

IMAGEM E URBANIZAÇÃO: USOS POLÍTICOS E ARTÍSTICOS DA FOTOGRAFIA NA CURITIBA DO ANOS 1940

Alice F. Freyesleben.¹ UFPR
alice.freyesleben@gmail.com

Resumo: O presente artigo objetiva analisar as funções desempenhas pelos objetos fotográficos nos projetos que visavam a consolidação da imagem de Curitiba como a importante capital de um rico e moderno estado. Privilegiou-se o estudo de imagens produzidas na década de 1940, pois, foi durante esse período em que discursos propagadores da “instauração da modernidade” tanto no meio político quanto no meio artístico da cidade ganharam lugar cada vez mais relevante. A partir de autores como André Rouillé, Susan Sontag e Roland Barthes, buscou-se apreender os aspectos comuns na relação entre cidadãos, a transformação espacial de seus lugares de ação e a fotografia. Nesse sentido, duas dimensões do objeto fotográfico foram analisadas: a fotografia-documento, como meio de representação direta da chegada dos tempos modernos em Curitiba e a exploração da imagem fotográfica como novo suporte material capaz expressar em toda sua especificidade as linguagens poéticas dos artistas paranaenses.

Palavras-chave: fotografia-documento; Curitiba; anos 1940; meio artístico.

Abstract: *This article intends to analyze the functions performed by photographic objects in the projects aimed at consolidating the image of Curitiba as the important capital of a rich and modern state. The study of images produced in the 1940s was privileged, because it was during this period that discourses propagating the "establishment of modernity" in both the political and artistic environment of the city gained an increasingly important place. From authors such as André Rouillé, Susan Zontag and Roland Barthes, we sought to understand the common aspects of the relationship between citizens, the spatial transformation of their places of action and photography. In this sense, two dimensions of the photographic object were analyzed: document photography, as a means of directly representing the modern arrival of modern times in Curitiba and the exploration of the photographic image as a new material support able to express in all its Specificity of the poetic languages of the artists of Paraná.*

Keywords: *document-photography, Curitiba, 1940's, artistic environment.*

¹ Mestranda pela minha Arte, memória e narrativa - Programa de Pós-graduação em História da UFPR-Curitiba - PR

1. Introdução.

“A história é histórica: ela só se constitui se a olharmos - e para olhá-la é preciso estar excluído dela.” (BARTHES, 1984, P. 98)

Tomando como ponto de partida a metáfora de Roland Barthes, o presente artigo pretende perceber o registro fotográfico da paisagem urbana em constante transformação como um componente de toda uma nova sensibilidade originada desde o início do século XX. O que “gritam” as fotografias produzidas e reproduzidas na Curitiba dos anos 1940?² Quais elementos imanentes àquele contexto histórico podemos apreender a partir do estudo dos registros fotográficos como fontes históricas? Como podemos tirar proveito do potencial cognitivo tanto do documento visual em si como do seu trajeto de preservação e exibição? Enfim, quais são os caminhos seguros para a interpretação de fotografias na elaboração de uma narrativa histórica?

Para tentar responder tais perguntas, as contribuições de autores como Roland Barthes, Susan Sontag e André Rouillé nos são de extrema importância. Embora, por vezes, discordantes, as reflexões desses autores nos auxiliam a pensar sobre a natureza material desse tipo de objeto visual. Tais autores abordam tanto as questões relativas a suposta “realidade” que emana das fotografias, quanto o limites entre a imagem fotográfica e seus elementos artísticos e estéticos. Por se tratar do estudo de um artefato cuja principal faculdade é a reprodução de imagens, a análise dos usos e apropriações de fotografias produzidas num tempo já passado, seu papel memorial e a consequente conversão desses objetos em patrimônio material sob a guarda de instituições públicas e particulares é parte indissociável de qualquer pesquisa de imagens que acabam por se tornarem “históricas”. Assim, o presente artigo tem como intuito compreender quais eram os propósitos dados às imagens fotográficas por agentes políticos e culturais na Curitiba da década de 1940.

Nesse sentido, o trabalho com fotografias da época torna-se ainda mais emblemático, uma vez que Curitiba sofreu profundas transformações estruturais na primeira metade do século XX e viu sua população quase triplicar em quarenta anos (DUARTE; GUINSKI, 2002, p. 66-175). É durante esse período em que discursos propagadores da “instauração da modernidade” tanto no meio político quanto no meio artístico da cidade ganham lugar cada vez mais relevante. Conforme elucidado o historiador André Rouillé, a fotografia é a forma de ver *moderna* por excelência, a forma de ver “um novo real, vasto e complexo em constante progressão.” (2009, p. 39) Sob tal viés, o conceito de *visibilidade* desenvolvido pelo autor assume lugar central na investigação acerca das principais angústias, ambições, estratégias, e contradições que perpassavam os discursos artísticos na cidade, tendo em vista que, para Rouillé, *visibilidade* não se restringe apenas às características visíveis ou sensíveis de objetos, paisagens e pessoas. Segundo o autor, o conceito diz respeito “a maneira de ver e de mostrar, uma certa distribuição do opaco e do transparente, do visto e não visto.” (Idem)

É importante salientar que nos apropriamos do arcabouço teórico de um autor que pensou no advento da fotografia no contexto parisiense, (isto é, cem anos antes do recorte temporal aqui proposto) e em um dos principais centros de irradiação de poder e influência cultural do continente europeu. Contudo, concordamos com Susan Sontag, quando autora afirma que:

As câmeras começaram a duplicar o mundo no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo vertiginoso de transformação: enquanto uma

² Este artigo foi desenvolvido a partir de algumas reflexões teóricas e metodológicas que compõe a pesquisa de mestrado em História em andamento. A problemática mais ampla da pesquisa circunda as possíveis vinculações entre os textos críticos sobre a arte moderna publicados em periódicos, os depoimentos de agentes envolvidos com o meio artístico curitibano durante a primeira metade do século XX e a crescente expansão e modernização da cidade transcorrida no período.

quantidade incalculável de formas de vida biológicas e sociais é destruída em um curto espaço de tempo, um aparelho se torna acessível para registrar aquilo que está desaparecendo. (SONTAG, 2004, P. 26)

Ou seja, há algo em comum na relação entre cidadãos, a transformação espacial de seus lugares de ação e a fotografia que atravessa recortes históricos ou geográficos. Nesse sentido, de acordo com Rouillé, o processo de urbanização desencadeia “mudanças antropológicas essenciais”, entre elas a própria valorização do “intelecto em detrimento da sensibilidade.” (ROUILLÉ, 2009, p. 44) A partir de um viés weberiano, Rouillé esclarece como a “racionalidade instrumental”, ao ser valorizada e perseguida, orientou o fracionamento de saberes e renovou o regime de verdade (Ibidem, p. 51). Isto é, o desenho, a pintura e a gravura perderam suas funções documentais e foram definitivamente setorizados num espaço próprio, o meio artístico, enquanto a fotografia, em seu início barrada do mundo das artes, suplantou-os nutrindo a crença de que suas imagens reportavam a realidade com exatidão. Todavia, para o autor, tal processo não decorreu somente da natureza do seu dispositivo técnico, mas por toda a conexão da fotografia com o paradigma moderno que valorizava a erradicação do sujeito na produção do conhecimento sobre o objeto ou, no caso específico, na produção da imagem de um objeto.

2. A Curitiba do futuro: urbanização e as fotografias.

“A fotografia renova os procedimentos do verdadeiro [...] e o faz mecanizando a verdade ótica (a da câmara escura e da objetiva) e duplicando-a em uma verdade tátil (a da impressão).” (ROUILLÉ, 2009, p. 51)



Figura 1. Alfred Agache à esquerda, Manoel Ribas no centro observando as plantas do Plano Diretor de Curitiba no Palácio São Francisco em 23 de outubro de 1943.³

Os anos 1940 testemunharam grandes transformações na paisagem curitibana. Sob o governo de Manoel Ribas, já à frente do Estado como o “homem de Getúlio”⁴ desde 1932, o então prefei-

³ Imagem disponível em < <http://alexandrepedrozo.blogspot.com.br/2013/03/plano-agache-curitiba.html>> acesso em 30 jan de 2017

⁴ Manoel Ribas foi nomeado por Getúlio Vargas como interventor do Estado em 1932 após a renúncia do Gen. Mário Tourinho, deixando o poder apenas com o fim do Estado Novo em 1945. Ribas promoveu amplas mudanças na infraestrutura do estado do Paraná, assumiu uma postura conciliadora entre os interesses das camadas baixas e das elites locais e adotou uma política econômica inclinada ao intervencionismo estatal conforme as principais diretrizes que

to de Curitiba, Rozaldo de Melo Leitão, é autorizado em 1941 a contratar a empresa Coimbra Bueno para elaborar um plano diretor visando a ordenar o crescimento da cidade para os próximos anos. O responsável pelo projeto foi o renomado urbanista francês, Alfred Agache, que havia projetado planos para cidades como Paris e Lisboa (SILVA, 2000). A fotografia acima reproduz o suposto momento em que Manoel Ribas analisa o projeto final da remodelação de Curitiba. Conhecido como “Plano Agache”, o documento só ficou pronto em 1943 após o estudo das principais demandas estruturais da cidade, já na gestão do prefeito Alexandre Beltrão. É difícil acreditar que a escolha de Alfred Agache tenha decorrido apenas por suas qualidades como urbanista. Um nome como o de Agache (que já havia executado o plano de urbanização da cidade do Rio de Janeiro, em 1927), suscitava reconhecimento internacional, e se adequava ao esforço de consolidação da imagem de Curitiba como a importante capital de um rico e moderno estado. Assim, a opção pelo urbanista francês assinala o primeiro grande evento estrutural-arquitetônico para a sociedade curitibana do século XX. O enriquecimento do Paraná com a atividade cafeeira em franca expansão no norte do estado, além da vontade pública de Manoel Ribas de preparar a capital para a comemoração do seu aniversário de 250 anos, conferiram certa agitação e euforia entre as classes dirigentes. Havia chegado a hora do Paraná e de sua capital lograrem lugar entre a constelação dos modernos e ricos estados federativos. Dentre as metas do Plano Diretor de Urbanização de Curitiba, citamos: “O plano das avenidas da cidade formado por um conjunto de avenidas perimetrais, radiais e diametral; os centros funcionais ou centro especializados: centro cívico, comercial e social, de abastecimento, industrial, hípico e exposição-feira, universitário, esportivo, administrativo-municipal, militar e estação rodoviária.”⁵

Nesse cenário, a importância do registro fotográfico da cena em que o gestor, Manoel Ribas - memorado como “o protagonista responsável pelo progresso do estado” - examina o projeto da “cidade do futuro” elaborado por um dos principais urbanistas do mundo, eleva-se muito mais quando consideramos os usos e apropriações do próprio objeto-fotografia do que pelo conteúdo da imagem em si. Tal registro pode ser interpretado a partir do conceito *fotografia-documento* elaborado por Rouillé, (bem como as fotografias encarregadas de registrar as grandes obras que modificaram a “atrasada” cidade, a partir de então, autorizada a crescer sob o toque mágico da modernidade).

A fotografia-documento refere-se inteiramente a alguma coisa palpável, material, preexistente, a uma realidade desconhecida, em que se fixa com finalidade de se registrar as pistas e reproduzir fielmente a aparência. (ROUILLÉ, 2009, p. 62)

caracterizaram os quinze anos do governo de Getúlio Vargas. De forma geral, as políticas culturais da Era Vargas apoiaram artistas e projetos que articulavam a ideia de uma identidade nacional – trabalhadora e urbana. Para maior aprofundamento consultar: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. “Modernismo no Brasil: campo de disputas”. In; BARCINSKI, Fabiana (org.) *Sobre a arte brasileira: pré história aos anos 60*. São Paulo: WMF Martins

⁵ BOLETIM URBANIZAÇÃO DE CURITIBA. Prefeitura Municipal de Curitiba, nov/dez 1943.



Figura 2. Panorâmica da Praça Osório, 1940⁶

A partir de um raciocínio similar ao esquema foucaultiano que propõe uma interpretação da história a partir da análise de práticas discursivas orientadas pela noção de poder, Rouillé desenvolve o conceito fotografia-documento relacionando o uso que os distintos poderes (político-estatal, familiar, artístico ou mesmo publicitário) fizeram da popular confiabilidade aferida às imagens fotográficas. A convicção numa “possível transmissão direta sem perda dos acontecimentos” (ROUILLÉ, 2009, P. 48) foi extremamente vantajosa para aqueles interessados em produzir verdades. Desse modo, Rouillé propõe uma visão muito mais ampla e desconfiada a respeito da potência do objeto fotografia do que Roland Barthes, por exemplo. Ainda que Barthes admita certo grau de subjetividade na recepção de um determinado registro fotográfico - “quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente que participo das figuras, [...], das ações” (BARTHES, 1984, p. 46) - para ele qualquer imagem fotográfica comporta um “referente fotográfico” real que não pode ser suprimido. Barthes distingue a dimensão “*facultativamente real*” a que remete uma imagem ou signo” de outra “*necessariamente real*” que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, 1984, p. 114-115). Na visão de Rouillé, no entanto, não é possível pensar “a verdade sendo inseparável de um procedimento que a estabelece” (ROUILLÉ, 2009, p. 62). A realidade que emana da imagem fotográfica ou, como chama Barthes, a percepção do “*necessariamente real*” nas fotografias, é fruto de um processo exterior a elas que alternou a forma e a vontade das pessoas de ver imagens. Com efeito, sem a intenção de negar a relevância do estudo histórico de seus referentes, as duas fotografias aqui reproduzidas não podem ser manuseadas como imagens “diretas” ou “verdadeiras” de fatos ou cenas históricas. Elas são mais do que isso. São uma elaboração voluntária de pessoas interessadas em perpetuar e legar às gerações futuras um testemunho sobre o desenvolvimento e progresso da cidade promovido por indivíduos investidos pelo poder estatal. Dessa forma, a memória social da evolução da cidade acompanha a trajetória da intensificação e “eficiência” do poder político.

A título de exemplo, a segunda fotografia (figura 2), que tem como referente uma imagem aérea da Praça Osório, situada na região central da cidade, só pode assimilada ou mesmo compreendida se tivermos cientes do mecanismo técnico que a produziu. Desse modo, como coloca Rouillé, o dispositivo fotográfico “cada vez é mais necessário [...] para apreender a extensão o mundo” (2009, p. 40). Somente as imagens panorâmicas tomadas de dirigíveis ou dos prédios, que se elevavam cada vez mais altos, tornam possível a observação do alargamento planejado da urbes. Tal am-

⁶ Imagem disponível em:

<<http://adelciokaminski.blogspot.com.br/search/label/Foto%20surrupia%20da%20B%C3%A1rbara%20Kirchner>>
Acesso em 14 de jan. 2017.

pliação da visão do espaço geográfico desperta “a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça - como uma antologia de imagens.” (SONTAG, 2004, p. 13)

Portanto, a legitimidade das funções documentais adquirida pelos registros fotográficos associa-se diretamente com as relações que estes mantêm com preceitos alinhados aos discursos modernos amplamente conectados com as políticas levadas à cabo na Era Vargas, por exemplo. Tais discursos englobam, o “crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; [...] e grandes mudanças das comunicações”. (ROUILLÉ, 2009, p. 29-30) De acordo com Sontag, mesmo o registro mais desinteressado possível é produto de uma escolha e não de outra, de um ângulo preferido a outro, e dessa forma, é aquele o registro responsável pela construção da memória visual da cidade entre todos os outros concebíveis. (2004, p. 17) Por meio das fotografias apropriadas pelos poderes citadinos é possível construir uma narrativa visual “oficial” de cada cidade. Nesse empreendimento a importância aferida ao objeto fotografia, ou seja, sua guarda, suas condições de arquivamento, conservação e exibição é tanta ou maior do que a dos próprios referentes que figuram em cada imagem preservada.



Figura 3. Av. João Pessoa, fim dos anos 1930



Figura 4. Av. João Pessoa, ano 1942⁷

Os dois registros fotográficos mostram o mesmo trecho da Avenida João Pessoa (correspondente hoje à região final da Rua XV que termina na Praça Osório) tomadas de posições opostas. Na figura 3, vê-se o edifício Garcez à direita, em primeiro plano, seguido de outras duas construções modestas antes do Palácio Avenida. A figura 4 apresenta um registro tomado no sentido do Palácio Avenida para o Edifício Garcez. As fotografias foram produzidas com menos de dez anos de intervalo. Contudo, no curto período de tempo, o edifício Garcez, inaugurado como o mais alto da cidade em 1933, ganhou mais dois companheiros também elevados. Alguns detalhes nas imagens que valem a pena ser mencionados são: o confronto de temporalidades na primeira cena - o dirigível no céu e a carroça que teima em atravessar a principal rua da cidade, nesse momento, já abastecida por bondes elétricos e carros (segundo os responsáveis pela preservação dessa imagem - o Acervo Diretoria do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural da Fundação Cultural de Curitiba - o voo do dirigível seria uma montagem, pois não há outros registros de que o veículo tenha circulado sobre tal trecho da cidade). No segundo registro, podemos observar que os trilhos do bonde deram lugar ao asfalto e aos estacionamentos, o que era essencial para a região conhecida como a “Cinelândia”, onde ficavam o Cine Odeon, o Cinema Avenida, entre outros.

Interessante é notar que a maior parte das fotografias do período em questão, cujo tema é a transformação da paisagem urbana, disponíveis para consulta nos acervos documentais públicos, como a Casa da Memória de Curitiba,⁸ não abarca os custos humanos inerentes ao processo de mo-

⁷ Imagens disponíveis em DUARTE; GUINSKI. *Imagens da evolução de Curitiba*. Curitiba: Quadrante Editorial, 2002

⁸ A origem da Casa da Memória remonta à criação, em 1973, da Casa Romário Martins, que abrigou o primeiro núcleo de informação e documentação histórica sobre Curitiba. Os projetos desenvolvidos ao longo de sete anos pela Casa

dernização. São escassas as imagens dos trabalhadores braçais ocupados com as obras de alargamento das avenidas previstas no Plano Agache. Também são poucos os registros que ilustram as situações em que famílias eram obrigadas a deixar suas casas ou comércios devido a desapropriação para dar lugar as tais “perimetrais, radiais e diametrais” determinadas pelos gestores políticos. Da mesma maneira, o aumento no número de pessoas que não desfrutavam de condições para viver nas regiões planejadas e organizadas e que tampouco frequentavam a Cinelândia ou se beneficiavam com largos estacionamentos, não figura como um tema fotográfico comum nos anos 1940. Excluídas da “Curitiba do futuro”, massas de pessoas se acomodavam cada vez mais nas periferias, muitas vezes sem energia elétrica e sem sistema de esgoto. (SILVA, 200) Nas palavras de Rouillé (2009, P. 45): “A fotografia só vê na cidade o cenário do poder: os monumentos que fixam o passado, e as grandes obras urbanas que o projetam no futuro. [...] A cidade é um palco sem atores.”

A credibilidade da fotografia como evidencia do real no período analisado se relaciona ainda ao fato de que nenhuma outra imagem então podia ser produzida tão rapidamente (graças à técnica mecânica) e ainda ser transportada sem maiores transtornos (em razão de seu tamanho e peso reduzido quando comparada à pintura ou ao desenho)⁹. O valor de verdade conferido à fotografia foi, portanto, um mecanismo essencial para a consolidação do poder político, sobretudo, por meio do fotojornalismo. No processo de convencimento da população sobre a necessidade das transformações modernizadoras realizadas naquele período, e mesmo na tarefa de legar imagens para gerações seguintes sobre a importância daqueles eventos transformadores, o registro fotográfico adquiriu um encargo que Rouillé nomeou por “imagem fiduciária” (2009, p. 51). Pois, o termo fiduciário designa que o valor de um objeto é baseado precisamente na confiança depositada sobre ele.

3. Fotografia e poética: A ausência das imagens fotográficas no meio artístico curitibano.

A década de 1940 foi ainda um período de grande relevância no que diz respeito à estruturação e consolidação de um meio artístico em Curitiba. De forma geral, os artistas, escritores e intelectuais que gozavam de algum reconhecimento na cidade nas primeiras décadas do século XX elaboravam suas produções na esteira de preceitos estéticos conservadores, em voga desde o século XIX. Distintamente ao que se verificava com os discursos e projetos políticos, orientados pela ideia de equiparar a cidade às principais capitais brasileiras por meio da modernização, o restrito círculo de artistas e intelectuais que produzia em Curitiba valorizava linguagens poéticas tradicionais e regionalistas.

No campo literário, o simbolismo continuava a ser considerado a grande contribuição curitibana para a artes literária e Emiliano Pernetta era seu maior nome. Tal expressão artística caracterizada pelo uso de um vocabulário lírico e alegórico, por temáticas voltadas à paisagem natural e aos símbolos da terra, tem seu início junto às oligarquias portuguesas no século XIX e mantém-se protegida por uma elite intelectual pouco preocupada com as mudanças das condições sociais e políticas experimentadas pela população. Segundo Miguel Sanches Neto (2004, p. 858) essa pequena elite fora a articuladora de “[...] inúmeras instituições locais (como a Universidade do Paraná) - todas em grandioso estilo neoclássico”, o que na opinião do autor, revelava “[...] uma tendência

Romário Martins geraram a motivação necessária para desencadear o processo de proteção e valorização do patrimônio cultural da cidade, que culminou na inauguração, em 12 de maio de 1981, da Casa da Memória. Texto disponível em < <http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/espacos-culturais/casa-da-memoria/>> acesso em 2 dez 2016

⁹ A popularização da fotografia no formato de pequenas proporções ainda hoje conhecido como *cartão de visita* tem início na França com André Adolphe Disderi na década de 1850. Graças a invenção de Disderi os custos para aquisição e circulação das fotografias diminuem o que leva a popularização e disseminação desse tipo de imagem. In. FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 28-32

para a urbe de fachada, que busca superar um cotidiano ainda preso a modelos agrários.” Mesmo as repercussões do movimento paulista de 1922 chegaram timidamente na cidade e apenas entre um grupo de jovens escritores que não conseguiram promover mudanças efetivas na cena literária local.¹⁰

O cenário de produção das artes visuais era analogamente fechado e voltado para os nomes do passado. O prestígio nessa área recaía sobre a figura do pintor norueguês Alfredo Andersen, que começou a produzir e a ensinar pintura e desenho na cidade ainda nos primeiros anos da década de 1900, formando um grupo de artistas mais jovens que também gozaram de algum reconhecimento, mas que pouco inovaram. De todo modo, nem o aparecimento das “ideias paranistas”, como denomina o historiador Geraldo Leão V. de Camargo, e sua divulgação na revista *Ilustração Paranaense*, no anos 1920, não fomentou nenhuma mudança estética significativa. Pelo contrário, de acordo com Camargo, ao “transpor para a arquitetura, a escultura, a pintura e o design gráfico elementos temáticos e decorativos retirados da natureza local [...] o paranismo propunha consolidar a visão de mundo regionalista e tradicional das elites locais.” (2007, p. 91)

De fato, o que se verifica é que, pelo menos até a segunda metade do século XX, não havia condições culturais para se pensar a fotografia como expressão poética na cidade. As barreiras culturais erguidas por uma elite tradicionalista, a falta de informação sobre as inovações estético-formais experimentadas nos meios europeus e norte americano, a ausência de revistas e livros sobre o tema, além das estreitas amarras às produções artísticas acima descritas, inviabilizavam qualquer discussão sobre ou produção de fotografia como arte. Basta lembrar que foi apenas no decorrer dos anos 1940 que o meio artístico em Curitiba começou a adquirir feições mais modernas. Nomeamos meio artístico o espaço social que compreende: a produção de objetos simbólicos (obras visuais e literárias), a validação da produção de artistas e escritores pelos seus pares e por instâncias legitimadoras como escolas, saraus e salões de arte e os meios para divulgação de textos que façam críticas às tais produções.¹¹ Além disso, é crucial ainda que haja a distribuição dos objetos artísticos através de editoras, periódicos culturais, livrarias, galerias de arte e *marchands*, bem como um mercado para arte formado por público fruidor e alfabetizado.¹² Portanto, um meio artístico, além de encerrar questões estéticas formais e mercadológicas, é sempre parte do processo de expansão cultural próprio ao alargamento urbano.

Contudo, mesmo com a criação de importantes instituições para o desenvolvimento das artes visuais na cidade como o Salão Paranaense de Belas Artes, em 1944, e a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em 1948, e com o incremento no setor de publicações, a atualização de linguagens poéticas já populares em outros meios artísticos terá que esperar até o fim da década seguinte.¹³

Eram muitas as lacunas a serem preenchidas. Até nos veículos mais preocupados em deflagrar a arte moderna em terras paranaenses como a revista cultural *Joaquim*, o espaço destinado para

¹⁰ Para um maior aprofundamento sobre os modernistas curitibanos na década de 1920 consultar: IORIO, Regina Sa-boia. *Novela e Intrigas - Literatos e Literatura em Curitiba na década de 1920*, Tese de Doutorado em História, UFPR, 2003

¹¹ No presente artigo, optamos pela terminologia “meio artístico e literário”. Contudo, como sublinhou Artur Freitas, tal nomenclatura, pode variar de acordo com a preferência de cada estudioso, assumindo formas como: campo, esfera, circuito, sistema e até mundo das artes - sem que haja perda de sentido. FREITAS, Artur. A autonomia social da arte no caso brasileiro. *ArtCultura*, Uberlândia, vol.7, n.11, jul-dez.2005. p. 202

¹² A descrição dos elementos constituintes de um meio artístico se baseia em estudos como o de Nestor Canclini e José Carlos Durand, ambos, leitores de Pierre Bourdieu que trabalham com a teoria bourdieana dos “campos”. CANCLINI, Nestor. “Das utopias ao mercado”, in.: *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*, 3ª. Ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000. p. 35-46; DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção, 1855/1985*, São Paulo: Perpectiva, USP, 1989

¹³ Para uma maior aprofundamento sobre os principais embates artísticos entre os anos 1940 e os anos 1960, consultar: JUSTINO, Maria José. “Do Salão dos Pré-Julgados à querela” in. *50 anos de Salão Paranaense*. Curitiba, Clichepar Editora, 1995, p. 61-112

discussões sobre a imagem fotográfica como expressão poética era basicamente nulo. Dalton Trevisan e os demais colaboradores do periódico precisavam primeiro “romper com o passado, nas suas tradições estereis”. (TREVISAN, 1947, n. 9, p.3) Assim, entre as páginas das vinte e uma edições da revista, que circularam com periodicidade irregular entre 1946 e 1948, não há qualquer menção a ideia de fotografia como arte, tampouco seus editores fizeram uso de imagens fotográficas como forma de ilustrar a publicação. Para isto, preferiram principalmente as gravuras e ilustrações de Poty Lazzarotto, Blasi Junior, Guido Viaro e de Euro Brandão. As únicas fotografias que circularam na revista serviram exclusivamente para destacar os rostos de alguns intelectuais brasileiros e de renomados escritores estrangeiros acompanhando seus textos ou mesmo resenhas sobre suas obras. Ao todo são oito as reproduções de imagens fotográficas presente nas revistas. Vale destacar que nenhuma delas é citada ou comentada nos textos que as acompanha. A autoria dos registros fotográficos também não é informada. Na ordem das edições, listamos as oito matérias com as respectivas fotografias:

- N.º 5. “Um artista, um amigo dos artistas e um bom cidadão - conversa com conversa com Arthur Kaufmann por Poty,” (Retrato de Kaufmann, p. 4).
- N.º 12 “Presença de Kafka” Texto de Tescimocles Linhares (Retrato de Kafka, p. 13).
- N.º 12 “Tseu”, tradução do último capítulo da obra de André Gide, (Retrato de Gide, p. 18).
- N.º 16 . Edição em homenagem ao ganhador do premio Nobel de Literatura de 1947, André Gide (A fotografia centralizada na parte superior é acompanhada pela seguinte legenda: André Gide, Jacuques Rivière, Roger Martin Du Gard, Jean Schulmberger, p. 16).
- N.º 17 “Entrevista com Temístocles Linhares” (Retrato do entrevistado, p. 8).
- N.º 17 “Rondó do atribulado do Tribobó” - Poema de Manuel Bandeira (Retrato do autor, p. 11).
- N.º 19 “Entrevista com Mario de Andrade” (Retrato do entrevistado, p. 6).
- N.º 20 “Entrevista com Wilson Martins” (Retrato do entrevistado, p. 7).



Figura 5. Imagem digitalizada da página da Revista *Joaquim*, n. 12, Curitiba: ago. 1947, p. 13

Arriscamos supor que na ausência de uma “fotografia paranista” para ser combatida, ou de uma “fotografia simbolista” e até “acadêmica”, os jovens intelectuais curitibanos não dedicaram atenção às polêmicas existentes entre a arte e a fotografia que tanto preocuparam Baudelaire anos antes.¹⁴ Em lugar disso, empenharam-se em acabar com:

[...] certa mentalidade reacionária (disfarçada pelo lindo adjetivo ‘paranista’), que em nome das santas tradições, amputou as mãos e furou os olhos dos jovens artistas. Primeiro, cumpria derrubar os muros e esboroou-se ao eco de grita a muralha da China. Segundo, por em dia a arte, no Paraná com seu tempo. [...] Soará a hora, então, de lançar o navio ao mar aventureiro. TREVISAN, 1947, n. 9, p. 3)

O “navio” que saiu da ilha de Curitiba só avistou a fotografia como arte em seu horizonte a partir da chegada da *Pop Art*, na metade dos anos 1960. (JUSTINO, 1995, p. 114-134) O espaço permanente de exposição para obras fotográficas só viria nos anos 1970 com a fundação do Museu de Arte Contemporânea de Curitiba.¹⁵

4. Considerações finais.

De forma poética, Sontag afirma que as fotografias brincam com a escala do mundo. Elas o enfeixam e solicitam que o enfeixemos também. (SONTAG, 2004, p. 15) No entendimento da autora, a preeminência da imagem fotográfica em relação à imagem cinemática do cinema reside no fato de que por sua natureza estática as fotografias são uma “nítida fatia do tempo, e não um fluxo. Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes”. (SONTAG, 2004, p. 28) Ou seja, justamente por conta da potência particular da imagem fotográfica, somos imputados, segundo Barthes, a “uma co-presença, uma participação não apenas política dos acontecimentos, mas metafísica” (1984, p. 126-7) e, sobretudo, histórica. Somos, portanto, como bem observou o intelectual francês, “o ponto de referência de qualquer fotografia”. (BARTHES, 1984, p. 125)

O contato com fotografias produzidas em momentos temporalmente distantes de nós transfigura nossa própria percepção da história. Como nos defrontamos com a imagem produzida setenta anos antes da mesma praça que hoje nos sentamos, sem nos perguntarmos como tal imagem chegou até aqui? Quem e o que se discutia após a seção de um filme em algum dos cinemas de rua que hoje não existem mais? Perguntas que jamais poderão ser respondidas. Barthes estava certo quando afirmou que a “fotografia não fala daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi.” (1984, p. 127) Não descobriremos o tema da conversa de um casal flagrado ao sair de um cinema ou o que pensava o pintor sentado na mesa do café por meio da análise de uma fotografia. Isto porque, como bem postulou Pierre Soulages (2010), a fotografia é sempre perda, nunca encontro. Ela é um índice de ausência. Mas simultaneamente é um índice de presença também. Da presença do objeto fotográfico nas mais variadas atividades da vida social. É precisamente a interação social que produz seus sentidos.

¹⁴ Visivelmente preocupado com a desvalorização da arte frente a fotografia, Baudelaire escreve para o diretor da *Revue Française* em 1859 : “‘Creio que a arte é e não pode ser outra coisa além da reprodução exata da natureza (um grupo tímido e dissidente reivindica que objetos de caráter repugnante sejam descartados, como um penico ou um esqueleto). Assim, o mecanismo que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta’. Um Deus vingador acolheu as súplicas dessa multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela diz a si mesma: ‘Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles crêem nisso, os insensatos), a arte é fotografia’. A partir desse momento, a sociedade imunda se lança, como um único Narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário se apodera de todos esses adoradores do sol.” BAUDALAIRE, Charles. 1859, Apud. ENTLER, R. “Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia”. In: Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP. Nº 17, 2007, p. 11-12

¹⁵ *Decreto de criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná*. Centro de Pesquisa do MAC-PR, 11 mar. 1970

O que dizer da fotografia (figura 3) que tem como referente um dirigível sobrevoando locais da cidade em que não passou? Será que Barthes estava errado quando pensou que a fotografia “já-mais mente quanto a sua existência” (1984, p. 129)? Não acreditamos nisso. A existência daquela fotomontagem no fim dos anos 1930 nos diz que alguém desejava registrar (visual e documentalmente) o voo da máquina sobre Curitiba. Diz ainda que em algum contexto do passado testemunhar um dirigível e não um pássaro era algo que valia a pena ser simulado, algo, portanto, relevante para as pessoas daquela época; e por que não também para as pessoas de épocas subseqüentes? Afinal, como nos lembra Ana Maria Maud, um registro fotográfico, (ou mesmo a simulação de um, como no caso do dirigível sobre a Rua XV) destina-se a uma “eternização propositada”. (MAUAD, 2008, p. 57)

Finalmente, compreendemos que a *visibilidade* naquele período pode ser pensada, no sentido empregado por Rouillé, como uma maneira de ver híbrida. Pois, se por um lado, percebia-se a fotografia como veículo de representação direta dos tempos modernos que finalmente chegavam à Curitiba, como um *documento* que atestava o ingresso da cidade no mundo ordenado e planejado, por outro, nem mesmo os jovens artistas, os mais insatisfeitos com a pouquíssima flexibilidade dos códigos representativos no meio artístico curitibano, contemplavam a potência da imagem fotográfica como um novo suporte material capaz expressar em toda sua especificidade a matéria poética da qual é feita qualquer cidade.

6. Referências Bibliográficas:

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853-1953*. Tese de Doutorado em História, UFPR, 2007
- CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*, 3ª. Ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000
- DUARTE; GUINSKI. *Imagens da evolução de Curitiba*. Curitiba: Quadrante Editorial, 2002
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção, 1855/1985*, São Paulo: Perspectiva, USP,
- ENTLER, R. “Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia”. In: Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP. Nº 17, 2007/1989
- FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004
- FOGGIATO; ROCHA. “Curitiba Ontem e Hoje”: as histórias e as memórias por trás das fotos” Disponível em: < http://www.cmc.pr.gov.br/ass_det.php?not=26154#&panell-1 > acesso em 16 dez 2016.
- FREITAS, Artur. A autonomia social da arte no caso brasileiro. *ArtCultura*, Uberlândia, vol.7, n.11, jul-dez.2005
- JUSTINO, Maria José. *50 anos de Salão Paranaense*. Curitiba, Clichepar Editora, 1995
- MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaio sobre história e fotografia*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008
- ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009
- SANCHES NETO, Miguel. “Joaquim: Modernidade periférica e dupla ruptura” *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, Núms. 208-209, Julio-Diciembre 2004, 857-874

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti . “Modernismo no Brasil: campo de disputas”. In; BARCINSKI, Fabiana (org.) *Sobre a arte brasileira: pré história aos anos 60*. São Paulo: WMF Martins

SILVA, Maclôvia Corrêa da. O Plano de urbanização de Curitiba – 1943 a 1963 – e a valorização imobiliária. FAU/USP, 2000. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

SOULAGES, Pierre. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010