

VALDIR MACHADO GUIMARÃES

**A HISTÓRIA SOCIAL DA FOTOPINTURA CABOCLA NO SERTÃO DE
PITANGA, 1950 A 1975**

**IRATI
2014**

VALDIR MACHADO GUIMARÃES

**A HISTÓRIA SOCIAL DA FOTOPINTURA CABOCLA NO SERTÃO DE
PITANGA, 1950 A 1975**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em História, Curso de Pós-Graduação em História, Área de concentração “História e Regiões” da Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO, Professor Orientador: Dr. Ancelmo Schörner.

**IRATI
2014**

Catálogo na Fonte

Biblioteca da UNICENTRO

GUIMARÃES, Valdir Machado.

G963 A história social da fotonpintura cabocla no sertão de Pitanga, 1950 a 1975 / Valdir Machado Guimarães. – Irati, PR : [s.n], 2014.

138 p.

ISBN

Orientador: Professor Dr. Ancelmo Schörner

Dissertação (mestrado) – Pós-Graduação em História. Área de concentração História e Regiões, Universidade Estadual do Centro-Oeste, PR

1. Manoel Ribas (Município) Paraná. 2. Imagem – estética. 3. Memória familiar – retratos. I. Schörner, Ancelmo. II. UNICENTRO. III. Título.

CDD 20 ed. 981.62



TERMO DE APROVAÇÃO

Valdir Machado Guimarães

“A História Social da Fotopintura Cabocla no Sertão de Pitanga, 1950 a 1975”

Dissertação aprovada em 03/12/2014, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, no Programa de Pós-Graduação em História, área de concentração em História e Regiões, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, pela seguinte Banca Examinadora:

Dr. Paulo Pinheiro Machado
Universidade Federal de Santa Catarina
Titular

Dr.ª Beatriz Anselmo Olinto
Universidade Estadual do Centro-Oeste
Titular

Dr. Anselmo Schörner
Universidade Estadual do Centro-Oeste
Orientador e Presidente da Banca Examinadora

Irati – PR
2014

AGRADECIMENTOS

- Ao Professor Dr. Ancelmo Schörner pelos esclarecimentos profissionais prestados, sua atenção e profissionalismo absoluto, neste trabalho.
- Aos professores da banca pelo aprendizado e as diversas contribuições e sugestões que foram relevantes para a melhoria do trabalho.
- À professora Dra. Beatriz Anselmo Olinto – UNICENTRO - pela contribuição e conhecimentos recebidos.
- Ao professor Dr. Paulo Pinheiro Machado – UFSC – pelos grandes conhecimentos e aprendizagem na dissertação.
- Ao Programa de Pós-Graduação, em nome do Professor Dr. Helio Sochodolak, e demais professores e funcionários.
- A Prefeitura Municipal de Pitanga pelo apoio.
- A Rosilda Castro e Paulo Boschen pelo incentivo.
- A todos os colegas da turma do mestrado, vai o meu carinho.
- A Deus, pela força, otimismo com que nos agraciou na luta de nossos dias.
- Aos nossos familiares, em especial a Rosana, Seu Valdir, Dona Tuca, Arthur, Roberto, Valderize, Rose e demais parentes pela compreensão da minha ausência.
- A todos, em especial a Daniel Ivori, Eric Allen, Jeferson, Juliano Caetano, Reginaldo, Jaqueline, Rosiane, Mari Lins, Rodrigo, Cibele e demais amigos que direta ou indiretamente contribuíram para esta dissertação.

Obrigado!

MENSAGEM

“Se você não tiver a experiência de ter passado pela fopintura, o retrato pintado, retrato a pastel, colorido a óleo, o Photoshop nada te oferecerá.”

Fotopintor Julio Santos (Agosto de 2010).

“(…) as figuras produzem um efeito artístico de prazerosa fruição e reforçam ainda mais a impressão de que a parede é uma página em que os sinais do tempo vão sendo inseridos” (Rosa Cristina Monteiro).

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo o estudo das fotopinturas caboclas no cenário da região central do Paraná, no período de 1950 a 1975. Para este fim, selecionamos como objeto de análise, um conjunto de imagens de famílias de Pitanga e Manoel Ribas, onde utilizou-se de entrevistas com os retratados ou seus descendentes, na busca por desvelar as várias possibilidades de interpretações que condicionam este tratamento imagético. O trabalho fundamenta-se num quadro teórico que privilegia a reflexão sobre as práticas culturais que condicionavam este produto na referida região, na busca por focar o universo de seus sistemas imaginários, suas apropriações históricas, reinserindo as diferenças estéticas locais, dentro da mediação do fotopintor no tracejamento dos espaços que condicionam estas imagens, como um cenário relevante do contexto regional. As fotopinturas são objetos de estudos históricos, que permitem pensar a perpetuação imagética, a percepção da paisagem familiar, as representações, as sensibilidades do ambiente que integram a articulação da memória familiar e a dimensão de estabelecimento do âmbito da visualidade presente nestes retratos salientados nesta dissertação.

Palavras-chave: História, Fotopintura, Pitanga.

ABSTRACT

This research aims to study the photopaintings in caboclas central region of Paraná, in the period from 1950 to 1975. To this end, we have selected as object of analysis, a set of images of families of Pitanga and Manoel Ribas, where used interviews with the depicted or their descendants, in the search for unveiling the various possibilities of interpretations which affect this imagery treatment. The work is based on a theoretical framework that privileges the reflection on cultural practices that surrounded this product in that region, in the search for focus on the universe of their imaginary systems, their historical appropriations, reinserting the local aesthetic differences, inside the fotopintor mediation in the trace of the spaces that influence these images, as a relevant scenario of the regional context. The photopaintings are objects of historical studies, which allow thinking the perpetuation, the perception of imagery familiar sight, the representations, environmental sensitivities in the articulation of family memory and size of establishment of the framework of Visuality present in these pictures that have been highlighted in this dissertation.

Key words: History, photopaintings, Pitanga.

LISTA DE MAPAS

1	Mapa do Paraná com o município de Manoel Ribas em destaque.....	35
2	Mapa do município de Pitanga.....	36
3	Mapa das Regiões Geográficas do Paraná - SEMA.....	46
4	Mapa da Divisão político-jurídica em 1950.....	48
5	Mapa da Região Central do Paraná.....	50

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 - Modelo Rolleiflex de 1955

Fotografia 2 e 3 - 1ª Máquina Fotográfica da Região de Pitanga

Fotografia 4 - Refletores para o trabalho fotográfico

Fotografia 5 – Máquina Fotográfica Yashica6 X 6

Fotografia 6 - Máquina Fotográfica Polaroid década de 1960 em Pitanga

Fotografia 7 - João Loures de Souza e Olivia Ferreira da Cruz – 1945

Fotografia 8 – Imagem da parede da sala da residência de Iraci Mognon Seben e Pedro Seben e Retrato do Casamento de Eliseu Schafer e Carolina Mognon

Fotografia 9 - Miguel Kraiczy e Tecla Volohate Kraiczy

Fotografia 10 - Elementos culturais entre as fotopinturas da família Maciel

Fotografia 11 - Casal Jeremias Antunes Maciel e Natalia Miranda

Fotografia 12 - Elementos culturais entre as fotopinturas, acompanhada de contextos religiosos e culturais.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
I CAPÍTULO	22
1 A REGIÃO DE PITANGA, COLONIZAÇÃO, POVOAMENTO E CONFLITOS	22
1.1 A formação da estética cabocla, etnias e a presença da Fotopintura na Região Central do Paraná.....	36
1.2 Reflexões sobre a “Região de Pitanga” e a reinserção cultural da Fotopintura cabocla.....	44
II CAPÍTULO	52
2 FOTOPINTURA E O SEU PROCESSO HISTÓRICO	52
2.1 A Fotopintura como fonte histórica.....	63
2.2 Os fatos fotográficos e a visualidade da fotopintura.....	67
III CAPÍTULO	75
3 CONSIDERAÇÕES ACERCA DAS FOTOPINTURAS NA REGIÃO CENTRAL DO PARANÁ	75
3.1 Mediador ou Traidor? A figura do fotopintor na produção da imagem.....	84
3.2 A produção da memória na “idade de ouro”, e os ritos de passagem a partir das imagens.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	121
ANEXOS	132

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo a investigação das representações através das fotopinturas de famílias, a partir de um recorte cronológico 1950 a 1975, período de intensificação desta arte na Região Central do Paraná. Estes retratos estão presentes nas casas de proprietários e descendentes dos retratados nas imagens, o que exige um grande trabalho de pesquisa nesta produção dissertativa.

Neste sentido, observa-se os questionamentos sobre a construção de representações visuais na circulação de ideias, conceitos, opiniões, cotidiano e costumes que contribuíram para a formação da sociedade local, tendo como problemática central o entendimento da linguagem visual, as fotopintura de famílias no processo de memória e intensificação desta arte na região de Pitanga.

O interesse por este tema foi decorrente da grande incidência de retratos no local de pesquisa, sendo observado neste trabalho uma série de questões aptas a serem desveladas, como a dimensão da estética cabocla na formação da região central do Paraná, além das representações que a fotopintura como um acessório de entronização da família nas residências, servindo como um bem cultural das familiar.

Na compreensão dos contextos históricos, este trabalho pode transparecer um estudo delicado, já que tais pessoas contribuíram na formação regional. No entanto, deve-se levar em conta a valorização de padrões estéticos dentro das moradias, que acabaram percebendo a memória através das fotografias e das fotopinturas, tornando-se, por exemplo, uma representação familiar, religiosa e de costumes, que possibilitaram a sua análise, compreendendo os aspectos que nortearam este processo histórico.

A fotopintura, objeto utilizado nesta pesquisa, teve origem na França no século XIX, obtida através de uma base fotográfica em baixo contraste, num suporte em tela ou papel, em que o profissional aplicava as tintas, geralmente guache, o papel e óleo para a tela, dispensando o comparecimento do cliente ao retrato. Esta técnica foi utilizada em diversos locais no Brasil, através de retratos de casais, filhos e outros membros da família (SOARES, 2007).

Com a popularização destas imagens, a fotopintura reinsere as diferenças culturais, faz arranjos, buscando a reconstrução da visualidade familiar e convencional local ou região em exposição. Outro ponto de vista importante refere-se ao trabalho do fotopintor que possui um papel preponderante em todo o processo, pois age em todos os

momentos desde a primeira abordagem comercial, a fotografia passando pela confecção da arte imagética, até a posterior entrega do retrato ao cliente.

Neste sentido o fotopintor poderia ser um “traidor”, ou seja, faz as mudanças na imagem de acordo com o estilo do período de produção, caracterizando uma homogeneização imagética, como um produto de reconhecimento econômico e social. Mas o profissional que produz a fotografia interage como um mediador, na tradução do mundo rural, e a expressão deste contexto para um processo de urbanidade, provocando uma desvinculação de vilas e distritos rurais.

Para Quinto (2012) “O fotógrafo por ser um intermediário visual, o profissional também filtra e altera a realidade a ser mostrada, no sentido de que escolhe o quê, como e quando fotografar”.

A indagação frente à fotopintura na Região Central do Paraná está centrada na hipótese da produção desta imagem como um reconhecimento social, onde o fotopintor possuía um papel relevante na confecção de um estilo estético caboclo, trabalhando na mediação entre a fotografia original e a imagem final representada na imagem colorida.

Assim, interpreta-se nas fotopinturas que havia uma homogeneização imagética, ou seja, um padrão de estilo na caracterização da imagem, que era alterada na fotografia original, como um ‘photoshop¹’ do período, realizada por fotógrafos artistas, através de pinceladas de tinta à óleo e outros produtos químicos.

Na tentativa de estabelecer a produção desta imagem, o fotopintor realizava um trabalho de mediador entre os segmentos da confecção, a circulação e o consumo da fotopintura, trazendo a luz um estilo e desvelando representações através da estética cabocla inserida nos retratos².

Dessa maneira, o trabalho do fotopintor leva ao apagamento de formas registradas nas fotografias, eliminados durante a produção da foto. Estes traços étnicos e estéticos eram apagados para encobrir estilos de ruralidade do período, buscando a apropriação de um estilo burguês, terno e vestidos com acessórios, além do branqueamento de pessoas em certas imagens. Um exemplo deste contexto está exposto no discurso de

¹Aplicativo que manipula, amplia, modifica e amplia retoques numa fotografia e design gráfico (TECMUNDO, 2014).

²O Circuito da fotografia a Produção, Circulação e consumo, com cita Ulpiano T. Bezerra de Meneses. Fontes visuais, cultura visual, História Visual. Balanço provisório, propostas cautelares. São Paulo: USP, 2003.

Conceição Aparecida Batista³, que faz referência ao trabalho de confecção do retrato de sua família de origem Kaingang:

As roupas da fotografia não eram nossas foram pintadas. O fotógrafo tinha a intenção de clarear os filhos, por isso retratou as meninas de olhos azuis, o cabelo com pinceladas de tinta branca, para deixar mais claro, com a intenção de deixá-las mais parecidas com o pai descendente de italiano e pouco parecidas com a origem indígena, Kaingang.

Neste sentido, houve a interpretação do fotopintor no retrato da família Batista, onde dentro do discurso de Conceição, observa-se a realização de mudanças nos traços estéticos e étnicos, com uma tendência ao branqueamento das pessoas retratadas. A partir destes questionamentos, buscou-se analisar a reinserção da fotopintura nas diferenças culturais, nos arranjos e estratégias destas famílias, reconstruídas pelo fotopintor que convencionava a circulação desta imagem, servindo como um interprete do bem cultural que foi produzido por ele.

Conforme Mauad e Lopes (2012, p. 267) os estudos sobre a fotografia e história inscrevem-se no campo da história da cultura visual, fruto de desenvolvimento e revoluções da consciência historiográfica.

Para Meirelles (1997) os documentos históricos compreendem:

Os documentos que testemunharam os fatos históricos sobrevivem não pelo caráter intencional que os produziu, mas porque são registros de uma sociedade em determinada época, cujo conjunto de fatos ultrapassa as intenções de seus produtores e contém um número de informações muito maior do que aparentemente deveriam conter.

Assim, as fotopinturas possibilitam uma diversidade de interpretações, modelos e estilos de um tempo, como o desempenho do profissional em utilizar técnicas de pinturas e o contexto iconográfico na produção, que perpassava a relação entre fotógrafo e fotografado, fazia com que existisse uma busca pelo convencionamento⁴ da fotopintura no período.

Segundo Mauad e Lopes (2012, p. 267) (...) a evidência histórica e a imagem são constituídas por investimentos de sentido, e a fotografia pode ser um indício ou

³Conceição Aparecida Batista, professora, concedeu entrevista a Valdir Machado Guimarães em 16/10/2013.

⁴Convencionar caracteriza aceitação da fotopintura nas residências.

documento para se produzir uma história; ou ícone, texto ou monumento para rerepresentar o passado.

Pensando no contexto metodológico, a pesquisa possibilitou o trabalho com as entrevistas com retratados ou seus descendentes na contribuição para a reflexão discursiva frente à identificação do lugar de origem destas fotopinturas, a memória que a imagem oferece como posteridade, chamando atenção para a perpetuação da representação familiar, mostrada nos retratos, servindo como práticas, circulação de ideias, trocas, linguagens que admitem um caráter e universo simbólico.

Dentro de suas perspectivas, Kriebel (2007, p.4) faz alguns apontamentos em relação à experiência social que a fotografia produz, qual é o objeto, suas funções, qual o lugar do discurso, como a fotografia opera na sociedade, que fotografia? Implicando em recuperar o debate entre posturas teóricas

Deve-se pensar algumas questões teóricas e metodológicas como a autoria fotográfica, o problema do realismo fotográfico, e a necessidade de referenciar historicidade da experiência que produz a fotografia. Ter cuidados metodológicos em trabalhar com séries fotográficas ou fotos únicas como os ícones, que potencializam um acontecimento, vivenciam ou silenciam.

Para Mauad e Lopes (2012), alguns pontos são fundamentais na elaboração metodológica no trabalho com fontes visuais, como o processo de produção e a relação social da imagem pesquisada. O trabalho de agenciamento que envolve a circulação das imagens dentro de uma prática social. O valor ou recepção que a sociedade estabelece no âmbito da visualidade, e sua devida produção e elaboração que é constituída pelo sujeito.

É importante ter em foco estes contextos para analisar as fotopinturas, seja em conjunto ou individuais, para compreender o circuito onde se movimentou as possibilidades de circulação social da imagem. É necessário perceber que tanto fotopintores como os fotografados, carregavam valores de representações, memórias individuais e coletivas, na reconstrução de um imaginário.

Os discursos fotográficos aliados ao cruzamento de fontes visuais, textuais e orais, podem contribuir para pensar o conceito de região, no qual as práticas culturais destes proprietários dos retratos são relevantes e consistentes através de seus sistemas de relações sociais, identificação com o espaço no qual estão inseridos.

Assim, na análise das fontes orais pode-se observar que a memória para futuras gerações sempre esteve em pauta, pois a recordação ou memória dos familiares

formavam a busca pela perpetuação destas imagens, além da possibilidade de visualização de um estilo urbano, impresso nas roupas da fotopintura.

Nas análises das imagens, o trabalho de Kossoy (2001, p. 124-126), permite a visualização dos elementos que estão inseridos nos retratos, ou seja, o cenário que constitui os procedimentos iconográficos.

A abordagem iconológica é percebida as realidades que ficam escondidas além da visualização imagética, como a realidade dos retratados, dentro de um contexto social, o que mascara em sua maioria as trajetórias dos personagens da fotopintura.

Dentro do trabalho de análise imagética, houve a percepção de variadas vertentes que podem ser estudadas em futuras pesquisas paralelas, como as especificidades individuais retratadas nas imagens, além de variadas mediações e reelaborações sociais.

Essa dissertação está organizada em três capítulos, juntamente com subitens que permitem a discussão em torno do contexto da fotopintura na Região Central do Paraná, pensando no âmbito da estética cabocla, assim apresentados:

O primeiro capítulo pretende demonstrar apontamentos acerca da história da colonização, povoamento e conflitos de Pitanga e Manoel Ribas, municípios recortados para a pesquisa, onde os migrantes deslocavam-se através de várias frentes, como do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, norte e sudeste do Paraná, além de indivíduos originários de Prudentópolis e região.

Outro elemento deste capítulo refere-se ao estudo das populações que formaram a região de Pitanga, como caboclos descendentes de europeus, nativos e negros, que participaram de todo o processo histórico local. Foram realizados alguns questionamentos e estudos frente à estética cabocla, neste caso a busca pelo apagamento de traços étnicos ou rurais, através de entrevistas com descendentes e pessoas ligadas aos primeiros habitantes deste território. Outra discussão relevante para este trabalho relaciona-se à reflexão sobre o conceito de região, notadamente referenciado, buscando entender a região como um conjunto de práticas culturais dentro de um processo coletivo, como aponta Gilbert (1998).

O segundo capítulo apresenta apontamentos sobre a história da fotografia e sua desvinculação com os processos artísticos da pintura. A grande quantidade de pesquisas sobre a reprodução de imagens apresentou o seu advento no século XIX, passando para o século XX, como um modelo acessível para um maior contingente de pessoas, além

da fabricação de alguns modelos de daguerreótipos⁵, máquinas de reprodução de fotografias que permearam a comercialização e ampliação de retratos pintados naquele período.

Outro item abordado determina algumas reflexões referentes à historiografia, que trata das pesquisas sobre as imagens, pensando as dinâmicas de aceitação das fontes que utilizam fotografias como suporte para pesquisas, discussões em torno de elementos históricos que podem servir de grande relevância para estes estudos.

Percebe-se que a questão desta problemática da fopintura, para a sua utilização na história compreendem os fatos fotográficos, que servem como um conjunto de elementos na constituição da fopintura, pensando a utilização da pesquisa com as fontes orais, aliadas as imagéticas, que servem de base para contrapontos acerca do manuseio destes materiais e repensar os discursos de personagens dos retratos. São perpassados conceitos fundamentais para analisar este cenário como o contexto histórico, as categorias da dimensão de representação, busca pela memória familiar, expostas no produto imagético analisado, sendo importantes na observação do discurso regional.

O terceiro capítulo percorre as discussões, em um primeiro momento, sobre as análises das fopinturas, trabalhadas neste contexto, passando para a dinâmica do trabalho com os fotógrafos na região de Pitanga e Manoel Ribas, como se fundamentava o contexto comercial e suas visitas tanto no cenário urbano, quanto nas áreas rurais, buscando as cerimônias de casamentos, batizados, a realização de documentos como carteiras de habilitação e identidade.

Além disso, percorre a dimensão das entrevistas com os retratados nas fopinturas, buscando refletir sobre a totalidade de informações dos retratados, seu cotidiano e costumes bem como abordar os aspectos imagéticos do período analisado. Um cenário relevante para este capítulo compõe-se da tipologia que foi utilizada no trabalho, configurando-se um modelo do retrato e do que está incluso nestas imagens, ou seja, os elementos que estão representados.

Este contexto comporta as análises internas e externas das fotos, sua dinâmica de produção, circulação e consumo, conforme pressupostos teóricos de Meneses (2008), as redes de informações que perpassaram todas as características das imagens. Na medida em que as representações da memória familiar influenciaram as sociedades.

⁵Primeiro aparelho utilizado na representação de fotografias em baixo contraste para a posterior pintura da imagem.

Esboçando este contexto, podem-se expressar os discursos proferidos nos relatos orais focados nas fotopinturas, onde Meyhy (2005, p.18), aborda que nas entrevistas com os proprietários dos quadros, fotógrafos e pessoas ligadas direta ou indiretamente com as referidas fotos, servem de complemento para a historização da pesquisa. Isso não quer dizer que ela se esgote no momento de sua apreensão e da eventual análise das entrevistas, ou mesmo no estabelecimento de um texto.

Na análise destas ponderações, deve-se levar em conta a valorização de padrões estéticos dentro das moradias, que acabaram focando a percepção⁶ da memória através das fotopinturas da época, tornando-se, por exemplo, uma configuração visual familiar.

Nos apontamentos referentes à história oral, Alberti (2005, p. 155) faz algumas considerações, sobre as questões pertinentes ao trabalho com as fontes de memória oral, para ela:

A história oral é uma metodologia de pesquisa e constituição das fontes para o estudo da história contemporânea, surgida em meados do século XX, após a invenção do gravador a fita. Ela consiste na realização de entrevistas gravadas com indivíduos que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos e relações sociais do passado e do presente.

Dentro das análises das fotografias, a história oral⁷ como um aspecto metodológico de entrevistas, tem como objetivo permitir a visualização dos depoimentos dos personagens de um local, na constituição de uma história, em determinada dimensão de pesquisa, oferecendo possibilidades de trabalhar com o processo histórico.

Para a análise das fotopinturas, será trabalhado com os pressupostos de (MAUAD, 2008), que pensa o seu trabalho no contexto histórico-semiótico, ou seja, pensando seus códigos e seu universo cultural, dentro de uma sociedade pesquisada, abordando a expressão e o conteúdo dos elementos inseridos nas fotopinturas.

Segundo Mauad (2008, p. 42-43), há a incorporação das funções signias, ou seja, a imagem assume o lugar de um objeto, acontecimento ou sentimento (...), deve-se

⁶O perceber é também significar, organizar é representar mentalmente com sentido. Os objetos se apresentam à percepção e à mente sempre motivadas, como que magnetizados intuitivamente, a partir de algum ponto que chama a atenção. Isso explica porque, duas pessoas, ao observarem a mesma cena ou objeto, “escolhem” determinados pontos centrais, que mais lhe chamam a atenção, ou ainda, como fixamos nossa visão em fundo e figura. Isso não se dá apenas por uma questão de escolha racional, mas por uma questão de sentido – enquanto organização do campo visual e significado – enquanto ligação emotiva e sentimental, que cada uma constrói no ato mesmo de percepção (KAMINSKI, 2006, p. 323).

⁷Segundo Portelli (2010, p. 258), no âmbito da história oral, busca-se analisar as narrativas e discursos, dentro das concepções de relatos de memória, caracterizando a cultura popular, sendo importante para pesquisas com este cunho metodológico.

compreender a imagem como um conjunto de escolhas possíveis, sendo relevante refletir na relação existente, entre o conteúdo imagético e sua expressão.

A coleta das imagens nos arquivos, a catalogação e organização das fotografias, a fim de buscar variadas informações na sistematização de fontes, como número, a data da fotografia, aspectos diversos sobre o fotógrafo, o nome dos cônjuges que estão retratados nas imagens, e também a descrição da fonte histórica a ser analisada, são subsídios importantes no desenvolvimento do trabalho.

A discussão historiográfica acerca dos elementos visuais condicionam a fotopintura como representação imagética de uma sociedade, a inserção desta dentro das práticas simbólicas, compreendem os aspectos de estratégias sociais, buscando pensar os fatos fotográficos e os elementos envolvidos neste âmbito.

Na dimensão deste trabalho, foram pesquisadas 16 fotopinturas, dentre as quais analisadas e questionadas enquanto sua historicidade, pensando dois conceitos a representação das imagens e a posterior memória do objeto visual, além de refletir sobre a estética cabocla que configuraram os discursos dos entrevistados.

Dentro do universo de entrevistas, foram realizadas 16 entrevistas na Região Central do Paraná, nos municípios de Pitanga e Manoel Ribas, em suas respectivas localidades rurais e espaços urbanos foram selecionados através do período de produção dos retratos, conforme a balisa temporal da referida pesquisa. Com a evidenciação do período destes retratos, foi produzido um rol de perguntas para entrevistas com os proprietários atuais das fotopinturas, indivíduos retratados ou descendentes dos retratados, onde buscou-se as informações de produção destas imagens.

Dentro da crítica sobre as fotopinturas, no qual utilizou-se de elementos do discurso, observa-se que os contextos internos da imagem, assim com aqueles discursos orais, estando inseridos nos apontamentos sobre as características das fotopinturas analisadas, permitindo o máximo de detalhamento de informações para os estudos históricos que são fundamentais no trabalho com a visualidade.

A crítica da fotopintura buscou entender o contexto de produção da mesma dentro da trajetória dos fotógrafos, dos retratados, com base nas entrevistas e observações de circulação e consumo das imagens. Diante das entrevistas, foi realizado análises da visualidade, ou seja, dos elementos interno e externos percebendo a historicização destes âmbitos reconhecidos nas fotopinturas.

Este trabalho é uma tentativa de trazer a tona alguns contextos históricos da região de Pitanga, um local de vários embates pela terra e pelo domínio de seu território,

extremamente esquecida pelas entidades públicas do Paraná, e que tenta através do trabalho de seu povo, oriundo de várias miscigenações através do tempo, a buscarem as suas representações e memórias através da fotopintura.

CAPÍTULO I

1 A REGIÃO DE PITANGA, COLONIZAÇÃO, POVOAMENTO E CONFLITOS

Este capítulo visa discutir alguns questionamentos acerca da formação de Pitanga e o estabelecimento de sua população, percebendo que existe uma escassez de fontes na abordagem deste cenário, e um conjunto de contradições envolvendo os discursos⁸ da “História de Pitanga,” onde as citações caracterizam narrativas⁹ da configuração do território de Guarapuava e o acesso ao norte paranaense. Os diversos recursos referenciais encontram-se apontados por memorialistas, e alguns trabalhos historiográficos¹⁰.

A migração e colonização paranaense apresentaram como base o trabalho focado no latifúndio e no emprego de poucas culturas como o feijão e o milho, não estando caracterizada a participar do processo de industrialização ocorrido no século XIX no Brasil. O principal elemento da colonização européia configurou-se através das colônias rurais, focada nas pequenas propriedades, característica básica do povoamento da região central.

Com a criação da lei nº 601 de 18 de setembro de 1850, houve a primeira tentativa de organização de terras privadas no Brasil, para Nadalin, (2001, p.70), no século XIX, esta lei pautava as discussões sobre as terras devolutas, que propiciava um cenário de imigração da província do Paraná, pertencente naquele período a São Paulo, tendo por objetivo o trabalho em pequenas propriedades.

A lei de terras de 1850 trouxe regulamentação para as chamadas terras devolutas sendo relevante para este processo de imigração no país, onde pequenos proprietários utilizaram as extensões de florestas para a sua exploração. Este cenário da utilização de

⁸Um dos principais componentes do discurso como fala ou narrativa são os significados históricos presentes no imaginário de quem o elabora. Cada discurso é, assim, uma representação do imaginário no qual seu autor está inserido. Mas, embora todo discurso seja proferido por alguém – um indivíduo ou vários, não é responsável pelos significados que existem em seu discurso, uma vez que nenhum discurso é de autoria exclusiva de seu autor, já que todos os indivíduos fazem parte da mesma memória coletiva (SILVA e SILVA, 2009, p. 101).

⁹(...) a narrativa é a forma humana de dar sentido a uma realidade que, em si, é mistura e desordenada. O narrador articula o sentido e organiza sua experiência temporal a partir de um enredo (roteiro) intencional ou inconsciente ou pelo menos não assumido. A narrativa é uma forma de se desenhar a história (...) (ESPINDOLA, 2012, p. 168).

¹⁰Ver MOTA, Lucio Tadeu. As Guerras dos índios Kaingang – A história épica dos índios Kaingang no Paraná – 1769 a 1924. Maringá, EDUEM: 1994, e EURICH, Grazieli. O índio no banco dos réus: historicizando o conflito entre índios Kaingang e colonos na vila de Pitanga (1923). Maringá: EDUEM: 2012.

extensas áreas de florestas vem de encontro com a política do “vazio populacional¹¹”, propaganda utilizada após a desvinculação com a província de São Paulo.

Na questão do vazio demográfico, espaço ainda não socializado, tem como sentido as representações das leituras do espaço de indivíduos perante um determinado foco de análise, foi uma constante, dentro dos discursos de colonização, onde percebe-se através de relatos historiográficos as desapropriações que ocorreram nas terras de nativos, isso proporcionou grandes embates e desarticulações dentro da nova província.

A grande quantidade de terras e as vastas florestas que constituía este espaço, foram pontos fundamentais nos apontamentos discursivos de um território sem populações e com possibilidades de exploração.

O Paraná inicia-se a sua delimitação como território, através da separação com São Paulo, e passa a constituir as suas divisões em 1853, alterando seus traçados geográficos em variados períodos do século XX, onde a partir da década de 1960 começa a diminuir constantemente a criação de municípios e as consequentes alterações cartográficas.

Entretanto, os relatos de formação regional dos municípios de Pitanga e Manoel Ribas são apontados através dos discursos do colonizador, em sua dimensão de progresso, desenvolvimento econômico e político, não contemplam os discursos que caracterizaram o povoamento indígena na região central paranaense.

O conceito de colonização é representado na abordagem de Silva e Silva (2009, p. 68-69), referenciando algumas características da complexidade do termo:

(...) colonizar significa ocupar um novo chão, trazer a memória da terra antiga (o culto) e transmitir práticas e significados às novas gerações (a cultura). Mas, se o significado de coloé cuidar, também é mandar, e o autor ressalta que dominar, explorar e submeter os nativos também é sentido inerente à colonização. Nesse contexto, colonizar está sempre associado a conquistar. Essas considerações nos levam a perceber que o conceito de colonização tem tanto o caráter de ocupação e cultivo de novos territórios como de domínio, exploração e instalação cultural, pois a cultura do colonizador é transposta para o novo território. Na maioria dos casos, entretanto, o território colonizado já está ocupado, com habitantes que possuem cultura e estruturas sociais próprias, o que pode dar margem a diferentes formas de contato e ao nascimento de novas sociedades.

¹¹Segundo Amado (1995, p. 3), o vazio compreende a ausência de brancos colonizadores, nessa concepção os índios faziam parte da paisagem local, assim como os animais e as árvores. A colonização teria o sentido de povoar esses “vazios”.

Este caráter de ocupação deve ser pensado dentro de aspectos culturais, onde estas conquistas por novos locais interagem decisivamente nas estruturas sociais coletivas, dando possibilidades de criação de novos ambientes sociais.

É evidente que os novos rumos da província do Paraná, notabilizaram-se na busca por políticas que propiciassem a ocupação de seu território, e a questão dos colonos europeus seria uma possibilidade real.

Acerca de um debate em referência ao povoamento da região de Pitanga, a historiografia discute questionamentos sobre os povos indígenas que perfizeram os espaços de suas habitações próximas do rio Ivaí e Corumbataí, constituindo o 3º planalto paranaense, integrando os atuais municípios de Pitanga e Manoel Ribas.

A reocupação de terras da região de Pitanga e Manoel Ribas ocorreu em virtude dos deslocamentos de caboclos e europeus vindos da colônia Tereza Cristina¹² que foi parcialmente desativada por problemas de adaptação e doenças locais (BOEING, 2010).

Os primeiros brancos chegaram à região de Pitanga e Manoel Ribas, chamada na época de Campina do Corumbataí, a partir de 1856, vindos da região do distrito de Tereza Cristina, pertencente ao atual município do Cândido de Abreu, deslocaram-se dali em decorrência do insucesso do projeto do médico Francês Dr. Maurice Faivre (...), com o apoio do governo brasileiro (BOEING, 2010).

Este insucesso permitiu a migração de várias famílias para diversos pontos do Paraná, principalmente na região de Boa Ventura com os irmãos Caillot (MUNICÍPIO DE PITANGA, 2008).

Na década de 1890 os irmãos Caillot subiram o planalto e se estabeleceram em Boa Ventura na Serra da Pitanga, concomitantemente a esse gesto, os paranaenses Elias do Nascimento e Manoel Martiniano de Freitas, atingiram a localidade denominada Tigre¹³. Chegam ao local chamado Pitanga em julho de 1897, estabelecendo-se às margens do rio Batista, designação dada pela população do município, em homenagem a José Martins de Oliveira Melo, mais conhecido por José Batista (CLEVE, 2010).

O fim do século XIX foi caracterizado como período de mudanças na região de Pitanga, dentro da formação de seu povoamento, até então localidade do município de Guarapuava, onde os relatos de viajantes apontavam os diversos traçados e a sua

¹²Localidade do atual município de Cândido de Abreu – Paraná localizada na mesorregião norte central paranaense. IBGE 2008.

¹³Localidade do atual município de Boa Ventura de São Roque-Paraná.

composição geográfica servindo como descrições para discursos políticos sobre os aspectos locais.

Ainda entre os antigos moradores da localidade, figuraram os nativos da região, além de Tomaz Ribeiro, que se estabeleceu nas proximidades da atual usina elétrica e Ernesto Tavares, que construiu sua residência às margens do rio que banha a cidade. Alguns anos após, ocorre o estabelecimento na localidade dos primeiros colonos descendentes de europeus (PIRES, 1959).

De acordo com algumas considerações de Pedro Batista Neves¹⁴, que descreve sobre o povoamento não indígena da região de Pitanga, perpassando algumas reflexões sobre esta formação regional:

O território de Pitanga começa seu povoamento entre o século XIX e XX, com a família do senhor Manoel Teixeira, outras como as de Tomás Ribeiro e Conde. Naquele período, vinham padres de Guarapuava onde rezavam missas na capela da vila e muitas vezes seguiam para Umuarama. Oitenta por cento das pessoas que migraram para este local era de Prudentópolis, da beira do Ivaí e os descendentes de índios da localidade de Bom Jardim no atual município de Guamiranga.

Outras referências compreendem as narrativas realizadas por Jurandir Pires, presidente do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (1959), onde são comentadas na Série Municípios Paranaenses daquele período, algumas questões referentes ao processo de formação desta região, refletindo também sobre um discurso não indígena.

Diante deste cenário, a história da região de Pitanga, confunde-se com as várias expedições idealizadas no município de Guarapuava por criadores de gados no século XIX, com o intuito de escoamento da pecuária extensiva, criando assim mecanismos para abertura de “picadões,” estradas precárias construídas para o escoamento pecuário e posterior venda entre Guarapuava e Campo Mourão, onde em 1910 ocorre a construção da estrada boiadeira, com o intuito de ligar esta região a Campo Mourão e Mato Grosso (STECA e FLORES, 2011, p. 164).

Neste sentido, as discussões em torno da região central do Paraná são objetos de pesquisas, na busca pela percepção das rupturas, povoamentos, resistências e a presença de nativos que ocupavam a extensão de terras que envolviam os rios que cortam este território como o Ivaí e o Piquiri.

¹⁴Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 24/02/2014.

A questão do povoamento é interessante na medida em que a região já era povoada por indígenas, não existindo, portanto o vazio demográfico como era o discurso do colonizador europeu (...) (FRANCO NETO, 2011, p. 156).

Pitanga consolidou-se como vila do município de Guarapuava no final do século XIX. A partir deste período, começam a chegar algumas famílias da localidade de Rio dos Patos, município de Prudentópolis, colonos de origem européia como ucranianos, alemães e italianos, que traziam em suas comitivas, carroças, sementes, mantimentos possíveis de serem carregados, utensílios de casas, além de instrumentos para o trabalho na lavoura. Os colonos chegam de várias frentes, do norte representado pelos paulistas, no sul pelos trabalhadores gaúchos, além de colonos do oeste paranaense.

Nas palavras de Andreazza (1999), a mesma aponta algumas questões sobre migração, abaixo apontadas:

Essa situação se deve ao fato de que ninguém migra por acaso, a imigração de indivíduos e famílias se deve a fatores externos e subjetivos que atraem ou expulsam as comunidades de seus países de origem em busca de uma ilusão migratória.

Estes fatores são condicionados as relações sociais, econômicas e principalmente políticas como ocorreu na região de Pitanga, muitas vezes por incentivos a produção e extração.

Com a chegada destes migrantes, ocorrem vários conflitos frente aos povos indígenas que habitavam esta região. Neste cenário estavam presentes algumas formações de índios Kaingang, nas disputas territoriais. Mota (2008, p. 194) faz a seguinte descrição sobre a companhia colonizadora no período e os Kaingang em relação a ocupação de territórios:

Os acontecimentos da serra da Pitanga e a tentativa de amedrontar os homens da cia. colonizadora revelam, mais uma vez, que os Kaingang não assistiam passivamente à ocupação de seus territórios. Mesmo os aldeados necessitavam das matas para manter seu modo de vida e faziam incursões contra os brancos desde o início do século XIX.

Alguns discursos sobre a dominação da região referem-se ao vazio demográfico, e a busca pelo desenvolvimento e progresso, foi colocada para a população como os principais motivos, nas diversas alterações cartográficas e documentais sobre os índios em Pitanga, interferindo por décadas nos imaginários da população.

No contexto dos povos nativos, Mota (1994 p. 164) descreve alguns apontamentos sobre a questão indígena na região:

O povoamento da região entra num processo cada vez mais acelerado e se chocava com as tribos estabelecidas nos diversos toldos ali existentes. Grande contingente de índios tinha se fixado na região a partir das décadas de 1870/80, atraídos por promessas do governo da província. Suas reservas já eram leis promulgadas pelo governo do Paraná, mas ainda não estavam demarcadas (...).

O Paraná era densamente habitado por diversas populações indígenas, milhares de anos antes da chegada dos povos europeus, ao contrário do que a historiografia tradicional afirmou durante várias décadas, não existindo apenas matas fechadas e animais selvagens. Podolan (2007) afirma que os estudos baseados em relatos de viajantes, padres, documentos oficiais, pesquisas de campo, fragmentos de cultura material, confirmam a presença de índios na região central, vivendo em grupos de forma organizada, produzindo meios de subsistência.

Segundo Mota (2008, p. 38), a questão das terras indígenas no século XX, apresentou alguns desdobramentos políticos:

Com o advento da República a administração das terras consideradas devolutas, onde se situavam os territórios indígenas, passou para os estados da federação. O fim da política imperial de catequese e civilização dos índios com o fechamento das Colônias Indígenas, e o avanço das frentes de ocupação para as áreas de fronteira, potencializadas pela política de negociação de terras pelo estado do Paraná, acirraram as disputas pela terra e suas riquezas e criaram uma nova conjuntura de lutas que perpassou toda a primeira metade do século XX.

Pedro Batista Neves¹⁵ comenta sobre o local onde moravam índios e colonos na então vila de Pitanga, fazendo argumentações em relação a sua localização:

Em 1910 os índios moravam na beira do Rio Ivaí, na divisa velha, na margem direita do rio Piquiri e a margem esquerda do Cantú até encontrar-se na Campina da Lagoa. Os índios não moravam na atual sede de Pitanga, e sim as primeiras casas de colonos são levantadas na região do Rio Batista, Palmerá, e Rio do Meio dos Alemães, terras pertencentes à família de Albino Hey.

Estes diversos vestígios estão presentes em vários locais como as casas de cultura de Municípios da Região Central do Paraná e museus como o Francisco Bobato,

¹⁵Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 24/02/2014.

em Pitanga, onde nestes estabelecimentos, existem muitos artefatos Kaingang, onde para Barthelmess (1997, p. 25):

Os índios moravam, entretanto, retirados, em dezenas de toldos afastados da estrada e distantes uns dos outros. Cada toldo reunia sob o mesmo teto vinte a trinta famílias. A habitação coletiva era ampla com cinco ou seis metros de altura com base retangular. A cobertura era de folhas de palmeiras, jerivá que pendiam até o chão servindo assim de telhado e de parede e dando ao conjunto uma feição ogival como de uma rústica nave gótica.

As divisas que condicionavam a presença indígena próximo aos rios Ivaí e Corumbataí, estão referenciadas através de várias pesquisas arqueológicas realizadas pela Universidade Federal do Paraná na década de 1950, que perfazem as descobertas sobre as presenças de índios Kaingang e Guarani, através de vestígios, tanto no município de Pitanga como no distrito de Manoel Ribas¹⁶.

Nas considerações de Podolan (2007, p. 16), são relatados alguns pontos referentes ao cenário posterior aos acontecimentos ocorridos entre os colonos e indígenas, na vila de Pitanga:

Recomeça um novo movimento de reocupação das áreas indígenas pela expansão da população branca, e que após algum tempo, após novas pressões do governo do Paraná dando mais terras Kaingang às companhias de colonização e a chegada em massa de populações imigrantes, a partir dos anos 1940, com cada vez mais decretos redefinindo as terras destinadas aos Kaingang. Após os anos 1950, o Paraná já havia sido tomado, inclusive o norte do Estado, e com a expansão, exauriram-se a fauna e a flora, obrigando os Kaingang a residir nos postos indígenas, e depender invariavelmente do favor do não-índio para sobreviver, através de pequenas lavouras de subsistência; mas apesar disso, mantiveram sua língua e muitos dos seus antigos costumes.

Segundo Barthelmess (1997, p. 25), o discurso indígena frente a seus direitos de propriedade era de manutenção da terra, em decorrência da expansão e colonização migrante:

Os índios continuavam a nutrir uma convicção mítica de que lhes pertencia de direito toda a área da qual haviam sido desalojados, enquanto os brancos, material e politicamente fortes como nunca,

¹⁶Na vila de Manoel Ribas por volta de 1927, chegaram alguns desbravadores como Fabrício Antonio Getúlio, que requereu uma área de terras em torno de 2000 alqueires e foi responsável pela vinda de um grande número de colonos de Cândido de Abreu. Instalaram-se suas residências em locais próximos as margens do riacho denominado Água dos Lemes, para que pudessem montar seus monjolos comunitários. Entre as principais famílias que se estabeleceram foram, Lemes, Borges, Menjon, Prachedes, Miciano e Lacerda (PREFEITURA MUNICIPAL DE MANOEL RIBAS, 2014, p.1).

voltavam a sentir sede de expansão. Ainda mais que as terras de mato, antes relegadas, começam a ter valor com a interiorização da colonização imigrante e com a aproximação da frente pioneira safrista que depois de esgotar a região do Açungui saltou para as áreas florestais do interior onde passou a abrir extensas roças de milho e a praticar a engorda de milhares e milhares de porcos destinados à produção de gordura para o insaciável mercado consumidor do estado de São Paulo que vivia naquele momento o auge da opulência da monocultura cafeeira.

Nos estudos de Eurich (2012) existem algumas discussões, sobre a construção de um discurso que caracterizava o indígena como selvagem, mas a mesma orienta que deve existir uma busca pela historicidade relacionada aos vários embates e narrativas históricas, que perpassaram as diversas contradições deste conflito, o processo crime que indicava o interrogatório dos personagens envolvidos e o cenário que se apresenta todo o episódio, merecem novas interpretações e a busca por novos documentos, que possam reafirmar ou contradizer os eventos históricos.

Mota (2008, p. 282-283) comenta algumas questões sobre o Vazio Demográfico e a construção deste contexto paranaense:

Seguindo a linha de raciocínio de Smith de que a produção do espaço é um resultado lógico da produção da natureza, pode-se afirmar que, ao produzir uma segunda natureza no Paraná, o capitalismo estava produzindo um novo espaço geográfico propício à sua atuação e diferente do espaço tradicional das comunidades indígenas. Os campos gerais, os campos de Guarapuava, o norte e oeste do Paraná passam a ser usados para a produção de mercadorias e a acumulação de riquezas. (...) No bojo dessa transformação, criou-se a ideia do “vazio demográfico”, a ser ocupado pela colonização pioneira. Essa construção foi arquitetada e divulgada por muitos que pensaram a história da região: geógrafos, historiadores, sociólogos, representantes da burocracia estatal e dos órgãos colonizadores, e refletiu-se nos livros didáticos, poderosos instrumentos de normatização das ideias. (...) Os espaços submetidos à conquista existem a partir da ação exterior dos conquistadores, e a História que daí surge ignora importantes acontecimentos como as invasões, a exploração, os conflitos e a resistência indígena.

Como aponta Mota (2008) em suas palavras, o contexto de vazio demográfico está pautado pela ideia de afirmação da colonização pioneira, excluindo os povos indígenas que estava presentes na região central do Paraná.

Após o fim do conflito deflagrado entre colonos e indígenas em 1923, segundo Eurich (2012), foram expedidos pelo governo estadual, diversos títulos em favor de pessoas que detinham posses em Pitanga¹⁷.

Com a constituição da vila de Pitanga, começam a integração de algumas instituições como a partir de 1910 a criação do Distrito Policial e, em 1925, o distrito Judiciário, instalando-se, nessa época as primeiras repartições públicas: Cartório, Coletoria Estadual, Agência do Correio, fazendo parte da comarca do município de Guarapuava (VAZ, 2002). Estas novas instituições contribuíram para a região de Pitanga, incentivando o crescimento econômico regional, onde, até então, era parte de um imenso território do município de Guarapuava.

Isto possibilitou o avanço do ciclo econômico da erva-mate, que veio trazer alento e rendas monetárias a seus primeiros habitantes, tanto ervais como pinheirais, consideradas plantas irmãs, eram tão abundantes nesse tempo, parecendo que não iria acabar mais (CLEVE, 2010, p. 132).

Nas primeiras atividades econômicas da região de Pitanga que permearam o fim do século XIX já com vistas nos primeiros anos do século XX, estando representadas pelo advento da erva-mate e as tropeadas pelos antigos picadões entre Guarapuava passando pela Vila de Pitanga e seguindo em direção a Campo Mourão, estes trabalhos serviram como renda monetária para os seus primeiros moradores, mas foram sistematicamente substituídos pelo modelo safrista da suinocultura (CLEVE, 2010).

A década de 1930 traz a discussão de algumas narrativas que apontam outras atividades econômicas que a população da vila de Pitanga estava envolvida, como o manuseio e o trabalho da suinocultura, onde produziam safras de engorda de porcos e a formação de roças de milho (...), Vaz (2002, p. 105). Estes animais geralmente consumiam estas roças e posteriormente, eram levados em comitivas, sendo vendidas aos chamados safrististas, pessoas que comercializavam estes suínos¹⁸.

Para Cleve (2010, p. 107), a questão econômica da região de Pitanga, ocorre através do comércio de suínos e da produção agrícola, conforme exposto:

¹⁷A literatura regional produzida sobre o conflito indígena de 1923, constrói a imagem de um índio selvagem. A suposta queima da igreja de Santana pelos índios ou por causa do sangue deles permanece no imaginário da população como fato incontestável e primeiro comentário sobre o assunto. (...) A igreja foi muitas vezes reconstruída por causa de desastres, incêndio no altar em 1924, destruída por um raio em 1940, em um incêndio em 1955, o que pode ter se confundido com a memória do conflito (EURICH, 2012, p. 106).

¹⁸As safras de porcos correspondiam a um número de 100 a 1000 animais, transportados da região de Pitanga para o comércio com o município de Ponta Grossa, Paraná, aplicando-se o termo também a tropeadas, porcadeiros ou comitivas de safrististas (SCHEREINER, 2010).

O predomínio nos primeiros anos da economia pitanguense, o plantio de milho em larga escala, não só para o engorde de suínos, era a principal atividade, mas também a fabricação de farinha, quirera e outros derivados, ao lado do plantio de arroz, trigo, centeio muito usado pelos eslavos e seus descendentes, para feitiço de suas famosas broas, que eram servidas com banha de porco ou mel e outros cereais, além de batatas, destinados ao consumo familiar. Havia então, uma típica cultura de subsistência. Isto é bem verdade, sem se considerar a atividade de engorda de porcos, destinados à venda no mercado e consequente produção e circulação de riquezas, ainda que em escala reduzida.

Este cenário econômico de Pitanga configurou-se nos antigos safristas e suas viagens com estes animais através dos antigos picadões, compreendendo deslocamentos de 25 a 30 dias para os Campos Gerais, região de Ponta Grossa. Segundo relato de Valdir Guimarães¹⁹ “quando a safra era vendida para as empresas dos velhos chiqueirões, o dono da safra recebia “sacos de dinheiro” a partir daí levava em hotéis da cidade onde era guardado em um cofre pelo dono do estabelecimento”.

Nos relatos de Cacilda Grande²⁰, naquele período os porcadeiros utilizavam as grandes mangueiras de lascas de madeira para o trato de animais, existindo também um pequeno rancho de madeira com parte de chão batido para alimentação e metade do assoalho para os pernoites destes viajantes.

A região de Pitanga apresentou outros contextos econômicos que atraíam os migrantes entre 1910 e 1940, compreendendo os trabalhadores flutuantes que vinham especificamente para trabalhar na extração e na exploração da madeira como o pinheiro de araucária, imbuía, cedro e a canela (STECA e FLORES, 2011, p. 192). O avanço de várias indústrias madeireiras absorveu grande parte da demanda de trabalhadores que chegavam a esta região, com o intuito de estabelecer-se neste local.

Algumas empresas madeireiras, adquiriam os caminhões F-8, para utilizá-lo em novas estradas que foram abertas, propiciando o enfraquecimento do trabalho safrista, ocorrendo a expansão de um novo contexto econômico na região de Pitanga, entre as décadas de 1930 a 1970, que seria estabelecido pelas serrarias, configurando-se um longo processo de extrativismo no centro paranaense que no período comportavam

¹⁹Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 10/06/2010.

²⁰Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 28/02/2014.

grandes quantidades de árvores²¹ nativas como pinheirais, onde muitos migrantes chegaram para a exploração desta madeira.

Na década de 1930 e 1940, a região de Pitanga possuía uma extensa cobertura florestal, levando diversos caboclos ao trabalho nas madeireiras que possuíam grande demanda de serviços em sua composição econômica, interferindo sensivelmente no crescimento demográfico regional.

Com a madeira houve o incentivo e a necessidade de abertura de estradas para o escoamento produtivo, gerando grande circulação comercial deste produto para centros como Guarapuava, Ponta Grossa e Curitiba, onde segundo Tembil (2007), ocorria seu beneficiamento e processamento.

Esta possibilidade comercial gerou migrações populacionais de várias regiões do Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e São Paulo, para a absorção da demanda originada pela quantidade de ofícios que as “serrarias” geravam naquele período.

Do ponto de vista de Marli Francisco (2006, p. 192), a mesma argumenta sobre os efeitos do extrativismo e as atividades madeireiras dentro da região centro-sul:

Devido à intensa atividade madeireira, as serrarias tornaram-se comum no cenário urbano das vilas e cidades do interior do Paraná, levando consigo indústrias de papel, beneficiando também o setor mobiliário. Contudo na década de 1970, a madeira nativa se encontrava esgotada. No sudoeste, a madeira e a pecuária foram às atividades mais dinâmicas, dando origem a núcleos urbanos, capazes de sediar as atividades de suporte a esse ramo da economia. Na região, em 1940 existia apenas Guarapuava, Foz do Iguaçu e Clevelândia (...), Guarapuava originou Laranjeiras do Sul, Pitanga, Inácio Martins e Pinhão.

Algumas descrições sobre as características da região de Pitanga na década de 1940 são relacionadas abaixo por Bronislau Loche: ²²

Quando tinha 8 anos, em 1942, havia cerca de 13 casas em Pitanga, onde hoje é a Avenida Presidente Getúlio Vargas e a Interventor Manoel Ribas. Em algumas ruas do município, só era possível andar a cavalo, nem carroça passava de tanta mata. O pai ajudou a abrir esta estrada até uma altura, por onde vai para Campo Mourão. Aqueles tempos eram tudo mato fechado.

²¹A grande predominância da flora da região de Pitanga é de matas de araucárias e erva-mate, consorciada com inúmeras folhosas especialmente a imbuia, onde na parte mais quente, ao norte, ocorre um destaque de florestas com perobas, angico ou monjoleiro, cabriúva ou óleo pardo (PREFEITURA MUNICIPAL DE PITANGA, 2008).

²² Entrevista concedida ao Jornal Paraná Centro, Ed. Especial 1, p. 17, 28/01/ 2014.

Com base neste contexto, percebe-se que esta região possuía grande quantidade de matas, o que levou muitas pessoas a buscarem uma possibilidade econômica de extração das mesmas, com o intuito do lucro, a dimensão de criação de serrarias seria um grande fator produtivo em comparação à modalidade de tropeadas na região de Pitanga.

Na abordagem de Freitag (2007, p. 47) a importância do trabalho com a extração madeireira, configurou-se dentro da economia paranaense com determinados propósitos:

O beneficiamento da madeira por sua vez, outro produto rendoso para os cofres estaduais, embora não tão expressivo na época, possibilitou a instalação de indústrias extrativas no Paraná. Essas, pela associação entre a economia madeireira e atividades de colonização atraíram grupos migrantes, inclusive àqueles de caráter flutuante, para áreas interioranas do estado, comungando assim, aos propósitos de desenvolvimento e integração territoriais.

O discurso de manutenção das riquezas paranaenses visava estabelecer uma unidade nacional em torno das bases territoriais do estado, onde foram momentos fundamentais entre as décadas de 1940 a 1960 no Paraná, implicando com isso na exploração das terras pelas companhias colonizadoras, efetivadas pelas políticas que permitiam esta forma de distribuição e alocação de terras²³.

Pedro Batista Neves²⁴ comenta sobre a atuação de algumas empresas colonizadoras na região de Pitanga, provocou várias disputas sobre as terras da região:

Aqui era sertão, muitos ucranianos se espalharam por Pitanga, e também por Altamira do Paraná, onde as terras eram devolutas, sem dono, com o tempo estas pessoas solicitavam ao estado para explorar a terra, quando havia a venda dava brigas. As companhias de terras que estiveram em Pitanga era a UBÁ - Sociedade Territorial Ubá Ltda, que loteou Ivaiporã e a Codal - Companhia de Colonização e Desenvolvimento Rural que loteou Pitanga e Laranjal. Eram empresas particulares que compravam o direito de colonizar o estado. Também os grileiros²⁵ neste período sabiam das terras devolutas e adquiriram documentos de posses, gerando muitos problemas e conflitos pela terra.

Pensando a questão do campo, este período foi marcado pela posse de terras não legalizadas, onde posseiros sofreram de maneira significativa com a “grilagem”,

²³A interiorização e a presença do estado na região, depararam-se com a existência de uma população (Pitanga), que, por muito tempo tivera alheia aos trâmites burocráticos, conseqüentemente, não aceitando as atitudes normatizadoras, bem como, dando pouca atenção para as ações desencadeadas pelo governo (IURKIV, 1999, p. 39).

²⁴Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 2014.

²⁵Práticas ilegais de especulação imobiliária compra e venda de terras ilegais. www.seops.df.gov.br acessado em 26 de dezembro de 2014.

gerando conflitos como o grilo do Tigre²⁶, levando a momentos adversos entre a população da região de Pitanga (COLNGHI, 1991, p. 43).

Segundo Iurkiv (1998) nos anos de 1950 e 1960 foram muito agitados no Brasil em relação às questões rurais, onde a historiografia faz alguns relatos sobre estes cenários tão contundentes em relação à posse e grilos de terra²⁷.

Nas palavras de Bandeira (2008, p. 43), a questão da posse de terra refere-se assim:

(...) no Paraná a resistência e a formulação de vários projetos de poder por parte dos posseiros, acarretou conquistas como a regularização de diversas áreas, a organização dos trabalhadores rurais em sindicatos, cooperativas e organizações (MST), que colocou em nível nacional o debate sobre a reforma agrária e um novo modelo de desenvolvimento no campo.

A distribuição de terras foi alvo de grande disputa pelo controle de consideráveis extensões de terras e a busca pelo espaço estava articulada, dentro de um processo econômico de ocupação da região. Este discurso contempla o quadro territorial que estava exposto na criação do município de Pitanga com seus distritos e localidades participando efetivamente dos foros estaduais.

Já a localidade de Campina Alta, primeiro nome do município de Manoel Ribas, estava situada ao norte do município de Pitanga, tendo por constituição, a gleba Santo Antonio e a padroeira local. Com as iniciativas propostas e com a abertura de ruas, construções de casas, edificação de uma Igreja e de uma escola, levaram as lideranças a buscarem condições para a possível criação distrital do município de Pitanga.

Região de Campina Alta era habitada em sua maioria por índios Kaingang, onde os seus remanescentes encontram-se na aldeia do Rio das Cobras. Com a construção da

²⁶Segundo Cleve (2010, p. 185), foi um movimento apolítico, que representava apenas um meio de defesa de colonos, proprietários e posseiros contra um ato do poder público que lhes parecia arbitrário e injusto a demarcação de uma área de terras chamada de “grilo do tigre,” movido por supostos proprietários de um mundo de terras de cerca de 80.000 alqueires, recoberto de florestas de araucárias. Foi voltando contra isso que os colonos, reunidos em grande massa, lograram se apoderar do processo, destruindo-o e queimando-o em via pública da cidade, numa postura de revolta e incontinência de todos. (...) gerando medo e receio da perda dos títulos de terras.

²⁷O confronto de 1955, ou a “Revolta do Tigre”, ocorre no interior de um cotidiano marcado pela violência física. Assim assume ares de normalidade e é incorporada ao viver quase como uma característica. O cotidiano conflituoso do contato recente entre o índio e branco, da mudança nas relações de propriedade, foi acrescido pelo surgimento do “grilo do Tigre”. A revolta do Tigre é uma explosão de violência e descontentamento das pessoas que praticavam suas vidas na área do imóvel e que se irritavam com a linguagem adotada pelo discurso jurídico, a eles, muitas vezes, não inteligíveis (...) a revolta também dirige-se contra sujeitos identificados pelos colonos como “grileiros”, que atuavam na esfera jurídica reclamando a posse da terra através da apresentação de documentos supostamente forjados. (IURKIV, 1999, p. 33).

primeira vila muitos colonos das famílias Psick, Meira, Lacerda e Constanski, foram atraídos para a obtenção de posses de terras na região. A partir da década de 1930 ocorre um acentuado afluxo de colonos vindos de Santa Catarina da região de Tubarão, para o trabalho como a agricultura e extração de madeira, permitindo o estabelecimento da Vila de Campina Alta no município de Manoel Ribas na década de 1950.

Mapa 1 - Mapa do Paraná com o município de Manoel Ribas em destaque.



Mapa de Manoel Ribas - Imagem:Paranamesomicromunicip.svg, own.work acessado em 23/10/2014 às 21 horas e 22 minutos.

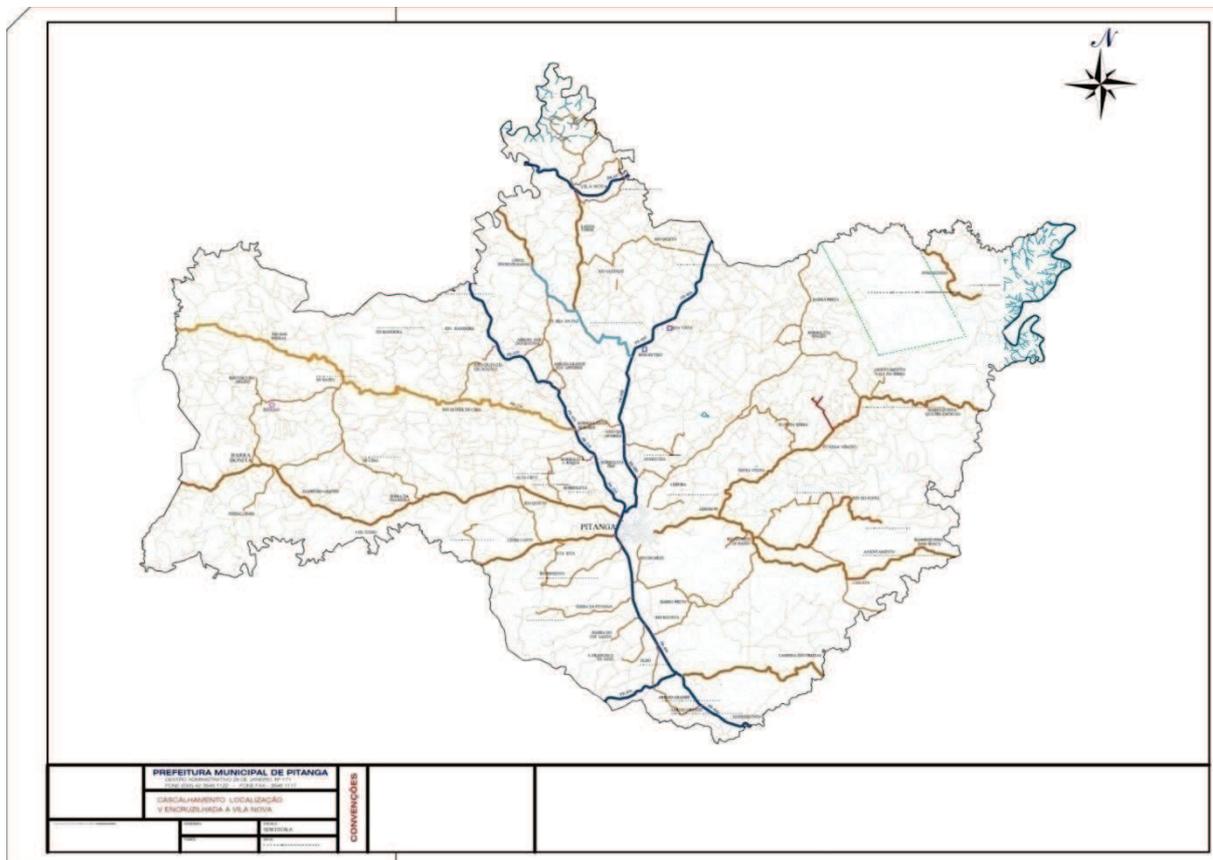
No dia 5 de julho de 1955, através da Lei Estadual nº 2398. A instalação oficial do município de Manoel Ribas ocorreu no dia 08 de janeiro de 1956, com a posse do primeiro prefeito eleito Sr. Raul Ferreira Messias. Passando a pertencer a comarca de Ivaiporã (MUNICÍPIO DE MANOEL RIBAS, 2014).

Este item procurou recortar alguns questionamentos, sobre a colonização e o povoamento da região do Paraná, onde optou-se por refletir acerca das localidades de Pitanga e Manoel Ribas, como recorte regional, por caracterizar um número significativo de fotonovelas e pela sua relação com a etnicidade presente na região central do Paraná.

O conhecimento da formação da região de Pitanga e Manoel Ribas, tem por objetivo, refletir sobre o processo de povoamento, colonização e conflitos no estabelecimento destes municípios, que através de seus habitantes e suas práticas

simbólicas expressadas pelas fotopinturas e outros acessórios, representando o seu espaço de reconhecimento como afirma Bourdieu (1998), em suas análises sobre região, caracterizando práticas e representações familiares.

Mapa 2 - Mapa do Município de Pitanga



Fonte: Prefeitura Municipal de Pitanga – 2014.

Para um segundo momento a reflexão sobre a formação da estética cabocla, a etnias que participaram deste contexto de formação populacional da Região Central do Paraná, sendo de grande relevância para o entendimento da composição da população, buscando pensar no estabelecimento de Pitanga e Manoel Ribas neste cenário.

1.1 A FORMAÇÃO DA ESTÉTICA CABOCLA, ETNIAS E A PRESENÇA DA FOTOPINTURA NA REGIÃO CENTRAL DO PARANÁ

A fotopintura dentro de um contexto de estética cabocla²⁸, que corresponde à imagem familiar dos habitantes deste contexto regional, onde permitem o

²⁸A estética cabocla está condicionada a visualidade que a fotopintura permitiu na expressão da imagem burguesa das famílias na região central do Paraná.

reconhecimento das fronteiras dos diversos grupos étnicos, como afirma Barth (1998), na participação de um processo de produção cultural, pensando os retratos como bens culturais configurados através destas imagens de representações de lugares ou momentos entre familiares.

Para Poli (1995), a provisoriedade é um fator presente nas características sociais dos caboclos, devido à migração para outros locais na busca por melhores condições econômicas, levando também consigo suas práticas sociais distintas.

Percebe-se um auto identificação em relação a estes representados nas fotopinturas, dentro de uma possibilidade de uma estética frente à formação cabocla regional, mediando à participação econômica e social no que tange a busca por estratégias de pertencimento na sociedade, com base nestas imagens presentes nas residências.

Outro ponto significativo neste cenário compreende as mudanças nos traços étnicos através do trabalho do fotopintor, ou seja, a homogeneização dos traços dos brancos, o que caracteriza que havia a intenção de apagar alguns formatos físicos ou étnicos da imagem.

Na fotopintura, muitas vezes eram omitidas algumas características pessoais como as etnias alteradas de acordo com o pedido de clientes que solicitavam a encomenda imagética, onde existia uma mediação entre o profissional e o consumidor da imagem, voltando posteriormente à tona de acordo com as entrevistas realizadas sobre o retrato pintado nesta pesquisa.

As etnias que formaram a sociedade da região central do Paraná estão relacionadas aos inúmeros traços culturais de migrantes e nativos, fruto de miscigenações dentro do processo de formação de Pitanga, onde apenas 25% das frentes migratórias estabeleceram-se no Paraná, sendo grande parte inserida na região sul como um todo.

Estes deslocamentos ocorreram entre o fim do século XIX e meados do XX, com a busca pela compra de terras e suas posses, o governo do Paraná não interfere nas concessões de imóveis, através da companhia de terras do norte do Paraná e suas filiais em diversos municípios da região central, alterando significativamente a economia e a formação de regiões paranaenses na década de 1920.

Percebe-se que as questões identitárias paranaenses, consistiram na diferenciação cultural, presentes no estado através das migrações no Paraná. A

diversidade étnica se expressou nos mais diversos campos na região central²⁹, proporcionando para a região de Pitanga aspectos de convivência e manifestações destas culturas oriundas de vários deslocamentos.

A formação étnica³⁰ da região de Pitanga está configurada nos povos indígenas migrantes europeus e caboclos, oriundos de várias regiões do Paraná, São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, tendo como objetivos a busca pelas posses de terras e o trabalho com a agropecuária.

Segundo Cleve (2010), com o desenvolvimento da atividade agropecuária, a região de Pitanga, e sua população chega à década de 1940, com aproximadamente 12 mil habitantes, número considerável para a estruturação de um novo município. Observa-se que a etnicidade está presente na busca pelas práticas, nos contatos com as propriedades que diferenciam grupos, sinais, definindo as diferenças culturais.

Para Certeau (1994, p. 142), toda atividade humana pode ser cultura, mas ela não o é necessariamente ou, não é forçosamente reconhecida como tal, pois, “para que haja cultura, não basta ser autor das práticas sociais; é preciso que essas práticas sociais tenham significado para aquele que as realiza.”

Dentro da abordagem das práticas culturais que compreende a formação da região de Pitanga, discutem-se as configurações sócio-culturais que apresentaram interpretações em torno da construção regional.

Conforme palavras de Ericson (1993), algumas abordagens sobre o conceito de etnicidade têm como ênfase o seguinte questionamento descritivo apontado pelo autor:

(...) a propriedade relacional de sistemas sociais nos quais ocorrem processos de distinção e diferenciação entre aqueles considerados “de dentro” e “de fora”. As fronteiras entre grupos e/ou sociedades podem mudar ao ser atravessadas, o que permite desconstruir visões essencialistas da cultura, como marcador de grupos étnicos e nacionais. Este conceito é considerado, assim, uma construção analítica que, igualmente, opera nas situações sociais a partir de processos de transformação e contextos de interação, nos quais a etnicidade emerge e torna-se relevante, sendo as noções de distintividade cultural, produzidas e reproduzidas pelos atores sociais.

²⁹Localização geográfica da região de Pitanga, pertencente segundo o IPARDES (2014) à região centro-sul paranaense.

³⁰O termo etnia surgiu no início do século XIX, para designar as características culturais próprias de um grupo, como a língua e os costumes. Foi criado por Vancher de Lapouge, antropólogo que acreditava que a raça era o fator determinante na história. Para ele, a raça era entendida como as características hereditárias comuns a um grupo de indivíduos. Elaborou então o conceito de etnia para se referir às características não abarcadas pela raça, definindo etnia como um agrupamento humano baseado em laços culturais compartilhados, de modo a diferenciar esse conceito para com o de raça que estava associado a características físicas (SILVA e SILVA, 2009, p. 124).

Para Seyferth (2011, p. 48), cultura e etnicidade estão relacionadas como afirma Abner Cohen que compreende uma forma de interação de grupos culturais dentro de um cenário social e comum.

Conforme relata Barth (2005, p. 15), a etnicidade não pode ser reduzida a conteúdos culturais, homogeneamente distribuídos nos grupos e transmitidos entre as gerações. A existência do grupo étnico está ligada as fronteiras criadas e mantidas por relações de poder e processos de controle e o apagar das experiências pessoais que fujam ao modelo cultural reificado sendo um definidor do mesmo. Pode-se observar que existem algumas discussões muito relevantes em torno desta questão, em relação a estes grupos étnicos e a sua vinculação com a região central do Paraná.

Pensando o contexto de Andreazza e Nadalin (1994, p. 64), a discussão em torno das questões sobre o povoamento imigratório paranaense no século XIX demonstradas no caráter da política econômica, onde a província do Paraná consistia em grandes áreas de terras, levando a provocar uma tendência ao processo de imigração e políticas que refletissem a colonização, não vinculando as grandes propriedades, interferindo sensivelmente no contexto de urbanização local.

As primeiras levas de migrantes de origem européia chegam à região de Pitanga no início do século XX, vindos de localidade de Rio Baio em São João do Triunfo, Prudentópolis e Irati, onde ucranianos, italianos e alemães, estão voltados para o usufruto de posses de terras distribuídas e compradas junto ao governo do Paraná, muitas das quais pertencentes aos povos indígenas que habitavam a região em seus toldos.

Para Silva e Silva (2010, p. 125-126) a diferenciação entre os grupos étnicos dizem respeito à interação dos grupos como apontam a questão assim:

As ciências sociais diferenciam etnia e grupo étnico, pois para eles um grupo precisa de uma interação entre todos os seus membros, enquanto a etnia abrange um número grande demais de pessoas para que haja relação direta entre todas elas. O grupo étnico seria, então, um conjunto de indivíduos que apresenta uma interação entre todos os seus membros, além das características gerais da etnia. É preciso ressaltar que se, por um lado, muitas comunidades se auto-afirmam positivamente a partir de seus costumes, por outro lado a identidade étnica é um elemento que contribui para a construção do etnocentrismo.

Já no pensamento de Poutignat e Streiff-Fernart (1998, p. 163), é através das interações que a etnicidade se revela, no contato com o diferente existem estas determinações.

A migração européia na região de Pitanga apresentou dois momentos: a primeira fase em 1910 com a entrada de italianos, alemães e ucranianos vindos dos Campos Gerais paranaenses ou segundo planalto, e a outra etapa entre 1950 a 1960, com levas migratórias vindas dos estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Dentro do contexto de Barth (1998), o cenário étnico está relacionado às fronteiras e os limites dos grupos, definindo as diferenças e seus contatos.

Dessa forma os descendentes europeus perfazem grande parte da população da região de Pitanga, onde sua cultura está delineada nos discursos étnicos e em suas participações no contexto regional.

Neste sentido, os apontamentos de Andreazza (2011. p. 23), estão embasados, sobre alguns aspectos da formação ucraniana no Paraná: (...) “as diretrizes brasileiras para a instalação de núcleos coloniais no sul do Brasil preconizam a pluralidade étnica envolvendo no mesmo estabelecimento, uma mescla de estrangeiros com nacionais”.

Segundo Andreazza (2011), foram direcionados mais de dois mil ucranianos para a colônia de Antonio Olinto, que passaram a conviver com número significativo de poloneses, italianos, alemães e caboclos. A presença dos ucranianos nas regiões brasileiras e seu estabelecimento no sul do país configurou-se nas localidades Rio Claro e Prudentópolis, ambos no Paraná, vindo separadamente ou em grupos familiares, devido a condições econômicas vividas na Europa do século XIX.

Nos comentários de Cacilda Grande³¹, é relatado a respeito da migração vinda da região de Prudentópolis para Pitanga:

Vieram casais que moravam em Prudentópolis, Rio dos Patos e ouviram falar em Pitanga que tinha terras boas e baratas e se estabeleceram no Rio do Meio. As estradas foram abertas a picada com enxada, foice e machado.

A migração no Brasil teve início no século XIX, direcionada principalmente para as regiões Sudeste e Sul do Brasil. A vinda de colonos de origem alemã foi incentivada pelo governo imperial, conforme Magalhães (2009. p. 248). (...) “Se o governo estimulou a imigração Teuta e Italiana, entre outras razões, para incentivar a

³¹Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 28/02/2014.

pequena propriedade e por não terem tais países um império colonial na América, não representando assim um perigo à hegemonia portuguesa.”

Assim, pensando neste cenário migratório, observa-se que diversas famílias que se estabeleceram na região do centro paranaense, vindos pela possibilidade de trabalho na agricultura.

A partir da década de 1950, chega à segunda leva de alemães da região de Santa Catarina, deslocando-se para o distrito de Manoel Ribas, que passa a pertencer ao município de Ivaiporã. Estes migrantes fundam as localidades de Barra Santa Salete e Vila Nova dos Alemães, na região de Pitanga.

Luiz Roecker³² enfatiza algumas questões sobre a memória da formação alemã na região, onde comenta:

Quando chegamos à Vila Nova, havia dez moradores. Naquela altura, o local começava a ser fundado. Existia uma pequena capela e, alguns anos mais tarde, foram utilizados como escola. Desbravamos algumas terras em Pitanga e constatei que o município tinha solos férteis. Quando se estabeleceu no município, a família teve a agricultura como fonte de renda e cultivava milho, arroz e feijão. Além disso, a família vendia porcos. As negociações dos grãos e dos suínos eram mais difíceis, devido aos meios de locomoção e à distância para a comercialização. No início, tínhamos um comprador, que era da Barra Santa Salete, e vendíamos no comércio de Pitanga, que ficava um pouco mais longe. Atualmente, a Vila Nova dos Alemães é uma das localidades mais famosas de Pitanga, devido à origem e às tradições. As primeiras pessoas a se mudarem para a localidade foram os alemães: Ventura Stipp, Reinoldo Sem, Chico Antunes e Oscar Dichen. Além dessas famílias, houve outras que já faleceram. À Vila Nova dos Alemães, chegaram os descendentes de alemães. Passados alguns anos, os mais novos se casaram e a miscigenação acabou acontecendo. Atualmente, há muitos descendentes casados com pessoas de outras nacionalidades e descendências. No entanto, 99% dos moradores da Vila Nova dos Alemães são de origem alemã.

Estes deslocamentos efetivam-se até 1960, com a criação da grande maioria dos municípios da região central do Paraná, e a concessão de títulos e posses de terras com diversos conflitos pela obtenção dos direitos destes locais.

Para Locatelli (2009, p. 2), a grande corrente de imigração italiana no Brasil ocorreu a partir de 1875. “A saída dos migrantes em busca de um país onde pudessem ter uma vida mais digna tem como fatores as transformações sociais, políticas e econômicas decorrentes da expansão do capitalismo, que atingiram toda a Europa”.

³² Entrevista concedida ao Jornal Paraná Centro, Edição especial número 1 de 29/01/2010.

A migração italiana na região de Pitanga possui alguns vieses em sua consolidação e constituição. A primeira configuração apresenta italianos vindos das localidades de Rio Baio, Irati, e Teixeira Soares, atraídos pela obtenção de terras oferecidas pelo governo do Paraná. Outra grande leva de italianos ocorre entre 1940 a 1960, período da vinda do Rio Grande do Sul, para Pitanga.

Para Cacilda Grande³³, a migração italiana na região de Pitanga, esteve ligada a união de várias famílias de colonos residentes nesta localidade:

Os migrantes representados pelas famílias Bassani, Anunziato formavam grande parte dos habitantes de Pitanga na década de 1930, e casaram com outros grupos de migrantes como Becher, Grande, Schon, e formaram as bases da comunidade da vila, grande parte das famílias italianas, vieram de Curitiba, Campo Largo, Rondinha e São João do Triunfo.

Segundo Patricia Fulanetto³⁴, “a intenção da vinda dos italianos para o sertão paranaense era o povoamento e o trabalho no campo e na pecuária, ocorrendo através da onda migratória na década de 1940, existindo uma vontade de se estabelecer, vindo com a promessa de riqueza.”

Entende-se neste discurso, que o trabalho na agricultura era a base para a migração italiana, onde na região central, grande parte destes italianos estabeleceram-se na localidade de Munhoz, município de Manoel Ribas, cultivando produtos agrícolas, manejo de gado, muitos vindos de Novo Hamburgo, no Rio Grande do Sul, alguns descendentes da localidade, formaram as famílias Furlanetto, Benedett e Menegazzo.

A estética cabocla é pautada através da difusão de representação que a fotopintura pode atribuir, onde através das relações sociais cria-se variadas demarcações que acenam para a possibilidade de ascensão social ou relações de urbanidade frente às características rurais da população da Região Central do Paraná.

Outro ponto relevante da estética cabocla está em torno dos ideais de moda que são atribuídos nas roupas, acessórios utilizados na afirmação de valores sociais, buscando instaurar um novo modelo de representação no meio rural.

Quando busca-se um imaginário social relacionado com a criação de um novo homem, reproduzindo uma imagem burguesa de família, isto leva o estabelecimento do comércio de fotopinturas.

³³Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 28/02/2014.

³⁴Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 20/01/2014.

Para Lemos (1983, p. 58-59), a imposição social das adaptações de roupas são uma realidade, dando um ficção de verdade e sonho, imposição social e vontade individual, em uma sociedade complexa de adultos e crianças que tem na moda um dos fatores determinantes de representação de valores e papéis sociais.

Pode-se refletir sobre alguns pontos importantes que refere-se ao conceito e classificação social do termo caboclo, segundo questionamentos de Lima (1999, p.8).

O caboclo é uma categoria de classificação social empregada por estranhos, com base no reconhecimento de que a população rural (...) compartilha um conjunto de atributos comuns. Mas esta não é uma categoria social homogênea nem absolutamente distintiva. É importante frisar a natureza conceitual do termo, pois existe o perigo de tomar-se o termo caboclo como uma identidade e desse modo criar fronteiras absolutas para um grupo social que não é encontrado na vida real. Ao contrário, o termo caboclo deve ser entendido como uma categoria geral de referência e identificação.

Nas palavras de Camargo (1999, p. 94), o termo caboclo possui a seguinte constituição teórica: “O caboclo é aquele indivíduo mestiço, resultante do cruzamento do branco com o índio, que habita casas de paus-a-pique e barro e dedica-se ao cultivo de cereais.” Outro contraste que relaciona esta mistura racial do caboclo refere-se a algumas políticas de integração da população indígena na estimulação de casamentos mistos e com o intuito de “civilizar” a população indígena a sociedade.

Dentro da discussão sobre os negros da região de Pitanga, alguns apontamentos relevantes, foram realizados por Schereiner (2010), onde os negros migravam para a região de Pitanga, a fim de trabalhar nos chamados picadões, antigas estradas abertas à foice, facão e enxadas, além das atividades agropecuárias no período de colonização da região. Alguns deslocamentos foram realizados, através dos campos do terceiro planalto³⁵, que abrangia no período o município de Guarapuava. Os argumentos básicos dos discursos intentam-se a refletir sobre a vinda dos negros para Pitanga através dos movimentos migratórios com fins de subsistência, através do trabalho rural.

Segundo Pedro Batista Neves³⁶, não há registros em cartórios de Pitanga de negros até 1950. Os pequenos fragmentos que perfazem esta questão, estão relacionados às famílias de Arthur Domingues Guimarães na localidade Santa Maria e Manoel de Oliveira, morador da vila de Pitanga.

³⁵ Referência a Região dos Campos de Guarapuava.

³⁶Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 24/02/2014.

Outra referência corresponde à descrição de um comerciante chamado Gil Vaz de Camargo, sendo proprietário de uma fábrica de farinha, era morador na vila de Pitanga em 1910, segundo relatos de (EURICH, 2012).

Em todos os grupos que formaram a população da região central do Paraná, houve a difusão de novas culturas e a expressão histórica de suas atribuições enquanto formadores dos discursos que pautaram os contextos regionais, seus modelos e perpetuação social, os diversos embates pela terra em suas relações econômicas e políticas, perpassaram o cenário de construção do imaginário regional.

A etnicidade compreende um processo de mudança dentro das identidades dos indivíduos, onde compreende-se que os migrantes de origem européia foram atraídos para áreas a serem colonizadas como percebe-se na região central.

O contato com outras etnias reflete na reconstrução de semelhanças e diferenças culturais, levando o choque em modelos de atuação social, que visa perceber as possibilidades de tradições e traços característicos em diversos povos que perfizeram a migração nesta região, buscando e manifestando-se através de contatos e aproximações.

Entende-se que o processo de colonização da região e Pitanga com a sua formação étnica, geraram possibilidades de expressões culturais em torno da utilização de acessórios imagéticos como a fotopintura, proporcionando os estudos das representações em torno do uso destas imagens nas residências das casas.

No terceiro momento deste capítulo, serão realizadas algumas reflexões em torno da formação do conceito de região na localidade de Pitanga, sua abordagem geográfica enquanto região Centro-Sul e o estabelecimento de diálogos através do estudo do termo região, enquanto práticas e atos dos bens culturais que permearam as características dos elementos de representações das fotopinturas, instituídas pelos seus habitantes.

1.2 REFLEXÕES SOBRE A “REGIÃO DE PITANGA” E A REINSERÇÃO CULTURAL DA FOTOPINTURA CABOCLA

A discussão sobre o conceito de região tem levado a grandes reflexões dentro da academia. O discurso da geografia cultural tem sido amplamente absorvido e utilizado pelas ciências humanas para pensar o espaço e a sua dimensão.

Assim, Pitanga pertence à região geográfica centro-sul do Paraná, segundo o IPARDES, e embora existam vários embates quanto ao pertencimento da “região” pelos

municípios, suas associações regionais muitas vezes por motivações políticas, questionam a delimitação territorial³⁷, regulamentada pelo IBGE.

A região de Pitanga está inserida e relacionada na historiografia como Paraná Tradicional, que permeou sua organização, através de grandes propriedades rurais, desenvolvendo atividades econômicas, como criação de extensiva de animais e o corte de madeiras em seu processo histórico (MUNICÍPIO DE PITANGA, 2014).

Segundo Machado (1953), dentro da hipótese da formação do Paraná Tradicional, houve a impulsão de frentes de expansão que buscavam territórios para a criação de gado, e posteriormente ocorreu a busca por atividades extrativas como a erva-mate e a madeira.

Dentro de uma perspectiva da mesoregião Centro-Sul, Roos (2010 p.76), descreve algumas considerações acerca da ocupação e organização regional:

A principal característica da ocupação e organização do espaço da mesoregião Centro-Sul é a existência de propriedades rurais dedicadas à pecuária extensiva e grandes reservas florestais, destinada à exploração comercial. A produção agrícola de soja e milho apresenta alto padrão tecnológico para a exportação, e tem assumido recentemente também a importância econômica na região.

Na citação acima está exposto algumas características econômicas desta região, pois a agropecuária desde o período de colonização sempre possuiu destaque entre as atividades praticadas dentro da exploração regional.

Neste sentido, na interpretação de Amado (1990, p. 10), o conceito de região surgiu da necessidade do homem entender e ordenar as diferenças constatadas no espaço terrestre e desde então, vem procurando dar conta, segundo os conhecimentos e a compreensão próprios de cada época histórica, exatamente da diversidade da organização espacial e econômica existente no planeta.

Pensando a conceituação de região, uma possibilidade de analisar as discussões referentes a esta abordagem compreende os estudos de Amado (1990, p. 10), que faz alguns apontamentos sobre relação com o espaço territorial:

³⁷Para Gottmann (2012, p. 523), Território é uma porção do espaço geográfico que coincide com a extensão espacial da jurisdição de um governo. Ele é o recipiente físico e o suporte do corpo político organizado sob uma estrutura de governo. Descreve a arena espacial do sistema político desenvolvido em um estado nacional ou uma parte deste que é dotada de certa autonomia. Ele também serve para descrever as posições no espaço das várias unidades participantes de qualquer sistema de relações internacionais. Podemos, portanto, considerar o território como uma conexão ideal entre espaço e política. Uma vez que a distribuição territorial das várias formas de poder político se transformou profundamente ao longo da história, o território também serve como uma expressão dos relacionamentos entre o tempo e a política.

Região refere-se a um espaço particular, onde haverá um contexto de organização social, estando articulada em cenários sociais, pensando as dificuldades do trabalho conceitual que tange o regional, compreendendo que existe uma diversidade de organização do espaço e a necessidade de entender e ordenar a diferenciação do espaço³⁸ terrestre.

A organização social impõe um ordenamento dentro do espaço, pois com as estruturas políticas e econômicas que são tangentes no meio, permite levar o meio a diversas mudanças, no atendimento das demandas que fazem parte do local.

O mapa abaixo referencia a mesorregião geográfica Centro-Sul, que segundo o IBGE (2012), compõe a microrregião de Pitanga:

Mapa 3- Mapa de Regiões Geográficas do Paraná - SEMA



Fonte: Fonte: Lei Estadual nº 15.825/08. Base Cartográfica: SEMA, 2007.
<http://www.cidadao.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=251?&mobile=1>, acessado em 15/04/2014.

³⁸Na abordagem de Rafestin (1993, p. 144), o espaço revela as relações de poder dentro de seus atos e apropriação, territorializando-se.

Segundo o IPARDES (2014), o município de Pitanga está referenciado, pela mesorregião geográfica centro-sul paranaense, além dos municípios de Boa Ventura de São Roque, Laranjal, Mato Rico, Palmital e Santa Maria do Oeste.

Já o município de Manoel Ribas faz parte da mesorregião geográfica Norte Central congregando municípios como Ivaiporã, Cândido de Abreu, Nova Tebas entre outros.

Neste sentido, buscando refletir sobre o conceito de região, o seu discurso, contribui de maneira significativa com os estudos da formação histórica da região de Pitanga e Manoel Ribas, em suas formas de exposição enquanto abordagens discursivas, dentro de determinadas variações de categorias conceituais, onde a percepção como objeto de análise configura-se dentro de uma abordagem historiográfica.

A problematização e a absorção do objeto trabalhado sobre o âmbito geográfico é relevante, pois este norteamento espacial é fundamento primordial, no forjamento e o desvelamento do conceito de região³⁹.

Dentro dos estudos regionais, existem variados significados contextualizados pela historiografia, sendo necessário o entendimento das possibilidades que este cenário geográfico, permite ao historiador reordenar e pensar a realidade espacial, frente ao objeto que está sendo trabalhado, acentuando um caráter multidisciplinar, focando os embates e percebendo o território e a sua dimensão.

As disputas por terras formam dentro da história da região de Pitanga, todo um contexto de embates políticos, econômicos que interferem nos aspectos locais, percebe-se em alguns discursos que tratam da região como foco de tensões.

Abaixo uma representação cartográfica do Paraná na década de 1950, período da formação político-jurídica e territorial de vários municípios, entre eles Pitanga.

³⁹Região geográfica compreende uma grande extensão territorial – Território caracterizado por condições especiais de clima, aspecto físico, população, produção, posição geográfica (LAROUSSE CULTURAL, 1999, p. 777).

Mapa 4 - Mapa da divisão política do Paraná em 1950 – IPARDES



Fonte: IPARDES 2014. <http://www.ipardes.gov.br/> acessado em 16/09/2014 às 11 horas. Região de Pitanga circulada.

Os discursos de desenvolvimento e progresso estavam pautados neste âmbito, onde o governo do Paraná incentivara a compra de lotes de terras, com o objetivo de povoamento regional, através do argumento de “vazio demográfico”, conceito posteriormente superado pela historiografia paranaense.

Com relação às práticas discursivas atreladas às representações do discurso migrante, percebe-se que não houve uma distribuição efetiva pela terra em Pitanga, gerando com isso a formação de grandes áreas com a utilização de mão de obra barata, onde os pequenos sítios e chácaras formaram a demanda agropecuária para o consumo próprio.

Para Gilbert (1988, p. 210), “região é definida com um conjunto específico de relacionamentos culturais entre um determinado grupo e lugares, sendo uma apropriação simbólica de uma porção de espaço por um determinado grupo identitário.”

O conjunto de relacionamentos culturais que alicerçam a construção regional, estão presentes quando há a possibilidade da compreensão do pertencimento destes indivíduos a um determinado lugar, mediante os comportamentos coletivos de vivências e sentimentos locais.

No que concerne a fotopintura, a imagem reinsere as diferenças culturais de um grupo, busca reconstruí-las, quando o fotopintor produz o trabalho comercial ele media

a circulação da fotografia convencionando a mesma, para posteriormente representar um objeto de entronização e arranjo nas residências.

No comentário de Bourdieu (1989), a ideia de região tem como sentido a construção mediada por forças que lutam em um determinado espaço, as práticas desses sujeitos sociais estão inseridos dentro das possibilidades de reconhecimento em suas fronteiras.

Para Bezzi (2004), a região é um objeto que individualiza, dentro de uma compreensão que abrange a dinâmica da sociedade, articulada nos processos econômicos e políticos dentro das interpretações do fenômeno das regiões.

Os atos e práticas da fotopintura, objeto deste trabalho, compõem-se de relações entre os indivíduos que perpetuavam estes vestígios de memória em relação às representações familiares através do discurso imagético sobre as imagens, que possibilitava a expressão dos indivíduos através de suas convicções em torno das imagens.

Nas afirmações de Bourdieu (1989), a construção imaginária em torno do espaço e o engajamento simbólico, refletem os significados pertinentes de uma determinada região. O território é um contexto social e estão relacionados com a circulação de práticas culturais e suas diferenças relacionadas a seus integrantes.

A instituição da fotopintura como um processo de objetivação discursiva frente aos agentes sociais que agem por distinção, ou seja, produzindo uma forma de conhecimento simbólico. O contexto de região pode ser compreendido neste sentido através do discurso que as fotografias podem expressar através das práticas de memória regional, na qual as imagens estão inseridas como Bourdieu (2008) caracteriza na fundamentação de estratégias de poder sobre as famílias que participavam da efetivação da região central paranaense. As representações projetam num espaço de variadas diferenças e significados de práticas culturais, percorrem os limites entre um determinado grupo da sociedade, onde os relacionamentos são relevantes para a construção das percepções identitárias de determinado local.

Abaixo o Mapa da região central do Paraná, apresentando oito municípios que fazem parte atualmente dos limites territoriais da região de Pitanga:

Mapa 5 - Mapa da Região Central do Paraná



Fonte: Luciano Silveira – 2014.

As representações citadas acima podem revelar atribuições sobre a realidade das residências que abrigavam estas imagens de casais e familiares, juntamente com as imagens de religiosos e representantes políticos do período que estavam ou estão alocados juntamente com as fotopinturas. Considerando a homogeneização das imagens, é prudente refletir sobre a manipulação de um código social nestas representações, onde aparecem com acessórios que expressam um determinado estilo social de hábitos, determinando a valorização de traços singulares diante da produção imagética.

Deve-se entender que a homogeneização não está garantida, devido às diversas interpretações do contexto de região, onde o que existe segundo (SANTOS, 1988, p. 46), são as relações de diferenças que são estabelecidas pelas diversas versões de especificidades culturais.

Neste sentido, o estudo do processo de colonização e povoamento desta região é relevante, possibilitando a leitura da função social, que a imagem permitiu no imaginário de uma época, buscando refletir sobre a construção do conceito de região central do Paraná.

No estudo sobre o conceito de região, existe grande relevância no meio historiográfico, onde é necessário aproximar as relações de práticas e representações

destas etnias sobre o produto fotográfico, onde as redes que configuraram a formação da população da região e os usos e costumes das imagens, dentro deste âmbito regional.

O próximo capítulo tem por objetivo refletir sobre alguns pontos referentes à história da fotopintura, seu afastamento da pintura no século XIX, os estudos historiográficos e alguns questionamentos teóricos envolvendo as redes conceituais que podem ser aplicadas aos estudos imagéticos.

CAPÍTULO II

2 - FOTOPINTURA E O SEU PROCESSO HISTÓRICO

Como se estabeleceu a fotopintura na sociedade? Esta pergunta é de grande relevância quando busca-se respostas frente ao conceito da fotopintura, um modelo fotográfico que levou muitas pessoas a representá-la em suas casas, não só pelo seu aspecto de arte, mas pela curiosidade que estes quadros provocam no olhar de quem os observa. Mas para entender este contexto fotográfico é necessário refletir sobre o início da produção fotográfica e sua desvinculação com o mundo da pintura.

Segundo Borges (2008, p. 37-38), “O termo foto vem do grego, phôs, que representa a luz ou a arte de fixar a luz e objetos, mediante o uso de certas substâncias físico-químicas”.

A necessidade incessante de captar imagens levou muitos homens a pesquisarem o tema da reprodução imagética, onde os nomes de Niépce e Daguerre estão amplamente vinculados às questões do desenvolvimento da fotografia. Na década de 1820 começam algumas tentativas de se obter imagens e fixá-las em um determinado produto como papel, tela, utilizando a prata como material químico para a obtenção da imagem (EASTMANN, 2014).

Diante das descobertas de novas técnicas foram substanciais durante o século XIX, onde Joseph Niépce buscou várias possibilidades, utilizando processos químicos na obtenção de um produto de fixação de imagens. Daguerre buscou aperfeiçoar este trabalho, procurando elementos como o iodo, cobre e mercúrio em uma maior visualização das imagens produzidas, também construiu em 1839 o daguerreótipo, aparelho que produzia imagens (EASTMANN, 2014).

Através de suas pesquisas, Henri Talbot no século XIX, tentou melhorar as técnicas elaboradas por Daguerre e Niépce, encontrando novos meios para a fixação da imagem através de materiais foto-sensíveis, descobrindo a revelação das mesmas, chamando as de Calótipo⁴⁰.

⁴⁰Imagem produzida através de um determinado negativo, possibilitando a fixação de imagem em determinado material. www.avidaatravesdafotografia.blogspot.com/calotipo-e-daguerreotipo.html, acessado em 03/07/2014, as 9 h.

Entretanto, a busca pela impressão da imagem como expressão química do papel, foi uma possibilidade para minimizar problemas com as técnicas do período, utilizando soluções de amoníaco, iodeto de potássio entre outros elementos.

Neste cenário, a fotografia foi considerada um invento que permitiu a obtenção da imitação do real, gerando variadas críticas de artistas e especialistas que dominavam a técnica de retratar a realidade através da pintura. Parece importante relatar, que a fotografia adquiriu grande fama tornando-se mais próxima da realidade pretendida pelos consumidores do século XIX, onde os pintores começam a utilizá-la como um complemento, para se obter imagens com maior qualidade.

Para Soares (2007, p. 61), a fotografia apresenta alguns aspectos próximos da pintura, onde aponta alguns sentidos sobre os padrões de arte:

É importante destacar que a fotografia nasceu próxima da pintura, é filha de cientistas-artistas, e trouxe, nos seus primeiros anos de existência, inúmeros padrões estéticos presentes na arte da pintura. Os retratos fotográficos foram emoldurados como os retratos pintados e a pose e a iluminação de ambos era, na maioria das vezes, idênticas. As pinturas de paisagens, por sua vez, também influenciaram as fotografias, tanto pela questão do enquadramento quanto pela aplicação de ambas como elementos decorativos em interiores.

Com a divulgação destas novas técnicas, a Europa começa seu interesse pela representação através de retratos, proporcionando uma grande procura pela fixação de imagens, crendo na reprodução do real em torno da fotografia, através da expressão de um possível objeto. Segundo Santos (2005, p. 226), o francês Hércules Florence já vinha fazendo, no Brasil desde 1833, alguns avanços na técnica de registrar imagens, com o objetivo de imprimir rótulos de produtos farmacêuticos e diplomas maçônicos.

Para Canabarro (2005, p. 23), a produção de imagens no Brasil, configuraram-se dentro do seguinte contexto:

Embora a prática fotográfica tenha iniciado a mais 150 anos, percebe-se que a difusão do retrato pintura no Brasil, começa seu estabelecimento na cidade do Rio de Janeiro em 1840, através do introdutor desta técnica Louis Compte, religioso, que fez viagens pelo território brasileiro, a fim de produzir imagens, com a nova técnica vinda da Europa, tendo por base o processo de Daguerreotipia, na confecção de bens de visualidade, em suas investigações pelas regiões brasileiras, podendo representar variados aspectos visuais, através de seu trabalho.

No Brasil, o daguerreotipo teve um papel relevante, pois consistia numa peça única e o processo para sua obtenção tinha um valor financeiro considerável, a burguesia viu nele a possibilidade de perpetuar suas imagens, além disso, os nobres contratavam os pintores para fazer seus retratos, onde entre as décadas de 1850 e 1860, com o aprimoramento dos recursos técnicos, houve um barateamento dos custos de um retrato, o que o tornou acessível a um grande número de pessoas, apressando a divulgação da fotografia (EASTMANN, 2014).

Dentro do contexto de Fabris (1991), ocorre a popularização fotográfica através do cartão de visita, este formato vai levar a um grande consumo das imagens no final do século XIX, mas a comercialização em massa terá como o advento da empresa Kodak, com o intuito comercial de popularizar a prática fotográfica.

Alguns estilos de fotografia popular poderiam ser inseridos nas categorias das fotopinturas que também demandam uma análise quanto às possibilidades de sua atualização, onde a foto pintada é atualmente realizada na maioria dos casos por Photoshop, ou seja, novas tecnologias de trabalhar com esta arte. Pode-se considerar que a fotopintura busca a integração das memórias familiares como fragmentos de ocasiões e lembranças que marcaram as trajetórias dos sujeitos.

Nas considerações de Borges (2008, p. 50), a questão fotográfica dentro do seu percurso histórico, reflete os primeiros estúdios fotográficos que estão inseridos já em meados do século XIX, apresentando um processo de inovação, onde a era dos estúdios fotográficos buscava popularizar o retrato fotográfico, retirando o seu monopólio dos membros da aristocracia e da alta burguesia, como também criaria as condições para implementar a fotografia comercial e industrial (...).

A fotografia esteve no século XIX representada em diversas abordagens, mesmo em discursos do período, seus olhares estiveram relacionados às representações das famílias. Kossoy (2001, p. 32) comenta que é uma necessidade o estudo que se refere a uma determinada imagem, na elucidação do passado, dentro do âmbito histórico da fotografia, conforme explica abaixo:

Ela está presente nos inúmeros artefatos que fazem parte do nosso dia-a-dia. Muitas coisas que hoje observamos nos museus, ontem faziam parte do cotidiano do homem. Da mesma forma, muitas construções que atualmente são monumentos tombados como patrimônio histórico de um povo, antigamente eram locais de moradia e neles, famílias viveram momentos de medo e de alegria. Assim, as construções em que moramos hoje, bem como os utensílios que agora fazem parte da

nossa vida diária, futuramente poderão estar nos museus, atestando os nossos hábitos, os nossos valores e o nosso modo de vida.

É importante destacar que a técnica europeia da fotopintura⁴¹ era obtida através de uma base fotográfica em baixo contraste, num suporte, em que o profissional aplicava as tintas, geralmente guache para o papel e óleo para a tela, sendo dispensado o comparecimento do cliente do retrato, para Soares (2007, p. 62) esta técnica foi utilizada em diversos locais no Brasil, através de retratos de casais, filhos e outros membros da família, que representavam um determinado grupo.

Mudanças significativas ocorrem no século XIX, com o desenvolvimento de técnicas que permitem uma melhor visualização da fotografia, onde gerou mudanças substanciais na percepção de profissionais das artes plásticas, que começam a utilizar a foto como elemento comparativo em suas obras. A fotografia passa a ser referenciada como um contexto de representação de uma sociedade, oferecendo possibilidades de uma autenticidade enquanto imagem.

O delineamento de várias perspectivas que retratam a fotografia como uma possibilidade de informação e conhecimento, na busca de instrumentos relevantes para a ciência histórica, perfazem a percepção da expressão artística através de elementos da dinâmica cultural, que estão representados desde o século XIX com o surgimento de impérios industriais e comerciais nos Estados Unidos e na Europa, como a Kodak, empresa do ramo fotográfico.

Segundo Sontag (2004, p. 13), “a fotografia atua como uma ponte entre o mundo e nós, tornando próximo o que está distante, informando outras realidades e outros tempos”.

A partir do final do século XIX, começa a popularização da arte fotográfica com base nas campanhas de marketing efetuadas pela Kodak, “onde todos poderiam tirar suas fotos”, lema que foi amplamente divulgado, vindo a proporcionar a comercialização introduzida por George Eastman⁴².

Verifica-se que a fotografia passa no início do século XX a utilizar materiais apropriados e propagandas com estratégias relevantes na divulgação de instrumentos fotográficos, como as campanhas publicitárias usadas pela empresa Kodak.

⁴¹Photo-Peinture – Tradução em francês da Técnica de “Fotopintura”.

⁴²Empresário americano fundador da Kodak, empresa de artigos fotográficos.

Fotografia 1 - Modelo Rolleiflex de 1955



http://www.cosmonet.org/camera/rollei_e.htm/acessadoem 20/09/14, as19 hrs. e 11 min.

Charles Monteiro (2012, p. 17) faz a seguinte relação com a questão dos fotógrafos, como abaixo comenta:

Câmaras mais portáteis como a Rolleiflex, com negativos de 120 mm e 6 x 6 cm, e a Leica, com filmes de 35 mm, com películas mais sensíveis, além de objetivas e flash permitiram o avanço da foto instantânea (sobretudo o fotojornalismo) e a presença mais dinâmica do fotógrafo no espaço público, para documentar e informar a modernização dos espaços urbanos, das formas de sociabilidade e os movimentos.

A máquina Rolleiflex possuía duas lentes para um melhor enquadramento e produção da imagem com maior qualidade, sendo utilizada na década de 1950 para o fotojornalismo, onde basicamente destinava-se para profissionais da fotografia.

Algumas máquinas eram em formato de caixote de madeira ou metal com tripé para suporte, sendo utilizadas no processo comercial da fotografia, apresentavam também uma espécie de lençol ou saco escuro, com aberturas ou recortes, para a obtenção da imagem e a posterior revelação. O lençol também poderia ser utilizado com um mostruário de outras fotografias produzidas pelo profissional.

Fotografia 2

1ª Máquina Fotográfica da Região de Pitanga – Década de 1950



Fonte: Museu Francisco Bobato, Pitanga - Paraná, 2014.

Fotografia 3



Fonte: Museu Francisco Bobato, Pitanga - Paraná, 2014.

Esta máquina fotográfica foi à primeira utilizada na década de 1950, na região de Pitanga, encontrando-se atualmente no Museu Francisco Bobato, onde pertencia ao senhor Afonso Stadler que trabalhava na região de Pitanga e localidades rurais, na

produção de variados modelos, tamanhos e formas de fotografia e ftopinturas nestes locais⁴³.

Fotografia 4 - Refletores para o trabalho fotográfico



Fonte: Museu Francisco Bobato, Pitanga-Paraná, 2014.

Os refletores apresentavam um papel relevante no processo fotográfico da região de Pitanga, pois propiciavam uma iluminação mais nítida, permitindo ao fotógrafo o desenvolvimento de um trabalho com maior visualização, dentro do estúdio ou em outro local onde foi preparado para a produção das imagens. Estes refletores eram muito utilizados em rituais de passagens como os casamentos, batizados e imagens para posterior produção das ftopinturas. O profissional fotógrafo buscava diminuir a penumbra e obter um melhor contraste na imagem, além de manusear de forma mais leve os refletores e girá-los na obtenção de um posicionamento mais adequado para a produção imagética.

⁴³Entrevista de Ozimar Stadler, concedida a Valdir Machado Guimarães em 24/01/2014.

Fotografia 5 – Máquina Yashica 6 X 6



http://www.schnittbildindikator.de/Kameras/Yashica_Mat/Yashica_Mat_124.shtml/acessadoem 20/09/14. às 19 hrs. e 21 min. Fim da década de 1960.

Esta máquina permitia uma maior dinâmica no processo fotográfico, pois seu manuseio facilitava o trabalho do fotógrafo, principalmente no trabalho com o comércio em regiões de acesso mais restrito em decorrência das condições de acesso para as localidades rurais.

Fotografia 6 - Máquina Polaroid década de 1960 em Pitanga



Fonte: Museu Francisco Bobato, Pitanga-Paraná, 2014.

Pensando no contexto do comércio fotográfico, a partir do século XX, ocorre várias pesquisas sobre os diversos processos de fixação de imagens, com a utilização de produtos químicos, além da melhoria de equipamentos, torna o cenário fotográfico mais atraente e produtivo.

Neste sentido, a empresa Kodak instituiu um modelo comercial próprio, com a máquina e a inserção do filme, tornando o seu manuseio e prática fotográfica mais acessível a não profissionais, onde houve a procura por tornar a indústria fotográfica mais produtiva, além de uma atividade popular (EASTMANN, 2014).

No início do século XX, começa a publicação das primeiras imagens da imprensa, aliada com a busca por profissionais da fotografia para retratar pontos relevantes da cidade, onde propiciou o advento do fotojornalismo.

O fotoclubismo foi um movimento que propiciou uma maior expressão da fotografia, em torno dos praticantes da reprodução de imagens, além de contribuir para o lançamento de revistas especializadas, além de variadas exposições que projetaram possibilidades de circulação fotográfica.

Segundo Borges (2008, p. 39), entre as décadas de 1920 e 1940, ocorre a revolução surrealista, onde configuravam a fotografia como imagem híbrida, utilizando a pintura e os recursos fotográficos, estando vinculado a reflexões sobre as obras de pintores como Miró, Picasso e Salvador Dalí, além de trabalhos de colagens de imagens como do fotógrafo Man Ray⁴⁴.

Durante as primeiras décadas do século XX, vários inventos e aperfeiçoamentos são realizados com o intuito de melhorar a qualidade da produção fotográfica, na busca pela captura da imagem com melhores resoluções e nitidez em suas percepções. Na década de 1950 ocorre a divulgação em massa de propagandas visando outros mercados que absorvem a demanda fotográfica.

Pode-se abordar que a fotografia busca documentar após a sua criação os fatos fotográficos, as relações com o meio em que a sociedade vivia no século XX, popularizando-se o retrato em preto e branco. Posteriormente a utilização de cores através de pigmentos sobre a imagem, possibilitou o processo de colorização após o contexto fotoquímico.

Com o baixo custo da busca pela produção e as novas fontes de cores no século XX, começa a utilização de gravuras de propagandas em campanhas de publicidade,

⁴⁴Fotógrafo e pintor americano do século XX.

onde ocorre a inspiração da sociedade em copiar o estilo de vestir e viver, percebendo os retratos pintados a mão, Santos (2010).

A fotopintura se configurou através de variadas medidas como cita o fotopintor Julio Santos, como os retratos de formatos 18 x 24, 24 x 30 e 30 x 40, na pesquisa foi possível identificar outras medidas em tamanhos menores ou maiores que estes citados, em formato oval ou catedral (SANTOS, 2010).

Segundo o fotopintor cearense Julio Santos, existiam algumas etapas: a primeira abordagem do vendedor ao cliente, a foto original que dará a base para a confecção da imagem, o loteamento da imagem, ou seja, a organização do pedido, a reprodução, contorno dos personagens, a ampliação ou aumento da imagem, a colagem em um suporte adequado, a utilização das cores, o retoque das tintas, a roupa a afinação ou molde da imagem e o repasse da foto ao cliente (SANTOS, 2010).

A busca pela explicação do mundo através dos processos científicos proporcionou uma diversidade de reflexões sobre as imagens, pois, através de uma câmera ou instrumento fotográfico, existia o desejo de conservar ou frear a ação do tempo, e a vontade de representá-las no presente, proporcionando, através das máquinas fotográficas, a captura das imagens e suas intenções de constituir a memória atual, perpetuando estas representações.

Posteriormente a vinculação e o aperfeiçoamento da técnica facilitaram a reprodução de imagens, buscando uma minimização dos custos de produção da fotografia, bem como seu processamento rápido e de qualidade da fotografia.

Os retratos coloridos começam a se popularizar a partir do século XX, com um baixo custo de produção e o aparecimento da impressão com tintas, através do cinema e do teatro, propicia a difusão das propagandas e anúncios com gravuras ou fotos. Os retratos de artistas da pintura inspiravam as pessoas comuns a copiarem seu estilo, sendo pintados a mão nos estúdios, entre as décadas de 1930 a 1960 (SANTOS, 2010, p. 9).

Assim, a fotografia como elemento imagético torna-se pública através de variadas possibilidades de exposições nos museus ou propriedades dos retratados, caracterizando-se como elementos decorativos e representativos de um determinado período da vida de uma família, indivíduo ou sociedade.

O contexto fotográfico, ganha significado quando são realizadas análises sobre sua relevância em determinada abordagem histórica, seu circuito de consumo e circulação, importantes para compreender a história da fotografia.

Por fim, convém dizer que a história que trata da fotografia, aproximou-se do conjunto de estudos que legitimam que a pintura foi a primeira forma que advogou o padrão de representação em retrato ou tela.

A ciência histórica no século XIX buscou construir suas próprias bases dentro de uma configuração científica, e a fotografia como fonte, sentiu forte preconceito em sua utilização, como prova histórica dentro do passado, devido a correntes historiográficas que aceitavam apenas os documentos escritos, como fontes para suas análises (BORGES, 2008, p. 15).

Dentro da análise histórica, observa-se que as especificidades são pontos congruentes e necessários nos estudos sobre as imagens, onde sua função enquanto contexto do passado e a importância para a sociedade são fundamentais para as pesquisas que envolvem fontes visuais.

Ao dar visibilidade ao passado, os historiadores do século XIX, utilizaram muito o sentido de compreensão metódica dada aos instrumentos que serviam como fonte historiográfica, amplamente criticada pela escola do *Annales*, devido à abertura para análise de outras fontes como recurso da história.

Os metódicos⁴⁵, segundo Borges (2008, p. 22-23), não dispensavam a utilização de imagens, mas aplicavam-na como aspectos de ilustração de seus trabalhos como Joaquim Manoel de Macedo, em *Lições de História do Brasil* e João Ribeiro em *História do Brasil*, influenciando a produção didática, além de cientistas sociais como Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freire.

Segundo Borges (2008, p. 17), quando o conhecimento histórico passa a ser entendido como aspecto cultural deixando a naturalidade mecânica em segundo plano, ocorre outro paradigma para a aceitação no meio historiográfico, ou seja, a intenção da busca pelo conteúdo cultural nas abordagens de variadas interpretações documentais.

É evidente que a fotografia entrou direto nesta relação com a utilização de outras fontes, provocando grandes discussões historiográficas frente aos novos objetos que compõem um estudo histórico, buscando oferecer subsídios para o conhecimento das relações que interferem entre passado e presente.

Conforme as palavras de Meneses (2005) são enfatizadas os cenários da história e a fotografia, na relação às categorias que foram evidenciadas pelos profissionais da

⁴⁵Esse tipo de história estava na verdade a serviço da política por pesquisar basicamente a história nacional, no período onde os estados europeus estavam em um processo de unificação e organização (WINTER, 2011).

fotografia, onde é apontado as utilizações da imagem dentro de um processo de produção, circulação e consumo das imagens, tornando-a um documento histórico.

Observam-se possibilidades de trabalho com imagens relacionadas às fotopinturas, num processo de interpretações, através do trato com as fontes, permitindo analisá-las no plano da dimensão fotográfica.

A fotografia como elemento de registro único de um determinado momento, reflete a apreciação imagética que sobrevive na construção de diversas características que apresentam visualidade em suas abordagens, servindo como fonte histórica.

2.1 A FOTOPINTURA COMO FONTE HISTÓRICA

A fotopintura pode referir-se a discursos que expressam variadas interpretações das imagens, ou seja, seus significados ou os elementos que constituíram todo o processo de investigação visual.

Dentro deste contexto, a fotopintura como elemento híbrido, produto da arte fotográfica e da pintura, pode representar a memória coletiva e individual na sociedade, condicionando sua expressão e seu conteúdo, enquanto elemento cultural. Neste sentido, a imagem pode através de seus detalhes, revelar as representações familiares, de origem urbana ou rural, bem como abordar a figura dos patriarcas e matriarcas nos grupos sociais, a tradição familiar e a reunião de gerações.

No entanto, Borges (2008, p. 54 e 55), considera que grupos de profissionais dedicavam-se a representação de álbuns de família, amigos, cidades, sendo mediadores da cultura fotográfica, estando pautado significativamente na representação dos papéis sociais, criando uma identidade familiar e constituindo a memória nas suas abordagens socioculturais.

Estes profissionais trabalhavam nas cidades procurando demandas para desenvolver o trabalho com as fotopinturas, existindo a percepção da dimensão comercial, em que a sociedade buscava o consumo destas imagens, possibilitando a produção destes retratos pintados. Neste cenário, observa-se que as imagens expressavam a idealização das representações de uma época, descrevendo um material que pode gerar análises históricas relevantes, pensando a fotopintura como fonte.

A arte “bonequeira”⁴⁶ tem em sua origem a região do nordeste brasileiro, na recuperação de memórias muitas vezes quase perdidas e fotografias apagadas ou estragadas pelo tempo, buscando perpetuar nos retratados uma busca pela ascensão dentro de uma sociedade local, onde estes retratos eram preenchidos com roupas e acessórios, que permitisse uma estética mais apresentável, eliminando muitas vezes desde marcas de uma vida rural até mudanças de traços étnicos.

Estes fotopintores buscam uma dimensão profissional em diversas locais pelo Brasil, com sua câmera etinerante, produzindo o comércio e a cultura visual pelos lugares visitados e o oferecimento dos seus serviços.

Para Gaskel (1992, p. 267), a cultura visual representa algumas ponderações, como percebe-se abaixo:

Os historiadores levantaram questões sobre o material visual de maneira proveitosa que podem lembrar aqueles que estão primeiramente ligados às críticas e aos assuntos culturais atuais, que todo o material do passado é potencialmente admissível como evidência para o historiador.

Nos comentários de Kossoy (2009, p. 36-37) é apontado que todo e qualquer contexto imagético contém em seus recônditos, uma devida história, uma primeira realidade que se configura no ato do registro ou no momento de gravação da imagem em si. Já o artefato fotográfico, o elemento que se configurou como uma natureza reproduzida, seja o meio em que foi representada, será uma segunda realidade. Para uma terceira possibilidade, tem-se o descongelamento da imagem, através da interpretação dos fatos fotográficos inseridos na imagem analisada, apreendidos nos elementos que constituem a fotopintura, não devendo o historiador, tomar o fato primeiro como verdade, e sim abordá-lo.

Pensando o cenário fotográfico, Dantas (2003, p. 2), comenta que as práticas discursivas das fotografias enquanto fontes históricas têm por base o exame das condições que compreendem o processo histórico:

(...) Ao tomar uma fotografia nas mãos temos de forma contraída o acontecimento, o relato e a difusão, uma conjugação instantânea e ubíqua do real. A família, o indivíduo, a estética, o corpo, entre outros temas são imagens-informações que permitem arqueologizar o tempo, a memória e o espaço para compreender a condição humana.

⁴⁶Arte de produção da fotopintura através de fotografias originais, no Nordeste brasileiro (RIEDL, 2002).

A dimensão do documento visual possibilita entender as bases para as abordagens dos problemas ligados a história que trata das imagens, que está apropriada em diversos grupos da sociedade, em variadas pesquisas culturais e horizontes, que possuem caráter importante no campo de diálogos interdisciplinares, buscando discussões com os ambientes que estabelecem relações apropriadas com os estudos sobre a visualidade das famílias.

Nas reflexões de Borges (2008, p. 58-59), os retratos de família, como fonte histórica representam:

(...) a família, ao guardar determinados objetos, ao relatar certos eventos, ao organizar um álbum de fotografias, determina o que deve ser lembrado e preservado da ação do esquecimento. Nenhum grupo social tem sua perenidade assegurada. Há que se trabalhar neste sentido, daí a preocupação da família em manter a identidade do grupo através da preservação e transmissão de sua memória. Por outro lado, a família, ao mesmo tempo em que é o espaço onde tais recordações podem ser avivadas é também o objeto destas lembranças. Neste sentido, a família, enquanto agente de memória, constrói uma determinada representação de si mesma, que perdura no tempo e é reiterada pelo ato de recordar. Recordam-se em família os feitos através dos objetos guardados pela mesma, preservando o lugar social a ser ocupado por ela e pelos seus descendentes.

Entretanto, a transmissão deste âmbito imagético tende a produzir efeitos no campo interno deste contexto, pois através da propagação do discurso, poderá formar a base na atuação externa dos membros em sociedade. A centralidade do objeto representa os diversos condicionamentos e atribuições a todos os sujeitos presentes nas imagens, como busca da compreensão nas fotografias, através de análises sobre a visualidade, é relevante para o entendimento dos elementos históricos, presentes no objeto visual.

Pierre Bourdieu fala sobre a materialização da fotografia, servindo para solenizar uma imagem de apresentação na sociedade vivida, “devendo ser apreciadas como um registro visual das relações e papéis sociais existentes” (2005, p. 31).

As reflexões sobre a utilização da fotopintura, com um objeto cultural da sociedade⁴⁷ têm importância na medida em que há a procura em sanar algumas dúvidas presentes no contexto fotográfico, onde convém repensar alguns exemplos de família e

⁴⁷Para Barros (2004, p. 6), a delimitação do objeto cultural da sociedade faz referência aos estudos com fotografias que os homens produzem bem como busca estudar os signos culturais, pinturas e as entrevistas.

seus retratos visuais, a migração enquanto cenário social e a promoção do imaginário sobre os aspectos da composição fotográfica.

Pensando o discurso visual, as argumentações sobre o elemento que está explícito nas fotopinturas, assim como nas entrevistas dos proprietários, faz sentido à busca por fragmentos do passado que formam as representações de uma determinada sociedade, podendo valorizar estas fontes das famílias retratadas:

Os historiadores que trabalham com fotografias e outros documentos discutem as fontes visuais, situando-as em determinado momento em que a historiografia ocidental começa a ser construída por diferentes olhares, abordagens e objetos, ampliando a noção de fonte documental (CANABARRO, 2005, p. 26).

A dimensão do visual, busca a caracterização do homem enquanto contexto inserido na sociedade, construindo aspectos historiográficos através da análise das abordagens de uma cultura fotográfica⁴⁸, estabelecidas em um determinado conjunto de fontes, focando a historicidade do cenário pesquisado.

Ao trabalhar com o documento, a visualidade está inserida em uma sociedade, dando base para a importância de estudos e na definição de problemas ligados a história que trata das imagens, que está apropriada em diversos grupos da sociedade, em variadas pesquisas culturais e horizontes, que possuem caráter importante no campo de diálogos interdisciplinares, além das variadas discussões com os ambientes que estabelecem relações apropriadas com os estudos sobre a visualidade das famílias.

Para Chartier (1993, p. 407), a imagem passou a ser apreendida como documento histórico, ou seja, as propriedades técnicas, estilísticas e iconográficas, ligam-se a um modo particular de percepção e uma maneira de ver, moldada em toda a experiência social.

Os estudos com fontes visuais possuem um vasto modelo de referenciais bibliográficos e pesquisas que tratam do tema, estando condicionada a interdisciplinaridade, ou seja, na diversificação de elementos que possibilitam as análises sobre o material fotográfico.

⁴⁸ Segundo Canabarro (2005, p. 37), a cultura fotográfica pode ser entendida com uma das modalidades da cultura singularizada por constituir uma prática específica de produção, circulação e consumo da imagem e é, também, um dos possíveis meios que permite a visualização e o entendimento de várias práticas sócio-culturais, que compõem o universo dos atores sociais. O nível historiográfico, essa dimensão da cultura pode ser trabalhada no campo da história cultural, pois não se limita tão somente ao entendimento das representações visuais, mas deve-se entender a análise e todo o processo de produção desta prática específica da cultura.

Existe um grande incentivo de parte dos pesquisadores na utilização da imagem como referência na observação de aspectos humanos, mas perpetuam-se as resistências para com as fontes textuais, onde o uso de imagens refere-se apenas como ilustrações, sem buscar historicizar os argumentos presentes nas fotos. Neste sentido, o trabalho com variadas fontes e as suas críticas, pode oferecer relevantes informações sobre um determinado objeto imagético, desde que exista um domínio frente às possibilidades do trabalho histórico.

Dentro da experiência histórica, pode ser concretizada pelo trabalho desenvolvido e atribuído ao historiador, através de sua percepção cultural, e idealizada através da recepção desta imagem, na historicização e potencialização do aspecto visual.

No que se refere à fotopintura, a mesma é condicionada através de seu sentido de estar presente, estando receptiva às sociedades em que a integraram como um bem cultural, onde este trabalho é relevante para a historiografia, dentro da dimensão visual, caracterizada pelas perspectivas imagéticas. O próximo item tratará de aspectos sobre os fatos fotográficos e o processo de visualidade, que compõe as trajetórias das fotopinturas.

2.2 OS FATOS FOTOGRÁFICOS E A VISUALIDADE DA FOTOPINTURA

Os fatos fotográficos podem contribuir para o entendimento dos discursos visuais na região de Pitanga e Manoel Ribas, no período de formação destes municípios, refletindo as estratégias e práticas culturais, pertinentes para um estudo sobre os seus habitantes.

As análises dos fatos sobre as imagens constituem grande possibilidade dentro da releitura histórica, enquanto atuação social, na realização de um trabalho historiográfico, que busca o direcionamento discursivo da imagem, conforme aponta Ferreira (2009, p. 120-121), abaixo:

(...) As imagens são construídas para passar uma representação, que expressa relações sociais, políticas e ideológicas. Para entendê-las, é sempre necessário compreender o contexto: por que foram produzidas: Partindo dessa perspectiva, as imagens podem ser entendidas não como uma reprodução fiel do real, do que aconteceu, mas como uma narrativa que pode moldar ou influenciar opiniões em uma dada sociedade.

A pesquisa no âmbito do visual gera uma gama de discussões, desdobramentos e variações dos estudos sobre uma determinada sociedade, quanto a sua base individual ou coletiva, estes caminhos podem referenciar a formatação de um arcabouço teórico, seguindo as discussões validadas através do objeto fotográfico.

A partir deste ângulo, a temática das fotografias é relevante, pois devido aos grandes aspectos tecnológicos que estão inseridos no dia a dia das pessoas, que consomem de maneira significativa as imagens, existe a interferência no cotidiano das pessoas. As análises sobre as fotografias compreendem estudos que trabalham e pensam nas abordagens dentro de um contexto histórico, as diversas possibilidades de refletir sobre estes objetos imagéticos.

A análise fotográfica é pensada através das fontes visuais, percebendo a sua estrutura social, dinâmica de composição e produção, buscando identificar os aspectos internos e externos presentes na foto, como tamanho, cor, fotógrafo e elementos de memória que possam ser úteis para o entendimento na ênfase de seus costumes e cenários, caracterizando uma experiência histórica⁴⁹.

Para Le Goff e Nora (1995), o avanço das discussões sobre os problemas, abordagens e os novos objetos, atribui à fotografia o caráter de fonte documental e a sua importância para o trabalho de reconstrução do passado. Ao mesmo tempo, dá credibilidade às pesquisas realizadas sobre a história social da fotografia. O contato do historiador com o problema a ser pesquisado, representa a fonte histórica que permite analisar a sociedade dentro de um determinado período, permitindo a reconstrução e a interpretação do passado, perfazendo o fato histórico.

A fopintura vai um pouco além. Por meio dela, o artista não apenas dá cor a fotos em branco e preto: ele cria uma nova imagem, alterando o cenário de um retrato ou “emprestando” jóias e novas roupas ao personagem de uma simples imagem 3x4. (...) os fopintores foram enquadrados, por décadas, numa categoria fotográfica chamada de popular (BELÉM, 2014, p.1).

Na questão da fopintura como objeto histórico, necessita-se de fundamentos consistentes e metodológicos para a obtenção de sua legitimidade e os diversos autores que pensam as observações das imagens em toda a sua dimensão, podem responder a algumas dúvidas que condicionam as “fotos pintadas” em torno das possibilidades de

⁴⁹Para Pesavento (2007, p.14), é a partir da experiência histórica pessoal que se resgatam emoções, sentimentos, ideias, temores ou desejos, o que não implica abandonar a perspectiva de que esta tradução, sensível da realidade, seja historicizada e socializada para os homens de uma determinada época. Os homens aprendem a sentir e a pensar, ou seja, a traduzir o mundo social, na sua relação com o outro.

sua dimensão histórica, buscando a sua reinserção através das práticas culturais dos retratados.

A articulação da fotopintura como objeto de pesquisa, apresenta como problemática o papel que estes retratos desempenhavam nas casas dos habitantes da referida região, na intensificação da produção e comercialização destes retratos, como apresenta a historicidade e suas relações. Segundo Mattos (2012), “a pesquisa historiográfica deve levar em conta o momento histórico em que foi produzida e em qual sociedade foi e está inserida, percebendo os seus apontamentos históricos”.

Quando repensamos questões concernentes à família, Borges (2008, p. 55), comenta que a fotografia é condicionada a importância dos estudos sobre o âmbito da imagem, relacionada com a produção visual:

Nas fotografias de família o que interessava era a representação dos papéis sociais. É com eles que se cria a identidade do grupo e se institui a memória de seus membros (...), quando feita em estúdio, à auto-imagem da família somava-se a interferência de outro olhar: o do próprio fotógrafo, que também possuía seus critérios estéticos e seus condicionamentos técnicos.

Na questão do contexto dinâmico da visualidade, alguns pressupostos teóricos são fundamentais para refletir sobre o trabalho adequado na análise de imagens. Para Knauss (2008, p.155) “a perspectiva abrangente da cultura visual, importa, sobretudo, não tomar a visão como um dado natural, mas buscar questionar a universalidade da experiência visual, refletindo aspectos da cultura visual”.

A caracterização analítica da visualidade das imagens, dentro de sua estrutura social, pensa a dinâmica de composição e produção, buscando identificar os aspectos internos e externos da foto, como tamanho, cor, fotógrafo, casal e sua imigração, e elementos de memória que possam ser úteis para o entendimento deste âmbito. A fotografia como elemento de registro único de um determinado momento, reflete a apreciação de uma imagem que sobrevive num processo de construção de realidades como Kossoy (2005), expõe.

Para Delgado (2010, p. 47), a memória e história estão presentes na produção de fontes orais, sendo também processos cognitivos, por meio dos quais as identidades de sujeitos históricos, individuais e coletivos, podem ser reconhecidas e analisadas na história.

Na compreensão do estabelecimento da produção destas fotopinturas, é abordado o papel do casal e sua representação familiar nestas fotografias, sua utilização como perpetuação da memória, circulação da imagem, o significado social dos quadros nas paredes das casas, e à medida que este condicionamento se ramificou em diversos grupos. Ainda mediante o redimensionamento do estudo, compreende-se o fator da representatividade destes quadros para as famílias, os elementos de cultura⁵⁰ que criam através destes retratos, a representação familiar, as trocas de ideias, e a produção social, são pontos congruentes para observação visual⁵¹.

Estas fontes imagéticas podem mostrar características sobre os costumes das famílias vindas da Europa, para a região sul do Brasil como o Paraná, Santa Catarina e o Rio Grande do Sul, posteriormente na região central do Paraná, onde estas fotografias originaram a idealização da família como um produto social, confeccionadas com técnicas ainda em preto e branco, sendo pintadas para expressão das cores e do imaginário destes casais, em relação ao papel familiar, onde a parede da sala e outros cômodos da moradia representavam o ideário de uma família constituída e socialmente inserida num contexto regional, atribuindo um caráter religioso e familiar.

Para Turazzi (1995, p. 47), as significações comunicadas pelas imagens fotográficas são para as sociedades retratadas, projeções feitas dessas mesmas sociedades.

Observa-se que este objeto de estudo, reflete a história cultural das famílias representadas pelas imagens dos casais, onde estes documentos servem de caminho para repensar a formulação de um problema histórico, pensando a análise documental na pesquisa da dimensão dos elementos visuais na representação histórica.

As análises contribuem para pensar a utilização da fotografia como fonte de estudos, procurando repensar alguns exemplos de família e seus retratos visuais, a migração enquanto cenário social, a promoção do imaginário sobre os aspectos da composição fotográfica dentro de uma ênfase regional.

⁵⁰Para Pesavento (2004. p.15), cultura representa um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo. A cultura é ainda uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, coisas, ações e os atores sociais que se apresentam de forma cifrada, portanto já é um significado e uma apreciação valorativa.

⁵¹Nos comentários de Panofski (1976) algumas questões são refletidas sobre a iconologia onde o profissional da história faz as suas investigações dentro da concepção de um trabalho analítico, pensando as normatizações e convenções que se estabeleciam em uma determinada sociedade assim como os estilos e expressões da reprodução artística do contexto histórico estudado.

É evidente que um conjunto de aspectos dos estudos sobre a visualidade são formadores da participação e atuação do homem no espaço em que está inserido, isso reflete na busca pelas expressões enquanto recurso para explicar a memória coletiva e individual.

O estudo de categorias conceituais também perfaz relevante espaço neste trabalho, pois é através destas redes de conhecimento que é possível realizar o enlace teórico da história buscando pensar sobre os usos e as atribuições que a sociedade estudada, demonstrava em suas práticas, o seu cotidiano, no que refere-se à representação da fotopintura, como elemento imagético, decorativo e sua expressão nas residências dos habitantes da região central do Paraná, mais precisamente em Pitanga e Manoel Ribas.

O conceito de representação para Chartier (1996, p. 143), reflete alguns cenários relevantes dentro do contexto histórico:

As representações permitem associar antigas categorias que a história social, a história das mentalidades e a história política mantinham separadas. Desse modo, esse conceito possibilita unificar três dimensões da realidade social: inicialmente, as representações coletivas, herdadas de Mauss e de Durkheim, que constituem a matriz das formas de percepção, de classificação e de julgamento; em seguida as formas simbólicas, por meio das quais os grupos e os indivíduos percebem suas próprias identidades; por fim, a delegação atribuída a um representante indivíduo, coletivo, instância abstrata, da coerência e da permanência da comunidade representada.

Deste modo, as representações identificam os modos, lugares e momentos em que a realidade da sociedade é refletida, sendo fundamental para a percepção das motivações tanto de tempo como do espaço (CHARTIER, 1990, p. 245).

Para Kossoy (2005, p. 41), a questão da representação fotográfica está assim condicionada:

É necessário compreender que a representação fotográfica pressupõe uma elaboração na qual uma nova realidade é criada em substituição daquilo que se encontra ausente; tal questão se dá ao longo de um complexo processo de criação do fotógrafo. Assim nasce a representação fotográfica que, em sua materialização documental, registra a realidade exterior do objeto, sua aparência (...) o documento não pode ser compreendido independente do processo de construção da representação em que foi gerado.

Percebe-se nas casas das famílias do século XX, a perpetuação da representação social de fotografias, que expõe a unidade do casal dentro de uma formatação religiosa e civil, onde não é difícil encontrar fotos dos casais e de seus filhos, representado neste espaço doméstico ou privado.

“A imagem fotográfica pressupõe certa organização da aparência, ato que se insere ao processo de construção da representação. Essa aparência organizada é a base ideológica que rege a construção estética da representação fotográfica” Kossoy (2005, p. 40).

A dimensão do visual está inserida em uma sociedade, dando base para a importância de estudos e na definição de problemas ligados a história cultural, que está apropriada em diversos grupos da sociedade, em variadas pesquisas, que possuem caráter importante no campo dos diálogos interdisciplinares, buscando discussões com os ambientes que estabelecem relações com os estudos sobre a fotografia.

Dentro deste cenário, Kossoy (2005, p.41), afirma que toda imagem fotográfica tem atrás de si uma história. Se, enquanto documento, ela é um instrumento de fixação da memória e neste sentido, nos mostra como eram os objetos, os rostos, as ruas, o mundo, ao mesmo tempo, enquanto representação (...).

As narrativas fazem ressurgir aqueles retalhos do passado, as representações das dinâmicas sociais que perpassaram um determinado período da história, os caminhos em que estes agentes percorreram as distâncias, conversas, sentimentos que expressaram o cotidiano das reuniões nas salas de visitas onde as fotografias estavam ali colocadas, as histórias que perpassavam diante das imagens, que serviam como forma de decorações e contextos simbólicos.

As lembranças do passado, através das palavras dos entrevistados, podem expressar uma dinâmica do cotidiano que ficou gravado na memória de cada indivíduo, na percepção de determinada fotografia, na qual o retrato esteve caracterizando uma representação imagética.

Quando se pensa na recuperação de elementos ligados as representações que as fotografias podem oferecer, no que tange os fundamentos culturais, observa-se algumas lacunas que ainda não estão preenchidas no âmbito acadêmico.

Segundo os apontamentos das representações visuais, Philippe Dubois (1994, p. 27- 45) enfatiza algumas classificações relacionadas com os discursos que podem ser obtidos através de análises, caracterizando a fotografia como espelho do real, produzindo uma ilusão da realidade. Na segunda categoria considera-se a foto como a

transformação do real, discursos que analisam os códigos e as desconstruções das imagens. O terceiro apontamento de Dubois refere-se à imagem como um traço do real, pensando a representação espacial e temporal.

Outra categoria conceitual relevante para o trabalho são os estudos de memória, que perfaz um cenário em que se utiliza de pressupostos teóricos para o entendimento da sociedade familiar, buscando a transmissão dos elementos que condicionam os sentimentos de pertencimento, como afirma Borges (2008, p. 58):

A coesão é realizada pela adesão do grupo a uma comunidade afetiva, criada a partir de um processo de conciliação entre memória individual e coletiva, alcançada através da preservação de determinadas lembranças narradas de geração em geração, objetos preciosos e das próprias fotografias de familiares.

Neste sentido, o contexto da memória no cenário visual busca compreender as transformações da sociedade regional, focando arranjos que levaram as famílias a relacionarem-se com a imagem, bem como refletir sobre o espaço visual enquanto forma de representação familiar, a produção do artefato visual, as características de fabricação da mesma, sua circulação enquanto objeto de comércio e as propriedades mercadológicas, além do poder ideológico, sua condição social e os possíveis meios de compra.

Neste sentido, as análises sobre as fotopinturas, constituem grande pertinência dentro da releitura histórica, enquanto atuação social, representação e memória, além apresentar os elementos que condicionam o discurso sobre as imagens.

(...) as imagens são construídas para passar uma representação, que expressa relações sociais, políticas e ideológicas. Para entendê-las, é sempre necessário compreender o contexto: por que foram produzidas. Partindo dessa perspectiva, as imagens podem ser entendidas não como uma reprodução fiel do real, do que aconteceu, mas como uma narrativa que pode moldar ou influenciar opiniões em uma dada sociedade (FERREIRA, 2009, p. 120-121).

Verifica-se assim, que a transmissão deste âmbito imagético, tende a produzir efeitos no campo interno deste contexto, pois através da propagação do discurso que poderá formar a base na atuação externa dos membros em sociedade. Os diversos condicionamentos e atribuições a todos os sujeitos presentes nas imagens como busca da compreensão nas fotopinturas, através de análises sobre a visualidade, é relevante para o entendimento dos elementos históricos.

Assim foi dada atenção para alguns aspectos teóricos referentes à fotopintura, o desenvolvimento da técnica, a demarcação da historiografia e a sua importância na expansão das análises sobre esta fonte.

A seguir, no terceiro capítulo, serão problematizadas as análises das fotopinturas, a partir dos seguintes aspectos, as etnias, estilos, autodefinição, convencionalização das diferenças e algumas questões do branqueamento, que aparecem nas imagens analisadas, além dos estudos sobre os fotopintores, que estavam produzindo comércio na região central do Paraná, bem como a visualização das representações e memórias atreladas às imagens do período estudado.

CAPÍTULO III

3 - CONSIDERAÇÕES ACERCA DAS FOTOPINTURAS NA REGIÃO CENTRAL DO PARANÁ

Neste capítulo utilizamos a proposição metodológica de abordagem das fotografias de famílias, refletindo sobre os pressupostos de Mauad (2008), que faz a relação entre a expressão contida nos elementos externos e o conteúdo interno da fotopintura, buscando pensar a imagem como representação e memória familiar.

A tipologia do que aparece nas fontes imagéticas, está relacionada com os questionamentos inseridos dentro dos fatos fotográficos, presentes na caracterização da imagem enquanto produto social, na busca por refletir sobre os elementos que estavam condicionados no objeto analisado.

Os elementos utilizados nesta análise inicial foram coletados através de entrevistas de memória oral, fundamentais para pensarmos alguns questionamentos referentes à historicidade que estas imagens podem contribuir acerca da fotopintura, configuram-se na datação da fotografia, ou seja, o período de produção da imagem, quem era o profissional fotopintor, o nome dos retratados e entrevistados, e finalmente a análise dos segmentos internos e externos da imagem.

Observa-se que as migrações ocorridas na primeira parte do século XX, aliadas as representações das famílias, contribuíram para as expressões desses grupos e suas práticas culturais.

Neste sentido, as etnias são enfatizadas nos relatos de memória através de sua linguagem, seus elementos culinários, o vestuário utilizado em festas e comemorações regionais, além da utilização das imagens.

Para esse fim, utilizam-se apontamentos sobre as imagens, juntamente com as fontes orais⁵², buscando a reconstrução de aspectos sociais, as representações e as memórias de um cenário regional, possuem caráter importante no que tange a história da Região Central do Paraná.

Dentro dos indícios das entrevistas recorrentes que perpassaram os estudos sobre as fotopinturas da região de Pitanga e Manoel Ribas, apresentam características

⁵² (...) ao recorrer à história oral, é preciso entender numa perspectiva que vai além de um relato de fatos: é uma maneira de se chegar ao conhecimento de fatos vivenciados num dado momento histórico, onde somente os documentos escritos não poderiam revelar por si só os sentidos circulantes, de um determinado meio social (MEYHY, 1998, p.10).

observando as subjetividades existentes nas imagens, onde os discursos dos proprietários das fotopinturas, sinalizam algumas especificidades, a primeira consiste que os retratados estavam inseridos numa classe social de trabalhadores rurais, serrarias e outras atividades primárias.

Outra questão observada corresponde ao entendimento dos entrevistados em relação à fotopintura, considerando a imagem como representação, onde posteriormente com o passar dos anos, ocorre à vinculação com a memória de futuros descendentes, pensando na exposição dos retratados, e os sentidos que podem ser produzidos com sua expressão nas residências das famílias.

Nesta abordagem, as entrevistas de memória oral, possuem grande importância na busca pela reflexão sobre o processo de circulação e consumo dos elementos presentes nas fotopinturas. Onde foram utilizados dezesseis retratos, buscando entender os elementos correspondentes a visualidade das imagens, os estilos do período, o trabalho do fotopintor, enfatizando e abordando a historicidade dos fatos fotográficos, ou seja, os elementos que condicionaram a sua utilização pelos moradores da região central do Paraná.

Assim, a fotopintura tem como característica o reconhecimento das famílias dentro de uma sociedade, a figura do casal ou dos filhos como entronização das paredes das casas, servem como um produto de articulação de estratégias e reinserindo arranjos e diferenças culturais, reconstruindo e convencionando a participação social familiar, dentro de um aspecto de urbanidade, ou seja, o fotopintor tenta traduzir o mundo rural para o urbano, através da mediação de características físicas e étnicas, misturando cores, roupas e acessórios.

Neste sentido, as etnias estão referenciadas nos discursos dos entrevistados, referentes às fotopinturas, onde Iraci Mognon Seben⁵³ faz algumas considerações, acerca das características culturais de seu pai, Atilio Mognon, que podem ser abordadas, segundo relatos dos costumes italianos na região:

(...) o gaúcho, Alberto Müller levava o pai para almoçar na igreja luterana, ele sempre gostou de ir almoçar nas festas no domingo, meu pai e minha mãe ia na missa e quando tinha festa eles almoçavam ali. (...), meu pai sempre tomou vinho, ele não produzia, comprava o vinho. Lá na minha casa fazia o vinho, em Manoel Ribas quando viemos morar, meu marido plantou mudas de parreiras lá.

⁵³Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 16/07/2013.

As fotografias de famílias possuem uma característica de legitimação de um grupo de pessoas que formam um pequeno núcleo social, e as diversas formas de ritos de passagem como batizados, casamentos, servem como um símbolo que fica inserido nos discursos⁵⁴ da memória coletiva.

Os batizados e casamentos possuem grande conotação religiosa, como ritos para dar publicidade a uma criança recém nascida ou a formatação de uma união de casamento, neste sentido para Leite (2001), “o retrato vem para estabelecer o prestígio social”.

FOTOPINTURA Nº 1 - Iraci MognonSeben e Pedro Seben – 1960



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2013.

Esta fotopintura de casal está representada em tamanho 50 cm por 35 cm, possui moldura de madeira e gesso com detalhes em vermelho e marrom em volta, a imagem se encontra pendurada na parede da sala. A imagem apresenta cor de fundo cinza, Iraci está usando vestido azul com um broche branco em formato de galhos de folhas, apresenta o cabelo penteado para trás, está disposta a frente do esposo. Pedro utiliza um

⁵⁴Para Thompson (2002) os discursos analisados, procuram dar voz a muitos narradores, onde permite a construção histórica, a partir daqueles que estavam presentes em determinada época.

paletó preto com camisa branca e gravata preta, ele também usa bigode e cabelo preto penteado para trás, o casal olha para frente.

Os retratos de família possuem como afirma Leite (2001), um legitimador familiar, caracterizando um elo de gerações, onde perpetua-se ainda em algumas famílias o comércio com acessórios de casamento, batizados e outros rituais de passagem e ostentação social.

Para um segundo momento, analisa-se a fotopintura da família Mognon, na qual foi entrevistada uma personagem do retrato, Iraci Mognon Seben, que faz um relato de informações acerca da imagem.

O nome do meu pai é Atilio Mognon e minha mãe já falecida se chamava Tereza Bergueti Mognon, eles eram agricultores, meu pai nunca foi na aula e minha mãe fez dois anos de estudos, mas os dois sabiam ler e escrever. Nesta representação meu pai na foto tinha 60 anos, e minha mãe com 59. Atualmente ele tem 94 anos de idade, a fotografia foi tirada em São Miguel do Iguazu, Paraná, onde meu pai passou a fotografia para mim, está na parede da sala. Para mim a fotografia representa um passado que ficou, onde eu procuro guardá-la muito bem. (...) os personagens da fotografia são o Raul, Valentim, Lírio, Valdemar, Amado, Airton, Jocelino, Carolina, Sizelda, Salete, Cleri, Iraci, esta fotografia representa uma lembrança do passado, todo mundo olha, ela chama atenção das visitas, chegam ali e já vão olhar, e começam a perguntar quem é quem na fotografia, acho que a idéia era essa, a de mostrar para as gerações futuras da família, para que todos pudessem ver como era no passado.

A questão étnica possui grande relevância nas abordagens das entrevistas, expressando notoriamente sobre as influências de alguns costumes na região de Pitanga. Dentro das abordagens de Ericksen (1991), uma definição relevante para este contexto, compreende assim: (...) “Os grupos étnicos são entidades auto definidas: onde as etnicidades demandam uma visão construída de dentro, e elas não têm relações imperativas com qualquer critério objetivo.

Neste sentido, existe uma construção imaginária interna no que tange ao reconhecimento dos grupos étnicos, onde a fotopintura, através dos usos destes grupos, pode contribuir para uma legitimação social familiar.

Segundo Mauad (2008, p. 62) a análise da fotografia, aliada com relatos pessoais de maneira mais significativa, com uma trajetória mais relevante para a produção historiográfica onde abaixo pode-se refletir, sobre algumas abordagens do cotidiano.

Na imagem abaixo, argumenta-se sobre as mudanças dos traços étnicos da família Batista, onde no próprio discurso de Conceição Aparecida, há uma busca pela

homogeneização dos traços étnicos com a preponderância para o branqueamento da imagem, ou o reconhecimento da fotopintura para uma família italiana.

A disposição dos elementos presentes no quadro pode demonstrar um papel de submissão da mulher, as quais estão representadas sempre a esquerda do fotopintor, oferecendo um sentido de proteção masculina, sendo uma possibilidade de reflexão sobre a visualidade nas imagens.

FOTOPINTURA Nº 2 - O casal Atílio Mognon e Tereza Bergueti Mognon e os filhos:
Raul, Valentim, Lírio, Valdemar, Amado, Airton, Jocelino, Carolina, Sizelda, Salete,
Cleri, Iraci - 1970



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2013.

Na abordagem da fotopintura da família de Atílio Mognon e Tereza Bergueti Mognon casados na década de 1940, representados através da técnica da fotopintura, na década de 1970, o qual apresenta o casal, e os doze filhos. Mede 80 cm por 60 cm. Cada homem na fotografia está representado de terno e gravata com uma diversidade de cores, azul, vermelho e o preto, alguns estão de bigodes, percebe-se na imagem que existe uma variedade de penteados, na maioria dos homens o cabelo é curto, apenas o senhor Lírio Mognon exibe os cabelos compridos. Os filhos mais novos estão ao lado do casal, com pequena diferença de idade entre ambos e com fisionomias parecidas o

que pode ser percebido também em relação aos dois homens posicionados a direita acima na tela, diferenciando-se pelos bigodes, costeletas e sobrancelhas. As roupas das mulheres ostentam as cores azul, vermelho, verde e cinza com diferentes modelagens, algumas fazem uso do acessório brinco, os penteados dos cabelos aparecem soltos em sua maioria, apenas Salete está com os cabelos presos, duas moças demonstram estar sorridentes para a pose, as demais expressam uma fisionomia de seriedade.

A disposição dos elementos no quadro, representa uma hierarquia do casal e um papel de submissão da mulher frente ao homem, as quais estão representadas abaixo do casal. O retrato utiliza o verniz como base, sua moldura foi produzida em madeira. Outro detalhe importante configura-se na paisagem ao fundo, como árvores, vegetações, montanhas, o céu vermelho e amarelo, além de uma casa, representação de um abrigo familiar.

Segundo Leite (2001), a fotografia é resultante de um produto de escolhas, em uma determinada ocasião ou contexto relacionado à família, que busca perpetuar a continuidade e integração do grupo com a memória privada.

Bourdieu (2005, p. 32), comenta sobre o papel da fotografia, onde (...) percebe-se que a fotografia deve estar associada às cerimônias como meio de legitimação da referência visual, como um meio de eternizar e solenizar estes momentos intensos da vida social em que o grupo reafirma a sua unidade.

Outro ponto relevante é a posição dos fotografados, quase todos aparecem em sentido frontal, com o olhar para a câmera fotográfica, algumas pessoas olham para cima, em virtude da luz intensa, ou oferecer uma luminosidade maior no ambiente onde foi reproduzida a imagem. Nas fotopinturas de casais e filhos, foi observado que o marido e mulher ficam ao centro em sua quase totalidade dos retratos pesquisados, os filhos mais velhos ao lado dos pais, e os mais novos, ficam acima ou abaixo da representação do casal.

**FOTOPINTURA N° 3 - Julita Esser Roecker e Luiz Roecker, no segundo quadro Zeni
Roecker Bach e Maria Neide Roecker Warmiling – 1975**



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2013.

As molduras dos retratos apresentam o tamanho de 35 x 50 cm, são de madeira e gesso, as cantoneiras estão dispostas com detalhes dourados e se encontram pendurados em uma parede um ao lado do outro, com os fundos azuis. Julita utiliza um vestido azul, cabelos penteados para trás e soltos, Luiz veste um paletó preto camisa branca e gravata preta, cabelos penteados para trás e bigode. Neide usa um vestido de cor vermelha com um colar dourado e cabelos curtos com uma franja reta e Zeni utiliza um casaco azul e também um colar dourado e cabelos curtos desfiados e contorno natural. O casal e as filhas estão olhando num plano simétrico à frente.

Esta fotopintura refere-se à família de Luiz Roecker⁵⁵, onde apresenta dois retratos, o primeiro do casal e o segundo quadro, compreende as filhas, conforme

⁵⁵Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 21/11/2013.

descrições abaixo são descendentes da etnia alemã. Na residência possuem várias fotografias, entre elas duas fotopinturas⁵⁶.

Para Bourdieu (2005, p. 33-34), assim (...) como nas festas de casamento, a fotografia insere-se no circuito das trocas ritualmente impostas, ou seja, uma apresentação de novas gerações que serão os futuros representantes da família. Como verifica-se acima, estas imagens fazem parte de um conjunto e se encontram na casa do casal sendo de propriedade particular, são de boa qualidade, preservadas, nítidas, estando disposta na parede da sala residencial.

Um momento relevante em relação às questões étnicas corresponde ao discurso de Luiz Roecker, sobre os contatos com a Alemanha na década de 1960, conforme relato:

Em nossa comunidade tinha uma senhora a Irmã Benigna, era tipo uma médica, muito alegre, que vinha da Barra Santa Salete, era parteira e enfermeira, atendia o chamado para os casos de nascimento ou doenças aqui da comunidade. Ela atendia numa maternidade criada na Barra Santa Salete na década de 1960, era de madeira, que tinha dezesseis leitos, tinha corredores, incubadora, muitas crianças desta época nasceram pelas mãos dela. O dinheiro para manter este local, vinha da Alemanha. A Irmã construiu nesta comunidade uma farmácia, também foi construída uma usina elétrica para o povo, tudo com verbas da Alemanha, hoje encontra-se tudo abandonado. Acredito que a Irmã Benigna veio para a comunidade pela origem do povo ser alemã. Através dela vinha da Alemanha roupas, que ela vendia para o povo a um preço simbólico, bem barato⁵⁷.

Neste sentido observa-se um processo de identificação com a localidade e alguns personagens que possivelmente financiavam esta região, com a criação de algumas instituições como no setor de saúde e uma usina elétrica. Pode-se considerar neste cenário, vários elementos como a presença de uma alemã na região, a criação particular de uma maternidade, até então restrito apenas a municípios maiores, e o investimento realizado em outro país. São questionamentos essenciais para este contexto étnico.

Conforme Luiz Roecker, algumas características culturais típicas do cotidiano do período:

Nós casamos em 1964, nossa casa era de madeira, com duas paredes para ficar bem firme e tinha estilo alemão, trabalhávamos na agricultura, um trabalho manual, no qual usávamos ferramentas como foice, enxadas, machado, arado e carro puxado pelos bois, entre

⁵⁶Segundo Mauad (2001), as crianças foram amplamente fotografadas no século XX, dando o sentido de novas gerações, garantindo valores positivos, infantis e simpatia para os apreciadores das imagens.

⁵⁷Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 21/11/2013.

outros, morávamos na localidade de Vila Nova Barra Santa Salete. Eu morava no Rio dos Bugres próximo de Palhoça, Rio Fartura em Santa Catarina, na década de 1960, vim morar na Vila Nova, naquele tempo existiam poucos moradores no sítio, os fundadores Boaventura Stipp, Fredolino e os Warmiling. A nossa localidade era bem festiva, aconteciam duas festas anuais a de Santo Antonio e Nossa senhora da Aparecida, os Warmiling cantavam em alemão nas festividades. Atualmente acontece a festa Schulfest, que reúne pessoas de toda a região central do Paraná. Há uns trinta anos atrás, estive um grupo típico alemão com vestimentas alemãs de Guarapuava, para fazer uma apresentação na localidade. Em nossa casa, nós falávamos alemão até os nove anos e depois que viemos para o Paraná, aprendemos o português.

Na citação acima, Luiz Roecker faz apontamentos acerca de uma trajetória de vida com sua esposa desde a saída de Santa Catarina, em busca do estabelecimento de sua família no Paraná, apresentando alguns elementos culturais da localidade de Vila Nova, quanto a língua, as festas, a religiosidade presente constantemente na região, além de características do trabalho agrícola.

Neste contexto, observamos vários estilos presentes nas imagens pesquisadas: roupas, acessórios, penteados, além das cores utilizadas, perfazem a busca pela estética da fotopintura familiar, inseridas nestas imagens.

Para Mauad (2001) aborda que devem existir elementos para observar o espaço fotográfico, onde enfatiza sobre as características que devem ser visualizadas como as medidas, volumes, notas de esclarecimento, para a obtenção de informações na análise fotográfica.

No conjunto observado, as fotopinturas apresentam alguns pontos determinantes, onde cada homem está representado de terno e gravata, e em poucos casos ocorre à utilização de lenços nos bolsos da frente do paletó, com uma diversidade de cores, azul, vermelho e o preto, percebe-se na imagem que existe uma variedade de penteados, na maioria dos homens o cabelo é curto. Os cabelos das mulheres aparecem em sua maioria soltos, visualiza-se também os penteados para trás e amarrados.

As molduras dos retratos são produzidos a partir de materiais em madeira e gesso, algumas fotopinturas apresentam as cantoneiras, que estão dispostas com detalhes dourados e se encontram pendurados na parede, com os fundos azuis, verde e cinza em sua maioria, com formato geométrico retangular ou em forma de elipse.

Segundo Leite (2001), a questão dos estilos, está relativamente associada aos diversos significados de fixação daquele momento em que o retrato foi confeccionado, como uma lembrança de uma cerimônia, encontro, tornando-se a partir disso público,

uma legalização e legitimação de um momento, de uma época. Os retratos podem expressar rituais, símbolos e a ostentação de condições econômicas.

3.1 MEDIADOR OU TRAIADOR? A FIGURA DO FOTOPINTOR NA PRODUÇÃO DA IMAGEM

O fotógrafo tem ocupado um lugar significativo na vida das pessoas, pois ao realizar a produção das imagens em sua máquina, buscou realizar um trabalho de comercialização dos retratos, expondo a sociedade frente aos diversos rituais de passagem.

Pode-se afirmar que este profissional domina o uso e as técnicas de utilização e produção da imagem, enquadramento, luz, ampliação e revelação, até o posterior acabamento como retrato de família. A imagem propiciou comercialmente para o fotógrafo a ampliação de sua rede de clientes, tanto no meio rural, quanto no urbano, isto possibilitou a entrada destes profissionais nos diversos meios das sociedades.

Entretanto, verificam-se que este profissional deveria ter um conhecimento sólido das câmeras, objetivas, profundidade da imagem, composição e o enquadramento, os equipamentos e acessórios utilizados, interferências de luzes, iluminação de estúdios, manipulação de produtos químicos para revelação.

Outra questão relevante sobre o trabalho comercial do fotopintor, diz respeito ao consentimento ou aceitação do cliente ou fotografado em relação a sua representação, assumindo uma posição na negociação entre o enquadramento, acessórios usados, na construção de um imaginário, além de como o retratado quer ser percebido pela sociedade onde participa, sempre mediado pelos estereótipos do período de ocorrência da produção da imagem.

Os fotopintores⁵⁸ buscavam através de seu trabalho comercial, reelaborar memórias, servindo como momentos históricos em determinado local, construindo e elaborando materiais que refletem parcialmente objetos de uma época, dando sentido quando analisado historicamente frente às narrativas.

Do ponto de vista dos fotógrafos que trabalhavam com a fotopintura no período retratado, a busca pelo comércio nas casas dos clientes, levava a todo um processo de construção e mediação do trabalho, ocorrendo à circulação da imagem do estúdio ou da residência do cliente, transitando para o laboratório fotográfico e posteriormente volta

⁵⁸Fotógrafos que utilizavam a técnica da pintura para a confecção de Fotopinturas.

para a casa do cliente convencendo o espaço e entronizando a imagem na busca pela reinserção de valores culturais e reconstruindo as diferenças numa região simbólica, na produção de uma estética cabocla.

Para Kossoy (2001, p. 141) o comentário sobre a “cumplicidade”, entre o fotógrafo e seus contratantes ou clientes, perfaz uma rede de personagens do processo visual.

Os estúdios dos profissionais segundo Kossoy (2001, p.115-116), representavam um armazém de acessórios, servindo como uma possibilidade de repertório social, onde aqueles clientes mais simples, poderiam ser apreciados no futuro por descendentes, sendo muitas vezes estas imagens alteradas ou omitidas, permitindo uma realidade natural, sendo manipuladas pelo fotógrafo de forma estética ou social.

Na abordagem de Borges (2008, p. 51), muitos clientes se travestiam de homens burgueses com os acessórios oferecidos pelos fotógrafos buscando alterar a origem socioeconômica, muitas vezes não desaparecendo sob os disfarces sociais.

Esta convicção estava relacionada com a disseminação de atribuições fotográficas, como um padrão de utilização desta estratégia social, vinculadas com o pictorialismo⁵⁹, servindo como uma modalidade de retoque de imagens. O fotopintor em sua profissão, retrata uma sociedade, num período como variadas características e relações sociais, onde os retratados utilizam a imagem como um produto de legitimação nas práticas sociais.

E a figura do profissional da fotopintura, tem um papel fundamental em todo o processo de produção da imagem, desde a abordagem comercial, as visitas às famílias, e todo o contexto de confecção do retrato, estão caracterizados na figura do fotopintor, como “manipulador de imagens”.

Nas considerações de Borges (2008, p. 57-58), a fotopintura é:

(...) um recurso conhecido como pictorialismo, criado com o duplo objetivo de retocar as imagens, para diminuir as ambiguidades que a técnica fotográfica não escondia e de aproximar mais a fotografia da pintura. Muitos fotógrafos, muitas vezes ex-pintores, retocavam as fotografias com o lápis, grafite (...) coloração com óleo, aquarela e anilina.

Nesta citação vemos algumas características relevantes sobre o processo de produção da fotopintura em suas características de confecção do retrato familiar.

⁵⁹Pictorialismo foi uma corrente que configurou a primeira tentativa de elevar a fotografia à categoria de arte. Argan (1992, p. 80-81).

Dentro dos esclarecimentos de Leite (2001, p. 78), sobre os retratos de família, pode-se pensar na questão fotográfica enquadrada em alguns elementos que podem ser caracterizados assim:

As fotografias precisam ser examinadas, levando em conta, sim os interesses do fotógrafo, a técnica desenvolvida, o desejo individual ou social dos fotógrafos, mas no caso do pesquisador, também os interesses do observador da imagem, que podem até determinar que não enxergue o conteúdo. Pode ver unicamente contornos, interessar-se apenas pelo acabamento de molduras, pode ignorar as diversidades sociais de um mesmo grupo social, pode não ter interesse por determinado tipo de imagens, por não corresponderem a seu universo, ou pode deformar as observações por carecer de informações de campo. Através do recurso de ampliação de detalhes a reprodução fotográfica tem uma contribuição a ser aprofundada, para as técnicas de análise. A ampliação de um recorte da realidade é frequentemente o que se consegue fazer para refletir sobre um documento ou grupo social.

Na citação de Leite (2001) acima é apontado algumas possibilidades do exame fotográfico, levando em conta os aspectos culturais da produção da imagem pelo fotopintor, além do olhar do observador que estará realizando a análise da visualidade sobre este contexto, sempre buscando os ínfimos detalhes que compõe uma fotografia.

Segundo Meneses (2005, cap. 2), comentando sobre o cenário da história e a fotografia enfatiza os regimes de visualidade que passa a imagem:

A diferenciação do ato fotográfico pelas categorias de fotógrafos evidenciou, ao longo do século XX, uma significativa mudança no regime de visualidade, relacionado aos usos e funções da fotografia e ao seu circuito social, compreendendo os processos de produção, circulação, consumo e agenciamento da imagem fotográfica.

Com o uso do circuito social da fotografia, têm-se os passos de movimentação da imagem frete ao fotógrafo e o cliente, onde neste âmbito completa-se o processo de comércio que está presente na fotopintura.

Neste cenário, para o fotopintor cearense Julio Santos (2010), existia alguns passos no contexto da produção do retrato, como o processo de revelação da imagem e posteriormente o coloridor, a pintura era feita com tinta a base de água, segundo este profissional, as etapas da fotopintura eram divididas em recebimento e loteamento da foto original, reprodução da imagem e seus contornos, a busca pela ampliação, colagem, colorido, o retoque de tintas, roupas, afinação dos traços dos representados e repasse.

O pedido que os vendedores traziam para o estúdio eram feitos através de ficha de vendedor com nome, rua, cidade, valor. Estas imagens fotográficas receberam muitas influências do processo de pintura, utilizando a composição artística em seus planos, enquadramentos dos retratos e as separações quanto ao tamanho e forma.

Para o fotógrafo João Martins de Paula⁶⁰ que trabalhou na década de 1970 na região de Pitanga, faz um relato sobre a produção comercial da região na época:

O comércio naquele período de fotografia era pequeno, alguns dedicavam-se como o Jader, Tuto, já o Izauro começa na década de 1980, o mais antigo da década de 1950 seria o senhor Afonso Stadler, este comércio era de pessoas com poderes financeiros mais baixos, pessoas simples. No interior era feito título de eleitor com fotos no período, geralmente íamos em companhia de pessoas ligadas a política, fazíamos também nestes locais, imagens de casamentos, batismo, primeira comunhão e crisma. Geralmente o posicionamento do casal era a frente dos convidados na questão do casamento, um outro detalhe interessante sem dúvida seria um ritual, em que a mulher ficava disposta a direita a frente do homem, poderia ser etiqueta do período, no próprio casamento a noiva entra a esquerda do homem.

O trabalho no estúdio estava pautado através de algumas técnicas de fixação da imagem e posterior manipulação do retrato, como afirma João Martins de Paula:

O trabalho do estúdio em sua parte técnica configurava-se como um modelo de máquina Pentax K-1000, sombrinhas, tripé, com fundo geralmente de pano branco, altar de compensado para fotos religiosas. As principais máquinas do período eram a Nikon e a Canon. No laboratório tinha um amplificador que regulava o tamanho da foto, o tamanho máximo era 10 x 15, um processo químico de revelador, um pó que nós temperávamos na água, filme e papel. O principal papel naquele período era da Kodak, onde existia o fixador que segurava a imagem no escuro, o papel e o filme. Os quadros de fotopintura eram feitos de meio corpo, daria muito trabalho para fazer de corpo inteiro, alguns casais eram pintados em separado, o que seria mais viável financeiramente para o cliente. Para mim a fotopintura na parede das casas seria um arranjo.

Nas palavras do fotógrafo, verificam-se os elementos técnicos de produção da fotopintura, além do poder financeiro baixo dos consumidores destes retratos.

Para Iraci Mognon Seben, “o fotógrafo chegou à minha casa ele tinha uma máquina antiga, que armava na altura do homem, do fotógrafo, agora eu vejo em algum filme aquela máquina parecida, existem outras fotografias também, sem molduras” (...).

⁶⁰Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 15/12/2013.

Neste contexto, João Martins de Paula comenta acerca de características sobre a produção e motivações na confecção destas imagens:

O trabalho com a fotopintura era terceirizado através de uma empresa de Cianorte na década de 1970 que pertencia ao senhor Aparecido. As molduras destas fotografias eram também terceirizadas. Trabalhava com fotos em preto e branco, geralmente pessoas já falecidas. Tirava fotografia em formato 2 x 2, 5 x 7 e 3 x 4, fotos de casamentos, formaturas, eventos em geral, igreja, além de fotos para carteira de motorista do DETRAN, carteira do INAMPS, aposentadoria, sindicato rural, título de eleitor.

É evidente que os recursos de eventos estavam configurados neste contexto, pois a possibilidade de atrair mais pessoas diante das festas e eventos levava vários indivíduos a fazer seus documentos, muitas vezes gratuitamente, sendo uma constante neste período.

No contexto da circulação da imagem, Iraci comentou sobre a trajetória da chegada do fotógrafo no local onde eles moravam, bem como a dinâmica utilizada pelo profissional para a produção do comércio com as imagens, enfatizando o seguinte:

Em relação ao comércio da fotografia eu e meu marido estávamos trabalhando então chegou o fotógrafo na casa e explicou o seu trabalho, pediu para um piazinho ir nos chamar na roça para atendermos o profissional, no começo meu marido não queria gastar, mas no fim nos convenceu e tiramos do jeito que nós estávamos com a roupa do trabalho na agricultura, a gente bateu a foto e voltou para a roça, ai ele passou pelas outras famílias e por tudo, aproveitou bem a passagem dele, não demorou para chegar à foto, uns três meses, a fisionomia nossa e a fotografia era exatamente a mesma, a única diferença era a roupa, que era alterada pelo fotógrafo a fisionomia era bem real mesmo.

Neste sentido é possível verificar o papel de manipulador do fotopintor, pois existem alterações nos aspectos de representação dos retratados, influenciando a leitura das imagens pelo observador, demarcando um estilo social do período. Assim, o profissional buscava nestas localidades rurais visitar o máximo de casas no dia, para obter um bom rendimento comercial, buscando facilitar a compra destes retratos, oferecendo algumas possibilidades de pagamentos para obtenção do retrato.

Os retratos da família Batista foram produzidos na década de 1970, no município de Pitanga. A entrevista sobre estas fotopinturas foi realizada com Conceição Aparecida Batista, buscando pensar os variados aspectos que condicionaram a produção das

imagens, chamando atenção para a ‘intenção’ do fotopintor em realizar alterações nos representados das fotopinturas.

FOTOPINTURA Nº 4 - Maria Olivina Batista, Rosa Batista, Conceição Aparecida Batista, José da Luz Batista, Conceição da Luz Batista, Antonio Andrade Batista – 1971



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2013.

O retrato possui uma moldura com detalhes preto e marrom, com cantoneiras de metal, o fundo da imagem é azul claro com algumas manchas esbranquiçadas. As três filhas do casal aparecem num plano acima dos demais, Maria Olivia apresenta cabelo preto, vestido azul, e cabelo solto, olhos escuros e sombrancelha definida, Rosa está com cabelos soltos, o fotógrafo pintou os olhos azuis, vestido cor rosa com detalhes em branco na gola da roupa, Conceição Batista apresenta vestido rosa com detalhes na gola em branco, cabelos presos e com tonalidades claras, olhos azuis, estando em uma posição simétrica e olhando para frente na imagem, José apresenta com cabelo e bigode preto, olhos escuros, camisa branca, gravata preta e paletó azul, já Antonio apresenta cabelo penteado para trás, bigode preto, paletó azul, camisa branca e gravata cinza.

Conceição (mãe) está exposta com vestido rosa, cabelo preto e solto, vermelho mais acentuado nos lábios, os três integrantes mais velhos estão abaixo das filhas mais

novas, tendo como posicionamento um plano de frente para o fotógrafo. Detalhes relevantes os filhos e a esposa não estão retratados como Kaingang, José é o filho primogênito aparecendo abaixo ao lado do casal. Existe na imagem uma descrição em forma de código 1474, provavelmente uma organização dentro do comércio de fotopinturas. Em um primeiro momento a entrevistada Conceição Aparecida Batista⁶¹, relata sobre a sua origem e vida familiar, fazendo algumas abordagens no período:

Tinha duas origens, sou descendente de italiano por parte de pai e indígena por parte de mãe. Minha mãe chamava-se Conceição da Luz Batista, de origem Kaingang. Na época os parentes da minha mãe colocavam como sobrenome aqueles que eles mais gostavam e registravam assim como as datas de nascimento. Na década de 1930 meus antepassados foram para localidade de Rio Taquaruçu. Meu pai era Antônio Batista de origem italiana nascido em 1932 na cidade de Irati, era agrimensor e gerente administrador da fazenda de Manoel Borba de Camargo.

Neste contexto, Conceição comenta sobre as descendências e origens de seu pai e sua mãe visualizando-se algumas características de seus pais.

(...) A família de minha mãe falavam na língua Kaingang, suas casas eram feitas de vara e cobertas com sapé de pinheiro, era de chão, dormiam em esteiras, que minha avó fazia, para cozinhar ela colocava três paus e amarravam a panela, cozinava feijão com brotos de abóbora chamados de sambiquira, os quais ela tirava a pele e cozinava com o feijão. Meu pai retirou a mãe da tribo e fez uma casa no Rio Taquaruçu, a casa era de chão de terra, com paredes de vara e fogão de barro. Meu pai era de uma família de posse, a qual não aceitava a condição indígena da minha mãe. Minhas tias irmãs da mãe também casaram-se com homens brancos e foram morar no Rio Taquaruçu. O pai criava porcos e vinha vender em Pitanga, ficava de um a dois meses fora, não trazia a mãe para a cidade, ela só ficava no mato. Tive muito contato com a avó indígena, ela morou conosco, ela e a mãe teciam a palha de milho para fazerem esteiras e redes para dormir.

No texto acima, percebe-se o cotidiano da família e a saída de sua mãe da aldeia Kaingang, mostrando as contradições de seu pai com mundo indígena, e os aspectos culturais de seus descendentes, sendo visualizado na imagem o apagamento dos traços de origem Kaingang e a visualização de miscigenações nos integrantes da fotopintura.

⁶¹Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 16/10/2013.

FOTOPINTURA Nº 5 - Rosa Batista, Conceição Aparecida Batista, Conceição da Luz Batista, Antonio Andrade Batista – 1971



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2013.

Na abordagem do segundo retrato da família Batista, percebe-se que foram modificados os cabelos das crianças que na fotografia anterior apresentavam o cabelo liso e nesta outra imagem aparece o cabelo encaracolado, assim como as cores e os estilos das roupas foram alteradas, faltam dois componentes da família o filho José da Luz e Maria Olivina a irmã mais velha.

Esta fotopintura apresenta quatro pessoas retratadas, o esposo usa terno azul com gravata preta com detalhes e camisa branca. Usa bigode preto. A esposa apresenta cabelos soltos, roupa de cor vermelha, utiliza o batom para realçar. As meninas apresentam cabelo encaracolado, roupas de cor verde com bolso azul. Outro detalhe do retrato são as manchas escuras presentes com um fundo da imagem azul.

O posicionamento da família nesta fotopintura também merece reflexão onde aparecem a as filhas com rostos diferentes em relação ao primeiro retrato, uma acima na imagem outra abaixo ao meio do casal, Conceição e Rosa Batista.

Estas considerações mostram que houve outros elementos culturais que condicionam esta família, em referências as práticas indígenas, onde está exposto assim:

(...) Meu pai aos poucos foi trazendo os filhos para a cidade, só após a morte de meu pai que a mãe veio morar em Pitanga, ela ficou

traumatizada quando veio para a cidade viver na civilização, ela não fazia nada dos afazeres de uma casa de branco. Meu tio também veio morar na cidade e continuou fazendo balaio e peneira de taquara para vender, ele também fazia arco e flecha para brincarmos.⁶²

Muitas vezes existia uma busca pelo retocador das imagens na alteração de aparência física, no branqueamento ou mudança de aspectos físicos como percebe-se em alguns depoimentos como abaixo evidencia-se:

Percebe-se isso na família de Conceição Aparecida Batista⁶³, que comenta sobre as seguintes abordagens, referentes aos procedimentos de alteração da imagem de seu retrato:

No ano de 1971, um fotógrafo visitou a localidade do Rio Taquaruçu e meu pai mandou fazer uma foto da família. Estão retratados o pai Antonio Andrade Batista com 39 anos, a mãe Conceição da Luz Batista com 37 anos, meu irmão José da Luz Batista primogênito de 1953 com 18 anos, minha irmã Maria Olivina Batista de 1959 com 12 anos, Conceição Aparecida Batista de 1965 com cinco anos, minha irmã caçula Rosa Batista de 1968, com 3 anos. As roupas da fotografia não eram nossas foram pintadas. O fotógrafo tinha a intenção de clarear os filhos, por isso retratou as meninas de olhos azuis, o cabelo com pinceladas de tinta branca, para deixar mais claro, com a intenção de deixá-las mais parecidas com o pai descendente de italiano e pouco parecidas com a origem indígena.

Um fator importante nas fotopinturas da região de Pitanga, diz respeito às pessoas que chegavam do trabalho no campo para tirar as fotografias, com as roupas do corpo, onde o fotógrafo em seu trabalho artístico, aplicava e desenhava roupas e acessórios, para dar um sentido social no mundo das representações desta família, casal ou filhos retratados em determinado período, dentro da simetria espacial da imagem, verticalidade e horizontalidade dos retratos. As alterações na fotopintura dependia do trabalho do fotógrafo em relação a arte na imagem, ou alteradas a pedido do próprio cliente na encomenda feita pelo fotógrafo ou vendedor da empresa.

O fotopintor procurava manipular a imagem para padronizá-la, onde é possível perceber a intenção de representação dos papéis sociais na imagem, configurando-se através de uma hierarquia do casal, o branqueamento dos personagens e a mudança de um contexto rural para o urbano.

Para Leite (2001), os retratos de família possuem uma forte ligação com o mundo privado, funcionando como um índice de representação familiar, estando ligadas

⁶²Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 16/07/2013.

⁶³Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 16/10/2013.

as memórias dos entes queridos, que se tenta fazer sobreviver, servindo com um espelho para o passado. Dentro das relações de posição, centralidade e planos em que são colocadas as personagens na fotografia, buscando pensar a sociedade local, as condições de trabalho dentro de um conjunto de forças que interagem a partir destas formas visuais.

Como observamos o apagamento de traços da ruralidade do período é uma constante pelo fotopintor, pois indica a busca pelo modelo ou estilo social urbano, terno, gravata e acessórios femininos jóias e adereços.

Alguns entrevistados chegavam do trabalho no campo para suas casas para tirar as fotografias que os viajantes fotopintores ou vendedores de fotografias ofereciam na localidade onde estes camponeses viviam fazendo com que não houvesse tempo para a troca de roupas, ou preparativos para a fotografia, onde eram fotografados com a mesma expressão corporal com que vinham do campo e depois tinham seus aspectos alterados na produção da fotopintura.

Outro contexto relevante tem por base os aspectos de interesses políticos que estavam pautados nas visitas de candidatos a cargos eletivos nestas regiões rurais e levavam fotógrafos para produzir imagens de documentos e também de retratos nas casas onde estes políticos visitavam em sua maioria pequenos produtores rurais.

Isabel Ferreira Ortiz⁶⁴, filha do casal João e Olivia, faz argumentações sobre a fotopintura de seus pais, pensando os passos do fotógrafo na localidade de Pouso Alegre, município de Pitanga:

O fotógrafo que produziu o quadro era de Pitanga, veio para a localidade de Pouso Alegre, onde fez fotografias para várias famílias. Ele chegou na casa em um domingo ensolarado a pé e carregava uma máquina grande, que chamava de Kodak. Ele tirou meia dúzia de fotos pequenas 6 x10 cm, nos colocou na frente da casa enfileirado um ao lado do outro. Esse quadro foi transformado pelo fotógrafo, através da fotografia do casamento dos meus pais. Nesta foto meu pai usava terno, camisa, gravata e calça, a mãe usava o vestido branco do casamento. O brinco e o colar usado pela mãe é pintura, ela só colocou o brinco quando minha irmã Julia a primeira filha tinha três meses de idade e nunca tirou da orelha.

As cores do fundo dos retratos eram praticamente semelhantes, o azul ou uma cor mais clara, sempre no mesmo estilo, observa-se que houve as mudanças efetuadas pelo fotopintor no direcionamento e aplicação de tintas, invertendo o sentido que até

⁶⁴Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 26/08/2013.

então era de casamento para o casal João e Olívia, colocando-a com um vestido verde, o que ainda hoje gera espanto entre os conhecedores da história desta fotopintura.

Para Borges (2008, p. 55), existem alguns contextos sobre a representação social em torno da fotopintura:

Nas fotografias de família o que interessava era a representação dos papéis sociais. É com eles que se cria a identidade do grupo e se institui a memória de seus membros (...), quando feita em estúdio, à auto-imagem da família somava-se a interferência de outro olhar: o do próprio fotógrafo, que também possuía seus critérios estéticos e seus condicionamentos técnicos.

Sirlene Aparecida Neves⁶⁵ faz o seguinte relato sobre os seus pais retratados na fotopintura, argumentando sobre o fotógrafo que registrou o casal:

Neste dia não foi tirado mais foto, apenas o monóculo, era preto e branco e o fotógrafo era Afonso Stadler de Pitanga, mas quem transformou o monóculo no quadro era um fotógrafo de fora. A máquina fotográfica usada era a Olympus com um filme de trinta e seis poses, no quadro, minha mãe tinha 32 anos e meu pai tinha 36. (...)

O fotógrafo Afonso Stadler, foi um dos primeiros profissionais da região de Pitanga e Manoel Ribas, assim como um pioneiro da região o Generoso Walter, produzia variados modelos e medidas fotográficas e segundo seu filho Ozimar Stadler, produziu grande quantidade de fotopinturas.

Dentro do discurso do fotopintor Ozimar Stadler⁶⁶ o mesmo faz a seguinte abordagem sobre a trajetória comercial de seu pai Afonso Stadler que produzia fotopinturas na década de 1950, onde faz os seguintes comentários sobre este cenário:

O meu pai produzia fotopinturas na década de 1950, fez apenas alguns anos, ele tinha as tintas de várias cores, fazia os retoques, reprodução, a moldura fazia-se fora, ou em algumas marcenarias de Pitanga como a dos Zazula e Basílio Kindra, o preço de hoje seria umas 10 vezes a três por quatro (12 reais). Dependendo do tamanho. Eram feitas fotos de variados formatos 3 x 4, 13 x 18, 18 x 24, 25 x 50, 30 x 40 e a postal 6 x 12. Dentro do comércio das fotografias, nós saíamos para o interior, fazendo identidade em Nova Tebas, Santa Maria, fazia qualificação do título de eleitor com alguns políticos da época como o Orlando Costa e Jurandir Messias na década de 1960. O posicionamento do casal era enquadrado, com ampliação, utilizava-se nestas fotos ou papel liso ou o telado. Na época usava a máquina

⁶⁵Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 04/10/2013.

⁶⁶Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 24/01/2014.

Yashica6 X 6, chapas, tripés, refletores e flash, além da máquina grande que está no museu de Pitanga. As melhores máquinas fotográficas eram a excelente Yashica, Canon de filme 35 milímetros. Meu pai fornecia materiais para outros fotógrafos em Manoel Ribas e Pitanga, o Borges trazia os filmes para a gente revelar, as coloridas nós mandávamos para Curitiba nas fotos da década de 1970. No laboratório nos usávamos processos químicos como Sódio, Bicarbonato, Revelador, Fixador com granulado e água, quarto escuro com espaço de 2 x 4 metros, pia, torneira, relógio para marcar o tempo da revelação, papel e filme apropriado.

FOTOPINTURA Nº 6 - João Loures de Souza e Olivia Ferreira da Cruz – 1962



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2013.

Esta fotografia de casal acima apresentada em tamanho 50 cm por 35 cm, possui moldura de madeira e gesso com detalhes em dourado em volta da imagem e se encontra exposta acima na parede da sala, apresentando cor de fundo o verde, Olivia está usando vestido verde com detalhes dourados e acessório como um colar de pérolas, que foi pintado pelo profissional responsável do retrato e apresenta o cabelo enrolado e penteado. João utiliza um paletó preto com camisa branca e gravata verde, ele também usa bigode e cabelo penteado para trás, o casal olha para frente, a esposa está num plano à frente do esposo. As fotografias originaram conforme a idealização familiar um

produto social, confeccionadas com técnicas ainda em preto e branco, sendo pintadas para expressão das cores e do imaginário destes casais em relação ao papel familiar, onde a parede da sala e outros cômodos da moradia representavam o ideário de uma família constituída e socialmente inserida num contexto regional, atribuindo um caráter religioso e familiar.

Leite (2001) comenta que as interpretações das imagens, provocam variadas maneiras de reflexão sobre o produto visual, na medida em que existe a contemplação destas fotografias e a memória faz com que se expressem outras lembranças de momentos esquecidos, falas e significados dentro do tempo.

Fotografia 7-João Loures de Souza e Olivia Ferreira da Cruz - 1945



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2014.

Nesta fotografia em cor preto e branco de 1945, compreende a imagem original da fotopintura acima analisada, onde visualiza-se João com paletó e detalhes de uma

flor e um lenço de bolso branco, com vários botões, o paletó, a calça e os sapatos são de cor preta e Olivia apresenta um vestido branco, com detalhes em renda, véu e grinalda, dando um sentido de pureza, além do buquê com flores brancas, brincos brancos, que posteriormente foi alterado por uma limpeza de sua filha Julia. O fundo da fotografia possui uma imagem de igreja, com um anjo atrás da noiva, um piso falso de lajotas retangulares que oferece saída para outra sala, como uma figura tridimensional ao fundo, apresentando várias portas ou acesso na representação.

Na fotopintura da família Czekster, foi realizada a entrevista com Gremanes Czekster⁶⁷, onde faz o relato da chegada de sua família do Rio Grande do Sul para o Paraná, em busca de maiores condições de trabalho na agricultura no final da década de 1970.

FOTOPINTURA Nº 7 - Família Czekster – Milton, Domingos, Nildo, Claudio e Gremanes – 1975



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2014.

Nesta imagem aparece o primeiro da esquerda para direita, Milton com 16 anos (falecido), o segundo Domingos com 14 anos, o terceiro Nildo com 11 anos, o quarto Claudio com 9 anos e Gremanes com 5 anos. Os meninos utilizavam paletó azul com

⁶⁷Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 12/10/2014.

borboleta preta com bolinhas brancas, camisa branca com botões, houve alteração no penteado dos cabelos dos irmãos mais novos na fotografia original. O fundo da imagem é azul, apresentando uma moldura em verniz, com detalhes de contornos em volta da imagem, ainda existem quatro cantoneiras de metal com pequenos detalhes em sua constituição. Gremanes Czekster aborda alguns comentários sobre a fotopintura que retrata seus irmãos e ela, pensando na representação da imagem que configurava uma região de Pedro Paiva, Santo Augusto – Rio Grande do Sul e a posterior vinda para o município de Pitanga no Paraná em 1979.

Esta fotopintura ficou durante muito tempo na parede da sala de casa onde a mãe cuidava, vindo para o Paraná e também ficou na sala da outra casa. Para mim essa foto representa a lembrança dos filhos, da vida, as brincadeiras, os vizinhos, o sítio, a vida era muito boa, sendo sofrido o trabalho, mas lembro de muita fartura em nossa casa⁶⁸.

Abaixo as duas fotografias originais que foram utilizadas pelo fotopintor para a confecção da fotopintura da família Czekster:

Fotografia 8 – Original da Família Czekster (filhos)



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2014.

⁶⁸Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 12/10/2013.

Fotografia 9 – Original da Família Czekster (filhos)

Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2014.

Neste sentido, percebe-se que estas originais foram elaboradas em 1975, por um fotógrafo que circulava em todas as casas da localidade de Pedro Paiva em Santo Augusto, segundo Gremanes, com o objetivo da produção de comércio com as fopinturas, fazendo também alguns comentários sobre o trabalho fotográfico naquele período:

Minha mãe Thereza Dalbello Czeskster queria que trocássemos de roupa e o fotógrafo disse que nós iríamos tirar a foto e depois copiariam para o quadro, a mãe não gostou do resultado do quadro, dizia ela que parecia roupa de defunto. O menino não queria tirar a foto e estava chorando, com um carrinho (brinquedo) formato de Brasília. Quando eu vinha para a cidade tirar foto com meu avô existia todo um cenário fotográfico com variados desenhos na parede, isso chamava a atenção. O fotógrafo tirou de todos os vizinhos nossos, meu pai pagou com a renda da safra de soja, milho e feijão. Nesse período todo o trabalho era feito com tração animal, manual e puxado a boi, não existia mecanização da terra em nosso sítio.

Um contexto relevante percebido nas originais da fopintura da família Czekster, compreende a ruralidade e os aspectos de trabalho no campo como as cercas

feitas de taquara e amarradas, as folhagens como um cenário atrás dos fotografados, além das roupas que eram utilizadas em momentos especiais, como festas locais, casamentos, missas e outras representações ocorridas no campo, configurando aspectos semelhantes que também ocorriam no Paraná, que levava os fotógrafos as localidades rurais distantes das cidades, na produção de comércio com as imagens, mediando os aspectos da estética cabocla, buscando alterar um perfil rural e interiorano, para um modelo burguês de expressão urbana.

Neste sentido, o lugar de origem é apagado, sendo trocado um cenário do interior, para um fundo azul que caracteriza a alteração de um mundo rural para o urbano. Outro contexto relevante compreende a mudanças das roupas, geralmente usadas nos domingos na igreja, para um estilo social urbano, o uso do terno para os meninos e o vestido para a menina na fotopintura, indicando uma representação de papéis sociais. Ainda no comentário de Gremanes, a mesma faz referência a sua mãe Thereza, indicando que a fotopintura dos filhos de terno parecia com roupas de defunto, caracterizando como a sociedade das regiões rurais, visualizava a representação social dos acessórios como os ternos, gravatas e vestido na imagem.

FOTOPINTURA N° 8 - Atalísio Neves de Castro e Maria Tereza Marques Neves - 1969



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2013.

O retrato acima com moldura em vidro com vários detalhes nas laterais com flores vermelhas e folhas verdes, apresentando cantoneiras em formato de flores e detalhes em preto. O fundo da imagem de cor azul claro com alguns tons de cinza. Maria utiliza um vestido azul, com dobras, olho verde utilizava brincos e cabelo preso. Atalísio utiliza um paletó cinza e gravata cinza com detalhes em branco, usa uma camisa branca e cabelo penteado para o lado. Tem-se a impressão que o casal está olhando para cima, a pedido do fotógrafo.

Iolanda Borges Silveira⁶⁹ faz algumas abordagens referentes às fotopinturas de sua juventude e de seu casamento na década de 1960:

Um determinado dia meu pai me levou para a cidade, nós morávamos no sítio, para tirar uma foto no Kaneco. Na foto estava usando blusa vermelha e tinha um colar de nossa senhora aparecida, o meu penteado era comum na época. Meu pai mandou fazer a foto pensando na representação como lembrança de solteira, para deixar para outras gerações. (...) Um dia passou uma pessoa oferecendo a reprodução da nossa foto, era caro, mas mandamos fazer e ganhamos como brinde outro quadro de Santa Luzia, ele levou a foto para fazer em Londrina.

Estes profissionais praticavam o comércio, oferecendo seus serviços e em alguns casos, levavam vários acessórios, na montagem de um estúdio itinerante, ou seja, transportavam os instrumentos de prática fotográfica para locais muitas vezes de difícil acesso, nas localidades rurais da região central do Paraná.

FOTOPINTURA Nº 9 - Ursulina Ferreira, Izulina Ferreira Castilho e João Justino Castilho – 1950



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2013.

⁶⁹Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 17/01/2014.

Esta fotopintura apresenta um fundo cinza, sem moldura devido ao desgaste com o tempo segundo Ialmo Brai⁷⁰, possui o tamanho 21 x 15. Ursulina está com o cabelo preso, cor preta, sobrancelhas finas, olhar voltado para o plano esquerdo, vestido azul, com botão e frisos e dobras. Izulina tem o cabelo mais alongado, encaracolado, com o olhar frontal na imagem, a roupa de cor vermelha e detalhes amarelos. João apresenta calvície, cabelo e olhos pretos, paletó azul com dobras e bolso, gravata riscada em preto e vermelho. Existe uma faixa azul abaixo dos entrevistados. Uma marca presente em quase todos os retratos é a utilização do uso de bigode pelos homens, poucos quadros deste período, apresentaram indivíduos como estilos sociais de vestimentas, estética física e acessórios como objetos de broches, correntes, brincos.

As roupas das mulheres ostentam as cores azul, vermelho, verde, cinza e o branco, utilizados mais especificamente nas cerimônias de casamento, apresentando diferentes modelos, algumas fazem uso dos acessórios brincos, broches e colares. Um item que chama atenção nas imagens corresponde à utilização das tintas para desenhar e representar estes acessórios, pois foi observado em vários quadros das mulheres retratadas que foram alterados pelo fotopintor, o que releva autonomia do profissional em relação à aparência do casal ou membro familiar. A disposição dos elementos presentes no retrato pode demonstrar um papel de submissão da mulher, as quais estão representadas sempre a esquerda do fotopintor, oferecendo um sentido de proteção masculina, sendo uma possibilidade de reflexão sobre a visualidade nas imagens.

FOTOPINTURA Nº 10 - Pedro Kraiczky e Lídia Schavaren Kraiczky – 1965



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2013.

⁷⁰Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 16/10/2013.

Neste contexto, esta fotopintura acima possui moldura em tom vermelho, com detalhes nas bordas, formato retangular em tamanho 25 x 31 centímetros e desenhos na moldura que está pintada com verniz e também uma faixa na cor branco. Apresenta fundo de cor azul, o cabelo de Lídia aparece encaracolado e preto, sombrancelhas bem definidas, usa um acessório de corrente ou colar, apresentando um vestido vermelho, realçando várias dobras em sua roupa. Pedro está com paletó azul escuro e aparentemente a camisa branca possivelmente a gravata foi forjada pelo fotopintor. Ele parece estar de frente na imagem e Lídia está com o rosto olhando frontalmente e o corpo de perfil.

Segundo Quinto (2012) “os elementos que condicionam a subjetividade do fotógrafo, pois há transformações no que tange o mundo que é visto pela lente da máquina fotográfica, o ângulo a ser fotografado determinando o seu objeto”.

Neste sentido, os relatos de memória são relevantes para a escrita da história familiar citadas acima, pois denotam a funcionalidade nas lembranças da vida de indivíduos, que permitem estabelecer relações de sua participação como agentes no âmbito histórico.

Compreendem-se a importância os estudos das fotografias, pois se configuram como a história destes locais de culto, independente da maneira em que está inserida sua expressão, em que o cenário social e estrutural de cada família, contempla uma conjuntura social. É evidente que o conjunto de aspectos imagéticos são formadores da conduta e atuação do homem no espaço refletindo na busca pelas observações em torno da visualidade, enquanto recurso historiográfico.

Através deste trabalho, podem-se observar algumas ferramentas utilizadas para a pesquisa com as fotopinturas, buscando pensar as possibilidades de analisar os elementos condicionados nas imagens. Deste modo, convém analisar as representações e a memória que a fotopintura pode expressar, seja através de roupas, penteados, utilização de adereços, ou discursos referentes ao âmbito visual, que podem contribuir para as novas abordagens na história que trata das imagens fotográficas.

3.2 A PRODUÇÃO DA MEMÓRIA NA ‘IDADE DE OURO’, E OS RITOS DE PASSAGEM A PARTIR DAS IMAGENS

Um momento relevante no trabalho de pesquisa é indubitavelmente perceber a fotopintura rodeada de santos, fotos de parentes, amigos, convites de aniversários, casamento entre outros rituais. Essa abordagem foi constatada em diversas casas da região de Pitanga.

Os padrões sociais são pensados através da utilização destes acessórios como protocolos de aceitação e participação social, através da construção de uma imagem que legitima a condição burguesa, ou seja, deixando para trás marcas do espaço caboclo LEITE (2007, p. 53).

Para Bourdieu (2003, p. 54) o questionamento frente o capital simbólico “que corresponde ao conjunto dos rituais como as boas maneiras ou o protocolo ligados à honra e ao reconhecimento (...). Permite compreender que as múltiplas manifestações do código de honra e das regras de conduta não são apenas exigências do controle social”, mas são constitutivas de vantagens sociais com consequências efetivas, no que tange a presença de uma fotopintura nas casas destas famílias. Esta questão é relevante no que tange a presença da imagem nas residências, configurando uma abordagem religiosa, simbólica, de representação e memória.

Segundo Delgado (2010, p. 39), as considerações a respeito da memória, são geradoras de potencialidades relacionadas às experiências:

A memória contém incomensuráveis potencialidades, destacando-se o fato de trazer consigo a forte marca dos elementos e mitos fundadores, além dos elos que conformam as identidades e as relações de poder. São as recordações em suas dimensões mais profundas, onde as heranças acumulam tradições experiências e detritos.

Na abordagem da memória, a mesma não está condicionada apenas pelo caráter individual, mas também como Pollak (1989, p. 88), enfatiza que o historiador pode como agente de investigação histórica, estudar as suas propriedades, dentro de um redimensionamento maior e conjuntural de indivíduos participantes de uma determinada localidade.

Suzzari (1986, p. 27), faz algumas abordagens referentes à memória como segue abaixo:

Todas as definições propostas para a memória tratam apenas de um aspecto desta faculdade. Para uns a memória é a representação do

passado; para outros ela será a persistência do passado. Uns vêem nela uma manifestação da inteligência que permite a elaboração de associações de ideias diferentes, a conjugação entre fatos passados e ideias ou ainda entre fatos muito atuais. Portanto definir a memória é para todos, aprofundarem um aspecto de memória é tratar uma memória entre as demais.

Segundo as palavras de Ferreira (2009, p. 86) a memória é um instrumento de poder, como percebe-se no comentário a seguir:

A memória, por sua vez, não deve ser vista apenas como um repositório de dados sobre o passado. Ao contrário, ela é uma força ativa, dinâmica e seletiva, que define o que se deve esquecer e lembrar-se do passado, sendo também um instrumento e objeto de poder. A memória não é neutra e é recuperada sempre em função das demandas do presente. Assim, falar de memória significa ter em mente uma relação que envolve o passado, o presente e o futuro.

Estes conceitos citados acima são relevantes para a historização do trabalho com a fotopintura, onde as entrevistas e análises destas imagens das famílias da região central foram fundamentais nos estudos do próximo capítulo.

Ao abordar a memória, ela não está apenas condicionada pelo caráter individual, mas pelo trabalho que o historiador pode desenvolver como agente de investigação histórica, estudar as suas propriedades dentro de um redimensionamento maior e conjuntural de indivíduos participantes de uma determinada localidade, possuindo relevância para a história (POLLAK, 1989, p. 88).

Iraci Mognon Seben⁷¹ enfatiza o local de disposição das imagens e a sua representação, enquanto objeto familiar:

Na época da foto éramos agricultores, eu e meu marido, sou a proprietária da fotografia, que se encontra na parede da sala, com bom estado de conservação é uma lembrança que eu guardo com carinho. (...) esta fotografia representa uma lembrança do passado, todo mundo olha, ela chama atenção das visitas, chegam ali e já vão olhar e começam a perguntar quem é quem na fotografia, acho que a ideia era essa, a de mostrar para as gerações futuras da família, para que todos pudessem ver como éramos no passado.

Percebe-se no discurso de Iraci que a fotografia representa uma “idade de ouro”, ou seja, um momento de recordação do período jovem do casal ou das imagens de crianças ou adolescentes em rituais de passagem.

⁷¹Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 16/07/2013.

Para Luiz Roecker⁷² o motivo das pessoas possuírem um retrato estava pautado na guarda da lembrança de gerações vindouras:

O motivo da representação da fotografia é para se ter a lembrança de como estavam os parentes naqueles períodos passados. Existindo a vontade de perpetuar a imagem, com certeza, a ser enfeite de casa, eis o motivo principal. O serviço fotográfico era utilizado para se ter como lembranças futuras.

É importante relatar que as convenções como as mudanças no formato do rosto ou detalhes que podem não serem bem reconhecidos pela sociedade que visitava a residência, são colocados em frente à busca pela idealização e ostentação de riqueza aliada a inserção da imagem burguesa através dos estilos e uso de acessórios.

Para Leite (2001, p. 111) o retrato fotográfico possui uma ritualização no casamento e em outros momentos de passagens e atribuições, na criação de uma família, onde compreende-se assim:

O retrato de casamento é o mais difundido nas diferentes coleções, ou como retrato avulso. A sua frequência parece confirmar a função incorporada da fotografia ao ritual do casamento, como um meio de solenizar a criação de uma nova família. Os casais aparecem numa gama muito diversificada. (...) é avulso, às vezes corresponde a um único retrato, parece essencial para os retratados e seus descendentes. Entre populações de baixa renda, encontrou-se no interior, o hábito de pregar em volta do espelho ou nas traves de madeira das casas, os retratos das famílias, cuja quantidade, qualquer que seja a qualidade e aproximação afetiva, constituía um distintivo social.

Refletindo sobre este estudo, na recomposição das representações dos retratos familiares e focando as relações sociais no contexto das imagens nas paredes das casas, reproduzem como afirma Le Goff (1994, p. 275), um lugar de memória, na reflexão sobre a circulação de ideias e cenários que contribuíram para a formatação da sociedade pitanguense, num cenário privado.

Para Isabel Ferreira Ortiz⁷³, filha do casal retratado João e Olivia, relata sobre os cuidados com a fotopintura de seus pais:

Antes de falecer a mãe deu o brinco, a aliança e o quadro da fotografia para a Julia. A mãe gostava muito da foto, tirava do lugar só para limpar, o quadro ficava em cima da porta entre a cozinha e a sala, quem entrava na casa já via a foto. Atualmente o quadro está com o

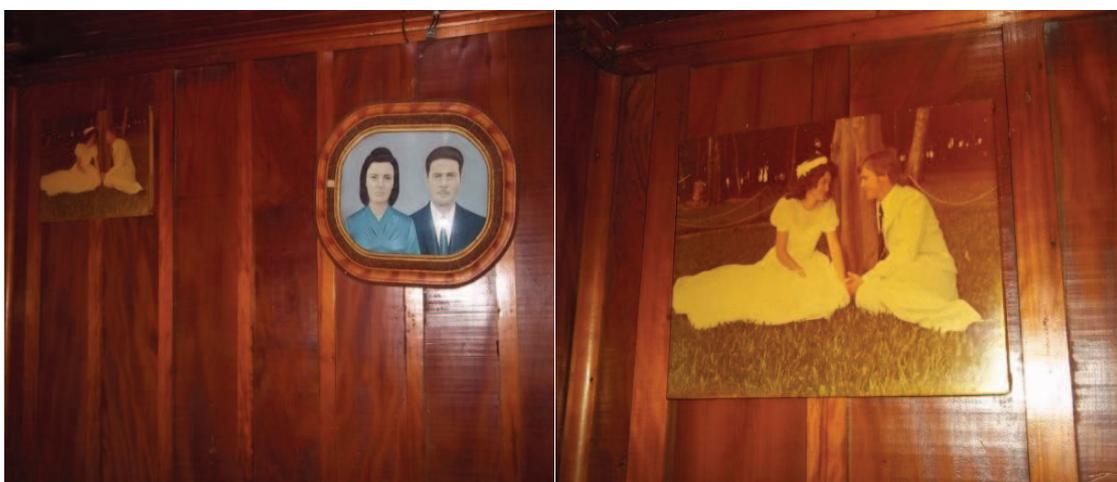
⁷²Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 21/11/2013.

⁷³Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 26/08/2013.

vidro quebrado, a moldura e a foto estão bem conservadas. A Julia mantém a foto na sala em cima da porta do quarto.

Para Leite (2001, p. 87), os retratos de familiares buscam revelar uma semelhança e regularidade [homogeneidade], impondo-se em forma de esteriótipos, dentro de sua predileção, prática e estética, propiciando satisfação psicológica e atribuindo significado.

Fotografia 10 – Imagem da parede da sala da residência de Iraci Mognon Seben e Pedro Seben e Retrato do Casamento de Eliseu Schafer e Carolina Mognon em São Miguel do Iguaçu – Paraná em 1974



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2014.

Pode-se observar a perpetuação dos rituais de passagem, onde a fotopintura carrega também outros elementos culturais na parede das residências, onde verificou-se a existência de outras imagens como o caso da irmã de Iraci, no casamento de Carolina, uma personagem retratada na fotopintura de Atílio Mognon e família.

A busca pela união matrimonial é uma representação cristã que busca a comunhão de um casal, e a fotografia constitui uma prova deste ritual de passagem na constituição de uma aliança conjugal, com todo um contexto de preparação e celebração.

Nas festas de casamento e a publicação em imagens, torna estas celebrações numa reunião de pessoas para reafirmar os sacramentos cristãos, ritos, leituras e orações que são condicionadas nestes eventos. Neste sentido, a fotopintura tornou-se um instrumento de memória dos retratados, conferindo a exposição de uma nova formação familiar.

Assim, as representações da estética de casamentos, estão condicionadas as imagens produzidas pelos fotógrafos nas celebrações de confirmação destes rituais que configuram os diversos rituais de passagem.

FOTOPINTURA Nº 11 - Da esquerda para direita Ramiro Back e Adelina Roecker, 2 Luiz Roecker e Julita Esser Roecker, 3 Adolfo Roecker e Rosa Stang Roecker, 4 Orlando Victoria e Olinda Roecker, 5 Inácio Roecker e Angelina Ottersback Roecker, 6 Adelino Roecker e Olinda Stipp, 7 Humberto Roecker e Anilda Disner, “faltou Otávio Roecker e Yolanda Esser Roecker”, segundo Inácio Roecker – 1975.



Fonte: Valdir Machado Guimarães, 2013.

A “idade de ouro” compreendia os rituais de passagens em que os fotógrafos buscavam levar para seus clientes dentro do circuito da fotopintura, onde batizados, crismas, primeira comunhão e casamentos católico eram representações que levavam a busca pela eternização do momento e da entronização de elementos visuais em suas residências, como é exposta na foto acima dos variados casais da família Roecker, onde segundo o entrevistado Inácio, procurava representar todos os irmãos e seus respectivos casamentos de variados períodos. Os retratos de casamentos compreendem a

representação de passagem do estado de solteiro para a configuração do casamento, ou seja, a alteração do estado civil.

FOTOPINTURA Nº 12 - Inácio Roecker e Angelina Ottersback Roecker – 1973



Fonte: Valdir Machado Guimarães, 2013.

“Esta fotopintura foi produzida pelo fotógrafo Lucio Borgert, irmão do Silvestre Borgert, do município de Manoel Ribas, sendo produzida como um costume da época”, segundo palavras de Inácio Roecker⁷⁴.

Outro contexto relevante compreende que esta fotopintura foi utilizada como modelo para a produção da imagem do casal o quinto da esquerda para a direita da Fotopintura onze, que indica a “reunião de noivos”, ou a reprodução dos casamentos da família Roecker. Onde verifica-se as alterações na roupa da noiva no cabelo, na posição de enquadramento e do lenço do noivo. Quem arranja as paredes busca um padrão estético para a sua residência e no caso das duas fotografias acima citadas, percebe-se que o fotopintor tentou reconstituir o primeiro arranjo, a foto preto e branco do

⁷⁴Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 21/11/2013.

casamento, tornando a fotopintura uma figura menos ritualizada, com mais coloridos e alterações.

O profissional fotógrafo faz uma mediação de cenários, o primeiro do casamento e o segundo num formato diferenciado, entronizando o casal como protetor da casa na busca pela reconstituição dos arranjos.

No entanto, a imagem fotográfica resulta do processo de criação do fotógrafo: é sempre construída; e também plena de códigos. Não podemos perder de vista os indícios que a imagem fotográfica apresenta relativamente ao tema, foram gravados por um sistema de representação visual (...). É a dimensão da representação: uma experiência ambígua, que envolvem receptores, pois, dependendo do objeto retratado, desliza entre a informação e a emoção (KOSSOY, 2010, p. 42).

Dessa forma, a imagem é um pedido do profissional fotógrafo para o cliente, pois resulta da técnica que a máquina possibilita para a possível representação do objeto observado, onde a recepção dos elementos que condicionam a informação na qual está sendo processado pelo trabalho e posterior arte do fotopintor.

**FOTOPINTURA Nº 13 – Zeni Roecker Back e Maria Neide Roecker Warmiling –
1975**



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2013.

Segundo Julita Esser Roecker estas crianças foram fotografadas vindas do trabalho no campo, com as respectivas idades de 7 e 9 anos, por um fotógrafo itinerante.

FOTOPINTURAS N° 14 e N° 15 – O primeiro retrato corresponde a Iolanda Borges da Silveira; a segunda imagem apresenta o casal Iolanda Borges da Silveira e Leonardo da Silveira – 1965 e 1968.



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2014.

Dentro da primeira fotopintura possui moldura em tom vermelho, com detalhes nas bordas, formato retangular em tamanho 25 x 31 cm. Apresenta o fundo cor azul, o cabelo de Iolanda aparece encaracolado e preto, sombrancelhas bem definidas, usa um acessório de nossa senhora Aparecida. Está com uma blusa cor de vermelho, realçando várias dobras na roupa da retratada.

A segunda fotopintura possui uma moldura de cor bege, com cantoneiras de metal, possuem três divisórias retangulares, com tamanho de 38 x 52 cm, o fundo apresenta uma cortina drapeada de cor branca, azul e preto com pinceladas em tinta óleo. O casal está olhando para a esquerda, o cenário apresenta um vaso de flor antúrio ao lado do casal e um móvel no estúdio. Iolanda apresenta vestido branco, com grinalda, véu, e buquê de flores, cabelo preto e solto. Ele está vestido de terno e gravata em cor preto, camisa e lenço branco está segurando a mão da noiva estando um pouco afastado pelo posicionamento dos ombros. O casal não está olhando na mesma direção.

As práticas visuais são importantes para a análise do contexto cultural e de atuação dos indivíduos dentro de um determinado espaço, estando situado num ambiente de encontros e reuniões em que a fotopintura serve como entronização, como afirma Leite (2001). Assim, no âmbito imagético temos como fundamento a visualização de práticas que configuram uma organização familiar, ensejando toda uma gama de representações sociais.

Os discursos dos entrevistados constituem grande pertinência dentro da releitura histórica do período pesquisado, enquanto representação social, dentro do âmbito da memória. Quando pensamos no contexto do discurso imagético, a sua postura visual, tem como base atingir as pessoas que entram na residência e se deparam com a fotopintura, levando a possíveis reflexões frente ao produto fotográfico.

Fotografia 11 - Miguel Kraiczy e Tecla Volohate Kraiczy



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2013.

Nesta imagem percebe-se o casal Miguel Kraiczy e Tecla Volohate Kraiczy, onde estão representados na frente de sua casa na localidade de Pouso Alegre, atual município de Santa Maria do Oeste que pertenceu até a década de 1990 a Pitanga e percebe-se um cartão de 1º ano de falecimento de Miguel, um costume corrente entre as famílias católicas de perpetuar a memória de falecidos, onde compreende um acessório

junto com a imagem do casal. Segundo seu filho Pedro a foto foi tirada em Pitanga, “a máquina era daquelas que armava três pés, alta tinha um pano que cobria dos lados, o fotógrafo entrava embaixo e tirava a foto”.

As fotopinturas ficavam expostas geralmente na parede da sala junto com outras imagens da família, com variados objetos religiosos como santos, propagandas, folhinhas de calendário e outras peças de decoração do ambiente familiar. Para Leite (2001), as imagens foram balizadas através do valor de culto e exibição, sendo marcas relevantes que tangem os significados fotográficos, como as manifestações de vestuários, acessórios, gestos e expressões individuais que fazem parte de estratégias de construção para a circulação da imagem, na busca pela adequação dos padrões sociais.

Fotografia 12 - Elementos culturais entre as fotopinturas da família Maciel



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2014

Nesta fotografia pode-se refletir sobre os diversos elementos que condicionam as fotopinturas pertencentes à Eloina Maciel Mereth⁷⁵ de 60 anos de idade, onde as imagens refere-se à senhora Eleonor Antunes Maciel, na fotografia com 50 anos de idade e o casal Jeremias Antunes Maciel e Natalia Miranda (ambos Falecidos).

A imagem acima apresenta elementos religiosos como dois quadros da Santa Ceia, fotografias em tamanho menor dos netos e familiares, uma folhinha de calendário que são distribuídas no comércio com o salmo 128 da bíblia, além de um quadro de uma paisagem de uma casa em um ambiente rural.

Fotografia 13 - Casal Jeremias Antunes Maciel e Natalia Miranda



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2014

Esta fotografia serviu como original da fotopintura com moldura em vermelho acima do casal onde foi trabalhada na empresa fotográfica de Zitomir Antunes em Pitanga.

A utilização de fotografias originais sempre foi uma realidade presente no trabalho de confecção da fotopintura, a imagem em baixo contraste, permitia a possibilidade de preenchimento do fotopintor servindo como um mediador da estética do período em que estava sendo produzido o retrato.

⁷⁵Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 06/10/2014.

Fotografia 14 - Elementos culturais entre as fotopinturas, acompanhada de contextos religiosos e culturais



Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2014.

Nesta outra fotografia percebemos a imagem da santa ceia, acompanhada de fitas, símbolos do natal, além de uma pequena foto de convite de aniversário da bisneta de Eleonor Antunes Maciel e dois cartões de orações de São Tiago, um a direita e outro a esquerda da Santa Ceia, uma imagem da Padroeira do Brasil, Nossa Senhora Aparecida a famosa Igreja na cidade de Aparecida, São Paulo.

Nesta fotografia, a percepção sobre os elementos culturais que condicionam a fotopintura com variados elementos de caráter religioso, estão configurados nos arranjos da parede da residência de Eleonor, pois há uma ampla prática católica em torno da imagem de seu filho Jeremias e sua nora Natalia, onde o culto católico está expresso nesta imagem de sua residência (Martins e Sezerino, 2005).

FOTOPINTURA Nº 16 – José Seben e Constantina Sandri – Década de 1920

Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2013.

Esta fotopintura chama atenção em vários contextos, segundo Iraci Mognon Seben proprietária, a imagem foi produzida na década de 1920, em Nova Trento no Rio Grande do Sul, a imagem é constituída basicamente em cores escuras, em verniz escuro, onde no retrato de Constantina apresenta o cabelo preso, com brincos, detalhe em seu vestido, José apresenta bigode, terno escuro e gravata com linhas pretas e cinzas, camisa branca e o que chama atenção no discurso de Iraci compreende a exigência do cliente José para a pintura de um chapéu desproporcional ao seu número além do uso constante no período.

O trabalho do fotopintor caracterizou-se na convencionalização das diferenças, percebidas nas casas da região de Pitanga, pois está expresso através das alterações de originais, onde ocorriam as alterações nos aspectos dos retratados, bem como distorções ou manipulações nas representações sociais.

Na fotopintura da família Batista, ocorre algumas alterações de caráter étnico em confronto com a entrevista com Conceição Batista, que relata o branqueamento dos integrantes da imagem, alterando os traços de origem Kaingang dos filhos e da esposa, onde o fotopintor aparece como mediador de representações.

Outro ponto importante compreende o sentido da fotopintura na convencionalização das diferenças, pois há a definição de um modelo estético de uma família burguesa, buscando a alteração de traços culturais, como as marcas rurais e do trabalho pesado, onde o fotopintor rearranja segundo as convenções culturais de seu espaço de comércio, ou seja, na cidade de origem de produção da imagem, oferecendo uma representação urbana de apresentação oferecendo uma oportunidade de apagar os traços sociais dos retratados.

Neste sentido, é relevante refletir sobre os estudos sobre a visualidade destes retratos, pois expressão elementos culturais são importantes para a historização das imagens e a percepção dos contextos presentes nas fotopinturas.

A memória familiar está condicionada na representação destas imagens, caracterizando os papéis sociais que estão expressos na manipulação e alteração pelo fotopintor. As famílias modificam muitas vezes a disposição das fotopinturas nas paredes de suas residências, buscando construir um lugar de exposição destas famílias, criando um sentido de trajetórias e valores privados em torno desta sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro desta perspectiva na história da visualidade, este trabalho procurou dialogar dentro de uma dimensão da história focada nas imagens, ou seja, fotopinturas de família da região central do Paraná, perfazendo um contexto de pesquisa, projetando analisar este espaço regional como lugar de representações de retratos pintados de família.

Os indícios dos debates recorrentes que perpassaram os estudos sobre as imagens dos retratos dos casais referem-se às representações da década de 1950 a 1975, observando as mudanças dentro do ambiente de povoamento e colonização da região central, refletindo as relações que a sociedade, perfazendo o âmbito do cotidiano familiar.

É necessário pensar os vieses que compõem os estudos sobre a região, pois se torna essencial a explicação na sua instrumentalização e mudança de acordo com a transdisciplinariedade desta abordagem relevante para um cenário epistemológico, caracterizando um sistema de relações integradas num princípio de identificação com o lugar.

Na extensão desta pesquisa, foi possível visualizar considerações em torno do processo de colonização e povoamento de Pitanga, que foi o município formador de variadas localidades e posteriores cidades como Manoel Ribas, Cândido de Abreu, Nova Tebas, Santa Maria do Oeste, Mato Rico e Boa Ventura de São Roque, as quais eram localidades ou pequenas vilas de Pitanga, onde presenciaram os diversos embates que ocorreram pela posse da terra, além dos ciclos econômicos que permearam a sociedade da Região Central do Paraná.

Outro ponto relevante deste trabalho esteve pautado nos bens de visualidade representados através das fotopinturas, que muitos caboclos descendentes de migrantes europeus que se estabeleceram na região em busca de trabalho na agropecuária local, trazendo consigo algumas representações culturais como os retratos de suas famílias, que perfaziam uma estética cabocla regional.

Estas imagens constituíam representações na reinserção da estética destes indivíduos fotografados, reinserindo as diferenças nas imagens que apresentavam características homogêneas em sua constituição. Outro sentido relevante neste contexto, é o papel do fotopintor no trabalho de produção da fotopintura, pois através de suas

técnicas de preenchimento de cores em uma imagem de baixo contraste, ou seja, com apenas as formas dos retratados, servia como um mediador na construção de uma imagem urbana, desconstruindo um sentido ruralizado, expresso nas roupas originais e fisionomias marcadas pelo trabalho no campo.

Assim, estes retratados poderiam expor uma imagem de urbanidade dentro de suas residências e também entronizar nas paredes de suas casas uma idade de ouro de sua juventude ou prosperidade financeira.

No transcurso do trabalho, visualizou-se que a produção desta imagem servia como um reconhecimento social, onde o profissional da fotopintura permitia uma construção de um retrato com uma estética cabocla, havendo uma homogeneização das imagens, aspectos semelhantes, trazendo a tona um ambiente de mediação na criação de uma imagem, saindo de um aspecto rural para um estilo e apropriação burguesa, observados através dos acessórios pintados na foto.

É possível perceber outro ponto de vista fundamental na análise sobre as fotopinturas, relacionada ao apagamento dos traços indesejáveis na imagem, solicitadas pelos clientes, onde as pinceladas do fotopintor mediavam diversas alterações na foto, seja no branqueamento de traços étnicos ou nos detalhes físicos dos retratados.

Neste sentido, foram analisados alguns questionamentos sobre a reinserção da fotopintura nas diferenças culturais e estratégias que estes retratados convencionavam, sempre reconstruídas pelo fotógrafo que propiciava os arranjos dentro da circulação destes retratos, servindo como um interprete da fotopintura de famílias.

Dentro desta perspectiva, este cenário histórico apresentou algumas discussões neste trabalho, como as abordagens frente à região, importando entender a visualidade dos retratos de casais, compreendendo que a reinterpretação da realidade imagética fundamentada nas imagens, frente ao visual é objeto de estudos históricos, pois possibilitam variadas interpretações sobre estes espaços tradicionais na perpetuação da fotografia, construção de uma paisagem dentro das residências, através destas representações que permitem o deslindar de práticas no ambiente familiar.

No que concerne ao exame da visualidade presente nos aspectos externos e internos das fontes visuais pesquisadas, em seu recorte historiográfico, buscou-se analisar as representações que ocorreram nos debates relacionando os retratos. A medida dos discursos que estas fotografias expressam em alguns fragmentos observados na memória cultural, sendo relevante para a historiografia regional.

A fotografia serve como uma referência em tornar o passado uma memória possível de ser revista, recuperando aspectos culturais, tornando-se dentro de metodologias consistentes, uma fonte história de grande poder de reflexão e estudos.

No decorrer do trabalho, foi possível pensar nas mudanças realizadas pelo fotógrafo nas fotopinturas, alterando muitas vezes o sentido étnico e estético dos retratos, pensando em uma adequação burguesa e mostrando um sentido urbano em relação à ruralidade existente na maioria dos familiares retratados.

O fotopintor torna-se um elemento que altera a estética cabocla da região central, motivado por uma adequação ao modelo burguês e urbano, fazendo mudanças nas roupas, acessórios, cenários e no âmbito étnico, apagando as formas originais destes retratados, onde a família recompõe a disposição imagética na parede da casa.

Percebe-se nestes cenários, que o uso das imagens como retratos de famílias, traduzem formas de tradução de reconhecimento e memórias destes indivíduos nas suas intenções de expor a proteção do casal, através da representação familiar na parede das residências, através da visualização de uma determinada sociedade do período que foi fotografado, podendo também através da pesquisa visual serem repensados outros contextos ou intenções de utilização de fotopinturas para a pesquisa histórica, ou como Le Goff, comenta sobre o conhecimento da singularização de indivíduos retratados.

Neste sentido, a relevância do estudo destas memórias culturais na região central do Paraná, tem sentido nas práticas e possibilidades de grupos e na coletividade regional, isso faz sentido nos atributos que estes retratados tinham em suas estratégias sociais.

Portanto, este trabalho analisou algumas perspectivas sobre os estudos dos retratos de famílias na região central, repensando as representações e a memória da família que estavam presentes na região, percebendo as suas características e discussões em torno da visualidade das imagens, os diálogos locais e as diferentes representações, desvelando suas práticas culturais e atributos neste cenário paranaense, atrelado a fotopintura.

REFERÊNCIAS

FONTES ORAIS

ENTREVISTAS CONCEDIDAS A VALDIR MACHADO GUIMARÃES

- Iraci Mognon Seben, 69 anos, entrevista realizada em 16/07/2013.
- Izabel Ferreira Ortiz, 62 anos, entrevista realizada em 26/08/2013.
- Sirlene Aparecida Neves Castro, 45 anos, entrevista realizada em 04/10/2013.
- Conceição Aparecida Batista, 48 anos, entrevista realizada em 16/10/2013.
- Ialmo Brai, 90 anos, entrevista realizada em 16/10/2013.
- Luiz Roecker e Julita Esser Roecker, 71 e 70 anos, entrevista realizada em 21/11/2013.
- Inácio Roecker, 60 anos, entrevista realizada em 21/11/2013.
- João Martins de Paula, 60 anos, entrevista realizada em 15/12/2013.
- Iolanda Borges da Silveira, 66 anos, entrevista realizada em 17/01/2014.
- Patricia Fulanetto, 30 anos, entrevista realizada em 20/01/2014.
- Ozimar Stadler, 58 anos, entrevista realizada em 24/01/2014.
- Pedro Batista Neves, 70 anos, entrevista realizada em 24/02/2014.
- Albari Mendes de Oliveira, 66 anos, entrevista realizada em 24/02/2014.
- Cacilda de Oliveira Grande, 80 anos, entrevista realizada em 28/02/2014.
- Eloina Maciel Mereth, 60 anos entrevista realizada em 06/10/2014.
- Gremanes Czekster, 44 anos, entrevista realizada em 12/10/2014.

FONTES VISUAIS DE FOTOPINTURA

	Família	Entrevistados
1	Mognon e Seben	Iraci Mognon Seben
2	Mognon e Bergueti	Iraci Mognon Seben e Atílio Mognon
3	Roecker Esser	Luiz Roecker e Julita Esser Roecker
4	Batista	Conceição Aparecida Batista
5	Batista	Conceição Aparecida Batista
6	Loures e Ferreira da Cruz	Izabel Ferreira Ortiz
7	Czekster	Gremanes Czekster
8	Neves	Sirlene Aparecida Neves de Castro
9	Castilho e Ferreira	Ialmo Brai
10	Kraiczzy	Pedro Kraiczzy
11	Roecker Ottersback	Inácio Roecker
12	Inácio Roecker e Angelina Ottersback Roecker	Inácio Roecker
13	Zeni Roecker e Maria Neide Roecker	Luiz Roecker
14	Silveira e Borges	Iolanda Borges da Silveira
15	Silveira e Borges	Iolanda Borges da Silveira
16	José Seben	Iraci Mognon Seben

OUTRAS FONTES

- Museu Francisco Bobato em Pitanga – Paraná.
- Edições especiais do Jornal Paraná Centro –2012, 2013 e 2014.
- Jurandir Ferreira Pires – Presidente do IBGE em 1959. Série municípios paranaenses.
- Valdir Guimarães de 83 anos, Relato produzido em 10/06/2010, por Valdir Machado Guimarães.
- Luiz Roecker - Relato produzido em 29/01/2010, pelo Jornal Paraná Centro em edição especial.
- Bronislau Loche, 80 anos, entrevista realizada pelo Jornal Paraná Centro em edição especial número 1 de 28/01/2014.
- Mapa da Região Central do Paraná, Pitanga e Manoel Ribas, Luciano Silveira, 2014.

TESES, DISSERTAÇÕES, ARTIGOS E REVISTAS

ANDREAZZA, Maria Luiza, NADALIN, Sérgio Odilon. O cenário da colonização no Brasil meridional e a família imigrante. Revista Brasileira de estudos populacionais. Campinas: 1994.

ANDREAZZA, Maria Luiza. Ecos do Populismo do Leste europeu em colônia de imigrante. Curitiba: Revista de História Regional. 2011.

BARTH, Fredrik. Etnicidade e o conceito de cultura. Revista de Antropolítica. Niterói: 2005.

BELÉM, Alexandre. Imagens/Brasileiros e fotopintura. São Paulo: Veja, 2014.

BOURDIEU, Pierre, BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. Curitiba: Revista de Sociologia e política, 2006.

EASTMAN, George. Bio A&E television networks.2014.

EURICH, Grazieli. O índio no banco dos réus: historicizando o conflito entre índios Kaingang e colonos na vila de Pitanga (1923). Maringá: EDUEM, 2012. (Dissertação).

FREITAG, Liliane da Costa. Extremo-oeste paranaense: história territorial, região, Identidade e (re)ocupação. Franca: UNESP, 2007. (Tese)

GOTTMANN, Jean. A evolução do conceito de território. In: Boletim campineiro, 2012. The significance of territory. Charlottesville, University Press of Virginia: 1973.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história. Porto Alegre: Arte e imagem, 2008.

IURKIV, José Erondy, A Revolta do Tigre (1955), Posseiros, Proprietários e Grileiros: Uma luta de representação. Florianópolis: (Dissertação), 1999.

KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê, 2009.

_____, Boris. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. São Paulo: Revista Brasileira de História, 2005.

MARTINS, Pedro, SEZERINO, Glauber Aquiles. Processo migratório e mudanças na estética cabocla. Florianópolis: UDESC, 2005.

MATTOS, Daniel Ivori. Serial Killers: Cinema e representação. Marechal Candido Rondon: Unioeste, 2012.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2008.

MAUAD, Ana Maria. Poses e flagrantes; ensaios sobre história e fotografias. Niterói: Editora da UFF, 2008.

_____, Ana Maria. Revista Primeiros Escritos. n° 7. Rio de Janeiro: UFF. 2001.

_____, Ana Maria. História e semiótica: sobre o conceito de intertextualidade na análise de fontes de memória e passado composto: fotografia e memória: Niterói: Editora da UFF, 2008.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História Visual. Balanço provisório, propostas cautelares. São Paulo: USP, 2003.

SEYFERTH, Giralda. A dimensão cultural da imigração. São Paulo: Revista brasileira de ciências sociais, 2011.

SOARES, Miguel A. P. A Representação da Morte. Imagens, memória e afeto. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PUC/RGS, 2007. (Dissertação).

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Verena. Fontes Históricas, História dentro da História. In: PINSKI, Carla Bassanezi, (Org). São Paulo: Contexto, 2005.

AMADO, Janaina. Região, Sertão, Nação. Estudos Históricos, Rio de Janeiro: FGV, 1995.

AMADO, Janaina. República em Migalhas, História Regional e Local. Org. São Paulo: Marco Zero, 1990.

ANDREAZZA, Maria Luiza. O Paraíso das Delícias: um estudo da imigração ucraniana –1895-1995. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

_____, Maria Luiza. Imigrantes no Brasil: Colonos e Povoadores. Curitiba: Nova Didática, 2000.

ARGAN, G. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BANDEIRA, Eduel Domingues. Representações, memórias, identidades. Curitiba: SEED/Memvavmem editora, 2008.

BARROS, José D' Assunção. Os Campos da História: uma introdução às especialidades da história. Petrópolis: Vozes, 2004.

BARTHELMESS, Verner Artur Conrado. O massacre da serra da Pitanga. Exumação de um genocídio. Curitiba: Gráfica da Assembléia. 1997.

BEZZI, M. L. Região e embates contemporâneos. Salvador: BIGRAF, 2004.

- BOEING, José. Nas águas dos Lemes, de Campina Alta a Manoel Ribas. Maringá: Eduem, 2010.
- BONNEWITZ, Patrice. Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu/Patrice Bonnewitz; tradução de Lucy Magalhães. Petrópolis: Vozes, 2003.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. História e Fotografia. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas linguísticas. O que falar quer dizer. São Paulo: Ed. USP, 1998.
- BOURDIEU, O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1989.
- _____, O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2005.
- CAMARGO, Manoel Borba. Abril Violento. A revolta dos índios Kaingangues. Curitiba: Base Editora, 1999.
- CANABARRO, Ivo. Fotografia, história e cultura fotográfica: Aproximações. Estudos ibero-americanos. Porto Alegre: PUC. V. XXXI, nº. 2, 2005.
- CARDOSO, Ciro F. & VAINFAS, Ronaldo. Domínios da História (orgs). CARDOSO, Ciro F., MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: Os exemplos da Fotografia e do Cinema. Ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CHARTIER, Roger. Verbete Imagens. In: BURGUIÈRE, André. Dicionário das ciências históricas. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- _____, A História Cultural: Entre Práticas e Representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CERTEAU, Michel de. A Invenção do Cotidiano: a arte de fazer; Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- CLEVE, Jeorling. Memórias de Pitanga. Curitiba: Artes & Textos, 2010.
- COLNAGUI, Maria Cristina. Colonização e política. In; Paz, Francisco Moraes. Cenários da economia e política: Paraná. Curitiba: Prephácio, 1991.
- DANTAS, Eugenia Maria. Imagem e educação, arqueologizando o tempo, memória e a fotografia. Natal: UFRN/PPGE, 2003.
- DELGADO, Lucilia de Almeida. História oral: memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.
- DUBOIS, Philippe. O Ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papyrus, 1994.
- ERIKSEN, T. H. The epistemological status of the concept of ethnicity. Conference paper. The anthropological o fetinicity, 1993.

- ERIKSEN, T. H. The cultural contexts of ethnic differences. Londres: Man, 1991.
- ESPINDOLA, Haruf Salmen. Sociedade, Natureza e Território: Contribuição para a História Ambiental. In: NODA, Eunice Sueli e KLUG, João. (Orgs.). História ambiental emigrações. São Leopoldo: OIKOS, 2012.
- FABRIS, Anateresa. Fotografia, usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1991.
- FERREIRA, Marieta M. FRANCO, Renato. Aprendendo História. São Paulo: Ed. do Brasil, 2009.
- FRANCISCO, Marli. Humanização e industrialização no Paraná. Curitiba: SEED, 2006.
- FRANCO NETO, Fernando. Senhores e escravos no Paraná provincial: os padrões de riqueza em Guarapuava. (1850/1880). Guarapuava: Unicentro, 2011.
- GASKELL, Ivan. História das Imagens. Curador do museu Margaret S. Winthrop dos museus de arte da Universidade de Harvard. A escrita da história, nova perspectiva Peter Burke organizador. São Paulo: Unesp, 1992.
- GILBERT, A. The new regional geography in English and French. London: Progress in human geography, 1988.
- GRANDE DICIONÁRIO LAROUSSE CULTURAL, São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- IPARDES, Cadernos estatísticos do estado do Paraná. 2013.
- IURKIV, José Erondy. Alguns olhares sobre o campo. Florianópolis: Esboços, Ed. UFSC, 1998.
- KAMINSKI, Luciano Ezequiel. O Cinema e uma nova percepção/filosofia/Curitiba: SEED/PR, 2006.
- KOSSOY, Boris. Fotografia e história. São Paulo: Ateliê, 2001.
- KRIEBEL, Sabine T. Theories of history. Short history. Londres/New York. 2007. In: CARDOSO, Ciro F, VAINFAS, Ronaldo. Novos Domínios da história. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. História – Novos problemas, novas abordagens, novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas: FGV, 2003.
- _____, Jacques. História e Memória. Campinas: Unicamp, 1996.
- _____, Jacques. História e Memória. Campinas: Unicamp, 1994.
- LEITE, Mirian Moreira. Retratos de família. Edusp, São Paulo: 2001.

LEITE, Marcelo Eduardo. Retratisas e Retratos no Brasil Imperial. Unicamp. Campinas: 2007.

LEMOS, Carlos AC. Ambientação Ilusória. In: Retratos quase inocentes. São Paulo: Nobel, 1983.

LIMA, Deborah de Magalhães. A construção histórica do termo caboclo sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. Pará: Novos Cadernos NAEA, 1999.

LOCATELLI, Fabiano. Tradições italianas em Pinho de Baixo – Irati – PR. - 1930-1970 – Siepe. Irati: SIEPE - UNICENTRO, 2009.

MACHADO, Brasil Pinheiro. Sinopse de História Regional. BOLETIM DO INSTITUTO HISTÓRICO GEOGRÁFICO ETNOGRÁFICO PARANAENSE, Curitiba: 1953.

MAGALHÃES, Marionilde Brepohl, Identidade e Resistência: Os Teuto-Brasileiros no Paraná no período da II Guerra Mundial. Leitura do Passado. Campinas: Ed. Pontes, 2009.

MAUAD, Ana Maria, LOPES, Marcos F. de Brum. História e Fotografia. In: CARDOSO, Ciro F, VAINFAS, Ronaldo. Novos Domínios da história. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MEIHY, José Carlos S. B. Manual de História Oral. 2ª ed. São Paulo: Loyola, 1998.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Manual de História Oral. 5ª Edição, revista e ampliada. São Paulo: edições Loyola, 2005.

MEIRELLES, Willian Reis. O cinema como fonte para o estudo da história. Londrina: História & ensino (UEL), 1997.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Caiuby Novaes (orgs). O imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru: Edusc, 2005.

MOTA, Lucio Tadeu. A presença indígena no município de Manoel Ribas na região central do Paraná. In: BOEING, José. Nas águas dos Lemes: da Campina Alta a Manoel Ribas. Maringá: Eduem, 2010.

MOTA, Lúcio Tadeu. As guerras dos índios Kaingang: A história épica dos índios Kaingang no Paraná (1769-1924). Maringá: Eduem, 1994.

_____, Lúcio Tadeu. As guerras dos índios Kaingang: a história épica dos índios Kaingang no Paraná (1769-1924) - Maringá: Eduem, 2012.

MONTEIRO, Charles. Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes: Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

NADALIN, Sérgio Odilon. Paraná: Ocupação do território, população e migrações. Curitiba: SEED, 2001.

OLIVEIRA, Ricardo Costa de. (org.) A construção do Paraná moderno. Políticos e política no governo do Paraná de 1930 a 1980. Curitiba: Seti, 2004. In: BANDEIRA, Eduel Domingues. Representações, memórias, identidades. Curitiba: SEED/Memvavmem editora, 2008.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva. 1976.

PESAVENTO, Sandra Jatahy, História e História Cultural. Belo Horizonte: Coleções históricas e reflexões, 2004.

_____, Sandra Jatahy. Sensibilidades: Escrita e leitura da alma. (In, Pesavento), Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007.

PINSKY, Carla Bassanezi, LUCA, Tania R. de, O Historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto, 2009.

PIRES, Jurandir Ferreira. Série municípios paranaenses. Curitiba: IBGE, 1959.

PITANGA, Prefeitura Municipal. Pitanga: Perfil do Município de Pitanga. 2008.

_____, Prefeitura Municipal. Pitanga: Perfil do Município de Pitanga. 2013.

PODOLAN, Juliano. Direitos humanos aplicados aos povos indígenas da Região Central do Paraná – Pitanga: UCP, 2007.

POLI, Jaci. Caboclo: pioneirismo e marginalização. Para uma história do oeste catarinense. Chapecó: UNOESC, 1995.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio, Aprendendo a História, São Paulo, 1989.

PORTELLI, Alessandro. Forma e significado na História Oral, a pesquisa como experimento de igualdade. Projeto história. São Paulo: PUC/ SP, 1997.

_____, Alessandro, Ensaios de história oral. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. Teorias da Etnicidade. São Paulo: UNESP, 1998.

QUINTO, Maria Cláudia. Por trás das lentes, uma história: A percepção de fotógrafos sobre as imagens da mídia impressa. In: MONTEIRO, Charles. Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes: Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

RAFESTIN, Claude. Por uma geografia do poder. São Paulo: Ática, 1993.

RIEDL, Titus. Últimas lembranças, retratos da morte, no Cariri, Região do nordeste brasileiro. São Paulo. ANABLUME, Fortaleza: Secult, 2002.

- ROSS, Djoni. O aprendizado e resistência camponesa: Os acampamentos e assentamentos de sem terras em Quedas do Iguaçu. Francisco Beltrão: Unioeste, 2010.
- SANTOS, Júlio. Mestre da fotopintura. Fortaleza: Tempo d' imagem, 2010.
- SANTOS, Maria G. V. P. História da arte. São Paulo: Ática, 1997.
- SANTOS, Milton. Metamorfoses do espaço habitado. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____, Milton. A natureza do espaço. Técnica, tempo, espaço e razão. São Paulo: Edusp, 2002.
- SEYFERTH, Giralda. Problemas de classe e gênero em narrativas de imigrantes. Florianópolis, UFSC, 2005.
- SCHEREINER, Amilton, Um pingo no meu Paraná. A história de Santa Maria do Oeste. Guarapuava: Graf, 2010.
- SILVEIRA, Bueno. Minidicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: FTD, 2000.
- SILVA, Helenice Rodrigues da. A História como “a representação do passado” a nova abordagem da historiografia francesa, CHARTIER, Roger. Le statute L' historie. Espirit, outubro 1996. Representações: contribuições para um debate transdisciplinar. CARDOSO, Ciro Flamarion, MALERBA, Jurandir (Orgs). Campinas: Papyrus, 2000.
- SILVA, Kalina Vanderlei. SILVA, Maciel Henrique. Dicionário de conceitos históricos. São Paulo: Contexto, 2009.
- STECA, Lucinéia Cunha, FLORES, Mariléia Dias. História do Paraná, do século XVI à década de 1950. Londrina: Eduel, 2011.
- SUNTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- SUZZARI, François. A Memória. Lisboa: Verbo, 1986.
- TEMBIL, Márcia. Em busca da cidade moderna: Guarapuava, recompondo histórias, tecendo memórias. Guarapuava: Unicentro, 2007.
- TOMPSON, Paul, A voz do Passado – História Oral, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- TURAZZI, Maria Inez. Poses e trejeitos. A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: 1995.
- VAZ, Terezinha Aguiar. Lendário caminho do Peabiru na Serra da Pitanga. Guarapuava: Grafel, 2002.
- WINTER, David. Historiografia e ensino de história: crítica à escola metódica, Ijuí: Unijuí, 2011.

SITES PESQUISADOS

www.pitanga.pr.gov.br/ Acessado em 15 de Janeiro de 2014.

www.ipardes.gov.br/ Acessado em 10 de março de 2014.

www.ibge.gov.br/ Acessado em 10 de março de 2014.

www.ipardes.gov.br/ Acessado em 16 de março de 2014.

www.manoelribas.pr.gov.br/ Acessado em 5 de abril de 2014.

[www.itcg.pr.gov.br/arquivo/Mapa do Paraná em 1944,](http://www.itcg.pr.gov.br/arquivo/Mapa_do_Paraná_em_1944_) Acessado em 12 de abril de 2014.

[www.cidadao.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=251?&mobile=1,](http://www.cidadao.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=251?&mobile=1) Acessado em 15 de abril de 2014.

www.br.kodak.com/ Acessado em 20 de maio de 2014.

<http://jeffcelophane.wordpress.com/2011/03/01/fotopintura-a-memoria-tatuada-na-parede/> Acessado em 03 de julho de 2014.

www.avidaatravesdafotografia.blogspot.com/calotipo-e-daguerreotipo.html Acessado em 7 julho de 2014.

<http://veja.abril.com.br/blog/sobre-imagens/brasileiros/fotopintura/AlexandreBelém> Acessado em 10 de janeiro e 21 de julho 2014.

www.fotoangel.com.br/oficina-de-tecnicas-fotograficas-do-seculo-19/ Acessado em 19 de julho de 2014.

http://www.uel.br/cch/his/arqdoc/livrodidapubPR.comentado_PDE.pdf Acessado em 27 de julho de 2014.

http://cac-hp.unioeste.br/projetos/geolutas/docs/2012/Djoni_Dissertacao.PDF Acessado em 27 de julho de 2014.

[http://www.ead.uepb.edu.br/ava/arquivos/cursos/geografia/organizacao_do_espaco/Org_Esp_A11_M_WEB_SF_190808.pdf/](http://www.ead.uepb.edu.br/ava/arquivos/cursos/geografia/organizacao_do_espaco/Org_Esp_A11_M_WEB_SF_190808.pdf) Acessado em 17 de setembro, 2014.

<http://www.forumfoto.org.br/tag/fotopintura/> Acessado no dia 23 de setembro de 2014 às 20 horas e 30 min.

<http://sosfotografia.blogspot.com.br/2010/11/livro-julio-santos-mestreda.html> Acessado no dia 23 de setembro de 2014 às 21 horas.

[http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a15v2n1.pdf/](http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/a15v2n1.pdf) Acessado no dia 23 de setembro de 2014, às 22 horas e 15 min.

<http://www.unifra.br/professores/arquivos/18184/89595/MichaelBussele.pdf> Acessado no dia 23 de setembro às 22 horas.

http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_12/contemporanea/matheus.pdf/Acessado em 23 de setembro de 2014.

http://agbcampinas.com.br/bcg/index.php/boletimcampineiro/article/viewFile/86/2012v2n3_Gottmann/Acessado em 23 de setembro de 2014. as 21 h. e 42 min.

www.academia.edu/attachments/31326895/download_fileprocessomigratórioemudanças_na_estéticacabocla/ Acessado em 24/10/2014 às 22 horas e 30 min.

<http://www.biography.com/people/george.eastman>/Acessado em 01 de novembro de 2014 às 20 horas.

<http://www.tecmundo.com.br/photoshop/37901/historiadophotoshop-o-editor/>Acessado em 26 de dezembro de 2014 às 21 horas.

<http://www.seops.df.gov/frentesdefiscalização/>Acessado em 26 de dezembro de 2014.

<http://desenvolturasedesacatos.blogspot.com.br/2014/12/os-fotografos-la-minute-ou-lambe-lambe.html>/Acessado em 27 de dezembro de 2014 às 21 horas e 10 min.

ANEXOS

**ROTEIRO DE PERGUNTAS PARA HISTÓRIA ORAL
A SER APLICADA AO PROPRIETÁRIO DO RETRATO**

1. NOME DO ENTREVISTADO:
2. DATA DO RETRATO:
3. PROFISSÃO DO ENTREVISTADO:
4. QUAL É O NÍVEL ESCOLAR DO RETRATADO?
5. QUEM SÃO OS PERSONAGENS DOS QUADROS?
6. QUAL É A ETNIA?
7. QUAL A IDADE DOS RETRATADOS?
8. QUE ROUPAS USAVAM NA FOTO?
9. QUAIS OS ACESSÓRIOS QUE FORAM UTILIZADOS NA FOTO?
10. PORQUE ESTES PENTEADOS ERAM UTILIZADOS PELO CASAL?
11. QUAIS AS CORES QUE ESTÃO EVIDENCIADAS NAS FOTOS?
12. COMO ERA SUA TRAJETÓRIA PROFISSIONAL NAQUELE PERÍODO?
13. EM QUE LOCAL DE PITANGA MORAVAM AS PESSOAS RETRATADAS?
14. QUEM É O ATUAL PROPRIETÁRIO DA FOTOPINTURA?
15. ONDE A FOTOPINTURA SE ENCONTRA ATUALMENTE, PROPRIEDADE PARTICULAR, MUSEU OU CASAS CULTURAIS?

16. A FOTOPINTURA FAZ PARTE DE UM CONJUNTO OU É AVULSA?
17. QUAL É O SEU ESTADO DE CONSERVAÇÃO?
18. QUAIS AS CONDIÇÕES DO AMBIENTE ONDE O RETRATO ESTÁ EXPOSTO?
19. EXISTEM ALGUMAS ANOTAÇÕES/SÍMBOLOS/REPRESENTAÇÕES NESTA FOTOPINTURA?
20. PORQUE ERA UTILIZADO O SERVIÇO FOTOGRÁFICO NAQUELE PERÍODO?
21. HOUVE SUGESTÕES DOS RETRATADOS PARA O FOTÓGRAFO NA UTILIZAÇÃO DE ACESSÓRIOS?
22. ATUALMENTE O RETRATO ESTÁ EXPOSTO EM QUE LOCAL?
23. ALÉM DO RETRATO EXISTEM OUTRAS IMAGENS NA PROPRIEDADE?
24. PORQUE FORAM UTILIZADOS OS ACESSÓRIOS COMO O TERNO, GRAVATA, LENÇOS, JÓIAS, CHAPÉIS E VESTIDOS COLORIDOS NA FOTOPINTURA?
25. QUAIS ERAM OS MOTIVOS PARA POSSUIR UM RETRATO DE FAMÍLIA NAS RESIDÊNCIAS?
26. AS FOTOPINTURAS RETRATAVAM ALGUMA REPRESENTAÇÃO DE CASAMENTO OU OUTROS RITUAIS DE PASSAGEM?
27. EXISTIA A VONTADE DE PERPETUAR A IMAGEM PARA A VISUALIZAÇÃO DE GERAÇÕES FUTURAS?

ENTREVISTA COM O FOTÓGRAFO

1. NOME DO PROFISSIONAL:
2. EMPRESA EM QUE TRABALHAVA:
3. DATA DO INÍCIO DA PROFISSÃO:
4. NÍVEL ESCOLAR:
5. LOCAL DA EMPRESA:
6. O FOTÓGRAFO UTILIZAVA QUAIS MATERIAIS PARA A FOTOPINTURA?
7. QUE ESTILOS DE FOTOGRAFIAS ERAM PRODUZIDOS NA EMPRESA?
8. TRABALHAVA COM OUTROS FOTÓGRAFOS OU FUNCIONÁRIOS?
9. FALE SOBRE O COMÉRCIO DA FOTOPINTURA NAQUELE PERÍODO:
10. QUAL ERA O POSICIONAMENTO DA FAMÍLIA NA IMAGEM?
11. COMO ERA REALIZADO O TRABALHO DE CONFECÇÃO, MONTAGEM TÉCNICA, MODELO DE CÂMERA, ACESSÓRIOS E SUPORTES DO ESTÚDIO NA PRODUÇÃO DA FOTOPINTURA?
12. COMO ERA REALIZADO O PROCESSO?
13. EM RELAÇÃO AO O FORMATO DA FOTOGRAFIA A TEXTURA DAS FOTOS E AS TONALIDADES, COMO ERA TRABALHADO?

14. QUAIS OS FORNECEDORES E MATERIAIS UTILIZADOS NA CONFECÇÃO DA IMAGEM?
15. QUE MATERIAL PROTEGIA A FOTOPINTURA, PLÁSTICO, VIDRO OU OUTROS ACESSÓRIOS?
16. COMO ERA A MÁQUINA FOTOGRÁFICA?
17. COMO ERA A TECNOLOGIA FOTOGRÁFICA EXISTENTE NO PERÍODO DE TRABALHO?
18. QUAIS ERAM AS INTENÇÕES COMERCIAIS DO FOTÓGRAFO?
19. PORQUE O FOTÓGRAFO SE DIRIGIA AO MEIO URBANO E RURAL?
20. QUAL É A RELAÇÃO DESTA FOTOGRAFIA COM A PINTURA?
21. OS TRAÇOS FISIONÔMICOS ERAM ALTERADOS NO PROCESSO DE CONFECÇÃO?
22. QUAIS SÃO AS MEDIDAS DOS RETRATOS?
23. PORQUE EM ALGUNS RETRATOS, O CASAL ESTAVA SEPARADO?

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE / PR
 CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE IRATI
 SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DISSERTAÇÃO

Título

PROFESSOR ORIENTADOR DR. ANCELMO SCHÖRNER

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Esclarecimento: o mestrando Valdir Machado Guimarães, CPF 026452049-10 está desenvolvendo uma pesquisa sobre As fotopinturas da região central do Paraná (Irati/PR), e parte de seu trabalho envolve o recolhimento de depoimentos através de entrevistas. Estas entrevistas serão gravadas, transcritas e estudadas. O candidato a depoente é livre para concordar em conceder entrevista assinando este documento. Caso não concordar com qualquer questão explicitada pelo entrevistador, pode deixar de fazê-lo. Além disso, tem toda liberdade para recusar ou retirar seu consentimento sem penalização alguma. Garante-se também que a privacidade do depoente não será violada, a não ser que ele concorde expressamente.

Termo de consentimento:

declaro estar consciente dos procedimentos acima descritos e concordo em prestar os depoimentos para os fins que me foram informados.

Assinatura do entrevistador Assinatura do Orientador Assinatura do Depoente

...../ /2013.

Termo de concordância: eu declaro estar consciente dos procedimentos acima descritos e concordo que meu nome seja utilizado em relatórios, artigos científicos, comunicações em eventos científicos ou publicações sobre o tema em questão.

Assinatura do entrevistador Assinatura do Orientador Assinatura do Depoente

...../...../2013.

- (X) Autorizo a divulgação integral deste trabalho no banco de dados do PPGH/UNICENTRO.
- () Autorizo apenas a divulgação do resumo e do *abstract* no banco de dados do PPGH/UNICENTRO.

Irati (PR), 06 de fevereiro de 2015.

Valdir Machado Guimarães

Nome do (a) mestre (a)