos recursos da linguagem fotográfica, ou nas suas palavras: “caixa preta”. Para Flüsser, a enunciação fotográfica é realizada a partir da operação, pelo enunciador, dos recursos do aparelho: físicos; óticos; mecânicos e químicos, concomitante a articulação do enunciador.

A caixa preta, por sua vez, materializa o discurso fotográfico através da refração, que segundo Arlindo Machado é o recurso que trans -codifica através das ferramentas do aparelho a realidade em outra realidade. Esta trans -codificação, ou seja, a refração é o principal elemento de *veridicção* da enunciação fotográfica. Este fenômeno, alicerçado na tradição do ponto de vista único, tem forte ilusão de realidade e considerável poder de persuasão.

A capacidade de materializar como real aquilo que não é real torna a enunciação fotográfica ainda mais complexa, pois permite que se expresse elementos de sentido distintos no mesmo enunciado. Neste sentido, foram fundamentais as contribuições da teoria semiótica francesa e da teoria lingüística bakhtiniana. Essas teorias forneceram subsídios relevantes para a reflexão da enunciação fotográfica. Foi demonstrado que para a investigação de alguns efeitos de sentido percebidos na imagem fotográfica é necessário considerar os conceitos de intertextualidade e interdiscursividade.

A análise da fotografia, O rapaz e a enxada, de Armínio Kaiser, revelou que sua enunciação é construída principalmente pelo processo da interdiscursividade. Em síntese, isto esclarece que o enunciado pode operar sua enunciação através da dinâmica de sua relação com a coletividade, ou seja, acionando outros discursos na sua leitura.

Assim, os conceitos intertextualidade e interdiscursividade são essenciais para o esclarecimento das relações de efeito de sentido presentes na enunciação fotográfica.

Outro aspecto importante foi a discussão dos agentes ideológicos. As fotografias analisadas revelam os tratos e escolhas discursivas de fragmentos dos dois acervos visuais. As imagens expressam claramente dois pontos de vista sobre o mesmo tema:

Londrina nas décadas de 1950 a 1970. Neste contexto, a pesquisa suscita a necessidade de aprofundar as análises das fotografias, ou seja, analisar outras imagens, a fim de entender o discurso narrativo inserido na trajetória fotográfica de ambos os fotógrafos.

Neste aspecto, vale lembrar a análise da fotografia *Esperando Godot* de Armínio Kaiser que expressa suas orientações avaliativas, realizadas a partir de relações intertextuais. A análise apresenta como a enunciação fotográfica atua como uma ação crítica.

No âmbito da história social e da antropologia, a inserção destes acervos, há pouco anônimos, servem de fontes documentais imprescindíveis, pois são expressões diferentes daquelas eternizadas nos livros de história. Essas imagens informam sobre os verdadeiros realizadores do corpo social, os indivíduos sem nome que edificaram a sociedade como conhecemos.

Por fim, a argumentação sobre os meios e diretrizes metodológicos ratifica a importância de projetos de caráter extensionista no ambiente científico, bem como a aplicação de conceitos teóricos em ações de extensão. Além disso, a apresentação da metodologia da iniciativa cultural “Revelações da História” fornece um excelente guia para futuros projetos da mesma natureza.

Portanto, é responsabilidade do pesquisador de documentos visuais, dialogar com conceitos que possam revelar esta linguagem em sua totalidade. Evidentemente, será sempre um olhar sob outro olhar, mas o objetivo da pesquisa científica não é construir a verdade absoluta e sim levantar outras verdades latentes.

## REFERÊNCIAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia**: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho. Porto Alegre: Palmarinca, 1997.

ALEGRE, Maria Sylvia Porto. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: LEITE, Miriam L. Moreira (Org.). **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 75 -112.

BARROS, Diana Luz Pessoa. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Dia na Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade** : em torno de Bakhtin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. (Ensaio de Cultura, 7 ). p. 1-9.

\_\_\_\_\_. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2003.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986a. p. 165-196.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986 b. p. 222-234.

BITTENCOURT, Lucian Aguiar. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: LEITE, Miriam L. Moreira (Org.). **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 197-212.

BOGDAN, Roberto C., Biklen, Sari K., **Investigação qualitativa em educação** . Trad. M. João Álvares, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Baptista, Porto, Porto Editora, 1994.

BOURGUINON, Yannick. Leis de incentivo à cultura (Lei Rouanet e Lei do Audiovisual) e Patrocínio: incentivo efetivo à cultura ou mera ferramenta mercadológica? **Integração**: a revista do terceiro setor, ano 7, n. 34, jan. 2004. Disponível em: <<http://integracao.fgvsp.br/ano7/01/opinioao.htm>>. Acesso em: 2 mar. 2009.

CARRASCOZA, João Anzanello. Processo criativo em propaganda e intertextualidade . In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., 2007, Santos. **Anais...** Disponível em: <<http://http://www.adevento.com.br/INTERCOM/2007/resumos/R2427-2.pdf>>. Acesso em: 7 abr. 2008.

CENTRO DE PESQUISAS SOCIOSEMIÓTICAS. **Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas**. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2001.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 1989.

CHOMA, Daniel; COSTA, Tati Lourenço da; VIEIRA, Edson Luiz da Silva .(Org.). **Revelações da história**: o acervo do Foto Estrela. Londrina: Midiograf, 2006. v. 1.

\_\_\_\_\_. **Ao sabor do café**: fotografias de Armínio Kaiser. Atibaia-SP: Câmara Clara, 2008. v. 1.

CIRNE, Moacy. Mafalda: prática semiológica e prática ideológica. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **A linguagem dos quadrinhos**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973. p. 563-570.

COLLIER JUNIOR, John. **Antropologia visual**: a fotografia como método de pesquisa. São Paulo: EPU, 1973.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**: da fotografia a realidade virtual. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

DUBOIS, Fellippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1999.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. **Elementos de análise do discurso**. 13. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999a. (Ensaio de Cultura, 7). p. 29-36.

\_\_\_\_\_. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. **DELTA**, São Paulo, v. 15, n. 1, fev./jul. 1999b. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44501999000100009&lng=&nrm=iso&tlng=>](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501999000100009&lng=&nrm=iso&tlng=>)>. Acesso em: 13 out. 2007.

FLÜSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

KAISER, Armínio. **Acervo do Projeto Cultural Revelações da História**: o acervo de Armínio Kaiser". Londrina, 2007-2008.

\_\_\_\_\_. **[Relatos de experiências]** concedidos em 2006 ao pesquisador. Londrina, 2006.

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

\_\_\_\_\_. Estética, memória e ideologia fotográficas: decifrando a realidade interior das imagens passadas. **Revista do Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1/2, p. 13-24. jan./dez. 1993.

\_\_\_\_\_. **Fotografia & história**. São Paulo: Ateliê, 2009.

\_\_\_\_\_. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. Cotia, SP: Ateliê, 2007.

\_\_\_\_\_. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia: Ateliê, 1999.

KUSHNIR, Karina; CARNEIRO, Leandro Piquet. As dimensões subjetivas da política: cultura política e antropologia da política. **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 24, p. 227-250, 1999. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/269.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2008.

LEIN, Alberto; ROSA, Ana P. **Atentado em imagens**: sincronização e circularidade na mídia. São Paulo: CISC, 2006. Disponível em: <[http://revista.cisc.org.br/ghrebh8/artigo.php?dir=artigos&id=beto\\_klein](http://revista.cisc.org.br/ghrebh8/artigo.php?dir=artigos&id=beto_klein)>. Acesso em: 26 nov. 2008.

LEVY-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LISSOVSKY, Mauricio. Sob o signo do clic; fotografia e história em Walter Benjamim. In: LEITE, Miriam Moreira; FELDMAN-BIANCO, Bela (Org.). **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas - SP: Papyrus, 1998. p. 21-36.

LONDRINA. PREFEITURA MUNICIPAL. **Histórico**: incentivo à cultura. 2005. Disponível em: <[http://home.londrina.pr.gov.br/cultura/promic/download/informativo\\_linc\\_e\\_promic.pdf](http://home.londrina.pr.gov.br/cultura/promic/download/informativo_linc_e_promic.pdf)>. Acesso em: 6 abr. 2009.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. Repensando Flüsser e as imagens técnicas. In: **ARTE EN LA ERA ELECTRÓNICA**: Perspectivas de una nueva estética, 1997, Barcelona. Disponível em: <<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/Repensando%20Flüsser%20e%20as%20imagens%20t%C3%A9cnicas.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2008.

MARESCA, Sylvain. Sobre desafios lançados pela fotografia às Ciências Sociais. In: ACHUTTI, Luiz R. Eduardo (Org.). **Ensaio (sobre o) fotográfico**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. p. 115-118.

MARTINS, Mirian Celeste (Coord.). Curadoria educativa: inventando conversas. **Reflexão e Ação**: Revista do Departamento de Educação, Santa Cruz do Sul, v. 14, n. 1 p. 9-27, jan./jun. 2006.

PIRES, Maria da Conceição Francisca. A cultura política entre Zeferino, Fradins e Graúnas. In: BICALHO, Maria Fernanda Baptista; GOUVEA, Maria de Fátima Silva; SOIHET, Rachel (Org.). **Culturas políticas**: ensaios de história cultural, história política e ensino de história. Rio de Janeiro: Mauad, 2005. p. 357-376.

RECHDAN, Maria Letícia de Almeida. Dialogismo ou polifonia? **Revista de Ciências Humanas**, Taubaté, v. 9, n. 1, p. 45-54, 2003. Disponível em: <<http://www.unitau.br/scripts/prppg/humanas/download/dialogismo-N1-2003.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2008.

ROMUALDO, Edson Carlos. **Charge jornalística**: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de S. Paulo. Maringá: EDUEM, 2000.

SAMAIN, Etienne. Modalidade do olhar fotográfico. In: ACHUTTI, Luiz R. Eduardo (Org.). **Ensaio (sobre o) fotográfico**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. p. 109-114.

\_\_\_\_\_. Para que a antropologia consiga tornar-se visual. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; FAUSTO NETO, Antonio (Org.). **Comunicação e cultura contemporâneas**. Rio de Janeiro: Notrya, 1993. p. 33-46.

SONTAG, S. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUZA, Maria Irene Pellegrino de Oliveira. **A corporeidade convival de alunos e professores de artes nas relações de avaliação**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de Londrina, 2000.

SPINELLI JUNIOR, Jayme. **A conservação de acervos bibliográficos e documentais**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Biblioteca Nacional; Departamento de Processos Técnicos, 1997.

TACCA, Fernando. Fotografia: intertextualidades e hibridismos. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 3, n. 3, p. 113-132, 2007.

YASUNAKA, Yutaka. **Acervo do Projeto Cultural Revelações da História**: o acervo do Foto Estrela. Londrina, 2005-2006.

\_\_\_\_\_. **Acervo pessoal utilizado na pesquisa**. LONDRINA, 1900-1970.

**ANEXO A – REVELAÇÕES DA HISTÓRIA: O ACERVO DO FOTOESTRELA**

**Obs: Anexos não disponibilizado pelo autor**

**ANEXO B – AO SABOR DO CAFÉ: FOTOGRAFIAS DE ARMÍN IO KAISER**