



A fotografia como mídia visual da recuperação histórica de Londrina¹

Professor Dr. Paulo César BONI²

Universidade Estadual de Londrina (PR)

Resumo: Este artigo aborda a fotografia como importante mídia visual da recuperação histórica da cidade de Londrina, no estado do Paraná. Recupera historicamente a chegada da fotografia ao Brasil, em 1840, e sua crescente utilização para documentar os feitos do Império, especialmente na cidade do Rio de Janeiro. Destaca a importância das fotografias produzidas pelos primeiros fotógrafos de Londrina, nas décadas de 30 e 40 do século XX, para a recuperação histórica da cidade. Utiliza como metodologia as pesquisas bibliográfica e documental. Conclui que a história de Londrina – tanto quanto a do Rio de Janeiro – não seria tão rica sem essas importantes mídias visuais.

Palavras-chave: Mídia visual; Fotografia; Londrina; Documentação fotográfica.

Abstract: This paper describes photography as key visual medium in the make up of historical facts in Londrina City, state of Paraná. The arrival of photography in Brazil in 1840 is historically recovered, so is its steady utilization to record the facts of the empire, especially in the city of Rio de Janeiro. The importance of the production by the earliest photographers in Londrina, in the decades of 30 and 40 of the XX Century is emphasized for the historical recuperation of the city. Bibliographic and documental are the methodologies employed. The conclusion is that the history of Londrina – and that of Rio de Janeiro – would not be as rich without these important visual media.

Key words: Visual media; Photography; Londrina; Photography records.

¹ Artigo resultante do Projeto de Pesquisa **A história de Londrina (década de 40) em textos e imagens**, desenvolvido pelo autor na Universidade Estadual de Londrina.

² Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Professor do Departamento de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina. Pesquisador da área de Imagens e líder do Grupo de Pesquisa Comunicação e História. Coordenador do Curso de Especialização em Fotografia da Universidade Estadual de Londrina



A fotografia como mídia visual da recuperação histórica de Londrina

A história de Londrina – tanto quanto a história da maioria dos municípios brasileiros, notadamente os fundados a partir de 1840 – não seria tão consistente sem os importantes documentos iconográficos representados pela fotografia. Ao longo do tempo, para a história, a fotografia passou de mera ilustração para instrumento auxiliar de pesquisa; depois foi aceita como documento e, mais recentemente, tem despertado o interesse de muitos historiadores para pesquisas iconológicas, ou seja, foi alçada à condição de fonte, pois, segundo Borges (2005, p.80), “seus discursos sinalizam lógicas diferenciadas de organização do pensamento, de ordenação dos espaços sociais e de medição dos tempos culturais”.

A chegada da fotografia ao Brasil

A fotografia chegou ao Brasil em 16 janeiro de 1840 (à época chamava-se daguerreotipia), trazida pelo abade Louis Compte, capelão da corveta franco-belga *L’Orientale*, que havia recém-aportado no Rio de Janeiro. Compte registrou três “vistas” da cidade com seu daguerreótipo e as expôs, no dia seguinte (17 de janeiro de 1840), no Hotel Pharoux, no Largo do Paço, para um grupo seleta de surpresos observadores, entre eles o futuro imperador D. Pedro II (1825–1891), então com 14 anos de idade.

D. Pedro se entusiasmou, de imediato, por aquela “máquina mágica” chamada daguerreótipo. Foi o primeiro brasileiro a adquirir uma dessas máquinas, que lhe chegou às mãos em março de 1840, vinda diretamente de Paris, ao preço de 250 mil réis. Ele é, portanto, considerado o primeiro fotógrafo do país. Visionário, percebeu logo a importância da fotografia como instrumento de preservação da memória familiar e documento histórico. Passou a fotografar – e mandar que fotografassem – todas suas viagens ao interior do país e ao exterior. Contratou fotógrafos para acompanhar os passos da Família Real. Um dos primeiros profissionais do Rio de Janeiro, o alemão Revert Henrique Klumb chegou, inclusive, a dar aulas de fotografia para sua filha, a princesa Isabel. Criou prêmios e honrarias para os fotógrafos que se destacassem pelas inovações ou pelo conjunto da obra. Klumb foi agraciado com o título de *Photographo da Casa Imperial*.



De seu primeiro contato com o daguerreótipo, em 1840, a seus últimos dias como Imperador do Brasil, em 1889, D. Pedro II amealhou uma coleção de mais de vinte mil imagens que, reunidas e intituladas *Coleção D. Theresa Christina Maria* (nome de sua esposa), foi doada à Biblioteca Nacional, em 1892, após o advento da República e de sua morte no exílio (faleceu em 5 de dezembro de 1891, em Paris, três dias após haver completado 66 anos de idade). De acordo com ex-presidente da Fundação Biblioteca Nacional, Pedro Corrêa do Lago: “Trata-se do mais importante acervo fotográfico em qualquer instituição pública do país.” (LAGO In: DE VOLTA à luz: fotografias nunca vistas do Imperador: 2003, p.18).

A coleção de fotografias de D. Pedro II constitui uma importante mídia que, além de suas viagens ao exterior, documenta as transformações paisagísticas, urbanísticas, arquitetônicas, econômicas e de costumes do Brasil durante o II Império (1840 a 1889), principalmente as ocorridas no Rio de Janeiro. Com a produção industrial do daguerreótipo, no início da década de 1840, fotógrafos estrangeiros vislumbraram a possibilidade de ganhar dinheiro com essa atividade e aportaram nas principais cidades brasileiras: Rio de Janeiro, Salvador, Recife e Belém, portando seus pesados equipamentos. Num primeiro momento, notadamente nas décadas de 1840, 1850 e 1860, houve uma predominância acentuada de daguerreotipistas estrangeiros trabalhando no Brasil. Por ser a capital do Império, o Rio de Janeiro foi a cidade que recebeu o maior número desses profissionais. Pela novidade que representava, pela potencialidade de mercado que descortinava e com as bênçãos da Corte Imperial, a fotografia instalou-se de forma gradual, mas em caráter definitivo no Brasil.

A fotografia não foi necessariamente concebida, produzida ou percebida como fonte de documentação. Mas ao longo de sua trajetória, em todas as partes do mundo, foi se caracterizando como importante fonte de pesquisa para a recuperação e compreensão histórica. Burke (2004, p.20-21) constata que “independente de sua qualidade estética, qualquer imagem pode servir como evidência histórica”. Historiadores contemporâneos têm se valido de imagens, notadamente de fotografias, para decifrar e compreender épocas anteriores.

Historiadores da agricultura, da tecelagem, da impressão de papéis, da guerra, da mineração, da navegação e das outras atividades práticas, a lista é virtualmente infinita, têm-se baseado intensamente no testemunho de imagens para reconstruir as maneiras pelas quais arados, teares, máquinas impressoras, arcos, armas de fogo, e assim por diante, eram utilizados, bem como para mapear as mudanças súbitas ou graduais por que passaram as concepções desses instrumentos. (BURKE, 2004, p.100).

Nesta perspectiva, a história do Rio de Janeiro, com certeza, não seria tão rica sem os documentos iconográficos produzidos primeiro pelos pintores e gravuristas e, na seqüência, também pelos fotógrafos. O francês Victor Frond (1821–1881) foi um dos profissionais que transitaram com desenvoltura pelas duas técnicas. Começou como gravurista e enveredou pela fotografia (o termo fotografia passou a substituir daguerreotipia a partir de 1859). Na fotografia, iniciou suas atividades profissionais como “retratista”, na década de 1840. Na década seguinte, rendeu-se à fotografia documental (o termo “documental”, segundo Burke (2004, p.26) começou a ser utilizado na década de 1930 nos Estados Unidos) e registrou dezenas de “vistas” do Rio de Janeiro. Vasquez (2002, p.15) diz que Frond “fotografou a cidade a partir de 1858, fazendo dela um dos temas centrais de seu *Brazil pittoresco*, o primeiro livro de fotografia realizado na América Latina, editado em 1861”.

Contemporâneo de Frond na documentação fotográfica do Rio de Janeiro, o alemão Revert Henrique Klumb também se iniciou na fotografia como retratista. E não sem justa causa: em seus primeiros anos, a fotografia despertou nas pessoas comuns a possibilidade de possuírem um retrato seu ou da família e explorou essa potencialidade de mercado. Vasquez (2002, p.14) conclui que: “Durante as décadas de 1840 e 1850, a produção fotográfica carioca concentrou-se, por razões estritamente comerciais, em torno do retrato.” Mas, tanto quanto Frond, Klumb também se enveredou pela fotografia documental. “A 23 de julho de 1861, ele documentou a inauguração da primeira estrada de rodagem macadamizada do país, a União e Indústria, ligando a cidade fluminense de Petrópolis à cidade mineira de Juiz de Fora.” (VASQUEZ, 2000, p.58). Boa parte dos primeiros registros fotográficos do Rio de Janeiro é de sua autoria.

Klumb foi o pioneiro da FOTOGRAFIA ESTEREOSCÓPICA no Brasil, efetuando uma ampla documentação com esse sistema entre os anos 1855 e 1862, focalizando – em mais de 300 vistas – os principais monumentos e logradouros públicos da época, e sendo o primeiro a se aventurar pelo Alto da Boa Vista e a Floresta da Tijuca. (VASQUEZ, 2002, p.14)

Os registros de Klumb foram importantes para a documentação de transformações históricas. Algumas de suas fotografias mostram o Passeio Público do Rio de Janeiro antes das reformas paisagísticas implementadas no início da década de 1860. Vasquez (2002, p.14) destaca:

Em seu trabalho sobre a cidade merece destaque um conjunto de quase 50 vistas do Passeio Público, pois mostram esse que foi o primeiro jardim público brasileiro com seu desenho original de 1783, obra do gênio Mestre Valentim (Valentim da Fonseca e Silva), antes que fosse alterado pelo paisagista francês Auguste Marie Glaziou em 1862.

Diversos outros fotógrafos registraram vistas do Rio de Janeiro entre as décadas de 1850 a 1880, deixando um valioso inventário iconográfico da então capital do Império. Depois de Frond e Klumb, na seqüência cronológica, provavelmente tenha sido o alemão Augusto Stahl o próximo a deixar suas contribuições gravadas para a história. Stahl era fotógrafo em Recife, desde que chegou ao país, em 1853, e transferiu-se para o Rio de Janeiro no início de 1862 onde, em sociedade com Germano Wanschaffe – também vindo de Recife – instalou o estúdio Stahl & Wanschaffe . Logo se destacou como um dos mais criativos e produtivos fotógrafos de paisagens urbanas e bucólicas. Dentre as tantas fotografias produzidas, algumas são consideradas uma espécie de complemento do ensaio fotográfico de Klumb sobre o Passeio Público. Klumb o fotografou antes e Stahl depois das reformas paisagísticas de 1862.

Vasquez (2002, p.17) ressalta que Stahl “deixou imagens memoráveis tanto do centro da cidade quanto das regiões de Botafogo, Jardim Botânico e Catumbi”. Em outra obra, o autor enaltece a criatividade do fotógrafo alemão na busca por novos ângulos e o preciosismo estético de suas composições fotográficas e o compara a um grande mestre estadunidense da fotografia.

Com efeito, dotado de uma grande segurança estilística, Stahl foi um dos raros fotógrafos a transcender as influências das regras de composição herdadas da pintura, para construir imagens com uma visão essencialmente fotográfica, que antecipa o arrojo visual dos mais ousados mestres contemporâneos, como o norte-americano Lee Friedlander. (VASQUEZ, 1995, p.37).

Muitas informações urbanas, sociais e antropológicas do Rio de Janeiro foram registradas pelas lentes de outros fotógrafos, na década de 1860. O português José Christiano de Freitas Henriques Júnior (1832–1902), ou simplesmente Christiano Jr. – como batizou seu estúdio –, veio em 1863, de Maceió, onde havia chegado em 1855, e se destacou por fotografar os negros que, ainda escravos, representavam um terço da população da cidade à época. Ele explorou fotograficamente os negros como “objeto pitoresco” e os transformou em *carte-de-visite*, para venda no varejo. Gorender (1988, p.31) destaca que o fotógrafo chegou, inclusive, a inserir reclames no *Almanaque Laemmert* de 1866, anunciando a venda de uma “variada colleção de [...] typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa”. Foi muito criticado à época – e posteriormente também – pela exploração comercial de imagens da escravidão e por contribuir para que o europeu criasse um olhar distorcido sobre o

Brasil. Mas era um fotógrafo criterioso e, atrás de suas fotografias, identificava a origem étnica de seus modelos. Sua coleção fotográfica, com 50 imagens de negros, hoje disponível no acervo do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, é uma fonte para estudos e já rendeu a publicação de diversos livros de história e antropologia. Christiano Jr. trocou o Brasil pela Argentina em 1867, onde continuou a exercer o ofício de fotógrafo.

Não tanto pelas fotografias que produziu, mas principalmente por sua visão empreendedora e contribuição para a popularização da fotografia, também merece destaque na recuperação iconográfica do Brasil Império o suíço George Leuzinger (1813-1892). Proprietário de uma loja comercial, denominada *Casa Leuzinger*, que prestava diversos serviços ligados às artes e comercializava artigos e equipamentos fotográficos, o suíço, de acordo com Vasquez (2002, p.18), foi quem “sistematizou a venda de paisagens fotográficas na cidade”. Segundo o autor, por volta de 1865,

Leuzinger editou um catálogo listando 337 vistas diferentes, quase todas dedicadas à cidade, mas incluindo também panoramas das regiões serranas de Petrópolis, Teresópolis e Friburgo. [...] Por sinal uma série dessas imagens foi premiada com a medalha de prata na Exposição Internacional de Paris em 1867, conquistando a primeira distinção do gênero obtida pelo Brasil no cenário internacional. Nessa mesma ocasião Leuzinger expôs pela primeira vez fora do país imagens do Amazonas – focalizando os índios e seus costumes, bem como a fauna e a flora da região –, que ele havia encomendado ao alemão Albert Frisch em 1865 e que as distribuía em seu estabelecimento. (VASQUEZ, 2002, p.18-19).

A popularização da fotografia no Brasil, na segunda metade do século XIX, deu-se de forma lenta e gradual se comparada ao significado do termo “popularização” aplicado à fotografia digital dos dias atuais. Os avanços técnicos – principalmente a possibilidade de multiplicar positivos a partir de um único negativo –, a vinda de estrangeiros e a formação de fotógrafos brasileiros contribuíram para que a fotografia deixasse de ser algo meramente imaginável e passasse a ser um produto palpável e gradativamente acessível a camadas cada vez maiores da população. Em seu início no país, ressaltou-se, ela não foi conscientemente produzida ou utilizada como mídia de documentação histórica. Sua produção estava voltada, por um lado – o do fotógrafo – como uma nova fonte de rendas; por outro – o do fotografado – para a satisfação de vaidades pessoais, ou seja possuir um retrato seu ou da família. Ambas as ambições, no entanto, convergiam:

A imensa maioria dos fotógrafos em atividades no Brasil no século XIX dedicou-se exclusivamente aos retratos. Os retratistas eram de fato os profissionais que melhor ganhavam a vida, dada a constante demanda por parte das famílias por imagens de seus diversos membros, que cresceu a ponto de transformar-se numa verdadeira febre durante a década de 1860, quando a fotografia no formato *carte de visite* tornou o retrato individual acessível e extremamente popular. (FERNANDES JUNIOR; LAGO, 2000, p.30).

De forma mais lenta e gradual ainda, a fotografia passou a ser utilizada como fonte de documentação histórica. As primeiras imagens produzidas – e hoje utilizadas como documento – também não foram necessariamente produzidas para esse fim. Boa parte estava atrelada à vaidade pessoal de governantes e empresários ou à publicidade de governos. Muitas fotografias produzidas ao longo da história da humanidade tiveram sua finalidade e classificação alteradas com o decorrer do tempo, processo conhecido por anacronismo. Uma fotografia que, num primeiro momento, satisfizesse a vaidade do imperador D. Pedro II, numa de suas viagens ao exterior, hoje serve como documento da construção da imagem do exterior no Brasil. Outra, produzida numa de suas viagens ao interior do país, para vistoriar as obras de uma estrada de ferro em construção, e que, à época pode ter servido como publicidade do “estadista visionário e realizador”, hoje serve como documento histórico da ferrovia, da expansão dos transportes, do desenvolvimento da região, etc.

As contribuições documentais de Marc Ferrez para a história do Império

Um dos primeiros – e provavelmente o mais importante do período, no Rio de Janeiro – fotógrafos esporadicamente contratados pelo Império para documentação foi Marc Ferrez (1843–1923). Nascido no Rio de Janeiro, filho de franceses, ficou órfão de pai e mãe, em 1851. Foi morar em Paris, sob custódia do escultor Alphée Dubois, de onde retornou em 1860, aos 17 anos. De 1860 a 1866, Marc Ferrez trabalhou na *Casa Leuzinger*. Não se pode afirmar que ele tenha trabalhado somente com fotografia, pois a loja atendia diversas atividades e apenas em 1866 apareceu no *Almanaque Laemmert* como oficina especializada em fotografia.

Antes mesmo de completar 24 anos, Marc Ferrez abriu, em 1867, seu próprio negócio: a casa *Marc Ferrez & Cia*, especializada em equipamentos e serviços fotográficos. Turazzi (2000, p.113) diz que, entre 1870 e 1871, “Ferrez fotografa a construção de um *Arco do Triunfo* e os festejos públicos no *Templo da Vitória* erguido no Campo da Aclamação, no Rio de Janeiro, para comemorar o término da guerra com

o Paraguai”. Essas imagens, provavelmente, devem ter sido as primeiras produzidas por Ferrez que, mais tarde, foram utilizadas como documentos de época, até porque passaram a fazer parte da coleção particular de D. Pedro II.

Em 1873, um incêndio consumiu por completo o estabelecimento comercial de Ferrez, destruiu seus arquivos e equipamentos fotográficos e interrompeu por quase dois anos sua produção fotográfica. Entre 1875 e 1877, viajou pelo nordeste brasileiro documentando fotograficamente a região e os trabalhos da Comissão Geológica do Império. Em 1879, de acordo com Turazzi (2000, p.115), iniciou, no Rio de Janeiro, “extenso trabalho de documentação das obras de canalização do rio São Pedro e construção de um reservatório no morro Pedregulho, destinadas a melhorar o abastecimento de água na cidade”. Ou seja, a partir dessas duas experiências, a documentação iconográfica passou a ser uma constante na produção fotográfica de Marc Ferrez.

Seu estabelecimento comercial, reconstruído no mesmo endereço do anterior (na rua de São José, no centro do Rio de Janeiro), cresceu, especializou-se e ganhou notoriedade. Seu prestígio profissional também cresceu: suas fotografias, com imagens de diversas vistas e obras do Brasil, eram expostas em diversas exposições nacionais e internacionais, rendendo-lhe diversos prêmios. Em 1882, documentou, contratado pela Estrada de Ferro D. Pedro II, as obras da linha férrea nos estados de São Paulo e Minas Gerais. Em 1884, fotografou um dos mais ousados projetos de engenharia em execução no mundo: a estrada de ferro que ligaria Curitiba a Paranaguá. Suas fotografias dessa obra foram oferecidas a D. Pedro II pelo engenheiro Francisco Pereira Passos (que mais tarde, como prefeito, foi o responsável pelo saneamento e reurbanização do Rio de Janeiro), gerente brasileiro da construtora belga responsável pela obra.

Marc Ferrez fotografou profissionalmente até 1914, ano do falecimento de sua esposa. Septuagenário – e doente – viajou para França, onde permaneceu até 1920. Aproveitou para rever amigos, freqüentar exposições, participar de salões e também estudar fotografia na terra dos mestres dessa arte. Faleceu no Brasil, em 12 de janeiro de 1923.

A diversidade, a quantidade, a qualidade e a preservação da produção fotográfica de Marc Ferrez o consolidam como o mais importante fotógrafo documentarista do Brasil do final do século XIX e início do século XX. Durante sua carreira profissional, publicou vários álbuns, o que muito contribuiu para a preservação de suas fotografias. Um dos mais importantes, que publicou em 1907, de acordo com



Turazzi (2000, p.120), foi o “álbum monumental [...] com o título *Avenida Central: 8 de março de 1903 – 15 de novembro de 1906*, contendo as imagens [...] de todas as plantas e fachadas dos edifícios da nova avenida, por ele fotografados”.

De 1902 a 1906, o Rio de Janeiro passou por um intenso processo de saneamento e reurbanização, capitaneado pelo então prefeito Francisco Pereira Passos (que ficou conhecido como o Hausmann brasileiro, numa alusão ao urbanista francês que havia reurbanizado Paris e Buenos Aires) que, sob os auspícios do então presidente Rodrigues Alves, deu carta branca ao médico sanitarista Oswaldo Cruz e ao engenheiro Paulo de Frontin para transformar a cidade no maior canteiro de obras do país. As fotografias de Marc Ferrez são mídias imprescindíveis para a compreensão e documentação dessas transformações históricas.

Roseblum (apud VAZQUEZ, 2003, p.69) classificou Marc Ferrez como “o mais famoso fotógrafo latino-americano de seu tempo”. Opinião partilhada pelos estudiosos alemães Rainer Fabian e Hans-Christian Adam (apud VASQUEZ, 2003, p.69), que o chamaram de “o mais eficaz cronista visual do Brasil na segunda metade do século XIX”. E não sem justa causa. Vasquez afirma que:

Ao longo da vida, Ferrez foi o fotógrafo do século XIX que mais viajou pelo Brasil, não à cata de eventuais clientes, como os itinerantes dos primeiros tempos, e, sim, executando serviços previamente acertados, como o fazem os modernos fotógrafos da atualidade. (VASQUEZ, 2003, p.68).

A produção fotográfica de Marc Ferrez, hoje espalhada pelo Museu Imperial, Instituto Moreira Sales, Biblioteca Nacional, Mapoteca do Palácio Itamaraty e em mãos de colecionadores particulares são importantes documentos do Brasil dos tempos do Império e do início da República, bem como registros importantíssimos das transformações paisagísticas, urbanas e econômicas pelas quais o país passou naquele período. Vasquez (2003, p.68) destaca que: “Na Região Sudeste, documentou em profundidade os trabalhos de mineração na província de Minas Gerais, [...] focalizando ainda trabalhos de siderurgia na usina de Boa Esperança, bem como a extração aurífera em interior de mina fechada.” Mas a menina dos olhos de Ferrez foi mesmo o Rio de Janeiro, cidade que documentou com tamanha intensidade que o autor o compara ao grande documentarista imagético de Paris no mesmo período, Eugène Atget.

Sua maior fonte de inspiração foi a cidade do Rio de Janeiro, onde nasceu, sempre morou – salvo no interlúdio como estudante em Paris – e fotografou sistematicamente por mais de quarenta anos. Ferrez produziu uma ode



fotográfica em louvor à cidade, similar somente àquela dedicada por Eugène Atget a Paris. Todavia, enquanto Atget se preocupava sobretudo com o legado do vieux Paris, que ia desaparecendo sob seus olhos para dar lugar aos grandes bulevares concebidos pelo barão Hausmann (1809–1891), Ferrez era um convicto entusiasta do ideal de progresso. (VASQUEZ, 2003, p.68-69).

A soma das contribuições de Frond, Klumb, Christiano Júnior, Leuzinger, Marc Ferrez e tantos outros fotógrafos conhecidos – outros menos conhecidos ou até mesmo anônimos – forma um documentário iconográfico importantíssimo para que os brasileiros (não só brasileiros, claro!) possam conhecer melhor o Brasil de tempos passados. Cada uma dessas imagens é uma mídia de recuperação e preservação da história. Seguramente, a história do Rio de Janeiro – e de cada uma das cidades do Brasil e mesmo do mundo – não seria tão rica sem esses documentos reveladores de seu passado. Documentos iconográficos, inclusive, são importantes instrumentos de pesquisa e estudos iconológicos.

[...] as imagens que contenham um reconhecido valor documentário são importantes para os estudos específicos nas áreas de arquitetura, antropologia, etnologia, arqueologia, história social e demais ramos do saber, pois representam um meio de conhecimento da cena passada, e, portanto, uma possibilidade de resgate da memória visual do homem e do seu entorno sociocultural. Trata-se da fotografia enquanto instrumento de pesquisa, prestando-se à descoberta, análise e interpretação da vida histórica. (KOSSOY, 2001, p.55).

A história de Londrina, seguramente, também não seria tão rica sem os documentos iconográficos produzidos – e deixados para a posteridade, quer por doações a museus e centros de estudos, quer pelo seu uso comercial em jornais e reclames de publicidade, quer pela coleção em mãos de pioneiros e colecionadores – pelos primeiros fotógrafos que tomaram imagens da emergente cidade no meio da mata. Sem as fotografias, certamente, seria muito mais árdua a tarefa de narrar a história de Londrina: ficariam faltando a riqueza dos detalhes e o “clima” de envolvimento que só elas são capazes de despertar. Sem a “mídia” fotografia, seria preciso usar muito mais palavras, multiplicar substantivos e adjetivos e, mesmo assim, com certeza, os leitores não teriam a mesma visualidade, aquele ar de imersão que a fotografia oferece.

Os primeiros registros fotográficos de Londrina

Segundo Boni (2004, p.248), “alguns fotógrafos, mesmo sem saberem de sua importância histórica, à época, se transformariam em peças fundamentais na

engrenagem narrativa da história de Londrina”. Quem primeiro a fotografou, de forma amadora, foi o pioneiro George Craig Smith, em 1929. Dias depois de chegar ao local que mais tarde seria a cidade³, ele fotografou a clareira aberta no meio da mata, a fonte de água da qual se serviam e os dois primeiros ranchos de palmito, que ele e os demais integrantes da caravana dos desbravadores construíram para se abrigar das intempéries e dos animais. São os mais antigos documentos iconográficos de Londrina.



Figura 1 - A primeira imagem de Londrina.

Foto: George Craig Smith

Durante anos, Craig Smith documentou do corte da árvore à construção da casa, passando pelo beneficiamento da madeira. Fotografou os pioneiros que chegaram com ele e muitos dos que os sucederam. Registrou as primeiras culturas plantadas e os primeiros frutos colhidos. Animais de estimação e animais criados para alimentação. Pessoas e famílias. A vida social, encontros festivos, os hóspedes do primeiro hotel da cidade. Atividades esportivas, do prazer da pescaria à conquista da caça. Pessoas trabalhando, construindo suas casas. Registrou também a beleza dos primeiros rostos femininos do Patrimônio Três Bocas, primeiro nome de Londrina.

³ George Craig Smith foi o líder da caravana dos desbravadores, que chegou em Londrina dia 21 de agosto de 1929; a emancipação política da cidade deu-se em 10 de dezembro de 1934.

Sem as mídias fotográficas de George Craig Smith seria muito mais difícil recuperar os primórdios da história de Londrina. Outro nome importante para a recuperação iconográfica da história da cidade foi o alemão Hans Kopp. A Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), colonizadora de Londrina e de boa parte do Norte do Paraná, guardadas as devidas proporções, sempre fez muita publicidade de seu empreendimento imobiliário. Depois do início da colonização da região e da instalação de um escritório em Londrina, passou a produzir e veicular ainda mais publicidade. Quando já tinha o que mostrar do lugar: a exuberância das matas, a excelência das madeiras (enormes árvores de peroba, figueira branca, pau d' alho e outras), a qualidade da terra roxa, casas, hotel, serviços de infra-estrutura, passou a utilizar fotografias em suas publicidades. Uma das mais importantes estratégias publicitárias era preparar álbuns de fotografias e distribuí-los para os corretores de terras, que viajavam por diversos estados e impressionavam os potenciais compradores com as fotografias que mostravam. Num primeiro momento, para produzir essas fotos, contratava os serviços de Hans Kopp, um fotógrafo de origem alemã, sediado em Ourinhos (SP), que vinha a Londrina esporádica e especialmente para produzi-las.

José Juliani e a história imagética do desenvolvimento de Londrina

Em 1933, o Sr. Ernest Rosemberg, engenheiro da CTNP, precisava de uma fotografia do salto do ribeirão Cambezinho (nome atual), que fica no Parque Arthur Thomas (nome atual) para enviar à Inglaterra. O escritório de Londrina havia solicitado a construção de uma turbina geradora de energia elétrica para viabilizar, num primeiro momento, o fornecimento de eletricidade para o próprio escritório e as casas de seus diretores. Os estudos para o empreendimento estavam sendo desenvolvidos pela matriz, em Londres, que solicitou uma fotografia do salto do ribeirão para saber da viabilidade – ou não – do projeto.

A CTNP, como de costume, solicitou a presença do Sr. Hans Kopp para produzir a fotografia. Mas, no dia marcado, o fotógrafo não apareceu. Arruda (1999, p.31-33) informa que, meses antes, havia chegado a Londrina, procedente do interior de São Paulo, um senhor que, ao terminar a construção de sua residência – uma rudimentar casa de madeira, sem piso ou forro – afixou uma tabuleta anunciando seus serviços: **Photo Studio**. O engenheiro Rosemberg não teve dúvidas. Foi até essa casa e interpelou

seu dono: “Precisamos tirar uma foto do salto de um ribeirão aqui perto, o senhor pode fazer isso?”

Surpreso, ele apanhou sua máquina, o chassi e o tripé e acompanhou o engenheiro numa longa caminhada a pé, por picada aberta na mata, até o local. Ajustou o equipamento, analisou a luz e fez a foto. Para dar à matriz uma referência do volume e da altura da queda d’água, o engenheiro posou sentado numa pedra que ficava no meio do córrego, em frente ao salto. A fotografia agradou tanto pela qualidade técnica quanto pela beleza estética. Foi enviada a Londres e acabou se tornando peça fundamental para convencer os ingleses a construírem a turbina geradora. O nome do fotógrafo era José Juliani.



Figura 2 – Ribeirão Cambezinho

Foto: José Juliani

Diante da oportunidade de ter um fotógrafo por perto, pois eram poucos à época e menos ainda os que se dispunham a morar em lugares novos, sem muitos habitantes e sem eventos sociais para fotografar, a CTNP não teve dúvidas: dispensou o esporádico Hans Kopp e tentou contratar José Juliani como fotógrafo oficial. De acordo

com seu filho⁴, Juliani resistiu. Amava demais a fotografia para vinculá-la somente a interesses empresariais. Queria continuar fotografando “por conta”. Concordou apenas em prestar serviços, sem exclusividade. Fecharam um acordo nesse sentido.

José Juliani (1896 – 1976) chegou em Londrina em 11 de março de 1933, então com 37 anos. Curioso nato em decifrar o funcionamento de mecanismos (relógios, máquinas de costura, armas) e autodidata (lia indiscriminadamente tudo o que lhe caía à mão: manuais, jornais, revistas e livros), havia aprendido o ofício de fotógrafo em Nova Europa (SP), com um senhor lembrado apenas pelo apelido de “alemão” que, ao se aposentar, vendeu-lhe o equipamento necessário para o início da profissão: uma máquina 13 x 18, tipo caixote, uma lente marca Xenor com diafragma $f 5,5$, os chassis (aquele tempo não se usava, nessa máquina, filmes de rolo e sim negativos de vidro), o tripé e o invólucro de proteção à luz – um pano preto com o qual era comum os fotógrafos cobrirem a cabeça na hora de fotografar.

Quando optou por viver em Londrina, Juliani tinha os pés no chão: pensava em exercer a profissão de carpinteiro, pois construir casas numa cidade emergente parecia um bom negócio. Porém, logo se deu conta da inexistência de fotógrafos no lugar e decidiu apostar num sonho: viver de fotografia. Mas o momento não era, ainda, financeiramente muito propício para a fotografia. Segundo Boni (2004, p.256): “Na década de 1930, todos estavam ocupados demais em ‘ganhar a vida’ e não tinham tempo ou não se davam ‘ao luxo’ de tirar fotografias.” A tabuleta **Photo Studio** afixada na fachada de sua casa atraía pouca clientela e o dinheiro que havia trazido para o início de uma nova vida estava se esvaindo. O sonho de trabalhar com fotografia, sua paixão, ameaçava ruir. Juliani já estava conformado em trabalhar como pedreiro ou carpinteiro, quando foi procurado para fazer a fotografia do salto do ribeirão Cambezinho.

Como prestador de serviços para a CTNP, José Juliani se tornou uma testemunha ocular da transformação de matas em lavouras, de árvores em casas e móveis, de casebres em edifícios, de barro em estradas pavimentadas, de crianças em homens que fizeram a História de Londrina. Fotografou pessoas chegando, estradas sendo abertas, a terra produzindo, as lavouras florescendo, casas sendo construídas, igrejas sendo levantadas, a cidade crescendo, festas populares, casamentos, batizados, solenidades, inaugurações, visitas de personalidades à cidade, reuniões e manifestações políticas, trabalho, esporte, lazer, cultura. Produziu inúmeras “vistas gerais” de

⁴ JULIANI, Luiz. Entrevista concedida ao autor em 27 de setembro de 2004.

Londrina em tempos e ângulos diferentes. Documentou o florescer e o crescimento da cidade, especialmente na década de 30, quando os londrinenses ainda não se preocupavam com a posteridade.



Figura 3 – Construção da ponte ferroviária sobre o rio Tibagi

Foto: José Juliani

Juliani gostava muito de caçar e pescar. Mas praticamente abriu mão desses prazeres pessoais para se dedicar à fotografia. Durante a semana, invariavelmente estava a serviço da Companhia de Terras, além de fotografar uma ou outra pessoa que o procurava. Nos finais de semana, Londrina era “invadida” por pessoas que vinham da roça ou de outras localidades para fazer compras ou simplesmente “dar uma volta” na cidade. Muitas dessas pessoas, vestidas com sua melhor roupa, aproveitavam para tirar um retrato. Para retratá-las, e receber sempre um dinheirinho a mais – e bem-vindo para o sustento da numerosa família – Juliani adiava as caçadas e pescarias.

Enquanto crescia, a cidade assistia à chegada de novos fotógrafos. Vindo de centros maiores, traziam equipamentos modernos, montavam estúdios sofisticados e abocanhavam fatias do mercado que era de Juliani. Ao mesmo tempo, com o empreendimento aqui consolidado, a Companhia de Terras começou a transferir o foco de atenção mais para o Noroeste do Estado (região de Maringá e Cianorte), onde

repetiria o processo de colonização – e publicidade – adotado em Londrina, mas contrataria os serviços de fotógrafos de Maringá. Assim, gradativamente, os serviços fotográficos minguavam para José Juliani.

No início da década de 40, para ganhar mais uns “cobres”, além de fotógrafo, passou a consertar câmeras fotográficas e relógios. Em razão das características econômicas e sociais da época, era mais procurado para consertar relógios. Mesmo assim, desenvolveu uma relação de confiança com os fotógrafos da cidade, que a ele recorriam para todo e qualquer tipo de conserto. Esses fotógrafos, inclusive, criaram um chavão que afiançava sua irrestrita confiança no mestre: “Se o Juliani não der jeito, ninguém mais dá”.

Em meados da década de 50, passou a trabalhar também como lambe-lambe na Praça Marechal Floriano Peixoto, ao lado da catedral, onde seu filho Luiz Juliani já exercia o ofício. Lá, por mais de duas décadas, retratou londrinenses famosos e anônimos; pessoas que precisavam de fotografias para tirar documentos (poucas à época) ou simplesmente para mandar de lembrança a parentes distantes. Realizou o sonho de centenas de pessoas que visitavam Londrina e, pela primeira vez na vida, deparavam-se com a oportunidade de “tirar um retrato”. Vez ou outra era chamado para um serviço que pouco lhe agradava: fotografar mortos. Era costume à época fotografar o corpo do familiar falecido, principalmente de crianças, antes do sepultamento. Dadas as condições de comunicação e transporte da época, parentes distantes sequer conseguiam ser avisados a tempo do falecimento de algum membro da família; chegar para o velório e sepultamento, então, menos ainda. Assim, as fotografias de mortos eram uma espécie de lembrança póstuma enviada aos que não puderam comparecer ao enterro. Esse costume era mais adotado quando o morto era criança, pois, não raro, seria essa sua primeira – e única – fotografia.

Para o bem da história, uma coincidência do destino fez Juliani se dedicar ao que gostava e sabia fazer melhor: fotografar. Com ou sem vínculo com quem quer que fosse, ora ganhando mais, ora ganhando menos, em casa ou na praça, acompanhou e documentou as paisagens rurais e as transformações urbanas. Graças ao vasto documentário fotográfico que produziu sobre os primórdios da cidade, a história de Londrina, ao longo dos tempos, e mesmo hoje, pôde e pode – a partir dessas mídias visuais – ser contada, revista e acrescida.



Figura 4 – Londrina 1934

Foto: José Juliani

Em 1979, o Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss adquiriu da família de José Juliani cerca de 400 negativos de vidro. Recuperados, limpos e adequadamente acondicionados, esses registros iconográficos são parte importante da história de Londrina, testemunhas fiéis do início da cidade e suas importantes transformações na década de 1930.

A poesia imagética de Haruo Ohara

Outro fotógrafo a quem a história de Londrina deve muito é Haruo Ohara. Nascido na província de Kochi (Japão), em 1909, chegou ao Brasil em novembro de 1927. Foi com a família (pai, mãe e cinco irmãos) para Cotia (SP), trabalhar numa lavoura de batatas. Menos de dois meses depois, a família seguiu para Santo Anastácio (SP), onde passaram a trabalhar numa fazenda de café. Lá, conheceram Hikoma Udihara, que havia chegado ao Brasil em 1910. Udihara era agenciador de terras (corretor) da Companhia de Terras Norte do Paraná, da qual havia conseguido exclusividade para negociar com imigrantes japoneses. Ele convenceu os Ohara e outros japoneses a conhecerem o que dizia ser o “maior projeto de colonização” em terras brasileiras.

Em dezembro de 1929, os japoneses vieram e gostaram do que viram. Eram nove potenciais compradores de terras. Entre final de março e início de abril de 1930, cinco deles compraram os primeiros lotes vendidos pela CTNP. Entre os adquirentes

estava Massaharu Ohara, pai de Haruo. A família Ohara só veio para Londrina em agosto de 1933. Na Gleba Cambé, onde foram instaladas outras famílias de japoneses, Haruo conheceu Kô Sanada, com quem se casou em junho de 1934. O casamento foi realizado na propriedade da família e reuniu praticamente toda a, até então, pequena colônia japonesa de Londrina. Um dos poucos não-japoneses presentes era José Juliani que, além de registrar a cerimônia, introduziu o núbente ao mundo da fotografia.

Haruo Ohara se tornou amigo de Juliani, de quem adquiriu sua primeira máquina fotográfica. Juliani o ensinou a manuseá-la e a revelar os filmes em negativo. Ohara chamou-a de “brinquedo” e, depois do trabalho na roça, passava horas “namorando-a”. Aprendeu a decifrar as nuances técnicas da fotografia. Apaixonou-se pela arte de registrar imagens. Como se tratava de uma paixão, empregava-a para registro do que mais amava: sua família e seu espaço. Sua primeira fotografia foi um retrato de sua esposa, Kô Sanada, ao lado de um pé de laranja, na propriedade da família, em 1938.

Família, trabalho, produção e principalmente a natureza foram focados pelas lentes de Ohara que, não raro, reunia dois, três ou mesmo os quatro elementos em uma única fotografia. Produziu centenas de fotografias em que registrou os parentes – pais, esposa, filhos – cultivando ou exibindo, orgulhosos, os frutos de seu trabalho na lavoura da terra – café, frutas e hortaliças. Amante da natureza, fotografava árvores, rios, lagos e animais; flores e floradas em todos os estágios; frutos em desenvolvimento, em ponto de colheita e colhidos. Valorizava o homem e seu trabalho. Era um homem simples; vivia na roça e reproduzia poeticamente, nesse ambiente, a relação do homem com a natureza.

No início da década de 50, a família Ohara mudou-se para a área central de Londrina. O lote de 20 alqueires em que moravam foi desapropriado para a construção do novo aeroporto. Losnak e Ivano registram que:

Na escritura de venda, constava que mais da metade da área do sítio seria destinada à construção do aeroporto e o restante seria loteado. Ainda havia no terreno mais de 6 mil pés de café, um extenso pomar, jardim, 4 casas de madeira, tulha, terreiro, etc. Tudo foi posto abaixo pelas máquinas de terraplanagem, moradias e planta. As mulheres derramaram lágrimas. Os homens engoliram seco. (LOSNAK; IVANO, 2003, p.87).

Na cidade, Ohara acompanhou e registrou as transformações urbanas de Londrina, mas continuou sendo um fotógrafo de pessoas e da natureza. Dedicou-se com mais tempo à fotografia. Aprimorou as técnicas de captura de imagens, passou longos períodos no laboratório fotográfico de sua casa, perseguindo, com a tradicional



“paciência oriental”, a perfeição nas imagens reveladas. Atento às inovações técnicas, comprou novos – e melhores – equipamentos. Nas décadas de 50, 60 e 70 trabalhou com Voigländer Bessa e Rolleiflex. Depois, com uma Asahi Pentax. No final da década de 70, passou a fotografar em cores.

Desde sua vinda para a cidade, o prazer da fotografia passou a ser sua principal ocupação. Era puro amor à arte, posto que sempre se recusou a ganhar dinheiro com a atividade. Foi um dos fundadores do Foto-cine Clube de Londrina. Em 1951, tornou-se sócio do Foto-cine Clube Bandeirantes, de São Paulo, o mais famoso do país, e participou de salões nacionais e internacionais. Em 1956, ganhou o I Salão Nacional de Arte Fotográfica da Biblioteca Municipal de Londrina, primeiro evento organizado para expor e valorizar a fotografia na cidade.

Em 1973, perdeu a esposa e transformou o laboratório fotográfico num refúgio: passou a se dedicar quase exclusivamente à sua outra grande paixão: a fotografia. Uma paixão resignada, introspectiva, silenciosa. Haruo Ohara não era dado a mostrar suas fotografias. Dizia que ninguém se interessaria em ver imagens velhas e antigas. Na década de 80, a comunidade londrinense e a sociedade brasileira descobriram definitivamente a arte, a beleza e a poesia de suas imagens. Foi homenageado em vida pelo Festival Internacional de Londrina (Filo), em 1998, com uma exposição individual. Em 2000, depois de sua morte, uma mostra de parte de seu acervo fotográfico foi a principal atração da III Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba.

Haruo Ohara faleceu em agosto de 1999, aos 89 anos. Deixou um acervo de mais de 20 mil negativos entre preto e branco e colorido, preservado e administrado pela família. Fotógrafo amador por opção e amante da arte de fotografar por convicção, retratou a estética, a poesia, a esperança, a inocência das crianças da cidade e da cidade criança. As fotografias de José Juliani documentaram as transformações físicas de Londrina em seus primeiros anos; as de Haruo Ohara capturaram a beleza em seu estado primitivo e o estado de espírito de sua gente.

Nomes que a história perdeu

Em razão de haverem fixado residência, constituído família e criado raízes em Londrina, bem como por serem protagonistas de publicações, os nomes de José Juliani e Haruo Ohara são mais lembrados e reverenciados que os de outros fotógrafos da mesma época. Os livros que retratam a vida e obra de ambos foram escritos e publicados após



sua morte e tiveram participação direta ou indireta de seus descendentes. Outros fotógrafos que atuavam na cidade nas décadas de 30 e 40, no entanto, por motivos diversos, não tiveram a mesma sorte.

Foto Mello

Em 1934, chegou em Londrina a família Mello. O patriarca, Antonio José de Mello, era fotógrafo na cidade de Presidente Wenceslau (SP). Assim que chegou, montou o **Foto Mello**, que funcionava anexo à casa da família. Segundo depoimento de seu filho⁵, Antonio sempre viveu da fotografia. “Não ficou rico, mas levou uma vida de razoável conforto”. O Foto Mello funcionou em Londrina até meados da década de 40, quando ele se mudou com a esposa e filhas para Araongas (a 40 km de Londrina), onde continuou na profissão. Fora do estúdio, atendia chamados para fotografar batizados, casamentos e pessoas mortas. Vez ou outra fotografava um caminhão carregado de toras, a pedido do motorista ou do proprietário da madeira, ou uma casa em construção para o proprietário guardar de recordação.

Alcides, o filho, destaca que “no mês de maio, o conhecido mês das noivas, a demanda por serviços crescia. Em contrapartida, durante a quaresma (àquele tempo ninguém casava durante a quaresma) e no mês de agosto, o faturamento despencava a níveis próximos de zero”. No início de Londrina (décadas de 30, 40 e 50), os casamentos não eram fotografados à exaustão como são atualmente. O costume era a cerimônia religiosa ser realizada sem a presença de fotógrafos. Depois da cerimônia, os noivos, as famílias, padrinhos e convidados caminhavam até o foto e faziam uma ou duas fotografias, internas (no estúdio) ou externa (em frente ao foto ou numa praça próxima). Normalmente se fazia uma foto dos noivos no estúdio e uma externa, com os noivos ladeados pelas famílias e convidados.

A quantidade reduzida de fotografias tinha três motivos. O primeiro era a falta de hábito, ou seja, a cultura familiar e social de registrar as cerimônias de casamento. O segundo era a dificuldade técnica de tirar fotografias, com o uso de enormes caixotes sobre tripés e negativos em chapa de vidro. O terceiro era o preço das fotografias ou, pior que isso, o baixo poder aquisitivo da maioria das famílias. O próprio Alcides de Mello, filho de fotógrafo, não tem fotografias de seu casamento, em 1936. Uma série de

⁵ MELLO, Alcides de. Entrevista concedida ao autor em 7 de setembro de 2004.



fatores, segundo ele, contribuiu para que as fotos não fossem feitas. O mais sério deles é que chovia muito no dia do casamento. Sem iluminação elétrica, o interior da igreja estava muito escuro, o que impossibilitava o registro, posto que, àquele tempo, não existia *flash* em Londrina. A solução, diz Alcides, seria irem a pé até outro foto, haja vista que seu pai, dadas as circunstâncias, deveria estar à frente e não atrás da câmera. “Mas como chovia muito e não dava para sair da igreja, desistimos das fotografias”, conta.

Antonio José de Mello não era exatamente um sujeito metódico, um profissional organizado. Trabalhava apenas para ganhar a vida e a vida para ele era o momento presente. Fazia os serviços que apareciam e quando não aparecida nada, não fotografava nada. Não tinha o hábito, a curiosidade ou o prazer de fotografar o crescimento urbano ou o desenvolvimento social de Londrina (e de Arapongas, a partir de meados da década de 40 até seu falecimento, em setembro de 1958). Pouco depois de entregar um serviço, dava cabo dos negativos em rolo ou em chapa de vidro. Com certeza, muito da história de Londrina se perdeu e deixou de ser contada por conta desse procedimento. Hoje, o filho lamenta os atos do pai, mas justifica sua atitude: “Ele entregava o serviço e considerava sua missão cumprida. Naquele tempo, ninguém imaginava que guardar negativos seria importante 60, 70 anos mais tarde.”

Foto Estrela

Em meados da década de 30, chegou a Londrina um fotógrafo alemão vindo do interior de São Paulo. Carlos Stender abriu o **Foto Estrela** e se dedicou a “ganhar a vida” com fotografia. Na prática, Stender montou o primeiro estúdio de Londrina, um local em que as pessoas podiam ser fotografadas com iluminação e fundo adequados. Trabalhou com fotografia de estúdio – retratos e fotos para documentos – e fotografia social – casamentos, aniversários, batizados, primeiras comunhões. A pedido da proprietária, começou a fotografar as formaturas de uma escola de corte e costura. Descobriu um filão comercial e passou a fotografar formaturas de outras escolas e colégios. Também fotografava, por encomenda ou interesse próprio, cenas da cidade, especialmente construções, inaugurações, bailes e outras festividades.

Carlos Stender, por quem o conheceu (depoimentos dos fotógrafos Yutaka Yasunaka⁶ e Tenkei Matsuo⁷), era um típico alemão: alto, loiro, gordo, de bochechas avermelhadas, simpático e falador; um homem muito educado e extremamente organizado. Em primeiro de outubro de 1952, “com um contrato rigoroso nos mínimos detalhes”, diz Yutaka, Carlos Stender vendeu o Foto Estrela para seu pai, Suejiro Yasunaka e se mudou para Cotia (SP), retornando a Londrina de vez em quando apenas para concluir negócios pendentes.

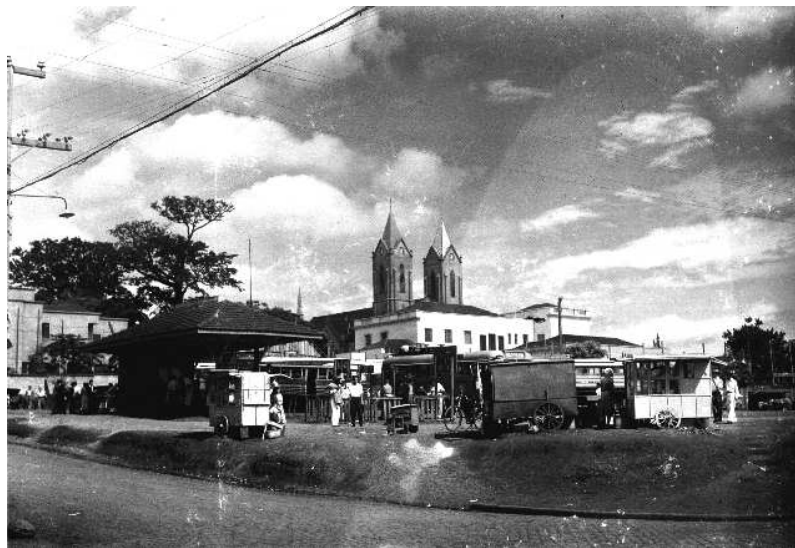


Figura 5 – Londrina década de 40

Foto: Carlos Stender

Em 2005, com auxílio financeiro do Promic – Programa Municipal de Incentivo à Cultura (um programa da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina), Edson Luís da Silva Vieira, então funcionário do Foto Estrela, hoje de propriedade de Yutaka Yasunaka, coordenou a recuperação do arquivo e a publicação do livro *Revelações da história: o acervo do Foto Estrela*, com imagens de Londrina das décadas de 40 a 70, de autoria de Carlos Stender e Yutaka Yasunaka, mídias importantíssimas para a preservação da memória da cidade, que estavam “perdidas” na história e agora estão disponíveis a historiadores e pesquisadores.

Matsuo, uma família de fotógrafos

⁶ YASUNAKA, Yutaka. Entrevista concedida ao autor em 10 de outubro de 2004.

⁷ MATSUO, Tenkei. Entrevista concedida ao autor em 27 de outubro de 2004.

Em 19 de janeiro de 1937 o Sr. Mineso Matsuo e sua família chegaram em Londrina. Nascido no Japão, aprendeu lá o ofício de fotógrafo. Matsuo, com a esposa e um casal de filhos, desembarcou no porto de Santos em meados da década de 20 e seguiu para o município de Água Limpa (SP), onde começou a trabalhar na agricultura. Na roça, contraiu malária e, em razão da doença, deixou o campo e se mudou com a família para a cidade de Valparaíso (SP). Por fim, veio para Londrina, onde se estabeleceu como fotógrafo.

Somados os filhos que nasceram no Japão aos que nasceram no interior paulista, o casal Matsuo teve oito – quatro homens e quatro mulheres. Mais da metade da família enveredou pelo mundo da fotografia, inclusive uma das mulheres, o que ainda não era muito comum à época. Procurando cair nas graças na colônia japonesa que se avolumava na cidade, o Sr. Matsuo batizou seu estabelecimento de **Foto Nippon**. Conquistou boa parte da colônia, mas seu filho Tenkei ressalta que a maior parte da clientela era brasileira. Primeiro porque o número de brasileiros na cidade era muito maior que o de japoneses; segundo porque os brasileiros acreditavam que fotografia “era coisa de japonês”. Como os japoneses, aparentemente, levavam mais jeito para a compreensão e operação de “aparelhos complicados”, os brasileiros atribuíam o conceito de qualidade na fotografia principalmente aos fotógrafos japoneses. Nesse caso, fotografia tirada por japonês era garantia de qualidade.

O foto, propriamente dito, era um “puxado” coberto anexo à casa de madeira em que a família residia, na (atual) rua Quintino Bocaiúva, um pouco distante do centro da cidade. Em menos de um ano, a família se mudou para outra casa, na mesma rua, também em madeira, agora mais próxima do centro. O foto continuou sendo um “puxado” coberto no fundo da casa. Alguns anos mais tarde, no início da década de 40, família e foto se mudaram para a (atual) rua Sergipe, próximo ao local onde por muito tempo funcionou o Nóbile Hotel. No início da década seguinte, novamente família e foto se mudaram para a (atual) rua Minas Gerais, no local onde o filho mais velho, Chinzoo, abria o restaurante Matsuo. Foto e restaurante funcionaram no mesmo endereço por cerca de quatro anos. O patriarca da família, Mineso Matsuo, um dos pioneiros da fotografia em Londrina, faleceu em 1969.

A família trabalhava mais com fotografia de ateliê (retratos e fotos para documentos), mas também fazia fotos externas. Um dos nichos comerciais era fotografar a colônia japonesa. Um ponto de referência – e preferência – dos nipônicos era a escolinha da colônia. Era comum fotografar famílias ou grupos de japoneses em

frente à escola. Pais posavam sisudos, mas com indisfarçável satisfação, ao lado dos filhos, diante da escola. Educação sempre foi motivo de orgulho para os japoneses. Independente do orgulho, os japoneses também eram práticos: uma foto com toda a família ficava mais barato que uma de cada um dos membros da família. Era o princípio – até hoje utilizado – de unir o útil ao agradável.



Figura 6 – Primeira Igreja Católica de Londrina – final da década de 30

Foto: Chinzoo Matsuo

Tenkei Matsuo, o primeiro dos filhos a nascer no Brasil, chegou em Londrina com oito anos. De todos os filhos do casal era o mais resistente, o que menos queria trabalhar com fotografia. Evitou-a enquanto pôde ou, melhor, até levar uma “dura” do irmão mais velho (Chinzoo), já em meados da década de 40. Tenkei logo percebeu que a aversão à fotografia era um preconceito sem fundamento. Mal começou a fotografar, apaixonou-se pelo ofício. Entre 1954 e 1965, inclusive, atuou como repórter fotográfico da *Folha de Londrina*. Ironia do destino: trabalhou com fotografia até próximo dos oitenta anos de idade. Orgulhoso de seu trabalho, fazia questão de chancelar sua produção, sempre no canto inferior direito das fotos. Procedimento, aliás, também adotado pelo pai e demais fotógrafos da família desde os tempos do Foto Nippon.

Na década de 30, segundo Tenkei Matsuo, além do **Photo Stúdio** (de José Juliani), do **Foto Nippon** (de sua família), do **Foto Estrela** (de Carlos Stender) e do **Foto Mello** (de Antonio José de Mello), havia um outro em Londrina. Sem se lembrar do nome dos proprietários, diz que o estabelecimento ficava na atual avenida Paraná e pertencia a um casal de alemães, que tocava o empreendimento sem empregados. Relata que um dia se deu conta de que há meses não via mais o alemão ou sua mulher. Procurou saber o que havia acontecido com eles e foi informado de que ambos haviam



falecido. Ninguém, por enquanto, soube falar nada sobre o casal de alemães ou do foto que a ele pertencia. Não são citados em reportagens, trabalhos ou livros publicados sobre Londrina e não existem vestígios de sua produção fotográfica no Museu Histórico de Londrina. São outros nomes perdidos na história.

A saga dos Matsuo, uma família de fotógrafos, com certeza tem muitas contribuições a dar para o resgate e documentação iconográfica da história de Londrina. Ela só precisa ser organizada, narrada e publicada. Chinzoo e Tenkei ainda são vivos e têm muita história para contar e fotografias para mostrar. No entanto, é preciso que isso seja feito com certa urgência, sob pena de seus nomes também serem perdidos na história.

Considerações finais

Desde seu advento, a fotografia tem contribuído para o registro (em seu tempo) – e recuperação (em tempos posteriores) – da história. Possivelmente, a prova mais cabal de sua importância, neste sentido, seja a existência e reprodução da primeira fotografia, produzida por Joseph Nicéphore Niépce, em 1826, para que a história dessa mídia visual fosse recuperada, comprovada e democratizada por meio de publicações.

Ao longo do tempo, em maior ou menor escala, a fotografia foi e tem sido utilizada com um suporte, no mínimo confiável, para a narrativa histórica de todos os segmentos da sociedade. No início, enquanto não se tinha ainda uma noção exata de sua importância e magnitude, era considerada apenas uma mera ilustração. Tempos depois, galgou à condição de instrumento auxiliar de pesquisa. Pouco precisou, a partir de então, para ser reconhecida como documento histórico. Hoje, tem sido largamente utilizada como fonte de pesquisa.

Provavelmente, a primeira iniciativa planejada e organizada de uso da fotografia como mídia de recuperação e preservação da memória tenha vindo da França. Preocupado em inventariar, tornar conhecidos e preservar seus monumentos históricos, o governo francês criou, em 1851 (apenas 12 anos depois do anúncio do Daguerreótipo), a *Missão Heliográfica Francesa*. Segundo Borges (2005, p.93): “Imediatamente, as regiões da nação francesa começaram a ser mapeadas, divididas e entregues aos mais renomados fotógrafos da França e de outros países da Europa e dos Estados Unidos.”

No Brasil, as primeiras iniciativas com este propósito aconteceram durante o período do Império (1840-1889), especialmente em razão do imperador D. Pedro II ser uma pessoa culta, visionária e que, de imediato, apaixonou-se pela fotografia. Foi fotógrafo, incentivador e mecenas da fotografia. Ao longo de seu governo amou uma coleção de mais de vinte mil imagens, hoje importante acervo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, à disposição de pesquisadores do país e do exterior.

No final do século XIX, com o início da publicação de fotografias – pelo sistema de autotipia, ou seja, sem qualquer interferência de gravuristas – nos jornais e revistas brasileiras⁸, elas passaram a contribuir ainda mais para a recuperação e preservação da história, pois, a partir de então, um único original podia ser reproduzido em milhares de exemplares de jornal e atingir um público muito maior, tendência que se consolidou no começo do século XX.

Neste tempo e contexto – década de 30, com a fotografia já popularizada no país – nasceu, nas matas da região Norte do Estado do Paraná, uma nova cidade: Londrina. Para sorte de sua história, o chefe da caravana dos desbravadores, que veio para demarcá-la e iniciar seu processo de colonização, trazia consigo uma câmera fotográfica. Coube a George Craig Smith a produção de seus primeiros documentos iconográficos. Suas fotografias, hoje à disposição para apreciação e consultas no Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss, foram – e são – importantíssimas mídias para a recuperação da história da cidade e região.

Depois de George Craig Smith, outros fotógrafos registraram a colonização, crescimento e desenvolvimento de Londrina em sua primeira década de existência. Parte desses registros – especialmente os produzidos por José Juliani, que fora contratado pela Companhia de Terras Norte do Paraná, para registrar seus feitos – também fazem parte do acervo do Museu Histórico de Londrina. O acervo de fotografias do museu, no seu todo, contribuiu e continua contribuindo para a recuperação da história. São mídias visuais importantíssimas – provavelmente as mais importantes – para recuperação e democratização da história de Londrina.

⁸ As primeiras fotografias publicadas pelo sistema de autotipia, ou seja, impressão do original fotográfico direto no papel, por meio de um clichê e sem qualquer interferência de gravuristas, constavam de um encarte semanal do *Jornal do Brasil*, intitulado *Revista da Semana*, que começou a circular em 20 de maio de 1900.



Referências

- ARRUDA, Maria Juliani de. **Juliani**: um homem, sua máquina e a história de Londrina. Londrina: Eduel, 1999.
- BONI, Paulo César. **Fincando estacas!** a história de Londrina (década de 30) em textos e imagens. Londrina: Edição do autor, 2004.
- BORGES, Maria Elisa Linhares. **História & fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru (SP): EDUSC, 2004.
- DE VOLTA à luz: fotografias nunca vistas do Imperador. São Paulo: Banco Santos, 2003.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens; LAGO, Pedro Corrêa do. **O século XIX na fotografia brasileira**. São Paulo: Francisco Alves, 2000.
- GORENDER, Jacob. A face escrava da corte brasileira. In: AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Maurício. **Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr. (1864-1866)**. São Paulo: Ex. Libris, 1988.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LOSNAK, Marcos; IVANO, Rogério. **Lavrador de imagens**: uma biografia de Haruo Ohara. Londrina: Edição dos autores, 2003.
- TURAZZI, Maria Inez. **Marc Ferrez**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. **O Brasil na fotografia oitocentista**. São Paulo: Metalivros, 2003.
- _____. **Mestres da fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995. (Coleção Gilberto Ferrez)
- _____. **Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX**. São Paulo: Metalivros, 2000.