

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

GISELLE GODOY VERDI FRANÇA DOS SANTOS

**DO OUTRO LADO DA CÂMERA:
O HOMEM SIMBÓLICO NO PROCESSO FOTOGRÁFICO DE LUIZ
FRANCESCHI**

CURITIBA

2022

GISELLE GODOY VÉRDI FRANÇA DOS SANTOS

DO OUTRO LADO DA CÂMERA:

O HOMEM SIMBÓLICO NO PROCESSO FOTOGRÁFICO DE LUIZ FRANCESCHI

ON THE OTHER SIDE OF THE CAMERA:

THE SYMBOLIC MAN IN LUIZ FRANCISCHI'S PHOTOGRAPHIC PROCESS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL), do Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação (DALIC), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Anuschka Reichmann Lemos.

CURITIBA

2022



Esta licença permite remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, para fins não comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es) e que licenciem as novas criações sob termos idênticos. Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Ponta Grossa



GISELLE GODOY VERDI FRANÇA DOS SANTOS

**DO OUTRO LADO DA CÂMERA: O HOMEM SIMBÓLICO NO PROCESSO FOTOGRÁFICO
DE LUIZ FRANCESCHI**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestra Em Estudos De Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem E Tecnologia.

Data de aprovação: 25 de fevereiro de 2022.

Prof.a Anuschka Reichmann Lemos, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof Andre Tezza Consentino, Doutorado - Universidade Positivo (Up)
Prof Roberlei Alves Bertucci, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Em memória de Luiz Franceschi
(1882 – 1974).

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é o resultado de todas as experiências sentidas ao longo da minha existência, somadas aos ensinamentos e vivências compartilhadas com as pessoas que por ela passaram. Este espaço não seria o suficiente para agradecer a todas, então, peço licença para citar algumas que, neste momento, de maneira direta ou indireta, fizeram-se mais presentes.

Agradeço primeiramente a Deus, pelo dom da vida e por ter me iluminado em todos os momentos, dando-me força, lucidez e tornando possível esta pesquisa.

Agradeço, especialmente, à minha orientadora Dra. Anuschka Lemos, por ter acreditado no meu projeto, por ter confiado em meu trabalho, dando-me a liberdade para que fluíssem as reflexões, e pela orientação segura e tranquila, durante todo esse processo.

Aos meus pais, Antônio e Neusa, pela fonte inesgotável de amor e pela minha formação pessoal, por terem me ensinado a nunca desistir diante dos obstáculos da vida.

Ao meu esposo Walter, por ter me encorajado durante todo o percurso, por ter sido o meu apoio, por ter compreendido as minhas ausências, suportado as minhas ansiedades, dando incentivo para o desenvolvimento e término desta pesquisa.

Ao meu filho Victor que, à sua maneira, contribuiu com seu afeto e pela ajuda importantíssima para lidar com “os ambientes virtuais” e assuntos de internet, em um mestrado que, inesperadamente, fez-se de forma remota.

Não poderia deixar de agradecer à Biblioteca de Colombo, representada pela pessoa de Ângela Motin, pelo trabalho de digitalização e catalogação dos negativos de vidro e que, ao longo do processo desta pesquisa, tornou-se também uma amiga, com quem pude conversar muito sobre o acervo.

À Casa de Cultura de Colombo, que mantém o compromisso de conservação dos negativos de vidro de Luiz Franceschi.

À Associação Italiana Padre Alberto Casavecchia, pelo importante trabalho de manter vivas as memórias dos imigrantes italianos, representada aqui pelo casal Diego Gabardo e Mara Motin, em quem encontrei, além da partilha, que foi muito relevante para o desenvolvimento desta pesquisa, apoio e amizade e que, literalmente, abriram a porta da sua casa e o baú de fotografias antigas, para que eu

pudesse, por meio delas, acessar um passado que, somente essas fotografias podem re(a)presentar.

À família Franceschi pelas importantes contribuições.

A todos os meus professores, sem os quais eu não teria chegado até aqui: sem eles e sem seus ensinamentos, nada disso teria sido possível.

Aos professores André Tezza e Roberlei Bertucci, por terem se disponibilizado a ler e avaliar esta dissertação, agradeço igualmente pelas críticas, sugestões e arguições das ideias desenvolvidas, o que a tornou mais rica e consistente.

Aos meus colegas de mestrado que dividiram comigo, em meio a uma pandemia, e de uma forma virtual como nunca visto antes, as suas preocupações e dúvidas, mas principalmente as alegrias de estar passando por esse processo enriquecedor, que é o Mestrado; especialmente ao Cezar, amigo da mesma linha de pesquisa, com quem pude dividir mais de perto, as minhas ansiedades e dúvidas neste percurso.

À Gabi e ao Léo pela revisão de texto.

Aos meus irmãos, meus amigos, os de ontem e os de hoje, e todas as pessoas que de alguma forma fizeram parte das minhas vivências e contribuíram para a formação da minha essência e das minhas lentes simbólicas!

E por fim, agradeço a UTFPR pelo auxílio valioso durante o tempo que fui bolsista (UTFPR/Recursos Próprios2020), o que oportunizou me dedicar com mais afinco às atividades do Mestrado.

Meu muito obrigada!

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração.

A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha.

(DIDI-HUBERMAN, 2015)

RESUMO

Desde a Antiguidade que, por onde os seres humanos têm passado, têm deixado vestígios e registros de sua existência em forma de imagens. Com o passar do tempo, o modo como esses registros são feitos evoluiu junto à tecnologia vigente em cada época. No entanto, a vontade humana de fazê-los permaneceu a mesma. Dentro de tal perspectiva, a proposta desta pesquisa é refletir sobre o porquê de os seres humanos, desde sempre, terem a volição de registrar o mundo através de imagens, tendo como contexto o início do século XX e a atuação do fotógrafo Luiz Franceschi, numa perspectiva em que o fotógrafo representa o sujeito que, por algum motivo, anseia registrar o mundo a sua volta e a fotografia é o produto simbólico resultante desse processo. Segundo Kossoy, toda fotografia tem a sua origem a partir do desejo de um indivíduo que, em algum momento e por alguma razão, em algum lugar ou época, viu-se motivado a registrar um aspecto dado do real. Para resolver essas questões, articula uma análise a partir dos teóricos Morin, Cassirer, Debray e Mitcham. Em Morin, encontra a base teórica para enunciar o nascimento de uma nova consciência no Homo *sapiens*. O desejo de continuar no mundo fez surgir essa nova consciência subjetiva que abre o acesso ao pensamento sobre coisas fictícias, permitindo produzir produtos simbólicos, através dos quais perpetua a sua existência e renega o esquecimento causado pela passagem do tempo. Já Cassirer traz a base teórica para pensar as questões no que se refere ao ser humano e o sistema simbólico, através do qual acessam e interpretam o mundo ao seu redor, onde a arte, a religião, e a ciência, por exemplo, fazem parte. A partir dos pressupostos de Debray, analisa-se o papel da imagem, a sua evolução e os seus efeitos nas diversas sociedades, desde a Antiguidade até a era presente, onde entende-se que a imagem é aquilo que sobrevive do passado e é o que faz a ponte entre o ausente e o presente, o que permite a perpetuação da memória e o retorno daquilo que foi através da (re)lembração que a imagem e/ou a fotografia proporciona, dando aos seres mortais uma possibilidade de continuar no mundo através delas. Por fim, as análises desses três teóricos juntam-se para pensar a manifestação da tecnologia no exercício do fotógrafo a partir das quatro manifestações da tecnologia trazida por Carl Mitcham que é tecnologia como objeto, como conhecimento, como atividade e como volição.

Palavras-chave: Fotografia. Luiz Franceschi. Carl Mitcham. Fotógrafo. Tecnologia.

ABSTRACT

Since antiquity, wherever human beings have passed, they have left traces and records of their existence in the form of images. Over the time, the way these records are made have evolved along the dominant technology at each period. However, the human will to make them has remained the same. Within this perspective, the purpose of this research is to reflect on why human beings have always had the will to register the world through images, having as context the beginning of the 20th century and the work of the photographer Luiz Franceschi, in a perspective in which the photographer represents the subject who, for some reason, yearns to register the world around him, being photography the symbolic product that resulted from this process. According to Kossoy, all photography has its origin from the desire of an individual who, at some point and for some reason, at some place or time, was motivated to register a given aspect of reality. To resolve these issues, this research articulates an analysis based on the theorists Morin, Cassirer, Debray and Mitcham. Morin brings the theoretical basis to enunciate the birth of a new consciousness in Homo sapiens. The desire to continue in the world gave rise to this new subjective consciousness that opens access to thinking about fictitious things, allowing the production of symbolic products, through which it perpetuates its existence and denies the oblivion caused by the passage of time. Cassirer, on the other hand, brings the theoretical basis for thinking about issues regarding the human being and the symbolic system, through which they access and interpret the world around them, where art, religion, and science, for example, are part. Based on Debray's assumptions, the role of the image, its evolution and its effects in different societies, from Antiquity to the present era, is analyzed, where it is understood that the image is what survives from the past and is the that bridges the gap between the absent and the present, which allows the perpetuation of memory and the return of what was through the (re)remembrance that the image and/or photography provides, giving mortal beings a possibility to continue in the world through them. Finally, the analyzes of these three theorists come together to think about the manifestation of technology in the photographer's exercise from the four manifestations of technology brought by Carl Mitcham, which are the technology as an object, as knowledge, as activity and as volition.

Keywords: Photography. Luiz Franceschi. Carl Mitcham. Photographer. Technology.

LISTA DE IMAGENS.

| | |
|---|----|
| Imagem 1 - Igreja Nossa Senhora do Rosário. | 20 |
| Imagem 2 - Gruta do Bacaetava. | 20 |
| Imagem 3 - Estênceis de mão no painel das mãos em El Castillo. | 34 |
| Imagem 4 - Carros em desfile festivo. | 40 |
| Imagem 5 - Máscara mortuária do Faraó Tutancâmon esculpida em ouro. | 44 |
| Imagem 6 - Michelangelo, de 1564, executado por. | 46 |
| Imagem 7 - Retrato de Vitório Manoel Franceschi, filho de Luiz Franceschi. Fotografia: Luiz Franceschi. | 48 |
| Imagem 8 - Pessoas trajando fantasias. Fotografia: Luiz Franceschi. | 51 |
| Imagem 9 - Retratos no estúdio. Fotografia: Luiz Franceschi. | 52 |
| Imagem 10 - Retratos. Fotografia: Luiz Franceschi. | 52 |
| Imagem 11 - Praça XV de Novembro, Rio de Janeiro, 1904. | 56 |
| Imagem 12 - Prefeito Inspeccionando as Obras da Avenida Beira Mar, 27/4/1906. | 57 |
| Imagem 13 - Página do Álbum do Maranhão, 1908. Fotografias de Gaudêncio Cunha. | 59 |
| Imagem 14 - Página do Álbum do Maranhão, 1908. Fotografia: Gaudêncio Cunha. | 60 |
| Imagem 15 - Centro Português de Santos, início do século XX. | 61 |
| Imagem 16 - Curitiba na década de 1920/1930. Fotografia: João Groff. | 63 |
| Imagem 17 - Porto União da Vitória, 1912. Fotografia: Claro Jansson. | 64 |
| Imagem 18 - Retratos. Fotografia: Fanny Volk. | 66 |
| Imagem 19 - Jardineira em construção. Fotografia: Luiz Franceschi. | 72 |
| Imagem 20 - Luiz Franceschi. | 73 |
| Imagem 21 - Construção da igreja da Colônia Faria, 1925. | 77 |
| Imagem 22 - Carroça carregada de madeira. Fotografia: Luiz Franceschi. | 78 |
| Imagem 23 - Da série crianças. Fotografia: Luiz Franceschi. | 80 |
| Imagem 24 - Serraria. Fotografia: Luiz Franceschi. | 84 |
| Imagem 25 - Serraria na região de Colombo. | 85 |
| Imagem 26 - Trabalhadores em uma fábrica de vidro. | 85 |
| Imagem 27 - potes de vidro. Fotografia: Luiz Franceschi. | 86 |
| Imagem 28 - Presença do automóvel. Fotografia: Luiz Franceschi. | 86 |
| Imagem 29 - Colégio Santo Antônio. Fotografia: Luiz Franceschi. | 87 |
| Imagem 30 - Crianças em frente ao Santo Antônio. Fotografia: Luiz Franceschi. | 88 |
| Imagem 31 - Câmara Municipal de Colombo, década de 1930. | 88 |
| Imagem 32 - Soldados e camponeses. | 89 |
| Imagem 33 - Presença dos militares. | 89 |
| Imagem 34 - Vista de Colombo com a igreja ao fundo. | 90 |
| Imagem 35 - Fiéis em procissão. | 91 |
| Imagem 36 - Celebração de missa no bairro Capivari. Fotografia: Luiz Franceschi. | 91 |
| Imagem 37 - Família Pedro Fiorese e Rosa Busato com. | 92 |

| | |
|---|-----|
| Imagem 38 - Celebração familiar. | 92 |
| Imagem 39 - Família reunida..... | 93 |
| Imagem 40 - Primeira comunhão. | 93 |
| Imagem 41 - Fotografias de casamento. Fotografia: Luiz Franceschi..... | 94 |
| Imagem 42 - Camponeses. | 95 |
| Imagem 43 - Dama e seu cavalo adestrado..... | 95 |
| Imagem 44 – Filhos do Franceschi no estúdio improvisado..... | 106 |
| Imagem 45 – Senhoras posam frente ao fundo de tecido..... | 106 |
| Imagem 46 - Fotografia de casamento no estúdio improvisado..... | 109 |
| Imagem 47 - Retratos. Fotografia: Luiz Franceschi..... | 110 |
| Imagem 48 - Carroça transportando madeira e um automóvel ao fundo. | 113 |
| Imagem 49- Largo do Carmo (Praça João Lisboa) – São Luís do Maranhão, 1908. Foto: Gaudêncio Cunha. | 114 |
| Imagem 50 - Praça Mauá - Santos, 1907. Fotografia José Marques Pereira..... | 115 |
| Imagem 51 - Bondes elétricos na Praça Generoso Marques, 1910..... | 116 |
| Imagem 52 - Praça XV de Novembro, 1906. Centro, Rio de Janeiro..... | 117 |
| Imagem 53 - Vila de Colombo. Fotografia: Luiz Franceschi..... | 118 |
| Imagem 54: HQ “A Máquina do Tempo”, por Mara Motin e Diego Gabardo. | 122 |
| Imagem 55 – Baú de Fotos do Acervo da Associação Italiana Pe. Alberto Casavecchia..... | 123 |
| Imagem 56 - Neve de 1928. Fotografia Luiz Franceschi..... | 124 |
| Imagem 57 – Pe. Alberto Casavecchia, em sua charrete, na frente | 125 |
| Imagem 58: | 126 |
| Imagem 59 - Término da Construção da escadaria. Fotografia Luiz Franceschi. ... | 126 |
| Imagem 60 - Família Franceschi. Da esquerda para a direita: A primeira em pé com o bebê no colo é D. Maria, o quarto é Pe. Alberto Casavecchia e o último, Luiz Franceschi..... | 127 |
| Imagem 61 - Família Franceschi. Da esquerda para a direita:..... | 128 |
| Imagem 62 - Filhos de Franceschi no quintal coberto de neve. | 130 |
| Imagem 63 - Vista da vila de Colombo. Fotografia: Luiz Franceschi..... | 133 |
| Imagem 64: Vista da vila de Colombo. Fotografia: Provavelmente de A. Weiis. | 134 |
| Imagem 65 - Igreja Nossa Senhora do Rosário. Fotografia: Luiz Franceschi. | 135 |
| Imagem 66 - Fiéis em dia de procissão. Fotografia Luiz Franceschi..... | 136 |
| Imagem 67: Fiéis na porta da igreja. Fotografia Luiz Franceschi..... | 136 |
| Imagem 68 - Retrato do retrato. Fotografia: Luiz Franceschi. | 139 |
| Imagem 69 – Imigrante italiano com retrato de Vargas..... | 140 |
| Imagem 70 - Mulher ao volante. Fotografia: Luiz Franceschi..... | 142 |
| Imagem 71 - Mulheres com bicicleta. Fotografia: Luiz Franceschi..... | 143 |
| Imagem 72 - Mulheres. Fotografia: Luiz Franceschi | 144 |
| Imagem 73 - Homens portam armas, mulheres, flores! Fotografia: Luiz Franceschi. | 145 |
| Imagem 74 - Homem em cenário com mesa e vaso de flores. | 146 |

| | |
|---|-----|
| Imagem 75 - Quatro mulheres e um livro. Fotografia: Luiz Franceschi. | 147 |
| Imagem 76 - Família Vecchio. | 152 |
| Imagem 77 - Francesco Saverio Vecchio, meu bisavô. | 153 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-------------------------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 19 |
| 2 O ANSEIO DE REGISTRAR COM IMAGENS | 23 |
| 1.1 BUSCANDO UM INÍCIO | 23 |
| 1.2 O PENSAMENTO SIMBÓLICO..... | 26 |
| 1.3 UMA NOVA CONSCIÊNCIA | 31 |
| 1.4 REGISTRAR PARA PERMANECER NO MUNDO E VENCER O TEMPO | 42 |
| 3 O FOTÓGRAFO QUE REGISTRA O MUNDO QUE ELE VÊ NO INÍCIO DO SÉCULO XX | 54 |
| 3.1 FOTÓGRAFOS DO SÉCULO XX NO BRASIL | 55 |
| 3.2 ANTONIO LUIGI FRANCESCHI - O PRIMEIRO FOTÓGRAFO DA CIDADE DE COLOMBO (PR)..... | 73 |
| 3.3 O ACERVO | 78 |
| 3.4 A CIDADE DE COLOMBO E A COLÔNIA PRESIDENTE FARIA | 80 |
| 3.5 O PROGRESSO REGISTRADO PELO OLHAR DO FOTÓGRAFO –UMA CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO | 83 |
| 4 A TECNOLOGIA | 97 |
| 4.1 AS QUATRO MANIFESTAÇÕES DA TECNOLOGIA, SEGUNDO CARL MITCHAM..... | 99 |
| 4.1.2 TECNOLOGIA COMO OBJETO | 100 |
| 4.1.2 TECNOLOGIA COMO CONHECIMENTO | 102 |
| 4.1.3 TECNOLOGIA COMO ATIVIDADE..... | 111 |
| 4.1.4 TECNOLOGIA COMO VOLIÇÃO | 119 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 148 |
| REFERÊNCIAS | ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO. |

APRESENTAÇÃO

Esta dissertação nasceu do meu gosto pela fotografia, unido ao prazer da pesquisa. Ao longo de dez anos, os acontecimentos e as descobertas que fui vivenciando no universo fotográfico e acadêmico foram tornando-se cada vez mais intensos e resultaram nesta Dissertação de mestrado.

O meu encantamento com a fotografia se deu desde sempre. Penso que sempre fui fotógrafa, mas só me dei conta do fato quando nasceu o meu filho. Foi quando, numa tentativa desesperada de parar esse tempo que velozmente escorria por entre as minhas mãos, eu me vi frente à fotografia, que me oferecia, como uma mágica, meios para estagná-lo e, junto, a possibilidade de retornar aos momentos que retratam meu filho pequeno, sempre que eu tivesse saudades. Numa busca por mais conhecimentos sobre as técnicas e o universo fotográfico, matriculei-me em um curso de Fotografia em 2010 e essa forma mágica de parar e guardar o tempo tornou-se uma prática frequente da qual não me separei mais.

Foi durante esse curso, fazendo um trabalho documental sobre a imigração italiana para uma das disciplinas, que visitei o Museu Cristóforo Colombo, no parque de exposições da Festa da Uva, em Colombo, e, pela primeira vez, vi alguns negativos de vidro. Foi assim, e por acaso, que encontrei as fotografias feitas por Luiz Franceschi. Desse primeiro curso, às minhas duas pós-graduações seguintes, tanto o fotógrafo Luiz Franceschi como as suas fotografias foram tema das minhas pesquisas. Em 2011, como parte de um projeto autoral, fiz uma releitura de algumas das suas imagens, como por exemplo a da Igreja Matriz e da Gruta do Bacaetava, entre outras, com a finalidade de comparar o passado com o presente, o que o tempo levou ou conservou nesses lugares (imagem 1 e 2).

Imagem 1 - Igreja Nossa Senhora do Rosário.



Luiz Franceschi



Giselle Santos, 2011

Fonte: A primeira, acervo da Casa de Cultura de Colombo e a segunda, autoria própria.

Imagem 2 - Gruta do Bacaetava.



Luiz Franceschi



Giselle Santos, 2011

Fonte: A primeira, acervo da Casa de Cultura de Colombo e a segunda, autoria própria.

Porém, foi na pós-graduação de Fotografia e Imagem em Movimento (2017), pela Universidade Positivo, que fui seduzida pela pesquisa com fotografias e tive a oportunidade de retomar o projeto sobre Luiz Franceschi. Na ocasião, o estudo que apresentei, "Do visível ao invisível - paralelos: através do olhar de Luiz Franceschi", teve como objeto de análise as fotografias produzidas por ele, como uma ponte entre os tempos passado e presente, resgatando o fato dele ter sido o primeiro fotógrafo da cidade de Colombo. Como parte deste propósito, realizei uma intervenção urbana, com cartazes do tipo "lambe-lambe" que foram afixados nos muros de uma escola

pública, também em Colombo, na mesma cidade onde o fotógrafo morou e realizou os registros.

Fotografia 1 - Intervenção urbana em Colombo, 2017.



Fonte: Autoria própria.

Em um segundo momento, na pós-graduação de Comunicação e Cultura (2019), também pela Universidade Positivo, a pesquisa que apresentei com o título “O uso social e a produção de sentido nas fotografias de Luiz Franceschi - o primeiro fotógrafo de Colombo (PR) do início do século XX” teve por objetivo analisar as imagens articuladas às suas relações de produção. Esse trabalho refletiu sobre a rotinização da fotografia como uma prática cultural esteticamente vinculada à classe média, tornando-se instrumento para registrar e consagrar os momentos simbólicos, como um testemunho dos rituais e das relações sociais e familiares. Nessa relação, a fotografia passou a fazer parte da vida das pessoas à medida em que passou a registrar os acontecimentos luminosos e as conquistas do grupo familiar. Nessa perspectiva, entendeu-se que as fotografias de Luiz Franceschi refletem a crônica visual documentada por um fotógrafo que não somente registrou assuntos do seu cotidiano, mas além disso, registrou uma realidade que experimentou e vivenciou num contexto social em mudança, urbanização e socialização.

A minha inquietação com o anonimato do fotógrafo Luiz Franceschi transformou-se neste projeto de mestrado e possibilitou a continuidade da pesquisa

que, agora, além de uma outra abordagem, tem um caráter mais teórico e sistematizado para refletir sobre o sujeito, que representado pelo fotógrafo no início do século XX, registra o mundo ao seu redor.

Como fotógrafa, sempre que vejo uma imagem, seja uma pintura ou uma fotografia, a observo como se eu estivesse no visor de uma câmera fotográfica, enquadrando e compondo a cena. É algo muito natural e constante, primeiro penso no ato e no gesto do fotógrafo segurando a câmera e pensando a imagem. Na sequência, uma das primeiras coisas que observo é como ele usou a luz, como organizou e compôs o enquadramento, os aspectos técnicos, como a possível velocidade que foi usada, a abertura do obturador e, por fim, o que de fato está congelado no quadro. Em outras palavras: penso primeiro no ato fotográfico e depois na fotografia. E o que observei é que as pesquisas geralmente são reflexões e análises sobre as imagens materializadas em um suporte, como objeto de resgate histórico do referente. Por que não refletir também sobre o gesto, o querer, o ato de registrar, exercido pelo fotógrafo?

Essa minha reflexão foi acentuada em diálogo com a leitura da “Câmara Clara” de Barthes, quando ele comenta: “observei que uma foto pode ser objeto de três práticas, ou três emoções ou três intenções: o fazer, o suportar e o olhar” (1984, p.20). Segundo Barthes (1984), há três possíveis pontos para se observar uma fotografia, o primeiro, que é o fazer, é o que tem relação direta com o orifício pelo qual o fotógrafo olha, enquadra e limita a cena, o que ele chama de *Operator* (operador), e onde ele supõe estar toda a essência da “fotografia-segundo-o-fotógrafo”. O segundo ponto, é o do *Spectator* (espectador), que é todo o sujeito que consome as imagens onde quer que elas estejam, seja nos álbuns, nos arquivos ou coleções de fotos - é o olhar (o sujeito que olha para as imagens). O terceiro ponto é do *Spectrum* (referente), que é o alvo, o que foi fotografado, o que esteve diante da câmera – que é o suportar (ou o sujeito olhado, o que foi olhado pela câmera).

Barthes prossegue explicando: “uma dessas práticas me estava barrada e eu não devia procurar questioná-la” (1984, p.20), que é a de analisar a fotografia pela emoção do *Operator* (que é do fotógrafo), uma vez que ele não era fotógrafo, ele pensa que “dessa emoção (ou dessa essência), eu não podia falar, visto que nunca a conheci; não podia unir-me àqueles que tratam a fotografia segundo o fotógrafo” (BARTHES, 1984, p. 21).

Barthes então conclui que, dessas três possíveis experiências, ele tinha à sua disposição apenas duas delas: a do sujeito olhado pela câmera e a do sujeito que olha para as fotografias. Assim, optou por refletir a fotografia segundo a experiência de quem esteve diante delas (*Spectator*) ou segundo a experiência de quem esteve diante da câmera (*Spectrum*). Partindo de fotografias selecionadas de sua mãe, ele se colocou em condição de observador (*Spectator*).

Seguindo esse raciocínio, sendo eu fotógrafa e pesquisadora, minha proposta para esta pesquisa foi uma reflexão do ponto de vista do fotógrafo, ou seja, visto por detrás da câmera, onde o fotógrafo olha, limita, enquadra e coloca em perspectiva o que ele deseja captar; o querer que está presente nesse ato de registrar e o fazer que está relacionado com o fotógrafo (*Operator*), que é sujeito que cria, que pensa, concebe e registra a imagem, não somente do ponto de vista ou da visão do que foi fotografado (*Spectrum*) ou de quem foi fotografado (*Spectator*); bem como de que modo a tecnologia é usada e se manifesta nesse fazer fotográfico.

1 INTRODUÇÃO

O desejo humano de registrar o mundo à sua volta remonta à Antiguidade. Desde os tempos mais remotos, por onde têm passado, esses seres deixam suas marcas simbólicas. Essas marcas contam como esses ancestrais viam o mundo ao seu redor e demonstram que a vontade de registrar é tão antiga quanto a sua própria presença no mundo. Dentre as várias formas utilizadas para fazer esses registros, a forma visual, por meio de desenhos e de imagens, é uma delas. Um exemplo disso é a arte rupestre, que datada de milênios antes do surgimento da escrita, é o mais antigo gesto de um pensamento e de uma expressão simbólica.

Com o passar dos tempos, as tecnologias foram evoluindo e, conseqüentemente, as maneiras de registrar foram sendo adaptadas às tecnologias vigentes em cada época. Entre as representações rupestres e a fotografia, os métodos de registro foram se transformando, o olhar e o modo como o mundo é percebido da mesma forma evoluíram, porém, a vontade de registrar permaneceu igual.

Pensando nesse ser simbólico, que anseia inscrever-se no mundo, esta pesquisa propôs uma reflexão sobre o querer desse gesto, que leva os seres humanos a criarem registros visuais dos fatos e cenas do seu cotidiano, para, através deles, perpetuarem-se no mundo. Entendendo o fotógrafo como um ser simbólico, que registra o mundo com sua câmera fotográfica, e as fotografias, um índice que revela o seu pensamento e carrega o tempo estagnado, foi abordada a atuação do fotógrafo Luiz Franceschi na cidade de Colombo - PR, nas primeiras décadas do século XX, com um recorte temporal entre os anos de 1890 e 1930. A fotografia é entendida e tratada como uma evolução tecnológica no modo de materializar uma materialização do simbólico.

Para pensar o conjunto, que é o fotógrafo, o ato de registrar através do gesto fotográfico e o produto resultante deste gesto, num primeiro momento, a investigação começou por uma procura por pesquisas acadêmicas que tivessem como objeto de estudo fotógrafos que atuaram no Brasil, no mesmo período que Luiz Franceschi, no início século XX.

Contudo, não foram encontrados estudos que contemplassem a análise da fotografia com foco no fotógrafo e sujeito criador de imagens, um indivíduo que registra o mundo que ele vê em forma de fotografias. O que se observou, até o momento, é que geralmente as pesquisas atentam para as fotografias como um índice do que

representam e contam do passado, sendo importantes documentos para o resgate histórico e social. No entanto, o estudo do fotógrafo como o sujeito que narrou os fatos não aparece em primeiro plano.

Assim sendo, tornou-se evidente que valeria o esforço para uma investigação mais aprofundada sobre o fotógrafo, mais do que somente focar nas suas fotografias. Optou-se, assim, dentre as inúmeras abordagens que o conjunto fotográfico possibilita, por uma abordagem diferente para o estudo e análises da fotografia, trazendo uma reflexão sobre o gesto do fotógrafo e do ato de fotografar e de como a tecnologia se manifesta nesse fazer fotográfico.

Partindo deste objetivo, dentro do propósito de entender tais questões, alguns autores vieram com mais força, como Morin, Cassirer e Debray e, para pensar a tecnologia entrelaçada com essas questões, Carl Mitcham. Definido isso, passou-se a pensar em como articular uma leitura desses autores com a atuação do fotógrafo Luiz Franceschi.

Para atingir a problemática em estudo, foram elaborados os seguintes questionamentos: por que o ser humano anseia tanto registrar e inscrever-se no mundo por meio de imagens? Como a tecnologia se manifesta na materialização desses registros? Para resolver estas questões, o texto desta pesquisa passa então a ser pensado em três partes, ou três capítulos, que juntos pretendem responder a essas problemáticas, e que estão organizados da forma explicada a seguir.

O corpo da pesquisa tem três capítulos, fora a introdução. Dessa forma, o capítulo dois, que é o primeiro capítulo da pesquisa, inicia com uma análise sobre a evolução da espécie humana e da revolução cognitiva, como descrita por Harari (2020), desenvolvendo uma discussão teórica sobre o homem simbólico a fim de buscar entender por que o ser humano registra e deixa os seus vestígios em forma de imagens. Nessa linha investigativa foi relevante o triângulo interpretativo articulado com Morin, Cassirer e Debray.

Morin apresenta a base teórica que enuncia o nascimento de uma nova consciência no Homo *sapiens*, a subjetiva, que abre o acesso para o pensamento fictício e simbólico. A partir disso, os seres humanos passam a ter habilidades de lidar com coisas que não estão presentes fisicamente, surge a imaginação e as imagens que passam a carregar a presença do duplo que representam, mesmo na ausência física deles.

Feito isso, a linha investigativa volta-se para o entendimento do porquê o ser humano tem essa volição de registrar e Cassirer fornece as linhas mestras para pensar tal questão. Segundo seus pressupostos, diferentemente dos outros seres vivos, os seres humanos possuem um sistema a mais, o que ele chama de sistema simbólico, através do qual acessam a realidade e interpretam o mundo ao seu redor. Aos seres humanos nada é dado pronto, é preciso antes ser acessado e filtrado por esse sistema, do qual a arte, a religião, a ciência, por exemplo, fazem parte.

Uma vez colocado o nascimento do ser imaginante e do ser simbólico, a reflexão volta-se para entender o papel das imagens nas diversas sociedades. Para isso, a contribuição teórica encontra-se em Debray, em que é analisado o papel da imagem, a sua evolução e os seus efeitos nas diversas sociedades, desde a Antiguidade até a era presente. Para o autor, a imagem é aquilo que sobrevive do passado e é o que faz a ponte entre o ausente e o presente, o que permite a perpetuação da memória e o retorno daquilo que foi, através da re(a)apresentação que a imagem proporciona, dando aos seres mortais uma possibilidade de continuar no mundo e, com isso, rejeitar o esquecimento.

No terceiro capítulo, faz-se uma pausa na argumentação teórica para apresentar as leituras das pesquisas que foram encontradas sobre outros fotógrafos que também atuaram no início do século XX, com o que foi extraído de cada uma delas e, na sequência, apresenta-se o fotógrafo Luiz Franceschi, sua biografia, trajetória e acervo, para que, no capítulo quatro, quando posta a manifestação da tecnologia no fazer fotográfico, isso já possa ser pensado em conjunto com as imagens e o homem simbólico.

A tecnologia está presente em todas as atividades humanas, podendo consistir em objetos ou domínio de objetos. O quarto capítulo junta os conceitos dos capítulos dois e três e os articula à manifestação da tecnologia no exercício do fotógrafo. O embasamento teórico para analisar a tecnologia relacionada ao fazer fotográfico encontra-se em Carl Mitcham e a tecnologia é analisada a partir das quatro manifestações da tecnologia propostas por ele, que é tecnologia como objeto, como conhecimento, como atividade e como volição.

A tecnologia como objeto manifesta-se na câmera que, enquanto máquina, não necessita de energia externa para funcionar, porém necessita da mão humana para direcioná-la; a manifestação da tecnologia como conhecimento em que são analisados os conhecimentos envolvidos no processo de usar a câmera; já a

manifestação da tecnologia como atividade é o evento central no qual conhecimento e a volição se unem para criar ou para usar os artefatos e, por fim, a manifestação como volição que é o mais individualizado e subjetivo dos quatro modos. A volição é única e sendo assim conecta-se aos artefatos e aos conhecimentos e os usa de maneiras diferentes, podendo expressar também tendências humanas, aquilo que o ser humano se esforça para ser ou alcançar. Aqui, chega-se a um ponto importante da pesquisa, no qual entende-se que o desejo humano de imortalidade e permanência no mundo é o que motiva o fotógrafo a registrar o mundo e suas experiências para, por meio disso, perpetuar os instantes e poder tê-los de volta, através das imagens que ficam.

No último capítulo volta-se para o texto como um todo, para as conclusões finais, nas quais, juntando as análises dos capítulos anteriores, entende-se que o ser humano, diferente dos outros seres vivos, cria um mundo à parte, graças a sua capacidade de criar símbolos. A passagem do tempo, que reduz as coisas ao nada, faz com que o ser humano busque, nas representações que cria, uma forma de lutar contra o esquecimento. Sendo assim, intui-se que a volição de registrar com imagens, que o acompanha desde sempre, tenha como uma de suas principais motivações o desejo de inscrever-se no mundo e perpetuar-se no tempo, como uma maneira de renegar o esquecimento. Nesse contexto, o fotógrafo do início do século XX deixa registros que, além de perpetuar recortes e momentos do mundo ao qual pertenceu, prolonga através das suas fotografias à sua própria existência, como é o caso do fotógrafo Luiz Franceschi, objeto desta Dissertação.

2 O ANSEIO DE REGISTRAR COM IMAGENS

Tanto a um olhar retrospectivo, antes da fotografia, quanto a um olhar prospectivo, depois da fotografia, fica evidente a vocação, ou melhor, a obsessão humana pela reprodução do visível. Desde que o ser humano, ainda nas cavernas, tornou-se capaz de fixar, através do traço, uma imagem da natureza, o mundo começou a ser, cada vez mais crescente, povoado de duplos, réplicas do visível, do imaginado e até mesmo do invisível. (SANTAELLA, 2015, P.133)

1.1 BUSCANDO UM INÍCIO

A representação visual por meio de fotografias, em termos de história, é algo recente. A fotografia surgiu há menos de dois séculos em um contexto composto pela modernidade e o surgimento de novas tecnologias, trazidas pela sociedade industrial. Já o anseio que leva o ser humano a criar registros em forma de imagens, como uma espécie de anotações de suas experiências, é tão antigo quanto a sua própria existência. A imagem tem sido uma das formas de representação humana desde os tempos mais remotos das cavernas da pré-história, quando um dia, nas suas paredes, um humano começou a desenhar figuras que representavam o seu cotidiano, como cenas de suas caçadas, figuras de animais, de pessoas e dos objetos que utilizava.

Ao longo da história, usando de sua sensibilidade, de suas emoções e de seus sentidos, o ser humano foi desenvolvendo várias formas de comunicação e as transformou em linguagem para representar o seu mundo e a sua imaginação. Dentre essas várias maneiras de representação, a fotografia é uma delas. Comparada à idade dos desenhos em cavernas, a fotografia é uma linguagem relativamente nova e, antes do seu surgimento, uma das maneiras de transmitir ou perpetuar um momento era através de desenhos e de pinturas.

Adaptadas a cada tempo, para as tecnologias vigentes em cada época, as imagens têm representado a cultura humana. A arte rupestre, por exemplo, é o que se tem de mais antigo no tocante a registro de uma expressão humana e de um pensamento simbólico. Esses registros, datados de milênios, já existiam muito antes de existir o registro da palavra falada pela escrita e, é por meio desses desenhos e pinturas que se pode presumir como esses ancestrais milenares viam o mundo, bem como os seus gestos e os seus pensamentos. Por meio das cenas de caçada, por

exemplo, retratadas nas paredes das cavernas, pode-se ter uma ideia de quais ferramentas dispunham e de como eram os animais daquela época.

A caverna de Chauvet¹, no sul da França, pode ser considerada como uma antiga galeria de arte. Nas suas paredes, as pinturas, que foram feitas com o dedo ou com o carvão, são datadas de aproximadamente entre 40 mil e 30 mil anos atrás e são as pinturas mais antigas em cavernas, até então conhecidas.

Os desenhos, pinturas e fotografias fazem parte do mundo simbólico das artes. Quanto mais se recua na história, mais se percebe que as finalidades às quais se propunha a arte eram diversas, tanto quanto as discussões sobre ela. O que permanece igual é o fato de que o ser humano, em todas as épocas, desde a pré-história, teve a volição de se inscrever no mundo e registrar a sua passagem sobre a terra, deixando as marcas de sua existência como uma espécie de tatuagem, cravadas no tempo.

Diferente das civilizações atuais, que tem as imagens como algo belo para contemplação, os povos primitivos tinham as imagens como algo mágico, poderoso e protetor. Gombrich (2008) observa que, para entender esse processo, é necessário penetrar na mente dos povos primitivos para descobrir qual é o gênero de experiência que os fez pensar nas imagens como algo poderoso para ser usado e não como algo bonito para ser contemplado.² Se deixarmos de lado os usos que essas manifestações artísticas alcançaram ao longo da história, seja para fins de contemplação ou para rituais sagrados, esse anseio de expressar-se simbolicamente e registrar as coisas e as suas experiências sempre existiu nas diferentes eras e diferentes civilizações, e a produção simbólica sempre esteve junto com o *sapiens*. É impossível pensar nesse processo sem questionar quando o homem começou a produzir imagens, talvez as respostas para essas questões estejam entrelaçadas.

Como já colocado antes, a civilização atual, com sua escrita e formas de registrar a história, é relativamente nova, mas os seres humanos já estão na Terra há muito tempo. Não se sabe ao certo quando o processo da linguagem teve início, porém existem teorias e hipóteses sobre a evolução humana, que tentam explicar e

1 A caverna de Chauvet está localizada no sul da França, no Vallon-Pont-d'Arc. Suas pinturas são datadas de aproximadamente entre 30 mil e 40 mil anos atrás, o que as tornam as pinturas em cavernas mais antigas, até então conhecida pelo homem.

2 Segundo Gombrich, os objetos artísticos dos povos primitivos eram produzidos com finalidades específicas para celebração religiosa ou de rituais.

trazer um ponto de luz sobre como tudo aconteceu. O foco e o objetivo desta Dissertação não é tratar das teorias da evolução humana e nem tampouco aprofundar-se sobre elas. Porém, voltar no tempo e pensar na evolução do *sapiens* é uma das maneiras de começar a “puxar o fio” que ajudará a refletir e compreender, e que poderá dar uma pista de onde começariam os humanos a serem simbólicos e imaginantes, e o porquê da volição de criar registros com imagens.

O historiador israelense, Yuval Harari, filósofo e professor de história, no livro “Sapiens: Uma breve História da Humanidade” (2020), expõe uma teoria, uma concepção da evolução da história humana, do *Homo sapiens*, desde a pré-história até o presente. Segundo a proposição de Harari, muito antes de haver história, já havia os seres humanos e já havia outras espécies desse gênero além da espécie *Homo sapiens*. Estima-se, segundo ele, que por volta de 2,5 milhões de anos atrás já existiam animais similares aos humanos modernos, porém, por incontáveis gerações, eles não se destacaram entre as outras espécies com as quais partilharam o seu habitat. Os homens e mulheres arcaicos, que habitaram a África Oriental há 2 milhões de anos, teriam características muito similares a algumas características dos humanos de hoje. Esses seres tinham a capacidade de desenvolver laços de amizade entre si, competir por status e poder e desenvolver laços afetivos, porém isso não os diferenciava das outras espécies animais, porque os elefantes, chimpanzés e babuínos também eram capazes de fazer as mesmas coisas. Logo, esses humanos primitivos, se comparados aos outros seres vivos, não tinham nada de especial que os diferenciasse, incluindo não ter nenhuma apreensão quanto ao futuro.

Em comparação com os outros animais, os humanos têm o cérebro notadamente maior e podem realizar tarefas mais complexas. Usando as mãos, podem produzir e usar ferramentas sofisticadas e podem socializar-se mais do que os outros seres vivos. Apesar disso, por milênios, continuaram sendo criaturas fracas, e foi somente nos últimos 100 mil anos que o *Homo sapiens* saltou para o topo da pirâmide.

Algumas teorias tentam aclarar como aconteceu a evolução das espécies do gênero *Homo* e porque teriam desaparecido as outras espécies. O que é certo é que o *Homo sapiens* espalhou-se por sobre a Terra e é a última espécie sobrevivente desse gênero. A hipótese levantada é a de que o *sapiens* conquistou o mundo graças a mudanças genéticas e a uma revolução nas suas habilidades cognitivas, que

levaram ao surgimento de uma linguagem única, resultando em uma melhoria na sua capacidade de aprender e inovar.

1.2 O PENSAMENTO SIMBÓLICO

O ponto de virada estaria na Revolução Cognitiva, quando os humanos pertencentes à espécie *Homo sapiens* começaram a formar estruturas mais elaboradas, que são chamadas de culturas. O desenvolvimento dessas culturas humanas, que é chamado de história, foi definido por três importantes revoluções, que são: a Revolução Cognitiva, a Revolução Agrícola e a Revolução Científica.

Segundo Harari (2020), a Revolução Cognitiva (com a qual se inicia a história) teria acontecido há cerca de 70 a 30 mil anos, quando teria ocorrido uma mudança significativa nas habilidades sensoriais. A Revolução Agrícola, há cerca de 14 mil anos, acelerou essas mudanças, quando esses seres passaram a dedicar tempo e esforço para manipular a terra e algumas espécies de plantas e animais. Isso foi quando passaram a fazer coisas como espalhar sementes, regar as plantas, tirar as ervas daninhas do solo e conduzir as ovelhas a pastos escolhidos. Esse trabalho revolucionou o modo como os humanos viviam e se relacionavam com o meio ambiente, permitindo abandonar a vida de caçadores coletores e tornarem-se agricultores, domesticar animais e ter assentamentos permanentes. Já com a Revolução Científica, que começou há apenas 500 anos, houve o avanço da ciência e das pesquisas, o que trouxe novas capacidades, como, por exemplo, o desenvolvimento da medicina, a habilidade para circum-navegar a Terra e a aquisição de novos poderes por meio de novas tecnologias,

Isso posto, volta-se ao ponto anterior à Revolução Cognitiva. Esses *sapiens*, embora tivessem o cérebro grande como o cérebro do humano moderno, ainda não gozavam de vantagens significativas sobre as outras espécies humanas, suas ferramentas ainda não eram tão sofisticadas e não realizavam nenhum feito especial. Diferente do *sapiens* moderno, os primitivos não entendiam teorias complexas e não conseguiam falar sobre coisas fictícias e “não palpáveis”.

Há cerca de 45 mil anos, algo teria mudado, e eles começaram a fazer coisas diferentes e especiais, como inventar barcos, navegar em mar aberto e chegar a outras partes da Terra, inventar lâmpadas a óleo, arcos e flechas. “Os primeiros

objetos que podem ser chamados de arte e joalheria datam dessa era, assim como os primeiros indícios incontestáveis de religião, comércio e estratificação social”. (HARARI, 2020, p. 30). As ferramentas tornaram-se mais complexas e habilmente trabalhadas, além disso surgem, ao lado dos instrumentos funcionais, instrumentos aparentemente artísticos, como ornamentos, estatuetas, e instrumentos musicais, como as flautas feitas de osso, por exemplo.

A estatueta de um “homem-leão”,³ encontrada na Alemanha, na caverna de Stadel, datada de aproximadamente 32 mil anos atrás, é a escultura figurativa mais antiga do mundo, de que se tem conhecimento até o presente. A estátua, um híbrido de corpo de humano com uma cabeça de leão, esculpida em marfim de mamute, mostra que quem a fez tinha uma mente inventiva. A parte importante e significativa dessa estatueta, aqui para esta pesquisa, é que ela mostra que o escultor era capaz de imaginar e de representar algo, fora das formas reais existentes na natureza. Ao combinar o marfim de mamute com o humano e com o leão, o *sapiens* começa a representar pensamentos, iniciando um diálogo com a ficção. Era uma capacidade nova que surgia: o pensamento simbólico, o início da arte como produto da criatividade e da imaginação humana.

Essa nova forma de pensar e de comunicar-se teria sido o que constitui a chamada Revolução Cognitiva, a reviravolta que trouxe grandes habilidades mudando a relação dos seres humanos com o mundo, como: a habilidade de pensar e de falar sobre coisas fictícias e não palpáveis, a habilidade de processar e transmitir grandes quantidades de informações, a capacidade de descrever e representar as coisas. O *Homo sapiens* passa então a planejar e a executar tarefas mais complexas, consegue manter grupos maiores e coesos e a cooperar com outros grupos, o que possibilitou uma inovação social. Com a Revolução Cognitiva, nasceu a habilidade de criar mundos e imaginar coisas que não existem e uma nova capacidade de linguagem e comunicação: as crenças, os mitos e as lendas. Surge o homem simbólico, fazendo com que os *sapiens* vivam em uma realidade dupla: uma objetiva e biológica e uma outra imaginada e fictícia, ou seja, subjetiva e simbólica. Com isso, aparece a capacidade de contar histórias, tornando-se a característica mais singular da

³ A estátua do Homem-leão mede 29,6 cm de altura, esculpida em marfim, foi restaurada e encontra-se no museu de Ulm, na Alemanha.

linguagem humana. A partir desse ponto, a história torna-se independente da biologia. As narrativas históricas substituem as narrativas biológicas. “Para explicar o desenvolvimento do *Homo sapiens*, não basta apenas compreender a interação entre genes e hormônios, é preciso também considerar a interação entre ideias, imagens e fantasias”. (HARARI, 2020, p. 49).

Nesse sentido, para o antropólogo e sociólogo Edgar Morin (2005), o homem distanciou-se dos seus ancestrais quando, ao lado do reino biológico, construiu o reino da cultura. Em relação aos demais animais, o homem tem um destino excepcional, pois edificou cidades, arquitetou edifícios, inventou máquinas, escreveu poemas, compôs sinfonias e navegou pelo espaço. Segundo ele, o *Homo sapiens* é constituído por um sistema genético que levou milhares de anos de evolução, é o primeiro da classe dos mamíferos, é da ordem dos primatas e da família dos homínídeos e possui um corpo comandado por um cérebro, através do qual ele pensa e faz coisas extraordinárias. Além disso, é dotado de uma dupla natureza: uma biológica, animal, e uma outra cultural. Essa natureza cultural é maleável e vai sendo construída e moldada de acordo com a cultura na qual está inserido, por isso, ele é diferente em tempos e espaços diferentes.

O comportamento animal é governado por reações automáticas, instintivas. No meio dos animais há um sistema de comunicação. Em alguns pássaros, por exemplo, além do canto, há um tipo de dança e essas atitudes, sonoras e/ou visuais, são entendidas como mensagens. Esses comportamentos simbólicos têm como função fazer a corte, comunicar avisos de ameaça, de submissão ou até fazer amizade. Esses tipos de comportamento entre os animais são interpretados como mensagens, porém, essas mensagens têm a função única de salvar a sobrevivência e a reprodução, e as respostas a essas mensagens são automáticas e dadas por instinto.

Semelhantemente, o filósofo Ernest Cassirer (2012), ao referir-se ao comportamento animal e as suas respostas aos estímulos, diz que todos os organismos vivos se adaptam ao meio e são dotados de um sistema receptor e um sistema efetuator. O sistema receptor é aquele através do qual um estímulo externo é recebido, e o efetuator é aquele através do qual esse estímulo é respondido. A cooperação e o equilíbrio desses dois sistemas são o que permite a sobrevivência desses organismos. Quando submetidos a um tipo de estímulo, devolvem uma resposta imediata, ou seja, essas reações são de forma puramente automática e instintiva, o que Morin (2005) trata como respostas com função unicamente de

salvaguardar a espécie. Assim, o que para Morin é uma natureza maleável que vai sendo construída de acordo com a cultura e tempo no qual o ser humano está inserido e uma dupla natureza, sendo uma biológica e outra cultural, para Cassirer (2012) é como um terceiro sistema, que ele chama de “sistema simbólico”.

De acordo com Cassirer, o mundo humano não é nenhuma exceção à regra que rege a vida de todos os seres vivos, porém, diferentemente, no mundo humano, aparece uma característica nova que se torna uma marca distintiva da vida humana. Para adaptar-se ao meio, o ser humano descobriu um novo método, entre o sistema efetuator e o receptor encontrado nos outros seres vivos, que diferencia as respostas orgânicas das respostas humanas. Essa nova aquisição transforma o conjunto da vida humana e faz com que o homem viva em uma nova dimensão da realidade. Enquanto as respostas orgânicas são “imediatas” e instintivas, as respostas humanas são “mediadas” e retardadas por um lento e complicado processo de pensamento e, só então, as respostas são dadas.

O ser humano primeiro olha, sente, escuta, e só então transforma em conhecimento, nada é dado pronto *a priori*, é preciso passar primeiro pelos sentidos. Como também posto por Santaella que "devido a sua natureza de ser simbólico, ser de linguagem, ser falante, ao homem não é nunca facultado um acesso direto e imediato ao mundo. Tal acesso é inelutavelmente mediado por signos" (SANTAELLA, 2015, p. 134).

Sendo assim, a leitura do mundo é sempre feita através dos sentidos e por intermédio de uma forma simbólica, que pode ser a religião, o mito, a ciência, a arte, a história, por exemplo. Para Cassirer, essas formas simbólicas “intermediam”, ou seja, são “mediadoras” entre o homem e o modo como ele vê e interpreta o seu mundo, funcionando como uma espécie de “lente”. Analogamente, seria como se cada uma dessas formas simbólicas fosse uma lente e, na ótica de cada lente, ou conforme a “lente” usada, conseqüentemente, a leitura do mundo será uma ou outra. Por exemplo, a criação do mundo, se vista pelas lentes da religião, será diferente da vista pelas lentes da ciência.

A realidade não é confrontada imediatamente, frente a frente. Para ser absorvida, passa primeiro pelas lentes do sistema simbólico. Essa mediação acontece para que os seres humanos não ajam de forma abrupta, mas de uma forma mediada, pensada, refletida, e isso, além de transformar a dimensão da vida humana, faz com que se viva em uma nova dimensão da realidade: uma realidade que é pensada sob

"as lentes" do sistema simbólico, as quais são refinadas e fortalecidas, passando-se, então, a viver não mais em um universo puramente físico, mas em um universo simbólico, onde a linguagem, o mito, a arte, e a religião fazem parte, "são os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana". (CASSIRER, 2012, p. 48). Não vivendo mais em um universo de fatos nus e crus, de coisas imediatas, passa-se a viver em um universo imaginário, de esperanças e temores, ilusões e desilusões, fantasias e sonhos, onde, em vez de lidar com o mundo e as coisas, se está constantemente conversando consigo mesmo.

Na natureza humana, os símbolos operam na imaginação e isso não acontece com os animais. Isso significa algo muito maior, que faz parte somente da natureza humana. O envolvimento com esse universo das linguagens simbólicas (o mito, a religião, a arte, por exemplo) é tão profundo que o homem não pode mais ver ou acessar o mundo de outra forma, a não ser através delas.

Assim sendo, para Cassirer (2012), o homem é um *animal simbólico*, e não somente um *animal racional*. Foram as formas simbólicas que abriram caminho para a civilização e organizaram o homem enquanto sociedade. O que diferencia o homem é a cultura e a sociedade, como posto por Morin (2005), pois trata-se de uma matéria maleável que vai sendo definida pela cultura e pelo meio no qual se está inserido.

Teria sido a caça na savana que deu ao hominídeo a capacidade de desenvolver estratégias e habilidades. Para Morin (2005), quando colocado frente ao perigo, o homem desenvolveu estratégias, e a luta com a presa o forçou a desenvolver habilidades como atenção, tenacidade, combatividade, audácia, astúcia, cilada, armadilha e perseguição. A savana e a caça foram desenvolvendo a inteligência, o que o distanciou do comportamento instintivo dos animais. Ao criar soluções para os seus problemas de caça, conseqüentemente, o hominídeo passou a criar coisas que não existiam no mundo real e palpável, nascendo então a ficção. Possivelmente, foi quando começou a desenhar nas paredes das cavernas não somente o que acontecia no seu dia a dia, mas o que desejava que acontecesse e o que imaginava.

Essa capacidade humana de falar sobre coisas que ainda não aconteceram, coisas que se imagina ou deseja, sobre entidades nunca vistas e de ser capaz de transmitir essas informações, por meio das diversas manifestações da linguagem, que pode ser a falada, a escrita ou em forma de desenhos e imagens, fez aparecer novas esferas de vida: a vida dos espíritos, a vida das ideias e a vida da consciência, que não habitam em um mundo objetivo, mas em um mundo subjetivo.

As pinturas nas paredes das cavernas da pré-história (há também registros de pinturas em pedras fora das cavernas e desenhos feitos nas pedras com ferramentas pontiagudas), do período paleolítico, são as primeiras representações do pensamento simbólico em forma de imagens e representam o cotidiano ou, talvez, rituais de caçada. O que esses vestígios indicam é uma atividade artística que incorpora o pensamento simbólico, que constituiu e deu início à cultura, distinguindo o homem moderno dos outros hominídeos. As imagens são signos e interpõem-se entre homem e mundo e, portanto, fazem parte do universo simbólico. É dentro desse universo que o desdobramento da imagem será abordado nos capítulos seguintes.

1.3 UMA NOVA CONSCIÊNCIA

O nascimento da imagem está envolvido com a morte. Mas, se a imagem arcaica jorra dos túmulos, é por recusar o nada e para prolongar a vida. (DEBRAY, 1994).

O antropólogo e sociólogo Edgar Morin (2005) traz uma perspectiva para pensar a natureza humana a partir da sua própria natureza, e não da sua razão, numa articulação entre o antropológico e o biológico. Segundo ele, a novidade que o *sapiens* traz não está na capacidade técnica, na fala ou na capacidade de formar grupos e viver em sociedade, como se pensava, pois, quando apareceram, as outras espécies já faziam isso. O que Morin aponta, como sendo a grande novidade dos *sapiens*, não está na técnica, na cultura, na sociedade ou na lógica, mas sim na sepultura e na pintura. Em outras palavras, são a sepultura e a pintura que dão pistas do nascimento dessa novidade que o *sapiens* traz, que é a capacidade de desenvolver pensamentos fictícios, de pensar sobre coisas que são do mundo invisível e subjetivas.

Segundo o autor, essa nova consciência teria surgido quando o ser humano se deu conta de que a vida não era eterna, e que o tempo de permanência sobre a terra era finito. As sepulturas *neandertais*, as mais antigas de que se tem conhecimento, testemunham o surgimento dessa nova consciência. O *Homo neandertalenses* sepultava os seus mortos e essas sepulturas sugerem muito mais do que apenas um simples enterramento, não tinham a finalidade somente de livrar da vista dos vivos o corpo em decomposição. Segundo aponta Morin, essas sepulturas revelam como os

neandertais lidavam com a passagem da vida. O jeito com o qual os corpos eram depositados na terra informa sobre como esses ancestrais lidavam com a angústia do fim e, o mais importante: mostra o nascer de um novo modo de pensamento, que é um pensamento abstrato e subjetivo, que pode ser deduzido pelos sinais encontrados nessas sepulturas.

Entre os restos mortais, foi encontrada a evidência de pólen de flores silvestres, sendo que o corpo era depositado sobre uma camada de flores, o que sugere uma cerimônia fúnebre. Os corpos foram enterrados em posição fetal, o que sugere a crença em um renascimento e em uma continuação da vida após a morte. Por vezes, os ossos encontrados estão pintados de ocre, o que sugere um segundo funeral, depois da decomposição do corpo, ou até um funeral depois de um ato de canibalismo. Junto ao corpo, entre os despojos, foram encontrados armas e alimentos, o que sugere crença em uma outra vida, na qual esses itens seriam necessários para "a sobrevivência do morto sob a mesma forma de espectro corporal e com as mesmas necessidades dos vivos⁴" (Morin, 2005, p.114, tradução nossa). Para Morin, o que as sepulturas *neandertalenses* testemunham não é somente a irrupção da morte na vida humana, mas também uma série de modificações antropológicas, que permitiram e provocaram tal reação.

Os gestos de enterrar, adornar e representar mostram tanto os processos de enfrentamento da dor quanto uma tentativa de superação da angústia do fim, causada pela morte. Ao mesmo tempo em que enfrentam a angústia da perda, tentam superá-la na representação e na crença de que a vida continuará em uma outra dimensão, o que alivia a dor da separação.

As sepulturas *neandertalenses* mostram a capacidade de articular uma consciência objetiva, que é a de reconhecer a morte como um fato, uma perda irreparável. Além disso, mostram a presença da consciência subjetiva, que é a crença na passagem de um estado para outro estado, quer dizer, do físico para o espiritual, que não é o estado real, mas um estado não palpável, porém fictício. Morin (2005) levanta a hipótese de que teria sido no momento do enfrentamento do fim da sua existência, no momento de despedir-se dos que não iriam mais retornar à vida, marcado pela sepultura, o momento fundante em que o ser humano começa a

⁴ Do Original: lo que nos sugiere la supervivencia del muerto bajo forma de espectro corporal con idénticas necesidades que los vivos.

imaginar, isto é, a pensar com imagens. Não há registros que mostrem algum tipo de comportamento simbólico de seres humanos antes disso.

Imaginar significa criar, fantasiar, sonhar, não se pode pensar ou imaginar sem imagens. Imagem, por sua vez, significa “recordação, imitação”. O momento da dor e do enfrentamento da morte, quando provavelmente começa-se a pensar em uma vida após, e de como prolongar a sua existência, estaria intrinsecamente concatenado com a capacidade da imaginação, e com o nascimento do homem imaginante e simbólico, conforme sugerido pelas sepulturas neandertalenses.

Durante muito tempo, as manifestações artísticas rupestres foram referidas exclusivamente ao *Homo sapiens*. Porém, um artigo publicado pela revista Science, em 2018, traz o resultado levantado por um grupo de pesquisadores na área da arqueologia, comandado por Dirk L. Hoffmann, do Instituto Max Planck de Antropologia Evolutiva na Alemanha, expondo resultados com datação⁵ em U-Th (urânio-tório com crostas de carbono, um sistema mais fiel e menos destrutivo que o carbono) em cavernas de três locais da Espanha, em La Pasiega (no nordeste espanhol), Maltravieso (oeste) e Ardales (sudeste). Essa datação sugere que a arte rupestre no continente europeu é muito mais antiga do que se pensava até a ocasião, com uma idade que pode ser superior a 64 mil anos, o que seria anterior à chegada dos humanos modernos à região e que, portanto, teria sido criada por Neandertais. A arte dessas cavernas compreende, principalmente, pinturas vermelhas e pretas, e inclui representações de vários animais, sinais lineares, formas geométricas, e estênceis de mãos. Assim, os neandertais possuíam um comportamento simbólico muito mais rico do que se supunha anteriormente, pois os processos para essas pinturas envolveram o planejamento de uma fonte de luz, a escolha de um local adequado, habilidades e conhecimentos para misturar os pigmentos. O que Hoffmann (2018) procura mostrar, com sua pesquisa, é que os Neandertais já teriam feito isso muito antes dos humanos modernos, e que, portanto, já teriam o comportamento simbólico.

⁵ Disponível em: <http://www.dirkhoffmann.info/Neandertalart.html>. Acessado em 25/11/20121

Imagem 3 - Estênceis de mão no painel das mãos em El Castillo.



Fonte⁶: D. Hoffmann

Cassirer (2012), tratando do homem simbólico, observa que o ser humano é o único dos seres vivos que tem consciência de que vai morrer e vive muito mais em suas dúvidas, temores, ansiedades e esperanças sobre o futuro do que em suas lembranças e experiências presentes. Sua vida é formada por um todo de três tempos, que não podem ser divididos: presente, passado e futuro. O futuro é simbólico e só faz parte da vida dos humanos. Para Morin, a morte atingiu os humanos como uma "catástrofe irremediável" e passou a ser um problema que envolve toda a existência dos vivos, causando angústia, horror e ansiedade. Ao que se pressupõe, essa nova consciência permite ao homem não só a recusa desse fim, mas a transposição dele, através do mito e da magia.

Com a morte, irrompeu ao mesmo tempo no mundo dos sapiens uma verdade e uma ilusão, uma elucidação e um mito, uma ansiedade e uma segurança, um conhecimento óbvio, objetivo e uma nova subjetividade e, acima de tudo, o ambíguo empate que une os dois últimos. (MORIN, 2005, p. 117, tradução nossa).⁷

⁶ Disponível em: http://www.dirkhoffmann.info/El_Castillo/index.html. Acessado em 25/12/2021.

⁷ Do original: Con la muerte, irrumpen a un mismo tiempo en el mundo de sapienes una verdade y una ilusión, una elucidación y un mito, una ansiedad y una seguridad, un conocimiento objetivo y una nueva subjetividad y, por encima de todo, el ambiguo lazo que une a éstas dos últimas.

Quando o pensamento transcende essa esfera da vida objetiva, aparece a imaginação e as imagens, uma vez que não se pode pensar sem imagens. Esse pensamento é subjetivo, portanto, simbólico, ao que Cassirer acrescenta que "permite-lhe superar a sua inércia natural e lhe confere uma nova capacidade de reformular constantemente o seu universo humano" (Cassirer, 2012, p. 104).

A consciência do tempo é outro fator que modifica a relação dos seres humanos com a vida, pois é na presença da morte e dos mortos que essa percepção se revela e não só o modifica, como o eleva para um grau mais complexo de um novo conhecimento. Já não é mais um pensamento só do tempo presente, mas uma consciência da presença de um outro tempo: o tempo futuro.

A hipótese da cerimônia fúnebre, tal como a hipótese na crença do renascimento do morto (sugerida pelo enterro em posição fetal), ou em sua sobrevivência em forma do espectro corporal (sugeridos pelos utensílios, armas e alimentos enterrados junto aos corpos), nas sociedades arcaicas, mostra a presença do duplo. Na opinião de Morin (2005), o homem já não pode mais ser concebido desvinculado do seu lado "espiritual" e "sobrenatural" ou do duplo da imagem. Esse ser imaginante procura uma maneira de lidar com a angústia do fim da vida e do tempo que passa. A crença na transformação e a crença de que essa transformação alcança uma outra vida, com a mesma aparência do ser transformado (renascimento ou transformação do "duplo"), "indica que o imaginário irrompe na percepção do real e o mito irrompe na visão do mundo. Daí por diante, o imaginário e o mito passam a ser simultaneamente produtos e coprodutores do destino humano" (MORIN, 2005, p.113, tradução nossa).

Os túmulos marcam a presença do mito e os funerais a força da magia. O rito funerário é um instrumento que passa a fazer parte da vida do ser humano como um rito de passagem que tranquiliza o que fica e traz a esperança de que o que foi terá uma passagem tranquila e segura para a outra vida. Além disso, para os antigos, esse ritual trazia o sentimento de que o morto não ficaria irritado e partiria em paz. Esses ritos aparecem como uma maneira de ajudar a absorver o traumatismo provocado pelo desaparecimento da matéria e da redução do homem ao nada. Os funerais, ao mesmo tempo, assinalam a crise e o enfrentamento dessa crise. A morte traz dilaceração e dor, mas a crença em uma transformação e continuação em outra dimensão, representada pelo rito de passagem, traz esperança e consolação. "Assim,

há todo um aparelho mitológico-mágico que emerge no *sapiens* e que se encontra mobilizado para enfrentar a morte⁸". (MORIN, 2005, p. 115, tradução nossa)

A partir de quando o ser humano passa a ter duas consciências, a objetiva e a subjetiva - o real e o efêmero, a morte e a vida - passam a coexistir na mente humana e são fundamentais: aquilo que vem da perturbação subjetiva do ser humano, ele as transforma em manifestação objetiva. O espaço deixado entre essas duas manifestações objetiva e subjetiva, que é aberto pelo fim da vida, é preenchido pelo mito e ritos de sobrevivência, bem como pelos produtos simbólicos.

Os túmulos *neandertalenses* tinham duas finalidades: uma era de marcar o local exato do sepultamento, e a outra era que, através dessa marca, fossem passadas para as gerações futuras a lembrança e memória do antepassado que ali estava. Para isso, marcavam o local reunindo várias pedras sobre ele, construindo, assim, uma espécie de memorial, configurando os primeiros monumentos da história.

O termo monumento, do latim *monumentum*, carrega o significado de memória, recordação, lembrança de algo importante. Ou seja, obra destinada a transmitir ou perpetuar para a posteridade a lembrança de alguém importante ou de um acontecimento.⁹ O túmulo instituíva um memorial.

Para Morin (2005), as pinturas também contam muito sobre o nascimento dessa segunda consciência que emerge no *sapiens*. Muito mais do que o nascimento da arte, o que se pode ver nelas é o nascimento do homem simbólico. O ocre vermelho, usado nas pinturas pelo homem de Neandertal, não era utilizado somente para pintar os ossos em um ritual funerário, mas também para efetuar pinturas sobre o corpo humano e desenhar símbolos ou sinais sobre diversos objetos. No período magdaleniano¹⁰, a pintura com ocre e com negro de manganês, assim como a gravura na rocha e no osso, era uma arte muito desenvolvida. Os símbolos, os sinais e os grafitos eram usados frequentemente. O que por muito tempo se viu como sendo o nascimento da arte representa muito mais: significa o nascimento do Homo *sapiens* ou, retomando a tese de Cassirer, do *homem simbólico*, que é o *sapiens* que vê e acessa o mundo através do sistema de simbolizar.

⁸ Do original: Así pues, aparece en sapiens todo un aparato mitológico-mágico que se moviliza con el objeto de afrontar la muerte.

⁹ Definição segundo o Dicionário on Line de Português.

¹⁰ Período relativo à última fase do Paleolítico superior, caracterizado pelo aperfeiçoamento de instrumentos de pedra e pelo aprimoramento da arte, como a pintura e a escultura.

Essas pinturas podem ser interpretadas como representação da aquisição de um novo modo de comunicação e expressão, como espécie de uma primeira escrita. Uma linguagem precedente da linguagem escrita atual, “mas já é a linguagem do escrito, com o sinal ideográfico e com o símbolo pictográfico”¹¹ (MORIN, 2005, p. 118, tradução nossa). Nessas pinturas, existem, ao mesmo tempo, a representação com formas muito precisas daquilo que é real e concreto, e daquilo que é imaginação e abstrato – ou subjetivo e simbólico. Se comparado aos outros hominídeos, isso revela a amplitude do desenvolvimento empírico-lógico desses *sapiens* e se desdobra em um campo novo que é o das produções próprias do espírito, que são as imagens, os símbolos e as ideias. Isso, além de atividade artística, pode ser visto como uma finalidade ritual e mágica.

Nesse ponto, Morin (2005) retoma o tema do duplo, lembrando que os sonhos, a sombra móvel e o reflexo das pessoas na água já atestavam a existência do duplo. Desde então, uma imagem não era somente uma imagem, mas continha a presença do ser que representava e permitia, por meio dela, agir sobre esse ser. Essa ação de evocar por meio da imagem é que é totalmente mágica, e é onde se pode compreender a ligação entre a imagem, o imaginário, a magia e o rito. O que é próprio do *sapiens* é que esses passam a dirigir-se não somente aos seres dos quais esperam uma resposta, mas também às imagens ou símbolos, os quais supõem que carregam em si, de alguma maneira, o ser representado. Seja pelo desenho, pelo grafite, pela fotografia, todos os objetos ou pessoas passam a ter duas existências: uma mental e a uma outra real, o que permite que sejam representados, mesmo longe da sua presença.

Assim, o mundo exterior, os seres e os objetos do ambiente, adquiriram com o Homo *sapiens*, uma segunda existência: a existência de sua presença no espírito fora da percepção empírica, sob a forma de imagem mental, análoga a imagem que forma a percepção, visto que não se trata, senão, dessa imagem lembrada¹² (MORIN, 2005, p. 120, tradução nossa).

¹¹ Do original: Ciertamente no se trata aún del lenguaje escrito, pero sin lugar a dudas el signo ideográfico y el símbolo pictográfico nos proporciona el lenguaje de lo escrito.

¹² En consecuencia, con homo sapiens el mundo exterior, los seres y objetos de su medio ambiente han adquirido una segunda existencia al margen de la propia percepción empírica. la existencia que les proporciona su presencia en el pensamiento bajo la forma de imágenes mentales, análogas a las imágenes que nos proporciona la percepción. pues no son otra cosa que tales imágenes recordadas.

Desse momento em diante, todo desenho, imagem, pintura ou fotografia passa a transportar mentalmente o ser humano para a presença do significado (imagem mental). A presença do ausente passa a ser explicada pela presença do duplo na imagem, por exemplo, um desenho de um bisão leva à imagem mental do bisão e do bisão empírico, racionalizando e explicando, ao mesmo tempo, a presença e a ausência do animal na imagem. Dessa forma, constitui-se um comportamento humano que procura respostas do ambiente exterior, não mais sobre os objetos e os seres, mas sobre os duplos, ou seja, sobre as imagens e os símbolos que passam a ser os intermediários, interpondo-se entre o ambiente e os sujeitos. O que o grafismo revela, portanto, é a ligação imaginária com o mundo. Dessa forma, a palavra, o símbolo, a figuração, o desenho, a fotografia, re(a)presentam as coisas, mesmo na ausência delas.

Outro ponto abordado por Morin (2005) é que, diferente dos outros seres vivos, os seres humanos são criadores e não portadores do fenômeno estético. As espécies vegetais e animais já nascem com esse fenômeno inscrito geneticamente, já os seres humanos não. No *sapiens*, trata-se de uma produção individual e é inspirada por uma atividade cerebral, executada por meio de uma técnica e uma arte. A partir daí, o cérebro humano apropria-se de um novo campo de competências, e passa a espalhar e traduzir fora do cérebro, nas obras figurativas, na criação simbólica, não só a imagem-percepção e a imagem-recordação, mas imagens de novas formas, de novos seres do mundo fictício. A arte aplica-se tanto a reproduzir, como a inventar formas e,

“essa reprodução e essa invenção vão inscrever-se no quadro da magia, da religião e, de uma maneira geral, das atividades sociais, mas vão satisfazer um prazer, uma emoção, propriamente estéticas¹³” (MORIN, 2005, p. 123, tradução nossa).

A fotografia pode ser pensada como uma dessas atividades de produção individual, inspirada por uma produção cerebral, executada por meio de uma técnica e uma arte, movida pela vontade - volição - do fotógrafo em perpetuar o instante. O

13 Así pues, por un lado, el arte se ocupará de reproducir formas, mientras que por otro, las inventará. Reproducción e invención, repítámoslo una vez más, deben ser inscritas em el marco de la magia, de la religión y, de forma más generalizada, e nel de las actividades sociales, pero tanto una como outra satisfarán um prazer, uma emoción, propriamente estéticos. (MORIN, 2005, p. 123).

fato do deleite com a visão das imagens é que, ao mesmo tempo que o ser humano está (re)vendo, está também aprendendo sobre o sentido das coisas.

Retomando o pensamento de Cassirer, tem-se que o ser humano produz e registra com imagens, como uma forma de prolongar a sua permanência no mundo, uma vez que possui a consciência de que o seu tempo de permanência no mundo é finito e de que o momento é efêmero, além de que, dentre os seres vivos, é o único que vive pensando na angústia do seu fim. Dessa forma, para manter viva a lembrança daquilo que não irá mais existir, quer seja um momento, quer seja uma pessoa, ou para trazer a lembrança daquilo ou daquele que está ausente, esse ser humano produz imagens.

Nas sociedades arcaicas, a sepultura era o monumento que trazia essa lembrança, já nas sociedades atuais, uma das formas de ligação com a lembrança do que foi é estabelecida através da fotografia.

O tema do duplo, que Morin aborda, pode ser visto nas imagens fotográficas. As fotografias de Luiz Franceschi, por exemplo, apresentam esse duplo e fazem a ligação daquilo que foi re(a)presentado ao mundo com o instante que já está no tempo passado. Uma fotografia não é somente uma fotografia, mas contém, seguindo essa proposição, o poder de evocar e de fazer a ligação entre esse passado imaginário e o presente, ligando os dois tempos e ligando a imagem ao imaginário, pelo duplo que ela representa.

Por exemplo, uma das fotografias do acervo do Luiz Franceschi (imagem 4), mostra uma rua da cidade de Colombo ainda sem calçamento, com vários carros da década de 1930 reunidos.

Imagem 4 - Carros em desfile festivo.

Fonte: acervo da Casa de Cultura de Colombo

Esses carros estão enfeitados com o que parecem ser flores, o que sugere alguma finalidade festiva, e ao lado desses carros, alguns homens trajando ternos à moda dessa época: com colete e paletó. Um deles até parece acenar com um chapéu, item que compunha o vestuário da época, enquanto outros dois, mais desatentos ao momento da foto, cumprimentam-se no portão. Mais ao fundo, observa-se o que parece ser um pouco de lama na rua de terra, o que sugere que pode ter chovido e um dos carros ficou por ali, o que faz pensar no porquê de não estar junto aos demais. As casas de madeira, com os telhados em estilo europeu em forma de cone, lembram a influência da imigração europeia neste local, ao passo que os quintais são grandes e com plantações de parreiras ou de milho. Lá no alto, majestosa, aparece a Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário.

Dessa imagem fotográfica, quase um século depois, a única coisa que ainda permanece quase igual, das coisas representadas nela, é a igreja. O momento, a cidade e os personagens, representados nesta fotografia citada (imagem 4), não existem mais. Nesses quase cem anos, tudo, com exceção da igreja, transformou-se

ou desapareceu. As ruas agora são asfaltadas e os senhores de terno e colete que aparecem na imagem envelheceram, o tempo deles passou. Os carros, que eram os mais modernos na época, atualmente são objetos de colecionadores. Porém, a vontade, o gesto e o ato do fotógrafo permitiram que esse momento ficasse congelado e perpetuado no tempo, transmitindo ou “transportando”, por meio do registro imagético para as futuras gerações, a lembrança, a memória e o imaginário¹⁴ daquilo que um dia foi.¹⁵

Tudo muda e se transforma constantemente com a passagem do tempo, porém o que ficou retido, cristalizado, no quadro fotográfico, irá permanecer, enquanto durar o suporte que o mantém.

A fotografia é tudo o que resta de um momento passado, quando nada mais existe igual. No instante imediatamente subsequente ao clique, aquilo que foi enquadrado e fotografado já era, mas a fotografia, estante, carrega os traços daquilo que foi e do que de fato o fotógrafo viu, tal como congelou. É permitido então voltar e voltar novamente, quantas vezes bater a vontade ou a saudade, a esse instante passado, bastando para isso apenas olhar para a fotografia.

A passagem do tempo reduz ao nada, então, o ser humano registra, para manter a lembrança do que foi, para os vivos. Nas sociedades arcaicas dos *neandertalenses*, a sepultura era o monumento que trazia essa lembrança, já nas sociedades atuais, essa ligação com a lembrança do passado é estabelecida através da imagem, como, por exemplo, da fotografia.

Assim sendo, e a partir dessas reflexões inspiradas por Morin, a produção simbólica nasce junto com o homem imaginante, e o homem imaginante nasce quando, pela consciência do fim, ele passa a imaginar uma continuação de sua existência numa outra vida após a morte, que é simbólica. Seguindo esse pensamento, pressupõe-se que, quando passa a imaginar, o ser humano passa a representar por meio de imagens. A imagem, que é um duplo, representa a

¹⁴ Os termos “simbólico e o imaginário” são entendidos, dentro desta pesquisa, como sendo sinônimos. Considera-se que, o retorno ao passado é simbólico porque é subjetivo e construído segundo os filtros de quem o está acessando, assim como o imaginário, que nesse processo de retorno também é abstrato e uma construção particular de cada leitor.

¹⁵ Segundo relatos em depoimento fornecido por membros da Associação Padre Alberto Casavecchia, essa fotografia foi identificada como sendo na rua Francisco Busato e os carros enfileirados são dos convidados curitibanos que foram a Colombo para participar do casamento de Arcádio Beira Fontoura e Maria da Luz Souza. Ficou conhecido como o primeiro casamento motorizado de Colombo. Data do dia 17 de dezembro de 1927.

continuidade do que está ausente ou do que já foi. Os duplos já acompanhavam o homem nas sociedades antigas, primeiro representado pelo reflexo na água e pela própria sombra que acompanhava o corpo. Depois, os túmulos dos neandertais constituíram-se como monumentos de lembrança, passando a simbolizar o duplo ausente. Na sociedade moderna, é a fotografia que substitui esses monumentos e perpetua a lembrança.

Da construção dos antigos monumentos para a representação por meio de imagens, quer sejam nas paredes das cavernas ou nas modernas fotografias, uma das buscas desse ser simbólico é inscrever-se no mundo e ir contra a sua mortalidade e lutar contra o esquecimento. É por meio da representação que encontra uma forma de prolongar a sua memória e ir além da sua curta existência física, recusando o esquecimento e perpetuando-se através do registro que deixa.

1.4 REGISTRAR PARA PERMANECER NO MUNDO E VENCER O TEMPO

Por que motivo, desde há tanto tempo, meus congêneres se empenham em deixar à sua passagem figuras visíveis sobre superfícies duras, lisas e delimitadas [...] por que motivo há imagem em vez de nada? (DEBRAY, 1994, p.21).

Ao longo de quase 40.000 anos, por onde passou, o ser humano tem deixado vestígios em formas de desenhos ou pinturas. Mas o que o levou a empenhar-se tanto em deixar seus registros sobre superfícies desde há muito tempo?

O filósofo Régis Debray (1994), em seus estudos sobre mediologia, dedica-se a entender o papel das imagens, analisando a sua evolução e os seus efeitos nas diversas sociedades, desde a antiguidade até a era presente. Para elucidar sobre a gênese da imagem, no seu livro “Vida e morte da Imagem – uma história do olhar no ocidente”, o autor começa propondo um retorno ao passado, ou às suas raízes, sob o pretexto de que que “qualquer coisa obscura se esclarece através de seus arcaísmos e, quem recua no tempo, avança em conhecimento”. (DEBRAY, 1994, p.21).

Dentro desse propósito, que é entender a finalidade, o começo e a razão de ser das imagens, Debray inicia uma viagem às suas fontes, resgatando as representações simbólicas feitas pelos seres humanos, desde as sepulturas do

período Aurignaciano¹⁶ e dos traços de ocre sobre os ossos, de cerca de 30.000 anos; das pinturas de Lascaux¹⁷, cerca de 15.000 anos; dos cadáveres pintalgados da idade do bronze, congelados no solo de Alta e seus crânios com órbitas ornadas de hematita, cerca de 5.000 anos; das mastabas do Egito com seus sarcófagos pintados com grandes olhos e com grandes barcas do além penduradas em suas paredes, cerca de 2.000 anos; os túmulos reais de Micenas com máscaras funerárias em ouro¹⁸, 1.500 anos; afrescos pintados nas necrópoles etruscas, 800 anos; e ainda da mesma época, afrescos das carpideiras, na primeira cerâmica grega. Os afrescos de Plutão e Perséfone no túmulo do rei Filipe da Macedônia, 350 anos; baixos relevos das sepulturas romanas, esses anos citados são antes da era presente. Já na era presente, as sepulturas cristãs, as necrópoles merovíngias do século VI com suas fivelas em forma de pássaros engastadas em ouro; estátuas jacentes¹⁹ de bronze do século XI; máscaras de cobre dourado do século XIII, lousas de sepultura, estátuas tumulares de Blanche de Champagne²⁰, nos túmulos renascentistas papas e santos ajoelhados. Com esse voltar ao passado, Debray observa, e traz para pensar, que a representação simbólica nasceu, ou iniciou-se, nas sepulturas do período Aurignaciano e que, na sua gênese, esteve ligada a ornamentar aquilo que representava, para os humanos, o fim da vida. E, no decorrer das sociedades seguintes, a sua evolução esteve ligada a esse tipo de representação.

Aqui é oportuno lembrar que Morin (2005), como tratado anteriormente, também aborda a questão de que a imagem e o homem imaginante estão

¹⁶ Época inicial do período paleolítico superior, caracterizada pelo surgimento de pinturas rupestres e artefatos típicos da Pré-História.

¹⁷ Lascaux é um complexo de cavernas localizado no sul da França em cujas paredes estão pintadas cerca de 1500 gravuras e seiscentos desenhos pintados em amarelo, marrom, vermelho e preto, representando touros, bisões, cavalos, auroques (ancestral da vaca), veados, cabritos-monteses, mamutes, felinos, uma rena, um urso e um rinoceronte.

¹⁸ Micenas está localizada a 90 km de Atenas e foi um dos maiores centros da civilização grega no segundo milênio AC. Na Idade do Bronze foi uma fortaleza poderosa e com uma vida luxuosa. Em 1876, durante escavações foram encontrados túmulos com máscaras de ouro cobrindo o rosto das caveiras. Uma dessas máscaras em ouro maciço, a princípio pensou-se ser do corpo de Agamêmnon, mas pesquisas recentes sugerem que a máscara é de 1.500 a 1.550 AC, portanto de uma época anterior a Agamêmnon.

¹⁹ No campo da arte tumular, o jacente é a figura esculpida em alto-relevo do falecido deitado sobre sua sepultura. Esse tipo de escultura funerária foi comum na Europa cristã a partir da Idade Média.

²⁰ A estátua, que representa Blanche, é identificada como um monumento funerário. Filha de Thibaut IV, conde de Champagne e rei de Navarra, faleceu em 1283 e foi sepultada na abadia de Joye-lès-Hennebont. Blanche de Champagne é representada reclinada. A cabeça, as mãos e os pés são fundidos em bronze, depois cinzelados, mas o corpo é feito de um núcleo de madeira coberto com placas de cobre martelado. A almofada sobre a qual repousa a cabeça, como o cinto que segura o vestido da freira, é esmaltada. Foi cedida ao Museu do Louvre em 1873.

concatenados com as sepulturas, por ser este o momento que os seres humanos se deram conta de que o tempo finda e não é eterno e do que não mais irá voltar a existir. A partir dessa consciência, o ser humano passa a buscar, por meio da representação, prolongar a sua existência e/ou momentos vividos, criando, para isso, os produtos simbólicos. Com efeito, os objetos decorativos dos túmulos e honras fúnebres, que compunham grandes tesouros²¹, não tinham a finalidade de serem vistos ou usados pelos vivos, mas de acompanhar o morto e ajudá-lo a prosseguir com suas atividades normais em um outro âmbito da sua existência, ou seja, a utilidade dessas obras (pinturas, adornos, esculturas, objetos de arte) não era para servir a algum propósito dos vivos que ficavam, mas para os mortos.

Imagem 5 - Máscara mortuária do Faraó Tutancâmon esculpida em ouro.



Fonte: <https://i.natgeofe.com/n/c2c9b672-bcdc-4ee3-a775-c6bb08195e63/01-king-tut.jpg>

²¹ Armas, baixelas, vasos, diademas, caixinhas em ouro, bustos de mármore, móveis de madeira preciosa.

Amontoados no fundo das construções sepulcrais, das pirâmides ou valas, tais objetos não tinham a função de embelezar, de enfeitar e adornar: a função desses objetos era a de prestar serviço ao morto no além. Após o enterramento, o acesso ao local, junto com os seus tesouros, era fechado para sempre. Para Debray, essas sepulturas foram os primeiros museus, e seus mortos os primeiros colecionadores.

O faraó Tutancâmon ficou conhecido pela história após ter sua tumba descoberta. Com adornos e objetos típicos dos faraós, uma das peças mais impressionantes que compõe os tesouros dessa tumba é a máscara mortuária que recobria o rosto do corpo mumificado.

Nos ritos funerários do antigo Egito, as máscaras constituíam uma parte especial do ritual. Na crença egípcia, a alma do falecido poderia reconhecer o seu corpo através do "retrato" representado por sua máscara e, dessa forma, poderia voltar até ele. A máscara, que carregava a imagem do faraó falecido, era o que guiaria a sua alma e a protegeria durante a sua jornada até o outro mundo. Assim, era um acessório necessário para garantir que a alma identificasse o corpo (pela imagem do rosto moldado nela) e para garantir a sua ressurreição (a continuação). O ouro dura para sempre, assim como a alma. A imagem, então, feita em ouro, não se extinguiria, permitindo a sua sobrevivência (a imortalidade).

Aqui, voltando aos conceitos de homem imaginante e do duplo, propostos por Morin (2005), pode-se pressupor que, no antigo Egito, a máscara, que fazia parte de um ritual do sepultamento, e a imagem/retrato da face que retrata, representam o duplo. A imortalidade é o lado invisível, espiritual, do pensamento subjetivo, proveniente da segunda consciência adquirida com o *sapiens*, da qual o ser humano não pode mais dissociar-se. Ao juntar a máscara (objeto) com a imagem do rosto, como um retrato, esses passam a representar a imortalidade (que é do mundo do pensamento subjetivo - simbólico). Fazendo uma analogia com a fotografia, a imagem retratada sobre um suporte, a combinação imagem mais artefato representa a continuidade, a lembrança do tempo que foi e daquilo que existiu. Só que, diferente do ouro, que dura para sempre, a imagem fotográfica existirá apenas enquanto a mídia ou o suporte onde a imagem está contida subsistir.

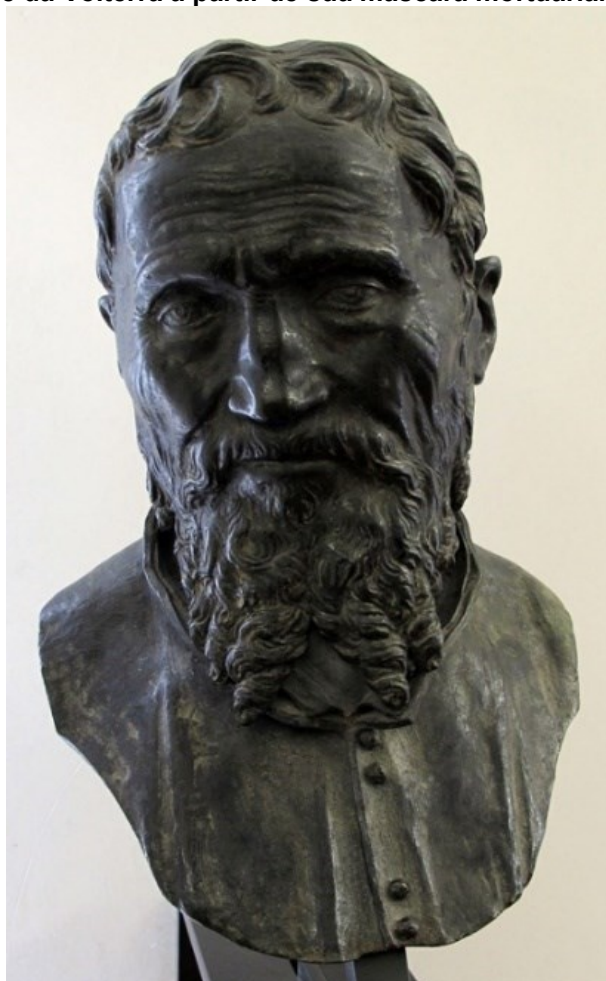
Nas culturas ocidentais, durante a Idade Média, máscaras mortuárias também fizeram parte de ritos funerários, feitas de gesso ou de cera, que eram colocados sobre o rosto do falecido, poucas horas depois da sua morte. Diferente do tempo dos egípcios, a máscara-retrato desse período ganha uma finalidade diferente: passa a

servir ao propósito dos vivos, uma espécie de *souvenir* que é usado para garantir a lembrança da pessoa ausente, como se fosse uma espécie de “pré-fotografia”.

Essas máscaras de gesso eram feitas para servir de modelo para a criação de retratos, de escultura ou apenas para serem guardadas como lembrança. O retrato de Michelangelo, por exemplo, foi pintado a partir de sua máscara mortuária. As máscaras eram uma forma de imortalizar a imagem da pessoa.

A máscara (imagem/ retrato), não mais escondida nos sarcófagos, como antes, passa a ser vista como um objeto decorativo, permitindo a imortalidade do ser ausente que por ela era representado, passando a constituir um duplo que transporta mentalmente, para o passado simbolizado e contido nela, fazendo a ponte entre o ausente e o presente.

Imagem 6 - Michelangelo, de 1564, executado por Daniele da Volterra a partir de sua máscara mortuária.



Fonte: Wikimedia Commons

A representação simbólica pela imagem permite a resistência ao esquecimento, cria um elo entre o passado e o presente, entre o representado e a

representação, e expressa o anseio do ser humano de permanecer no mundo. É representando o tempo passado que a imagem ganha vida e, sobretudo, resistência ao esquecimento, como acontece com as fotografias. Baitello (2014), em suas reflexões sobre a imagem, afirma que, ao contrário dos outros sentidos, como o olfato, tato e paladar, o mundo da visão é o mundo da distância, sendo assim, a visão não requer presença física e corpórea, possibilitando a substituição por imagens.

Uma parte do acervo de Luiz Franceschi é composto por retratos. No período em questão, que são as primeiras décadas do século XX, a fotografia de retrato representou uma grande parte das atividades dos fotógrafos em todo o mundo. Kossoy (2002) observa que “a expansão da fotografia foi decorrente de uma clientela que se ampliava ininterruptamente, desejosa de representação. Este modelo se repetiu na América Latina e ocorreu igualmente no Brasil” (2002, p. 24). Com a popularização do retrato, não era mais a elite unicamente a ter sua imagem perpetuada e uma ampla camada da sociedade passa a ser alcançada por essa atividade do fotógrafo.

Para Barthes (1984), as sociedades antigas procuravam fazer com que a lembrança dos seus antepassados fosse eterna, e que as coisas que os re(a)presentassem fossem imortais. Seguindo esse raciocínio, pode-se pressupor que essas civilizações construíram os monumentos porque temiam a segunda morte: o esquecimento. As pirâmides egípcias testemunham esse desejo de imortalidade, por séculos resistem ao tempo e continuam re(a)presentando aquilo que simbolizam. Já a sociedade moderna, continua Barthes, renunciou aos monumentos quando inventou a fotografia, fazendo das fotografias os monumentos do presente que testemunham aquilo que foi, e re(a)presentam as coisas ao mundo, porém, no caso da fotografia, ela só será eterna enquanto durar o suporte que carrega.

Imagem 7 - Retrato de Vitório Manoel Franceschi, filho de Luiz Franceschi. Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

No decorrer do tempo, entre as representações simbólicas das sepulturas dos *neandertalenses*, das tumbas, dos sarcófagos e máscaras mortuárias dos faraós, estátuas jacentes em túmulos da Idade Média, das máscaras mortuárias feitas em gesso ou cera e os retratos fotográficos, foram ocorrendo grandes diferenças. No entanto, o monumento permanece, quer sejam de pedras, como as pirâmides, ou de papel, como as fotografias, como a advertência de um “lembra-te”, como observou Debray (1994). Mediadora entre o passado e o presente, entre humanos e deuses, as figuras/imagens e as fotografias têm a função de mediar o além com o aquém, o ausente com o presente. Imagens são meios de ligação entre os mundos real e imaginário e prolongam, através do simbólico, aquilo que não vai mais existir igual ao momento estagnado nelas.

Diante desses pressupostos, pode-se considerar a hipótese de que a vontade do ser humano de registrar com imagens em superfícies, desde sempre, é movida pelo medo do esquecimento e do desaparecimento, causados pela passagem do

tempo. Quando passou a entender que o tempo passa, que as coisas se transformam e que a vida é efêmera, começou a ter consciência sobre um outro tempo, o tempo futuro. Diante disso, o mundo do visível e do invisível, do efêmero e do eterno, começam a fazer parte da sua consciência e dos seus pensamentos. Portanto, é no registro, por meio das imagens, que o ser humano encontrou uma forma de rejeitar o esquecimento e lidar com o instante que finda, e, ao mesmo tempo, de permanecer no mundo, através do duplo contido nelas.

Para Debray (1994), sem a angústia daquilo que é incerto e passageiro, não há a necessidade de construir um memorial, nem de registrar. “Os imortais não batem fotos entre si. Deus é somente luz: somente o homem é que é fotógrafo. Com efeito, somente aquele que passa, e sabe disso, quer permanecer” (DEBRAY, 1994, p.28).

Trazendo essa reflexão para o universo fotográfico, pode-se pressupor que o fotógrafo tem a volição de registrar aquilo que não irá mais existir para ter o controle do tempo, tanto para perpetuar o instante, como para poder revê-lo ou tê-lo de volta, sempre que tiver saudades. A fotografia, nesse contexto, representa uma forma específica de ver, materializada por uma técnica distinta, que possibilita meios para vencer o tempo, superar a mortalidade e lutar contra o esquecimento e a redução humana ao nada.

No mundo contemporâneo, os grandes monumentos e máscaras mortuárias já não fazem mais parte dos rituais. O monumento, que eterniza o ausente, agora é representado por uma fotografia e não ocupa um lugar geograficamente grande como uma pirâmide, por exemplo, e o espaço foi reduzido a uma gaveta, ou ao tamanho de um álbum; ou ainda de um porta-retratos que fica exposto, como também ficavam as “máscaras *souvenires*” do passado. Porém, em épocas diferentes e de formas diferentes, o que cada um desses produtos simbólicos intenta é anular o esquecimento, propondo, por meio deles, a ligação daquilo que foi com o presente, mediando o imaginário com o mundo.

No tempo dos faraós, as máscaras representavam e carregavam a imagem do rosto do faraó falecido, prefigurando uma espécie de “pré-retrato”, um item extremamente necessário, sem o qual a alma não poderia identificar o corpo, e o corpo não poderia reviver. A finalidade era voltada para o mundo espiritual e subjetivo, não ficando exposta à vista dos vivos. A fotografia, sucedendo as máscaras, representa a imagem do ausente, garantindo, assim como as máscaras, a continuação de um ser que já não está mais no mundo, permitindo-lhe a imortalidade pelo reviver e reviver, a

cada vez que a fotografia o re(a)presentar para os olhos de alguém. Contudo, a imagem, agora representada pela fotografia, sai dos lugares ocultos e secretos, como as tumbas, expondo-se ao exterior, permitindo reviver não somente pessoas, mas também pedaços do tempo, como momentos célebres da vida, como é o caso representado pela imagem 4, dos carros enfileirados, que re(a)presenta um momento e um acontecimento do passado da cidade de Colombo.

A fotografia personifica o desejo da imortalidade e inaugura uma nova possibilidade de representar. A finalidade simbólica das máscaras dos faraós era representar a imagem da face real, tal qual era a face daquele que a carregava, para impedir que fosse confundido com um outro ser. Já a fotografia inaugura todo um conjunto de representação, no qual, sendo a princípio uma cópia do real, permite que essa “máscara” seja criada para representar alguém, mas não necessariamente tal qual é na realidade, mas segundo a sua imaginação deseja, segundo as lentes do simbólico escolhidas tanto pelo cliente quanto pelo fotógrafo.

Boris Kossoy (2020), ao referir-se sobre os retratos fotográficos do passado, observa que os ateliês fotográficos estavam preparados, com uma série de itens, cenários e repertórios, para compor as máscaras de seus personagens, constituindo uma espécie de “palco de ilusões”. Ali, diante da câmera, o sujeito/cliente era transformado em personagem de um teatro, onde,

“podia representar seu próprio eu e seu próprio papel social, aquilo que de fato era, ou então, criar, diante da câmera, uma imagem ilusória de si para si mesmo e para os pósteros daquilo que ele nunca foi, ficção permitida nos retratos de outrora” (KOSSOY, 2020, p. 179).

Imagem 8 - Pessoas trajando fantasias. Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Nas fotografias de Luiz Franceschi, essa representação ilusória, teatralizada, também está presente, uma vez que as suas fotos demonstram serem fotos posadas e construídas, e não feitas acidentalmente de cenas de flagrantes, por exemplo.

Não há informação sobre Franceschi dispor de trajes e acessórios de estúdio, como os oferecidos pelos ateliês da época, o que seria pouco provável. Porém, aqueles que ele fotografava tinham a volição de serem retratados representando personagens fictícios, usando fantasias ou produzidos e trajando as suas melhores roupas. Assim, apresentavam-se para a câmera como a melhor versão de si mesmos e, provavelmente, não como se trajavam no dia a dia. Arrumavam-se para alguma ocasião muito especial, criando uma imagem ilusória daquilo que provavelmente gostariam de ser ou de como gostariam de serem lembrados.

O ser humano, na ânsia de permanecer no mundo, encontra no imaginário, no simbólico, na representação pela imagem, pelo retrato, pela fotografia, uma forma de lidar com o tempo e com o que é efêmero e passageiro.

Imagem 9 - Retratos no estúdio. Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Imagem 10 - Retratos. Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

A imagem eterniza a memória e perpetua-se através da representação do duplo, que carrega em um tipo de suporte. O que o tempo leva, a imagem recompõe.

O fato, o gesto, a pose, o olhar que tem lugar na realidade imediata se esgota na sua própria ocorrência, se esvai no espaço e no tempo, torna-se passado, é efêmero. O registro fotográfico daquele tema segue indefinidamente em sua trajetória, preservando, na sua imobilidade, a memória do tempo interrompido (instante eterno), e do espaço fragmentado (retângulo eterno) em que foi criado. O registro preserva de forma físico-química ou eletrônica, detalhes da memória do que foi, é perpétuo (KOSSOY, 2020, p.151).

A imagem preenche uma ausência, uma carência, o desgosto e, sobretudo, o desejo de ser imortal. Os registros criados pelos seres humanos preenchem uma fissura que a passagem do tempo abre, é uma tentativa de vencer o inevitável: a finitude da vida e das coisas passageiras. Ao que Debray acrescenta: “a imagem, pintada ou esculpida, é filha da saudade” (1994, p. 33). Em outras palavras, a imagem sempre representa o tempo passado, aquilo que já foi, a saudade é o sentimento de ausência que a fotografia preenche.

Uma vez colocada a relação entre o ser humano e o desejo de fazer/representar o mundo por meio de imagens desde a sua gênese, o tempo e as técnicas avançam. É necessário, nesse ponto, dar um salto no tempo para chegar à fotografia, em 1839, quando foi oficialmente anunciada a sua invenção e, desde então, a imagem entrou em uma nova era: a era mecânica. A partir daí, a mecânica e a química passam a fazer o serviço de prolongar e fixar o tempo, e o fotógrafo é o sujeito que passa a narrar e registrar o mundo, assunto que será tratado no capítulo seguinte.

3 O FOTÓGRAFO QUE REGISTRA O MUNDO QUE ELE VÊ NO INÍCIO DO SÉCULO XX

A lo largo del camino, cualquiera sea la cultura que los ha visto nacer, los humanos tienen sed de belleza, de sentido, de pensamiento, de pertenencia. Necesitan representaciones simbólicas para salir del caos. (PETIT, 2016, P. 38).

Como posto por Morin, o ser humano vai sendo moldado pela cultura e pela sociedade na qual está inserido. A modernidade teve um efeito sobre o homem e sobre o seu modo de produzir e representar as coisas, mudando a sua relação com o tempo e a sua visão da vida. A partir de então, o mundo passa a ser representado e sentido segundo as lentes da modernidade. Parafraseando Cassirer, para o qual o mundo só pode ser acessado pelas "lentes" do simbólico, o fotógrafo, também um produto da modernidade, é a metáfora dessa paráfrase: o mundo é registrado por ele, mas entre o mundo e ele há uma lente que, nesse caso, é a objetiva da câmera. O mundo das imagens, a partir de meados do século XIX, passa a ser moldado pelas lentes, tanto da câmera quanto pelas do "sistema simbólico" do olhar do fotógrafo, formando um mundo portátil de referências, paralelo ao mundo concreto. Paisagens e geografias distantes, novas verdades, fatos específicos, tornam-se acessíveis pelas imagens registradas pela câmera.

Com o passar do tempo, as sociedades foram mudando, porém a angústia e o medo do fim da existência permaneceram iguais. Depois do advento da fotografia, nas sociedades modernas, já não é mais a múmia que embalsama o tempo, os suportes materiais também não são mais as paredes de uma caverna, é a fotografia que registra os vestígios deixados por um humano. O século XIX inventou a fotografia, e com ela nasceu o fotógrafo. As paredes das cavernas deram lugar às superfícies sensibilizadas à luz e a mão, que antes segurava o carvão com o qual pintava nas paredes, agora dispara o clique. O fotógrafo é o sujeito por trás da câmera, que passa a criar os "monumentos de memória" do mundo moderno.

Santaella observa que a fotografia representou um grande avanço e uma sofisticação no poder humano de reproduzir coisas visíveis, porém não inaugurou esse poder, pois a aventura da reprodução imagética do mundo já havia tido seu início nos desenhos da caverna. "A fotografia tem a força da duplicação das aparências, realizando, ou melhor, aprimorando, o desejo humano ancestral de reproduzir o mundo." (SANTAELLA, 2015, p. 133).

3.1 FOTÓGRAFOS DO SÉCULO XX NO BRASIL

As câmeras começaram a duplicar o mundo no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo vertiginoso de transformação. (Sontag.2015, p.26)

Partindo do interesse nesse sujeito, que olha o mundo e que, por algum motivo, também narra a história visualmente, o fotógrafo no século XX, o objetivo deste capítulo é situar o leitor em relação ao contexto histórico e social e de produção fotográfica das primeiras décadas do século XX, bem como da obra realizada por fotógrafos nesse período. Para isso, serão apresentados alguns trabalhos acadêmicos que tiveram, por objetos de pesquisa, fotógrafos desse período, no Brasil. Sendo fotógrafos que atuaram na mesma época que o fotógrafo Luiz Franceschi, isso permitirá, de uma forma resumida, contribuir para uma visão do momento histórico, cultural e social no qual o Brasil estava inserido e do qual Luiz Franceschi fez parte, cujas ideias e ideais podem ter compartilhado. Os trabalhos apresentados são resultantes da pesquisa por "fotógrafos do início do século XX no Brasil". O critério para a seleção foi o fato de versarem sobre fotógrafos ou produções fotográficas, que foram feitas em um mesmo período que o contemplado no recorte cronológico desta Dissertação, de 1890 e 1930.

Seguindo essa linha de pensamento, um dos trabalhos analisados foi a dissertação de mestrado de Fernando Gralha Souza (2008), "A Belle Époque carioca: Imagens da modernidade na obra de Augusto Malta (1900-1920)", que teve por objetivo entender o processo de modernização do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Através das fotografias de Augusto Malta (tratadas como mensagens que configuram um discurso visual), buscou-se entender como foi construída a imagem do carioca no Rio de Janeiro, do período da *belle époque* que, na época, era a capital do Brasil.

No ano de 1889, o estabelecimento da República trouxe para o Brasil e sua capital um clima de expectativas e esperanças, o que gerou mudanças iminentes. Rodrigues Alves assumiu a presidência e começou uma tentativa de transformar a cidade em um grande centro urbano para inserir o Brasil no novo cenário mundial. Além dos espaços físicos, houve uma tentativa de reformular também a imagem dos habitantes dessa cidade que, nesse momento, era o cartão postal do país. Nessa

estratégia de modernização e inserção do Brasil, nessa nova ordem mundial, tentava-se fazer desaparecer a figura da cidade com ares coloniais, colocando-a rumo ao futuro desejado.

Naquele momento político, social e cultural, atravessado pela modernidade e todas as coisas trazidas por ela, desde as questões mais fúteis, como usar chapéus, por exemplo, até as questões mais sérias, as elites acreditavam que, se atendessem aos padrões estéticos de etiqueta e da moda, aliados às reformas urbanas, e se isso fosse propagado através de textos e imagens, elas alcançariam então a modernidade.

Abaixo vê-se uma dessas imagens com a finalidade de propagar as reformas urbanísticas, retratando a Praça XV de Novembro, no Rio de Janeiro, que acabara de receber alterações urbanísticas promovidas pela administração do prefeito Pereira Passos (1902-1906).

**Imagem 11 - Praça XV de Novembro, Rio de Janeiro, 1904.
Fotografia de Augusto Malta**



Fonte: Coleção Família Passos / Brasiliana fotográfica.

O fotógrafo Augusto Malta (1864 -1957) nasceu em Alagoas, e em 1888 mudou-se para o Rio de Janeiro. Depois de tentar a sorte em vários ofícios, como guarda municipal, comerciante de tecidos finos, comerciante de secos e molhados e guarda-livros, trocou uma bicicleta por uma câmera fotográfica e encontrou na fotografia a sua vocação. Foi o primeiro fotógrafo contratado pela prefeitura do Rio de Janeiro (1903), com a incumbência de registrar as reformas urbanísticas promovidas

pelo prefeito, como fotógrafo documentarista, posição que ocupou até 1936. Isso deixou um saldo de 30 mil fotografias, que documentam todas as transformações pela qual a cidade passou, além de aspectos diversos da vida dos cariocas. Sua função era a de registrar os eventos oficiais, como execução e inauguração de obras públicas, estabelecimentos ligados ao município (hospitais, escolas, asilos etc.), posses, encontros políticos, assim como ruas e edifícios que seriam destruídos e transformados com as reformas urbanas, flagrantemente em geral como enchentes, desabamentos, ressacas e outros aspectos da vida cotidiana do carioca. Como fotógrafo oficial, ele documentou a reconstrução do Rio de Janeiro, e foi um dos mais expressivos fotógrafos da vida e da paisagem carioca da primeira metade do século XX. Sua obra é uma importante referência para estudos sobre a sociedade carioca desse período.

Imagem 12 - Prefeito Inspeccionando as Obras da Avenida Beira Mar, 27/4/1906. Flamengo, Rio de Janeiro. Fotografia de Augusto Malta.



Fonte: Acervo IMS

Ainda sobre Augusto Malta, o trabalho com o título de "Memórias subterrâneas na fotografia de Augusto Malta: imagens, disputas e identidades no Rio de Janeiro da modernidade", dissertação de mestrado defendida por Dolores Eugenia Rezende, teve foco no aspecto humano da cidade, partindo das imagens como protagonistas e do pressuposto de que a fotografia constitui um artefato da memória visual. A pesquisa analisou a disputa entre as memórias oficiais e subterrâneas, e como essas memórias

sobreviveram através das imagens do fotógrafo. As imagens aqui assumem valor documental e de testemunho: as memórias são construídas a partir das imagens e a fotografia é vista como um artefato da memória visual. O conceito de modernidade é apresentado e construído através das imagens, a fotografia é entendida como um produto da modernidade, atrelado ao desenvolvimento das novas e grandes cidades, tanto para registrar o novo que chegava, quanto para guardar o velho que se extinguiu. A prefeitura do Rio de Janeiro, buscando ser a “vitrine” e o “cartão de visitas” da nação, e no intento de disseminar os ideais de modernidade por parte do governo do Brasil, contratou Augusto Malta, com o objetivo de mostrar a capital nacional, que reformulava seus espaços físicos, e a imagem de seus habitantes. Nessa reconfiguração do Rio de Janeiro, em 1903, o poder público pretendia forjar uma nova identidade, e a fotografia é o testemunho e representa, nesse contexto, a imagem desejada de um povo brasileiro.

A dissertação de José R. Martins, “Passado e modernidade no Maranhão pelas lentes de Gaudêncio Cunha”, lançou um olhar interpretativo sobre o Álbum do Maranhão de 1908. Esse álbum, feito pelo fotógrafo Gaudêncio da Cunha, apresenta fotografias de paisagens maranhenses do final do século XIX e início do século XX. Utilizando-se do método de análise técnico iconográfica e iconológica, a pesquisa centrou-se na história da fotografia, como contendo rastros que indiciam o passado, com o propósito de apresentar o Álbum do Maranhão, como um recorte representativo de realidades presentes no imaginário do século XIX e início do século XX.

Imagem 13 - Página do Álbum do Maranhão, 1908. Fotografias de Gaudêncio Cunha.



Fonte: <http://arqbrasiluema.blogspot.com/>

O objeto de estudo são as fotografias que compõem o álbum elaborado pelo fotógrafo, ou seja, são elas que protagonizam toda a investigação. O álbum, um único exemplar, que reúne 211 fotografias, foi uma encomenda feita pelo Governo do Maranhão para a Exposição Nacional de 1908, realizada no Rio de Janeiro, em comemoração aos 100 anos da Abertura dos Portos Brasileiros às Nações Amigas. As imagens foram analisadas como suportes históricos que traduzem, em seus conteúdos, as relações sociais e culturais que influenciaram o processo de composição do álbum como um todo, como tema central da pesquisa, a partir da decodificação das imagens. Desde 1973, esse álbum encontra-se sob custódia do Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

Gaudêncio Rodrigues da Cunha, nasceu no Pará e morou no Maranhão entre as décadas de 1890 e 1920. Ficou conhecido pelo Álbum do Maranhão de 1908, como já mencionado acima, encomenda feita por Benedito Leite, que era então Governo do Estado, para a divulgação do Maranhão na Exposição Nacional no Rio de Janeiro. Seu primeiro ateliê fotográfico, Fotografia União, foi inaugurado em 1895, em São Luís. Além de fotografias de paisagens, Gaudêncio Cunha fotografava retratos em seu ateliê, e anunciava seus serviços em revistas e jornais da época. A venda de retratos e materiais fotográficos complementava a sua renda.

Imagem 14 - Página do Álbum do Maranhão, 1908. Fotografia: Gaudêncio Cunha.



Fonte: <http://arqbrasiluema.blogspot.com/>

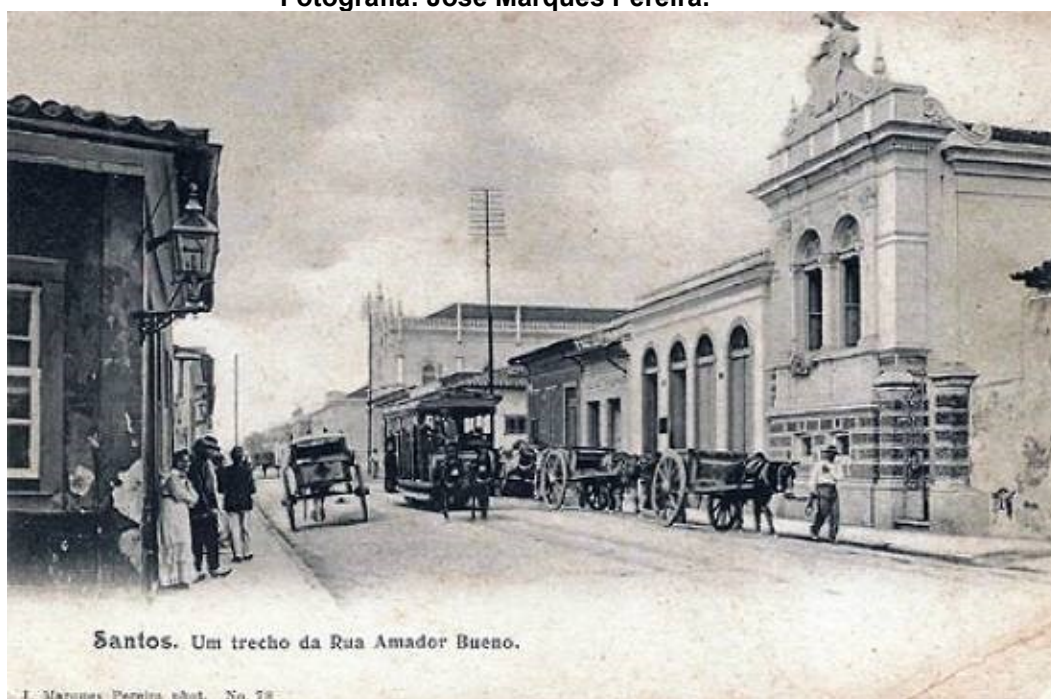
Outra pesquisa, também sobre a representação fotográfica do Maranhão, é a tese de doutorado de José Oliveira Filho (2018), “A construção de uma visualidade sobre o Maranhão a partir de álbuns de vistas (1899-1913)”, que investigou como o progresso e o passado foram expressos nos álbuns de vistas do Maranhão, analisando um conjunto de imagens que fazem parte de quatro álbuns distintos: Álbum Maranhão Ilustrado (1889), Recordação do Maranhão (1908), Álbum do Maranhão (1908) e Álbum do Tricentenário da Fundação da Cidade de São Luís (1913). Partindo das imagens fotográficas reunidas em álbuns, a pesquisa investigou como se construiu uma narrativa visual sobre o Maranhão, dando a conceber modos de ver e perceber o estado, no início do século XX.

A dissertação de Maurício Nunes Lobo (2004), intitulada “Os cartões-Postais produzidos na cidade de Santos pelo fotógrafo José Marques Pereira no início do século XX”, analisou as narrativas impressas em um conjunto de cartões-postais, para recuperar a memória da cidade de Santos. No período em que os cartões-postais foram produzidos, eles eram o principal meio de comunicação visual em massa. Estampados por fotografias, alcançaram o auge do seu consumo nesse período, devido aos grandes deslocamentos migratórios e pelo crescimento do turismo. Com temas como paisagens, personalidades, monumentos e cenas cotidianas, tornaram-se febre de consumo e objetos de coleção. O fotógrafo José Marques Pereira foi um

desses fotógrafos de postais e um editor que, segundo o seu olhar, fotografou e produziu cartões-postais sobre a cidade de Santos e seus habitantes.

Embora faça menção ao olhar do fotógrafo, Lobo não chega a discutir o tema na perspectiva do olhar do fotógrafo como sujeito que interpreta e registra a cidade que vê, mas limita-se a estudar a imagem impressa, que representa um mundo codificado, em uma nova forma de representação visual. Além disso, apresenta um breve histórico da fotografia a partir de concepções teóricas que apontam a essência do fenômeno fotográfico como ato de registro. Nessa abordagem, trata a fotografia como uma linguagem imagética e os postais como documentos que testemunham os acontecimentos registrados, bem como de criações artísticas feitas pelo fotógrafo. Em um caminho interpretativo sociocultural, o pesquisador valoriza o assunto registrado no período e a linguagem estética do postal fotográfico. O discurso visual é abordado a partir dos cartões postais, e o objetivo é um olhar sobre a produção do fotógrafo.

**Imagem 15 - Centro Português de Santos, início do século XX.
Fotografia: José Marques Pereira.**



Fonte: <https://www.novomilenio.inf.br/santos/fotos037.htm>

José Marques Pereira, como descreve o autor da pesquisa mencionada, nasceu em Portugal, na cidade do Porto. Imigrou para o Brasil, aonde chegou em 27 de março de 1893, desembarcando no Rio de Janeiro, aos 26 anos de idade. Nessa época, Portugal passava por forte crise financeira, a população era impelida a sair do

campo e tentar a vida na cidade, que se industrializava, somando-se a isso a dificuldade de acesso à terra, os baixos salários e obrigatoriedade do serviço militar, problemas esses que não eram vistos na América e que motivaram a emigração.

Em Santos, Marques Pereira encontrou uma das maiores colônias portuguesas no país, um contingente que aumentava, cada vez mais, com a chegada de novos imigrantes que vinham para trabalhar em negócios de familiares ou de conhecidos já estabelecidos. Essas relações ajudaram o imigrante português a se inserir no mercado de trabalho. Diferente da imigração italiana, que era subvencionada pelos produtores de café, o imigrante português chegava por conta própria, na sua maioria eram homens que vinham primeiro para estabelecerem-se, antes de trazerem suas famílias. É nesse contexto que Marques Pereira chegou ao Brasil e estabeleceu-se em Santos, foi um proprietário de loja de armarinhos, tecidos finos e roupas prontas, perfumes e outras mercadorias. Não se sabe ao certo quando iniciou sua prática na fotografia, mas a sua relação com ela foi muito além do “*hobby*” de registrar a cidade de Santos e expor as imagens na vitrine de sua loja.

No que diz respeito à pesquisa sobre fotógrafos do Paraná e de Curitiba, a dissertação intitulada “João Batista Groff, um olhar fotográfico no Paraná das primeiras décadas do século XX”, de Daniele Marques Ferreira (2018), traz uma importante contribuição para se pensar o contexto histórico no qual estava inserido, tanto o Estado do Paraná quanto a cidade de Curitiba, no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, como também da própria história da fotografia. Tratando as fotografias como uma “aventura do olhar”, uma percepção visual do mundo e uma aventura de retorno ao passado, Ferreira analisou as imagens do fotógrafo João Batista Groff, que documentou o Paraná e Curitiba nas primeiras décadas do século XX. Para tanto, a pesquisadora fez um resgate da História do Paraná e relatou como João Groff, sendo um homem do seu tempo, contribuiu para a construção do imaginário de um estado moderno e trata as fotografias como um documento de pesquisa sobre a história do Paraná e o olhar do fotógrafo o que revela as ideias que circulavam naquele momento, diferente da abordagem dada para esse trabalho que é do homem simbólico, do ponto de vista do fotógrafo, do *operator*.

Imagem 16 - Curitiba na década de 1920/1930. Fotografia: João Groff.



Fonte: acervo da Diretoria de Patrimônio Cultural da Fundação Cultural de Curitiba.

João Batista Groff era neto de imigrantes italianos, nasceu em Curitiba, onde viveu até sua morte em 1970. Aos 15 anos, ganhou de presente, de seu padrinho, sua primeira câmera fotográfica, acompanhada do conselho de fotografar tudo o que visse pela cidade. Nessa época, Curitiba aspirava à modernidade, ao progresso e ao desenvolvimento provenientes, em grande parte, da quantidade de imigrantes europeus e das agências contratadas para construção da estrada de ferro no estado. Após tentar vários serviços, Groff profissionalizou-se como fotógrafo e passou a vender suas fotos à imprensa local, em brochuras, com informações sobre a cidade. Durante a década de 1920, possuiu uma loja de máquinas fotográficas e recebeu, por engano, uma filmadora, que viria a tornar-se sua nova paixão. Aprendeu a manuseá-la sozinho e iniciou também a sua carreira como documentarista. Em uma viagem a Foz do Iguaçu, que na época levou cerca de um mês, fez as primeiras filmagens das Cataratas do Iguaçu. Groff foi também produtor de diversos cinejornais de assuntos paranaenses e produziu um filme sobre atualidades do Paraná. Foi o criador e editor da revista *Ilustração Paranaense*, onde publicava fotos e notícias sobre o estado, que circulou entre 1927 e 1930. Em 1927, recebeu um prêmio como fotógrafo no Salão Internacional de Paris. O Paraná e a cidade de Curitiba desempenharam um papel fundamental na obra de Groff.

A tese de doutorado em Sociologia, de Rafael Ginane Bezerra, "Guardados de um artesão de imagens: estudo da trajetória de Claro Jansson e de suas crônicas visuais durante as primeiras décadas do século XX", estuda a trajetória e as

fotografias feitas por Claro Jansson, durante o tempo em que ele viveu no Brasil. Com um olhar voltado para o campo da Sociologia, a pesquisa parte do pressuposto de que a fotografia tem um contexto privilegiado, se analisada junto à trajetória do fotógrafo. Como apontado por Pierre Bourdieu, as fotografias têm uma função social e, no caso de Claro Jansson, essas refletem a crônica visual de quem registrou e, ao mesmo tempo, experimentou uma dinâmica social que foi marcada pela combinação de mudanças e conflitos. O objeto de estudo, portanto, é a produção fotográfica do fotógrafo atrelada a sua trajetória de um percurso itinerante, verificando o que a articulação entre trajetória e imagens revelam de seu contexto social de origem. Assim, a análise está ligada à produção de imagens que, por sua vez, está ligada à trajetória pessoal de Claro Jansson, que possui traços peculiares como, por exemplo, o fato de ele fotografar os conflitos ocorridos na região onde ele morava.

Claro Jansson iniciou sua carreira como autodidata e, ao contrário de outros fotógrafos, viveu sempre em cidades do interior, afastado do convívio com outros fotógrafos. De origem Sueca, chegou ao Brasil aos 14 anos e inicialmente trabalhou como oleiro junto a seu pai. Mais tarde, deixou o núcleo familiar e começou uma trajetória itinerante, vivendo em alguns vilarejos situados no caminho dos tropeiros, entre Jaguariaíva e Porto União da Vitória, ambos no Estado do Paraná. Dedicou-se a diversas atividades e chegou a morar na fronteira entre Brasil e Argentina, onde, aos 30 anos de idade, em 1906, começou com a prática fotográfica e, a partir de então, as suas atividades passaram a ser acompanhadas pelos registros fotográficos. Nesses registros, ele fotografou não somente o que viu, mas o que vivenciou e experimentou.

Imagem 17 - Porto União da Vitória, 1912. Fotografia: Claro Jansson.



Fonte: paulodafigaro.blogspot.com

Uma irmã mais velha de Claro Jansson permaneceu na Suécia, com quem ele trocou cartas, nas quais contava suas impressões sobre o Brasil, com descrições

detalhadas sobre os lugares por onde passou, das coisas que presenciou e das diferentes atividades que exerceu. Juntando as cartas escritas à sua irmã aos relatos de seus descendentes sobre as fotografias deixadas, percebe-se que a sua trajetória como fotógrafo foi acompanhada por um relato visual imagético, que vinculava episódios históricos à sua própria experiência pessoal. A disputa pelo limite entre os estados do Paraná e de Santa Catarina e os impactos da atuação de empresas estrangeiras, como a madeireira Lumber, por exemplo, veio a eclodir no conflito da Região do Contestado, durante as primeiras décadas do século XX, fato que aparece refletido nas suas fotografias.

Em 1927, Claro Jansson deixou a Região do Contestado e fixou seu estúdio fotográfico na cidade paulista de Itararé, onde a Lumber também havia instalado outra serraria, o que motivou o deslocamento do fotógrafo, empenhado no trabalho de documentação deste novo empreendimento. Itararé, às margens da ferrovia Sorocabana, foi justamente o ponto escolhido pelas forças oficiais para barrar o avanço das tropas que rumavam para o Rio de Janeiro, com destino à Capital da República, durante a Revolução de 1930.

Dois anos mais tarde, em 1932, foi também um dos locais de combate entre as forças paulistas e as tropas de Getúlio Vargas, durante a Revolução Constitucionalista. Nesse momento, com sua carreira de fotógrafo profissional já consolidada, a história política brasileira contribuiu com duas outras ocasiões para que novos conflitos fossem incorporados às suas crônicas visuais. Assim, Claro Jansson, que registrou importantes episódios relacionados à Guerra do Contestado, à Revolução de 1930 e à Revolução Constitucionalista em 1932, e que tinha como anseio fixar uma vida estável, através da prática fotográfica, registrou assuntos entrelaçados ao seu cotidiano, nos espaços que ele próprio frequentava, e que lhe eram familiares. Este trabalho defende a ideia de que o vínculo com sua experiência profissional e as imagens que dela resultaram estão condicionadas à sua trajetória pessoal.

Outro trabalho, que traz uma ideia de como a fotografia começou a ser inserida na vida dos curitibanos neste período, é a tese defendida por Giovana Terezinha Simão (2010) com o título de “Fanny Volk: pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba”, que tratou da trajetória social da fotógrafa alemã Fanny Paul Volk, a qual se radicou em Curitiba, em 1881. Também com um olhar sociológico, o estudo destacou a figura de Fanny no ofício da fotografia em Curitiba, em uma época na qual

a estrutura social da cidade ainda não oferecia tal lugar para as mulheres, principalmente em ofícios como esse. A pesquisa, norteadas pelos teóricos Norbert Elias e Pierre Bourdieu, manteve o foco na análise da trajetória social de Fanny, entendendo-a como um "indivíduo singular" que pertenceu a uma configuração social e, portanto, esteve sujeita a uma situação de sociabilidade e reciprocidade com os demais indivíduos, segundo a visão de Norbert Elias.

Imagem 18 - Retratos. Fotografia: Fanny Volk.



Fonte: Meu Paraná²²

Embora o foco da pesquisa seja a fotógrafa, o viés escolhido foi a sua trajetória de vida e sua atuação como a primeira fotógrafa de estúdio em Curitiba. Os objetos de análise também são as fotografias produzidas pelo estúdio Volk, estabelecimento do qual Fanny esteve à frente por um longo tempo. Nesse contexto, o trabalho estudou como uma mulher com profissão que, na época, não era considerada profissão feminina e estabeleceu relações de sociabilidade com outras figuras sociais de sua época, considerando o impacto social do seu ofício, na transição do século XIX para o século XX.

O desejo dos habitantes da época, em serem retratados, constituiu-se como um dos indicadores das novas possibilidades de visibilidade social, que nascia no final do século XIX em Curitiba, e o estúdio fotográfico abria tal possibilidade. A pesquisa, com base na trajetória de vida da fotógrafa, na trama da sua configuração social e no corpus fotográfico do estúdio Volk, mapeia a posição social de Fanny, sendo ela a primeira mulher a exercer o ofício da fotografia, o que era considerado um ofício

²² Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/rpctv/meuparana/fotos/2014/05/conheca-um-pouco-do-trabalho-fotografico-de-fanny-volk-pioneira-da-arte.html>. Acessado em: 01/12/2021.

masculino para a época, além do fato de que isso não impediu Fanny de retratar importantes personagens da política local e pessoas de prestígio da elite.

Fanny Volk nasceu na Alemanha, em 1867, e imigrou para o Brasil, em 1881, provavelmente motivada pelas questões políticas desfavoráveis em seu país e pelo interesse do Brasil em atrair imigrantes. Os pais de Fanny dividiram a vinda para o Brasil em duas etapas: primeiro veio a mãe de Fanny e um irmão, em 1880 e, um ano depois, em 1881, Fanny veio acompanhada de seu pai.

Na vinda para a América, a mãe de Fanny conheceu, durante a viagem no navio, o fotógrafo Hermann Adolpho Volk, com quem mais tarde Fanny iria contrair matrimônio e exercer o ofício da fotografia. A mãe da Fanny já praticava a fotografia na Alemanha e, possivelmente, tenha sido a fotografia que, na viagem, a aproximou do fotógrafo Herman Adolpho Volk. Tendo em vista que a Alemanha foi pioneira na divulgação do ofício fotográfico, é possível que Fanny tenha se iniciado na fotografia através de sua mãe.

Após 18 anos de casamento, Adolph Volk decidiu regressar para a Alemanha deixando sua esposa Fanny Volk no Brasil e, por conta disso, transferiu definitivamente a administração do estúdio para ela, tornando-a proprietária definitiva do estabelecimento, onde ela continuou com o ofício de fotógrafa até 1918. A relevância do estúdio comandado por Fanny e Adolpho Volk está no fato de que, além de estarem entre os pioneiros da fotografia em Curitiba, aquele foi também o estabelecimento que obteve o maior tempo de permanência ininterrupta, fazendo, por cerca de 40 anos, registros fotográficos na cidade. Na época, o estúdio Volk anunciava nos jornais mais lidos da época, divulgando seu espaço como sendo amplo, com grande competência dos equipamentos e com acessórios fotográficos, como fundos, que correspondiam “à moda de Berlim e de Paris”.

Todos os trabalhos observados aqui são importantes para o resgate da história como um todo, tanto da história política quanto da fotografia, como também da história local. Todavia, através deles, é possível contextualizar e ter uma ideia de como era esse período, e de como era a produção fotográfica neste determinado momento, no Brasil e na cidade de Curitiba para, nesse contexto, trazer o fotógrafo Luiz Franceschi.

Através da leitura dessas pesquisas foi possível sentir a atmosfera que envolvia o período do final do século XIX e início do século XX, por onde circularam os fotógrafos que foram contemporâneos de Luiz Franceschi com os quais, pode-se

supor, ele tenha tido contato com o trabalho. O fotógrafo pode, quem sabe, ter visto as fotografias de paisagens maranhenses de Gaudêncio Cunha e lido as notícias sobre as Exposição Nacional do Rio de Janeiro, onde o Álbum do Maranhão foi exposto. O álbum é de 1908 e Luiz Franceschi, dois anos antes,²³ já havia se declarado como fotógrafo. Franceschi pode, porventura, ter colecionado os postais de José Marques e se encantado ao ver como uma cidade pode ser recortada e transportada em um pedaço de papel, de um lugar a outro. As fotografias de estúdio, de Fanny Volk, podem ter servido de inspiração para compor as suas próprias e ele pode ter comprado insumos fotográficos na loja de Groff, com quem pode ter conversado sobre as técnicas fotográficas. Essas são apenas suposições, mas a modernidade que soprava seus ares por todo o país e da qual todas as pessoas queriam estar por perto, além das novidades, que encantavam e deslumbravam neste período, também estavam por perto de Luiz Franceschi, uma vez que ele estava inserido no mesmo período histórico, social e cultural desses referidos fotógrafos.

Com isso, foi possível voltar no tempo, entender o cenário cultural, imaginar como era a cidade, como eram as ruas, a sociedade, as ideias e os ideais, pelos quais o fotógrafo Luiz Franceschi circulou.

Seria impossível citar ou escrever sobre todos os trabalhos acadêmicos que abordaram o tema da fotografia, pois dada a sua natureza polissêmica, as abordagens são muitas, tanto quanto a lista dos trabalhos que se debruçaram sobre ela, cujo mapeamento é incompatível com os propósitos desta Dissertação.

Contudo, com base nos trabalhos encontrados, nota-se que a fotografia tem se prestado como importante instrumento de investigação, principalmente, no campo da Sociologia, da História e da Antropologia, sendo um documento relevante para o resgate da memória e da construção de identidades, com o foco, geralmente, na imagem fotográfica, como um índice importante para a interpretação do passado que re(a)presenta.

Enfim, durante esse processo de investigação, não se teve acesso a pesquisas que tivessem o foco ou ponto de partida na atuação do fotógrafo, como um produtor simbólico e sujeito criador de imagens ou que começassem as análises investigativas priorizando “o fazer”, que é o primeiro possível ponto de observação

²³ Luiz Franceschi se casou em 1906 e na sua certidão de casamento declara a sua profissão como fotógrafo.

comentado por Barthes (1984), o que tem relação direta com o orifício pelo qual o fotógrafo olha, enquadra e limita a cena, e é onde o autor supõe estar toda a essência da “fotografia-segundo-o-fotógrafo”. Em outras palavras, as pesquisas geralmente se atentam mais a investigar e interpretar o produto, que é a fotografia, e não o produtor, que é o fotógrafo, ou o porquê do ato de fotografar. Segundo Kossoy, a fotografia se conecta fisicamente ao seu referente, como sendo rastro do real, e essa é uma condição inerente ao sistema de representação fotográfica, porém,

“através de um filtro cultural, estético e técnico, articulado no imaginário do seu criador. A representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível: o assunto registrado é produto de um elaborado processo de criação por parte do seu autor” (2016, p. 43).

Esse fato, de que a fotografia é o produto resultante de um processo imaginativo do fotógrafo, acentuou ainda mais a importância de trazer para o estudo do conjunto fotográfico de Luiz Franceschi uma abordagem diferente, como foi apresentado nos capítulos dois e três desta Dissertação. Trata-se, portanto, de uma reflexão, iniciando no sujeito simbólico, que deseja inscrever-se no mundo e que tem a volição de querer “ter esse mundo de volta”, no início do século XX, passando pela fotografia, que materializa essa possibilidade de ter os momentos, acontecimentos, fatos e objetos re(a)presentados eternamente. Esse sujeito - o fotógrafo - encontra na fotografia os meios e as ferramentas para materializar esse anseio.

Retornando ao propósito deste capítulo, o levantamento bibliográfico desses trabalhos acadêmicos revelou alguns pontos em comum entre aqueles fotógrafos e suas produções. O primeiro deles, e bem importante, é que de norte a sul do país se respirava os ares da modernidade. O que influenciou diretamente toda a produção de imagens foi o entrelaçamento da nova tecnologia que chegava – a câmera – com um novo ser humano, que desejava consumir coisas novas. No Maranhão e no Rio de Janeiro, percebe-se que essa modernidade, atrelada à fotografia, tinha como tema as cidades, que se reconstruíam e que se tornavam objetos de registros. Movidos por um desejo de romper com o velho, os fotógrafos, dentro desse contexto, eram o elemento importante, registrando e construindo uma narrativa visual que ia ao encontro dos ideais propagados naquele período, sendo o progresso o seu principal tema.

O fato de serem fotógrafos contratados por algum órgão público, como era o caso de muitos deles, deu um rumo e marcou a sua produção, pois nesse caso as

imagens estão ligadas à ideologia do interesse do governo contratante. No caso de Luiz Franceschi, não há informações de que ele tenha sido contratado por algum desses órgãos, o que permite deduzir que, embora a criação de um fotógrafo nunca seja neutra - pois está sempre condicionada aos seus filtros culturais - ele tenha fotografado sem nenhuma imposição de alguém, agindo livremente, de certa forma, segundo o seu desejo e interesse particular.

A imigração está presente no momento histórico e na trajetória dos fotógrafos. Muitos vieram de outras terras e viveram na pele a difícil travessia e a chegada a um mundo novo, onde um dos ofícios que exerceram para sobreviver foi a fotografia. Outros eram descendentes de imigrantes, como Groff, neto de italianos, conhecedor de como tinha sido difícil toda a adaptação no novo mundo. Muitos deles tentaram vários ofícios antes da fotografia e tornaram-se fotógrafos autodidatas, como Claro Jansson e, possivelmente, Luiz Franceschi também.

Esses são alguns pontos em comum com o fotógrafo Luiz Franceschi (o qual será apresentado a seguir): o fato de ele também ser imigrante, de registrar uma cidade que começava, de construir uma narrativa de progresso, de ter a fotografia como uma segunda atividade e de ser autodidata. Esses pontos são importantes e relevantes, pois compõem um *background* a partir do qual toda a criação do fotógrafo foi gerada.

Kossoy (2014) lembra que o fotógrafo é um filtro cultural²⁴ e que o registro visual documenta a sua própria atitude diante da realidade, onde seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo nas imagens. Todas as vivências do fotógrafo é que formam a sua bagagem cultural e compõem as “lentes simbólicas”, como elucidadas por Cassirer (2012) e colocadas no capítulo anterior, a partir das quais a leitura do mundo e da realidade passam a ser feitas.

No entanto, no que se refere especificamente a Luiz Franceschi, não há publicações sobre a sua obra ou trajetória, além das pesquisas que a própria autora já fez anteriormente, como posto na apresentação que compõe esta Dissertação, o que difere dos demais fotógrafos abordados nas pesquisas mencionadas. Sendo assim, Luiz Franceschi ainda faz parte dos anônimos artesãos da memória, os quais Kossoy chama a atenção para a importância de serem estudados, pela contribuição cultural que deixaram e

²⁴ KOSSOY, Boris. Fotografia & História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014. p. 46.

“porque estes representam a massa dos artesões da imagem, jamais mencionados em qualquer história. A investigação desses fotógrafos provoca avanços significativos tanto na área da fotografia em sua história própria como no que toca a memória histórica e fotográfica do país, proporcionando, em suma, novos dados para conhecimento do passado” (KOSSOY, 2014, p.66)

Outro ponto bem importante a ser lembrado é que Luiz Franceschi não foi contratado por nenhum órgão público ou privado para fazer os registros (pelo menos até o momento não há nenhuma referência sobre isso). Dessa forma, o objetivo de suas imagens não era a publicação em nenhum meio impresso, o que sugere a hipótese de que, como já mencionado, embora a fotografia não seja neutra, ele registrou livremente os temas e as cenas, segundo a sua vontade.

Outro ponto a ser observado é que, como Claro Jansson, ele também teve a fotografia entrelaçada à sua trajetória pessoal, registrando não apenas a cidade que viu, mas que vivenciou e experienciou. A cidade de Colombo estava dando os seus primeiros passos rumo às modernizações das quais Franceschi participou e as quais ele também impulsionou, com atividades que trouxeram e motivaram o progresso como, por exemplo, a criação da primeira linha de ônibus que permitiu que a vila saísse do isolamento.

Uma nota no periódico “Diário da Tarde”, do dia 27 de outubro de 1932, relatou o fato de Luiz Franceschi ter construído uma “espécie de ônibus” para transporte de passageiros e de pequenas encomendas, que ligava Colombo²⁵ à capital paranaense, com viagens realizadas duas vezes por semana. A nota dizia ainda que “a diligência era mantida por patriótica teimosia, pelo Sr. Franceschi”, um particular que não recebia nenhuma subvenção dos cofres públicos, nem do estado e nem do município, e cujo pedido de ajuda ao governo havia sido recusado e que, mesmo assim, “manteve o seu propósito” e continuou, “mesmo com prejuízos”, pois a jardineira, muitas vezes, trafegava quase vazia.²⁶ A nota acrescentava, ainda, o quanto o local era isolado, as dificuldades de acesso por suas estradas precárias e a esperança de obter ajuda e melhorias dos governantes para “que a diligência se tornasse o trem e o correio”, com viagens e remessas diárias, tirando o município do completo isolamento. Isso

²⁵ Nessa época o município de Colombo havia passado a chamar-se Capivary, voltando novamente, mais tarde, a chamar-se Colombo.

²⁶Diário da tarde. Disponível em:

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=800074&fbclid=IwAR12qUSQjxpef6j1d1l6MiE9Fi6nXU-9vfXkyohRyD1Op_SUrYMRd1U6TE&pagfis=38796 Acessado em 02/12/2021.

expressa o seu pioneirismo e o anseio pelas novidades proporcionadas pela modernidade.

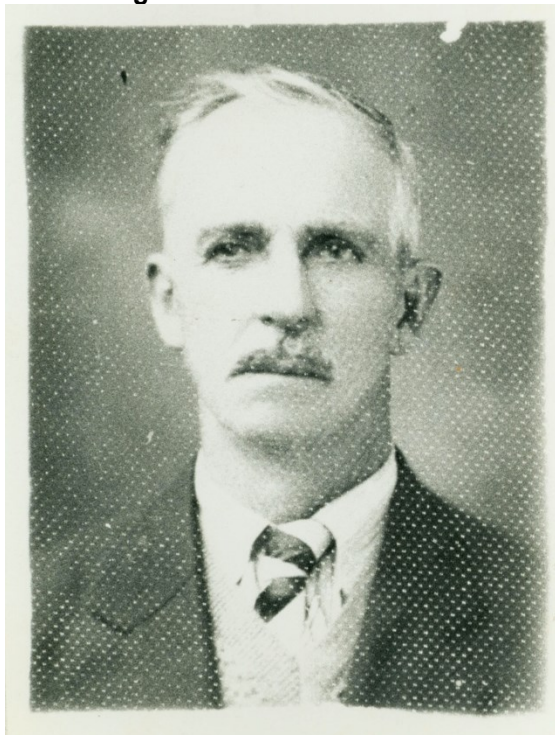
Imagem 19 – Jardineira em construção. Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

3.2 ANTONIO LUIGI FRANCESCHI - O PRIMEIRO FOTÓGRAFO DA CIDADE DE COLOMBO (PR)

Imagem 20 - Luiz Franceschi.



Fonte: Casa de Cultura de Colombo

Antonio Luigi Franceschi nasceu no Trentini Alto Adige, na cidade de Pergine, no dia 15 de julho de 1882. Nessa ocasião, Pergine ainda pertencia à Áustria, passando, após a primeira guerra mundial, a pertencer ao território italiano. Em 1888, aos seis anos idade, Franceschi emigrou para o Brasil, junto com sua família. Segundo documentos encontrados²⁷, Franceschi fez a travessia da Itália para o Brasil na companhia de sua mãe, Francesca Fruet Franceschi, que na ocasião tinha 37 anos, juntamente com seus irmãos, Giuseppe, com 16 anos, Fortunato, com 11 anos e Maria, com 8 anos. Aportaram em Santos, no mês de maio, alguns dias após a Abolição da Escravidão. O registro de chegada marca o dia 22 de maio de 1888.

O pai de Franceschi, Elia Emanuele Franceschi, já teria vindo antes para o Brasil e esperava aqui pela família, portanto não se encontrou documento com a data de sua chegada. De Santos, após passarem pelo registro de imigração, como era o

²⁷ Documentos comprobatórios encontrado no Museu da Imigração do Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.inci.org.br/acervodigital/> Acessado em 12/12/2021.

costume, reembarcaram, em outro navio, com destino ao porto de Paranaguá de onde, após desembarcarem, seguiram para Curitiba, local onde a família fixou residência.

Segundo relata o seu neto P. L. Franceschi²⁸, seu avô contava que enquanto esperava ansiosamente pelo desembarque no porto de Santos, ouviu muitos festejos, gritos e “alaridos” que invadiam o ar em comemoração à libertação dos escravos. Embora menino e sem entender muito bem o motivo dos festejos, este fato marcou a sua memória e, enquanto desembarcava, sentia o desejo de construir, na nova pátria, algo que perpetuasse o seu nome.

No pequeno histórico da Aratur, empresa de transporte que criou e que foi o desdobramento da primeira jardineira e primeira linha de transporte de passageiros, criada por ele em Colombo, é relatada essa volição de Luiz Franceschi (seu nome aportuguesado e como ficou conhecido).

Com habilidades diversas, em sua trajetória, ele foi um empreendedor e exerceu vários ofícios. Foi fotógrafo, latoeiro, mecânico, motorista, funileiro, foguista de uma renomada cervejaria local e um grande empreendedor, mas, disso tudo, o que permaneceu, sobreviveu ao tempo, carregou e perpetuou o seu nome, além de seus descendentes, foram as suas fotografias.

Em 1906, casou-se com Maria Prosdócimo, com quem teve 16 filhos, dos quais criaram-se 14. Em sua certidão de casamento, declarou a sua profissão como fotógrafo²⁹. Inicialmente, morou em Curitiba e, na sequência, já casado, mudou-se para a Colônia Faria, que na ocasião era um núcleo formado por imigrantes italianos. Algum tempo depois, transferiu-se para o centro de Colombo e, mais tarde, por motivos de negócios, mudou-se para a cidade de Araucária.

Em 1932, para atender à demanda daqueles que vinham à capital fazer negócios, ou apenas para passear pela cidade em busca de novidades provenientes de grandes metrópoles da época, ele criou a primeira linha de transporte de passageiros ligando as duas cidades. Colombo distava de Curitiba 23 quilômetros e o trajeto era feito por uma jardineira, com três horários semanais, o que confirma seu pioneirismo e espírito empreendedor. Antes disso, o trajeto era feito somente com

²⁸ Informações sobre a biografia de Luiz Franceschi foram obtidas por meio de entrevistas com seus descendentes diretamente a autora outros documentos comprobatórios foram encontrados no Museu da Imigração.

²⁹ Documentos fornecidos pela família, como Certidão de Batismo e Certidão de Casamento.

animais e carroças, em estradas precárias e de difícil acesso. Em 1934, devido ao êxito do seu trabalho com o transporte de passageiros, resolveu estender seus serviços para a cidade de Araucária, para onde se mudou, lá criando a empresa de ônibus Arautur. Franceschi faleceu aos 90 anos de idade, no dia 22 de fevereiro de 1972, em Curitiba - PR ³⁰.

Luiz Franceschi foi um personagem ligado aos acontecimentos da sua época e estava sempre à frente do seu tempo buscando por inovações. Entre essas inovações, foi pioneiro na arte de fotografar em Colombo e na criação do transporte de passageiros. É importante lembrar que os veículos motorizados, nesse período, eram novidades, assim como as câmeras fotográficas, o que confirma o seu espírito empreendedor.

Depoimentos de familiares e de pessoas de Colombo contam que ele era uma pessoa do povo, antenado aos acontecimentos e estava sempre disposto a ajudar a quem quer que precisasse. Era ele quem tinha um veículo e, quando alguém precisava de socorro médico, por exemplo, era na porta dele que iam bater pedindo que os levassem até o hospital em seu carro, ao que ele atendia prontamente. Era ele também que tinha uma câmera fotográfica e fotografava os noivos dos casamentos dos quais era convidado. Era um autodidata e sabia fazer muitas coisas. Em um iniciante município, com muito ainda por desenvolver, ele encontrou um terreno fértil e um cenário próspero para construir um imaginário fotográfico, um legado que vai por gerações.

Luiz Franceschi é considerado o primeiro fotógrafo de Colombo, conforme as informações fornecidas, por meio de depoimento, pelo Departamento Cultural da cidade de Colombo. Além disso, foi ele quem fez os registros da cidade durante o período que ali residiu, dos quais salvou-se um grande número de negativos de vidro, que serão apresentados a seguir.

Nessa época, na capital, já havia estabelecimentos fotográficos, mas dadas as dificuldades de acesso e as dificuldades do próprio local, ninguém havia se aventurado antes a exercer, em Colombo, tal ofício. Luiz Franceschi foi a personagem que teve a oportunidade de ter um equipamento fotográfico, um veículo, condições

³⁰ Informações sobre a trajetória de vida de Luiz Franceschi foram obtidas através de depoimento familiar concedido diretamente à autora e por meio de pesquisas na Biblioteca Pública de Colombo e na Associação Italiana Padre Alberto Casavecchia.

culturais e habilidades para operá-lo, fato que o coloca como uma pessoa não só à frente do seu tempo, mas também distinta dos demais imigrantes residentes na Colônia Faria e em Colombo, no início do século XX.

O historiador Sebastião Ferrarini, em seu livro “O Município de Colombo”, transcreveu vários documentos e atas históricas do município. Entre esses registros, encontram-se alguns apontamentos³¹ sobre Luiz Franceschi, como o fato de o nome dele figurar entre os nomes das autoridades municipais e dos homens de negócio escalados para participar da “Exposição Feira Internacional”, em Curitiba, em novembro de 1933. Outro fato, como a emissão de carteira de motorista³² de dois dos seus filhos mostra o seu pioneirismo e engajamento com o progresso e as novidades desse período. Ao descrever a rotina das escolas da época e como era o dia do encerramento das aulas, Ferrarini menciona que o Sr. Franceschi, como fotógrafo da Vila, era convidado para marcar o evento: “tudo preparado, os alunos eram examinados e uma festa coroava os êxitos alcançados. Às vezes, o Sr. Luiz Franceschi, fotógrafo da Vila, era convidado para marcar o evento”. (FERRARINI, 1992, p. 488). Esses indícios vão se juntado aos fios que reconstróem a sua trajetória por Colombo e contribuem para evidenciar datas e o fato de ele ter residido no local.

Franceschi é o autor de muitas fotografias em negativo de vidro, que foram feitas durante o período em que morou na Colônia Faria e em Colombo, as quais contam sobre como eram a cidade e a região, além de serem importantes documentos para a redescoberta do passado e construção da história deste município. Os seus registros narram como era a cidade no início do século XX, suas ruas, seus costumes e sua cultura. As ruas, sem pavimentação e com a ausência da luz elétrica, igrejas em construção, os casamentos como marco do início de muitas famílias, além de muitos festejos religiosos ou familiares. Franceschi fotografou acontecimentos importantes, pessoas de destaque e pessoas comuns, camponeses, imigrantes, soldados, homens, senhoras, mães, moças e crianças. Como um imigrante e filho de imigrantes, ele entendia as necessidades e dificuldades dos outros imigrantes. Talvez por isso

³¹ FERRARINI, 1992, p. 263.

³² - Agostinho Franceschi, 21 anos, solteiro, residente em Colombo, brasileiro, filho de Luiz Franceschi, carteira de número 18 expedida em 11/02/1929[...] - Vitório Manuel Franceschi, 19 anos, solteiro, residente em Colombo, brasileiro, filho de Luiz Franceschi, carteira de número 37, expedida em 10/05/1930. (FERRARINI, 1992, p. 251,252).

conseguisse aproximar-se tanto das pessoas e construir imagens que mostram intimidade com elas.

A fé católica foi um elemento importante na construção deste e de outros núcleos coloniais formados por imigrantes italianos que aqui chegavam com suas esposas e filhos. A fé possibilitou que permanecessem unidos e ajudou a resguardar a cultura que trouxeram da terra natal. Pode-se ver a presença e a importância da fé em vários de seus registros, tanto para a colônia quanto para o próprio fotógrafo.

**Imagem 21 - Construção da igreja da Colônia Faria, 1925.
Fotografia: Luiz Franceschi.**



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Através de revisão bibliográfica, e tendo como principal referência entrevistas com seus familiares e pessoas que conheceram sua história em Colombo, é possível ressaltar alguns aspectos centrais de sua trajetória, como: ele compartilhava a condição de imigrante; demonstrava inclinação para diferentes tipos de atividades econômicas; soube construir um conjunto de laços sociais, os quais lhe valeram uma posição de prestígio; era um homem de profunda religiosidade. Dessa forma, a fotografia representou mais uma das muitas facetas dessa personagem que também se dedicou a outras atividades.

3.3 O ACERVO

Imagem 22 - Carroça carregada de madeira. Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

O acervo, com 927 negativos de vidro, está guardado em regime de comodato no Arquivo Público do Paraná e pertence ao Patrimônio Cultural da cidade de Colombo, no mesmo estado. Esses negativos foram digitalizados para conservação e reúnem imagens sobre cenas corriqueiras e diárias daquele tempo, como carroças carregadas de madeira e toras, a riqueza madeireira da época, algumas paisagens da cidade mostrando as residências espaçadas e seus quintais com parreirais, cenas inusitadas como o registro da neve de julho de 1928, que deixou Colombo com alguns centímetros de neve acumulada. Outro registro é o de uma jardineira em construção, possivelmente a primeira das jardineiras que faria o transporte de passageiros entre Colombo e Curitiba.

Há muitas imagens de homens e mulheres, quase todas de corpo inteiro, fotografados sozinhos, em duplas, em trios ou grupos. As mulheres quase sempre segurando feixes de flores, leques, bolsas ou outras coisas que ocupassem suas mãos. Os homens de braços dobrados na altura da cintura e outra mão apoiada em uma cadeira ou mesa. O pano de fundo, um tecido pintado que ele fixava na parede para fazer o cenário em um estúdio improvisado, aparece em quase todas as fotos,

uma pequena mesa e um vaso com flores que se repetem em muitas delas, a flor aparece em quase todas as imagens, sobre a mesa ou em mãos femininas. Através das imagens, é possível ter uma ideia do figurino da época e da classe social das pessoas.

As crianças são tema dos seus registros, desde bebês, até maiores, além de imagens de primeira comunhão ou de algum outro fato religioso, normalmente usavam véus, roupas de anjo e seguravam velas, sendo fotografadas em seu estúdio improvisado ou em outros lugares. Há fotografias de crianças mortas também.

Colombo foi a primeira cidade do Brasil a ter uma fábrica de cerâmica de louça artística, fato importante para a economia da época, além de várias fábricas de vidro. No acervo, há imagens que retratam as atividades e os produtos dessas fábricas, atestando que ele também se dedicou a um tipo de registro fotográfico empresarial, parecido com o que conhecemos hoje como fotografia de produto ou fotografia institucional.

As famílias, sempre numerosas, foram registradas em festas de casamentos, encontros familiares, em cenas alegres de piquenique ou reunidas em frente às suas casas; o time de futebol da cidade também marca presença entre as imagens. É possível perceber traços da arquitetura da época, como a presença dos lambrequins³³ emoldurando as casas, bem como a forte presença da igreja e do catolicismo na colonização, que pode ser percebida nas imagens que retratam construções de igrejas, procissões e eventos religiosos. Além disso, verifica-se a família do fotógrafo e ele mesmo junto aos religiosos da época, como o Padre Alberto Casavecchia.

Enfim, a sua obra é repleta de imagens dos mais variados temas e de pessoas de todas as idades e classes sociais, reunindo um farto material importante para desvendar os costumes e o dia a dia das pessoas e da cidade de Colombo, nas primeiras décadas do século XX.

Para Bourdieu (2003), a fotografia é instrumento de solenização, testemunho da vida familiar e ritos de integração, ou seja, soleniza e eterniza os grandes momentos da vida da família, reforçando e reafirmando os valores do grupo. Luiz Franceschi, que ocupava um lugar integrado à sociedade, converteu esse meio de

³³ Recorte de madeira que enfeitava o beiral de um telhado trazido para o Brasil no final do século XIX por imigrantes europeus.

expressão em instrumento para registrar e celebrar a face luminosa desses acontecimentos, os quais atestam a ideia de transformação e modernidade do município: a ordem e o progresso.

Assim, as fotografias produzidas por ele, no contexto social que lhe era familiar, refletem, individualmente, e de maneira combinada, uma representação positiva e otimista do processo de transformação e de modernização que estava em andamento no município de Colombo (PR).

Imagem 23 - Da série crianças. Fotografia: Luiz Franceschi



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

3.4 A CIDADE DE COLOMBO E A COLÔNIA PRESIDENTE FARIA

Com o fim da escravidão, e com a necessidade de mão de obra, iniciou-se uma política imigratória com propagandas espalhadas por toda a Europa, com a finalidade de atrair o maior número de pessoas ao Brasil. Essas propagandas, que prometiam fortunas fáceis, atraíram uma imigração em massa para o Brasil.

Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas – IBGE³⁴, em uma ordem quantitativa, o imigrante italiano representa 42% do total dos imigrantes entrados no Brasil, no período de 1870 a 1920: de 3,3 milhões de imigrantes, os

³⁴ (Território Brasileiro e Povoamento, 2000) Dados extraídos do site do IBGE. <http://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/italianos.html>

italianos eram cerca de 1,4 milhões. Já na natureza qualitativa, o italiano reunia as condições de imigração mais valorizadas por empresários privados, autoridades públicas e intelectuais: a proximidade da língua, a religião e os costumes, o que fez com que fossem mais facilmente assimilados pela pátria acolhedora do que os japoneses e alemães, por exemplo.

A partir de 1875, o Paraná recebeu um número significativo de imigrantes italianos, que se instalaram na Colônia Alexandra, a 14 quilômetros de Paranaguá. Segundo Martiniak (2013), a falta de estrutura dessa colônia e a falta de planejamento e interesse dos agentes de imigração tornou a sua situação lastimável, então o governo resolveu remover os imigrantes para Morretes.

Os estrangeiros chegavam ao Paraná pelo Porto D. Pedro II, em Paranaguá, e em hospedarias existentes na cidade recebiam o tratamento adequado, dados aos imigrantes recém-chegados. Depois disso, eram transportados em vapores menores para Antonina e Morretes. Inicialmente, subiam a Serra do Mar em carroças, pela estrada da Graciosa, que começava em Antonina e, mais tarde, quando foi aberta a estrada entre Morretes e São João da Graciosa, partiam também de Morretes. Foi assim que, em 1878, um grupo de colonos italianos, chefiados pelo Padre Angelo Cavali, abandonaram Morretes e subiram a Serra do Mar, vindo a dar início à Colônia Alfredo Chaves, que mais tarde receberia o nome de Colombo. Dessa forma, observa-se que o núcleo colonial Alfredo Chaves é de colonização exclusiva de imigrantes italianos. “Fundada em setembro de 1878 e emancipada em 4 de janeiro do ano seguinte, a colônia é dividida em 40 lotes rurais e 40 lotes urbanos. Sua população é de 155 almas e é toda de Italianos (tiroleses)” (FERRARINI, 1973, p. 180).

Para assentar os imigrantes, o governo ordenou construção de casas, conforme editais publicados no Jornal Dezenove de Dezembro, contratando mão de obra de carpintaria³⁵. Foi assim o início da Colônia Alfredo Chaves que, mais tarde, tornou-se o município de Colombo, lugar onde Luiz Franceschi residiu e fez importantes registros fotográficos.

Já a Colônia Presidente Faria foi inaugurada em agosto de 1887³⁶, com a celebração de uma missa em uma capela improvisada e, no final da missa, após o Sr. Dr. Faria Sobrinho, em seu discurso, declarar inaugurado o núcleo colonial, o Revmo.

³⁵ FERRARINI, 1992, p. 115.

³⁶ FERRARINI, 1992, p.195.

Padre Tedeschi exortou os italianos para que honrassem o nome santo do seu berço. Esses detalhes expressam a importância da fé religiosa para os imigrantes italianos.

Na Colônia Presidente Faria e região, Luiz Franceschi encontrou um cenário em expansão, tanto territorial, quanto cultural. Era um momento impulsionado pelo desejo de progresso da colônia, ainda nos seus primeiros passos. Os imigrantes, na maioria italianos, lutavam para construir um lugar melhor para suas famílias e esquecer a saudade do que não puderam trazer. Luiz Franceschi, que também foi um imigrante, conhecia as dores e as saudades de quem deixa tudo para recomeçar em outro lugar, o que é um fato marcante na vida de todo imigrante. Essa quebra com a terra natal, os amigos e os parentes deixados para trás, a dura travessia e a saudade dos distantes são marcas que os acompanharam por toda a vida. São muitas as dificuldades enfrentadas, é preciso lidar com uma nova cultura, uma nova língua, um novo trabalho. É preciso lidar, o tempo todo, com o novo.

Todas as vivências vão formando a bagagem cultural que o fotógrafo acessará ou usará como “lentes” para as suas leituras de mundo. Kossoy (2016) comenta que o processo de criação passa por componentes de ordem material, como os recursos técnicos, químicos e óticos, indispensáveis para a materialização da fotografia, mas também pelos componentes de ordem imaterial, que são os mentais e culturais, e afirma que esses últimos se sobrepõem aos primeiros. Seguindo esse raciocínio, pode-se compreender que o processo formador da imagem passa pelo filtro cultural do fotógrafo, que é formado pela visão particular de seu mundo e que este, por sua vez, foi construído pelas suas vivências, marcado pelas suas experiências, formando assim um “*background*” para o seu imaginário.

Luiz Franceschi foi um imigrante italiano³⁷ e ouvia as histórias que seus pais contavam sobre a viagem de travessia e de como foi difícil chegar em um país estrangeiro e fazer dele um novo lar, pois entendia os sofrimentos dos que deixavam a pátria mãe em busca de melhores condições de vida. Ele não só se identificava, como, possivelmente, via-se nas pessoas e nos lugares que fotografava. Talvez tenha sido esse um dos fatores motivadores, pelo qual a sua obra tenha se realizado basicamente em um local com imigrantes italianos. Além disso, o fato de ele aparentar

³⁷ Pergine ainda era considerada parte do Império Austro-húngaro no momento da imigração de Luiz Franceschi. Entretanto, a certidão de casamento informa como lugar de nascimento, a Itália. Assim, na memória familiar, ele era um imigrante italiano. Nesta perspectiva, adotou-se para essa pesquisa, a pessoa de Luiz Franceschi como um italiano.

intimidade com o lugar que fotografava, possível de se ver em algumas fotografias e que será abordado no capítulo seguinte, também seja a identificação com sua história particular.

3.5 O PROGRESSO REGISTRADO PELO OLHAR DO FOTÓGRAFO – UMA CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO

As riquezas naturais da região, como a abundância madeireira, a erva mate e o calcário, impulsionaram o surgimento da indústria e do comércio local. Ferrarini (1992) relata que o crescimento desse município acompanhou e concorreu para o desenvolvimento não só da região, mas do Estado e que “a preocupação pelo desenvolvimento econômico-industrial foi anterior à instalação da própria Vila de Colombo” (p. 409). Os imigrantes italianos já haviam instalado o primeiro moinho de fubá quando ainda no tempo de colônia, marcando o advento da indústria no local, o que gerou muitos empregos e foi seguido por outras atividades, como forno de cal e olarias, empresas de extração de mármore e carvão mineral, exploração, industrialização e comercialização da erva mate, a indústria vinícola, fábricas de louça de barro e porcelana, fábrica de vidro, fábrica de banha, salame, rapaduras, torrefação e moagem de café, carpintarias, selarias, latoeiros, marceneiros e outros tantos, necessários e inerentes ao desenvolvimento de uma localidade.

Luiz Franceschi, morando no local, participou do progresso e registrou o avanço da urbanização. Esses indícios são possíveis de observar nas imagens, que trazem traços da movimentação econômica, ligados à modernidade e que pressupunham o dinheiro e o lucro como, por exemplo, as construções; a presença do automóvel, que era um novo hábito urbano moderno; as fábricas de vidro e seus produtos.

Essas são cenas que mostram um lugar em desenvolvimento e em crescimento. As carroças, além do transporte e da força de trabalho, trouxeram para a localidade as fábricas e oficinas de carroças e ferrarias. Os veículos motorizados ainda estavam começando a chegar e eram as carroças que transportavam as mercadorias, produzidas ali, para a capital. Para melhor situar no tempo, vale citar que

foi em 1927 que uma lei municipal³⁸ passou a exigir carteiras de motorista para dirigir automóveis em Colombo, de onde se pressupõe que, anteriormente a essa data, o transporte era feito apenas por meio de carroças.

Imagem 24 - Serraria. Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo

As imagens representam visualmente uma cidade que ensaiava os seus primeiros passos em direção ao progresso, com muitas transformações como, por exemplo, as imagens da serraria, com o pátio cheio de toras. Na região de Colombo havia grande riqueza madeireira. Sendo assim, o corte da mata e o desdobre em madeira para construção de casas e de móveis era grande, o que levou ao aparecimento de diversas serrarias, que se tornaram uma atividade importante para o desenvolvimento da região (imagem 24 e 25). Nas imagens, vê-se também trabalhadores em uma fábrica de vidro (imagem 26) e potes de vidro (imagem 27), além da presença do automóvel (imagem 28).

³⁸ FERRARINI, 1992, p. 249.

Imagem 25 - Serraria na região de Colombo.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Imagem 26 - Trabalhadores em uma fábrica de vidro.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Imagem 27 - potes de vidro. Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Imagem 28 - Presença do automóvel. Fotografia: Luiz Franceschi



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

À medida que os espaços da cidade iam sendo preenchidos, a cidade ia se organizando de modo político e educacional: para que houvesse ordem e progresso pressupunha-se a necessidade da disciplina e da lei. Essa face política e institucional da transformação aparece nos ícones que dão a ideia de pertencimento à nação como estado, república e em símbolos do poder militar, além de mostrarem a construção da autoridade política, como vitrines da civilização. As imagens, que sinalizam a face política dessa transformação, carregam os símbolos que atestam esse processo, como bandeiras, a presença de escolas, as crianças em formação escolar, os prédios escolares, as comemorações de datas cívicas e a presença da lei.

Imagem 29 - Colégio Santo Antônio. Fotografia: Luiz Franceschi.

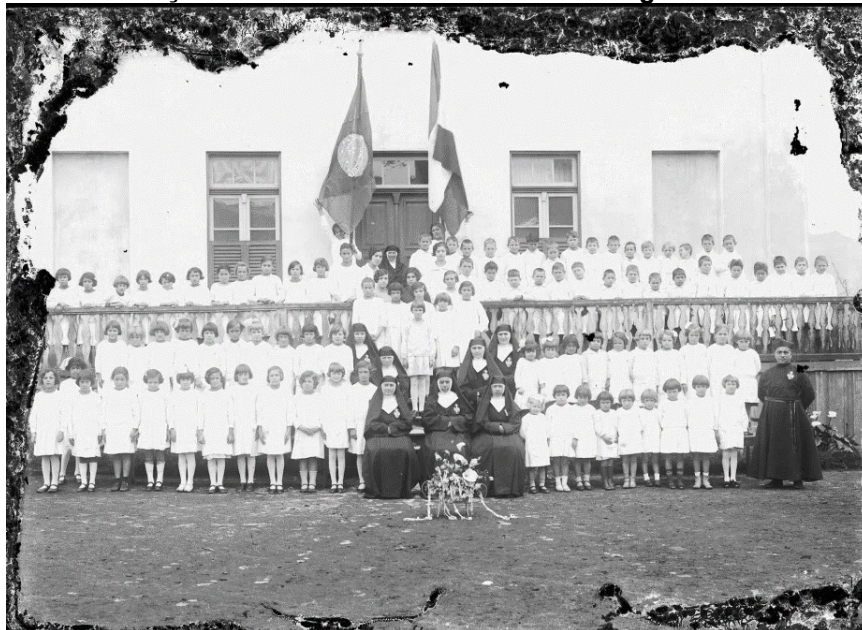


Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Tomando-se como exemplo a fotografia do Colégio Santo Antônio com as bandeiras, é possível analisar vários elementos nesse sentido. Na primeira bandeira,

da esquerda para a direita, infere-se que seja a bandeira brasileira, seguida pela bandeira da Congregação Passionista, do Vaticano e do Reino da Itália (imagem 29). Na imagem a seguir, há crianças em formação escolar (imagem 30). Nessas imagens, denota-se a junção da igreja com a educação, uma maneira de educar nos seus ideais, reforçando os seus ideais e valores morais.

Imagem 30 - Crianças em frente ao Santo Antônio. Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Imagem 31 - Câmara Municipal de Colombo, década de 1930.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Imagem 32 - Soldados e camponeses.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Imagem 33 - Presença dos militares.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Nas imagens acima, vê-se o prédio da Câmara Municipal, da década de 1930, com a bandeira do Brasil e provavelmente os principais nomes da política da época (imagem 31), além da presença dos soldados e militares que posam para as fotos juntamente com os camponeses (imagem 32 e 33).

A religião foi um espaço para a criação e afirmação dos símbolos e representações daquilo que os imigrantes traziam da sua terra natal e permitiu-lhes um recomeço: era por meio da religião que eles reforçavam e mantinham o elo com a pátria distante. O imaginário da fé e a presença do catolicismo, como religião oficial com suas práticas e manifestações, aparecem em boa parte das imagens do acervo, que atestam a presença da religião católica e a influência dela na vida das pessoas. Trata-se do reforço da união entre os grupos e a própria formação da colônia, que teve como início um grupo de imigrantes italianos que vieram conduzidos por um padre italiano. Como exemplo, tem-se as imagens com temas de comemorações religiosas, procissões, batizados e a presença da Congregação Passionista. Na foto panorâmica da cidade, percebe-se a representação e o poder simbólico da igreja, sendo ela o maior monumento no espaço geográfico e na arquitetura (imagem 34). A fé é reforçada também nas comemorações religiosas, como mostram as imagens (imagem 35 e 36) e na aproximação da igreja com a família (imagem 37).

Imagem 34 - Vista de Colombo com a igreja ao fundo.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Imagem 35 - Fiéis em procissão.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Imagem 36 - Celebração de missa no bairro Capivari. Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Grande parte das imagens do acervo são fotografias que reforçam a unidade do grupo em celebrações familiares e em processos interativos, que contam os laços

entre as pessoas e entre as famílias (imagem 37 e 38), além de ritos comuns, como primeira comunhão (imagem 41) e casamentos (imagem 42).

Imagem 37 - Família Pedro Fiorese e Rosa Busato com o Pe. Alberto Casavecchia.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Imagem 38 - Celebração familiar.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Imagem 39 - Família reunida

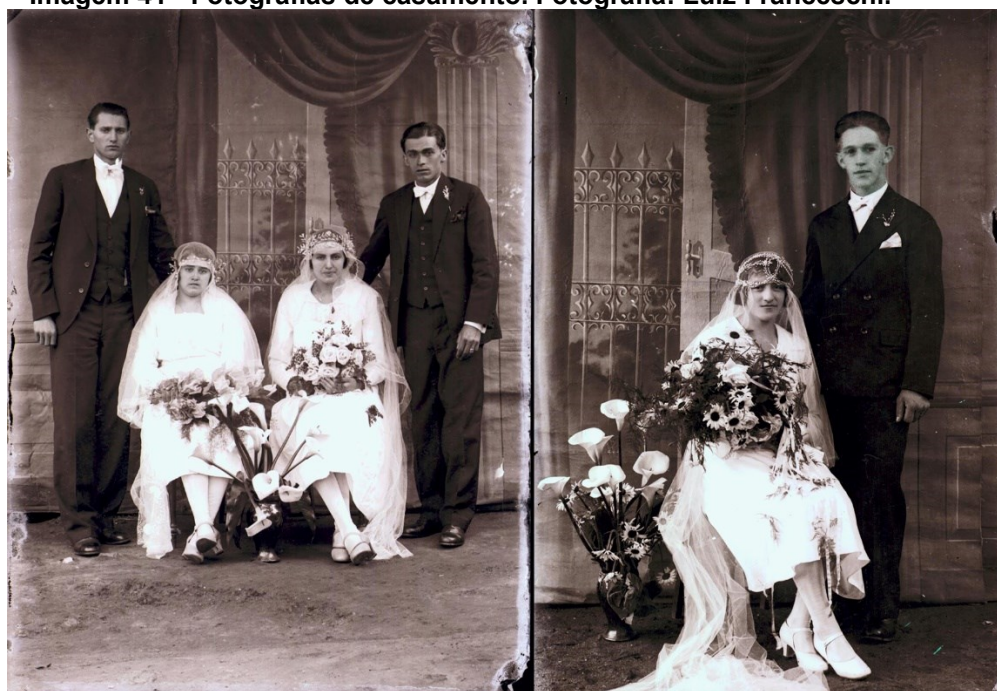
Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Imagem 40 - Primeira comunhão.

Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

As fotografias podem ser interpretadas como textos e suportes das relações sociais familiares, sendo a fotografia de família um índice de instrumento de integração e um rito do culto doméstico. Segundo Bourdieu (2003), a fotografia de casamento foi admitida de forma rápida e generalizada, por encontrar suas condições sociais de existência já criadas: os casamentos são sempre acompanhados das fotografias.

Imagem 41 - Fotografias de casamento. Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

As festas reafirmam os grupos e a fotografia reafirma os laços entre eles, enquanto as fotografias de bodas solenizam esses destaques na vida social em grupo. No caso do casamento “é a imagem que fixa para a eternidade o grupo reunido, reafirmado o ritual cuja função é consagrar, sancionar e santificar a união de dois grupos, que ocorre através da união de dois indivíduos”³⁹ (BOURDIEU, 2003, p. 58, tradução nossa).

³⁹ Do original: E nel caso de la boda, la imagen que fija para la eternidad al grupo reunido, mejor dicho, a la reunión de dos grupos, se inscribe necesariamente em um ritual cuya función es consagrar, es de-cir, sancionar y santificar, la unión de dos grupos que se realiza através de la unión de dos individuos.

Imagem 42 - Camponeses.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Imagem 43 - Dama e seu cavalo adestrado.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Os camponeses, por exemplo, com as enxadas na mão, equilibrando seus cachimbos na boca e com chapéus de palha (imagem 42), estão descontraídos no seu ambiente natural de trabalho, enquanto a imagem da dama bem trajada (imagem

43) parece ser uma imagem montada e pensada no seu estúdio improvisado. A dama, trajando um vestido que aparenta ser de boa costura e calçando sapatos finos, tem em sua mão um bastão, que parece ser algo ligado a adestramento de animais, já que, ao fundo, obedientemente com as duas patas dianteiras sobre um minúsculo banquinho, está um cavalo. O estúdio é improvisado, provavelmente o lado externo da casa de Franceschi, onde um pano de fundo, à moda da época, foi afixado sobre uma parede. Nota-se o chão de terra batido e, no canto, por detrás, a parte de uma criança, que observa a cena inusitada.

Como mostram as imagens, Luiz Franceschi estava presente nos momentos importantes de celebrações, tanto da vida familiar, quanto da vida política, na vida urbana e na vida no campo, nos momentos de representação religiosa e na representação escolar. Através dos registros fotográficos, pode-se perceber a interação do fotógrafo com toda a sociedade que fazia parte da sua época e que, sua produção não se limitava a um tipo apenas de fotografia, abrange um largo espectro temático.

O fotógrafo, por esse meio de expressão e usando dessa tecnologia, se prestou a documentar um período e lugares determinados, constituindo fontes de conhecimento por meio de registros visuais que contém micro aspectos de cenários, lugares, pessoas e fatos da época em que foram produzidos.

4 A TECNOLOGIA

A tecnologia está presente em todas as atividades dos seres humanos, quer seja na construção ou uso de artefatos ou em processos. Sendo assim, este capítulo tem por finalidade trazer à reflexão a manifestação da tecnologia no fazer fotográfico. Toda imagem tem uma técnica específica para ser produzida e materializada. As pinturas rupestres, por exemplo, como comentado no início do capítulo dois, para serem realizadas demandaram que houvesse a vontade do ser humano em criar esses registros, somada a uma tecnologia e a um aparato técnico, unidos ao conhecimento e às técnicas disponíveis e vigentes na época. Estima-se que essas pinturas tenham sido realizadas com o dedo ou com um carvão, e para isso foi necessário o conhecimento sobre como extrair, da natureza, os elementos pertinentes. Da mesma forma, era preciso saber como utilizar os corantes dessas pinturas sobre a superfície das paredes das cavernas, e, ainda, como projetar e afiar ferramentas como os buris, que esculpíram desenhos em forma de relevos nas rochas.

A fotografia, se comparada aos desenhos rupestres, é bem moderna. E para que seja materializada, também envolve todo um processo de concepção, criação e finalização que, na sua gênese, parece fazer um caminho similar ao da criação daquelas pinturas. Além disso, para que a fotografia exista, também são necessários o assunto, a vontade do ser humano em criar o registro, uma tecnologia e conhecimento técnico para materializar e fixar a imagem em um tipo de aparato ou suporte.

Dessa forma, o objetivo deste capítulo é abordar as questões de tecnologia e de como ela se manifesta no fazer do fotógrafo, a partir das quatro manifestações propostas pelo filósofo Carl Mitcham (1994), em seu livro *“Thinking Through Technology: The Path between Engineering and Philosophy”*.

Para pensar a atividade do fotógrafo atrelada à tecnologia, é necessário aqui retomar os conceitos apresentados nos capítulos anteriores, de que o ser humano é um ser simbólico que tem a volição de registrar o mundo por meio de imagens.

Para entender esses processos, é preciso antes apresentar um conceito de tecnologia e onde, ou como, pode manifestar-se.

É possível começar esta discussão com a análise da obra do filósofo Alberto Cupani (2011), que explica que a tecnologia faz parte do mundo contemporâneo, e

que isso pode tanto significar a satisfação pelo uso dos aparelhos, que tornam a vida mais cômoda, como o entusiasmo diante das possibilidades trazidas pelo computador e internet. Ou ainda o temor que as armas cada vez mais potentes provocam.

Segundo Cupani, a tecnologia pode consistir em objetos ou domínio de objetos, mais ou menos complexos. Artefatos e aparelhos como a televisão, aspirador de pó, aparelhos de ultrassonografia, redes elétricas, fábricas, hospitais, sistemas de controle de trânsito são, sem dúvida, exemplos de uso de tecnologia, mas os processos e os procedimentos que esses aparelhos possibilitam são igualmente tecnológicos. "A tecnologia se apresenta como uma realidade polifacetada: não apenas em forma de objetos, mas também como sistemas, como processos, como modos de proceder, como uma certa mentalidade". (CUPANI, 2016, p. 14). Por exemplo, uma cirurgia, a comunicação, a pretensão de controlar o futuro, de diminuir tempo e distâncias, as programações para o que se deseja fazer, são também entendidas como pensamentos tecnológicos.

Cupani apresenta a complexidade que a palavra "tecnologia" denota a partir da diversidade de definições⁴⁰ dadas por vários filósofos que dela se ocuparam, e apresenta algumas delas, como as comentadas a seguir. Para Mitcham (1994), pode ser a fabricação e uso de artefatos; para Skolimowski (1983), pode ser uma forma de conhecimento humano, voltado a criar uma realidade conforme os propósitos desejados; para Jarvie (1983), é um conhecimento que funciona, um *know-how*; para Ferre (1995), são as implementações políticas da inteligência; para Pitt (2000), é a humanidade trabalhando; para Heidegger (1997), é a colocação da natureza à disposição do homem, como recurso; para Bunge (1985), é o campo de conhecimento relativo ao projeto de artefatos e a planificação da sua realização, operação, ajustamento, manutenção e monitoramento, a luz de conhecimento científico; para Borgmann (1994), é o modo de vida próprio da Modernidade; para Ellul (1964), é a totalidade dos métodos a que se chega racionalmente, e que têm eficiência absoluta, para um dado estágio do desenvolvimento, em todo campo de atividade humana; e, para Feenberg (2002), é a estrutura material da Modernidade.

Já Carl Mitcham inicia o seu livro "*Thinking through technology: the path between engineering and philosophy*" afirmando que a tecnologia emerge de ideias e

⁴⁰ CUPANI, 2016, p. 17.

motivos como, por exemplo: fazer jantares, costurar roupas, construir casas, fabricar produtos industriais, usar ferramentas, ligar um aparelho eletrodoméstico, atender a telefones, dirigir carros, ouvir rádios e assistir à televisão. E, embora todas essas coisas pareçam um hábito, tudo isso faz parte de uma sociedade tecnológica. Para Mitcham, o termo "tecnologia" não tem um significado unívoco, sua significação pode variar segundo o contexto no qual está inserido.

Mitcham, que é um filósofo da tecnologia e da engenharia, desenvolve uma análise do termo "tecnologia" de acordo como é empregada por dois importantes grupos de profissionais, que são os engenheiros e os cientistas sociais. Conforme é usada por estes dois grupos, o termo tem, para Mitcham, um significado mais amplo ou mais restrito.

Para a engenharia, o uso do termo é mais estrito/restrito e está relacionado à eficiência, pois, por ser restrito, não permite analogias ou extensões. Diferentemente, para os cientistas sociais, o termo tecnologia tem significação muito mais ampla e estende-se para se referir a toda a fabricação de artefatos materiais, os objetos feitos e seus usos, juntamente com seus contextos intelectuais e sociais. Isso inclui até o que o engenheiro chama de tecnologia, junto com a própria engenharia.

Sendo assim, com a abrangência mais ampla do termo dado pelas ciências sociais, a tecnologia aponta para muitos elementos e influências que entram ou surgem do processo primário da fabricação de artefatos materiais. Nesse sentido, as artes podem ser pensadas pelo viés da tecnologia, como também a fotografia e o ato fotográfico, pois ambos derivam do processo primário que é a construção do artefato material, a câmera fotográfica.

4.1 AS QUATRO MANIFESTAÇÕES DA TECNOLOGIA, SEGUNDO CARL MITCHAM

Mitcham defende a tecnologia dentro do sentido mais amplo do termo, que é a fabricação e o uso de artefatos materiais em todas as formas e aspectos e, dentro dessa conotação mais ampla, chama a atenção para aspectos mais profundos desse fenômeno, que são os quatro modos pelos quais se manifesta.

Segundo o autor, a tecnologia está fundamentalmente envolvida com o ser humano e, portanto, deve ser considerada em relação aos aspectos essenciais de

uma antropologia filosófica "com diferenças traçadas entre suas manifestações na mente, por meio de atividades corporais e como objetos independentes que ocorrem no mundo físico e social"⁴¹ (1994, p. 159, tradução nossa).

Com base nisso, Mitcham postula a tecnologia como conhecimento, como objeto e como atividade. Porém, reconhece que há uma simplificação exagerada na estrutura conceitual desses três modos, e que essa simplificação é discutível, pois a construção da mente ou do "interior do homem" não deve restringir-se apenas à cognição, ou seja, à capacidade do homem de aprender e elaborar o conhecimento: "a vontade é um aspecto igualmente real, embora sutil, do ser humano"⁴² (1994, p. 159, tradução nossa). Assim sendo, Mitcham adiciona um quarto modo de manifestação da tecnologia como "volição".

A fotografia, o ato fotográfico e a vontade de registrar do fotógrafo podem ser analisadas dentro dessas quatro manifestações da tecnologia, como apresentadas a seguir.

4.1.2 Tecnologia como Objeto

A primeira manifestação da tecnologia, apresentada por Mitcham, é a da tecnologia como objeto. "Artefatos - objetos materiais como ferramentas, máquinas e produtos de consumo - são o que mais vem à mente quando a palavra "tecnologia" é mencionada"⁴³ (1994, p. 161, tradução nossa).

Baseando-se em Mumford (1934), que dividiu a classe dos objetos tecnológicos em utensílios, aparelhos, utilitários, ferramentas e máquinas, Mitcham entende que objetos tecnológicos também podem originar-se de outros objetos e expande a lista, incluindo alguns outros itens básicos de derivados de tecnologia como objeto, como, por exemplo: roupas (artefatos para cobrir o corpo); utensílios (cestos, potes, recipientes); estruturas (casas e locais onde dentro dos quais as atividades humanas ocorrem); aparelho (fornos, recipientes para algum processo físico ou químico iniciado e controlado por humanos); serviços públicos (caminhos, estradas,

⁴¹ Do original: Technology is pivotally engaged with human. As such is to be considered in relation to with differences drawn between its manifestations in the mind, through bodily activities, and as independent objects that take place in the physical and social world.

⁴² Do original: The will is an equally real if subtle aspect of the human.

⁴³ No original: Artifacts - material objects such as tools, machines, and consumer products - are what most readily come to mind when the word "technology" is mentioned.

redes de energia elétrica); ferramentas (instrumentos operados manualmente com finalidade de transformar o mundo material); máquinas (ferramentas que não necessitam da energia humana para funcionar pois possuem uma fonte externa de energia, mas, precisam da intervenção e da direção humana para realizar os seus trabalhos); autômatos ou máquinas automatizadas/cibernéticas (que não necessitam de entrada de energia humana e nem precisa do ser humano para operá-las imediatamente). Cada um desses artefatos tem uso próprio, portanto evocam sua própria história e análise.

Dentre essas classes propostas, a que interessa para esta Dissertação é a classe das máquinas que não necessitam da entrada da energia humana, porém necessitam da direção humana, como é o caso da câmera fotográfica.

Ao falar sobre os tipos de máquina, Mitcham (1994) esclarece questões conceituais sobre a mudança de significado do antigo instrumento de trabalho, que era operado pela força manual, para os modernos instrumentos, que não necessitam da força física humana para serem operados, ou seja, os que têm entrada de energia externa e são operados por forças externas como, por exemplo, os que são operados por energia elétrica, água ou vento.

Historicamente, o termo “máquina” significou, primeiramente, na Antiguidade Clássica, alavanca, roda, eixo, polia. Depois, passou a significar também qualquer implemento ou máquina que requer mais de um ser humano para operá-la, por ser a força humana a sua fonte de energia; e, em terceiro, a expressão máquina passou a ser compreendida como um implemento que, embora não dependa da energia humana para movê-la, depende do monitoramento ou da direção humana, como ocorre no ato de dirigir carros, por exemplo, ou de operar uma câmera fotográfica.

Da forma como caracterizada por Mitcham, a câmera fotográfica pode ser analisada, dentro da manifestação de tecnologia, como objeto e, dentro do conceito de máquina, enquanto ferramenta. A câmera fotográfica não necessita de força humana, na forma de energia como combustível para funcionar. Porém, necessita da direção humana para que possa servir ao seu propósito de recortar o mundo e congelar o tempo, em forma de uma fotografia.

Por mais modernas que as câmeras fotográficas possam ser, a direção humana se faz necessária para fazer o enquadramento, os ajustes e até mesmo a colocação do filme, nas câmeras analógicas.

4.1.2 Tecnologia como Conhecimento

A segunda manifestação da tecnologia apresentada por Mitcham é a tecnologia como conhecimento, que corresponde a uma forma específica do conhecimento e que não se reduz à ciência aplicada. A produção e o uso dos artefatos demandam maneiras específicas de conhecer o mundo material e, essas maneiras, embora incorporem o saber científico, possuem características próprias.

A tecnologia como conhecimento não deve ser confundida com a ciência.

A ciência é baseada na observação e é o acúmulo de informações sobre o mundo; seu elemento básico é uma lei científica que descreve a forma como o mundo é. A tecnologia, por outro lado, é pensada principalmente sobre como controlar o mundo; seu elemento básico é uma regra - senão uma invenção concreta."⁴⁴ (MITCHAM, 1978, p. 257, tradução nossa).

Se na tecnologia como objeto são analisados o "fazer e usar", na tecnologia como conhecimento são analisados "os conhecimentos e as habilidades" envolvidas nessa atividade de "fazer e usar",

Partindo das múltiplas teorias e definições que resultam do próprio conhecimento, o conhecimento tecnológico (que se relaciona com os artefatos), pode ser contrastado com o conhecimento da natureza (que se relaciona com objetos naturais) e podem, assim, diferenciar-se de acordo com os tipos de objetos tecnológicos conhecidos. Em uma linha kantiana do conhecimento, Hegel, Nietzsche, Cassirer e Heidegger estendem a tentativa moderna "de fundamentar a filosofia no sujeito que conhece, em vez de maravilhar-se com as coisas que são"⁴⁵ (MITCHAM, 1994, p. 192, tradução nossa). Assim, Mitcham propõe que "o conhecimento tecnológico pode ser pensado como composto de arquitetura (lidando com estruturas) e mecânico (lidando com máquinas)"⁴⁶(ibidem). Porém, ele observa que nenhuma

⁴⁴ Do original: All types of technology-as-knowledge are generally to be distinguished from science. Science is based upon observation and is the accumulation of information about the world; its basic element is a scientific law which describes the way the world is. Technology, on the other hand, is primarily thought about how to control the world; its basic element is a rule - if not a concrete invention.

⁴⁵ Do original: The historicizing of knowledge that follows Kant - from Hegel through Nietzsche to Cassirer and Heidegger - simply extends the modern attempt to ground philosophy in the knowing subject rather than in wonder at the things that are.

⁴⁶ Do original: ...technological knowledge may be thought of as composed of architecture (dealing with structures) and mechanics (dealing with machines).

dessas abordagens revela alguma coisa sobre a estrutura epistemológica única da tecnologia como conhecimento.

Para resolver essa questão, apoiando-se em estudiosos como Gille, Carpenter e Bunge, Mitcham apresenta quatro distinções dentro da tecnologia como conhecimento e as coloca na ordem de menor para maior abrangência, que são: habilidades sensório-motoras; máximas técnicas; leis descritivas e teorias tecnológicas. Dessas quatro distinções apresentadas, pode-se observar no exercício do fotógrafo três delas, conforme comentadas a seguir.

Em primeiro lugar, as habilidades sensório-motoras – baseando-se em Gille, nessa distinção são consideradas as habilidades de fazer e usar - tanto as pré-conscientes, como as adquiridas por aprendizado intuitivo, ou por tentativa e erro; também são consideradas as habilidades adquiridas através da imitação de algum mestre ou artesão como, por exemplo, no caso do fotógrafo, a habilidade de usar uma câmera fotográfica pode ser intuitiva, ou pode ser desenvolvida pela imitação, a partir da observação de outros fotógrafos e mestres, o que era muito comum no século XIX e início do século XX.

Nessa época, muitos fotógrafos iniciaram-se no ofício como amadores, pois não existiam ainda escolas com cursos profissionais de fotografia. Alguns, mais abastados, saíam do país em busca de conhecimento ou para aprender com outros mestres. Muitos deles começaram como autodidatas, como foi o caso dos fotógrafos João Battista Groff e Claro Jansson, citados no capítulo anterior. Luiz Franceschi, um homem de muitos ofícios, também foi um autodidata e, como era prática na época, o ensino da fotografia era passado de um fotógrafo para outro, ao que se pressupõe que ele aprendeu o ofício pelas habilidades que possuía, usando, para isso, o recurso da intuição e imitando outros profissionais. Essa imitação pode ser notada na construção estética das suas fotografias, que acompanham os modelos de composição que eram praticados - ou que era "moda" - pelos fotógrafos da época.

Tratando-se de fotógrafos nacionais e do ensino e aprendizado do fazer fotográfico, Boris Kossoy, no "Dicionário histórico fotográfico", traz uma importante contribuição para esse tema, no capítulo intitulado "‘Ensina-se a arte’: a transmissão do conhecimento" (2002, p. 40). Kossoy explica que fotógrafos colocavam anúncios em jornais e periódicos, oferecendo-se para ensinar a "arte de fotografar." A historiografia mostra que os primeiros anúncios começaram a aparecer em 1840 e

Kossoy afirma que "esse aprendizado foi fundamental para a multiplicação de novos adeptos a tentarem a sorte na profissão". (2002, p. 40).

O ensino acontecia no próprio estabelecimento fotográfico entre o fotógrafo proprietário e seus empregados e, assim, a tecnologia como conhecimento manifestava-se no aprendizado do ofício, que era passado adiante através das habilidades adquiridas pela imitação do mestre (um fotógrafo já experiente). Os alunos aprendiam com esse mestre as operações básicas de como manusear uma câmera, praticavam como iluminar os modelos no estúdio, as técnicas e os processos para processamento químico das chapas. "Desta forma transmitiu-se o conhecimento da tecnologia e estética da imagem num alcance muito maior do que se podia imaginar; isso se constata pela quantidade de anúncios em que eram oferecidas "lições de fotografia" (KOSSOY, 2002, p. 42).

Luiz Franceschi exercia outras profissões, e não há registros ou relatos que de que ele tenha trabalhado em algum estúdio. Porém, mediante suas fotografias e o cenário da época, é possível pressupor que ele aprendeu a fotografar usando suas habilidades, intuição e a imitação de outros mestres fotógrafos, como proposto pela manifestação da tecnologia como conhecimento, na forma de habilidades sensório-motoras.

Em segundo lugar, as máximas técnicas – que são as regras práticas do trabalho pré-científico (Carpenter) ou receitas (Gille), "estas constituem uma tentativa inicial de articular habilidades de fazer ou de usar bem-sucedidas"⁴⁷ (MITCHAM, 1994, p. 193, tradução nossa). A maioria das receitas dos livros de receita, são máximas técnicas, como o exemplo citado por ele: "Para cozinhar arroz, leve a água para ferver, adicione metade do volume de arroz e cozinhe por vinte minutos" (ibidem)

Além da imitação, o aprendizado poderia ser adquirido, desenvolvido e aperfeiçoado através da leitura e estudo dos manuais de fotografia, que traziam "receitas", regras e dicas de como proceder para se fazer uma boa fotografia.

Liebert ⁴⁸, fotógrafo francês e membro da Sociedade Francesa de Fotografia, escreveu em francês, no ano de 1878, o "*La Photographie en Amérique: traité complet de photographie pratique. Contenant les découvertes les plus récentes*", que é um desses manuais que traz orientações para montar uma oficina fotográfica, desde o

⁴⁷ Do original: These constitute an initial attempt to articulate successful making or using skills.

⁴⁸ Alphonse Liébert, fotógrafo francês com ateliê em Paris, foi membro da Sociedade Francesa de Fotografia, detinha, entre os brasileiros, o título de "Photographo da Casa Imperial".

projeto arquitetônico, de como montar e usar a luz para a obtenção de um retrato perfeito, até como fazer e fixar os fundos de tecido. No ambiente e acessórios julgados necessários por Liebert para se alcançar um bom resultado, eram recomendados fundos de tecido que iam às costas do retratado, e havia orientação no sentido de que esses fundos fossem móveis, para melhor adaptar-se ao tipo de retrato. Liebert apresenta a máxima técnica de como construir um desses fundos:

Uma excelente forma de obter fundos curvos móveis é fazer dois ganchos planos de 5 centímetros de largura por 1 centímetro de espessura, formando um arco circular igual de 2,40m, tendo por base, na parte aberta, 1,30m, o que dá uma profundidade de 0,80m. Três rodízios serão colocados em um dos cabides, sendo ambos forrados internamente com madeira fina do mesmo formato; quatro montantes, também em madeira, de 2,30m de altura, munidos de encaixe, irão sustentar estes dois cabides, sobre os quais esticaremos um fundo de folha lisa numa só peça e tom adequado à luz da oficina, cinza, azul escuro ou marrom. A letra A, nas duas figuras 25 e 26, mostra este fundo circular móvel durante a instalação⁴⁹ (LIEBERT, 1878, p. 57, tradução nossa).

O uso do tecido pintado à mão, colocado como pano de fundo em suas imagens, faz parte do manual de regras criado para ensinar como fazer boas fotografias. Os fundos, como descrito na página 56 do citado manual,⁵⁰ desempenhavam um papel importante dentro do cenário fotográfico e poderiam ser lisos ou pintados, recriando cenários imaginários. Os lisos eram indicados para retratos de busto ou meio corpo e os pintados, recriando cenários, seriam mais indicados para os retratos de corpo inteiro. De fato, o gênero retrato estava associado aos modelos difundidos pelos estúdios profissionais de fotografia com base no que os manuais de fotografia diziam.

Esses procedimentos são encontrados dentro da produção imagética de Luiz Franceschi, característica que está ali não por acaso, mas ditada por uma literatura

⁴⁹ Do original: Un excellent moyen d'obtenir des fonds cintrés mobiles consiste à faire faire deux cintres en fer plat de 5 centimètres de largeur sur 1 centimètre d'épaisseur, formant un arc de cercle égal de 2m40 ayant pour base , à la partie ouverte, 1m30, ce qui donne une profondeur de 0m80. A l'un des cintres seront adaptés trois patins à roulettes , et tous deux seront garnis, à l'intérieur, de bois mince ayant la même forme ; quatre montants, également en bois, de 2m30 de hauteur, ajustés à mortaise , maintiendront ensemble ces deux cintres, sur lesquels on tendra un fond en drap uni d'un seul morceau et d'une nuance appropriée à la lumière de l'atelier, soit gris, bleu foncé ou marron. La lettre A, dans les deux figures 25 et 26, montre ce fond circulaire mobile pendant la pose.

⁵⁰ LIEBERT, 1878, p. 56. Les fonds et les paravents jouent également un rôle important dans un salon de pose .On doit varier le fond du tableau et le mettre en harmonie avec le sujet principal qui est au premier plan ; il faut donc avoir une série de fonds différents, machinés de façon à pouvoir les manœuvrer facilement.

específica da época: os manuais de fotografia. As fotografias a seguir são um exemplo disso.

**Imagem 44 – Filhos do Franceschi no estúdio improvisado.
Fotografia: Luiz Franceschi.**



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo

**Imagem 45 – Senhoras posam frente ao fundo de tecido.
Fotografia: Luiz Franceschi.**



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo

Em terceiro lugar, vêm as leis descritivas ou regras tecnológicas - essas são como leis científicas por serem explicitamente prescritivas (aquilo que se recomenda, se ordena; tem teor de norma, preceito) e apenas implicitamente (subentendido, não está dito, mas pode ser percebido com facilidade) descritiva da ação e são empíricas: são derivadas diretamente da experiência (não tem um arcabouço teórico explícito). São formuladas através de observações e a partir de teorias ou experiências sistemáticas.

Liebert (1878), no prefácio da terceira edição do manual de fotografia "*La Photographie en Amérique*", explicava que, encorajado pelo sucesso das duas edições anteriores, a terceira edição era mais completa. Até então, os autores haviam se preocupado apenas com a parte técnica, que constituía a base da fotografia e negligenciado as questões de iluminação e de pose, esquecendo da importância do domínio da luz, o que ele, nessa edição, procura corrigir. Liebert era um fotógrafo estabelecido em Paris e escreveu o manual baseado nas suas práticas cotidianas e na sua própria experiência. Segundo ele, todos os procedimentos foram "cuidadosamente experimentados" a fim de evitar tentativa, erro e falha e outros novos procedimentos foram adicionados e descritos com detalhes, graças a outros especialistas que, tanto compartilharam, como deixaram-no testemunhar essas fórmulas. Ele então concluiu que isso tudo permitiu-lhe fazer "uma descrição completa que servirá de guia a todos aqueles que desejam praticar estes procedimentos"⁵¹(LIEBERT, 1878, prefácio xvi, tradução nossa).

A respeito das questões de iluminação ele escreveu:

"Procuramos preencher esta lacuna indicando, da forma mais clara e precisa possível, com os exemplares de apoio, a forma como procedemos para a produção dos diferentes modos de iluminação e as poses mais adequadas, de acordo com o carácter e a fisionomia das personagens que serão fotografadas. Para isso, descrevemos cuidadosamente o layout e a organização das oficinas, a disposição das cortinas, telas, refletores e acessórios essenciais para um bom resultado em todas as estações e em todas as latitudes. Cada um poderá então seguir o caminho que indicamos e aperfeiçoar, de acordo com o seu gosto e talento, o que delineamos em geral. Todos os procedimentos contidos em nossas edições anteriores foram cuidadosamente experimentados, a fim de evitar tentativa e erro e falha, e adicionamos todos aqueles, mais recentes, que consideramos úteis em sua aplicação. [...] Não afirmamos, entretanto, que antes de tudo, e nas primeiras operações, mesmo seguindo estritamente o que será prescrito, serão obtidos resultados que podem rivalizar com os dos praticantes mais experientes. [...] Seremos perdoados se, para sermos claros em nossas demonstrações,

⁵¹ Do original: dont nous avons pu faire alors une description complète qui servira de Guide à tous ceux qui voudront pratiquer ces procédés.

tivermos negligenciado o lado literário; não procuramos fazer um trabalho de estilo, mas simplesmente um trabalho útil para quem quer fazer bela fotografia. 52 (LIEBERT, 1878, prefácio vii, tradução nossa).

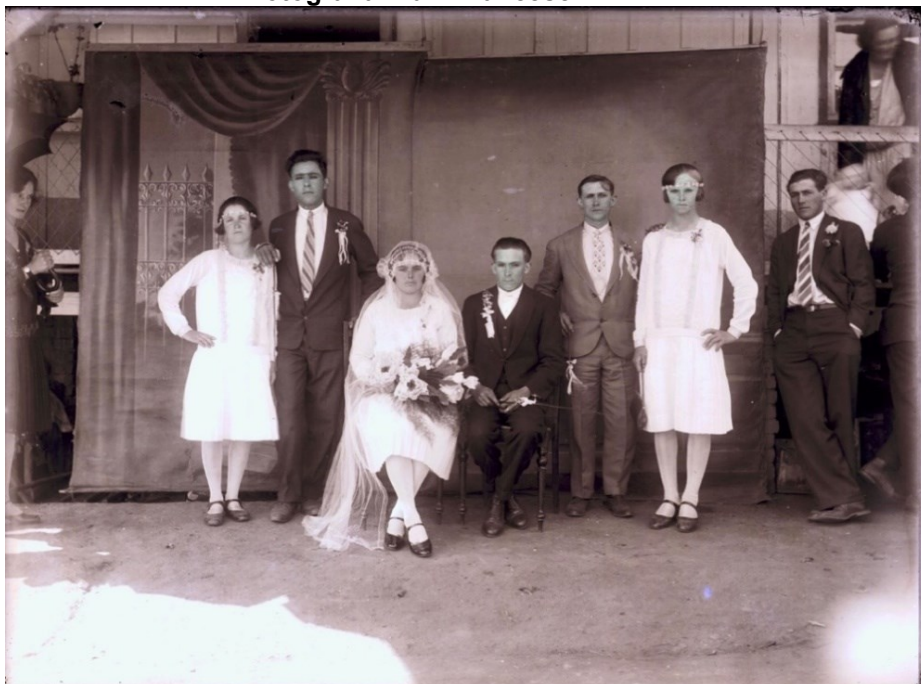
Dessa forma, Liebert descreveu, cuidadosamente, nas quase 700 páginas do manual, com palavras e gravuras, as máximas técnicas e leis descritivas para os fotógrafos interessados em fazer boas fotografias. É assim que os métodos e técnicas fotográficas foram difundidos desde o seu início.

Ainda no início do século XX, é possível notar a influência e o uso dessas máximas técnicas e leis descritivas no exercício do profissional de fotografia. No trabalho de Luiz Franceschi não foi diferente. Além de ter o domínio da luz, que segundo Liebert, era o que diferenciava um bom fotógrafo profissional de um mero produtor de imagens, suas fotografias são estética e tecnicamente bem construídas, o que mostra que ele era um conhecedor das leis descritivas e das máximas técnicas, dos manuais de fotografia e da linguagem fotográfica do seu tempo. Isso permite vê-lo como um “profissional” e “um verdadeiro artista” e não apenas como um curioso e amador da arte fotográfica. Segundo Liebert, “sendo a luz um instrumento dócil nas mãos de quem sabe utilizá-la e distribuí-la com inteligência, distinguiremos rapidamente o verdadeiro artista daquele que opera mecanicamente, sem gosto e sem talento”⁵³ (LIEBERT, 1878, p. 71, tradução nossa). Mesmo tendo um estúdio improvisado, em alguns negativos, o fundo fotográfico aparece colocado na parte externa de uma casa, provavelmente a sua própria casa. Assim, pode-se observar essas e outras características das máximas técnicas em sua obra.

⁵² Do original: Nous avons essayé de combler cette lacune en indiquant , d'une façon aussi claire et précise que possible , avec spécimens à l'appui , la façon dont nous procédons pour produire les différents modes d'éclairage et les poses qui conviennent le mieux , selon le caractère et la physionomie des personnages a photographier . Pour cela , nous avons décrit avec soin la disposition et l'organisation des ateliers, l'agencement des rideaux, des écrans, des réflecteurs et des accessoires indispensables pour permettre d'arriver à un bon résultat en toute saison et sous toutes les latitudes; chacun pourra alors suivre la voie que nous avons indiquée et perfectionner selon son goût et son talent , ce que nous avons ébauché d'une façon générale . Tous les procédés contenus dans nos précédentes éditions ont été essayés avec soin , afin d'éviter les tâtonnements et les insuccès, et nous avons ajouté tous ceux, plus récents, qui nous ont paru utiles dans leur application. [...] Nous ne prétendons pas cependant que tout d'abord , et aux premières opérations , même en suivant rigoureusement ce qui sera prescrit , on obtiendra des résultats pouvant rivaliser avec les productions des praticiens les plus exercés. [...] On nous pardonnera si , pour être clair dans nos démonstrations , nous avons négligé le côté littéraire ; nous n'ayons pas cherché à faire oeuvre de style, mais simplement un travail utile à ceux qui veulent faire de la belle photographie.

⁵³ Do original: La lumière étant un instrument docile dans les mains de celui qui sait l'employer et la distribuer avec intelligence, on distinguera bien vite le véritable artiste de celui qui opère machinalement, sans goût et sans talent.

**Imagem 46 - Fotografia de casamento no estúdio improvisado.
Fotografia: Luiz Franceschi**



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo

Dessa forma, a terceira apresentação da tecnologia como conhecimento na forma de leis descritivas manifesta-se nos manuais de fotografia como nesse trecho, em que Liebert descreve sobre a importância da luz certa para favorecer a beleza dos modelos:

A escolha e a disposição da luz podem embelezar ou tornar o modelo feio; uma iluminação que é admiravelmente adequada para uma cabeça enérgica, destacando tudo o que a caracteriza, teria um efeito muito ruim no rosto de uma jovem ou de uma criança; para o primeiro, as massas escuras se alternarão com as massas luminosas, as sombras serão bem sustentadas, poderosas, as luzes amplas e claras para terem sombras projetadas; para o segundo, ao contrário, evitaremos sombras pesadas e profundas, a luz será aberta e um pouco difusa, de forma que os meios-tons sejam suaves e espalhados por jatos de luz brilhantes para dar alegria ao retrato. A luz difundida por vidro fosco, cortinas ou telas é a luz mais comumente usada em uma oficina fotográfica, mas como muitas vezes é muito uniforme, projetamos na maquete, quando necessário, alguns raios de luz direta vindos das janelas superior e lateral para produzir oposições e relevos; sombras que são muito duras são, por sua vez, atenuadas por refletores brancos ou coloridos, que no entanto devem ser muito sóbrios para não produzir falsos efeitos e achatar as feições.⁵⁴ (LIEBERT, 1878, p. 72, tradução nossa).

⁵⁴ Do original: Le choix et la disposition de la lumière peuvent embellir ou enlaidir le modèle; tel éclairage qui sied admirablement à une tête énergique en mettant en relief tout ce qui la caractérise, serait d'un très - mauvais effet sur la figure d'une jeune fille ou d'un enfant; pour le premier, les masses sombres alterneront avec les masses lumineuses, les ombres seront bien soutenues, puissantes, les lumières larges et franches pour avoir des ombres portées; pour le second, au contraire, on évitera les ombres lourdes et profondes, la lumière sera bien ouverte et un peu diffuse, pour que les demi-teintes soient douces et éparpillées avec des jets de lumière brillants pour donner de la gaîté au portrait. La lumière diffusée par les verres dépolis, les rideaux ou les écrans est celle qui s'emploie le plus généralement

É possível observar, na obra de Luiz Franceschi, uma preocupação com a iluminação. A luz, sempre bem difusa, trazia suavidade para o rosto das pessoas retratadas.

Imagem 47 - Retratos. Fotografia: Luiz Franceschi



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

É importante diferenciar "as máximas técnicas" das "leis descritivas", pois ambas as duas manifestações aparecem nos manuais de fotografia e são usadas pelos fotógrafos. A máxima técnica descreve como executar uma ação para se obter um bom resultado, como uma regra ou uma receita; já as leis descritivas ou regras tecnológicas também descrevem como executar uma ação e tem força de uma norma, ou de um "assim se ordena", porém, são baseadas no conhecimento empírico, e não no conhecimento científico. Como apresentado no exemplo aqui, essas regras partem de um fotógrafo experiente, como uma norma ou um preceito, tendo sido desenvolvidas através da própria experiência, não deixando claro ou explícito o seu arcabouço teórico. Essas, por sua vez, são formuladas através de observações e a partir de teorias ou experiências sistemáticas (entendendo-se por sistemática, um

dans un atelier photographique, mais comme elle est souvent trop uniforme, on projette sur le modèle, lorsque cela est néces saire, quelques rayons de lumière directe provenant du vitrage du haut et de côté pour produire des oppositions et du relief ; les ombres trop dures sont atténuées à leur tour par des réflecteurs blancs ou colorés dont on devra cependant être très - sobre afin de ne pas produire des effets faux et aplatir les traits.

conjunto de ideias intelectualmente organizadas e consideradas nas suas relações). Liebert era esse fotógrafo experiente, que elaborava as leis descritivas baseadas no seu dia a dia do estúdio fotográfico, e as escreveu no manual de fotografia.

4.1.3 Tecnologia como Atividade

A terceira manifestação é a tecnologia como atividade. Mitcham observa que as manifestações de tecnologia como objeto e como conhecimento são as duas formas habitualmente mais analisadas filosoficamente e acrescenta que é apropriado sintonizar a essas análises, a da manifestação da tecnologia como atividade.

A tecnologia como atividade é o evento central onde o conhecimento e a volição se unem para criar ou para usar os artefatos e, da mesma forma, pode ser uma ocasião para os próprios artefatos influenciarem a mente e a vontade das pessoas. As atividades tecnológicas manifestam-se em diversos comportamentos humanos que podem ocorrer de forma individual, pessoal, em grupo ou em instituição.

Como exemplos básicos de engajamento comportamentais de tecnologia como atividade, Mitcham apresenta o *crafting*, o projetar, o fabricar, o trabalhar, o operar e o manter. Segundo ele, uma inspeção superficial dessas diversidades sobrepostas, sugere que os dois grandes temas de compromisso tecnológico com o mundo são produção e uso.

Se a manifestação da tecnologia como objeto pode ser distinguida de acordo com os objetos (utilitários, ferramentas, máquinas) e a manifestação da tecnologia como conhecimento pode ser distinguida, de acordo com os tipos de conhecimentos (máximas, regras, teorias); a tecnologia como atividade, por sua vez, pode ser distinguida de acordo com os tipos de atividades a que se destina, que podem ser: fazer, projetar, manter ou usar os artefatos.

Mitcham esclarece que a tecnologia abrange muito mais do que objetos materiais (como máquinas e ferramentas) e conhecimento mental, o que se denota pela associação com palavras como “indústria”, “habilidade”, “empregos” e “operações” e relaciona, como sendo tipos básicos de atividade tecnológica, o adquirir uma habilidade (como por exemplo o *crafting*), inventar e projetar (como o *designing*), manufaturar, operar, trabalhar e manter (no sentido estrito como sendo usadas com as mãos, “manuseadas”). Essas atividades se sobrepõem e podem ser classificadas

como mais vinculadas à produção (como no caso de adquirir habilidades, projetar e inventar), ou vinculadas ao uso, como as máquinas sendo “dirigidas”, manipuladas (como no caso do fotógrafo, o “usar” da câmera fotográfica).

Embora, o termo tecnologia seja associado mais rapidamente a objetos físicos ou hardware, a atividade é a manifestação mais primária da tecnologia e está enraizada na etimologia do próprio termo. A raiz grega *tékhne* tem relação com a arte e com o ofício, o que pressupõe uma certa atividade.

Para aclarar o conceito de “uso” como uma atividade tecnológica, Mitcham busca desvendar o sentido do verbo “usar” a partir da sua raiz latina *usus*, que tem sentido de “usar, exercer e praticar” e do inglês “*to use*”, que comumente denota trazer e colocar em serviço; empregar para algum propósito; pegar ou segurar algo, como meio de cumprir um propósito ou alcançar um resultado. Do ponto de vista do usuário, os “usos” estão subordinados para certos fins, que podem ser desde a produção ou manutenção até incluir o prazer da atividade como tal.

Analisando o fazer fotográfico, dentro da proposta apresentada por Mitcham, de que a tecnologia como atividade se manifesta na junção da vontade com o conhecimento para usar um artefato, tem-se que, quando a volição (vontade) do fotógrafo de registrar o mundo ao seu redor se une ao conhecimento da câmera (artefato) e dos processos fotográficos para usá-los para tornar material o momento fugaz e fixar um recorte do tempo e do mundo, esse “usar” da câmera, de colocá-la em serviço para o propósito de criar imagens, contempla a manifestação da tecnologia como atividade.

Essa manifestação, como atividade tecnológica, pode ser percebida na produção imagética de Luiz Franceschi que, na sua ótica e no seu desejo de registrar os fatos, as pessoas e os acontecimentos da sua época, unidos ao conhecimento sobre os processos fotográficos, oportunizou registros preciosos que hoje compõem o imaginário de uma época da cidade de Colombo e de seus habitantes, permitindo um retorno ao passado e uma re(a)presentação do que era moderno naquela época.

A título de ilustração, a imagem abaixo mostra uma carroça de carga, pronta para transportar uma enorme tora de madeira e, ao fundo, do lado direito, um automóvel. Embora o automóvel não seja o ponto central desta fotografia, o momento cristalizado e representado por ela apresenta o encontro do velho com o que era moderno nas primeiras décadas do século XX.

**Imagem 48 - Carroça transportando madeira e um automóvel ao fundo.
Fotografia: Luiz Franceschi.**



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

A carroça era o antigo meio de transporte movido por tração animal e o veículo motorizado, o automóvel, era a modernidade que chegava para fazer parte da vida das pessoas.

A junção da volição com o conhecimento pode ser também uma ocasião em que são os aparatos que influenciam a mente e a vontade das pessoas, a tecnologia como atividade, portanto, pode ser associada a diversos comportamentos humanos.

O capítulo anterior apresentou alguns fotógrafos que atuaram no início do século XX, e o que se pôde observar de um modo geral no trabalho deles é que a presença e o domínio desse aspecto tecnológico (junção do conhecimento com a volição), atrelado ao fazer fotográfico, esteve presente em diferentes locais e cenários sociais. Além disso, a atividade da fotografia esteve atrelada tanto ao registro do novo, que era trazido pela modernidade, quanto foi um veículo para disseminar novas ideias, novos conceitos e comportamentos. Os fotógrafos foram os sujeitos que, com suas câmeras fotográficas, construíram narrativas que propagaram os novos ideais e as novas ideias que circularam nesse período, contribuindo para uma estetização do mundo, no início do século XX. Nesse ponto, seguindo esses conceitos, é possível

considerar que o aparato, no caso a câmera, influenciou e contribuiu para um novo modo de ver, registrar e conceber o mundo.

No Maranhão, por exemplo, Gaudêncio Cunha fotografou as paisagens maranhenses para compor o Álbum do Maranhão; José Marques Pereira fotografou a cidade de Santos para estampar cartões postais, com temas desde paisagens, cenas cotidianas e monumentos e os vendia em sua loja; João Batista Groff fotografou cenas curitibanas e paranaenses que estamparam revistas e postais com informações sobre a cidade e o estado do Paraná. No Rio de Janeiro, os postais de Augusto Malta representaram uma cidade moderna e urbanizada, que na época era a capital do Brasil.

**Imagem 49- Largo do Carmo (Praça João Lisboa) – São Luís do Maranhão, 1908.
Foto: Gaudêncio Cunha.**



Fonte:Wikimedia Commons.

Imagem 50 - Praça Mauá - Santos, 1907. Fotografia José Marques Pereira.



Fonte: Blog Caiçara.

Sobre o cartão postal, Kossoy (2016) explica que seu advento coincidiu com o surgimento das revistas ilustradas e de outras formas de difusão da imagem impressa, especialmente da fotografia e representou uma revolução na cultura, possibilitando que as imagens mentais do mundo real e as do universo da fantasia individual e coletiva se tornassem acessíveis, inaugurando a era da imagem multiplicada para a grande massa.

Esse meio de correspondência, entretenimento e modismo europeu, que teve seu auge entre os anos de 1900 e 1925, foi logo absorvido pelas camadas mais abastadas da sociedade brasileira e oportunizou um novo mercado de trabalho gráfico, editorial e fotográfico. Fotógrafos, de diferentes estados do Brasil, passaram ao lado das atividades tradicionais de retratistas, a produzir fotos para a veiculação em cartões postais. Entre os temas de interesse comercial mais imediato estavam as vistas de ruas, logradouros e panoramas de cidades.

As imagens do Brasil passaram a ser multiplicadas pela via impressa e incorporadas à iconografia e à cartofilia internacional. Essa forma de expressão foi um meio de propagação e divulgação da fotografia, servindo como lembranças de viagens, objeto de coleção, entretenimento e fonte de informação e conhecimento visual do mundo, com propaganda das cidades e obras urbanísticas promovidas pelo poder público, como ruas, edifícios, monumentos históricos e costumes cotidianos. O consumo dos cartões postais impulsionou várias aplicações comerciais, artísticas,

científicas e promocionais. A proliferação desse meio de expressão “influenciou no comportamento e mentalidade dos homens, em todas as latitudes” (KOSSOY, 2016, P. 62).

A nova tecnologia trazida pela fotografia, a possibilidade de reprodução em massa, unidos ao desejo dos fotógrafos de registrar possibilitaram uma ocasião em que os aparatos influenciaram a mente e a vontade das pessoas, disseminando novas ideias, conceitos e comportamentos, originados da junção da volição com o conhecimento.

**Imagem 51 - Bondes elétricos na Praça Generoso Marques, 1910.
Foto: Joao Baptista Groff.**



Fonte: Acervo Casa da Memória de Curitiba

**Imagem 52 - Praça XV de Novembro, 1906. Centro, Rio de Janeiro.
Fotografia: Augusto Malta.**



Fonte: Acervo IMS

É oportuno relembrar, neste ponto, o conceito trazido por Morin (2005), de que o ser humano é um produto cultural que vai sendo moldado pelo tempo e pelas circunstâncias em que vive. A atividade dos fotógrafos, nesse período, introduziu uma nova maneira de ver, de registrar e de se colocar no mundo, moldando o olhar, segundo a tecnologia disponível naquele momento.

O surgimento da fotografia mudou a percepção do mundo e da produção de imagem, que com a câmera fotográfica passou a ser reproduzida mais rapidamente, e de forma mais acessível, passando do desenho artesanal para a produção em massa (industrial). Isso trouxe um encantamento e propiciou o desejo de registrar e compartilhar, ao mesmo tempo que deu às pessoas a possibilidade de conhecer o mundo de outras pessoas e olhares, através de álbuns e coleções de postais ou fotografias, sem sair de suas casas.

Essa nova tecnologia e a nova maneira de narrar o mundo oportunizaram uma nova volição por parte de todos, tanto do fotógrafo, que é o sujeito que passa a materializar as imagens, quanto de quem desejava ter suas imagens materializadas por ele. Ao mesmo tempo, a fotografia difundiu uma manifestação cultural, unindo a ciência, a arte e a indústria como partes de um mesmo negócio, tornando-se a oportunidade onde a câmera fotográfica (artefato) influenciou a mente e a vontade

(volição) das pessoas, traduzindo-se em um comportamento que foi replicado por outros fotógrafos.

De norte a sul do país e em outros lugares do mundo, fotógrafos influenciados por essa possibilidade de parar o tempo e reproduzir imagens, na sua sensibilidade, passaram a conseguir ver e registrar cenas que não mais se repetiriam, como os momentos importantes da vida das pessoas, os locais, ou as solenidades que, como extensão dos olhos, podem ser levados de um lugar para outro e colecionados em álbuns e coleções de postais, por exemplo.

Imagem 53 - Vila de Colombo. Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo

Luiz Franceschi foi um dessas personagens que, motivado pelos avanços tecnológicos e pelo encanto com a câmera fotográfica, bem como pelo prazer de interagir com o mundo e interferir no tempo, deixou registradas, em chapas de vidro, cenas que permitem re(a)presentar ao mundo histórias e memórias de um tempo que não mais voltará tal como foi.

Boris Kossoy (2016) comenta que o fotógrafo produz a imagem, mas que para isso necessita apoiar-se nos recursos oferecidos pela tecnologia, para poder materializá-la e que a fotografia é a etapa final e produto de um complexo processo

de criação, envolvendo os aspectos técnico, estético e cultural elaborados pelo fotógrafo.

4.1.4 Tecnologia como Volição

A quarta manifestação é da tecnologia como volição, a mais individualizada e subjetiva dos quatro modos de manifestações da tecnologia. É onde analisa-se a presença de determinada atitude ou propósito do homem na sua relação com a realidade.

Mitcham inicia o capítulo dez, de sua obra citada, afirmando que a volição está implícita em muitas filosofias da tecnologia, tendo um caráter multiforme, exemplificando como esta tem sido associada a diversos tipos de vontade, impulso, motivo, aspiração, intenção e escolha. Citando alguns filósofos que dela se encarregaram, como Splenger, Ferré, Munford, Walker, Skolimowvsk, Junger, Ortega, entre outros, ele lembra as várias abordagens e aspectos que o termo tecnologia reflete.

Em se tratando da volição como vontades, impulsos, motivos, aspirações e escolhas, dentre as várias abordagens trazidas pelos estudiosos comentados por Mitcham, algumas aproximam-se mais ao propósito das análises desta pesquisa, que são: a tecnologia como desejo de satisfazer alguma necessidade humana (Spengler, Ferré); vontade de querer (Heidegger); uma autorrealização voluntária (Ortega); e o desejo de dominar os limites e os espaços temporais da existência humana e fundir sujeito e objeto (Jean Brun).

Relacionando as abordagens propostas por estes filósofos ao fotógrafo e ao fazer fotográfico, é possível pressupor algumas ideias que vão de encontro ao desejo humano de permanecer no mundo que a representação por meio de imagens contempla e satisfaz.

A fotografia, por exemplo, pode representar a realização de uma vontade, de um querer, como proposta por Heidegger, pois para que seja realizada é necessário que exista a vontade do fotógrafo e, ao mesmo tempo, satisfaz uma das necessidades humanas, como comentada por Spengler e Ferré, que é a de sobreviver ao esquecimento e a redução ao nada. A imagem sobrevive ao ser que a criou ou inspirou, isso permite dominar tanto os espaços temporais quanto os limites da

existência humana, contemplando outro desejo, como sugerido por Jean Brun. É a partir destas perspectivas que se pretende aqui tratar a tecnologia como volição pois, essas buscas ou desejos podem, por analogia, serem observadas na atividade do fotógrafo e na fotografia.

Para tanto, é oportuno lembrar o tema do duplo, trazido por Morin (2005) e apresentado no capítulo dois desta Dissertação, segundo o qual, com o *Homo sapiens*, os seres e os objetos adquiriram uma segunda existência, através da representação, e essa figuração passou a existir sob a forma de imagem no espírito. A partir daí, toda pintura, desenho e, analogamente, a fotografia passou a transportá-lo mentalmente para o significado do ser representado. Esse duplo, o desenho ou a fotografia, o leva à imagem mental do que representa e à experiência empírica do que é representado, explicando, ao mesmo tempo, a presença e a ausência do que a imagem carrega e/ou re(a)presenta. Pode-se entender que a fotografia, similar ao desenho, às antigas pinturas rupestres e ao grafismo, é também uma figuração que re(a)presenta as coisas, mesmo na ausência delas, ligando o imaginário com o mundo real. Seguindo esse pensamento, a fotografia pode proporcionar dinâmicas de produção simbólicas, fazendo do fotógrafo um ser simbólico.

Como um duplo, a fotografia materializa a presença física das coisas e dos seres e prolonga a existência, possibilitando a continuação de um momento ou de uma pessoa, de um objeto, de um cenário e de uma paisagem, mesmo na ausência deles. Como é o caso das fotografias de Luiz Franceschi, que são imagens do século passado, essas, quase cem anos depois, ainda carregam os cenários, os lugares e as pessoas. Um índice do que foi, tal como foi, em um mundo presente que já não é mais o mesmo, como o re(a)presentado pelas imagens. As pessoas das fotografias já não existem mais, nem o próprio fotógrafo; a passagem do tempo modificou os cenários, mas, na mídia que a transporta, o tempo ficou estancado e os lugares permanecem iguais.

Na imagem, quem era menino continua sendo menino e o idoso também parou de envelhecer. A procissão dos fiéis continuará num fluxo infinito, enquanto existir o suporte que carrega a imagem. Pode-se entender que o tempo e o espaço foram dominados e venceram o esquecimento, uma vez que, como tema desta Dissertação, como que abrindo uma cápsula do tempo e despertando-as do repouso, as imagens foram re(a)presentadas e, mais uma vez, ressurgiram do lugar de onde estavam adormecidas.

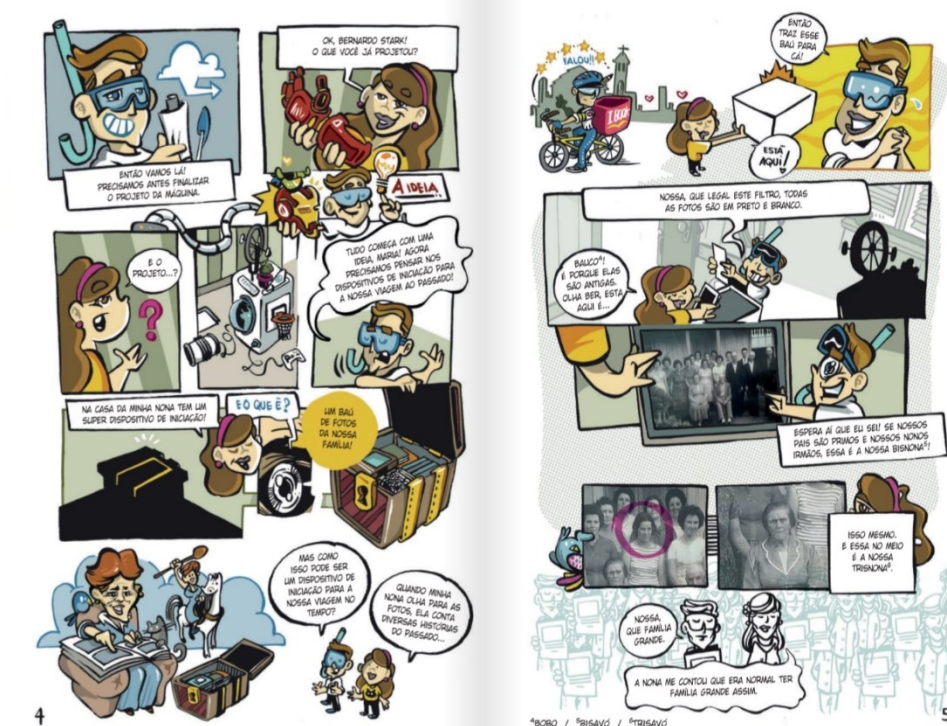
Uma história em quadrinhos⁵⁵ criada com o objetivo de sensibilizar as crianças sobre a cultura italiana é um exemplo que ilustra bem essa volição e o desejo de permanecer no mundo, que motiva o ser humano simbólico a criar representação por meio de imagens. O título não poderia ser mais apropriado: “A Máquina do tempo”. Nessa história, a personagem Bernardo deseja construir um dispositivo para viajar no tempo e encontrar respostas sobre o seu passado e seus antecedentes. Ajudado por Maria Clara, a outra personagem, eles descobrem que, para projetar essa ideia e criar o equipamento, necessitam antes criar um “dispositivo de iniciação para a viagem ao passado”. Neste ponto, Maria Clara lembra que esse “dispositivo de iniciação” já existe: é um baú cheio de imagens fotográficas. Maria Clara leva Bernardo até o baú. O menino fica surpreso com as fotografias antigas em preto e branco, o que para ele parece ser um “filtro”.

Bernardo entusiasma-se com as fotografias de família, com seus avós retratados nas imagens e em como eram grandes as composições familiares. Uma fotografia da igreja Nossa Senhora do Rosário, sem nenhuma construção em volta, desperta no menino uma outra ideia: “criar um dispositivo de memória”. Na imaginação simbólica e infantil das crianças, esse dispositivo seria uma pessoa que soubesse explicar as fotos, cuja memória eles poderiam extrair para usar na sua máquina do tempo. Maria Clara conhece alguém que se encaixa dentro desse propósito, é a “*nona*”⁵⁶ Dete”, uma senhora que guarda várias fotos e objetos antigos e que poderá contar mais sobre as cenas representadas nas fotografias que estão guardadas no baú. Ao visitar a “*nona* Dete”, as crianças embarcam em uma incrível aventura de viagem ao passado e deslumbram-se com as informações e histórias contidas nas fotografias de mais de um século. Pouco a pouco, nas palavras da *nona*, as imagens vão sendo re(a)presentadas ao mundo e as histórias sobre a imigração e sobre a cultura vão sendo apresentadas para Bernardo e Maria Clara.

⁵⁵ HQ disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/65678576/hq-a-maquina-do-tempo>

⁵⁶ Avó em Talian, uma língua de herança falada pelos descendentes oriundos do Norte da Itália, como é o caso daqueles que se estabeleceram em Colombo.

Imagem 54: HQ “A Máquina do Tempo”, por Mara Motin e Diego Gabardo.



Fonte: Associação Italiana Padre Alberto Casavecchia⁵⁷

Essa história em quadrinhos é baseada em fatos reais. Esse baú⁵⁸ existe e é similar aos baús que ilustram histórias em um imaginário sobre tesouros e conquistas. O que guarda é tão valioso quanto as relíquias e riquezas dos baús de tesouros dos contos infantis. E, como foi muito bem colocado pela personagem Maria Clara, é uma máquina do tempo, uma porta aberta para o passado, um passado que é acessado através das imagens fotográficas.

Kossoy⁵⁹ (2014) comenta que, com a invenção da fotografia, inventou-se também a máquina do tempo, não a máquina como a dos filmes de ficção científica, em que é necessário conectar-se a fios e a aparelhos estranhos e desaparecer em meio a um denso véu de fumaça, para então reaparecer em um outro lugar e época, mas a máquina do tempo enquanto máquina fotográfica e especialmente ao produto desse aparelho: as imagens. Com a fotografia, descobriu-se que, embora ausentes, o objeto, a pessoa, o cenário, poderiam ser re(a)presentados eternamente. Observar fotografias é tomar consciência de que se tem, diante dos olhos, o testemunho do

⁵⁷ Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/65678576/hq-a-maquina-do-tempo>

⁵⁸ O baú que guarda cerca de 600 fotografias impressas faz parte do acervo da Associação Padre Alberto Casavecchia e abrange um período de aproximadamente 120 anos de história.

⁵⁹ P. 146.

tempo e daquilo que foi. Quando as histórias implícitas das imagens são recuperadas, recordadas, a barreira iconográfica é rompida e as imagens revelam seus significados, possibilitando criar novas realidades.

As fotografias, que compõem o acervo desse baú, foram cuidadosamente reunidas por dona Bernadete⁶⁰ e seus colaboradores que, preocupados em manter viva a memória dos imigrantes de Colombo, foram em busca de mais imagens e informações junto à comunidade. Essas foram acrescentadas ao baú, que foi iniciado por padre Alberto Casavecchia, formando, assim, um riquíssimo e importante acervo fotográfico, que certifica e narra visualmente um tempo que, até então, era contado apenas verbalmente⁶¹.

Imagem 55 – Baú de Fotos do Acervo da Associação Italiana Pe. Alberto Casavecchia



Fonte: Arquivo próprio.

Foi graças ao encanto de dona Bernadete pela fotografia e à sua preocupação em perpetuar as memórias, unidos à boa vontade dos moradores da cidade, que contribuíram doando fotos de seus antepassados, contando histórias sobre os fatos e ajudando na identificação das imagens, que esse baú se tornou um verdadeiro “dispositivo”, que permite um agradável retorno ao início do século XX. Dentre as imagens que compõem o baú, muitas foram feitas por Luiz Franceschi. São fotografias de casamento e de celebrações familiares, festejos, celebrações religiosas, da igreja

⁶⁰ Bernadete Julia Lovato D’Agostin, professora aposentada da cidade de Colombo.

⁶¹ Fonte: Memórias de uma Colônia Italiana: Colombo – PR.

Nossa Senhora do Rosário, além de uma das fotografias da neve de 1928, de Luiz Franceschi, cujo negativo não foi encontrado entre os negativos que foram digitalizados. Provavelmente, esse negativo não resistiu ao tempo e somente a imagem materializada no papel e guardada pelo baú é que resistiu.

Imagem 56 - Neve de 1928. Fotografia Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Associação Italiana Pe. Alberto Casavecchia.

Imagem 57 – Pe. Alberto Casavecchia, em sua charrete, na frente da Casa Canônica. Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Padre Alberto Casavecchia, de origem italiana, foi um religioso passionista que teve uma relação muito especial com o povo de Colombo e, por isso, era muito estimado pela comunidade. Muito democrático, envolvia as pessoas em todas as atividades que desenvolvia e que considerava importantes para o progresso do município.⁶² Uma de suas preocupações foi a de registrar os fatos do seu cotidiano, tanto através de imagens fotográficas quanto em anotações que deixou no livro tombo, graças ao que é possível identificar e datar muitas das fotografias. Casavecchia teve o cuidado de registrar desde as novidades e conquistas da paróquia como, por exemplo, o início da construção e também o término da escadaria da igreja matriz que foram idealizadas por ele e fotografadas por Luiz Franceschi, dentre outros tantos eventos religiosos, bem como fotografias e retratos dele próprio.

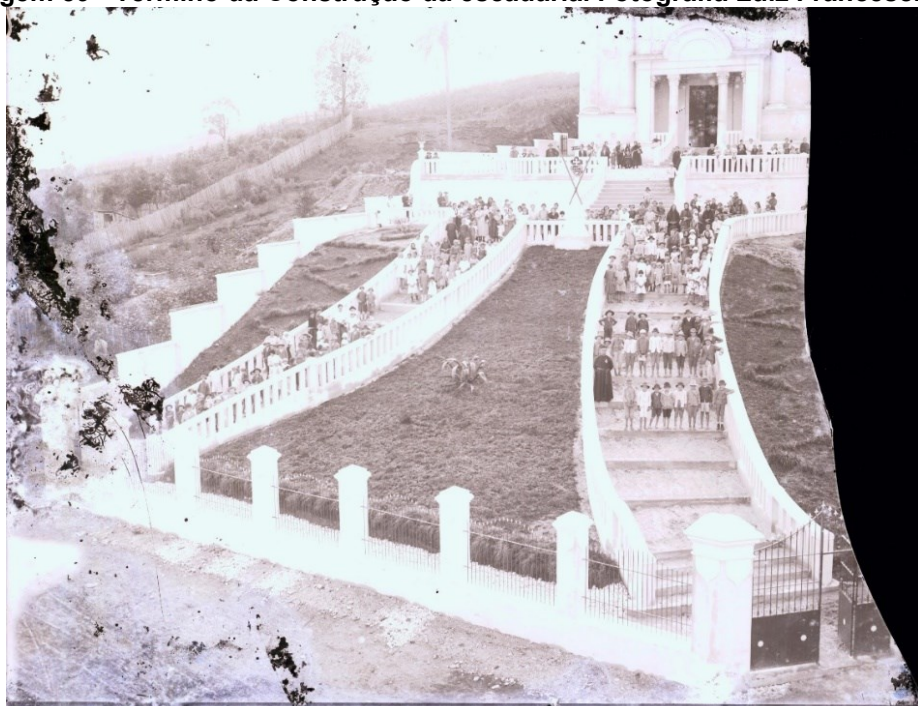
⁶² Informações sobre o padre Alberto estão disponíveis no site da Associação Italiana Padre Alberto Casavecchia. <https://associacaoitaliana.org.br/a-associacao/> Acessado em 07/12/2021.

Imagem 58:
Início da construção da escadaria da Igreja Nossa Sra. Do Rosário.
No portão, ao centro, Pe. Alberto. Fotografia: Luiz Franceschi, 1924.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Imagem 59 - Término da Construção da escadaria. Fotografia Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Casavecchia foi, além disso, contemporâneo e amigo pessoal de Luiz Franceschi, fato que pode ser observado pela quantidade de imagens onde o pároco aparece ao lado do fotógrafo e da sua família.

Imagem 60 - Família Franceschi. Da esquerda para a direita: A primeira em pé com o bebê no colo é D. Maria, o quarto é Pe. Alberto Casavecchia e o último, Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa da Cultura de Colombo.

Na imagem acima, o padre, mais jovem, aparece com a família Franceschi e nove dos seus filhos, ainda crianças. Intui-se que possa ser na ocasião do batizado do bebê que está no colo de dona Maria (esposa de Luiz Franceschi). A primeira, em pé do lado esquerdo, segurando o bebê, é Maria Prosdócimo, o quarto é o Padre Alberto Casavecchia e, por último, em pé, Luiz Franceschi.

As imagens também denotam o encanto do padre com a possibilidade de registro que a fotografia trazia nesse início de século, e do próprio fotógrafo, tanto em fazer parte e estar inserido nos acontecimentos, quanto de fotografá-los, fazendo uso da tecnologia em suas diferentes manifestações para isso.

A imagem a seguir mostra um outro momento do Padre Alberto Casavecchia com a família Franceschi, na qual os filhos já estão mais crescidos do que na imagem anterior. O Sr. Luiz aparece sentado ao lado da esposa, rodeado de 11 dos 14 filhos do casal. Um fundo de tecido, pintado à mão e posto sobre a parede, completa e dá para a composição um toque artístico.

Imagem 61 - Família Franceschi. Da esquerda para a direita: o primeiro pároco é o Pe. Alberto e ao centro, sentado ao lado da esposa, Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa da Cultura de Colombo.

Em se tratando do mundo humano do espaço e do tempo, para Cassirer (2012), são o espaço e o tempo que governam todas as experiências humanas. O passado e o futuro são dimensões fundamentalmente humanas. Os humanos possuem a mais, em relação aos outros seres vivos, o que ele chama de *espaço simbólico*. Esse espaço é a fronteira entre os mundos humano e animal, um dom que somente o ser humano consegue desenvolver e não tem analogia com coisa alguma orgânica. É através de um processo difícil e complexo de pensamento que o ser humano chega à ideia do espaço abstrato (espaço simbólico que pode ser passado ou futuro) e é a ideia desse espaço que abre o caminho para um novo campo de conhecimento e uma direção na vida cultural do ser humano. O tempo simbólico vai além de ressignificar o passado e projetar o futuro.

Sendo assim, a lembrança do passado, para os humanos, não é apenas um simples retorno ou uma simples repetição de um evento, mas “antes um renascimento do passado que implica um processo criativo e construtivo”. (CASSIRER, 2012, p. 88). O ser humano recolhe os dados e os organiza em um foco de pensamento e essa capacidade de lembrança – a memória – o distingue dos demais fenômenos da vida animal ou orgânica. “A memória simbólica é o processo pelo qual o homem não só repete sua experiência passada, mas também reconstrói essa experiência” (Ibidem,

p. 89). Quando a “*nona Dete*” conta às crianças, na história em quadrinhos, sobre as fotografias, é nesse espaço simbólico que a memória do passado vai sendo intermediada pelas fotografias do baú, que as informações contidas nelas vão sendo re(a)presentadas ao mundo e a *nona* passa a (re)construir momentos e eventos que são abstratos: é o tempo da memória. Os duplos vão sendo redescobertos, a presença física da imagem no papel fotográfico leva à experiência do espírito, a imagem atravessa um século de existência e é reconstruída nas palavras da *nona*, num espaço simbólico que somente a fotografia pode ocupar dessa maneira, representando o espaço tanto geográfico quanto temporal de um tempo que foi paralisado igual foi, um recorte extraído da vida real.

No início do século XX, a fotografia trouxe uma nova possibilidade de parar o tempo, de recortar um aspecto dado do real e o fotógrafo é quem passou a perceber e a narrar o mundo, de uma forma até então desconhecida. Ao inscrever no tempo os fatos e cenas do seu cotidiano, Luiz Franceschi possibilitou que as barreiras temporais fossem quebradas, e que as suas imagens fossem além da sua própria vida, permitindo viagens ao passado, lembrando os fatos, revendo as pessoas, perdurando a vida do que ele registrou, em momentos similares ao representado pela história de *nona Dete* e as crianças Maria Clara e Bernardo.

Sendo assim, e por analogia, ao se pensar o objeto como sendo a mídia que carrega a imagem fotográfica, a fotografia feita por Luiz Franceschi alcançou o desejo de dominar os limites temporais e espaciais da existência humana, criando uma fusão do sujeito (pessoa do retrato) com o objeto (mídia, suporte), o que permitiu vencer as barreiras temporais e dominou os limites da existência humana que, por certo, também era o desejo do Pe. Alberto, que era o elemento de passagem.

Mas, há o outro aspecto do tempo que Cassirer (2012) afirma ser ainda mais característico, importante e indispensável da vida humana, que é o futuro. “A referência ao futuro é apreendida pela consciência antes que a referência ao passado” (ibidem, p. 91). O início de uma ideia não se dá com uma memória que aponta para o passado, mas que aponta como uma expectativa para o tempo futuro, o ser humano vive mais em seus anseios, angústias e expectativas sobre o futuro do que em suas lembranças ou suas experiências presentes.

Relacionando essa análise ao fazer fotográfico, tem-se que o fotógrafo, um ser humano e, portanto, um ser simbólico, encontra no processo fotográfico e no seu produto simbólico, que é a fotografia, as ferramentas para lidar com os espaços e os

tempos passado e futuro. Quando faz o registro, possivelmente, a sua volição é oportunizar uma continuação daquilo que seus olhos veem no momento e prolongar a cena ou o retrato para um tempo que não mais voltará a existir igual e tal qual foi, que é o tempo futuro. A capacidade de pensar sobre o futuro permite que o ser humano se prepare para ele, uma vez que o tempo futuro é o causador de seus anseios. Por isso registra, fotografa, escreve, deixa marcas de sua existência e do que vivenciou, por ter consciência de que o tempo é passageiro e efêmero. Sem a volição do fotógrafo e o encanto por esta possibilidade de parar e guardar pedaços do tempo, o baú de fotografias não existiria e histórias como a de Maria Clara, Bernardo e *nona* Dete não poderiam ser contadas da forma como foi.

**Imagem 62 - Filhos de Franceschi no quintal coberto de neve.
Fotografia: Luiz Franceschi.**



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

No dia 30 de julho de 1928, a cidade de Colombo amanheceu coberta por neve, um fato raro para um país tropical como o Brasil. A paisagem, geralmente verde, tornou-se inesperadamente branca. Embora relatos orais sobre esse dia incomum tenham sido passados de pais para filhos, é através das fotografias feitas por Luiz Franceschi que esse dia é contado visualmente e representado como foi. Nos quase 100 anos passados desde esse dia inusitado, o que resistiu ou o que permaneceu dele, foram estas imagens. A neve derreteu e deixou de existir logo que o sol apareceu

e aqueceu aquele dia frio, mas, na fotografia, a neve permanece e vai estar lá enquanto durar o suporte que a re(a)presenta.

A vontade de sobreviver ou de satisfazer uma vontade humana, como comentada por Mitcham, citando Spengler e Ferrè, pode ser vivenciada como um impulso ou um instinto biológico de sobrevivência, mas pode também ser sentida como um desejo, uma esperança e um anseio. Por similaridade, esse desejo, ou volição, pode ser associado a essa fotografia daquele dia de neve, como sendo a vontade de sobreviver ao tempo e ao anseio de perpetuar, guardar e eternizar algo tão passageiro como é um dia de neve, em um país de clima tropical.

Como posto por Cassirer (2012), o ser humano, por ter a consciência de que o tempo é finito e o momento é efêmero, tem, entre as suas angústias, o desejo de manter viva a lembrança daquilo que irá se extinguir. As fotografias de Luiz Franceschi desse dia 30 de julho de 1928 re(a)presentam a neve cumprindo uma das funções da imagem, que é a ligação imaginária com o mundo, como colocado por Morin (2005), ao falar da imagem como um duplo, que carrega consigo o que é representado. A ligação com esse passado e esse dia de neve, simbolicamente, é estabelecida por meio das imagens fotográficas que ficaram e prolongaram a existência do que não tornará mais igual ao que já foi, e o fotógrafo foi quem permitiu que isso fosse possível.

As únicas fotografias, das quais se tem conhecimento sobre esse 30 de julho de 1928, em Colombo, são as feitas por Luiz Franceschi. Foi a sua vontade de querer, unida à busca sensorial de prazer pelo mundo a sua volta (uma das características da natureza humana), que provavelmente o levou a registrar e eternizar aquele momento. Nessa perspectiva, e seguindo essa linha de pensamento, a volição se manifestou no desejo de transformar e perpetuar, em imagens, o instante passageiro e, através disso, alcançar a imortalidade, proporcionando uma autorrealização voluntária, dominando os limites e os espaços temporais da existência humana.

Para Kossoy, a motivação é a força motriz por trás do desejo de todas as ações dos seres humanos e é baseada na busca de satisfação, “toda fotografia tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo que se viu motivado a congelar em imagem um aspecto dado do real, em determinado lugar e época” (2014, p. 40). Cupani (2016) acrescenta que a tecnologia como volição também expressa tendências humanas, aquilo que o ser humano se esforça para ser ou alcançar. Pode-se intuir, no caso da fotografia, que uma dessas buscas seja a da imortalidade, que a

imagem fixada em um suporte proporciona, pois a imagem resiste e sobrevive ao tempo e ao esquecimento, como as imagens guardadas no baú da *nona Dete*.

Em se tratando particularmente do processo de criação de uma fotografia, para Boris Kossoy (2016), a imagem fotográfica é a finalização de uma sucessão de escolhas do fotógrafo, resultante de uma somatória de seleções das mais diversas naturezas, idealizadas e conduzidas por ele. Há sempre uma volição, uma motivação que influirá decisivamente no resultado da imagem criada, na sua concepção e construção. Ao selecionar o assunto em função de uma determinada vontade, intenção ou escolha, essas são ações concomitantes, que interagem entre si e que, portanto, influenciam em todo o processo de criação da fotografia.

Seja em função de um desejo individual de expressão de seu autor, sejam de comissionamentos que visam uma determinada aplicação (científica, comercial, educacional, policial, jornalística etc.), existe sempre uma motivação interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia, e aí reside a primeira opção do fotógrafo, quando este seleciona o assunto, em função de uma determinada intencionalidade/finalidade (KOSSOY, 2016, p. 29).

Posto assim, pode se pressupor que o ato fotográfico é precedido, sempre, do desejo individual de cada fotógrafo e, mesmo quando as fotografias são feitas sob encomenda para algum fim específico, como foi o caso citado no capítulo anterior, de Gaudêncio da Cunha - que fotografou o Maranhão por encomenda do governador, com a finalidade representar o estado na Exposição Nacional de 1908, realizada no Rio de Janeiro - a volição se manifesta quando o fotógrafo escolhe o assunto, no recorte do que deseja ou não enquadrar e registrar, o que se deseja mostrar ou não mostrar.

As imagens falam, mas falam a partir do ponto de vista do autor e é na escolha de como compor e no que irá pôr no seu recorte fotográfico, que se manifesta o desejo inicial do fotógrafo, que irá engendrar todo o restante da trama que ali se desenrolará. E é nesse desejo particular de cada um que a volição se manifesta, de maneira diferente, e se conecta ao aparato, a câmera, traduzindo em maneiras e usos diferentes. Um fotógrafo que estivesse de férias, por exemplo, no Maranhão, e fosse fotografar a paisagem para mostrar à sua família, teria enquadrado e fotografado os assuntos de modo diferente do que foi feito por Gaudêncio Cunha, que as fez por encomenda de trabalho com o intuito de mostrar a prosperidade do local.

Kossoy (2014), quando trata da diversidade temática, da imaginação e criação de um fotógrafo, explica que, assim como a palavra é a expressão de uma ideia e de um pensamento, a fotografia, embora se trate de uma imagem técnica construída por meio de um aparato técnico, é também a expressão de um ponto de vista, de uma visão particular de mundo do fotógrafo. “É nesta visão singular de cada um que estabelece a diferença, as múltiplas formas de entender e representar o mundo e os fatos que nele transcorrem ininterruptamente” (Kossoy, 2014, p.54). Ligando tal máxima ao pensamento de Cassirer (2012), as visões particulares são formadas pelas lentes do simbólico, as lentes através do qual cada ser, em particular, acessa e faz a sua leitura de mundo. Assim, o mundo é visto de várias formas, e a fotografia retrata essa multiplicidade de olhares, dos diversos fotógrafos que dela se ocupam.

Imagem 63 - Vista da vila de Colombo. Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Uma particularidade de Luiz Franceschi foi o fato de que ele morava e participava ativamente da sociedade em Colombo, ele pertencia àquele local no período que compreende as fotografias que compõe o acervo dos negativos de vidro. A fotografia da Vila de Colombo (imagem 65), feita por ele, mostra a rua principal da vila com algumas casas e a igreja Nossa Senhora do Rosário, imponente e majestosa, que atrai o olhar para o canto direito dos limites da fotografia. Pela proximidade das casas e o modo como a cena foi composta e enquadrada no recorte fotográfico, pode-

se inferir que Luiz Franceschi não apenas fotografou o que ele estava vendo, mas que ele estava inserido na cena que estava fotografando, como se ele estivesse dentro da vila e no interior do quintal de uma das casas.

Imagem 64: Vista da vila de Colombo. Fotografia: Provavelmente de A. Weis.



Fonte: Acervo da Associação Italiana Pe. Alberto Casavecchia.

Em uma outra fotografia da mesma época (imagem 64), porém feita por um outro fotógrafo,⁶³ que provavelmente residia em Curitiba e não em Colombo, a panorâmica mostra toda a beleza da vila, porém contemplada de longe, como se o fotógrafo admirasse a vila, mas não fizesse parte daquele local. Nas fotografias de Luiz Franceschi, é possível observar uma relação de pertencimento com o local e uma relação de proximidade com as pessoas do lugar.

É possível intuir que essas duas imagens são próximas ao ano de 1917, pois o Colégio Passionista, que foi inaugurado nesse ano, aparece em ambas. Outras fotografias de Luiz Franceschi também sugerem essa relação de pertencimento e proximidade do fotógrafo com o local, com a cena e com os habitantes como, por exemplo, nas imagens a seguir da Igreja Nossa Senhora do Rosário.

⁶³ Não se sabe ao certo a autoria da imagem em questão. Estima-se que seja do fotógrafo Weiss que residia em Curitiba, porém não se tem confirmação da autoria. Luiz Franceschi foi o primeiro fotógrafo a residir em Colombo e pelo fato de estar lá e pertencer ao local, é dele a maior parte dos registros desse período.

Imagem 65 - Igreja Nossa Senhora do Rosário. Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Na primeira imagem, a vista frontal da igreja toma conta de todo o recorte da fotografia, a impressão que se pode ter é a de que o fotógrafo estava muito próximo; na segunda, é mostrada uma procissão de fiéis e a fotografia foi feita do lado de dentro do pátio da igreja, ao lado da cruz e dá a ideia de que, embora o fotógrafo não apareça, ele estava inserido e próximo das pessoas, dando à cena, literalmente, a extensão do seu olhar.

A imagem dos fiéis reunidos na porta da igreja dá a sensação de que ele estava tão próximo que as pessoas poderiam esbarrar na sua câmera. Isso sugere uma combinação do equipamento e lentes de que ele dispunha, com a intimidade que tinha, tanto com o local, quanto com pessoas. Muitas vezes, ele também aparece nas cenas que fotografou.

Imagem 66 - Fiéis em dia de procissão. Fotografia Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Imagem 67: Fiéis na porta da igreja. Fotografia Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Até onde se sabe⁶⁴, Luiz Franceschi, embora tenha declarado na sua certidão de casamento a profissão de fotógrafo, não a teve como sua principal atividade, especialmente no período que contempla os arquivos do acervo que foram analisados por esta Dissertação, o que não descarta a possibilidade de que essa fosse também uma atividade que lhe gerava renda.

Embora tenha sido fotógrafo e fotografado temas similares aos temas dos fotógrafos de sua época, como as transformações urbanas, a vida cotidiana, casamentos e retratos, o que o tornou conhecido foi o seu empreendedorismo e seus feitos no âmbito comercial, como o de criar a primeira linha de transporte coletivo que ligava Colombo a cidade de Curitiba, e que se transformou, mais tarde, em uma grande empresa de transporte de passageiros.

A fotografia foi um ofício que ele exerceu, ao que se parece, por prazer. O fato dele estar inserido nas cenas e aparecer em muitas das imagens indica que ele gostava da atividade. Diferente de alguns contemporâneos seus como José Marques Pereira, da cidade de Santos; Gaudêncio da Cunha, do Maranhão; João Baptista Groof, de Curitiba e outros, a criação de suas fotografias não foi motivada pela venda para publicação em postais, livros ou periódicos da época, visto que até o momento não há menção de registro de que tenham sido feitas por encomendas para esses fins, mas para guardar e perpetuar no tempo os momentos dos quais fazia parte ou que simplesmente gostava.

Provavelmente, tenha sido o deslumbramento com o novo que surgia, o encanto com a nova possibilidade de recortar o tempo e guardar os momentos importantes, que motivou a sua volição de usar a câmera fotográfica.

O acervo que foi observado por esta Dissertação é composto pelos negativos de vidro que foram digitalizados e que estão guardados em local apropriado, sendo que a maior parte das imagens que o compõe são de fotografia tipo retrato. A quantidade de retratos na obra de Luiz Franceschi, assim como também de outros fotógrafos do início do século XX, sugere o desejo e a volição da posse da imagem pessoal, não sendo apenas uma questão de se expor diante da câmera, mas um rito pessoal que traduz a busca humana pela permanência no mundo. Os novos recursos

⁶⁴ As informações sobre a biografia e trajetória de Luiz Franceschi foram relatados diretamente à autora dessa dissertação por familiares e por pessoas de Colombo, com dados comprovados através da Biblioteca Pública Municipal de Colombo e da Associação Italiana Padre Alberto Casavecchia.

trazidos pela indústria fotográfica proporcionaram a redução dos custos e do tempo para fazer uma imagem, o que democratizou o retrato: pobres e ricos passaram a ter a possibilidade de ter a sua imagem materializada em um papel por meio da fotografia.

Segundo Kossoy, o retrato fotográfico tornou-se uma necessidade psicológica “pois o homem em todas as latitudes percebera nele uma possibilidade de perpetuação da própria imagem” (2014, p. 123). O resultado disso foi que o retrato se tornou uma tendência e a quantidade de oficinas fotográficas que surgiram nesse período sugere isso⁶⁵. A facilidade de ser retratado veio ao encontro da necessidade do ser humano de sobrepujar a condição mortal e transitória e inscrever-se no tempo perpetuando a sua imagem, pois a fotografia sobrevive, independente da presença física, e retém o tempo, a juventude, a infância e os momentos memoráveis da vida. Não é raro encontrar fotografias de pessoas mortas, desse período, no acervo de Luiz Franceschi. A fotografia prometia, entre outras possibilidades, a de preservar a memória dos seres desaparecidos, um triunfo da representação sobre a finitude do ser, muitas vezes, era essa a única imagem que ficava da pessoa.

Retornando ao tema da manifestação da tecnologia como volição, que se dá quando a motivação, que é única, conecta-se ao artefato que é a câmera fotográfica e a faz ser usada de maneira única, sendo o ser humano simbólico, como colocado por Cassirer (2012), os produtos simbólicos e, no caso aqui, a fotografia, são meios que expressam seus anseios e desejos. Mesmo a fotografia tendo tido as suas modas e modos entre os fotógrafos do período estudado, como as regras e máximas trazidas pelos manuais da época, abordados anteriormente, é possível ver imagens únicas na obra de cada fotógrafo.

⁶⁵ Segundo Kossoy (2002), na cidade de São Paulo na década de 1880 havia 9 fotógrafos atuando na cidade, saltando para 34 estúdios na primeira década do século XX.

Imagem 68 - Retrato do retrato. Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Há imagens que por si só não revelam a razão de serem assim construídas, estética ou intencionalmente, não somente em se tratando da particularidade de como cada um enquadra e compõe, segundo suas ideologias e seus filtros culturais como, por exemplo, a fotografia acima (imagem 68).

Essa imagem de um dos negativos de vidro digitalizado, tem como objeto de retrato um outro retrato, e que está pendurado sobre uma tela, na área externa de uma casa, provavelmente a casa de Luiz Franceschi. Ao olhar para essa imagem, um diálogo mudo se inicia entre ela e a mente do observador e surgem algumas perguntas, como: por que o quadro e não a pessoa? Não estaria mais viva a pessoa do retrato? Qual a razão desta foto? Seria uma pessoa importante, uma personalidade da época, a pessoa do retrato?

O comum era retratar a pessoa de corpo presente, mas, por uma motivação única e particular e que só o fotógrafo Luiz Franceschi poderia esclarecer, essa imagem foi assim construída: um retrato de outro retrato. O fotógrafo estava a serviço de seus clientes e, unindo as suas habilidades técnicas às artísticas, fazia de tudo

para prestar um bom atendimento, construindo, assim, imagens únicas segundo os propósitos ou motivação para cada uma delas.

**Imagem 69 – Imigrante italiano com retrato de Vargas.
Fotografia: Luiz Franceschi.**



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

A capacidade de representar pensamentos e ideias e de criar coisas diferentes das formas reais existentes, combinando em um produto simbólico pensamentos reais e abstratos, como no caso da estatueta do homem-leão, citada no início desta Dissertação, permite ao homem simbólico mostrar uma coisa querendo dizer outra coisa, de transcender a posição do sujeito e objeto, e o coloca em conexão com as coisas do mundo visível e as coisas do mundo invisível, uma vez que as coisas do mundo invisível se revelam à medida que dão forma à matéria dos seus sentidos.

Dentro desse contexto de representar coisas, a manipulação é inerente às imagens fotográficas e permite criar ou representar fantasias, onde o real se confunde com a ficção. Assim, ao serem observadas, deixa uma pergunta: foi assim mesmo ou é apenas um produto da imaginação de quem a observa?

Parece ser o caso da imagem acima (imagem 69). Nela, um imigrante italiano montado em um cavalo, segura e mostra, para a câmera, um porta-retrato com o rosto de Getúlio Vargas, que era presidente do Brasil, na época. Lembrando um pouco da história política, uma das medidas que foi tomada pelo Governo Vargas foi a censura às manifestações culturais de outros países, com a intenção de diminuir a influência das comunidades de imigrantes e forçar a nacionalização de estrangeiros no Brasil.

Essa medida proibia falar outras línguas que não fossem o português, o que incluiu a proibição de falar o italiano. Essa ação trouxe muito desconforto e sofrimento aos imigrantes. “A campanha de nacionalização fez com que a noção de pertencimento a outra cultura que não fosse à cultura nacional estivesse associada a algo pejorativo (GABARDO, LOPES, 2013, p.185).⁶⁶ Sendo assim, qual o sentido desse imigrante posar para a foto segurando um retrato do governante que impunha a ele que renunciasse às suas raízes? Qual seria a mensagem através dessa imagem? Ele seria um apoiador do governo ou seria essa uma mensagem oculta de revolta, um meio para mostrar a sua contestação? O que de fato essa imagem revela ou silencia?

Nesta outra (imagem 70), uma mulher aparece dirigindo um veículo. No início do século passado não era comum as mulheres dirigirem. Seria uma outra brincadeira do fotógrafo com a representação? Estaria mesmo ela dirigindo ou a imagem foi um faz-de-conta, uma coisa querendo dizer outra coisa? O fotógrafo, quando criou essa imagem, pensou em um testemunho de algo que viria a ser? Estaria ele já lidando com o espaço simbólico do tempo futuro, quando as mulheres iriam também dirigir veículos automotivos?

⁶⁶ A Redescoberta da identidade étnica dos descendentes de imigrantes vênetsos em Colombo. In: Memória de uma colônia italiana: Colombo – Paraná, 1878-2013.

Imagem 70 - Mulher ao volante. Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Na outra imagem acima (imagem 71), mulheres posam para o retrato com uma bicicleta enfeitada com flores, frente ao fundo de tecido que representa uma paisagem. As flores na bicicleta dão um ar de produção à cena e sugerem uma encenação para a fotografia: bicicletas não tem flores, a não ser que sejam para finalidades artísticas.

Imagem 71 - Mulheres com bicicleta. Fotografia: Luiz Franceschi



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Nas imagens que retratam mulheres segurando flores (imagem 72), mostra-se o vestígio da imaginação simbólica do fotógrafo: ao dá-las para que as segurassem, ele criava uma imagem segundo a sua vontade de representação, modificando a forma real e aparente: as mulheres não ficavam o tempo todo segurando feixes de flores, a menos que fosse em ocasião especial como, por exemplo, no momento do retrato. Além disso, a flor é um símbolo feminino que carrega a significação⁶⁷ da beleza, da feminilidade, fertilidade, perfeição e amor.

⁶⁷ Porto Editora – flor (simbologia) na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2021-12-14 11:09:42]. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$flor-\(simbologia\)](https://www.infopedia.pt/$flor-(simbologia)).

Imagem 72 - Mulheres. Fotografia: Luiz Franceschi



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo

Essas são narrativas que retratam e re(a)presentam como era no início do século XX, os homens eram os provedores financeiros do lar, eram eles os responsáveis pela proteção e assistência aos seus. Já as mulheres eram responsáveis por se casarem, terem filhos e deviam cuidar de tudo o que envolvesse a vida privada. O fotógrafo sofre as influências culturais do momento no qual está inserido e suas imagens refletem um ponto de vista sobre uma determinada época. Dentro desse contexto, os homens representavam a força e a lei, e as mulheres, a beleza e a delicadeza, assim como a flores.

Imagem 73 - Homens portam armas, mulheres, flores! Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

A fotografia é uma trama que vai sendo escrita, "uma teia tecida técnica, estética, cultural, política e ideologicamente no interior do processo de criação/representação" (KOSSOY, 2020, p.58). Nesta outra imagem (imagem 74), o modelo apoia a mão sobre a mesa composta por toalha de renda e vaso de flores, o fundo de tecido imita uma paisagem que lembra uma floresta. É algo pouco provável no mundo real uma mesa, com pés de madeira torneados em estilo colonial, com vaso de flores em meio a uma floresta. É um cenário fictício.

**Imagem 74 - Homem em cenário com mesa e vaso de flores.
Fotografia: Luiz Franceschi.**



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

Nesta outra imagem (imagem 75), quatro mulheres estão frente ao fundo de tecido, o mesmo tecido da foto anterior, uma cena imaginada de árvores em uma floresta, e uma delas segura um livro que aparenta ler. Cada uma olha para um lado diferente e aparentam estar alheias à leitura que a mulher sentada parece estar fazendo. Pelo fundo de paisagem, pela composição, a maneira como as quatro mulheres estão distribuídas no retângulo fotográfico e pelo livro expressa ser uma cena criada pelo fotógrafo, teatral, especialmente para esta fotografia. Foi a forma que ele escolheu, como imaginou, para fazer o registro destas quatro mulheres.

Em se tratando de uma imagem do início do século passado, ainda fica uma indagação se seria mesmo alfabetizada, se saberia mesmo ler a mulher que segura o livro nas mãos, ou se seria também a representação de um anseio: o de que todas as mulheres pudessem frequentar escolas. Como no caso da estatueta do homem leão: uma combinação do que existe com o que se imagina, ou anseia. É uma cena combinada, não é um flagrante da vida real.

Imagem 75 - Quatro mulheres e um livro. Fotografia: Luiz Franceschi.



Fonte: Acervo da Casa de Cultura de Colombo.

O ser simbólico tem essa capacidade de criar mensagens, unindo o pensamento abstrato às coisas que vão além do objeto físico e, dando aos outros as possibilidades de interpretação. O fotógrafo, no fazer fotográfico, cria e compartilha não somente memórias, mas olhares e mundos diferentes, segundo a sua interpretação, os seus filtros culturais e a sua ideologia, as suas lentes do simbólico, das quais, desde o momento da seleção da cena, até a sua materialização, ele sofre a interferência, assim sendo, o produto final tem a influência de todo o seu intelecto, somado ao seu talento, onde o registro fotográfico é elaborado, segundo a mediação criativa do fotógrafo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ser humano distingue-se dos demais seres vivos pela sua capacidade de simbolizar e, a partir disso, edifica um mundo próprio a partir dos símbolos que cria, o que o faz viver em uma outra dimensão da realidade, onde nada é dado pronto. Dessa forma, é necessário que tudo passe antes pelos sentidos e pelas “lentes” do simbólico, só então uma resposta é dada. Para o ser humano, entre o estímulo e a resposta, introduz-se o sistema simbólico.

A passagem do tempo, que é efêmero, reduz as coisas ao nada e ao esquecimento. Em uma luta contra o esquecimento, os seres humanos criam imagens para, por meio delas, estender a sua continuidade e permanência no mundo.

O fotógrafo vê a realidade e, ao mesmo tempo, a representa e a interpreta. A volição do fotógrafo, somada ao seu intelecto e a seu talento, é que definirá como será o produto final. A fotografia, produto simbólico resultante desse processo, é uma resposta que foi intermediada pelo processo de pensamento do fotógrafo, segundo seus filtros culturais, suas ideologias, suas necessidades e sua vontade.

Sendo assim, intuiu-se que a volição, que leva ou levou o ser humano a criar imagens desde sempre e a expressar-se por meio delas, tenha como uma de suas principais motivações a sua vontade de inscrever-se e perpetuar-se no tempo, uma luta constante contra o esquecimento e a redução ao nada, unidas à sua relação de prazer com o mundo à sua volta. Ao fazer isso, ele está lendo o mundo segundo os seus filtros culturais e a fotografia, resultante desse processo, é que mostra a manifestação do seu pensamento.

A tecnologia está presente e permeia toda a vida humana e se manifesta não somente em artefatos, mas em ideias, processos e vontades. Para expressar a sua vontade e materializar as suas ideias, o ser humano necessita de uma interface, uma tecnologia que irá viabilizar o seu registro. Com o passar do tempo, desde as primeiras manifestações simbólicas de que se tem conhecimento, como as pinturas rupestres, por exemplo, até mais recente na fotografia, as interfaces foram mudando e, conseqüentemente, o ser humano foi sendo moldado pela cultura e pelas tecnologias vigentes em cada época. Porém, a vontade de deixar os seus vestígios e suas marcas registradas no mundo permaneceu igual.

Chegou-se também à conclusão de que não há uma única resposta para esta questão, a de “o porquê de registrar”, pois a motivação é única e particular de cada

um, podendo ser manifesta por diversas razões. O que se verificou é que o que permanece igual, desde os tempos mais antigos, é que, independentemente do motivo ou da tecnologia vigente, a vontade sempre existe e é um fator relevante para que todo o restante aconteça.

O fotógrafo do início do século XX, no exercício do fazer fotográfico, oportunizou à sociedade desse período um conhecimento sobre o mundo que, na ocasião, apresentava-se com a novidade de poder ser recortado, guardado, colecionado e transportado de um lugar para outro, com a ideia que a fotografia carregava no início do seu surgimento que era a de ser a “imagem do real”.

O fotógrafo Luiz Franceschi representa o homem simbólico, pois, seguindo essa linha de raciocínio, uma imagem fotográfica é o resultado de uma sucessão de escolhas idealizadas e conduzidas pelo fotógrafo que, apoiado nos seus filtros culturais e na tecnologia de que dispõe, produz a imagem a partir de uma vontade e de um assunto. Ao fotografar, ele observou, olhou e participou do mundo e da cidade de Colombo do início do século XX. Assim, o que resultou são imagens que mostram a sua leitura da realidade como era, ou de como ele quis mostrar essa realidade, de um tempo que ele viveu e de um passado que agora é possível acessar pelas fotografias que deixou.

Pode-se observar traços do homem simbólico nas suas fotografias como, por exemplo, ao compor usando um fundo de tecido pintado à mão como parte do seu cenário. Dessa forma, ele criou uma realidade diferente, imaginada, representada, fora do contexto do momento, modificando a paisagem do local, transportando para um lugar imaginado, fictício. Objetos colocados na cena, como uma pequena mesa com uma toalha de renda e um vaso de flores são vestígios dessa imaginação simbólica. Não é um lugar real, ou que assim se apresentava, era um lugar criado para representar aquele momento e a pessoa que estava inserida no contexto.

Ao olhar para o passado com os olhos do presente, só é possível intuir e pressupor, a partir dos vestígios deixados pelos registros fotográficos: é um passado que vai sendo reconstruído por meio deles. A interpretação final sofre interferências do tempo e do filtro cultural de quem está interpretando tanto a fotografia, quanto a trajetória do fotógrafo, abrindo assim, a um leque de muitas outras possíveis interpretações, o que faz com que uma análise não se esgote em si só.

Outro fato observado é que é impossível, como se pensou em um primeiro momento, estudar um fotógrafo, do ponto de vista do fotógrafo, sem abordar e

discorrer sobre a sua obra – que são as suas fotografias – pois são elas que cristalizam as suas ideias, seu olhar e seus pensamentos. Sendo assim, as fotografias dão testemunho, literalmente, de sua compreensão de mundo e extensão de seus olhos: a obra e autor estão amalgamados. É possível estudar uma fotografia sem informações sobre a vida do fotógrafo, como no caso das fotografias anônimas, ou que não se tem conhecimento da autoria, mas ao se estudar um fotógrafo, são as fotografias que cristalizam os seus pensamentos e visão de mundo. Portanto, aqui neste estudo, as fotografias não foram o ponto de partida, mas sinalizaram o ponto de chegada.

Uma das características do texto fotográfico é o jogo com o espaço e o tempo. O exercício do fotógrafo consiste em criar imagens materiais, que serão gatilhos para as memórias e que lhe conferem o poder de parar o tempo em um determinado instante, além de retornar a esse momento passado quantas vezes tiver vontade, bastando, para isso, olhar para uma fotografia.

As imagens observadas foram as que compõem o acervo que foi digitalizado a partir do que se salvou dos negativos de vidro. Porém, há muitas outras fotografias feitas por Luiz Franceschi e que estão em posse de particulares, as quais não foram ainda catalogadas e não fizeram parte deste estudo, podendo ser um tema para a continuação desta pesquisa. Devido à grandeza do acervo deixado pelo fotógrafo e à riqueza do tema, muitas outras análises e interpretações poderão ser levantadas em futuras pesquisas.

O ato de fotografar traz para o fotógrafo, tanto quanto para o sujeito fotografado, o domínio de um espaço temporal que foi recortado do fluxo contínuo das horas, dos minutos, meses e anos; bem como do espaço físico. Um retrato antigo, por exemplo, revela o tempo dominado, parado, estanque, no qual o sujeito fundiu-se com a objeto, que é o suporte que mantém a imagem viva. E à medida em que essa imagem vai sendo re(a)presentada ao mundo, revista, revivida, esses limites vão sendo cada vez mais alargados, um século depois do outro, dando, dessa forma, ao ser humano, a possibilidade de permanecer no mundo por meio do seu duplo que a imagem contém, enquanto o suporte que carrega a imagem existir.

Para Didi Hubberman, uma fotografia é como uma porta aberta que convida a entrar, como a embarcar em uma viagem sem rumo. É como se houvesse um convite à decifração e a um passeio por ela, procurando seus segredos: "sempre, diante de uma imagem estamos diante do tempo, como diante do vão de uma porta aberta"

(2015, p.15). O autor também afirma que, diante de uma fotografia, o passado e o presente estão sempre a se reconfigurar: o ser humano é que é o elemento de passagem, o que sobrevive é a imagem.

Concluindo, o fotógrafo deixa mais do que uma herança biológica, deixa uma herança cultural que atravessa gerações, deixa o seu prolongamento por meio das imagens que ficam.

.....

De acordo Cassirer (2012), fazemos a nossa leitura de mundo segundo as “lentes” que construímos durante a nossa existência, onde tudo precisa passar pelos sentidos e pelo intermédio das lentes do simbólico, segundo as quais, interpretamos o mundo. Sendo assim, não vivemos em um universo de fatos nus e crus, de coisas imediatas, mas em um universo imaginário, de esperanças e sonhos, onde, em vez de lidar com o mundo e as coisas, o ser humano está constantemente conversando consigo mesmo.

Acredito que nada acontece por acaso e que tudo tem um desígnio. O que somos é parte do que herdamos, incluindo dos nossos antepassados que compõe a nossa árvore genealógica e que nem conhecemos. Isso tudo forma um amálgama, está no nosso ser e no nosso DNA, não existiríamos se antes não tivesse existido alguém. E os que virão, levarão também parte disso que estamos construindo, enquanto fazemos essa jornada que chamamos de “vida”, o que me faz pensar que viver uma vida sem deixar registros é como viver sem ter existido. O que deixaremos, quando partirmos para a eternidade, será somente aquilo que construímos e que, por alguma razão, tocará também a existência de um outro alguém.

Quando iniciei, em 2010, um projeto fotográfico autoral sobre a imigração italiana, projeto esse que me levou por acaso ao encontro das fotografias do fotógrafo Luiz Franceschi – eu, que também tenho origem italiana - comecei uma busca pelo meu próprio passado. Os retratos, os rostos, as faces que eu encontrava nas fotografias de Luiz Franceschi, faziam-me imaginar como teria sido o meu *bisnonno*, se a sua fisionomia se pareceria com alguma dessas estampadas nos seus recortes fotográficos. Eu sempre imaginei como seriam os meus antepassados, que vida teriam

tido e como seriam seus rostos. Particularmente, o do meu *bisnonno* Francesco que, como outros tantos imigrou da Itália para o Brasil, no final do século XIX. Infelizmente, ele faleceu muito cedo, quando meu avô era ainda um menino e as informações que eram transmitidas apenas oralmente, com o tempo, perderam-se, juntamente com os que partiram. A única informação que tínhamos sobre ele é que era “nascido na Itália”.

Partindo disso, iniciamos uma procura sem muita esperança de encontrar algo, visto a escassez de informações que possuíamos. Ao longo desses últimos dez anos, foram muitas hipóteses, muitas buscas e muitas horas passadas lendo livros de registros antigos. Quando, finalmente, no ano passado (2020), no dia do meu aniversário, milagrosamente como um presente, encontramos a cidade de seu nascimento e todos os documentos que nos permitiram construir nossa árvore familiar de origem italiana. Na semana em que encontramos as informações, entrei em um grupo de uma rede social, da cidade de sua origem, pois queria descobrir mais sobre ela. Como nada é por acaso e tudo tem um propósito, isso aconteceu justamente na semana em que se comemorava o Dia dos Avós na Itália e uma postagem em um grupo dessa cidade, com uma fotografia homenageando os avós, chamou-me a atenção.

Imagem 76 - Família Vecchio.

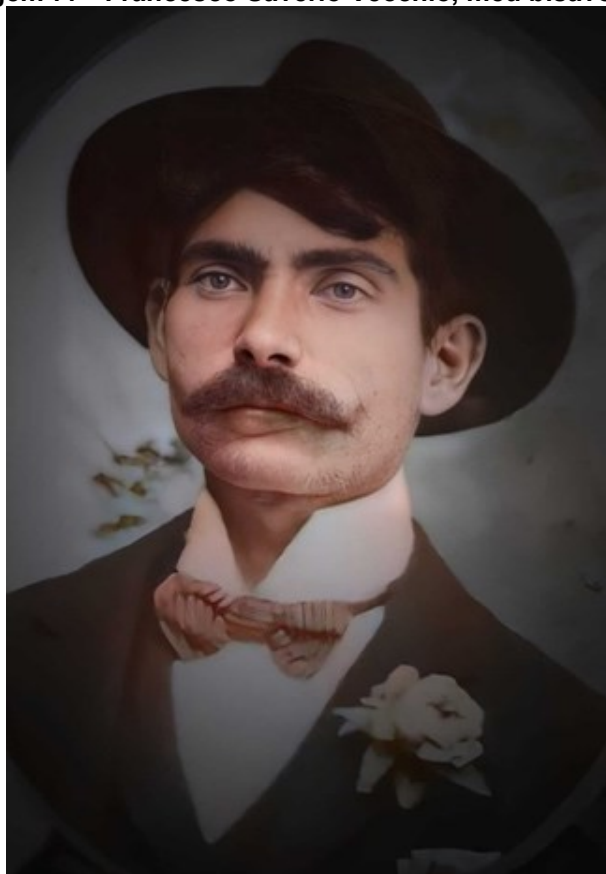


Fonte: Arquivo próprio.

Com meu olhar de fotógrafa, admirei a fotografia, a luz, a composição, as roupas das pessoas que estavam nela e a bela caligrafia que escrevia uma dedicatória sobre a foto. Quando então uma surpresa: na dedicatória estava o nome dos meus avós pais do meu bisavô! E foi assim, por meio de uma fotografia, que encontramos a nossa família lá do outro lado do mundo que, até então, não conhecíamos.

E, agora, quando escrevo esta Dissertação, novamente próximo ao meu aniversário (2021), recebo, enviada por uma das primas que recém encontramos, da Itália, uma fotografia do meu *bisnonno* Francesco.

Imagem 77 - Francesco Saverio Vecchio, meu bisavô.



Fonte: Arquivo próprio

Sou grata pela fotografia ter permeado a minha vida, pois, por meio dela tenho construído sentidos, registrado e lembrado memórias, significado momentos e descoberto passados e é uma das minhas “lentes” de leitura e interpretação do mundo. Foi a fotografia também que me levou a essa presente Dissertação. É por meio da fotografia que fiz essa ponte entre o meu passado e o meu presente,

conectando as gerações que já foram com a geração de agora e com as gerações que virão. Receber a fotografia do meu *bisnonno* foi materializar um imaginário que não tinha face. Um nome em um documento não é um rosto, é apenas um nome. Um nome ligado a uma imagem se torna um ser, é a materialização de alguém que de fato existiu. A imagem completou e deu sentido ao nome no documento e possibilitou que o rosto do meu avô, por meio de um retrato, atravessasse as gerações estendendo o seu tempo de permanência no mundo.

Ao concluir, estou certa de que cumpri o propósito que me foi dado, tanto no âmbito familiar, quanto no âmbito acadêmico, sinto, de forma muito emocionada, que esse ciclo se completa para que um novo ciclo comece.

Dentre as lições extraídas por meio desta pesquisa, uma das reflexões que fica é que uma ideia não se dá com uma memória que aponta para o passado, mas que aponta como uma expectativa para o tempo futuro. Dessa forma, embora as literaturas e reflexões filosóficas apresentem a imagem relacionada à morte, como a morte do instante e do que não irá mais existir, é importante acrescentar à reflexão de que a fotografia representa mais: representa a vida que continua existindo e resistindo por meio dela, enquanto durar a vida do suporte que a carrega.

Como fotógrafa, é nisso que estou pensando, cada vez que crio uma fotografia: o de perpetuar a vida daquele instante que permitirá que eu volte no tempo, sempre que tiver vontade. Perpetuar a vida que continuará a existir por meio da imagem é a minha volição, uma vez que eu sou o elemento de passagem e a imagem é o que permanecerá.

REFERÊNCIAS

(ORG), E. K. F. M. **Memórias de uma colônia italiana: Colombo - Paraná, (1878-2013)**. Porto Alegre: EST Edições, 2013.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <<https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/italianos.html>>. Acesso em: 14 dez. 2021.

Blog Caiçara. Disponível em: <<http://www.blogcaicara.com/2020/01/cartao-postal-foto-antiga-santos-sp.html>>. Acesso em: 27 out. 2021.

BAITELLO, N. J. **A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura**. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2014.

BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEZERRA, R. G. **Guardados de um artesão de imagens: estudo da trajetória de Claro JAnsson**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2009. 210 p. Tese (Doutorado em Sociologia).

BOURDIEU, P. **Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografia**. 1. ed. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

CASSIRER, E. **Ensaio sobre o homem: introdução à uma filosofia da cultura humana**. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

CIÊNCIA. **DW**, 23 fev. 2018. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/neandertais-fizeram-as-primeiras-pinturas-do-mundo/a-42705198>>. Acesso em: 20 nov. 2021.

CUPANI, A. **Filosofia da tecnologia: um convite**. 3. ed. Florianópolis: UFSC, 2011.

DEBRAY, R. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar do ocidente**. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

FILHO, J. O. D. S. **A construção de uma visualidade sobre o maranhão a partir de álbuns de vistas (1899-1913)**. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2018. 271 p. Dissertação (Mestrado em História).

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HARARI, Y. N. **Sapiens: uma breve história da humanidade**. 50. ed. Porto Alegre: L&PM, 2020.

HOFFMAN, D. L. **Dirk L. Hoffman**, 2018. Disponível em: <<http://www.dirkhoffmann.info/Neandertalart.html>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

HOFFMAN, D. L. et al. Science Advances. **Science**, 2018. Disponível em: <<https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.aar5255>>. Acesso em: 07 dez. 2021.

KOSSOY, B. **Dicionário histórico-fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833 - 1910)**. 1. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOSSOY, B. **Fotografia & história**. 5. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, B. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, B. **Realidade e ficções na trama fotográfica**. 5. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2016.

KOSSOY, B. **O encanto de Narciso: reflexões sobre a fotografia**. 1. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.

LIÉBERT, A. J. **La photographie en Amérique**. 3. ed. Paris: En vente chez l'auter A. Liébert 6, Rue de Londres, 6 et chez tous les fournisseurs por la photographie, 1878.

LOBO, M. N. **Imagens em circulação: os cartões-postais produzidos na cidade de Santos pelo fotógrafo Jose Marques Pereira no início do século XX**. Dissertação (Mestrado em História). ed. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2004. 140 p.

LUCIA SANTAELLA, W. N. **Imagem, cognição, semiótica, mídia**. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2015.

MARA FRANCIELE MOTIN, D. G. **Bernardo e Maria Clara em A Máquina do Tempo**. Colombo: Associação Italiana Padre Alberto Casavecchia, 2021.

MARTINIAK, E. L. Educação e imigração na província do Paraná: análise da constituição das escolas étnicas para os filhos de imigrantes. **REVISTA HISTEDBR ON-LINE**, Campinas, v. 13, n. 52, p. 119-137, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8640233>>. Acesso em: 14 dez. 2021.

MARTINS, J. R. C. **Passado e modernidade no Maranhão pelas lentes de Gaudêncio Cunha**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. 179 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação).

MITCHAM, C. Types of Technology, v. 1, 1978, 229-294, 1978. Disponível em: <<http://www.compilerpress.ca/Competitiveness/Anno/Anno%20Mitcham%20Types%20of%20Tech%201978.htm#Introduction>>. Acesso em: maio 2021.

MITCHAM, C. **Thinking trough technology: the path between engineering and philosophy**. 1. ed. Chicago: The University of Chicago, 1994.

MORIN, E. **El paradigma perdido: ensayo de bioantropologia**. 7. ed. Barcelona: Editorial Kairos, 1974.

NEW York Times. **New York Times**, 22 fev. 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/02/22/science/neanderthals-cave-paintings-europe.html>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

PETIT, M. **Ler o mundo: experiências de transmissão cultural nos dias de hoje**. Tradução de Julia Vidile. 1. ed. São Paulo: 34, 2019.

REZENDE, D. E. D. **Memórias subterrâneas na fotografia de Augusto Malta: imagens, disputas e identidades no Rio de Janeiro da modernidade**. Rio de Janeiro:

Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018. 119 p. Dissertação (Mestrado em Memória Social).

SANTOS, G. G. V. F. D. **Do visível ao invisível: paralelos - através do olhar de Luiz Franceschi**. Curitiba: Universidade Positivo, 2017. Trabalho de conclusão de curso (Especialização).

SANTOS, G. G. V. F. D. **O uso social e a produção de sentido nas fotografias de Luiz Franceschi - o primeiro fotógrafo de Colombo (PR) no início do século XX**. Curitiba: Universidade Positivo, 2019. Trabalho de conclusão de curso (Especialização).

SIMÃO, G. T. **Fanny Paul Volk: pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2019. 457 p. Tese (Doutorado em Sociologia).

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOUZA, F. G. D. **A belle époque carioca: imagens da modernidade na obra de Augusto Malta (1900 - 1920)**. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2008. Dissertação (Mestrado em História).

VIEIRA, D. M. **João Batista Groff, um olhar fotográfico no Paraná das primeiras décadas do século XX**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2018. 145 p. Dissertação (Mestrado em História).

VOLK, F. Meu Paraná. **Globo.com**, 2014. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/rpctv/meuparana/fotos/2014/05/conheca-um-pouco-do-trabalho-fotografico-de-fanny-volk-pioneira-da-arte.html>>. Acesso em: 1 dez. 2021.