

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
LINHA DE PESQUISA: SOCIEDADES IBÉRICAS E AMERICANAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA

VALDIR MACHADO GUIMARÃES

**RETRATOS FAMILIARES: A TEATRALIZAÇÃO DA POSE ATRAVÉS DAS FOTOPINTURAS
NA REGIÃO CENTRO-SUL PARANAENSE (1940 A 1980).**

Porto Alegre
2025

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

VALDIR MACHADO GUIMARÃES

RETRATOS FAMILIARES: A TEATRALIZAÇÃO DA POSE ATRAVÉS DAS
FOTOPINTURAS NA REGIÃO CENTRO-SUL PARANAENSE (1940 A 1980).

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação Strictu Sensu em história da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

Porto Alegre/RS
2025

Ficha Catalográfica

G963r Guimarães, Valdir Machado

Retratos Familiares : a teatralização da pose através das
Fotopinturas na região Centro-Sul paranaense (1940 a 1980) /
Valdir Machado Guimarães. – 2025.

228.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História,
PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

1. História. 2. Fotopintura. 3. Memória. 4. Representação. I.
Monteiro, Charles. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

Dedicatória.

“Que todos os seres sejam felizes”. (autor desconhecido).

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, minha família, à PUC-RS, ao Professor Dr. Charles Monteiro, aos Professores Doutores da Banca de Doutorado pela escuta, paciência e respeito pelo meu trabalho.

Agradeço aos meus pais, Valdir Guimarães e Florizia Machado Maia (Tuca) pelo dom da vida, aos irmãos Roberto Machado Guimarães, Roselia da Aparecida Mayer, Osiris Ayres Guimarães e demais irmãos e sobrinhos, aos compadres, comadres e afilhados, aos professores e amigos: Miguel Carlos Parolo, Nancy Terezinha Costa da Silva, Maria Repula dos Santos, Edison Luiz Perich, Maria Aparecida Ziegnamn Schon, Antonia, Simone Loch, Dr. Maicol, Glenn Willian, Alfredo Luiz Schavaren, Juliana Semmer Correia, Vera Dal Santos, Rodrigo Fabiano, Osiris Jr., Valdir Michels, Flamarion Laba da Costa, Ancelmo Schorner, Marcos Henrique, Ivo Canabarro, Eric Allen Bueno, Daniel Ivori de Matos, Lucimar Basniak Lenartowicz Lawryniuk, João Emanuel da Costa Oliveira, Diogo Nogueira, Helena de Oliveira Andrade, Eliandra Aparecida Menon Mezaroba, Jane Silva Buhner Taques, entrevistados e demais irmãos da Educação.

Agradeço e dedico a existência de todas as crianças de Pitanga, Brasil e do mundo!

Obrigado pela oportunidade de estarem presentes nesta fase da minha vida.

Valdir Machado Guimarães.

Um retrato antigo traz de volta
Sublimes tradições que hoje
não existem mais
Não deixe apagar a velha
chama
Saudades dos tempos dos
nossos pais

Enquanto houver um poeta
Enquanto houver um cantor
A chama do passado
renascerá.

3° e 4° Estrofe da Música: A Chama: “Grupo Os
Nativos” 1995.

LISTA DE ABREVIATURAS

CE	Ceará
DR	Doutor
EUA	Estados Unidos da América
PR	Paraná
PUCRS	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
RS	Rio Grande do Sul
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UNICENTRO	Universidade Estadual do Centro-Oeste
UOL	Universo Online

RESUMO

Esta pesquisa de tese, tem como objetivo problematizar a construção do estudo das fotonpinturas no cenário da região centro-sul, no estado do Paraná, no período de 1940 a 1980, data do estabelecimento desta prática fotográfica e, posterior declínio. Para este fim, foi selecionado como objeto de análise um conjunto de 42 imagens de famílias paranaenses, bem como realizadas entrevistas com os retratados ou seus descendentes, na busca por desvelar as possíveis interpretações que condicionam este tratamento imagético e sua visualidade discursiva, repensando um cenário de identidades através do âmbito visual e da metodologia da história oral. A referida região, possui um contingente relevante de famílias com descendência Ucraniana, Alemã, Italiana, mas também Indígenas que constituíram estas fronteiras étnicas regionais. O trabalho fundamenta-se num quadro teórico que privilegia a reflexão sobre as práticas e linguagens culturais, no qual serão utilizados documentos que servirão de suportes ou fios de ligação na articulação da fotonpintura como objetos de estudos históricos, que permitem pensar a perpetuação imagética, a percepção da paisagem familiar, as representações, além das sensibilidades do ambiente que integram a articulação e a produção da memória familiar.

Palavras-chave: História. Fotonpintura. Memória. Representação.

ABSTRACT

This thesis research aims to problematize the construction of the study of photopaintings in the scenario of the central-southern region, in the state of Paraná, in the period from 1940 to 1980, date of the establishment of this photographic practice and subsequent decline. To this end, a set of 42 images of families from Paraná was selected as the object of analysis, as well as interviews were conducted with those portrayed or their descendants, in the quest to reveal the possible interpretations that condition this imagery treatment and its discursive visuality, rethinking a scenario of identities through the visual scope and methodology of oral history. The referred region has a relevant contingent of families with Ukrainian, German, Italian descent, but also Indigenous people who constituted these regional ethnic borders. The work is based on a theoretical framework that favors reflection on cultural practices and languages, in which documents will be used that will serve as supports or connecting threads in the articulation of photopainting as objects of historical studies, which allow thinking about imagery perpetuation, the perception of the family landscape, the representations, in addition to the sensibilities of the environment that are part of the articulation and production of family memory.

Keywords: History. Photopainting. Memory. Representation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Família Atalísio Neves de Castro e Maria Tereza Marques Neves.....	17
Figura 2 - O casal Atílio Mognon e Tereza Bergueti Mognon e os filhos.....	24
Figura 3 - Maria Olivina Batista, Rosa Batista, Conceição Aparecida Batista, José da Luz Batista, Conceição da Luz Batista, Antonio Andrade Batista.....	35
Figura 4 - Mapa do estado do Paraná e região centro-sul.....	36
Figura 5 - Família Antunes Guimarães.....	46
Figura 6 - Família Fortunato.....	55
Figura 7 - Foto Elite Pitanga.....	62
Figura 8 - Máquina fotográfica utilizada por Afonso Stadler – 1950.....	64
Figura 9 - Foto aproximada da máquina fotográfica utilizada por Afonso Stadler..	64
Figura 10 - Máquinas Fotográficas da Região Centro-Sul do Paraná.....	65
Figura 11 - Região Centro-Sul e Municípios Paranaenses.....	71
Figura 12 - Família Gandro.....	76
Figura 13 - Sala da residência da família Gandro.....	78
Figura 14 - Família Forequevicz.....	81
Figura 15 - Família Forequevicz.....	82
Figura 16 - Família Forequevicz.....	83
Figura 17 - Família Amrein.....	87
Figura 18 - Família Amrein.....	89
Figura 19 - Família Klosovski.....	90
Figuras 20 e 21 - Família Petrechen.....	91
Figura 22 - Famílias Kraiczy e Volorate.....	92
Figura 23 - Família Volorate.....	93
Figura 24 - Famílias Kraiczy e Goranze.....	94
Figura 25 - Máquina Fotográfica – Estilo Gaita - Dr Miethe’s Dreifarben.....	105
Figura 26 - Máquina Fotográfica – Daguerreótipo.....	106
Figura 27 - Máquina Fotográfica - Agfa Ambi Silette.....	107
Figuras 28 e 29 – Família Malko.....	114
Figura 30 - Empresa Fotográfica em Pitanga.....	114
Figuras 31 e 32 - Família Scherba.....	115
Figura 33 – Família Antonio Rocha Loures Villaça.....	121
Figura 34 – Família Negoseki.....	121
Figura 35 - Família Japonesa (desconhecida).....	122

Figura 36 – Família Pires.....	128
Figura 37 – Pinheiros do Paraná.....	129
Figura 38 – Família Buchmann.....	131
Figura 39 e 40 – Família Lima.....	132,133
Figura 41 - Família Lima.....	133
Figura 42 - Família Lima.....	134
Figura 43 – Família Stipp.....	135
Figura 44 - Família Firmino dos Santos.....	136
Figura 45 – Família Murbach.....	137
Figura 46 – Família Tchornobai.....	140
Figuras 47 e 48 – Família Blau – 1950.....	141
Figura 49 – Família Heerdt – 1970.....	142
Figura 50 – Família Becher.....	143
Figura 51 – Família Borgert – 1981.....	144
Figura 52 – Família Roecker.....	145
Figura 53 – Família Ottersbach Luchtenberg.....	146
Figura 54 – Família Warmling.....	147
Figura 55 - Família Warmling.....	148
Figura 56 - Família Roecker.....	149
Figura 57 - Famílias Roecker e Ottersback.....	151
Figuras 58 e 59 - Família Silva e Machado – 1960.....	154
Figura 60 - Família Silva.....	155
Figura 61 - Família Silva.....	155
Figura 62 - Família Czekster.....	156
Figuras – 63 e 64 - Originais da Fotopintura.....	156
Figura 65 – Família Mariano.....	158

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Catálogo de informações preliminares da Fotopintura.....	56
Quadro 2 – Estúdios fotográficos na Região Centro-sul do Paraná/ 1940 a 1980.....	65
Quadro 3 – Catálogo de informações preliminares da Fotopintura – 12.....	77
Quadro 4 – Catálogo de informações preliminares da Fotopintura – 14.....	81
Quadro 5 – Catálogo de informações preliminares da Fotopintura – 15.....	82
Quadro 6 – Catálogo de informações preliminares da Fotopintura – 17.....	87
Quadro 7 – Catálogo de informações preliminares da Fotopintura – 19.....	90
Quadro 8 – Catálogo de informações preliminares da Fotopintura – 20,21,.....	91
Quadro 9 – Catálogo de informações preliminares da Fotopintura – 22.....	92
Quadro 10 – Catálogo de informações preliminares das Fotopintura – 23.....	94
Quadro 11 – Catálogo de informações preliminares da Fotopintura – 24.....	95
Quadro 12 - Informações das Fotopinturas.....	160

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
MAS O QUE É A FOTOPINTURA?.....	17
CAPITULO 1 - CENÁRIOS DA HISTÓRIA DA FOTOPINTURA NO BRASIL E A CULTURA FOTOGRÁFICA	38
1.1 ASPECTOS TEÓRICOS-METODOLÓGICOS DA FOTOPINTURA..	47
1.2 O PAPEL DO FOTÓGRAFO: ESTÚDIO OU ATELIÊ DE PINTURA E RETOQUE NA PRODUÇÃO DA FOTOPINTURA.....	58
CAPITULO 2 – A REGIÃO CENTRO SUL DO PARANÁ COMO ARTICULADORA DA MEMÓRIA SOCIAL DA FOTOPINTURA	70
2.1 A ETNICIDADE DA IMAGEM NO CENTRO SUL PARANAENSE.	79
2.2 A CIRCULAÇÃO E CONSUMO DA FOTOPINTURA PERMEANDO A CULTURA VISUAL.....	96
CAPÍTULO 3 - A BIOGRAFIA DAS FOTOPINTURAS ATRAVÉS DO SÉCULO XX – O ESTUDO DO TRIÂNGULO INVERTIDO	102
3.1 OS ESTÚDIOS FOTOGRÁFICOS – REFLEXÕES EM TORNO DOS USOS DA FOTOGRAFIA.....	102
3.1.1 FOTOGRAFIA E SUA PRESENÇA NO CENTRO-SUL PARANAENSE.....	111
3.1.2 TECNOLOGIAS DA FOTOPINTURA.....	117
3.1.3 MEMÓRIAS PARANAENSES DA FOTOPINTURA ATRAVÉS DOS MUSEUS.....	120
3.2 AS DISTINÇÕES DA FOTOPINTURA ENTRE O AMBIENTE RURAL E URBANO.....	123
3.2.1 QUADROS DE ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS E FOTOPINTURAS	130
3.2.2 A RELIGIOSIDADE NAS FOTOGRAFIAS E FOTOPINTURAS.....	137
3.2.2 FAMÍLIAS INTERÉTNICAS – O PERTENCIMENTO E A PASSAGEM DO RURAL PARA UMA IDEIA DE URBANIDADE.....	138
3.2.3 OLHAR SOBRE ESTA REGIÃO, O QUE AS PESSOAS QUEREM APRESENTAR COM A FOTOPINTURA?.....	153
3.3 ANÁLISE DAS REGULARIDADES DA FOTOPINTURA PARANAENSE.....	158
3.3.1 OS PADRÕES E AS REGULARIDADES PRESENTES NAS FOTOPINTURAS.....	158

CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	175
ANEXOS	190
APÊNDICE 1 – MODELO DE ENTREVISTA.....	190
APÊNDICE 2 – MODELO DE ENTREVISTA.....	192
APÊNDICE 3 - QUADRO DE INFORMAÇÕES PRELIMINARES DA FOTOPINTURA/FOTOGRAFIA.....	194
APÊNDICE 4 - QUADRO DE INFORMAÇÕES PRELIMINARES DA FOTOPINTURA/FOTOGRAFIA (PLANO DE DETALHES DAS IMAGENS).....	195

INTRODUÇÃO

O trabalho de pesquisa desta tese, busca refletir sobre a construção da visualidade das imagens de famílias da região centro-sul paranaense através de fotonúscas, em torno de um padrão imagético, analisando a experiência deste modelo fotográfico na construção da memória familiar, compreendendo o período de intensificação deste estilo visual vigente entre 1940 e 1980, convivendo com o desenvolvimento de novas técnicas como a câmara digital e mudanças na produção da fotografia.

O recorte temporal refere-se à datação das primeiras fotonúscas produzidas e localizadas no transcorrer da pesquisa na referida região, período de desenvolvimento intenso de imigração de Ucranianos, Alemães, italianos entre outras etnias que escolheram elaborar e compartilhar suas memórias familiares através dessa prática fotográfica, (CANDAU, 2016).

O interesse por este tema da História visual foi decorrente da motivação pela continuidade da pesquisa realizada em nível de mestrado, que buscou analisar algumas perspectivas sobre os estudos dos retratos de famílias na região central do Paraná, percebendo as suas características e discussões em torno da visualidade das imagens, os diálogos locais e as diferentes representações, desvelando suas práticas culturais, assim a ampliação do referido trabalho pode nortear outros vieses e aproximações em torno da construção da memória social, ao destacar a região Centro-Sul do Paraná, como um recorte espacial.

A fotografia chega oficialmente no Brasil em 1840 através de Louis Comte, onde o Daguerreótipo apresentava um alto custo, no qual os burgueses no período buscavam perpetuar as suas imagens, contratando pintores para desenvolver os seus retratos. Já entre os anos de 1850 e 1860 foi possível o desenvolvimento de recursos técnicos, iniciando uma maior acessibilidade de pessoas em obter imagens. Nesse período, destaca-se Marc Ferrez que trabalhava em registrar e compor a imagem como arte em cena e Militão Augusto de Azevedo que desenvolveu um álbum que analisava a cidade de São Paulo, ao buscar comparar os espaços urbanos (PROENÇA, 1997).

MAS O QUE É A FOTOPINTURA?

Refere-se a uma fotografia retocada e/ou pintada à mão, representando uma abordagem artística plural, utilizando a fotografia e a pintura conjuntamente no desenvolvimento da montagem de retratos. Este estilo foi usado pelo fotógrafo francês Eugène Disdéri em meados do século XIX, utilizando uma fotografia em baixo contraste além da pintura sobre a superfície da tela do retrato semelhante a outros padrões de produção imagética.¹

Figura 1 – Família: Atalísio Neves de Castro e Maria Tereza Marques Neves



Fonte: Família Castro e Neves – Pitanga-Paraná - 2013.

¹ O retrato fotográfico brasileiro comungou daquela linguagem comum ao retrato fotográfico comercial da segunda metade do século XIX que, de tão uniforme e codificada, pode ser qualificada em minha opinião de verdadeiro esperanto fotográfico, pois fez com que não existisse diferença substancial entre um retrato padrão de estúdio carte-de-visite, quer fosse realizado em Paris, Londres, Viena, Roma, Nova York, Washington, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Recife, Salvador, São Paulo ou Porto Alegre, apesar das grandes ou pequenas disparidades existentes entre as culturas específicas das cidades. Havia razões técnicas para que isso ocorresse – como o emprego do mesmo tipo de câmara, de iluminação, de negativo (de colódio úmido), de papel. Não se incluem as produções anteriores a 1880, pois eram mais singelas e foram realizadas sem que os profissionais fossem devidamente especializados ou definitivamente estabelecidos na cidade. Por exemplo, no “Alkazi Foundation for the Arts” (acparchives.com), em Nova Delhi, há uma vasta coleção de fotopinturas indianas, detalhadamente apresentada por Ebrahim Alkazi, Rahaab Allana e Pramod Kumar no catálogo “Painted Photographs: Coloured Portraiture in India”. A fundação também tem fotos de estúdio provenientes do Sri Lanka, Birmânia, Nepal, Tibete, Afeganistão, China e Japão. Sobre o mesmo tópico, destacam-se as publicações “Embellished Reality: Indian Painted Photographs”, de Deepali Dewan; e “Allegory and Illusion: Early Portrait Photography from South Asia”, de Christopher Pinney, Beth Citron e Rahaab Allana. fotográfico (albuminado) montado sobre o mesmo suporte (os cartões no formato carte-de-visite ou carte cabinet), de fundos pintados e demais ornamentos e acessórios de estúdio – mas, existia sobretudo uma linguagem comum, uma maneira idealizada e formal de retratar as pessoas, como se todas, ricas ou pobres, conhecidas ou desconhecidas, pertencessem à mesma abonada burguesia francesa que inspirou os paradigmas do gênero. VASQUEZ, Pedro Karp. Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX. São Paulo: Metalivros, 2000. p. 25.

Assim, criava-se um modelo de possibilidade de alteração em relação a cores, retoques, em que se enfatizava sempre o pedido do contratante da arte, além de colorir a fotografia que até então era produzida nas cores preto e branco. É evidente que o custo da imagem naquele período era alto para uma popularização, que esteve mais acessível a partir de década de 1940, fazendo-se presente intensamente no Nordeste ao estar próximo de aspectos religiosos locais e também nas demais estados brasileiros como o Rio de Janeiro e São Paulo além do Sul do país.

[...] 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, (BORGES, 2008, p. 57-58).

Nesta citação, observam-se algumas características relevantes sobre o processo de produção da fotopintura e a confecção do retrato como um álbum familiar.

Mediante a este cenário, outro elemento norteador que merece reflexões, sobre a qual o profissional estaria melhora qualificado para desenvolver-se e compreender a abordagem da fotopintura² por (FERREZ, p.73, 1985).

Trata-se da arte de fazer um retrato a óleo, de dimensão natural, sem grande incômodo para a pessoa que deseja ser retratada, sendo bastante o tempo, indispensável de alguns minutos, a fim de obter-se unicamente um retrato, nas dimensões de um cartão de visita, que depois serve para reprodução em grande, sobre papel ou diretamente sobre tela. Este primeiro trabalho obtido é entregue ao pintor que, considerando-o já como um esboço, encarrega-se de colorir. Esta arte de retratos, que está hoje tão em moda, tem desgraçadamente de contribuir para o regresso da verdadeira arte, a qual só deveria ser exercida segundo os seus indeclináveis preceitos. Este novo meio, conhecido pelo nome de Fotopintura [...] se algum merecimento pode ter é certamente devido ao pintor e não ao fotógrafo. FERREZ, G. 1985, op. cit., p. 73 e DURAND, J. C. op. cit., p. 40.

Logo, profissional que produzia a fotografia em baixo contraste muitas vezes também desenvolvia o trabalho de colorista, ou seja, aplicava tintas e redesenhava as

² Quanto aos historiadores da arte, eles não dedicam nenhum capítulo ou parágrafo a essa técnica, não mencionam sua existência em nenhum lugar e, conseqüentemente, não a nomeiam. O próprio termo “fotopintura” não é emprestado do discurso histórico ou estético, mas de uma denominação do final do século XIX, encontrada em diversos manuais práticos. Tradução de: “Quant aux historiens de l’art, ils ne consacrent à cette technique aucun chapitre ou paragraphe, ne mentionnent nulle part son existence, et par conséquence ne la nomment pas. Le terme même de “photopeinture” n’est pas un emprunt au discours historique ou esthétique, mais à une dénomination de la fin du XIXe siècle, trouvée dans divers manuels pratiques. TREILLE, Sylvie. Colorations sur photographie: la photopeinture. In: Etnologie française, vl. XX, n. 04, 1990. p.439.

roupas e acessórios de acordo com o pedido do cliente. Essa intervenção artística, nas palavras do curador de fotografia Eder Chiodetto: “O fotopintor dava o ar de dignidade aos retratados, colocando terno e gravata nos homens e vestidos de flores e joias nas mulheres”.Demandando um processo de estética e um exercício de criação.

Este processo estético e de criação fotográfica contribuía para a entronização do ser querido, sendo um fator fundamental do sentido de produção da fotopintura, ocorrendo intensamente no nordeste onde segundo o curador Titus Riedl (2007), “A fotografia popular se encontrava informalmente em lugares de grande aglomeração como passeios públicos, praças, feiras, circos e romarias, constituindo um cenário religioso, servindo posteriormente como um elemento cultural presente nas paredes das residências ou instituições públicas.”

Neste sentido, quando se aborda o recorte espacial desta pesquisa, ou seja, a região centro-sul paranaense, observa-se que a produção da fotopintura criava um padrão de representação do indivíduo de grande aceitação, interferindo decisivamente na produção, circulação e no consumo deste produto visual nas famílias originando um processo de elaboração identitário e de construção de representações sociais, servindo de expressão de um processo de cultura visual entre o campo e a cidade no contexto de modernização da visualidade da sociedade brasileira , constituindo também um meio de elaboração de uma memória social por estes grupos naquela região do Paraná.

Assim, quando se analisa a envergadura do objeto de análise da fotopintura, enquanto fonte relevante para os estudos culturais, é necessário refletir sobre este cenário e transitar entre as abordagens conceituais, além de caracterizar a potencialidade da fotopintura como um elemento articulador do processo histórico regional.

A perspectiva teórico-metodológica adotada para a escrita da tese, busca relacionar a abordagem temática e a perspectiva metodológica, no qual aponta-se algumas obras de referência processo de interpretação da visualidade, fotopintura, memória e representação, que constituem um ângulo de aproximação a partir da contribuição de autores como Ulpiano Bezerra de Meneses, Ana Maria Maud, Ivo Canabarro, Solange Ferraz Lima entre outros pesquisadores, para interpretar as fontes imagéticas como um novo padrão de visualidade a partir dos anos de 1940 até 1980, na região centro-sul.

Nesta abordagem de pesquisa, as fontes principais constituem-se de um conjunto de 42 fotopinturas fotografias de famílias de origem ucraniana, alemã, italiana, indígenas, entre outras etnias presentes na Região Centro-Sul paranaense. ,Foram utilizados, também, retratos encontrados em museus, casas de cultura, paróquias das igrejas, prefeituras e nas comunidades da região pesquisada, junto a outras fotografias pertinentes, na construção de memórias familiares, juntamente com a realização de 30 “trinta” entrevistas, a partir da metodologia de história oral.

Neste sentido, quando se repensa as questões concernentes quanto ao retrato de família, a fotografia é condicionada a importância dos estudos sobre o âmbito da imagem relacionada à cultura visual. Neste contexto, Ulpiano Bezerra de Meneses (2005, p. 3), ao comentar sobre o cenário da história e a fotografia expressa:

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.

Segundo Meneses, ocorre o entendimento dos variados sistemas visuais bem como os ambientes que compõe essa visualidade, os suportes, as condições técnicas, a interferência imagética no social e cultural, no que tange sua circularidade social dos produtos de visualidade que interagem no contexto da sociedade em que está condicionada o objeto de pesquisa, ou seja, a Fotopintura.

Sobre o cenário técnico da confecção da fotopintura, pode-se compreender a partir da leitura do livro do fotopintor Julio Santos³, que elaborou um estudo sobre este modelo de imagem, sua dinâmica comercial e sua consolidação como um produto que alia uma fotografia feita em baixo contraste à pintura resultando em um padrão de representação social em retrato.

A abordagem e a problematização da visualidade tem como ênfase compreender o processo de construção social das imagens, que está relacionada aos gostos e ao consumo sociais de um determinado período e de grupos sociais específicos, enfatizando , a tecnologia que foi utilizada, as demandas dos indivíduos, os locais de exibição e como foram apreciados este produtos sociais pelos diversos grupos, suas preocupações, seus olhares visando a compreensão de uma realidade

³ SANTOS, Júlio. Mestre da fotopintura. Fortaleza: Tempo d' imagem, 2010.

social. A fotopintura se configura como um modelo social formando uma paisagem social.

O lugar da fotografia, como aborda Paulo Knauss (2006, p. 26), está relacionado com uma cultura técnica e as variadas experiências com o processo imagético em um determinado tempo, por isso as alterações tecnológicas no processo de produção das imagens tem seu papel na cultura visual.

Dessa maneira, a construção da visualidade na região centro-sul do Paraná compreende a utilização da fotopintura como um elemento de uso tanto no espaço privado das casas de família, quanto e também público em repartições públicas, assim esses retratos inovavam frente a passagem de um grupo social para outro e servindo como um modelo de representação do comportamento social de busca pela predominância do imaginário como um código de narrativa social na referida região, buscando um padrão de representação urbano mesmo estando a presença da fotopintura concentrada em localidades do interior.

As fotografias participavam do projeto de construção da visualidade urbana e do processo de inclusão e legitimação da ação de certos atores e grupos sociais, bem como da exclusão e estigmatização da ação e presença de outros sujeitos e grupos sociais no espaço urbano em processo de modernização. As fotografias ajudavam a dar visibilidade, davam a ver certos grupos e práticas sociais, bem como construíam hierarquias e diferenças sociais. O processo de construção de identidades ou de identificações sociais, bem seu oposto a alteridade e a exclusão aparecem ora de forma camuflada e ora de forma clara e plasmada em certos sujeitos e grupos sociais. Os “discursos e os sistemas de representação constroem lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (WOODWARD, 2000: 17ss, Apud Monteiro).

O consumo social de fotografias tem relação com a produção e circulação de imagens nos meios de comunicação, pois provocam a busca por uma identificação social que permita a passagem de um modelo de sociedade para outra, na qual gera tensões entre a imagem de uma sociedade rural versus as representações de práticas e sujeitos urbanos, no âmbito da experiência com a visualidade.

No contexto da experiência visual da sociedade, (MAUAD, 2010) é necessário compreender que as práticas e as representações revelam tensões e afetem a percepção imagética.

Uma história que tenha a fotografia como fonte e objeto deve eleger a visualidade como “plataforma estratégica de observação de uma sociedade na sua organização, funcionamento e mudança”. Nessa perspectiva a análise

histórica de fotografias não deve isolá-las das experiências sociais que as engendraram, aqui consideradas como o circuito social de produção, circulação, consumo e agenciamento das fotografias ao longo do tempo, nos sistemas de arquivamento, de guarda, de descarte e de exibição. Uma biografia das imagens que leve em conta a qualidade dos suportes materiais (visuais), dos meios (visuais), dos agentes e de suas mediações culturais, que perfazem trajetórias de produção e apropriação em usos sociais variados. Em todo caso, há que se abandonar uma epistemologia da prova, num regime historiográfico que teima em ‘contar o que realmente aconteceu’, e ir ao encontro de um conhecimento histórico que valorize as práticas e suas representações sociais de sujeitos históricos no tempo. Portanto, o que fazem das fotografias que registros excepcionais da experiência histórica a ponto de definir um padrão de memória pública? A plasticidade, o conteúdo, o impacto? As imagens fotográficas, por serem a atualização imediata de um passado irrecuperável a não ser visualmente, revelam uma tensão, algo de estranhamento que nos afeta. Assim as fotografias são registros extraordinários da história por que nos afetam. As fotografias são afetivas, são traços e pegadas de homens e mulheres no tempo. (MAUAD, 2010, p. 20).

O circuito da fotografia está atrelado a um caminho de produção, circulação e consumo da imagem. Num segundo contexto, a amplitude de novos textos poderia contribuir na leitura mais dinâmica, como uma mensagem, sendo analisadas através de seus significados. Ivo Canabarro, (2005, p. 36) disserta que:

A cultura fotográfica pode ser entendida como uma das modalidades da cultura singularizada por constituir uma prática específica de produção, de circulação e de consumo da imagem e é, também, um dos possíveis meios que permite a visualização e o entendimento de várias práticas sócio-culturais, que compõe o universo dos atores sociais. A 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 estender a análise a todo o processo de produção desta prática específica da cultura. A noção de cultura fotográfica ainda é uma discussão muito recente no Brasil, tanto entre os historiadores quanto entre os demais cientistas sociais que trabalham com imagens fotográficas. Neste sentido, é um desafio propor um estudo específico sobre esta noção, ao mesmo tempo, que se espera contribuir para o entendimento das múltiplas formas de expressão da cultura.

As fotopinturas estão relacionadas à construção dos processos culturais na história, na dinâmica entre representação e memória das famílias pertencente a determinados grupos sociais, dando a ver estes retratos nas paredes das casas como comenta Mirian Moreira Leite em sua obra “Retratos de Família”. Uma busca pela inserção social pautada na modernização. As fotopinturas contribuem na visibilidade das práticas culturais e sociais, implicando um modelo de identidade social.

A complexidade da cultura fotográfica está na diversidade dos atores sociais que a produzem. Sobre isso, Turazzi observa que essa forma de cultura não pode ser compreendida apenas pelas figuras de fotógrafos importantes, mas por profissionais de diferentes espaços e temporalidades. Esta cultura não se

restringe às imagens de lugares consagrados, tais como, arquivos, museus, jornais ou grandes coleções privadas. A cultura fotográfica de uma sociedade forma-se pela incorporação da fotografia em todos os domínios da vida social, ou seja, no artesanato popular, nas crenças religiosas e políticas, nas sociabilidades familiares, urbanas e outras, enfim, comporta toda a produção fotográfica de uma sociedade. O estudo de uma cultura fotográfica é uma proposta que visa não apenas a identificação e o conhecimento dos fotógrafos que atuaram em um determinado espaço ou a sua grande produção de imagens fotográficas, mas, fundamentalmente, procura entender como esta prática fotográfica foi desenvolvida, produzindo-se imagens que representam de certa forma a materialização da cultura e, ao mesmo tempo, como as fotografias são utilizadas para testemunhar as diversas formas de vivência. Trabalha-se com a proposição de que a fotografia é elemento importante que participa do processo de formação da identidade,⁴⁰ tanto individual quanto coletiva dos grupos fotografados. Os usos das imagens pelos diferentes grupos sociais também se traduzem nas formas como os mesmos afirmam o poder na sociedade, pois as formas de representação impressas nas fotografias intencionam o desejo de mostrar-se de uma maneira considerada ideal para os distintos contextos. (CANABARRO, 2005, p. 38).

A figura do profissional da fopintura, 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 relacionados à figura do fotógrafo, como “manipulador de imagens”.

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. E também como nos casos de análises da documentação escrita, a ampliação do detalhe tem o efeito de afastar o observador da realidade observada, o que pode não ter outras consequências, se os detalhes forem expressivos do mundo que o observador deseja conhecer.

Neste cenário, para o fopintor Julio Santos (2010), existiam alguns passos no contexto da produção do retrato, como o processo de revelação da imagem e

posteriormente o coloridor⁴. A pintura era feita com tinta a base de água, segundo este profissional, e as etapas da fotopintura eram divididas em recebimento da foto original, loteamento, reprodução, contorno, ampliação, colagem, colorido, retoque, roupa, afinação e repasse.

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

Figura 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: Família Mognon e Bergueti – Pitanga-Paraná – 2013.

Conforme Woodward (2013, p. 119), os “discursos e os sistemas de representação que a imagem expressa, constroem lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar”.

Assim, neste âmbito, a fotopintura permite a problematização e o entendimento de que ocorre um processo discursivo nessa prática, aproximando os retratados dos ideais da modernidade, alterando a percepção e a construção dos

⁴ Encarregado de colorir a imagem em baixo-contraste, conforme solicitação de pedido pelo vendedor.

sujeitos sociais através dos retratos de parede, legitimando a pesquisa sobre estas fontes de história visual, que estão ligados a produção de uma memória visual.

Pollak (1989) enfatiza que ao abordar a memória, ela não está condicionada apenas pelo caráter individual, no qual 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.⁵

O contexto da memória no cenário visual busca compreender as transformações da sociedade regional, enfocando as práticas das famílias em relação à imagem, bem como refletindo sobre o espaço visual enquanto forma de representação familiar, a produção do artefato visual, as características de fabricação da mesma, a circulação enquanto objeto de comércio e suas propriedades ideológicas e sociais.

É perceptível que a fotografia como fonte, tem despertado o interesse de pesquisadores e, por isso, há grande diversidade de discussões e embates que buscam definir metodologias para a compreensão de seus elementos e conteúdos visuais, considerando um período contemporâneo de produção da cultura visual.

Desse modo, conforme os estudos referentes às imagens da região Centro sul do Paraná, a observação de como o fotógrafo produziu e confeccionou a imagem colorida, compreende-se que há práticas culturais que estão em um âmbito decorativo e também de representação social através das fotografias penduradas nas paredes das casas, forjando uma identidade familiar.

Os materiais para a análise e a investigação histórica que compõe o acervo de pesquisa desta tese estão presentes nas casas dos proprietários das referidas imagens, constituindo variados arquivos particulares nos quais há uma procura por características e significados que se expressam diretamente ou indiretamente nas imagens, nos elementos de produção, isto é, as imagens precisam ser traduzidas em palavras, tanto para a sua análise como para sua comunicação, Leite (2001, p. 16).

Assim, a tese aproxima-se da reflexão sobre os bens imagéticos que compõe as práticas e linguagens culturais, as quais estão inseridas nas formas de expressões das fotopinturas, articulando os processos da produção da memória paranaense na

⁵POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio, Aprendendo a História. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, 1989, p. 88.

construção de identidades, por meio das representações construídas por meio das imagens.

Nesse sentido, os discursos são identificados dentro da configuração de análises internas e externas dos elementos nas imagens selecionadas, configurando um arranjo estético das antigas casas de madeiras locais, caracterizando as fotopinturas como um elemento da cultura popular nos espaços de vivências dos quais são expressos no interior das residências e em paredes de destaque, podendo observar a difusão comercial destas fotos, bem como elementos decorativos dessas.

A fundamentação teórica num quadro de análise que privilegia a reflexão sobre as práticas e representações culturais, expressa nas imagens, é fundamental, Pois a prática fotográfica gera apropriações e imposições de acordo com os interesses sociais presentes no processo de negociação entre o fotógrafo e os retratados, na criação de uma realidade imagética cultural, em que a construção de significados visuais nas paredes das casas das famílias paranaenses partem de um processo de consumo urbano para um contexto rural, perfazendo uma idealização familiar de novos espaços sociais provocando deslocamentos na percepção da paisagem familiar, das linguagens, que integram a articulação e a produção da memória; focando as necessidades e motivações na referida sociedade paranaense estudada, compreendendo, segundo Leite (2001, p. 19), “um espaço fotográfico e geográfico capaz de nos revelar comportamentos, representações e ideologias pode ser visto através das características da imagem” [...].

As práticas de representações condicionam o processo do trabalho comercial do fotógrafo até a fixação destas fotopinturas nas paredes das residências dos fotografados, configuravam-se na produção de sujeitos, estratégias familiares de perpetuação da memória.

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. (CHARTIER, 1996, p. 143).

As estratégias familiares na perpetuação de momentos predominantes de sua história nas fotopinturas, são aspectos que englobam o social, o econômico e o político, pois seus discursos perfaziam todo um processo de popularização e difusão das imagens dos integrantes das famílias, através da visualidade retratada na parede.

As fotografias percorrem um circuito imagético, indicando diferentes modos de agir, vivenciar e estar presente em um determinado local de representações dentro de um tempo histórico. As imagens são representadas nos campos de influências num determinado meio social, também possuindo o significado e o conteúdo cultural da imagem (LEITE, 1993).

Também, nos comentários de Annateresa Fabris, o retrato fotográfico segue num ponto muito relevante na reflexão da representação e do processo de identidade, pois

A autora procura situar o retrato fotográfico na instância representacional e, recorrendo a autores como Baudrillard e Barthes, estrutura um pensamento que visa caracterizar o retrato produzido na sociedade oitocentista, mais especificamente o retrato fotográfico, defendendo a ideia de que os modos de representação desenvolvidos neste período permanecem, com as naturais adaptações, até a contemporaneidade. Compreende-se a fotografia como uma arte que afasta tudo aquilo que se coloca entre o indivíduo e o mundo, com o retrato sendo inserido sob a ótica do sujeito ausente, ou seja, sob “uma encenação tão complexa a ponto de obrigar a câmara a realizar uma operação de desfiguração e despojamento do caráter do fotografado” (Fabris, 2004, p.13). Logo, a partir dessa afirmação, o que se apresentaria num retrato seria menos a identidade e mais a máscara que transforma o indivíduo singularmente, dentre todas as outras coisas. A primeira grande alteração observada por Fabris em relação ao pensamento tradicional reside no não-entendimento da fotografia como cópia fiel e objetiva do real, a partir do rompimento com a crença na ilusão mimética inerente à fotografia. O que se observa é que, através do registro fotográfico, insere-se a pessoa fotografada em uma superfície figurativa e não necessariamente comprometida com o real. No caso específico do retrato, o sujeito captado na imagem estaria ausente em conteúdo, uma vez que a câmara capta a superfície negociada entre fotógrafo e modelo, através de uma encenação formalmente estruturada objetiva no momento do disparo, na medida em que o modelo é, ao mesmo tempo, aquele que ele julga ser, o que ele gostaria que os outros o vissem, aquele que o fotógrafo julga nele e aquele que o fotógrafo se serve para exibir sua arte. Logo, o registro completamente autêntico da pessoa seria um exercício infrutífero, na medida em que o modelo, ao se posicionar frente a uma objetiva, passa a se imitar, passa a vestir uma máscara social, influenciada pela autoimagem que tem de si.⁶ (INTERCOM,2013).

Os combinados e pedidos entre vendedor e o indivíduo retratado compreende expressão de um comércio de imagens que podem ser totalmente alteradas do seu

⁶Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Manaus, AM – 4 a 7/9/2013.

conteúdo, obedecendo uma determinada temática, contextualizando o âmbito social ou cultural em que está direcionado.

Neste sentido, pode-se refletir sobre o âmbito fotográfico, levando em conta os aspectos da vivência do fotógrafo e os detalhes da reprodução fotográfica que caracteriza o processo de análise técnica. Assim, diante deste cenário, observa-se que as fotopinturas⁷ inovam dentro das premissas que trabalham com objetos de estudos ressaltado em imagens refletem as representações das famílias, esses documentos servem de caminho para repensar a formulação de um problema histórico, pensando a análise documental na pesquisa da dimensão dos elementos visuais no contexto histórico.

Logo, na abordagem historiográfica da fotopintura algumas obras são de grande relevância para refletir sobre a dinâmica e a sua linha de segmentação no cenário histórico, assim para Maia e Paula em seu trabalho “Fotografia e representação: o retrato tensional da fotopintura” compreende

O retrato acompanha a existência do indivíduo desde o nascimento. Logo na maternidade, o book fotográfico da nossa vida começa a ser construído. Os álbuns de família geralmente são recheados por fotos que registram o desenvolvimento humano passo a passo: o primeiro banho, aniversário, dia na escola, datas comemorativas etc. Todos os grandes momentos são registrados, satisfazendo a necessidade do homem de captar o transcórrer da própria vida, para que possa ser visto e revisto muitas vezes, além de mostrado para os outros, até mesmo os que ainda estão por vir, nas próximas gerações. Logo, o retrato funcionaria como uma cristalização de momentos e memórias, como um reflexo da existência do próprio ser, praticamente como um espelho. Deve ser lido e analisado como fonte documental. É preciso resgatar a sua historicidade e não os observar apenas como adornos antiquados. (MAIA; PAULA, 2013, p. 04).

⁷ Segundo a autora Erica Mariano (2021, p. 113): Analisamos e destacamos os retratos pintados produzidos por Mestre Júlio Santos, um dos expoentes na produção da fotopintura brasileira, artista que nasceu em 1944 em Fortaleza, onde vive e trabalha. É referência nessa atividade no “Áureo Estúdio” desde a sua fundação no início da década de 1970. Seus trabalhos, expostos em todo Brasil e no exterior, resultam de grande conhecimento histórico da fotografia, imensa habilidade manual, técnica e artística para preservação da memória afetiva dos seus retratados. Observamos um paralelo entre o visível, a representação idealizada do sujeito e a interferência técnica do retratista nos modos de criação da imagem. Não podemos deixar de citar a notável reinvenção de Mestre Júlio como artista, quando houve a necessidade da substituição da técnica artesanal da fotopintura pela ferramenta digital. A autora conceitua que através da fotopintura as pessoas retratadas viram outra, onde o tornou-se trivial o reconhecimento do artista fotopintor como um mero ilustrador, esquecido do seu papel de criador de uma imagem idealizada, de transformador de uma realidade quase sempre sofrida. A frente das lentes e retoques da fotopintura, todos podem ter suas aparências alteradas, todos viram outros. Diminuir a importância dessas memórias feitas de imagens visuais é um dano irreparável.

Além do processo de análise imagética, os variados discursos dos proprietários das referidas imagens servem de material de análise ao cruzar os discursos e fundamentos teórico-metodológicos, refletindo, assim, a construção da memória familiar por meio dos retratos na região centro-sul paranaense, servindo como um condicionante do cenário da tese desenvolvida, atrelada a metodologia da história oral⁸, fundamento essencial para captar os variados discursos referentes à importância da visualidade do retrato da fotopintura.

A História Oral contribui para a percepção da importância e do sentido em que a fotopintura permanece como elemento de memória das famílias e serve como uma forma de identificar estas memórias identitárias da região paranaense, servindo, assim, como uma metodologia eficaz, contribuindo para um caminho teórico e prático.⁹

Um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. Trata-se de estudar acontecimentos históricos, instituições, grupos sociais, categorias profissionais, movimentos, etc. (ALBERTI, 1989, p. 52).

É bastante comum nas narrativas dos entrevistados que apareçam episódios considerados por eles como emblemáticos, de suas memórias, trazendo à tona variadas reminiscências que são amplamente importantes para uma pesquisa. Desse modo “[...] 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

⁸ No contexto metodológico da História Oral, ou seja, trata-se de analisar como, no Brasil, num determinado contexto, que estamos vivenciando particularmente agora, fortalece-se a identidade na fotopintura”, em detrimento da ideia da valorização do casal ou família como um elemento de inserção social”. Poderíamos até dizer que “casal” se transformaram em espécies de “memórias em disputa” na reflexão sobre a sociedade brasileira de hoje. Propomos tomar a história oral, nesse contexto, como um caminho possível para escaparmos à “essencialização” por trás dessas identidades cristalizadas e quase transformadas em “coisas”. Ela pode trazer – mas não só ela, evidentemente – aquilo que Hebe Mattos chama de “a compreensão e o respeito à dinâmica histórica das identidades socioculturais efetivamente constituídas” (MATTOS, 2003, p. 129).

⁹ A História Oral, enquanto método enfatiza a importância de se partir do local em que o entrevistado ocupa no grupo e do significado de sua experiência. Tal método de pesquisa defende que pessoas que participaram, vivenciaram, presenciaram fatos ou situações ligadas ao assunto em estudo, podem fornecer depoimentos e informações relevantes, importantes, significativas para a questão (ALBERTI, 2004, p. 31-32).

poderiam revelar por si só os sentidos circulantes de um determinado meio social”, (MEYHY, 1998, p.10).

Nos apontamentos referentes à história oral, Verena Alberti (2005, p. 155) faz algumas considerações sobre questões pertinentes ao trabalho com as fontes de memória oral, assim, 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 Oral¹⁰, como uma dinâmica metodológica de entrevistas, há o 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.

Com a pesquisa qualitativa, que se reporta à fonte oral para buscar o significado das vivências, experiências pessoais, familiares, profissionais, comunitárias e sociais dos indivíduos, é possível aprofundar o conhecimento da realidade a partir da concepção que o pesquisado lhe atribui permitindo também que não seja necessário escolher um grande número de sujeitos e ainda compor o universo de pesquisa intencionalmente com aqueles sujeitos que melhor contribuirão para o alcance dos objetivos do estudo (MARTINELLI, 2003, p. 23-24).

A análise das fotopinturas corresponde aos pressupostos de (MAUAD, 2008), a qual compreende o contexto histórico-semiótico ao pensar seus códigos e seu universo cultural dentro de uma sociedade pesquisada. Cabe interpretar as formas de expressão e o conteúdo das fotografias na interpretação dos retratos visualizados.

Segundo Mauad (2008, p. 42-43), há incorporação das funções signas, ou seja, a imagem assume o lugar de um objeto, acontecimento ou sentimento [...], deve-se compreender a imagem como um conjunto de escolhas possíveis, sendo relevante refletir na relação existente entre o conteúdo imagético e sua expressão.

Por isso, a coleta das imagens nos arquivos, a catalogação e organização das fotografias, a fim de buscar variadas informações na sistematização de fontes como o número, a data da fotografia, os aspectos diversos sobre o fotógrafo, o nome dos

¹⁰Segundo 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.

cônjuges que estão retratados nas imagens, e também a descrição física da fonte histórica a ser analisada, aliadas aos discursos das entrevistas, proporcionam subsídios importantes para o trabalho de interpretação.

A técnica da entrevista semi-estruturada, comumente utilizada na metodologia da História Oral, possibilita a utilização de um roteiro com questões previamente definidas, e acréscimo de novas perguntas na medida da necessidade. Assim, pode-se esclarecer o que ficou duvidoso ou auxiliar na recondução dos objetivos, caso o entrevistado tenha “fugido” do assunto em pauta ou esteja com dificuldades (BONI, 2005, p. 75).

Assim, a referida metodologia propõe que sejam gravadas as falas dos sujeitos retratados ou de familiares dentro da referida baliza temporal, inserindo-os no contexto sociocultural e nos espaços que possuem uma significação histórica.¹¹

A entrevista semi-estruturada contribui para a delimitação do volume das informações, proporcionando alcance dos objetivos de forma mais eficaz, ao mesmo tempo em que possibilita que a coleta de dados ocorra num clima semelhante ao de uma conversa informal. Assim, o sujeito a ser pesquisado terá liberdade para descrever realidades referentes ao seu cotidiano, bem como explicá-lo situando-o dentro do contexto relacionado ao tema da pesquisa. (BONI, 2005, p. 75).

Nessa abordagem, as entrevistas em sintonia com a discussão e análise historiográfica acerca dos elementos visuais, condicionam a fotopintura como representação imagética de uma sociedade, a inserção desta dentro das práticas simbólicas, compreender os aspectos de estratégias sociais, buscar pensar os fatos fotográficos e os elementos envolvidos neste âmbito. É relevante desenvolver alguns

¹¹ Os dados a serem coletados por meio de uma entrevista semiestruturada, tendo a metodologia da História Oral como referência, serão sempre gravados em áudio ou em vídeo ou pela complementariedade de ambas formas, posteriormente transcritos, e apagados da mídia digital após cinco anos. Em se tratando de uso de algum possível instrumental, se este for o desejo do pesquisador, é importante que a primeira parte da coleta de dados consista na busca de informações referentes às questões de identificação do participante que constará de dados como nome, gênero, idade, cidade de residência, profissão, estado civil, escolaridade enfim informações que o pesquisador acredite ser necessário para complementação de seu estudo. Não se trata de item obrigatório, nem mesmo quanto ao tipo de informação desejada. Isso cabe ser refletido no momento do planejamento da pesquisa. A segunda parte da coleta ocorre por meio da entrevista semiestruturada propriamente dita, organizada em eixos estruturadores, em quantidade e em assunto diretamente relacionado ao objeto que se pretende estudar. Os eixos estruturadores são importantes na medida em que representam tópicos ou, a título de ilustração, “lombretes” ou ainda subtítulos de determinados assuntos que se pretende abordar com a entrevista, de forma que a linha de raciocínio lógico do entrevistador e entrevistado não se percam. Revista Ciências Humanas - UNITAU • Volume 4, número 1, p. 124-136, jan-jul/2011 • Taubaté - SP - Brasil.

questionamentos sobre a vertente teórica e a escolha do caminho a ser trilhado, pensando uma sequência metodológica consistente na construção deste trabalho.

Desse modo, é necessária uma abordagem em relação ao panorama historiográfico que trata da fotopintura como elemento articulador e outras pesquisas que refletem sobre a visualidade, sendo mais recentes, o trabalho de Vinicius Silveira Kusma em sua dissertação “A fotografia, a tinta, a fotopintura, e a ressignificação dos sonhos” (KUSMA, 2016). Esta dissertação apresenta a etnobiografia do fotopintor cearense contemporâneo, Mestre Julio Santos, na qual Kusma faz alguns apontamentos:

Ao acompanhar o cotidiano de Mestre Julio, considerado grande artista da cidade de Fortaleza, foi possível conhecer sua vida e o trabalho que, diante de todas as dificuldades, tenta manter vivo, em pleno século XXI. A problemática insere-se, portanto, no quadro mais amplo das profundas transformações que marcaram o século XX, tanto no que concerne ao mundo do trabalho, quanto ao das imagens, tomando-se como ponto de fuga, este personagem – seu trabalho, a recepção e o consumo de suas obras. Entende-se o processo de abandono deste ofício ou sua transformação, enquanto uma ruptura espaço-temporal no mundo do trabalho, que implica em (re)configuração das práticas e representações sociais. (KUSMA, 2016, p. 6).

Sendo assim, essa pesquisa, propôs um estudo do caráter temporal da experiência humana e de suas repercussões nas práticas e saberes que Mestre Julio tece em sua relação ao seu trabalho, bem como a análise das configurações que permeiam a imagem digital e das mídias ou meios que alteram a imagem, dentro da configuração de uma dinâmica da sociedade, (KUSMA, 2016).

Também, no trabalho de Lucia Teresinha Macena Gregory, “Retratos, Instantâneas e Lembranças A Trajetória e o Acervo de Írica Kaefer, Marechal Rondon (1954-1990)”, a autora procura pensar uma perspectiva teórico-metodológica voltada ao entendimento de que a fotografia é identificada dentro de um âmbito social, produzindo sentidos, discutindo a construção de sujeitos, pensando a história local, cultura fotográfica e a construção de memórias de Marechal Cândido Rondon.

Além disso, a Dissertação “Fotografias pictóricas, pinturas fotográficas: a circulação de imagens em Curitiba (1881-1918)” de Larissa Guedes Busnardo busca refletir sobre a produção imagética em Curitiba na transição do século XIX para o século XX, a presença de novas profissões, aparatos técnicos e veículos de difusão imagética contribuíram para a ampliação da circulação de imagens na capital paranaense. Tratando especialmente sobre a parceria dos fotógrafos do Estúdio Volk

com o pintor Alfredo Andersen e sobre os diferentes tipos de imagem de caráter composto obtidos pela combinação direta ou indireta entre os meios fotográfico e pictórico, muitas vezes, inclusive produzidos de forma coletiva. O trabalho analisa os diferentes grupos imagéticos relacionados às produções dos referidos profissionais, com amparo em epístolas, fragmentos de periódicos, retratos, negativos e postais fotográficos, recibos, documentos institucionais, pinturas e fotopinturas. Portanto, com o propósito de ampliar o debate sobre as aproximações existentes entre fotografia e pintura.

Um artigo relevante sobre a temática compreende: “fotopintura e filtros do instagram: modos de encenação do retrato fotográfico” de Ana Rita Vidica e Rafael Delfino Alves, que analisa as relações entre o Retrato Pintado (Séc. XIX) e os filtros utilizados no Instagram (Séc. XXI) a fim de refletir sobre a encenação do retrato fotográfico a partir da particularidade dos seus modos de produção, abordando a visualidade individual deles. Pretende-se, neste texto, apresentar como o eu precário e ficcional do retrato encontra abrigo nas fotopinturas e pelo uso dos filtros do Instagram. (FERNANDES; ALVES, 2018).

Na obra “Últimas lembranças: Retratos da morte no Cariri, região do nordeste brasileiro”, do curador Titus Riedl, apresenta os resultados da análise de uma série de fotografias referentes à memória familiar de falecimentos, os imaginários religiosos, a fotopintura com um fundo de harmonização e manipulação da fotografia. Busca-se pensar, também, nas discussões frente aos variados problemas de saúde pública e de estrutura que aflige o povo nordestino, na qual fotografia reconstrói a identidade e o imaginário local, sobretudo, marcado pela religiosidade, pagamento de promessas, pureza e pecado.

Já o trabalho de dissertação “A história social da fotopintura cabocla no sertão de Pitanga, 1950 a 1975”, de Valdir Machado Guimarães, versa sobre a questão da história da visualidade no cenário da região central do Paraná. Onde é estudado um conjunto de fotopinturas por meio da análise imagética de seu conteúdo e da metodologia de história oral a partir dos discursos dos participantes da imagem ou descendentes.

Dessa maneira, é fundamental a relevância da abordagem de trabalhos acadêmicos que se aproximem das discussões com a Fotopintura, direta ou indiretamente, dialogando com o objeto de pesquisa desta tese, que corresponde a análise fotográfica, pois nesse contexto de pesquisas com objetos imagéticos

congregam grande potencialidade dos estudos referentes à visualidade, ao buscar discernir sobre as variadas perspectivas que compõe esse momento importante da cultura regional, na construção da memória social do centro-sul paranaense.

O Plano de Detalhes¹² ou Quadros ou Catálogo de informações preliminares, estarão presentes em todos os capítulos, servindo como diálogo direto com os aspectos teóricos e metodológicos nos estudos sobre a fotopintura.

Serão utilizados os pilares da historização da imagem para a análise individual da fotopintura, que irá compor a descrição da imagética, ou seja, o detalhamento das informações internas e externas, a situação fotográfica, pensando o antes e o depois no processo de visualidade e finalmente os locais e os espaços de conservação nas residências, museus e outros ambientes que concentram as “paredes de memórias” atreladas às fotopinturas.

Assim, esta Tese divide-se da seguinte forma:

No primeiro Capítulo, busca-se a Reflexão sobre a História da Fotografia no Brasil, articulando-se com as origens da fotografia, o retrato pintado e a sua dimensão dentro da região centro-sul paranaense, ao pensar um cenário da cultura fotográfica, ao buscar as vertentes teóricas e a dimensão histórica da visualidade. Também será desenvolvida a abordagem teórico-metodológica da Fotopintura, seus autores, aproximações e as potencialidades de análise utilizada neste trabalho. Ainda, trazer o papel do fotógrafo, seu ofício e algumas abordagens referentes ao estúdio e o ateliê de pintura e ao retoque na produção das imagens coloridas dentro das práticas de comercialização, perpetuação e a ascensão social dos retratados na arte da fotopintura, ao concentrar-se na composição dos âmbitos culturais sobre este modelo.

No segundo Capítulo, trata da História da região centro-sul do Paraná, sua articulação política, social, econômica e geográfica dentro de uma dinâmica estadual. O conceito de Etnicidade é enfatizado neste âmbito de pesquisa, pois a referida região contempla uma grande quantidade de migrações europeias, junto aos povos originários, os quais se estabeleceram nas variadas terras e que posteriormente foram criados os municípios desse espaço em questão no período de recorte temporal dessa tese. Ainda no neste capítulo, será trabalhada, inicialmente, a metodologia da análise de algumas imagens, fotopinturas, fotografias, além dos discursos da coleta de fontes

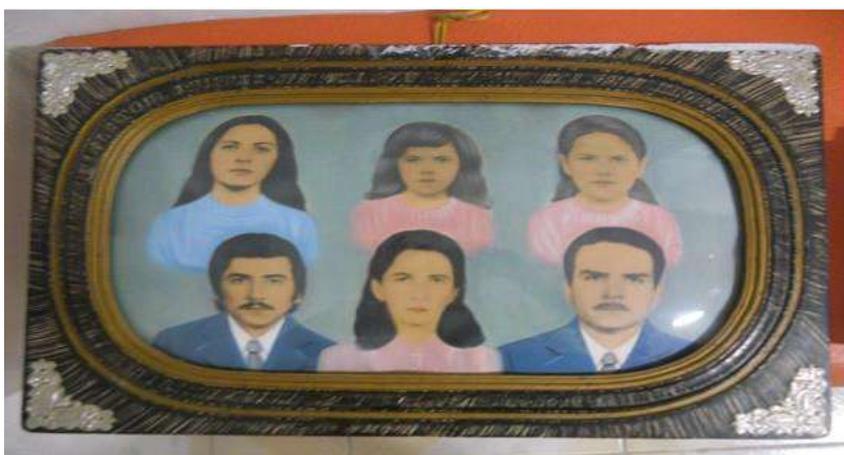
¹² Indicação metodológica do Professor Dr. Ivo Canabarro, 2022.

orais e documentais, com o intuito de articular informações sobre os descendentes ou retratados das famílias que se estabeleceram nesta região.

Um item de grande relevância compreende a circulação e o consumo da fotopintura e a dimensão cultural da visualidade, a qual é fundamental o entendimento das variadas etapas em que a fotografia faz em torno de sua produção, circularidade, até chegar ao consumidor, no qual ocorre a dimensão da recepção objeto fotográfico.

O terceiro Capítulo, apresenta um estudo da biografia das Fotopinturas na configuração de um triângulo invertido, onde inicia-se pela abordagem dos Estúdios Fotográficos e as reflexões em torno dos usos da fotografia, acervos e sua condição de existência, o cenário da participação do fotógrafo em sua dinâmica e a configuração bibliográfica. Num segundo contexto, busca-se pensar a análise das imagens através da tabulação de índices, tabelas e gráficos e aproximações com os depoentes e análise dos grupos com as suas especificidades das imagens e com as devidas regularidades e seus formatos sociais. As imagens fotográficas em sua análise interna e externa, os quadros ou tabelas com as descrições das entrevistas, a reflexão e aplicação teórico-metodológica em sua dimensão da visualidade na referida região pesquisada, que constituíram novas possibilidades e usos de máquinas, acessórios fotográficos e a sua dimensão e o impacto em relação à memória social da região centro-sul paranaense, refletindo as articulações e as redes de práticas culturais que se expressaram por meio das imagens e a partir do recorte temporal pesquisado, de 1940 a 1980, conforme parâmetro das fontes imagéticas.

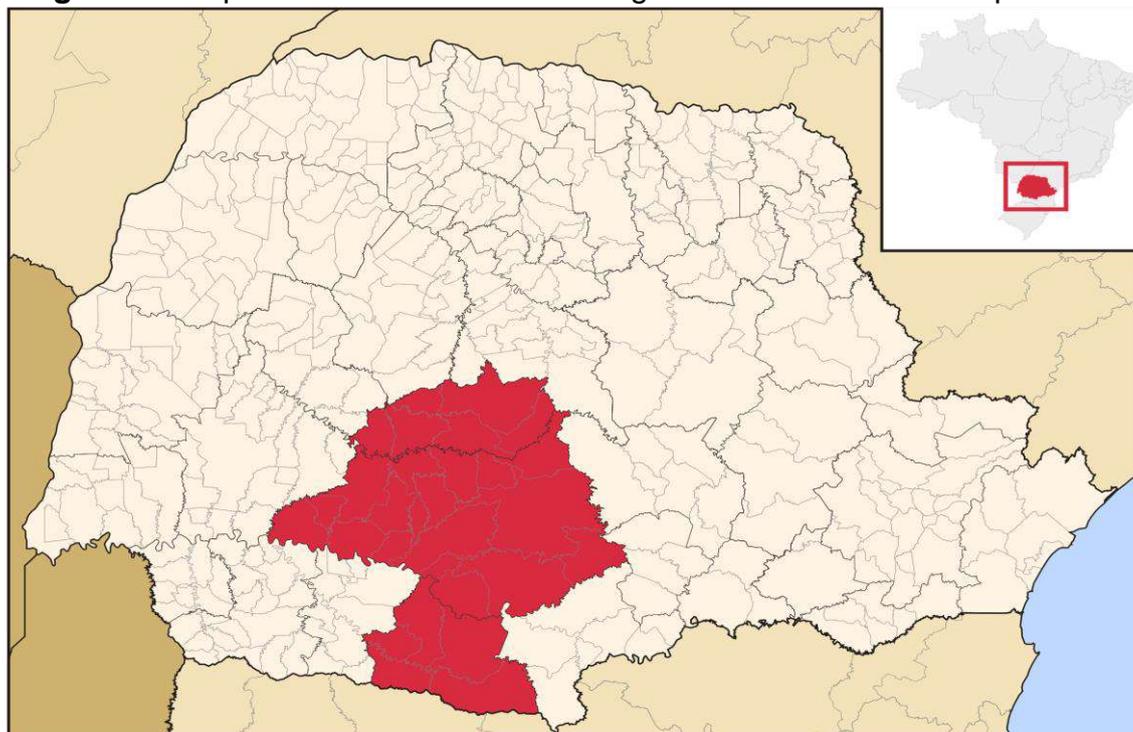
Figura 3 - Maria Olivina Batista, Rosa Batista, Conceição Aparecida Batista, José da Luz Batista, Conceição da Luz Batista, Antonio Andrade Batista – 1971.



Fonte: Família Batista – Pitanga-Paraná - 2013.

Desse modo, este trabalho da tese busca compreender a construção de uma memória social imagética na Região Centro-Sul do Paraná, conforme indicado na Figura 1, num quadro teórico-metodológico que privilegia a fotopintura como um elemento visual da cultura fotográfica no que tange o processo articulador da imagem enquanto promotora da visualidade regional, entendendo que na região centro-sul, ocorria no século XX um corredor de passagem de famílias do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, chegando ao Paraná por esta via e trazendo muitos bens culturais e visuais, que contribuíam para o desenvolvimento de uma memória social da Fotografia e conseqüentemente para a difusão da prática fotográfica e consumo da fotopintura. Assim, a fotopintura como um processo da Cultura Visual, perfaz um contexto tanto rural quanto urbano, onde sobrevive nas paredes das casas e instituições como um elemento de memória e representação de muitas famílias de variadas posições sociais, configurando a trajetória familiar e permitindo um advento social de classes menos abastadas e uma referência para os detentores dos retratados pintados. Serve ainda como uma ferramenta de ascensão social, partindo do âmbito familiar para um reposicionamento de um olhar diferenciado da sociedade, permitindo uma exposição de valorização local e cotidiano.

Figura 4 - Mapa do estado do Paraná e região centro-sul em destaque.



Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Parana_Meso_CentroSulParanaense.svg.
Acessado em: 28 fev. 2023.

Mapa do Estado do Paraná com a região centro-sul destacada em vermelho. {{Information|Description=Map locator of Parana's Centro-Sul Paranaense mesoregion |Source=Image:Parana MesoMicroMunicip.svg, own work |Date=June, 2 2006 |Author=Raphael Lorenzeto de Abreu |Permission={{self2|GFDL|cc-by-2.5}} |other_versions= }} [[

Assim, esta tese foi desenvolvida no contexto da covid-19, onde foi realizado as disciplinas online entre 2021 e 2022, via remoto. As orientações seguiram todas de forma online entre 2021 a 2025, de forma muito relevante pelo Professor Dr. Charles Monteiro, onde muitas vezes, encontramos dificuldades de transmissão da internet, devido a distância entre o município paranaense de Pitanga e Porto Alegre no estado do Rio Grande do sul. Outro contexto que também que dificultou as viagens do Paraná para Porto Alegre está diretamente relacionado as enchentes e seus efeitos em 2024, dificultando sensivelmente todo o processo de orientação e contato pedagógico com o Programa de Pós-graduação em História da PUC-RS. Nesse sentido, mesmo diante de situações adversas, foi construído uma tese relevante e que contribui com os estudos visuais das fotopinturas no contexto acadêmico.

CAPÍTULO 1 - CENÁRIOS DA HISTÓRIA DA FOTOPINTURA NO BRASIL E A CULTURA FOTOGRÁFICA

A busca pela perpetuação da imagem para futuras gerações, permitiu a idealização da configuração individual e familiar da imagem, no qual aproximava-se de um “encantamento dos quadros pintados por grandes artistas” numa possibilidade acessível para grupos menos abastados economicamente.

No Brasil, foram descobertas as primeiras fotopinturas com data de 1866, devido a introdução de novos processos e de técnicas fotográficas baseadas no princípio do negativo-positivo e a expansão da atividade do daguerreótipo, trazida pelos pioneiros e itinerantes retratistas, e do alcance de novo público, atraído pelo conseqüente preço menos elevado da produção do retrato fotográfico. (MARIANO, 2021, p. 111).

A potencialização do ato do olhar constitui um processo desde o período do Renascimento, cujas variadas pesquisas desenvolvidas vão culminar com a invenção da máquina fotográfica no século XIX, onde as testemunhas oculares da história apresentaram um papel relevante no cenário cultural, seja o qual lugar pudesse chegar o contexto de produção da imagem.

No entanto, a fotografia é um ‘acontecimento’ e a inserção de um sujeito no tempo através da produção de imagens (DURAND, 1998, p. 64), logo, produz um mundo real fotográfico.

Neste cenário, é relevante compreender o processo de popularização do âmbito imagético entre a sociedade e a idealização de memória como um ato fotográfico.

Assim, em que medida a fotografia se expressa na sociedade como um formato imagético social e cultural? Esta pergunta é de grande relevância quando se busca respostas frente ao ato fotográfico.¹³

¹³ O ato fotográfico é o fruto de um corte, tanto no campo visual (espaço) quanto na duração (tempo), constituindo-se em um fragmento separado e embalsamado do mundo para a posteridade. O que nos interessa reter dessa proposta é a particularidade material da imagem fotográfica frente às imagens manuais e as infográficas. Embora a fotografia não inaugure a era da reprodutividade das imagens (precedida por outras técnicas como a xilografia, litografia etc.), ela inaugura a era da reprodutividade técnica das imagens, permite que essa reprodução seja muito mais rápida, barata e em massa, bem como considerada mais fiel do que aquelas obtidas pelas tecnologias anteriores. A fotografia respondeu às demandas econômico-industriais e estéticas (realismo) da sociedade europeia da segunda metade do século XIX, que lhe confere o estatuto de atestação, de duplo do real e de documento. Isso leva a refletir sobre a questão do realismo na fotografia e da forma como ela foi pensada pelos críticos e teóricos no ocidente. MONTEIRO, Charles. Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes

No contexto da busca por congelar a imagem nas mentes humanas a sociedade interessou-se pelo processo de captar imagens, fato que levou muitas pessoas a voltarem-se para o tema da reprodução imagética.

[...] a imagem deve existir na mente do fotógrafo no momento, ou antes, deste cenário, em que o negativo é exposto, (SONTAG, 2004 p. 133).

Quando se pensa o século XIX, Joseph Niépce buscou várias possibilidades na utilização de processos químicos para obter um produto de fixação das imagens. Daguerre buscou aperfeiçoar o trabalho de Niépce, procurando elementos como o iodo, cobre e mercúrio em uma maior visualização das imagens produzidas, também construiu em 1839 o daguerreótipo, objeto relevante neste âmbito pré-fotográfico.

O contexto da expressão fotográfica no papel compreendeu uma possibilidade de melhorar as variadas técnicas de expressão imagética, através de elementos químicos como o Iodeto de Potássio e Amoníaco.

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, em que os pintores começam a utilizá-la como um complemento para obterem imagens com maior qualidade.

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. (SOARES, 2007, p. 61).

Assim, mediante a este cenário, Canabarro (2005. p. 23) comenta sobre algumas abordagens no Rio de Janeiro:

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.

Na abordagem brasileira, o daguerreotipo teve um papel essencial, pois consistia numa peça única e o processo para sua obtenção tinha um valor financeiro considerável, a burguesia viu nela a possibilidade de perpetuar suas imagens, além disso, os nobres contratavam os pintores para fazer seus retratos, entre as décadas de 1850 e 1860, com o aprimoramento dos recursos técnicos, houve um barateamento dos custos de um retrato. ¹⁴

A questão fotográfica dentro do seu percurso histórico tem seus primeiros estúdios fotográficos instaurados já em meados do século XIX, entretanto, ao terem um processo de inovação, buscavam 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 [...].

As diversas alterações nas perspectivas imagéticas no século XIX, permitiu o advento de novas técnicas para o processo da fotografia enquanto elemento articulador cultural, apresentando-se como representação e memória social da 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

¹⁴ A difusão da fotografia, por sua vez, oferece um exemplo ainda mais interessante do processo de transmissão e adaptação, em escala mundial, de conhecimentos técnico-científicos e práticas de inovação associados à criação de representações visuais. A primeira experiência com uma câmara fotográfica na América do Sul ocorreu poucos meses depois de os franceses terem anunciado ao mundo, a 19 de agosto de 1839, os segredos da invenção do daguerreótipo. O capelão Louis Comte, viajando a bordo do navio Oriental, em expedição ao redor do mundo, foi o responsável pela primeira demonstração do aparelho na cidade do Rio de Janeiro, a 17 de janeiro de 1840, repetindo-a, alguns dias depois, para o futuro imperador D. Pedro II e outros apreciadores de novidades. Em pouco tempo, as primeiras fotografias realizadas no Brasil (daguerreótipos da década de 1840) já estavam sendo impressas no país e no exterior, transpostas através da pedra litográfica ou da placa impressora (xilografia) para folhas de papel que multiplicavam e popularizavam as imagens do Império brasileiro (e da cidade do Rio de Janeiro, em particular), na imprensa ilustrada e nos mercados de estampas internacionais. Iconografia e patrimônio: o Catálogo da Exposição de História do Brasil e a fisionomia da nação / Maria Inez Turazzi. – Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009. p. 60.

surgimento de impérios industriais e comerciais nos Estados Unidos e na Europa, como a Kodak, empresa do ramo fotográfico.

Assim no fim do século XIX, começa a popularização da arte fotográfica com base nas campanhas de marketing efetuadas pela Kodak, “onde todos poderiam tirar suas fotos”, processo intenso de marketing, sendo estabelecido por George Eastman¹⁵ (KODAK, 2014, p.1).

Neste sentido, a empresa Kodak instituiu um modelo comercial próprio, com a máquina e a inserção do filme, tornando o seu manuseio e a prática fotográfica mais acessível a não profissionais. George Eastmann procurou tornar a indústria fotográfica mais produtiva, além de uma atividade popular.

O barateamento e a popularização dos processos fotográficos fizeram nascer, ainda no século XIX, o fotógrafo amador e com ele a fotografia despretensiosa, realizada sem grandes recursos técnicos. Por um lado, o aperfeiçoamento dos equipamentos e o emprego de materiais mais sensíveis à luz resultaram na progressiva diminuição do tempo de pose para a obtenção de uma fotografia. (PINTO, TURAZZI, 2014, p. 154).

Já no início do século XX, o aperfeiçoamento das técnicas fotográficas propiciou estudos na década de 1950 em que ocorre a divulgação em massa de propagandas visando outros mercados que absorvem a demanda fotográfica, sendo de grande proporção a circularidade fotográfica.

O tratamento de imagem é uma continuação do trabalho do fotógrafo, para além da técnica, fazendo com que o campo de paixão da fotografia se estenda através dele. Assim como existe um estilo de fotografar, existe agora um estilo de tratar/manipular a imagem, o que configura a manipulação da imagem como uma expressão dotada de subjetividade e intenção. (PEIXOTO, 2013, p. 657).

Dentro do cenário da fotografia colorida, ocorre sua popularização ao longo do século 20, em que seu custo de produção e desenvolvimento eram relativamente mais adequados economicamente, inspirando as variadas camadas populares na obtenção de produtos imagéticos que servissem para a perpetuação e expressão visual do imaginário familiar.

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.

¹⁵Empresário americano fundador da Kodak, instituição de artigos fotográficos.

Os retratos de artistas da pintura inspiravam as pessoas comuns a copiarem seu estilo, sendo pintados à mão nos estúdios entre as décadas de 1930 a 1960 (SANTOS, 2010, p. 9).

Neste cenário, convém argumentar que a História da fotografia, aliada com o processo histórico de obtenção da fotopintura, aproximou-se do conjunto de estudos que legitimam a pintura como a primeira forma que advogou o padrão de representação em retrato ou tela.¹⁶

Segundo Santos (2010, p. 30), o processo tradicional da fotopintura é realizado em 3 etapas:

Na primeira, faz-se a reprodução e ampliação do retrato original, geralmente a partir de uma foto de documento 3 x 4 em preto e branco. Depois, o recorte do rosto e a construção de um fundo. A última etapa é o detalhamento do rosto e a inclusão dos adereços (joias, terno, vestido), de acordo com as anotações do vendedor no envelope, feita no ato da encomenda.

Estas abordagens práticas do Mestre Júlio de Fortaleza, Ceará, estão diretamente relacionadas com os fotógrafos do Sudeste e Sul do Brasil e possuem características de padronização em outras regiões do país, pois essas etapas configuram na base para o desenvolvimento da fotopintura e a sua configuração como produto de arte que representa a família.

A fotopintura surgiu na França, no fim do século XIX, era feita a partir de uma base fotográfica em baixo contraste, na qual se aplicavam tintas. Chegou ao Brasil ainda neste período e, ao contrário do que muitos pensam, não tem origem no Nordeste.

Mestre Júlio conta que o maior estúdio de fotopintura ficava em São Paulo. Era o Uniarte. Só que a técnica deles era baseada na escola espanhola: ampliavam a imagem e pintavam com pincel por cima. "Na nossa região, a fotopintura era feita à base de pigmentos líquidos e com o pastel seco sobre ela." A técnica pegou carona na popularização do retrato, a partir da década de 1930, e com a instituição da foto no título de eleitor, quando várias pessoas passaram a dispor de um registro em 3x4. Ampliadas em preto e branco,

¹⁶“Observamos a presença do ritual da pose, do status, assim como a manipulação, o retoque e suas mudanças de função na sociedade. A fotografia já foi privilégio de nobres, burgueses, em seguida democratizou-se na Europa e chegou ao Brasil. A princípio, como objeto de luxo, depois como fenômeno popular, tornou-se objeto de culto e memória afetiva. Remetemo-nos às fotopinturas em sua grande maioria produzidas no nordeste brasileiro. A fotopintura, habilidade técnica e artística frequentemente utilizada no início do século XX, assinalava-se como método acessível e complementar no processo de colorização das imagens em preto e branco, com finalidade de aproximá-las do que seria “real”. Esses retratos pintados brevemente tornaram-se itens indispensáveis em álbuns de família dos anos 1950 e 1960. O baixo custo do retrato pintado em relação à revelação de filmes a cores popularizou a técnica em todo o Nordeste.” (MARIANO 2021, p. 112).

retocadas e coloridas à mão, ganhavam expressão facial bem marcada e uma roupa inventada, ao gosto do cliente. (UOL, 2010, s.p).¹⁷

Para o Mestre Júlio, a pessoa mais importante da cadeia da fotopintura é o vendedor, responsável por bater de porta em porta oferecendo os retratos. Eles percorrem as cidades convencendo moradores a ampliar, pintar e emoldurar imagens.¹⁸

A fotopintura fez sucesso no passado porque permitia algum tipo de aspiração às classes mais baixas. Tirar foto era ficar bonito: vestir paletó, gravata ou vestido para ocasiões especiais. Mestre Júlio explica, entretanto, que esse não era um desejo inato dos clientes, mas um sentimento provocado pelos próprios vendedores. (SANTOS, 2010).

Neste cenário, a fotopintura oferecia a dignidade e permitia um modelo de ascensão social, quando eram inseridos na imagem adereços na pessoa retratada. Também configurava-se num item religioso, quando os vendedores convenciam a família a retratar entes queridos já falecidos, aproximando-o novamente os parentes, onde segundo Mestre Júlio: "Você morre, mas a fotografia permanece junto".¹⁹

A fotopintura passa por um contexto de costumes que compreende um produto normativo de conduta num determinado grupo inserido na sociedade, gerando um cenário de poder, ou seja, de aceitação e inserção de uma determinada cultura. No contexto da cultura da fotopintura ocorre o compartilhamento de formas de representações cotidianas em uma determinada sociedade, passando por motivações e experiências que os sistemas e práticas em que os variados grupos estão inseridos.

¹⁷Disponível em: <https://tab.uol.com.br/edicao/fotopintura/#page3> – 16/10. Acessado em: 25 jan. 2023.

¹⁸Filho de fotopintor, Valmir Souza, 53, o "Presença", trocou ainda adolescente o trabalho de lavador de imagens no estúdio do pai, o Foto Brasil, pelo ofício de vendedor. Na época, a tarefa consistia em viajar dez dias por mês pela Zona da Mata de Pernambuco e interiores de Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba, captando clientes. A meta era recolher cinco fotos por dia para fechar a chamada "produção", um bloco de envelopes com a descrição de como deveria ser cada fotopintura. A agenda do vendedor acompanhava a safra de produtos agrícolas de cada região. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/edicao/fotopintura/#page3> – 16/10. Acessado em: 25 jan. 2023.

¹⁹Explicam os pesquisadores Ana Rita Vidica e Rafael Delfino Alves, da UFG (Universidade Federal de Goiás). A morte segue capitalizando o mercado da fotopintura. Os principais pedidos feitos ao Mestre Júlio, são restauros de fotos antigas carcomidas pelo tempo. "Para mim só chegam os mais difíceis, os retratos que não prestam mais para nada, gente morta para fazer. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/edicao/fotopintura/#page3> – 16/10. Acessado em: 25 jan. 2023.

Assim, é importante refletir sobre as experiências fotográficas devendo ser amplamente abordado este contexto, pois possibilita pensar os sistemas quanto os conteúdos que compõe a memória social e as suas variantes.

No entanto, algo que parece simples a uma primeira compreensão: corre o risco de cair num vazio retórico se não for devidamente problematizado, conforme Ana Maria Mauad (2008, p.1):

Por um lado, a fotografia caracterizada como suporte trata unicamente do aspecto material do objeto fotografia, sem considerar que essa forma de sustentar memórias não se limita simplesmente à sua condição objetual. Por outro, o estudo das memórias sociais (coletivas ou individuais) deve considerar tanto os sistemas (mecanismos, suportes, vetores e referenciais), os conteúdos (as representações), como, também, os agentes e suas práticas. Dessa forma, a própria experiência fotográfica já é, em si mesma, um ato de memória. Devido à sua natureza de imagem técnica, ao mesmo tempo ela cria evidências sobre o que se passou e projeta para um tempo futuro representações sobre o vivido. É, portanto, na acepção do medievalista francês Jacques Le Goff, um documento-monumento, vestígio de uma prática social que se atualiza no tempo e no espaço da sua recepção e agenciamento. Desta maneira, concebida como uma dimensão da história da memória, a fotografia necessita ser avaliada por intermédio de seus suportes, das representações que produz, e dos agentes e práticas que sustentam os seus circuitos sociais. Visões plurais em um único olhar.

Dentro deste cenário, a fotografia precisa estar sendo ajustadas para o processo histórico, sendo uma condicionante das experiências que promovem os aspectos culturais, sendo um ato de memória, que deve ser amplamente pesquisa no âmbito histórico.

Já no âmbito do entendimento da cultura fotográfica, tem uma vinculação direto como o processo de produção, circulação e consumo imagético, buscando refletir sobre o modelo de práticas sociais e culturais que compõe a sociedade, tentando compreender em sentido macro esta abordagem.

Os Estados Unidos desenvolveram um novo campo na década de 1990 de pesquisa que trata especificamente de estudos visuais, onde buscou problematizar o cenário imagético através de um processo multidisciplinar, pensando a contemporaneidade, problematizando imagens de diversos meios e espaços sociais e sua circularidade em torno do contexto imagético, como exemplo: televisão, Internet, jogos etc.

Segundo Canabarro (2005, p. 37) “A cultura fotográfica revela a importância da fotografia como uma prática social, incorporada há mais de um século e meio ao modo pelo qual se representa o mundo e a nós mesmos.”

Dentro dos apontamentos de (TURAZZI, 2008), todos os domínios da sociedade pesquisada devem estar inseridos na cultura fotográfica, seja no âmbito familiar, religioso, político, urbanos ou rurais.

No cenário das reflexões da cultura imagética, tem-se por ênfase o estudo como as práticas fotográficas foram desenvolvidas, seja pelo entendimento do fotógrafo e seu trabalho, pela materialização da imagem constituindo um produto de cultura, servindo de um modelo que perpassa tanto a identidade coletiva quanto a individual²⁰.

A idealização do ato de estar representado nas imagens impressas compreendem os locais de poder e ascensão social, mostrando-se para a sociedade, recebendo um espaço idealizado e apropriado. Assim, a cultura fotográfica busca construir uma memória coletiva ou individual, apresentar-se como um elemento de materialização visual, (CANABARRO, 2005).

A fotografia cria uma visão do mundo a partir do mundo, molda um imaginário criativo novo, uma memória não-seletiva ou cumulativa. Em sua superfície o tempo e espaço inscrevem-se como protagonistas absolutos, não importa se imobilizados, ou até melhor se imobilizados porque passíveis de uma recuperação, feita de concretude e devaneio, na qual aparente analogia se revela seleção, filtro. (FABRIS, 2008 p. 36).

Diante desta abordagem, a cultura fotográfica abrange oportunidades de poder e insere o processo identitário na sociedade, protagonizando a criação de memória que servirão de caráter religioso, proteção, e entronização de seres queridos através da representação imagética da fotopintura.²¹

²⁰ O retrato de fato, ativa um mecanismo cultural que faz o indivíduo alcançar a própria identidade graças ao olhar do outro. (FABRIS, 2008, p. 51).

²¹No entanto, a partir da reduplicação e pintura, estas fotografias ganham, além de literalmente 'engrandecer' em seu tamanho, um status mais elevado e mais representativo do que já tinham: geralmente são afixadas nas paredes das salas de entrada, num canto privilegiado, como ao lado do oratório, numa alusão à autoridade e em direta analogia à função patriarcal das imagens nas salas de recepção da burocracia pública. Às vezes, encontram-se, de forma mais íntima, dentro do quarto do casal e nos corredores, ainda assim, transmitindo um ar de autoridade. Por outro lado, as fotos de identidade, que, em seu princípio, se embasam num padrão de uniformização e isolamento da face individual, ganham uma semantização inusitada, já que passam geralmente por uma reelaboração de sua pertença no conjunto com as outras imagens expostas. As foto-pinturas costumam-se inserir num determinado contexto de espaço e de relacionamento social, transmitindo mensagens como as que dizem ' são estes os donos desta casa' ou que ' são estes que pertencem à família desta casa!' A foto-pintura, assim, torna-se sempre uma homenagem, um lugar da memória de prestígio, algo que atrai e condensa aferividades. Semelhante ao caso da carteira de identidade, o foto-retrato pintado, não é apenas visto como uma simples afirmação de identidade, mas, serve para constituir identidades, e ainda mais: é capaz de acrescentar prestígio social. O retratado não é mais mero objeto entre iguais,

Para Miriam Moreira Leite (2001, p.168-169), os retratos dos antepassados, presos à parede, acima do nível da família retratada, sabe-se da entronização do casal fundador como anjos tutelares, a abençoar os descendentes reunidos (...) quando o retrato está preso na parede, a família lhe dá as costas. A imagem pode estar ali apenas para enriquecer a composição da casa, ou de seu simulacro, acrescentando àquele interior a proteção e o aconchego resultante da benção de ascendentes venerados.

Neste cenário, ocorre uma aproximação entre aquele que percebe o retrato, e as reproduções fotográficas de membros familiares vivos ou falecidos. Assim, como cita (LEITE, 2001), “a imagem é que encara, estando sempre de frente, sendo um observador externo.”

Figura 5 - Família Antunes Guimarães



Na foto: Ernestina Antunes Guimarães e Arthur Domingues Guimarães
Fonte: Particular da Família: Santa Maria do Oeste, Paraná, 1950.

No contexto da fotopintura, os rituais e cenários narrativos, vinculam-se com a memória dos descendentes, servindo com um elemento de expressão nas paredes das residências, onde o retrato é produzido a partir das diversas técnicas da relação entre as fotografias em baixo contraste com a pintura e variadas técnicas para

mas, escolhido entre outros, artisticamente embelezado, visto serenamente em sua dignidade. (TITUS RIDLE, 2007, p. 27).

desenvolvê-lo, servindo como um processo de representação²² familiar, muito presente nos estados brasileiros.²³

A função de melhorar a aparência dos retratados era uma possibilidade de inserção num ambiente estético mais relevante que, nas palavras de Melendi (2017, p. 114) é “dar prestígio ao proprietário, expressar a saudade de alguém, mostrar o orgulho pelos filhos, o respeito aos pais, a união do casal ou a solidez da família, através do retrato pintado”.²⁴

1.1 REFLEXÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS SOBRE A FOTOPINTURA

O aspecto teórico-metodológico tem por base, privilegiar as abordagens sobre as práticas e linguagens que condicionavam a análise da fotopintura enquanto produto social, nesta referida região brasileira, na busca por focar o universo de seus sistemas imaginários, suas apropriações históricas, reinserindo as diferenças estéticas locais, dentro da mediação do fotógrafo no tracejamento e na constituição de espaços que condicionam e redefinem estas imagens, como um cenário relevante de cultura visual.

As discussões sobre Cultura Visual no primeiro mundo partiram do abandono da abordagem histórica para um paradigma antropológico integrador que analise a imagem, as tecnologias, as instituições e as práticas cotidianas do ver como novas realidades do capitalismo globalizado (MITCHELL, [2002] 2003, p. 25).

No contexto da fotografia, a mesma se apresenta como um resquício do real, um processo de congelamento do tempo, além de representar um recorte dentro de um determinado espaço e uma temática, seu quadro de imagens e quais seriam os elementos que podem ser inseridos ou poderão estar presentes na análise imagética.

²² Segundo Sandra Jatahy Pesavento as representações que tem o efeito real, ultrapassam a função de refiguração do mundo social e chegam a produzir a própria realidade. As representações não só se substituem ao mundo social, fazendo com que os indivíduos vivam pelo e para o imaginário, como são construtoras daquele real, constituindo como o seu outro lado. (2001, p. 9).

²³ MARCONDES, M. A. A fotopintura na coleção Teodoro de Souza Campos: identificação, diagnóstico e tratamento. Sínteses: Revista Eletrônica do SimTec, Campinas, SP, v. 1, n. 3, p. 7–8, 2016. DOI: 10.20396/sinteses.v1i3.7619. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/simtec/article/view/7619>. Acesso em: 4 jan. 2023.

²⁴ Embora os retratos pintados tenham sido bastante recorrentes no Nordeste. Não ocorreu uma exclusividade. Eles encontraram eco em outras partes do Brasil, como nos estados de Minas Gerais e São Paulo, além de cidades localizadas no interior, principalmente. Os principais estúdios de fotopintura foram: Amirel Foto Artística Brasileira, Áureo Studio, Foto Paris (MELENDI, 2017, p. 113). MELENDI, Maria Angélica. Se fôssemos assim. In: ZUM #12 Revista Semestral de Fotografia. São Paulo Ed. Instituto Moreira Salles, 2017, p. 96-115.

Quando se aponta a fotopintura como objeto de pesquisa, 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 das matriarcas nos grupos sociais, a tradição familiar e a reunião de gerações²⁵.

Os debates sobre Cultura Visual pensados a partir da América Latina são chamados a reintroduzir a história no pensamento da imagem e a propor a descontinuidade geográfica que cerca o campo da visualidade. Estudos visuais reconceitualizados a partir de nossa região exigem pensar a diversidade de histórias e a heterogeneidade estrutural que moldam a visualidade no patamar do sistema-mundo moderno. O não reconhecimento desta “heterogeneidade histórico-estrutural” é, de acordo com Aníbal Quijano, precisamente o que sustenta a perspectiva eurocêntrica do conhecimento (QUIJANO, 2000, p. 222).

Uma reflexão relevante no âmbito histórico, está atrelada diretamente a representação do real. As novas abordagens, buscam pensar a fotografia na medida de sua materialidade, significados quanto sua análise propriamente caracterizada de sua superfície retratada.

Para Chartier (1993), a imagem passou a ser apreendida como documento histórico, ou seja, as propriedades técnicas e estilísticas e iconográficas²⁶ ligam-se a um modo particular de percepção e uma maneira de ver, moldada em toda a experiência social.

A perspectiva historiográfica pode contribuir para um trabalho consistente e sólido, buscando relacionar o âmbito temático e metodológico no uso das correspondências entre o processo de visualidade da fotopintura, memória e

²⁵“A fotografia atua como uma ponte entre o mundo e nós, tornando próximo o que está distante, informando outras realidades e outros tempos”. SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das letras, 2004, p. 13.

²⁶Iconografia é definida como imagem registrada e as representações por trás da imagem. Disponível em: <https://nova-escola-producao.s3.amazonaws.com/49SSKz5fUZKmFdYAupgnPcu25w2aBUtrgPMCFs6QEeFq5AP6jQty9yK3vmf/iconografia-iconologia.pdf/> Acessado em: 25 jan. 2023.

representação que interagem em um ângulo de distinção a respeito de autores e suas evidências.

Neste sentido, quando se repensa as questões concernentes a família, a fotografia é condicionada a importância dos estudos sobre o âmbito da imagem relacionada com a produção visual.

Assim, a partir dos avanços que compreendem a abordagem historiográfica mencionada, a análise do âmbito da visualidade gera uma gama de possibilidades de discussões, desdobramentos e variações dos estudos sobre a sociedade paranaense, quanto a sua base individual ou coletiva, contribuindo para a formatação de um arcabouço teórico rico e decisivo.

Dentro destas reflexões, o estudo sobre as fotopinturas contribuem para as análises da utilização deste objeto cultural na sociedade em estudo, procurando sanar algumas dúvidas presentes, na qual convém repensar os exemplos de famílias e seus retratos visuais enquanto cenário social, a promoção do imaginário sobre os aspectos da composição fotográfica.

Isso porque, para Jacques Le Goff e Pierre Nora (1995), o avanço das discussões sobre os problemas, abordagens e os novos objetos, atribui à fotografia o caráter de fonte documental e resgata a sua importância para o trabalho de reconstrução do passado. Ao mesmo tempo, dá credibilidade às pesquisas realizadas sobre a história social da fotografia.

As fotopinturas de famílias geralmente são encontradas em museus, casas de cultura, paróquias das igrejas, prefeituras e nas comunidades da região pesquisada, junto a outras fotografias pertinentes, configurando muitas vezes expressões dos álbuns de famílias.

No que tange as fontes de memória oral Delgado (2010) comenta que as entrevistas compreendem um procedimento metodológico que busca a construção de fontes e documentos, registrando através de narrativas induzidas e estimuladas, os testemunhos, as versões e interpretações sobre a história em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais.

Abordando alguns contextos sobre a História Oral José Carlos Sebe Bom Meihy (2006, p. 195), comenta:²⁷

²⁷Revista de História 155 (2º - 2006), 191-203 195, Os novos rumos da história oral: o caso brasileiro José Carlos Sebe Bom Meihy. Coordenador do Núcleo de Estudos em História Oral – USP.

Compreender é transformar. Transformação, portanto, passa a ser o objetivo da história oral. Não se fala, contudo de uma transformação em sentido plano, restrito, simples, meramente imediato. Toda a ação da história oral é transformadora. E isto em todos os níveis, desde a elaboração do projeto, escolha dos colaboradores, operação de entrevista, produção textual e eventual análise. Durante todas as fases de execução da história oral temos um compromisso com a transformação sem o que a história oral não tem razão de ser. Sem isso, aliás, não se tem história oral e sim o velho e consagrado uso de entrevistas de cunho testemunhal.

Na catalogação das fontes nas fotografias ocorre as buscas das variadas informações na sistematização destas fontes, como número, a data da fotografia, aspectos diversos sobre o fotógrafo, o nome dos retratados nas imagens e também a descrição interna e externa da fonte histórica a ser analisada.

O estabelecimento do manuseio das fontes e as relações com as diversas informações geralmente são explícitas ou implícitas, compreendendo pontos fundamentais no cruzamento de dados para a atribuição de análises fotográficas, bem como pensar os costumes, tanto individuais como coletivos, servindo para a historicização.

Uma possibilidade de contribuir nas análises dos discursos orais compreende a abordagem de Verena Alberti (2005), em que as questões pertinentes do trabalho com as fontes orais de memória, aproximam as relações entre o passado e o presente:

A história oral é uma metodologia de pesquisa e de constituição de 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. (2005, p. 155).

Dentro desta abordagem, as entrevistas de memória oral possuem fundamento analítico, na busca pela reflexão do processo de circulação e consumo dos elementos imagéticos. Assim, foram utilizados os retratos, buscando entender os elementos correspondentes às etnias dos entrevistados, os estilos do período, o trabalho do fotopintor, além de enfatizar e abordar a historicidade dos fatos fotográficos, ou seja, os elementos que condicionaram o consumo destas imagens pelos moradores da região centro-sul do Paraná.

Já, no que concerne as representações das famílias paranaenses, muitas vezes é compreendido que as fotografias originaram uma idealização familiar, que posteriormente converteu-se num produto social, confeccionadas com técnicas ainda em preto e branco, sendo pintadas para expressão das cores e do imaginário destes casais, configurando a parede da sala e outros cômodos da moradia que representava

o ideário de uma família constituída e socialmente inserida num contexto local. Miguel Augusto Pinto Soares²⁸ aborda que no Rio Grande do Sul, alguns ateliês produziam a “fotopintura”, sendo de grande relevância para o comércio a partir do final do século XIX, devido à forte presença de imigrantes europeus no Brasil.

Os retratos de família estão condicionados dentro dos interesses que o fotógrafo expõe no contexto de suas características perante os indivíduos enquadrados em alguns elementos que podem ser caracterizados.

Neste sentido, pode-se refletir o exame fotográfico, ao levar em conta que os aspectos da vivência do fotógrafo e os detalhes da reprodução fotográfica caracteriza o processo de análise técnica. Assim, diante deste cenário, observa-se que as fotopinturas inovam dentro das premissas que trabalham com objetos de estudos focados em imagens, refletem as representações das famílias.

A preocupação como o processo teórico e metodológico sempre constitui uma crescente, principalmente, quando trabalha-se com objetos imagéticos, onde a busca por melhores possibilidades de análise das fotografias tiveram como impulso pesquisas de Dubois, Sontag, Kossoy, referendando novas potencialidades dos estudos frente a visualidade.

Mediante a estas considerações, ocorrem novas abordagens historiográficas através da nova história cultural, que trata de buscar variadas respostas para novos objetos de pesquisas que estavam vindo em pauta, bem como pensar diferentes tratamentos dos conjuntos de fontes que permeavam a visualidade em toda a sua dimensão.

O grande desenvolvimento da fotografia alia as diversas alterações no mundo social e caracterizaram a necessidade de investigações históricas sobre os variados modelos fotográficos que até então não haviam sido visitados, dentro de análise teórico-metodológica, ao inserir e trabalhar os conceitos que envolvessem o processo de memória familiar, no fim do século XIX e o XX.

Um grande destaque para a historiografia que aborda a família seria a pesquisa de Miriam Moreira Leite, que trabalha como variadas questões as quais

²⁸SOARES, Miguel A. P. A Representação da Morte. Imagens, memória e afeto. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Porto Alegre: PUC/RS, 2007.

problematizam a visualidade em conjuntos de imagens, incluindo a Fotopintura, por meio de representações sociais e a memória da família.

A historiadora Annateresa Fabris desenvolveu pesquisas relacionando a imagem fotográfica às artes do século XIX e primeiros anos do XX, sendo de grande relevância o entendimento deste cenário historiográfico na reflexão inicial referente a fotopintura, enquanto desenvolvimento técnico e artístico.

Ana Maria Mauad²⁹, na década de 1990, constituiu de forma brilhante um novo parâmetro dentro dos objetos que tratam do visual, num contexto urbano do século XX e buscou trabalhar com o contexto da visualidade do Rio de Janeiro, focando nos usos privados da fotografia em relação a famílias, também dando destaque na análise de imagens da revista *O Cruzeiro e Careta*. Assim, a autora desenvolveu as análises das imagens conforme algumas especificidades: o espaço fotográfico, o espaço geográfico, o espaço do objeto, o espaço da figuração e o espaço da vivência, (MAUAD, 2005).

Já a dissertação de Larissa Guedes Busnardo pensa o âmbito da produção imagética em Curitiba entre (1881-1918), refletindo sobre as novas formas de difusão da fotografia que contribuíram para a ampliação da circulação das imagens, seja na capital e porque não pensar na efetiva capacidade de influência para o interior paranaense? Este trabalho trata da parceria de fotógrafos com pintores, enfatizando a combinação direta ou indireta entre os meios fotográficos como o pictórico, utilizando a análise por categorias de variados elementos: as pinturas e fotopinturas. Neste cenário, repensa um estudo teórico-metodológico focado na história da fotografia.³⁰

O contexto da pesquisa da dissertação de Vinícius Silveira Kusma foi o acompanhamento do trabalho no cotidiano do Mestre Julio Santos, consagrado um grande profissional da fotopintura na cidade de Fortaleza, estado do Ceará. Desse modo, a problemática deste contexto, refere-se as alterações que marcaram o mundo imagético no século XX, tendo mestre Julio como referência e ponto de reflexão sobre todo o trabalho de recepção e consumo de seus retratos, reconfigurando as variadas representações e as práticas sociais ao tratar das experiências e do conteúdo que as

²⁹ Mauad, A. M. (2005). Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 13(1), 133-174. <https://doi.org/10.1590/S0101-47142005000100005>.

³⁰ Dissertação de mestrado: fotografias pictóricas, pinturas fotográficas : a circulação de imagens em Curitiba (1881-1918) <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/57643?show=full> – Curitiba, 2018.

novas tecnologias da imagem digital impõem na alteração do modelo imagético, realiza-se uma continuidade fotográfica e a interação social mais dinamizada.³¹

Em meu trabalho de dissertação de mestrado, procurei os variados questionamentos sobre a construção de um cenário regional, 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 fotopinturas, do processo de memória a partir de um recorte cronológico 1950 a 1975, período de intensificação desta arte na região central do Paraná. 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 no período pesquisado, tornando-se, por exemplo, uma representação familiar, religiosa e de costumes, que possibilitaram a sua análise, compreendendo os aspectos que nortearam este processo histórico.

No trabalho metodológico com a história oral, as entrevistas contribuem para a reflexão discursiva dos entrevistados, na identificação do lugar de origem destas fotopintura, a memória que a imagem oferece como posteridade, chamando atenção para os sentimentos de perpetuação da representação familiar, mostrada nos retratos, servindo como práticas, circulação de ideias, trocas, linguagens que admitem um caráter e universo simbólico. É necessário perceber que tanto fotógrafos 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 são fundamentais para a construção deste âmbito de pesquisa, no qual as práticas culturais destes proprietários dos retratos são relevantes e consistentes através de seus sistemas de relações sociais e de identificação com o espaço no qual estão inseridas suas práticas.

A discussão historiográfica acerca dos elementos visuais, condicionam a fotopintura como representação imagética de uma sociedade, a inserção desta juntamente das práticas simbólicas, compreendem os aspectos de estratégias sociais,

³¹Dissertação de mestrado “a fotografia, a tinta, a fotopintura, e a (re) significação dos sonhos”: uma etnobiografia de mestre Julio Santos. Vinícius Silveira Kusma, Pelotas, 2016.

buscando pensar os fatos fotográficos e os elementos envolvidos neste âmbito. Na dimensão deste trabalho, foi pesquisada 60 fotopinturas a serem analisadas e questionadas enquanto sua historicidade, compreendendo dois conceitos essenciais: a representação das imagens e a posterior memória do objeto visual, além de refletir sobre as etnias que configuraram os discursos dos entrevistados.

Dentro da crítica sobre as fotopinturas, no qual utiliza-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, permitem o máximo de detalhamento de informações para os estudos históricos que são fundamentais no trabalho com a visualidade.³²

Assim, mediante a potencialidade do quadro teórico-metodológico pode-se direcionar que a pesquisa consiste na coleta das imagens nos arquivos, as quais são catalogadas para organização das fotografias, buscando variadas informações na sistematização destas fontes, como número, a data da fotografia, aspectos diversos sobre o fotógrafo, o nome dos retratados nas imagens e também a descrição interna e externa da fonte histórica a ser analisada.

Posteriormente, a realização da análise das fotografias conforme descrição e confrontadas com os discursos dos retratados ou seus representantes, configuram um modelo além de documentos pertinentes e relacionados com as fotopinturas ou fotografias pesquisadas, consideram todos os elementos presentes no corpo documental e cruzam as informações com toda a bibliografia pertinente ao trabalho, além disso, busca compreender as práticas culturais que permitiram identificar a memória social destas imagens e sua consistência teórico-metodológica.

O estabelecimento do manuseio das fontes e as relações com as diversas informações que podem através da pesquisa serem explícitas ou implícitas, são pontos fundamentais no cruzamento de dados para a atribuição de análises fotográficas, bem como pensar os costumes, tanto individuais como coletivos, servindo para a historização do produto da imagem em seus aspectos generalizantes que se fazem presentes na catalogação das fontes visuais e a referida entrevista com os retratados como especificado no seguinte modelo de metodologia da análise:

³² Dissertação de Mestrado: A História Social da Fotopintura Cabocla no sertão de Pitanga, 1950 A 1975.
http://www2.unicentro.br/ppgh/files/2015/03/Disserta_o_de_Valdir_Machado_Guimarães_5507258d8c4f5.pdf/ Irati - PR., 2015.

Figura 6 - Família Fortunato



Na foto: Mauricio, Maria de Lourdes, Sergio, Zelia, Sueli, Sonia e Solange.
Fonte: Particular da Família: Pitanga, Paraná. – (1972).

No cenário Metodológico, o Plano de Detalhes ou Quadros ou Catálogo de informações preliminares, são pontos que tem objetivo mensurar toda a descrição da fotopintura, incluindo retratados, fotógrafos, cores, roupas, acessórios, fundos da imagem, tamanho, forma, outros elementos que compõe a imagem como vidros protetores, cantoneiras, papelão, corda, tintas, molduras e farão parte de um contexto de ricas informações para pensar a historicidade destes objetos visuais que impactam no imaginário, pensando a verdadeira função social dos retratos coloridos no cotidiano das pessoas, atribuindo uma posição ou ascensão social. Neste sentido, este plano de detalhes será fundamental para o diálogo a todo momento com as fontes.

Quadro 1 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura^{33*}.

³³ A entrevista semi-estruturada contribui para a delimitação do volume das informações, proporcionando alcance dos objetivos de forma mais eficaz, ao mesmo tempo em que possibilita que a coleta de dados ocorra num clima semelhante ao de uma conversa informal. Assim, o sujeito a ser pesquisado terá liberdade para descrever realidades referentes ao seu cotidiano, bem como explicá-lo situando-o dentro do contexto relacionado ao tema da pesquisa. (BONI, 2005, p. 75).

*Análise Metodológica dos elementos internos e externos presentes nas imagens pesquisadas.

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/ Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
6	1972	Arnaldo Lângaro/ Vila Lângaro Tapejara-RS	Mauricio João Fortunato, Maria de Lourdes Fortunato, Sergio Fortunato, Zelia Fortunato, Sueli Fortunato, Sonia Fortunato e Solange Fortunato.	Na imagem da família Fortunato, o quadro expressa o formato de medidas 75 x 55 centímetros, em madeira com detalhes de flores, folhas esculpidas e apresenta verniz de cor marrom. Com vidro retangular protetor. A base da fotopintura, corresponde a papel para quadros, além de um suporte com sete círculos para destacar as imagens dos integrantes. Na primeira base, estão inseridas as imagens de cor azul. A segunda compreende uma tonalidade de azul-esverdeado, apresentando circunferências, onde estão presentes as representações da família, além de vários desenhos de flores entre as imagens e a uma figura de um trem na parte central esquerda do quadro. No lado superior à direita, está Mauricio Fortunato, o pai, que aparece com cabelo e bigode de cor preto, camisa branca, terno e gravata azul índigo. No centro, está a imagem de Maria de Lourdes, a mãe, o seu cabelo pode ser descrito na cor castanho escuro e o vestido azul royal, com gola, e colar amarelo. A esquerda acima, está Sergio Fortunato, o filho: com terno e gravata borboleta de cor azul índigo, camisa branca e cabelo loiro. Na parte inferior estão as filhas, por ordem de idade: à esquerda, Zelia, cabelo preto curto, franja, com vestido cor-de-rosa claro, com um colar escuro. Sueli está representada com cabelo castanho escuro curto e franja, dividido ao meio, tem a expressão facial sorridente e vestido de cor pink. Já Sonia, está na imagem com o cabelo curto, na cor castanho escuro, penteado para a direita. Com um sorriso em sua face, apresenta vestido de cor verde escuro, tem um colar amarelo. Solange é visualizada com o cabelo longo, cor castanho escuro, está sorrindo na imagem. Destaca-se o seu colar de cor amarelo, e está com um vestido vermelho.

Entrevista realizada no dia 13/06/2021 – Zelia Fortunato, Maurício João Fortunato e Maria de Lourdes Fortunato.

“A memória é uma força ativa, dinâmica seletiva, que define que se deve esquecer e o que se deve lembrar do passado, instrumento e um objeto de poder”, (FERREIRA; FRANCO, 2009. p. 86).

A técnica da entrevista semi-estruturada, comumente utilizada na metodologia da História Oral, possibilita a utilização de um roteiro com questões previamente definidas, e acréscimo de novas perguntas na medida da necessidade. Assim, pode-se esclarecer o que ficou duvidoso ou auxiliar na recondução dos objetivos, caso o entrevistado tenha “fugido” do assunto em pauta ou esteja com dificuldades (BONI, 2005, p. 75).

Assim, as entrevistas com informações de memória oral estão condicionadas à reflexão de algumas questões atreladas à fotografia, refletindo sobre os indícios dos debates recorrentes que perpassaram os estudos sobre a dimensão fotográfica e a utilização do contexto metodológico da História Oral, no que tange permear as categorias das imagens e discursos acerca das atribuições imagéticas e de oralidade. A partir deste contexto, procurou-se dialogar com a dimensão da história da visualidade, articulada com os cenários focados na utilização da imagem. Neste sentido, a pesquisa remonta as análises sobre determinados usos e práticas teórico-metodológicas, que nutrem a utilização da fotopintura como fonte histórica, na participação do processo histórico local.

O cenário da família Fortunato tomado acima, busca a iniciação de um âmbito concentrado nesta Tese, reafirmando a potencialidade de análise dos variados elementos interno e externos da fotopintura, bem como a entrevista com familiares ou descendentes dos retratados, implicando consideravelmente na originalidade da fonte enquanto produto de visualidade, pensando os variados critérios que definem um quadro temporal e espacial e sua metodologia a ser aplicada. A História Oral é tomada como um método de pesquisa, defende-se, então, a não exigência de quantidade, por partir da compreensão de que os pesquisados não devem ser considerados como “unidades estatísticas”, (ALBERTI, 2004 p. 32).

1.2 O PAPEL DO FOTÓGRAFO: ESTÚDIO OU ATELIÊ DE PINTURA E RETOQUE NA PRODUÇÃO DA FOTOPINTURA

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 centro-sul paranaense.

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

O olhar do fotógrafo sobre a realidade é uma mediação, ele procura compor suas imagens a partir de todo um conjunto conceitual de uma determinada época, percebida a partir de uma certa forma de concepção visual sobre a fotografia, a mediação acontece na mediada em que ele está olhando influenciado por uma concepção da imagem construída³⁴, (CANABARRO, 2011, p. 1-2).

Um recurso conhecido no meio dos profissionais da fotografia consiste na técnica chamada de 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, (BORGES, 2008).

Para o fotopintor Julio Santos (2010), existiam alguns passos no contexto da produção do retrato, como o processo de revelação da imagem e posteriormente o coloridor, na qual a pintura era feita com tinta à base de água e, segundo este profissional, as etapas da fotopintura eram divididas em recebimento da foto original, loteamento, reprodução, contorno, ampliação, colagem, colorido, retoque, roupa, afinação e repasse, Nesta abordagem, percebe-se algumas características relevantes sobre o processo de produção da fotopintura em suas características de confecção do retrato familiar.

O pedido que os vendedores traziam para o estúdio eram feitos através de ficha de vendedor, com nome, rua, cidade, pedido, valor. Assim, mediante a este âmbito comercial, essas imagens fotográficas receberam muitas influências do

³⁴ O fotógrafo e a história. Ivo Canabarro. Professor UNIJUI/RS. Doutor em história social UFF. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho, 2011.

processo de pintura, utilizando a composição artística em seus planos, enquadramentos dos retratos e as separações quanto ao tamanho e forma.

Um fotógrafo muito conhecido na região central do Paraná era o senhor já falecido João Martins de Paula³⁵ que trabalhou na década de 1970, 1980 e 1990 como fotógrafo e fez um breve relato sobre alguns fotógrafos antigos da região:

O comércio naquele período de fotografia eram 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 naquele período, geralmente íamos em companhia de pessoas ligadas à 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 a 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 Fotógrafo João Martins de Paula³⁶ comenta também sobre o estúdio Karimã, que ficava situado na Rua João Gonçalves Padilha Pitanga-Paraná, e atendia variadas localidades e municípios próximos:

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 o papel. O principal papel naquele período era da Kodak, onde tinha o fixador que segurava a imagem no escuro, o papel e o filme.

Mediante as palavras do Fotógrafo João Martins, verificam-se os elementos técnicos de produção da fotopintura, além do poder financeiro baixo dos consumidores destes retratos.

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.

Para João Martins de Paula, ocorria toda uma circulação na produção da fotografia na década de 1970, sendo geralmente terceirizado este o processo quando

³⁵Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 15/12/2013.

³⁶Entrevista concedida a Valdir Machado Guimarães em 15/12/2013.

comenta acerca de características sobre a produção e motivações na confecção destas imagens:

O trabalho com 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.

No contexto da circulação da imagem, Iraci Mognon Seben³⁷ comentou sobre a trajetória da chegada do fotógrafo no local onde eles moravam, bem como a dinâmica utilizada pelo profissional para a produção de comércio com as imagens, enfatizando o seguinte:

Em relação ao comércio da fotografia eu e meu marido estávamos trabalhando ai 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 “manipulador” do fotopintor, pois existe alterações nos aspectos de representação dos retratados, influenciando a leitura das imagens pelo observador, demarcando um estilo social do período.

A relação profunda entre o retrato e a vestimenta como elementos constitutivos e aparência pode ser detectada a partir de outros índices; a desenvoltura de usar vestimentas da própria classe oposta ao constrangimento daqueles que envergam roupas emprestadas, ou a dicotomia de trajes bem cuidados [...] (FABRIS, 2008, p. 38).³⁸

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, assim, 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.

O fotógrafo constrói um conjunto de experiências ao longo de seu percurso de atuação, o seu olhar vai sendo moldado pelas suas diferentes atuações,

³⁷ Iraci Mognon Seben, moradora da Rua Marcílio dias – Pitanga-PR.

³⁸ FABRIS, Annateresa. Identidades Virtuais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

naturalmente condicionado pelas representações criadas pelos diferentes grupos sociais. Mas o mais importante a ser esclarecido é que o conjunto das obras dos fotógrafos são elementos essenciais para criar a visualidade de um determinado período. Podemos constatar que existe uma circularidade destes elementos visuais, alguns dos quais são incorporados pelos demais fotógrafos que percebem algumas tendências de um certo período histórico. Por outro lado, ainda podemos constatar a indústria de equipamentos Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011 3 fotográficos que produz um determinado saber fotográfico, destinados aos consumidores destes equipamentos. Os saberes fotográficos circulam entre os produtores de imagens, sejam profissionais ou amadores. Estes saberes criam determinados conceitos sobre a fotografia e acabam sendo incorporado em diferentes espaços, geralmente tem como parâmetro uma concepção de fotografia estabelecida pelos fotógrafos mais renomados. (CANABARRO, 2011, p. 2-3).

Para Leite (2001), os retratos de família possuem uma forte ligação com o mundo privado, funcionando como um índice, de representação familiar, ao estarem ligadas as memórias dos entes queridos, que se tenta fazer sobreviver, servindo com um espelho ao passado.

Um dos fotógrafos mais antigos da região central, era o senhor Afonso Stadler que em 1950 produzia fotopinturas e era muito conhecido por trabalhar com variados estilos de imagens e retratos, também o senhor Generoso Walter, produziram grande quantidade de Fotopinturas.

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 (200 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 Yashica 6 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 foto 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 marca o tempo da revelação, papel e filme apropriado.³⁹

Figura 7 - Foto Elite Pitanga

³⁹Entrevista com Ozimar Stadler, concedida a Valdir Machado Guimarães em 24/01/2014.

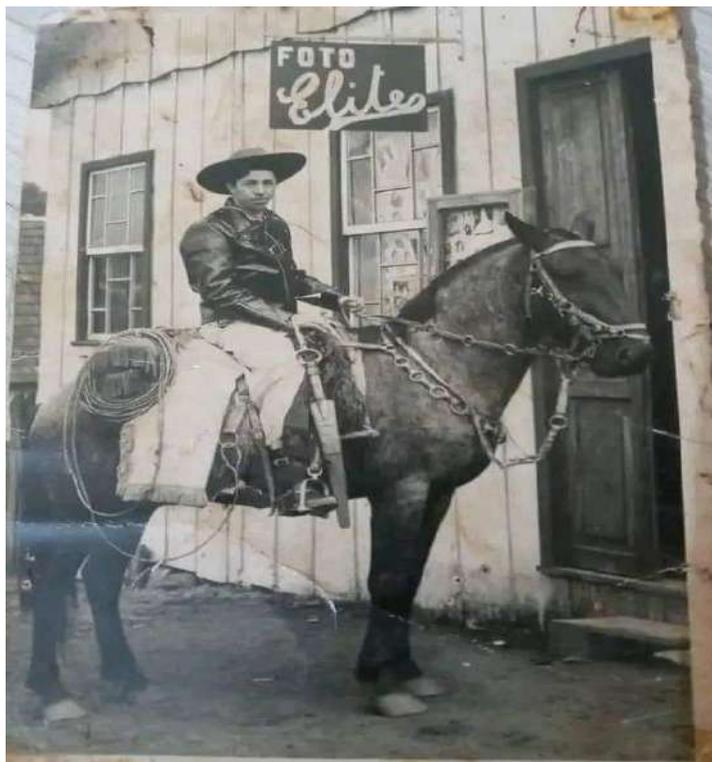


Foto Elite – Família Afonso Stadler – Pitanga-PR – 1960.

Variados profissionais do período desenvolveram o comércio de imagens na região centro-sul, buscando oferecer imagens, retratos e figuras religiosas neste processo comercial, muitas vezes, levavam um estúdio itinerante para desenvolver o seu trabalho, principalmente, em lugares com estradas de difícil acesso, além de adereços e animais dependendo da temática que era abordada por estes fotógrafos.

Os espaços de circulação dos fotógrafos é a própria sociedade, pois os atores sociais fotografados e os espaços físicos, sejam naturais ou arquitetônicos pertencem a um determinado contexto datado historicamente. As representações visuais produzidas são portanto, plausíveis de serem alocadas em determinado tempo e espaço. A própria história social da fotografia nos mostra, que em cada período, é utilizada uma determinada tecnologia e principalmente uma forma específica de olhar. Com isso podemos perceber que cada fotógrafo pertence a um determinado tempo, ele reflete isso em sua forma de se representar e de representar a própria sociedade. O fotógrafo se mostra com a fotografia, pois ela sintetiza a sua forma de ver o mundo, portanto, ela é o produto construído a partir de sua concepção de sociedade e mediada por um aparato tecnológico. As fotografias são expressões de seus criadores, nos mostram aquilo que vemos e os detalhes daquilo que, muitas vezes, não percebemos com um simples olhar, pois os recursos visuais na imagem são capazes de revelar dimensões do olhar que não estamos habituados a ver. (CANABARRO, 2011, p. 3).

A partir da década de 1920, muitos ateliês deslocam variados fotógrafos e vendedores das grandes cidades paranaenses, como Curitiba, para desenvolver o seu

trabalho com a venda de imagens para o interior do Paraná, buscando maiores demandas de encomendas como exemplo a fopintura a seus clientes.

O retrato é um grande negócio realizado pelos fotógrafos desde o advento da fotografia, e um dos meios pelos quais ganhavam credibilidade e respeito profissional. Sob este ângulo, ser um excelente retratista era um grande desafio na época em que o processo fotográfico era menos padronizado, pois a clientela exigiria o máximo de qualidade pelo menor preço (BORGES, 1999, p. 23).

Nas muitas visitas nas localidades rurais e urbanas, os fotógrafos ou vendedores levavam um catálogo ou sugestões para os clientes que geralmente se apresentavam com roupas do campo, botas, chapéus, não estando caracterizados para serem fotografados. O profissional dos estúdios, normalmente, representava aos clientes um padrão social que poderia ser inserido na imagem, como poses, ternos, gravatas, vestidos e outros trejeitos como cita (TURAZZI, 1995), muitas vezes utilizavam-se retratos 3 x 4 ou outras imagens que seriam totalmente transformadas nos estúdios de produção das fopinturas.

Como conta Sioma, quando faziam as ampliações “apareciam com colares e brincos, as senhoras; os homens com correntes de ouro e medalhas, enfim, toda a espécie de ‘milagres’ eram possíveis. Até fotografias de falecidos, fotografados no caixão, elas serviam como originais” (SIOMA, 1976, p. 31, Apud: Daronco, 2021).

Os acessórios eram inseridos nas imagens, projetando uma idealização de representação do período onde foi pintada e retocada a imagem, um verdadeiro “PhotoShop” no período.

O retoque era uma técnica que consistia em uma modificação manual na fotografia ou nos próprios negativos. Por meio dele, poderiam ser eliminadas manchas, imperfeições, rasgos, fazendo modificações nas pessoas e também no cenário. Durante algum tempo, também foi comum esse tipo de técnica para acrescentar elementos pictóricos como luas e nuvens ou até mesmo, como revelou a fala de Sioma, adereços como chapéus, joias e gravatas aos personagens do retrato. (DARONCO, 2021, p. 140).

Figura 8 - Máquina fotográfica utilizada por Afonso Stadler – 1950.



Fonte: Museu municipal Francisco Bobato – Pitanga-PR. 2023.

Figura 9 - Foto aproximada da máquina fotográfica utilizada por Afonso Stadler -1950.



Fonte: Museu municipal Francisco Bobato – Pitanga-PR. 2023.

O processo da Pintura e do retoque foi muito utilizado nas Fotopinturas da Região centro-sul do Paraná, pois indicou uma padronização da representação social do período, cujo vendedor ou o fotógrafo oferecia os serviços e buscava trazer um modelo da figura do casal, filhos ou o imaginário do cliente.

Figura 10 - Máquinas Fotográficas da Região Centro-Sul do Paraná.



Fonte: Museu municipal Francisco Bobato – Pitanga-PR. 2023.

Quadro 2 - Estúdios fotográficos na Região Centro Sul do paraná/1940 a 1980.

Nome da Empresa	Fotógrafo	Ano de Fundação/Local
Fotografias Generoso Walter	Generoso Walter	1950/1970 Pitanga
Estdio FotoElite	Afonso Stadler/Ozimar Stadler	1950-1998/ Pitanga
Estdio Fotográfico Karimã	João Martins de Paula	1970-2005/ Pitanga
Estdio Fotográfico Ivaí	Kiyochi Taketa	1980/ Pitanga
Estdio Fotográfico Izauro	Izauro Borges	1980/ Pitanga
Estdio Fotográfico Phili Color	Silvestre Borgert	?Manoel Ribas

Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2023.

As trajetórias de vida são elementos que podem ser entrelaçados sob a perspectiva de quem o produziu, ou seja, o fotógrafo, o conteúdo que constitui o fator de representação da imagem e sua circularidade, recepção e consumo através dos familiares (fotopintura) e indivíduos com acesso ao retrato, formando um cenário de cultura visual ligado a imagem familiar.

No caso da fotopintura, percebe-se que está, ao trabalhar o fotográfico e o pictórico, formam um produto essencialmente híbrido, que possui características das duas vertentes. Essa relação, por sua vez, apenas reafirma o pensamento de Hall, ao propor, na sua concepção de popular, a relação tensional da cultura popular. Seus modos de expressão com as outras instâncias culturais. Na contemporaneidade, onde são somados a essas práticas outras variáveis, como o advento da manipulação digital das imagens, a transformação e atualização de mecanismo representativos será potencializada, não permanecendo estanque, como tradicionalmente se poderia pensar.⁴⁰ (MAIA; PAULA, 2013, p. 14).

⁴⁰INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Manaus, AM – 4 a 7/9/2013.

Observa-se nas fotopinturas como artefatos os variados estilos de posicionamento do casal, filhos, no qual o fotógrafo em grande parte das imagens, preconizava a presenças no centro da foto com os filhos homens mais velhos servindo como um modelo mais próximo de substituí-los, ou os mais novos garantindo uma perpetuação a longo tempo da representação familiar e as mulheres num ponto inferior abaixo do casal, interferindo claramente num processo de embates de gênero.⁴¹

Ao mesmo tempo em que podemos dizer que lembrar-se é não se esquecer, os abusos da memória “salientam a vulnerabilidade fundamental da memória, que resulta da relação entre a ausência de coisa lembrada e sua presença na forma da representação” (RICOEUR, 2007, p. 72). Quando olhamos para aquilo que é lembrado, precisamos questionar: como e por quais motivos isso é lembrado? Ou, ainda, por quais motivos tantas outras coisas foram destinadas ao esquecimento?

Ao definir a memória como potência, a autora sinaliza a necessidade de compreendê-la para além de um “recipiente protetor”, para além de sua capacidade de armazenar uma informação, pois essa potência, essa força, está sujeita às leis próprias da recordação: “o ato de armazenamento acontece contra o tempo e o esquecimento, cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas. O ato da recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo” (ASSMAN, 2011, p.34, apud. DARONCO).⁴²

No contexto da memória de antepassados são condicionados através da representação imagética da Fotopintura, que com esta representação, nem o tempo e nem o esquecimento podem separar este cenário de entronização nas paredes das residências.

Na abordagem referente a metodologia das fontes, as fotografias podem ser analisadas como ponto congruente nos relatos históricos, porque que a história da memória oral contribui de maneira relevante para as entrevistas.

⁴¹ (...) Todo tipo de artefato, tudo que é resultado da ação do homem sobre a realidade física: artefatos desde os utensílios até as estruturas de todo tipo e, inclusive, as paisagens, na medida em que elas são alteradas pela ação humana e apropriadas culturalmente. Hoje em dia se vem reconhecendo cada vez mais ao objeto sua função de documento, ainda que a predominância dos textos seja inquestionável. (MENESES, p. 3, 1980).

⁴²DARONCO, Marilice Amábile Pedrolo Sioma Breitman, Tese: A vida com retoques: história oral, narrativa e arqueologias das mídias na construção de trajetórias de vida / Marilice Amábile Pedrolo Daronco. UFSM, 2021.

A História oral é um procedimento, um meio, um caminho para produção do conhecimento histórico. Traz em si um duplo ensinamento: sobre a época enfocada pelo depoimento – tempo passado, e sobre a época na qual o depoimento foi produzido – tempo presente – trata-se de uma produção especializada de documentos e fontes, realizada com interferência do historiador e na qual se cruzam intersubjetividades. (DELGADO, 2010, p.16).

Annateresa Fabris (2004, p. 13 e 14) argumenta que na fotografia estão expressos os diversos “papéis sociais” identificados pela “teatralização da pose” e pela utilização de diversos recursos (trajes, acessórios, cenários, enquadramentos e planos de fundo). Esse conjunto constitui uma “simbologia social” na qual estão inscritos os retratados que não buscam representar as individualidades, e sim, “conformar o arquétipo de uma classe ou de um grupo valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se inscrevem na superfície da imagem”.

Assim, algumas considerações e apontamentos de Ana Maria Mauad (2008) sobre a abordagem do visual pensando a dimensão imagética do olhar engajado

Aliada à noção de prática fotográfica está uma importante ideia, o engajamento social ou político a um projeto ao qual o fotógrafo se associa para orientar seu arco de ação. No decurso de uma trajetória os projetos podem se modificar, entretanto, não cessam de existir como condição própria da experiência fotográfica. Eles não são absolutamente individuais; devem ser compartilhados por uma comunidade de sentido que fornece apoio para a ação e projeção individual de cada fotógrafo. Assim, esses projetos possuem características variadas, podendo ser um vínculo profissional a uma agência de notícias, a um órgão da imprensa, a um movimento social ou a uma vanguarda artística, participação num projeto de pesquisa. (MAUAD, 2008, p. 37).

Os retratos de família estão condicionados dentro dos interesses que o fotógrafo expõe no contexto de suas características, perante os indivíduos enquadrados em alguns elementos com a devida autorização dos proprietários.

A partir da análise das fotopinturas é possível delimitar alguns momentos predominantes no que tange o contexto da fotografia e suas funções, ao mostrar a pertinência dos estudos sobre a visualidade, na busca pela observação de fatores que tangem o social e o contexto imagético e sua oralidade, enquanto documentos para a historiografia.

O reconhecimento das fotos de família pode funcionar como um desencadeador de lembranças múltiplas e constituir, de um lado, uma forma de resgatar um passado esquecido e de outro, no caso do pesquisador, um estimulante formulador de hipóteses para testar a comunicação das fotografias e o seu esquecimento temporário ou total. Pelo menos, as deformações progressivas da memória, que ampliam ou alteram o material original. (LEITE, 2001, p. 135).

Servindo como um meio de garantir a presença dos descendentes ou representantes das famílias, a fotopintura busca transmitir a entronização dos retratados, servindo como um processo para lembranças dos entes queridos que são expressados através do retrato.

Segundo Meirelles (1997, p. 116), 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 ultrapassam as intenções de seus produtores e contém um número de informações muito maior do que aparentemente deveriam conter.

No cenário dos retratos coloridos ocorre sua popularização a partir do século XX, com um baixo custo de produção e o aparecimento da impressão com tintas e também 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 à mão nos estúdios entre as décadas de 1930 a 1960, (SANTOS, 2010, p. 9).

Neste sentido, o contexto das análises dos documentos visuais, possibilitam uma variada gama de interpretações e estilos de arte em um determinado âmbito temporal, em que medida o profissional utiliza as técnicas de pinturas e o contexto iconográfico na produção, os fatores entre fotógrafo e a família, diante das características que compreendem as fotopinturas inseridas nas paredes das casas na criação de um processo que tange a identidade social e de ocupação de uma determinada representação ou espaço no âmbito familiar.

Ao refletir sobre o processo identitário e sua aproximação com a dimensão do pertencimento através das imagens, Helena Copetti Callai (2004, p. 2) comenta que

Este lugar é um espaço construído como resultado da vida das pessoas, dos grupos que nele vivem, das formas como trabalham, como produzem, como se alimentam e como fazem/usufruem do lazer. É, portanto, cheio de história, de marcas que trazem em si um pouco de cada um. É a vida de determinados grupos sociais, ocupando um certo espaço num tempo singularizado. Considerando que é no cotidiano da própria vivência que as coisas vão acontecendo, vai se configurando o espaço, e dando feição ao lugar. Um lugar que é um espaço vivido, de experiências sempre renovadas o que permite que se considere o passado e se vislumbre o futuro. A compreensão disto necessariamente resgata os sentimentos de identidade e de pertencimento.

Neste sentido, percebe-se que as fotopinturas, estão condicionadas a um tempo contemporâneo, caracterizado por uma dimensão visual de representação das

famílias, através do elemento de pertencimento a um determinado lugar, registrando suas práticas e posicionamentos identitários e imagéticos, na exposição dos quadros nas paredes das residências, assim, os fotógrafos buscam revelar as dimensões da realidade dos participantes que estão inseridos nas imagens, através das trocas simbólicas e suas atribuições profissionais.

Os fotógrafos podem ser considerados atores sociais que se destacam por exercer uma determinada atividade profissional, capaz de revelar dimensões da realidade, são formas de ver materializadas pelas imagens. As fotografias são expressões fragmentárias de uma forma específica de olhar, são produtos culturais e ao mesmo tempo têm a capacidade de evidenciar a própria diversidade da cultura. Neste sentido, podemos constatar que a cultura consegue uma forma extraordinária de divulgação através da imagem, podemos visualizar elementos de outros contextos, que constroem uma forma de nos ver e de ser visto pelos outros. Portanto, o fotógrafo também pode apresentar como um produtor cultural, que produz a fotografia como um produto da cultura e ao mesmo tempo possibilita a construção da visualização da mesma. (CANABARRO, p. 5-6).⁴³

O fotógrafo busca focar o universo de seus sistemas imaginários, suas apropriações no espaço e no tempo, bem como sua disponibilidade de tecnologias para reinserir as diferenças estéticas locais, dentro da sua mediação no tracejamento e na constituição de campos que condicionam e redefinem as imagens, como uma vertente produtiva da Cultura Visual.

Em síntese, neste primeiro contexto, foi apresentado os aspectos teóricos e metodológicos e alguns cenários referentes aos fotógrafos e abordagens sobre o trabalho na região centro-sul paranaense. Algumas ampliações serão refletidas no decorrer do texto. No segundo capítulo, será abordado a região centro-sul paranaense como um instrumento articulador de memória social da fotopintura.

⁴³ Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

CAPITULO 2 – A REGIÃO CENTRO SUL DO PARANÁ COMO ARTICULADORA DA MEMÓRIA SOCIAL DA FOTOPINTURA

A região Geográfica Centro-Sul do Paraná está configurada, política, econômica e geograficamente através dos seguintes municípios: Boa Ventura de São Roque, Candói, Cantagalo, Espigão Alto do Iguaçu, Foz do Jordão, Goioxim, Guarapuava, Inácio Martins, Laranjal, Laranjeiras do Sul, Marquinho, Mato Rico, Nova Laranjeiras, Palmital, Pinhão, Pitanga, Porto Barreiro, Quedas do Iguaçu, Reserva do Iguaçu, Rio Bonito do Iguaçu, Santa Maria do Oeste, Turvo e Virmond, compreendendo uma região com grandes problemas de infraestrutura no estado do Paraná e com grande dependência do setor do agronegócio da Soja e Milho e uma pecuária de grande, médio e pequeno porte.

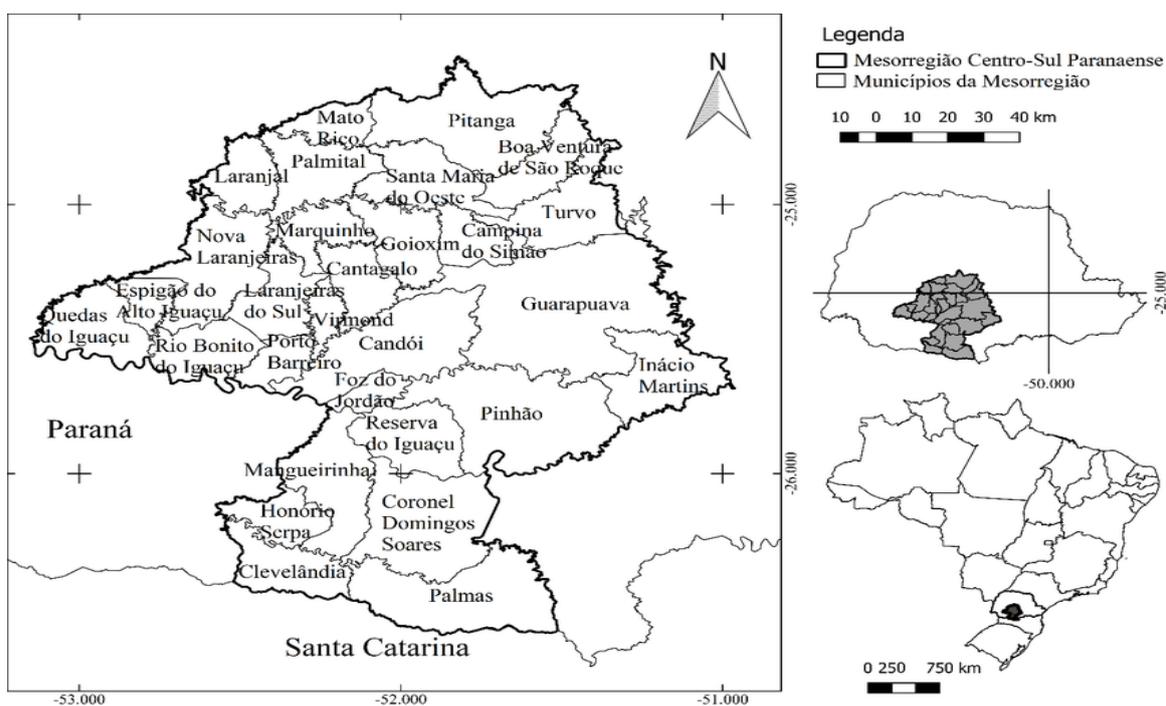
A mesorregião Centro-Sul Paranaense integra uma vasta área do chamado “Paraná Tradicional”, cuja história de ocupação remonta ao século XVII e atravessa os prolongados ciclos econômicos do ouro, do tropeirismo, da erva-mate e da madeira. A região teve sua história de organização do espaço sempre vinculada a atividades econômicas tradicionais, de cunhos extensivo e extrativo, concentradas nas vastas áreas de campos naturais. Inicialmente apoiada na criação de muare e de gado para comercialização, a economia regional, paulatinamente, direcionou-se apenas à invernagem e engorda do gado transportado pelos tropeiros, incorporando, em paralelo, a extração da erva-mate e, mais tarde, da madeira. Nesse sentido, convém sublinhar que, de forma geral, o desenvolvimento da região esteve sempre associado à exploração de algum recurso da natureza, consumada de forma predatória e rudimentar. Adicionalmente, as sucessivas atividades econômicas predominantes no Centro-Sul basearam-se, via de regra, em grandes propriedades rurais, que praticavam, também, uma agricultura de subsistência, sempre com o recurso da mão-de-obra escrava e do trabalho familiar. A junção de todas essas características da sociedade campeira – tradicional, patriarcal e latifundiária, fundada sobre bases econômicas estreitas e de baixo dinamismo – a uma quase total ausência de vias de comunicação funcionou, por um longo período, como um mecanismo de entrave à integração viária da região com outras áreas mais dinâmicas do Estado, freando a ocupação regional em larga escala e mantendo escassa sua população. (IPARDES, 2004, p. 23).

Assim, mediante esse cenário, a região centro-sul paranaense está caracterizada por um local que serviu de passagem para variadas famílias de etnias europeias vindas do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo e Minas Gerais, as quais traziam, muitas vezes, todo um aparato familiar, cultural e elementos sociais das regiões onde habitavam.

Situada em vasta área do “Paraná Tradicional”, a mesorregião Centro-Sul teve sua história de ocupação e organização do espaço assentada em grandes propriedades rurais que desenvolveram, fundamentalmente,

atividades de cunho extensivo e extrativo. Ainda nas últimas décadas, devido à existência de áreas economicamente subutilizadas, uma frente de ocupação se estabeleceu na região, com populações oriundas predominantemente do norte e oeste do Paraná. A partir dos anos 80, a mesorregião inseriu-se de forma mais intensa, no processo de modernização agropecuária e de integração regional com outras áreas mais dinâmicas do Estado. (IPARDES, 2004, p. 104).

Figura 11 - Região Centro-Sul e Municípios Paranaenses



Fonte: Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Localizacao-e-municipios-pertencentes-a-Mesorregiao-Centro-Sul-Paranaense_fig1_342638198/actions#reference/ Acessado em 27 dez. 2022.

Essas propriedades rurais foram fundamentais para a formação dessa região no Paraná, onde buscava-se basicamente um trabalho extensivo e extrativo, no qual fundamentou variados ciclos como da erva-mate, madeira, café, milho e a soja atualmente apresentaram grande ênfase no processo econômico e social.

Para Bourdieu (1989), as representações possuem uma existência material e, em geral, traduzem-se em atos e práticas. O discurso regionalista materializado pela fotografia nesse momento específico de (re)ocupação regional, teve poder de revelar e construir interpretações para o real. A sociedade, assim projetada em imagens de uma natureza transformada em espaço de civilização, reivindica ao empreendimento imobiliário as fundações históricas cumpridas pelo movimento da bandeira extremo-oeste paranaense. Não podemos ignorar os sistemas de relações sociais que a historiografia em relevo foi produzida. Uma interpretação estritamente interna dos textos correria o risco de dar crédito a uma ideologia da neutralidade dos intelectuais que as produziram. Tal expediente dificultaria uma leitura da função social que cada obra cumpre no processo de construção do regional. Seguindo a compreensão de Bourdieu (1989), não existe tomada de posição cultural que não seja passível de uma dupla leitura. Isso ocorre na medida

em que tomadas de posição se encontram situadas, ao mesmo tempo, no campo propriamente cultural e político. Sendo assim, Pawelk (1970), Reginato (1979), Saatkamp (1985) e Silva (1988), produtores culturais envolvidos no processo de construção regional estabeleceram suas verdades e tomadas de posição como verdadeiras escolhas políticas relacionadas intimamente com suas trajetórias de vida. (FREITAG, 2007, p. 84).

A historiografia atual condiciona que a colonização pode ter propiciado o advento do desenvolvimento econômico e social na região, assim, o vazio demográfico que fez as políticas de ocupação das terras da região central condicionou a necessidade de colonização e não levou em conta as populações indígenas (MOTA, 1994). Já Freitag (2007, p.84) afirma que

Nota-se que para Brasil Pinheiro Machado, o estado paranaense padece de historicidade própria e, talvez, seja por isso que, ele não vê, para tão logo, solução para o impasse em torno de seus referenciais identitários. Preocupado com a ausência de sentimento de pertencimento e traços regionais para o Estado paranaense, Pinheiro Machado coloca-se, como intelectual na vanguarda desse projeto identitário. Segundo seu entendimento, a superação desse quadro, caberia ao trabalho de um seletivo grupo intelectual que tomasse para si a tarefa de preencher tal lacuna. Tal grupo teria a capacidade de elaborar representações com força simbólica para representar todas as potencialidades que o Estado proporcionava. Postulado esse, segundo nosso entendimento, serviu de sustentação à postura encabeçada pela intelectualidade paranista, na tarefa de "pensar," o recém-criado Paraná. Reflexões dessa envergadura podem ainda ser encontradas em Westphalen (1957). Segundo o juízo da autora a posição geográfica do Estado teria contribuído para o forjamento de uma característica marcante na história da formação da população paranaense. O Paraná constituir-se ia como um território de passagem, região de trânsito, de tropeiros que no decorrer do século XIX, se deslocavam em direção à região de Sorocaba. Esse pressuposto concebe assim que o espaço paranaense ter-se-ia forjado pela sua transitoriedade. Em outras palavras, um território que servia de passagem para outras regiões do país, elo entre São Paulo e Rio Grande do Sul. Dessa característica surge a população paranaense, tecida, portanto, por uma população notadamente gaúcha ou paulista advindas de caminhos por onde uma população transitava temporariamente.⁴⁴ (FREITAG, 2007, p. 84).

Essa região possuiu clara tendência em trabalhar o extrativismo e beneficiamento de madeira, além do cultivo em variados períodos, a soja, feijão, milho, além do contexto pecuário, bovinos, caprinos, suinocultura, indústrias e beneficiamento de produtos agrícolas, indústrias de papel e laticínios. No âmbito da extração da madeira, foi uma das primeiras atividades, no qual originou o povoamento, mas também ocasionou muita devastação de florestas, além de gerar muitos conflitos

⁴⁴FREITAG, Liliane da Costa Extremo-oeste paranaense: história territorial, região, identidade e (re)ocupação / Liliane da Costa Freitag. – Franca: UNESP, 2007.

e disputas pelas terras: a chamada grilagem, bem como interferências em terras indígenas e quilombolas.

O processo de modernização da agricultura, particularmente no Paraná, está praticamente consolidado, com a burguesia moderna agrária esparramada e, ainda, esparramando-se nos territórios remanescentes da agricultura camponesa, povos indígenas, quilombolas e faxinalenses. Ou seja, ainda há luta e disputa por terra e território nesse estado. O processo de disputa territorial é uma das dimensões da questão agrária que reflete os embates entre o modelo hegemônico da agricultura empresarial, a dos agronegócios, e os outros modelos, nada hegemônicos, mas plurais e resistentes, das agriculturas camponesas, dos povos indígenas, dos quilombolas, dos faxinalenses e também dos trabalhadores rurais sem-terra, assentados pela reforma agrária. Os interesses conflitantes sobre o uso e ocupação de um mesmo território geram disputas territoriais: grilagens, titulações ilegais ou que dão a terra como um privilégio, genocídio de populações tradicionais, ocupações de terra praticadas pelos movimentos sociais de luta pela terra, reintegrações de posse, ações de usucapião, processos de regularização fundiária, ações judiciais envolvendo demarcação de territórios indígenas e quilombolas, entre outras. PG; 18 e 19, (SONDA E BERGOLD) “Os conflitos por terra são também conflitos pela imposição dos modelos de desenvolvimento ‘territorial’ rural e nestes se desdobram” (FERNANDES, 2004, p.2).⁴⁵

Percebe-se que dentro da abordagem historiográfica, a região centro-sul esteve concentrada em seu primeiro momento no Ciclo da Erva-Mate, ocupado posteriormente com o advento de colonizadores, e trabalhando especificamente com a atividade extrativa entrando decisivamente no ciclo da Madeira, no qual, as companhias colonizadoras focavam na extração e exploração madeireira, entre as décadas de 1920 a 1990, ocorrendo a criação de um grande número de serrarias em toda a região na extração de pinheiros entre outras espécies de madeiras, além da criação de suínos que eram transportados para a região dos campos gerais no modelo safrista.

Diante desse contexto, os rebanhos de suínos serviram como impulsionador das atividades econômicas locais, pois seus grandes rebanhos eram levados da região de Pitanga até o município de Ponta Grossa, assim centenas de animais eram transportados através das chamadas tropeadas, que impulsionavam a economia local.

Já o Ciclo do Café teve início na região norte do Paraná, mas observa-se na historiografia avanços de trabalhadores vindos de Santa Catarina, São Paulo, entre outras regiões paranaenses, no qual a Companhia de Terras Norte do Paraná

⁴⁵ Paraná: terra, floresta e gentes, Claudia Sonda, Raul Cezar Bergold. 2022. Disponível em: <https://www.iat.pr.gov.br/Pagina/Reforma-Agraria-e-Meio-Ambiente/acesso> em 17 jan. 2023.

colaborou de forma real no planejamento e desbravamento desta região, propiciando o desenvolvimento desta cultura entre 1920 a 1970. Esse cenário orientou um grande crescimento demográfico e a implementação de grandes cidades como Londrina, Maringá, Campo Mourão, além de outros municípios paranaenses.

Também é importante corroborar que a questão de terras na região de Pitanga serviu como motivação de conflitos, seja com os índios, habitantes locais e posseiros.

Conforme reflexões de Lurkiv, (1999, p. 31):

O Estado organizou a ocupação das terras através da venda de áreas, que deveriam ser pagas em parcelas anuais recolhidas ao Tesouro através da Agência de Rendas, que, por sua vez, informava a situação do comprador ao Instituto de Terras, incumbido de expedir a documentação regularizando a propriedade sobre ela". Assim na década de 1950, ocorre estes embates a nível jurídico em relação a posse das terras.

A partir da década de 1970 e 1980, ocorre nesta região o advento de cooperativas e iniciando-se a produção da agroindústria, com o cultivo da Erva Mate, Cana de Açúcar, Trigo, Milho, Mandioca, Feijão, Soja entre outros produtos agrícola. Essas produções atualmente compreendem sítios, chácaras, fazendas, as pequenas propriedades rurais, agricultura familiar e os grandes latifúndios.

Na abordagem dos ciclos econômicas, o povoamento, ocupação e desenvolvimento paranaense têm mostrado, historicamente, a busca incessante pelo ideário de "prosperidade", através da aquisição de propriedade e a formação de novas vilas ou municípios na região centro-sul, com traços da cultura europeia, advinda da migração dos colonos, além da permanência dos nativos neste processo.

Mas é evidente que as variadas correntes migratórias também trouxeram elementos culturais nestas comitivas que vinham para a região centro-sul, geralmente elementos como móveis, ferramentas, instrumentos de trabalho, fotografias e objetos pessoais.

Um destes objetos seria a fotopintura, representação idealizada por práticas de elites abastadas e que se popularizou entre as variadas camadas sociais, servindo de modelo relevante dos grandes centros brasileiros aos variados sertões ou municípios do interior paranaense, sempre caracterizando seus usos e práticas de exposição e padronização social da família.

É importante relatar que a fotopintura relaciona um cenário sagrado pelos seus proprietários, pois busca configurar aquela imagem dos entes queridos, vivos ou já falecidos em anjos protetores do lar, cuja parede da casa ou residência envolve

uma sustentação hierárquica da família e produz um sustentáculo emocional quando é invocada estas representações e as memórias entorno dos retratados.

Logo, a reflexão sobre os bens imagéticos que compõe as práticas e linguagens culturais, que estão inseridas nas formas de expressões das fotonpinturas, articulam os processos da produção da memória paranaense na construção de identidades.

Desse modo, as estratégias familiares constituem momentos de representação embutidas nas paredes das residências e outros locais, onde a fotografia constitui uma paisagem ambiental na perpetuação da popularização das coletividades dos integrantes das famílias através da visualidade.

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 – que conformam as heranças e acumulam tradições, experiências e detritos. (DELGADO, 2010, p. 39).

Segundo Sandra Jatahy Pesavento (2001, p. 9), as representações que tem o efeito real, ultrapassam a função de refiguração do mundo social e chegam a produzir a própria realidade. As representações não só se substituem ao mundo social, fazendo com que os indivíduos vivam pelo e para o imaginário, como são construtoras daquele real, constituindo como o seu outro lado.

Assim, o estabelecimento do manuseio das fontes e as relações com as diversas informações, que podem através da pesquisa serem explícitas ou implícitas, são pontos fundamentais no cruzamento de dados para a atribuição de análises fotográficas, bem como pensar os costumes tanto individuais quanto coletivos.

[...] as entrevistas compreendem um procedimento metodológico que busca a construção de fontes e documentos, registrando através de narrativas induzidas e estimuladas, os testemunhos, as versões e interpretações sobre a história em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais, (DELGADO, 2010, p.15)

Conforme afirma o professor Ivo dos Santos Canabarro (2009), a fotografia e sua diversidade de informações possibilita ao pesquisador a interpretação das representações sociais. As fotografias registram as “distintas situações de vivência dos atores individuais e coletivos possibilitam o entendimento das diferenças sociais

dos grupos, revelando questões que dizem respeito à sua atuação em um determinado contexto histórico”.⁴⁶

Na interface imagética da 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.

O contexto da memória no cenário visual busca compreender as transformações da sociedade contemporânea regional, focando as práticas das famílias em relação à 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 suas propriedades ideológicas e sociais.

Dessa maneira, “A memória é uma força ativa, dinâmica seletiva, que define que se deve esquecer e o que se deve lembrar do passado, instrumento e um objeto de poder”, (FERREIRA E FRANCO, 2009. p. 86).

Servindo como um meio de garantir a presença dos descendentes ou representantes das famílias, a fotopintura busca transmitir a entronização dos retratados, servindo como um processo para lembranças dos entes queridos que são expressados através do retrato.

Figura 12 - Família Gandro.



Na foto: Pais ao centro inferior: Olivio João Gandro e Filomena Filipin Gandro, filhos Nelson Pedro Gandro, Neuri João Gandro, Nilce Rosa Gandro, Clair Fátima Gandro Portella, Alcindo José Gandro, Jaimir Roque Gandro. Fonte: Particular da Família: Turvo, Paraná. – (1970 a 1973?).

⁴⁶CANABARRO, Ivo dos Santos. A construção da cultura fotográfica no sul do Brasil. Imagens de uma sociedade de imigração. 2004. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, UFF, Niterói-RJ, 2004. p. 17.

A Fotografia foi tirada aproximadamente entre 1970 a 1973, em Santa Catarina, município de Cunhaporã, ele fica perto da região ali de São Miguel do Oeste, Maravilha, é no interior do município...só lembro que meu pai pediu para colocar 4 filhos em cima na parte de cima e as duas mulheres na parte de baixo ao lado deles. Foram usadas fotografias mesmas, fotos que a gente já tinha em casa, aí ele colocou essas fotos, eu acredito que foi pintura depois na roupa então, hoje o retrato está assim um rapaz embaixo e uma das filhas é, porque o meu irmão usava cabelo comprido e o fotógrafo confundiu. Então, [...] é a minha família, é pra mim é, demonstra isso, é a união que hoje a gente tem, estamos todos juntos, nessa fotografia e também é um costume é na verdade do da família dos italianos é se vc for ver na casa dos meus avós, é tios tem essa fotografia, então para mim significa muito isso, é isso, é mesmo que hoje. A família já não está junto, mais porque não tenho mais meus pais, nem mãe nem irmão que está faltando, mas no quadro, está toda lá a família unida.⁴⁷

Quadro 3 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/ Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
12	1970/1973	Desconhecido	Na foto: Pais ao centro inferior: Olivio João Gandro e Filomena Filipin Gandro, filhos Nelson Pedro Gandro, Neuri João Gandro, Nilce Rosa Gandro, Clair Fátima Gandro Portella, Alcindo José Gandro, Jaimir Roque Gandro.	Retrato com moldura de madeira nas cores marrom e cinza, com fundo azul e sobre fundo azul escuro, com 8 integrantes, onde no centro está representado figuras de Flores, e estando os seguintes membros: Na foto: Pais ao centro inferior: Olivio João Gandro e Filomena Filipin Gandro, filhos Nelson Pedro Gandro, Neuri João Gandro, Nilce Rosa Gandro, Clair Fátima Gandro Portella, Alcindo José Gandro, Jaimir Roque Gandro. Os dois filhos mais novos estão com terno e gravata borboleta. Já os filhos mais velhos paletó escuro com gravatas longas,

⁴⁷ No dia 02 de abril de 2022, foi realizada uma entrevista no município do Turvo, com a Clair Fátima Gandro Portella.

				<p>assim como o Pai também na cor preto. As filhas estão utilizando roupas azuis-escuros e a mãe está com um vestido cor avermelhado. Todos os integrantes da família, apresentam cor do cabelo escuros.</p>
--	--	--	--	--

Fonte: O autor, 2022.

Figura 13 - Família Gandro



Fonte: Particular da Família: Turvo, Paraná.

Os cabedais que trabalham as variadas estratégias familiares e que constituem momentos de representação embutidas nas paredes das residências e outros locais, onde a fotografia constitui uma paisagem ambiental na perpetuação da popularização das coletividades dos integrantes das famílias, através da visualidade.

Neste contexto, os testemunhos silenciosos compreendem a ascensão sócio-econômica da família, os "panos de parede" tinham sua aparência alterada ao sabor das modificações de suas condições materiais de vida. Onde na sala de visitas, são transformadas em lugar de sociabilidade, acabou por constituir-se no espaço destinado à exibição de status. (FAVARO, 2025).

Figura 13 - Sala da residência da família Gandro



Fonte: Particular da Família: Turvo, Paraná.

Os retratos coloridos e fotografias de tamanha reduzido, geralmente, ornamentavam as paredes das casas, mas também caracterizavam outras imagens de santos, decorações de flores, constituindo abordagens sagradas de representação religiosa no contexto imagético, além das representações de conquistas das medalhas de pessoas e membros da família, assim, como o exemplo medalhas na imagem acima.

2.1 A ETNICIDADE DA IMAGEM NO CENTRO SUL PARANAENSE

As etnias que formaram a sociedade da região centro-sul do Paraná estão relacionadas aos inúmeros traços culturais de migrantes e nativos, fruto de miscigenações dentro do processo de formação de Pitanga.

Em fins do século XIX, começa a migração de frentes vindas do norte brasileiro caracterizada por mineiros, paulistas e nordestinos e do Sul, famílias de italianos e alemães formando vários grupos étnicos na região centro-sul paranaense. No Brasil vieram cerca de 5.500.000 imigrantes para ocupar as terras do sul, cuja causa principal deste fluxo correspondia ao incentivo das famílias como uma unidade e modelo de produção (WACHOWICZ, 2001).

Estes deslocamentos ocorreram entre o fim do século XIX e meados do século XX, com a busca pela compra de terras e suas posses, o governo do Paraná não

interferiu nas concessões de imóveis, através da companhia de terras do norte do Paraná e suas filiais em diversos municípios da região central, interferindo significativamente na economia e na formação de regiões paranaenses na década de 1920.

Percebe-se que a construção da identidade do povo paranaense, consistiu na diferenciação cultural, presentes no estado através das migrações de povos europeus italianos, alemães, ucranianos, além de caboclos e negros. A diversidade étnica⁴⁸ se expressou nos mais diversos campos na região central, proporcionando aspectos de convivência e manifestações destas culturas oriundas de vários deslocamentos.

Segundo Anthony Giddens (2013), o processo da etnicidade compõe as variadas perspectivas e práticas culturais que se distinguem dentro de uma determinada sociedade ou grupo de pessoas. Esses conjuntos de indivíduos se observam como culturalmente diferentes.

A formação étnica⁴⁹ da região de Pitanga está configurada nos povos indígenas Kaingang, migrantes europeus, caboclos e negros, 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.

A lembrança do passado que ficou – José Forekevicz (2022): “É muito importante relembrar a família, o que foi, o que é e faz a fortalecer cada dia, mas para sempre estar aí pra contar a história.”

O âmbito da memória como um elemento de preservação do status da família, através de uma cultura visual da fotopintura, enquanto experiência da dimensão da visualidade e formação de um discurso imagético que dialoga com a passagem do rural para uma representação de visualidade urbana. a busca pela visibilidade familiar perante a circulação de pessoas que visitam as residências em que o retrato está exposto nas paredes, são fundamentais para pensar o discurso imagético desta região pesquisada.

⁴⁸A etnia é o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais - língua, religião, costume, tradições, sentimento de 'lugar' - que são partilhadas por um povo" (Hall, 2006, p. 62).

⁴⁹O 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; SILVA, 2009, p. 124).

Figura 14 - Família Forekevicz

Na foto: José Forekevicz, Dolores Mordo Forekevicz
 Fonte: Particular da Família: Boa Ventura de São Roque, Paraná. – (1970?).

No contexto da memória, é fundamental a percepção imagética, as cores e os formatos das roupas e acessórios que condicionavam a ótica da representação idealizada pelo casal ou pela família.

Quadro 4 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/ Fotografia	Fotógrafo/ local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
14	1970	Desconhecido	Dolores Mordo Forekevicz, José Forekevicz	A imagem apresenta Dolores Mordo Forekevicz, José Forekevicz. Fotopintura sem moldura, com fundo de cor azul- esverdeado. Dolores apresenta um acessório de cor branco no cabelo, vestido roxo com detalhes me branco. José Forekevicz está com um paletó e gravata na cor preta, camisa branca, costeleta alongada e bigode preto, apresenta-se num plano atrás de sua esposa. O cabelo de ambos, estão na cor preta.

Fonte: O autor, 2022.

As estratégias dos grupos sociais de regiões interioranas paranaenses estavam atreladas a buscar representações imagéticas que aproximassem dessas idealizações de urbanidade como um elemento de visualidade moderna, e através das experiências da fotopintura no sentido de idealização e percurso de um espaço familiar, sendo produto de uma ação social, cultural, apresentado subjetividades e sensibilidades.

Figura 15 - Família Forekevicz



Na foto: José Forekevicz, Dolores Mordo Forekevicz
 Fonte: Particular da Família: Boa Ventura de São Roque, Paraná. – (1970?).

Quadro 5 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/ Fotografia	Fotógrafo/ Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
15	1970	Desconhecido	Dolores Mordo Forekevicz, Jose Forekevicz	A imagem apresenta Dolores Mordo Forekevicz, José Forekevicz. Fotopintura de casamento sem moldura, com fundo de cor azul esverdeado. Imagem de corpo inteiro, Dolores apresenta, véu, grinalda, vestido de cor branca, com um grande rosário católico sobre o vestido um acessório de cor branco no cabelo, vestido roxo com detalhes me branco. José Forekevicz está com um paletó com uma flor branca e gravata na cor preta com detalhes em cor branca, camisa branca, costeleta alongada e bigode preto, apresenta-se num plano atrás de sua esposa. O cabelo de ambos na cor preta.

Figura 16 - Família Forekevicz



Na foto: Alexandre Forekevicz, Ana Forekevicz

Fonte: Particular da Família: Boa Ventura de São Roque, Paraná. – (1970?).

Esta imagem do casal Alexandre Forekevicz e Ana Forekevicz foi representada através de fotografias 3 x 4, em preto e branco não sendo desenvolvida o processo de colorir a imagem como fotopintura, mas procurando idealizar a ampliação da imagem com elemento imagético da década de 1970.

Segundo Maria Luiza Andreazza, (2011, p. 34), algumas buscas pelo estabelecimento de colonos na região sul configuram-se assim:

Por isso, os historiadores que focalizam fenômenos ocorridos nas cidades brasileiras e que contaram com a participação das camadas populares tendem a destacar nesse cenário as tensões e contradições decorrentes da urbanização e da alteração radical nas relações de trabalho em função do início da industrialização do país. Como se sabe, as cidades, particularmente aquelas associadas à economia do café, foram escolhidas como local de estabelecimento de muitos estrangeiros que vieram ao Brasil sem a intenção de ganhar seu sustento na lida agrária. Dessa forma, esse contingente integrou o emergente operariado brasileiro e, por isso, teve papel ativo nas primeiras conquistas dos trabalhadores. Já a dinâmica do tempo social vivenciado pelos colonos, particularmente nos estabelecimentos rurais do Brasil Meridional, era de outra natureza. Ali, o tempo cíclico do mundo camponês pôde ser reeditado por longas. (ANDREAZZA, p. 9-36, 2011).⁵⁰

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.”

⁵⁰ Maria Luiza Andreazza 34 Revista de História Regional 16(1): 9-36, Verão, 2011.

Dentro da abordagem das práticas étnicas que compreende a formação da região centro-sul, discutem-se as configurações socioculturais que apresentaram interpretações em torno da construção regional.

Segundo Ericson (1993), alguns apontamentos sobre o conceito de etnicidade, têm como ênfase o seguinte questionamento:

[...] 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 a 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.

Segundo Wachowicz (2001, p. 157), as diversas procedências originaram uma relação única no que se refere à etnicidade no Paraná:

A presença no território paranaense de grupos étnicos tão numerosos e das mais diversas procedências deu ao estado uma característica toda especial. Provavelmente o Paraná seja o maior ‘laboratório étnico’ do Brasil. Esses imigrantes representados pelas novas gerações praticamente integraram-se à sociedade brasileira, uns mais, outros menos, todos, porém dando sua colaboração para a transformação da cultura original luso-brasileira.

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 a 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.

A padronização de comportamentos, como cita Sergio Odilon (2007), é relevante, pois, percebe-se que nas fotopinturas as famílias seguem um padrão diversificado entre as famílias, onde o posicionamento da centralização do casal, irmãos mais velhos em volta do casal, mulheres na parte inferior do retrato contribuem para uma análise comportamental étnica e automaticamente definia aquele determinado grupo familiar e suas atribuições dentro da família.

Para Andreazza e Nadalin (1994, p. 64), a discussão em torno das questões sobre o povoamento imigratório paranaense no século XIX são demonstradas no caráter da política econômica, na qual 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 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 autoafirmam positivamente a partir de seus costumes, por outro lado a identidade étnica é um elemento que contribui para a construção do etnocentrismo. (SILVA; SILVA, 2010, p. 125-126)

As primeiras levas de migrantes de origem europeia chegam à região centro-sul no final do século XIX, vindos de 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.

A migração Europeia na região apresentou dois momentos: a primeira fase em fins do século XIX 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, incentivados pela formação da maioria dos municípios do Paraná.

Dessa forma, os descendentes europeus perfazem grande parte da população da região centro-sul, 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 Olyntho, 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 de Rio Claro e Prudentópolis, ambos no Paraná, vindo separadamente ou em grupos familiares, devido a condições econômicas vividas na Europa do século XIX.

Já a imigração Germânica no Brasil teve início em meados do 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 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 as quais se estabeleceram na região do centro paranaense, vindos pela possibilidade de trabalho na agricultura e pelas diversas turbulências políticas, econômicas e sociais na Europa, a partir de deslocamentos que se efetivam até 1960 com a criação da grande maioria dos municípios da região central do Paraná e a concessão de títulos e posses de terras, gerando 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 com “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”.

No que tange à questão dos caboclos na região centro-sul, compreendem outra formação étnica, consolidando-se também no Paraná na busca pelas terras no início do século XX. Os caboclos perfazem considerável parte da população que reside na região, devido à colonização e as várias frentes de seu estabelecimento no centro-sul do Paraná.

Mediante esta abordagem, podemos observar que as fotopinturas estavam relacionadas a um processo de teatralização da imagem, ou seja, o fotopintor caracterizava o gosto dos retratados um padrão estético que estavam relacionados com os variados grupos étnicos do período em que esta fotografia foi transformada em retrato de parede.

Na abordagem do cotidiano representada na parede das casas, compreende um mundo de desejos, onde o ascender ao universo neles representado, ou seja, a um nível de vida como sentido de ascensão na sociedade a que pertence os retratados na imagem. (FAVARO, 2025, p. 7).

Assim, a imagem são fragmentos de um processo de realidade, compreendendo uma interpretação dos elementos que estão inseridos nos retratos, sendo um fragmento espacial, condicionada a um recorte temporal.

Figura 17 - Família Amrein



Na foto: José Matheus, Regina, Firmina Ferreira e Manoel Ferreira
Fonte: Particular da Família: Palmital, Paraná. – (1960? a 1970?).

Quadro 6 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/ Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
17	1960-1970	Desconhecido	apresenta José Matheus, Regina, Firmina Ferreira e Manoel Ferreira	A imagem apresenta a Moldura com tonalidades de cor vermelho com tonalidades em branco. O Fundo da imagem é azul claro, e estão retratados: José Matheus, Regina, Firmina Ferreira e Manoel Ferreira. Os homens estão em ambos os extremos da imagem e as mulheres no centro. José Matheus e Manoel Ferreira estão com terno preto e gravata preta e utilizam o bigode. Regina e Firmino apresentam um padrão de roupas avermelhadas com variadas semelhanças. Todos apresentam um rosto expressando seriedade e possuem o cabelo cor preta. As mulheres estão a frente dos homens na imagem

Fonte: O autor, 2022.

Observa-se alguns cenários discursivos da senhora Iracema Amrein (2022), no que tange a fotopintura:

“É José Matheus, dona Regina que são meus sogros né, Dona Regina Antônia sabedo, meu pai Manoel Ferreira de Almeida e a dona Firmina

Ferreira. Aí o meu sogro vieram do Rio Grande é direto para cá e nós também viemos lá do Rio da Areia do Pinhão com 4 anos e to até agora em Palmital, o ano que eles produziram essa imagem (já) faz muitos anos né, acho que pra nada, daquela do meu pai, por exemplo é do meu sogro acho que tá fazendo já tá nada 50, 60 anos por aí, 50, 60 anos, é seria a década de 60 década de 70 mais ou menos aproximadamente.”

Os principais atributos culturais que distinguem os caboclos dos pequenos produtores, imigração corresponde ao conhecimento local, os hábitos alimentares e os padrões de moradia.

Em referência ao fotógrafo Iracema Amrein (2022), comenta:

Olha eu, é muito dentro da casa do meu marido, né? “Mas agora tô esquecendo do nome dele, mas foi lá na fazenda Piquiri daqui 45 km que mademos fazer aquele retrató la no caso da Fazenda Piquiri Santa Maria? não pra cá indo daqui lado esquerdo indo para Laranjal da Estrada do Quem foi o primeiro. Sim, a roupa por exemplo é eles fizeram só que acessórios não arrepiarei bem, roupa eles fizeram quando fizeram a foto. Dona eh da minha mãe e do meu pai foi tirado. Eles tiraram a foto né? Os dois junto depois o homem apareceu e levou e daí que fez o quadro pra mim do meu sogro também. mas a senhora não lembra o nome, né? Desse desse fotógrafo, dessa pessoa que tu. Ah, eu não lembro. Eu acho que você já faleceu, né? Ele foi lá na fazenda e pegou pra mim, né? As minhas fotinhas fez pra nós. Sim, seria pessoas de fora. De fora. Seria de fora. É. É e ele falou pro meu pai, se ele queria que fizesse né, que nem o terninho sei lá a roupa a gravata, né? Eles pediram como ele queria e o pai aceitou né? E meu sogro também que é do meu sogro, né? Eu peguei já umas fotinha antiga né? Hum-hum, daí elas bateram e fizeram o quadro pra mim. olha só, o Quadro representa tudo pra mim, a lembrança que eles foram tanto faz o meu pai e a minha mãe como meu sogro, representa uma uma questão de memória assim da da família da senhora. Da minha família. É isso mesmo. Da família agora dos meus neto e bisneto que estão vindo por aí. Eu quero mostrar e quero deixar preso. Essa lembrança deles que era gente muito honrado de honra tanto faz os homens como as mulheres.

Assim, reflete-se sobre alguns pontos importantes no que se refere à categoria e à classificação social do termo caboclo⁵¹, 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.

⁵¹Nas 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.

Figura 18 - Família Amrein



Na foto: Tropeada de Bois na região de Palmital-PR.
Fonte: Particular da Família: Palmital, Paraná. – (1930).

Dentro da discussão sobre os afrodescendentes da região de Pitanga, alguns apontamentos relevantes foram realizados por Schereiner (2010), no qual 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 planalto 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 e por meio do trabalho rural.

A etnicidade⁵² compreende um processo de mudança dentro das identidades dos indivíduos, na qual compreende-se que os migrantes de origem europeia foram atraídos para áreas a serem colonizadas como percebe-se na região centro-sul.

⁵² Em todos os grupos que formaram a etnicidade da 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. (GUIMARÃES, 2015).

Figura 19 - Família Klosovski

Na foto: José Klosovski e Ana Klosovski.

Fonte: Museu Francisco Bobato: Pitanga, Paraná. – (1950?).

Quadro 7 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/ Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
19	1950?	Desconhecido	José Klosovski e Ana Klosovski	A imagem apresenta moldura cor cinza e marrom, com vidro em formato oval. O fundo da imagem é verde com tonalidades mais claras. Com vidro espelhado. Estão retratados o casal: José Klosovski e Ana Klosovski. Ele está vestido de terno e gravata na cor preta, camisa e lenço de cor branca e cabelo escuro. Ana está vestida com um vestido de cor verde e com babado nas golas e tem o cabelo de cor castanho escuro e amarrado.

Fonte: O autor, 2022.

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.

Grande parte da migração de colonos ucranianos, partiram da região dos campos gerais, Prudentópolis, Irati, Inácio Martins, municípios esses que abrigavam um grande número de colonizadores entre o 1880 a 1960 no Paraná. Muitas comunidades se autoafirmam, considerando os costumes em comum como um

contexto de aproximação, conseqüentemente, contribuindo para uma aproximação com a identidade étnica de um determinado grupo.

Figuras 20 e 21 - Família Petrechen



Na foto: Alexandre Petrechen e Luiza Bassani Petrechen.
Fonte: Museu Francisco Bobato: Pitanga, Paraná. – (1950).

Quadro 8 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/ Fotografia	Fotógrafo/ Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
20 e 21	1950?	Desconhecido	Alexandre Petrechen e Luiza Bassani Petrechen	As imagens apresentam molduras cor cinza. O fundo da imagem é verde com tonalidades mais claras. Com vidro espelhado. Estão retratados o casal: Alexandre Petrechen e Luiza Bassani Petrechen. Ele está vestido de terno e gravata na cor preta, camisa e bigode escuro. Ana está vestida com um vestido de cor verde e com babado nas golas e tem o cabelo de cor castanho escuro e amarrado.

Fonte: O autor, 2022.

Entende-se que o processo de colonização da região centro-sul 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.

As fontes históricas que compreendem o processo da História da região centro-sul contribuem de forma relevante para retratar imagens de pioneiros que se estabeleceram no início do século XX, compondo as investigações das redes de representações que as fontes produzem na formatação da referida sociedade,

mantendo um caráter de dualidade entre o fotógrafo e os fotografados como uma relação de memória e criação de identidades.

O exame fotográfico leva em conta os aspectos da vivência do fotógrafo e os detalhes da reprodução fotográfica que caracteriza o processo de análise técnica. Assim, diante deste cenário, observa-se que as fotopinturas inovam dentro das premissas que trabalham com objetos de estudos focados em imagens, refletem as representações das famílias.

Figura 22 - Famílias Kraiczy e Volorate



Na foto: Tecla Volorate Kraiczy e Miguel Kraiczy

Fonte: Daniely Maçaneiro Ricardo - Pitanga, Paraná. – (1970).

Quadro 9 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).

22	1970	Desconhecido	Tecla Volorate Kraiczy e Miguel Kraiczy	Tecla Volorate Kraiczy (faleceu com 87 anos) e Miguel Kraiczy (faleceu com 71 anos). A imagem mostra a Tecla com uma blusa de cor preta a frente na fotografia e Miguel com um terno de cor preta e uma camisa branca ao fundo predomina a cor azul-claro. A moldura oval nas cores azul escuro e marron e com variados detalhes artísticos. A fotografia apresenta um fundo de cor Azul-esverdeado. A pintura foi produzida por volta da década de 1970, a partir do uso de uma fotografia concedida por Tecla Kraiczy. Com traçados de retoques e pinturas em sua dimensão visual. O Retrato está na parede de uma casa de madeira.
----	------	--------------	---	---

Fonte: O autor, 2022.

O discurso familiar compreende em que medida se expressou através de bens visuais, que configuravam o arranjo das antigas casas de madeiras locais. A análise de alguns retratos de casais na reflexão de seus costumes⁵³ e na percepção da memória, nas casas dos habitantes do meio rural e urbano no centro-sul paranaense, percebe-se sendo comuns os quadros emoldurados de fotografias nas paredes das moradias, os quais retratavam temas religiosos e sociais, algumas fotos apresentavam imagens dos casais e seus hábitos familiares em determinados espaços, os quais conduzem as construções discursivas de práticas sociais, através da presença simbólica e imagética no retrato de entes queridos ou líderes das habitações.

Figura 23 - Família Volorate



Na foto: Eudósia Volorate e Miguel Volorate

Fonte: Daniely Maçaneiro Ricardo - Pitanga, Paraná. – (1970).

⁵³Normas de conduta coletiva, obrigatória, dentro de um grupo social. (OSBORNE, 2009, p.14).

Quadro 10 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
23	1970	Desconhecido	Eudósia Volorate e Miguel Volorate	Casal de origem Austríaca, Eudósia Volorate e Miguel Volorate, sendo os pais de Tecla Volorate Kraiczy e Avó de Sofia Kraiczy Goranze. A moldura do quadro em formato retangular nas cores marrom e amarelo com detalhes em prata, o terno e gravata de cor preta e camisa branca. Eudócia está com vestido de cor preta, cabelo escuro preso, Miguel apresenta cabelo curto e o uso do bigode. A fotopintura foi produzida por volta de 1970. Para confecção da imagem, foi concedida pela filha do casal Tecla Volorate Kraiczy.

Fonte: O autor, 2022.

Figura 24 - Famílias Kraiczy e Goranze



Na foto: Sofia Kraiczy Goranze e Valdomiro Goranze.

Fonte: Daniely Maçaneiro Ricardo - Pitanga, Paraná. – (1961).

Quadro 11 - Catálogo de informações preliminares da fotopintura

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/ Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
24	1961 e 2000	Desconhecido	Sofia Kraiczky Goranze e Valdomiro Goranze.	A imagem apresenta, um retrato de casamento de Sofia Kraiczky Goranze e Valdomiro Goranze. A fotografia de casamento é do ano de 1961 e o casamento foi realizado na igreja Ucraniana de Pitanga; a pintura foi feita no ano 2000. Moldura retangular com detalhes em prata, com traçados de retoques e pinturas em sua dimensão visual. O noivo apresenta cabelo escuro, está vestido com um terno de cor preta, lenço branco, e detalhe de uma flor branca, camisa branca e gravata preta. No contexto das características da noiva apresenta vestido, grinalda, buquê de cor branca, cabelo preso de cor escuro. Os detalhes do fundo da imagem apresentam vitrais ao fundo com tons de azul e o piso de cor Rosa Claro.

Fonte: O autor, 2022.

É evidente que as fotografias coloridas são bens imagéticos relevantes, sendo formadores de um processo de pertencimento e de atuação social de famílias em determinado espaço ou região, inseridos num âmbito cultural, compreendendo uma dimensão teórico-metodológica pertinente, enquanto pesquisa historiográfica, em que preocupação com os documentos visuais e orais cabem de maneira plural nas interpretações e estudos socioculturais no âmbito imagético.

Alguns detalhes são de grande relevância para compreender alguns âmbitos padronizados das fotopinturas acima. No primeiro contexto pode-se verificar que os fundos que contemplam as imagens possuem as cores, verde, azul ou variações nestas tonalidades. Os homens e as mulheres, vestidos num estilo social, estão caracterizados em um padrão de vestuário urbano ou de “melhor roupa”, garantindo assim, um processo de aproximação com uma situação mais abastada financeiramente ou urbanizada. As mulheres estão sempre a frente do homem, onde o mesmo representa um caráter de proteção familiar. Quando a fotopintura tem os filhos e pais presentes, o casal sempre está no centro da imagem, na medida em que os filhos estão em volta deles.

2.2 A CIRCULAÇÃO E CONSUMO DA FOTOPINTURA PERMEANDO A CULTURA VISUAL

A abordagem da circulação e consumo da Fotopintura está diretamente relacionada na construção de uma identidade coletiva ou individual das famílias na região centro-sul do Paraná, no qual esses consumos são fundamentais para a manutenção da representação familiar através da imagem ou destes bens de cultura, no qual conciliava um papel social no requinte de sua exposição imagética na paridade das casas, ampliando consideravelmente o papel no consumo da cultura.

Trata sobre o consumo ser também produção de sentido, um lugar que vai além da posse de objetos, sendo os usos maneiras que dão forma social e regem ações de ordem culturais. Um objeto ganha, através do modo que se usa, um significado. E é esse significado, na verdade, maior que o objeto em si, sendo a materialidade coadjuvante na construção do desejo maior, que é alcançar o simbólico. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.290).

A fotopintura como bem cultural busca refletir um modelo de circulação e consumo através de sua mudança de regiões, estados ou cidades, interferindo sempre no olhar das pessoas que visitam e visualização estas imagens, além da curiosidade que os retratados expressam na imagem.

As imagens não têm duração, mas, diante das chamadas ao consumo, com apelativos estéticos que geram forte carga emocional, podem contradizer a lógica de sua gênese e durar o tempo suficiente para atrair e manter refém um cliente, cuja sensibilidade torna-se robotizada pela forte carga de energia que elas carregam, com fortes apelos ao consumo de produtos e possibilidades de bem-estar; a sucessão de imagens não acontece no plano da realidade, mas no plano do imaginário, por isso a dificuldade para alguém sair desse esquema de cerceamento e não ser subjugado é praticamente neutralizado. Passa a valer a regra de consumir sem parar porque não há tempo para as pessoas perceberem que os próprios atos contínuos, na experimentação de produtos, não diferem do que elas consomem apenas por repetição e alienação, sem perceber ou discutir função, destinação, (SILVA, 2013, p. 88).

Assim, a fotopintura apresenta um estímulo de perpetuação do grupo familiar, através de acessórios e roupas de uma época, o que produz uma representação da memória social desta família que está sendo retratada.

Para Michel de Certeau, por exemplo, a presença e a circulação de uma representação não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários. Para o autor, é necessário analisar a sua manipulação pelos praticantes que não a fabricam. Só então é que se pode apreciar a diferença ou a semelhança

entre a produção secundária que se esconde nos processos de sua utilização. (CERTEAU, 1994 Apud VALIM, 2006, p. 41).

A sua dinâmica de produção, circulação e consumo, conforme pressupostos teóricos de Meneses (2008), são as redes de informações que perpassaram todas as características das imagens, na medida em que as representações da memória da família influenciaram os indivíduos retratados.

Segundo Canabarro (2005, p. 37), a cultura fotográfica pode ser entendida como:

[...] 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 compõe 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.

As práticas culturais podem ser entendidas através dos variados personagens envolvidos e na fotografia estão configuradas nas representações imagéticas, através da produção de identidades, a memória e sua dimensão histórica, refletindo sobre a cultura visual e sua historicização.

Partindo desta compreensão o trabalho “Rumo a uma ‘História Visual’”, de Ulpiano Bezerra de Meneses estabelece uma metodologia que consiste em refletir em torno de três campos: o visual, o visível e a visão (MENESES, 2005, 33-56).

O domínio do visual compreenderia os sistemas de comunicação visual e os ambientes visuais, bem como “os suportes institucionais dos sistemas visuais, as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais”, para poder circunscrever “a iconosfera, isto é, o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage” (MENESES, 2005: 36, apud. MONTEIRO).

Assim, quanto é pensado contexto do visível observa-se o âmbito do poder e do controle social, do que é visível e invisível, (MENESES, 2005, 36, apud. MONTEIRO, 2013, p.12). O processo da visão compreende os instrumentos e técnicas de observação além dos modelos e modalidades do olhar de um determinado período, (MENESES, 2005, 38, apud. MONTEIRO, 2013, p.12).

As fotografias promovem um espaço de práticas culturais, promovem um processo de outros repertórios na visualização das imagens que constroem a representação familiar ou de indivíduos retratados, estabelecendo memórias,

configurando um meio de espaços de circulação, servindo como um cenário relativo de trocas sociais e suportes.

É importante desenvolver novos olhares que são construídos e como ocorre o foco visual diante do tempo, frente aos espaços de sociabilidades, onde a fotopintura possui uma circularidade na atualidade, principalmente, com as mídias, em que o consumo se estabelece de forma mais rápida. Neste contexto, é importante repensar as trajetórias destas imagens, no cenário da produção, circulação e consumo, mas é importante que ocorra as formas de agenciamento e ao seu destino apropriado.

A fotopintura é uma temática permanente que está condicionado às diversas instâncias de produção, circulação e consumo, inserida em casas, prédios, edifícios públicos entre outros. Na abordagem da fotografia moderna, poderia ser pensado um Brasil com uma visualidade urbana, isso faz sentido nas produções do retratos pintados, na qual o profissional da fotografia que comercializava o pedido levava seus clientes a pensarem o contexto de um padrão urbano, onde em 1950 já havia uma crença em estar em consonância com a urbanidade, muitas vezes embasados na Europa e nos Estados Unidos preterindo, muitas vezes, uma padronização de vida rural.

Um padrão relevante de cultura fotográfica foi pensar o retrato como uma circulação no espaço urbano, criando um processo de mercado com o público de áreas rurais, proporcionando uma problematização e padronização da visualidade, na qual fotopintura se expressa como um produto híbrido de um retrato pintado.⁵⁴

Dentro do contexto de Paulo Knauss (2008 p.156) corrobora-se a existência de duas perspectivas relevantes para abordagens da cultura visual, uma focada no contexto mais atual, que visa pensar a imagem digital e virtual, a qual permeia as variadas possibilidades de abordagens que compõe a visualidade, conforme a temporalidade e as variadas formações sociais. (Pablo Petit Passos Sérvio, 2014).

⁵⁴ Os primeiros fotoclubes foram marcados pela presença do pictorialismo, que procurava aproximar a fotografia da arte utilizando recursos “artísticos”, ou que faziam com que o resultado final parecesse artístico, através de diferentes técnicas. (ETCHEVERRY, 2012, 108). Segundo Maria Teresa Bandeira de Mello, o movimento pictorialista não mantém com a pintura uma relação de mera imitação. Ao contrário, estabelece uma correspondência entre ambas que impulsiona a fotografia a elevar-se ao nível da pintura, e, nesta situação de igualdade, reivindicar o estatuto de arte. Maria Teresa Bandeira de Mello (1998, p. 16) Devemos ter em mente a diferença entre pictorialismo e experimentação na fotografia. O segundo procura reivindicar o estatuto de arte para a fotografia a partir da exploração do potencial artístico intrínseco ao meio fotográfico. É na expansão da fotografia que ela se torna artística, dialogando com as artes visuais do período. Já o pictorialismo buscava inserir diversas técnicas no processo fotográfico, a fim de que o resultado final parecesse artístico. (ETCHEVERRY, 2012, 108).

Nos apontamentos de Paulo Knauss (2006, p. 107) “trata-se de abandonar a centralidade da categoria de visão e admitir a especificidade cultural da visualidade para caracterizar transformações históricas da visualidade e contextualizar a visão”.

A experiência da visualidade compõe uma porta transparente para o processo do visual, compreendendo as múltiplas práticas, linguagens⁵⁵ e variáveis culturais, focadas dentro de um âmbito histórico.

Por isso, um estudo mais específico e relacionado ao processo imagético constitui a pesquisa de W.J.T. Mitchell e Martin Jay, os quais consideram a cultura visual como possibilidade de investigar e pensar as diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos e sociedades.

Conforme W.J.T. Mitchell (2002, p. 170-171), com a compreensão e aproximação ocorre o surgimento de variantes da cultura visual por meio das construções simbólicas e através de um conjunto de códigos e símbolos, em que nossos aprendizados ocorrem das manifestações da cultura visual, em uma determinada sociedade.

Dessa maneira, a contextualização histórica é fundamental e essencial quando ocorre a reflexão no processo da visualidade, sendo altamente necessário para análise e a caracterização do âmbito imagético.

Assim, para Mitchell (2011, p.178) “mesmo algo tão vasto como é a imagem, não exaure o campo da visualidade”, ou seja, o estudo da imagem é uma parte importante, mas, apenas uma parte dos Estudos de Cultura Visual.

Segundo Mirzoeff (1999), o processo cultural estaria focado de acordo com a recepção e a solicitação dos consumidores dos elementos visuais, significação ou representação através das tecnologias que compõe a visualidade, independente da imagem que está sendo atribuída ou ressignificada.⁵⁶

O significado da imagem pode ser analisado e transformado através da abordagem das apropriações e usos que um determinado objeto, fruto de

⁵⁵ Toda forma de linguagem é carregada de discursos e “todo discurso é um lugar, um ponto de vista e pode trazer consigo uma representação. É o resultado de uma interação humana, carregado de (inter) subjetividades” (GOMES, 2002, p. 5).

⁵⁶ Pode-se observar que embora os Estudos de Cultura Visual possam ser divididos em duas tendências, uma americana com Mitchell e Elkins como principais protagonistas, e outra inglesa, mais próxima dos estudos culturais e tendo Mirzoeff como representante, em ambas “a recepção dos artefatos visuais é uma característica essencial” (PREGORARO, 2011, p.10, Apud Pablo Petit Passos Sérvio, 2014).

observações é compreendido, assim, a visualidade e seus estudos procuram pensar o consumo, o ato de interpretar a unidade a ser analisada, sua recepção e intenção.

Conforme o autor Mirzoeff (1999), a experiência mediada por imagens, deve estar presente na democratização da produção visual, além de sua difusão, enquanto papel social, onde está condicionada numa cultura moderna.

É necessário por intuição compreender os sentidos que são vivenciados do produto da experiência com a visualidade cultural e o seu contexto, ao buscar entender a imagem para a sua interpretação, oferecendo sentido imagético, num plano de multiplicidade, onde falar de imagem, configurando-se dentro da interdisciplinaridade.

Para a autora Solange Ferraz de Lima (2008, p. 71), os principais fatores que possibilitaram a expansão do consumo imagético seriam, respectivamente, o desenvolvimento das cidades, a ampliação do mercado interno, configurando-se no barateamento do custeio de produção da fotografia, o surto imigratório que proporcionou uma visão mais refinada sobre a realidade fotográfica, assim, redefinindo valores estéticos da fotografia.

A partir desta abordagem, a cultura visual proporciona um processo de variadas potencialidades analíticas, servindo como um meio interdisciplinar, trabalhando a interface da estética no processo da fotografia⁵⁷ como um objeto histórico e com grande articulação histórica.

Para Paulo Knauss (2006), a perspectiva abrangente da cultura visual, importa, sobretudo, não tomar a visão como dado natural e questiona a universalidade da experiência visual, refletindo sobre estes aspectos culturais.

A considerar os aspectos da cultura visual e focados no cenário das fotopinturas, a representação dos quadros para as famílias, os elementos de visualidade que criam através destes retratos, a identidade familiar, as trocas de ideias e a produção de visualidade, faz-se necessário a reflexão sobre o contexto imagético

⁵⁷ As fotografias são imagens técnicas. São produzidas tecnicamente, mesmo por quem não possui nenhum conhecimento teórico sobre fotografar. Quando fotografamos, fazemos escolhas para a composição deste artefato. Existe então o que chamamos instrumentalidade, onde são levados em conta elementos estéticos para se chegar a um resultado final. Esse caráter técnico e objetivo faz com que nós observadores as olhe como “se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos” (FLUSSER, 2002, apud LIMA e GOMES, p. 51).

destes objetos e seus contornos nos embates voltados para a construção da memória visual paranaense.

Assim, a fotopintura provoca interferências no ambiente público e privado, na qual a circulação da visualidade se faz de acordo com o espaço que caracteriza o ato de olhar, seja diante das identificações cotidianas com os locais de moradia dos retratados ou em ambientes públicos, onde ocorre uma relação de poder do representado, permitindo a construção de uma memória social e suas representações dentro de uma rede de práticas culturais.

Neste sentido, as considerações esboçadas nesta parte do 2º capítulo, procuram mostrar reflexões a respeito da etnicidade da região centro-sul, uma parte do Paraná com variadas etnias que perfizeram todo um processo de vivências que caracterizam a Produção, a circulação e também o consumo imagético da Fotopintura, mostrando o processo de representação e memória através dos acervos fotográficos de algumas famílias recortadas para a análise de uma tabela com os detalhes dos retratos ou fotografias, pensando a passagem de um âmbito familiar para o contexto social.

Essas questões também têm relação com as configurações do próximo capítulo, que tratará sobre a 'Biografia das fotopinturas,' pensando os Estúdios Fotográficos e a sua configuração em três arranjos, na Produção, Circulação e Consumo, suas tecnologias e memórias imagéticas no centro-sul paranaense, as distinções entre o ambiente rural e urbano, religiosidade e ideia de pertencimento interétnico, retomando o 2º capítulo e finalizando com um estudo sobre as regularidades da fotografia, nos aspectos qualitativos e quantitativos das imagens pesquisadas, a metodologia de análise dados referentes aos estudos dos sentidos da fotopintura, marcando um cenário em movimento do familiar para o social, em uma perspectiva de paisagem fotográfica e pertencimento local e regional.

CAPÍTULO 3 - A BIOGRAFIA DAS FOTOPINTURAS ATRAVÉS DO SÉCULO XX – O ESTUDO DO TRIÂNGULO INVERTIDO

Apresenta-se, neste terceiro momento, ou capítulo final, um estudo de um triângulo invertido, ou seja, partindo dos estudos frente aos estúdios fotográficos, pensando a Produção, Circulação e Consumo, abordado no capítulo anterior, a retomada dos quadros de detalhes da fotonpintura, além de pensar a religiosidade presente na fotonpintura e também outras imagens que compõe a paisagem imagética das residências e instituições, bem como estabelecer análises referente a ideia de pertencimento alicerçado na ideia de rural e urbano e também pelo uso ou “Produção de Acessórios ou apetrechos na imagem”, e finalmente um estudo de regularidades nas imagens analisadas ou trabalhadas e seus referidos padrões.

3.1 Os Estúdios Fotográficos – Reflexões em torno dos usos da Fotografia. Produção, Circulação e Consumo

Os estúdios fotográficos são estabelecimentos comerciais que produzem fotografias e seus derivados ou componentes imagéticos que são oferecidos como produtos para a venda.

As fotografias de famílias ou individuais refletem sobre os pressupostos da expressão contida nos elementos externos e o seu conteúdo interno, buscando pensar a imagem como memória familiar, podendo ser condicionada aos gostos das pessoas que contratam os serviços.

Como cita Annateresa Fabris (2008, p. 17), o processo fundamental no desenvolvimento da fotografia e seus estúdios enquanto processos que caracterizam os anos 50 do século XIX, que corroboram o interesse pela fotografia a um pequeno número de pessoas ricas, que detinham um certo condicionamento econômico no período. A segunda etapa condiciona a descoberta do cartão-fotográfico por Disdéri, conferindo uma abertura comercial ampla e com início industrial, oferecendo produtos com menores custos em 1854. Já o terceiro momento, condiciona a ideia da massificação da fotografia como um elemento cultural, onde ocorre a diferenciação entre o produto

popularizado da imagem refinada, com aspectos artísticas, desenvolvidas com tinturas.

A autora Miriam Moreira Leite comenta que fotografias mais simples ficavam a cargo de classes mais populares, enquanto alguns fotográficos, retratos entre outras representações mais complexas, tinham como ênfase as classes médias e altas. (LEITE, 2002).

Em grande parte, as fotografias de casais são as mais encontradas neste contexto, por representar o ritual do casamento, a constituição familiar ou a legalização social e legitimação, também servindo como um processo de ostentação nas roupas ou física, na exposição do valor familiar enquanto sujeitos participantes de uma determinada sociedade.

Assim, no estúdio fotográfico, fotógrafo, cliente, câmera e uma multiplicidade de acessórios colaboravam para a produção do retrato. Manuais, livros e compêndios definem a importância da pose, que resultaria da competência do fotógrafo, de sua gama de artifícios e conhecimento. Era ele quem deveria calcular o cenário, a postura e todos os atributos simbólicos que forneceriam ao cliente a imagem desejada e reconhecida entre os pares.

A moda é um dos articuladores do cenário fotográfico, e no Brasil caracterizou-se diretamente nos estúdios fotográficos como articuladores deste processo, seja nos quatro cantos do país, como um elemento de difusão da cultura fotográfica.

Desde Disdéri, os ateliês fotográficos buscam alternar a exatidão fotográfica em relação aos aspectos da indústria, como exemplo os diversos acessórios como telões. Cadeiras, flores entre outros cenários que vão propor o ideário rural, urbano ou uma figura da técnica do retoque na aplicação de uma idealização do que é mais apreciado numa fotografia. (ANNATERESA FABRIS, 2008).

Além dos cartões de visita, o retrato pintado ou colorido constituiu uma especificação em diversas regiões brasileiras, dizer que apenas imigrantes europeus trouxeram essas técnicas para o Brasil, não condiz com a grande popularização que a fopintura exerceu em todo nordeste, norte e nas demais regiões do país, principalmente pela passagem de uma idealização urbana, onde principalmente os diversos fatores de representação de passagem de classes

econômicas para um cenário elitista, mesmo sendo apenas em forma imagética de fotografias ou retratos coloridos.

É evidente que estes estúdios fotográficos perfaziam o comércio com demais lojas ou empresas de fotografia, onde os novos hábitos sociais e estilos, compreendiam também um espaço de sociabilidade de ascensão social e era um momento que expressava os aspectos de modernidade, através de poses e instantâneos.

A estética do retrato se apresenta de diferentes maneiras (cor, textura, nitidez do referente, etc.), de acordo com a escolha da técnica utilizada. Aliado a isto, a abrangência das múltiplas formas interpretativas da representação do ser humano, vinculadas a cada indivíduo ou sociedade em seu tempo histórico, passa a ser caracterizada em dois “estilos” fotográficos: a pose e o instantâneo. O instantâneo sendo definido como imagem espontânea, que captura o indivíduo em momentos inesperados, sem aviso prévio. A pose entendida como imagem estudada, dialogada entre o modelo e o fotógrafo. (CAMERA, Patricia, p. 4, 2011).

No Brasil as fotografias pessoais eram desenvolvidas em estúdios de fotografias onde praticavam o comércio com imagens, onde trabalhavam com casamentos, festas de aniversários entre outros contextos religiosos, além de cenas do cotidiano brasileiro e a fotopintura, como exemplo de fotógrafos, Julio Santos,⁵⁸ no Ceará e no Rio Grande do Sul com Virgílio Calegari.⁵⁹

O tempo interfere diretamente nas variadas práticas de fotografia em nosso cotidiano, onde a vivência do profissional, configura-se numa perspectiva cultural fundamental no seu trabalho, interferindo no processo social, expressando-se no âmbito visual e provocando sensíveis circunstâncias no produto final de uma determinada época. Um outro aspecto fundamental em que Canabarro (2011) explica, seria o olhar em que o fotógrafo tem em relação as suas vivências com a prática fotográfica.

No exercício do trabalho fotográfico, existia uma gama de dificuldades na realização do ofício em um país como o Brasil, pois como pode-se elencar o transporte, que era geralmente realizado em vias rurais a cavalo ou muares, o mercado consumidor restrito, problemas em adquirir material novos devido ao processo de acessibilidade. Muitas alternativas seriam comprar equipamentos

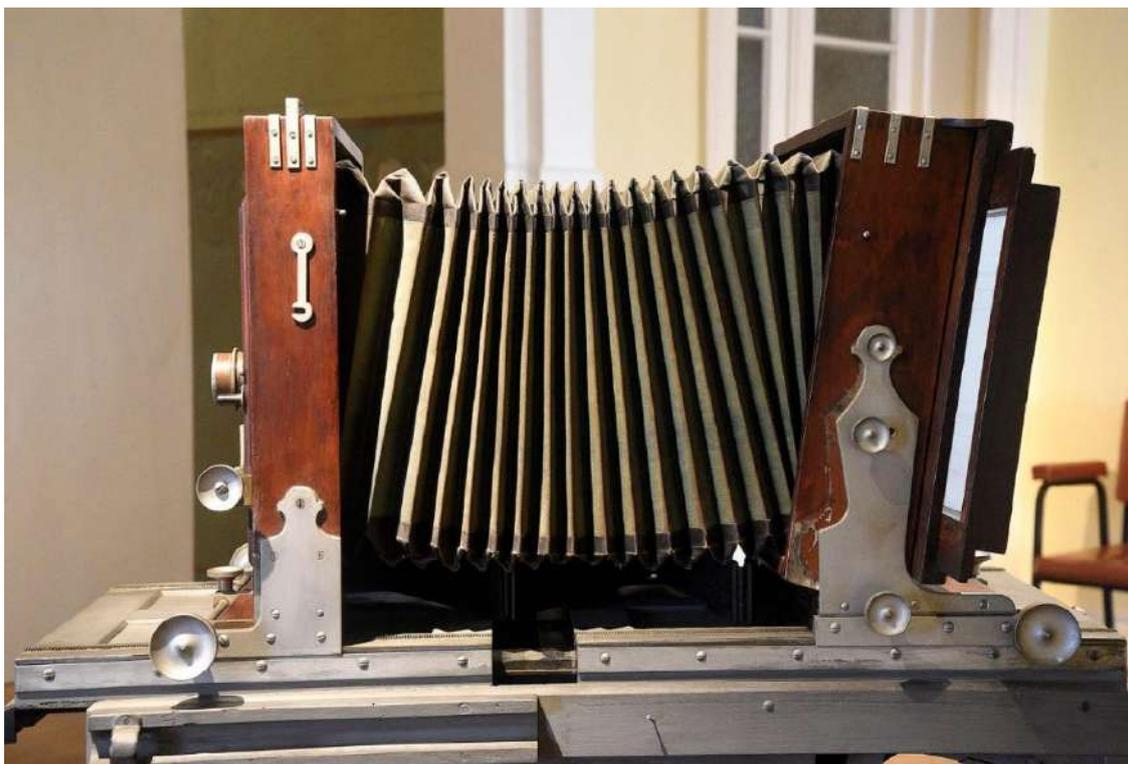
⁵⁸ Fotopintor cearense proprietário do Áureo estúdio – Fortaleza-CE.

⁵⁹ Virgílio Calegari – Imigrante Italiano radicado em Porto Alegre-RS, consolidando-se como o principal retratista nas primeiras décadas do século XX. (SANDRI, p. 5, 2007).

ou insumos fotográficos com empresas ou ateliês maiores ou adquirir muitas vezes material usado, ou via encomenda ao exterior o que tornava essa comercialização dispendiosa devido as viagens nacionais ou internacionais.

Abaixo algumas máquinas fotográficas que contribuíram para o processo de desenvolvimento e expansão da fotografia e da fotopintura pelo Brasil.

Figura 25 – Máquina Fotográfica – Estilo Gaita - Dr Miethe's Dreifarben

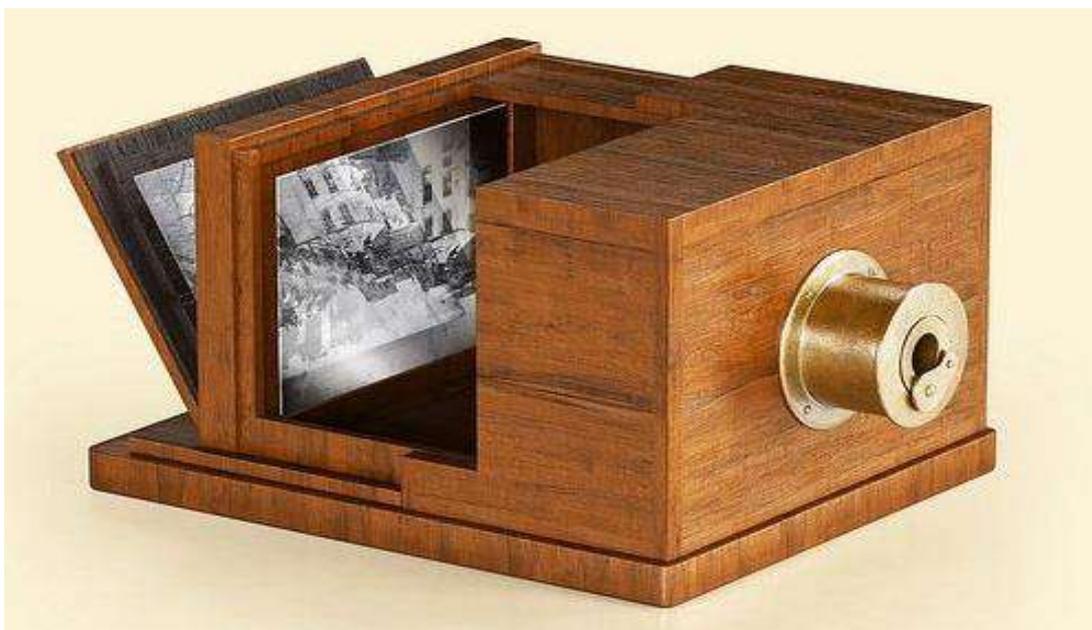


Fonte: <https://www.mis.pr.gov.br/Pagina/Acervo-e-Pesquisa> acessado em 26 de julho 2024.

No contexto do estúdio fotográfico é necessário abordar a importância do espaço do objeto que se refere ao aspecto natural e de interiores, relacionados aos objetos de estúdio e também o espaço geográfico externo e interno que compõe as variadas paisagens em que será produzida a imagem ou fotografia.

O acervo pesquisado destas máquinas corresponde ao Museu da Imagem e do Som do Paraná situada em Curitiba criado na data a década de 1960 e que contribui para o entendimento de diversas tecnologias utilizadas no século XX por variados estúdios fotográficos paranaenses.

Figura 26 – Máquina Fotográfica - Daguerreótipo



Fonte: <https://www.mis.pr.gov.br/Pagina/Acervo-e-Pesquisa>/acessado em 26 de julho 2024.

Figura 27 – Máquina Fotográfica - Agfa Ambi Silette



Fonte: <https://www.mis.pr.gov.br/Pagina/Acervo-e-Pesquisa>/acessado em 26 de julho 2024.

As imagens fotográficas dos museus contribuem de forma relevante para todo o processo desta pesquisa, sendo utilizadas para pensar o corpo documental, entendendo quais seriam as máquinas que projetavam a visualidade da região centro-sul paranaense, servindo de acessórios para pensar os estúdios e o comércio visual.

Para Osiris Ayres Guimarães, alguns fotógrafos e seus estúdios na região centro-sul do Paraná perfaziam este trabalho nos variados municípios paranaenses. “Os fotógrafos que trabalhavam na região de Pitanga e Guarapuava, eram Pedro Berezoski de Santa Maria do Oeste e Palmital, Pedro Nepomuceno e Casemiro na década de 1950 e 1960. Tinha também a Foto Coloreste do Onofre na década de 1960 e 1970, Foto Real em Guarapuava e a Foto Universal do senhor Manoel, ambos neste mesmo período em Guarapuava”.

Alguns fotógrafos que desenvolviam trabalhos fotográficos na região centro sul do Paraná, foram o fotógrafo Autino Bueno de Curitiba em 1958, e o Estúdio de Carlos Jendereieck, estabelecido em Ponta Grossa-PR, em 1950.

Os fotógrafos procuravam oferecer, de certo modo, oportunidades a seus clientes de partilharem das conquistas da modernidade, e de possuírem fotografias que foram trocadas entre familiares, amigos e enamorados, encartadas nos álbuns da família, enviadas para lugares distantes de onde muitos tinham partido e sonhavam com o retorno. Os ateliês provocaram a produção imagética, tornando uma prática fotográfica consistente em relação a industrialização e expressão dos valores sociais, caracterização das identidades e visões sobre a ideia de urbanidade frente ao contexto do ambiente rural e a expectativas da representação dos sujeitos, (Acima a cronologia de destacados Fotógrafos que trabalharam e deixaram seu legado no Brasil).

Pelo estado do Paraná, circulavam fotógrafos e comerciantes dos variados estúdios paranaenses e também estúdios de cidades de São Paulo, que faziam visitas e encomendavam retratos de ftopinturas através de cópias de outras imagens e em alguns casos fotografavam em baixo contraste e posteriormente retornavam em prazos que variavam em 60 a 90 dias para a entrega das encomendas segundo os referidos pedidos. Os estúdios itinerantes eram equipados com as câmeras fotográficas, dispositivos técnicos, além de painéis e até cavalos ou jumentos para fazer parte de fotografias com estilos rurais de crianças com chapéu, cinto, bota e outros acessórios.

Segundo Penn (1980), seguem, de certa forma, os tradicionais, com elementos que remetem a uma fotografia mais clássica, nas quais os painéis de fundo retratam cenas da história da arte, com colunas gregas, vasos e misturados com uma vegetação tropical. Isso já mostra uma adaptação aos trópicos, pois a vegetação contempla

características próprias daqui, diferenciando-se dos estúdios europeus. Os acessórios utilizados nesses estúdios são os mais variados. É possível perceber a presença de cadeiras, tapetes, mesas decoradas e outros ornamentos pertencentes aos retratados.

No município paranaense de Ponta Grossa, um estúdio fotográfico famoso era a Foto Elite que tinha como proprietário o senhor Domingos Silva que comenta sobre o trabalho fotográfico desde 1977: "Eu tenho saudade do tempo das câmeras analógicas, trabalhava-se dez vezes mais, mas era gratificante. A gente sentia a emoção da fotografia".⁶⁰

Assim, os artefatos de cultura estão dispostos através da produção fotográfica diretamente relacionados pelas empresas fotográficas. Neste sentido, através da leitura dos álbuns e das imagens fotográficas neles inseridas, é possível construir narrativas repletas de sentidos sobre o rural e o urbano. Essas narrativas fotográficas operam com visibilidade e invisibilidade, criadoras, por sua vez, de memórias e esquecimento (POSSAMAI, 2007, p. 330).

Os alicerces teóricos que podem contribuir com os estudos destes estúdios fotográficos na produção de fotopinturas podem estar relacionados na dimensão historiográfica que pensa a imagem como um elemento articulador ou uma passagem da representação rural para uma narrativa imagética urbana, levando estes retratados a buscarem uma aproximação a um estatuto destes retratos dentro das casas de famílias da região centro-sul paranaense, no que tange a produção da memória social, alicerçados tanto na história cultural quando nos estudos culturais.

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

⁶⁰<https://focafoto.sites.uepg.br/index.php/geral-mais/70-o-fotografo-mais-antigo-de-ponta-grossa/> 26 de julho de 2024.

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.

Refletindo sobre a Tese de Carmen Adriane Ribeiro, que nas fotopinturas os retoques buscavam sofisticar roupas simples, criando uma adequação a estética de um determinado período e buscando uma representação perfeita de como gostariam de ser vistos. (CANABARRO, 2011, p. 134).⁶¹

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 fotopintores 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.

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

⁶¹ Imagens negociadas: retratos de família pelas lentes do estúdio Foto Klos nas décadas de 1930 e 1940 em Panambi - RS / Carmem Adriane Ribeiro. – Porto Alegre, 2016.

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 com 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”.

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.

Neste cenário, para o fotopintor cearense Julio Santos (2010), existia alguns passos no contexto da produção do retrato no Áureo Estúdio, como o processo de revelação da imagem e posteriormente o coloridor, a pintura era feita com tinta à 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

repassse.⁶²

No Brasil, e em especial no Nordeste, a fotografia sempre esteve vinculada a dois tempos mágicos: ao da religiosidade e ao da terra. É que por muito tempo, os retratos eram feitos quase que exclusivamente em feiras agrícolas e durante romarias. Essa circunstância acabou por criar uma identidade muito comum a essas imagens que hoje servem como um registro de um tempo que passou – tanto como consequência de avanços socioeconômicos, quanto principalmente por mudanças tecnológicas que acabaram com antigas práticas de fotógrafos –, mas que mesmo assim resiste aqui e ali. “A fotografia popular se encontrava informalmente em lugares de grande aglomeração como passeios públicos, praças, feiras, circos e romarias. Faz parte do dia a dia de quase toda a população e assim da identidade brasileira”, diz o curador Titus Riedl. <https://laart.art.br/blog/fotopintura>.

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.

Neste sentido, a abordagem social interfere diretamente no processo de circulação fotográfica, pensando um contexto histórico, onde é determinado pelo regime de valor que é atribuído em relação ao objeto em que é criado o valor, através do mecanismo de criação de valores sobre uma fotopintura por exemplo, circulando conforme situações que ocorrem no cotidiano através de um ato de comunicação consumista. (APADURAI, 2018).

Os estúdios fotográficos revelam perspectivas de produção da cultura visual, incentivando a circulação e o consumo da imagem no âmbito social e cotidiano.

3.1.1 Fotografia e sua presença no Centro-Sul paranaense

A prática da produção visual, tem como sentido pensar a atuação dos fotógrafos que perpassavam variados lugares tornando-se itinerantes na região

⁶² Historicamente, os estúdios de fotopintura funcionavam em linha de produção. Os ateliês eram compostos por diversos funcionários, cada qual com sua tarefa, que poderia ser desde de refotografar o original enviado pelo cliente até o acabamento do retrato, passando pelos procedimentos de laboratório fotográfico, adição de cores no rosto, base pictórica para as vestimentas, detalhes e acessórios, pintura do fundo, entre outras. Dessa forma, a maioria de seus obreiros detinham apenas uma parte do conhecimento no estúdio, e com o esfriamento do mercado para fotopintura a partir da digitalização, procuraram outra ocupação econômica. Disponível em: <https://mestrejuliosantos.com.br/> acessado em: 19/12/2024.

centro-sul paranaense, criando modelos de coleções, álbuns, retratos coloridos entre outros cenários históricos e culturais da fotografia. O pertencimento a uma região rural ou a busca pela ascensão urbana revela interesses dos retratados na obtenção de um panorama de superação social que é proporcionado pelo trabalho imagético.

Assim, nos estudos referentes ao estúdio Foto Karimã de propriedade de João Martins de Paula, registrou variados contextos fotográficos da região centro-oeste do Paraná, e imagens do cotidiano dos imigrantes, das festas sociais e das comemorações oficiais. Estando presente no processo de construção da visualidade local entre as décadas de 1970 a 2000, produzindo e vendendo materiais fotográficos, tanto no espaço público e privado, retratos de famílias, fotos 3x4, cartões postais entre outras imagens, tamanhos e formatos, para a clientela fotográfica.

Publicar anúncios era uma forma de contato dos fotógrafos com seu potencial clientela, era uma maneira de afirmação no mercado, mas, basicamente, um dos modos de os fotógrafos construir imagens de si. Ao anunciarem seu nome, ou do seu atelier e seus serviços, os fotógrafos não só buscavam um lugar no mercado de consumo de imagens, mas definiam, também, um status social específico. Construíam sua identidade profissional umbilicalmente ligada à sua identidade social. (ARRUDA, 2014, p. 275).

O fotógrafo João Martins de Paula, comenta acerca de características sobre a produção e motivações na confecção das imagens coloridas:

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. (PAULA, J.M, 2013, entrevista para o autor)

Para Iraci Mognon Seben 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, enfatiza 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. (SEBEN, I. Entrevista em 2013, para o autor).

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.

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” (...).

Assim, o profissional buscava nestas localidades rurais visitar casas para obter um bom rendimento comercial, buscando facilitar a compra destes retratos, oferecendo algumas possibilidades de pagamentos para obtenção do retrato.

Dialogando com a Tese de Carmem Adriane Ribeiro aborda que os noivos se dirigem ao estúdio um tempo após o casamento religioso para realizar o registro fotográfico e faziam o instrumento que provava o casamento. (RIBEIRO, C. A. p. 184, 2015).

Neste sentido, a imagem do casamento possui uma consagração entre duas famílias, tornando pública a união, produzindo um espetáculo para ser apreciado para todos os convidados da celebração matrimonial, construindo a memória familiar através da fotografia e permitindo um registro para a posteridade. (LEITE, M. M., p. 125, 2001).

Além de variados estilos de imagens produzidas pelos fotógrafos, outro contexto visual realizado era o arranjo de várias fotografias, como exemplo na família Virmond, inseridas todas no mesmo plano, que serviam também para um encontro familiar, onde muitas vezes era difícil pela ausência ou pelo tempo.

A figura abaixo é uma montagem de várias fotografias que foram recortadas para a posteridade, “não é uma fotopintura”, mas poderiam servir como uma referência e possível montagem do retrato retocado e colorido.

Figuras 28 e 29 – Família Malko



Fonte: Museu Francisco Bobato - 2023. (fotopinturas da década de 1940)

Estas fotopinturas de Catarina Malko e Fernando Malko, são um exemplo de casos semelhantes que foram encontrados durante a pesquisa, em fotopinturas verticais, estando em espaços diferentes no museu, montados duplamente num suporte de madeira, com tonalidade de verde e azul.

Um fotógrafo do município paranaense de Manoel Ribas Lucio Borgert comentou que a fotopintura “era produzida sendo um costume da época”, onde possuía um padrão de desenho e arte, mas configurava como moda no início do século XX até a década de 1980, onde ocorre a comercialização de máquinas analógicas e a posterior máquina digital.

Figura 30 - Empresa Fotográfica em Pitanga



Fonte: Jader Vieira de Souza – 2023. Foto Santana – Padroeira de Pitanga-PR.

Segundo depoimento de Pedro Paz, nos anos de 1950 e 1960 em São Paulo, o fotógrafo de apelido “Penacho” teve uma loja de fotografias que era próximo de uma loja chamada Rei do Pano. A fotopintura nesse período segundo Pedro Paz a “fotografia” era realizado por Intermediários que visitavam a região central do Paraná, onde vendedores desenvolviam o comércio de imagens que era uma novidade nas referidas décadas. “Explodia e revelava”, referindo-se a máquina fotográfica.

Figuras 31 e 32 - FAMÍLIA SCHERBA



Fonte: Maria Scherba - Retrato e a parede da sala.



Fonte: Miguel Scherba. Maria da Luz Ribeiro Scherba-1960 - Pitanga e Nova Cantú-PR. - 1910 e 1931.

Na entrevista de Maria Scherba⁶³, a mesma comenta que sua família tem origem no município paranaense de Nova Cantú, e que a representação da fotopintura para ela refere-se a uma “memória de meus pais”.

O retrato está em companhia na paisagem das paredes das casas, os santos, fotos de parentes, amigos, convites de aniversários, casamento entre outros rituais. Essa abordagem foi constatada em diversas casas da região Centro-Sul paranaense. 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. (LEITE, 2007, p. 53).

Os fotógrafos geralmente escolhiam os variados detalhes inseridos nas imagens, onde os vendedores dos retratados, mostravam modelos de fotografias que serviam como referências em acessórios, fundo, roupas, molduras e variadas cores, pensando um contexto pós-fotográfico.

A itinerância dos fotógrafos ocorreu no final do século XIX e durante o século XX, onde estas idas ao interior se estabelecia um aumento dos negócios e a ampliação de uma rede de clientes que ainda não era suprida geralmente nas cidades maiores em que os fotógrafos estavam estabelecidos. Assim estes profissionais percorriam muitos locais no interior do Paraná, buscando um ativo comércio nestes deslocamentos, oferecendo os variados serviços de expressão fotográficas, bem como os preços, exercendo os serviços.

A busca por refletir sobre os movimentos que ocorrem em torno de quem está sendo fotografado, podem promover um âmbito de vivências e experiências sociais, que perpassam muitas vezes do rural para urbano e vice-versa.

Neste sentido, estes trabalhos dos fotopintores moldaram uma possibilidade de expor a representação do casal ou família através dos mobiliários das residências, expondo objetos ou acessórios que permitem a memória imagética nas residências do campo ou da cidade.

Observa-se que o funcionários trabalhavam até muitas horas da noite, seja para entregar os retratos prontos ou tirar as fotografias, seja no meio urbano ou rural. Outro contextos relevante, neste sentido, seria os estúdios fotográficos que eram parcialmente levados até os interiores de fábricas ou casas, já com o

⁶³ Entrevista de Maria Scherba em 2024.

anúncio de novas tecnologias que seriam capazes de produzir excelentes imagem em variados ambientes.

No século XIX, o Imperador D. Pedro II, ele próprio um fotógrafo aficionado, foi responsável pela introdução e disseminação da prática fotográfica na corte. Incentivava, por meio da concessão de comendas e recursos financeiros, os fotógrafos a registrarem as riquezas e belezas do Império e a representarem o Brasil nas exposições universais (Turazzi, 1995). Pelas lentes desses mesmos fotógrafos a imagem do Imperador foi difundida dentro e fora do Brasil, garantindo ao poder público uma face moderna e civilizada (Vasquez, 1985).

No contexto do século XX, ocorre a presença dos variados registros que as fotografias propõem, sendo uma constante em grandes arquivos públicos e privados, além de variados acervos que contribuíram de forma sensível.

A introdução da fotografia na imprensa ilustrada brasileira se deu em 1900, com a publicação dos primeiros clichês na Revista da Semana, uma publicação do Jornal do Brasil. Neste primeiro momento, cria-se nas revistas ilustradas que possuíam nome pitorescos, como Fon-Fon, Careta, O Malho, entre outras, o hábito de ver e ser visto por meio de imagens técnicas, educando o olhar para perceber o detalhe do traje, o cuidado do penteado, o perfil respeitoso. Publicava-se nas revistas a imagem do público que as consumia, assim, os temas tais como o footing na Avenida Central ou o five o'clock tea, competiam com a abertura da sessão do congresso ou a visita da comitiva chilena ao Brasil. (MAUD, 2013, p. 17).

A construção da temática, através dos estúdio fotográficos paranaenses e também as revistas de âmbito nacional ou local que também contribuíram para a inserção da fotografia como um elemento articulador da cultura visual, perfazendo esse cenário rico e de constantes mudanças no processo imagético brasileiro e paranaense, sendo primordial para os cenários vindouros do século XX, como a itinerância dos fotógrafos pelo interior a fora, possibilitando a construção de variados sentidos no universo das identidades, representações, econômico e o posicionamento social que a fotografia oferecia.

3.1.2 Tecnologias da Fotopintura

A fotopintura como um elemento de representação tem como função a comunicação e a exposição de um elemento de entronização familiar, onde o fotógrafo busca a construção de mensagens visuais que permitem ao fotografado uma eternização na sociedade em seu cotidiano.

Neste sentido, pergunta-se: Você possui uma fotopintura em sua casa?

A reflexão sobre esta abordagem visual, tem como sentido uma parte significativa do registro das pessoas de todas as classes sociais, e ainda mais amplamente, como um patrimônio importante da história da fotografia de nosso país, assim, é um meio de expressão artística que por suas características técnicas de elaboração e por ter permanecido em tantos lares brasileiros, através de retratos de pais, avós e bisavós, representando as variadas memórias.

Pode-se observar na atualidade que as famílias não possuem os mesmos hábitos de expressarem no papel suas imagens ou álbuns de fotografias, pois os celulares e outras mídias inundam com variadas imagens e vídeos todos os dias em grandes quantidades.

Em alguns casos, mediante como se fosse um encontro de “velhos amigos”, ocorre a vinculação do não uso dos celulares para uma conversa amigável e recíproca sem o uso das tecnologias, isso provoca uma dinâmica diferenciada no contexto das memorização e produção de lembranças em nosso meio, fazendo com que ocorra uma dinâmica nova de relações interpessoais.

É evidente que as novas tecnologia propiciaram grande avanços na sociedade, ‘diminuindo as fronteiras’, sendo um jargão bem constituído para o século XXI, mas que também possui suas nuances, seus paradigmas e por que não suas dúvidas na questão da preservação da memória enquanto elemento condicionador de representações através da imagem, enquanto elemento de disposição cultural através dos grupos sociais atuais.

A fotografia ou a fotopintura tem deste trabalho provoca um determinado fato, esteja a referida forma imagética nas paredes das casas, como casamentos, aniversários, batismos, formaturas ou outros formatos, que estabelecem ações ou realidades congeladas ou como afirma Ana Maria Mauad, a história que se constitui por grandes e pequenos eventos, lugares distantes e com variadas sensibilidades coletivas ou individuais. (MAUAD, 1996).

Assim o fotógrafo, através do espaço e do tempo sempre teve a tecnologia ou o seu desenvolvimento como um aliado de variadas épocas, pois nunca esteve distanciada de melhorias que a profissão impunha no cotidiano, passando desde instrumentos de percepção fotográficas mais rudimentares como alta tecnologia dos celulares e das máquinas que existem na atualidade.

O retocador une as duas pessoas, aproximando as duas histórias, corroborando ao desejo da neta Marialice Alves dos Santos que escreve na foto: “Meu avô já morreu. Eu queria que ele estivesse vivo. Essa sorte que meu avô teve de morrer novo não é sorte boa [...]. eu queria que ele estivesse vivo” (MELENDI, 2017, p. 113).

Se observássemos os variados mecanismos da produção de fotopinturas no século XIX, a arte enquanto parceira dos variados retoques com suas tintas, pincéis e outros instrumentos estabelecem um padrão artístico de alto nível para o momento, onde uma pequena representação 3 x 4, fazia com que se transforma-se em um quadro ou retrato de grande imponência.

É evidente que as práticas sociais são fundamentais para que possamos compreender as variadas escolhas, ângulos ou seu estabelecimento na sociedade, quando nos transportamos para as a regiões rurais do Paraná, percebe-se que a idealização imagética do vestido longo para as mulheres e terno e chapéu para os homens trazia esse cenário de urbanidade para dentro das localidades do interior, isso fazia com que ocorresse a aproximação entre estes dois mundos, com características culturais um pouco diversa em alguns contextos. Assim, pode-se pensar também no que tange a expressividade das imagens no meio urbano que se caracterizam por uma inserção no mundo social, econômico, propriamente como resultados da adesão a valores culturais da sociedade urbana moderna.

Mediante a este cenário, este trabalho de arte que era expressado no século XIX foi se desenvolvendo e criando novas perspectivas durante todo século XX e chegando através da década de 1990 com maior projeção através dos computadores e seus diversos mecanismos de representação de imagens e retratos, diminuindo os custos e maximizando o tempo e o desenvolvimento de novas variáveis imagéticas no mundo fotográfico.

Neste sentido, o mundo da fotografia pode comunicar com variadas classes ou regionalismos, seja urbano ou rural, ainda mais quando se está presente na redes digitais ou de tecnologias que interagem com todas as idades, os próprios meios de comunicação e também os profissionais que estabelecem relações técnicas com as imagens, tornando as mesmas informações ou histórias bem compostas e com um ótimo nível de trabalho entre os fotógrafos que utilizam estas tecnologias na produção de belas figuras.

3.1.3 Memórias Paranaenses da Fotopintura através dos Museus

A tecnologia pode também aproximar as grandes coleções de imagens ou artefatos históricos da população, onde museus ou acervos itinerantes como o de Titus Ridle no Nordeste, o museu Francisco Bobato no município de Pitanga-Paraná, além de outros espaços como o museu Atilio Rocco em São José dos Pinhais no Paraná. Composto em sua maioria por doações da população os museus são relevantes em sua função cultural, retratando, através dos espaços expositivos, temáticas educacionais, religiosas, culturais, esportivas, os museus são de grande relevância imagética, servindo também como um elemento da divulgação da cultura.

O Acervo Atilio Rocco, possui em sua coleção de 23 fotopinturas quantidade de imagens que são de grande relevância para o cenário da história da imagem no Paraná, onde pode-se ter acesso ao acervo online ou pessoalmente no museu.

O congelamento do tempo é um contexto muito relevante no processo da visualidade, pois compreende um estatuto artístico de exposição imagética para as novas gerações, constituindo um culto aos antepassados, daquelas pessoas que vieram e passaram para uma nova percepção histórica. Assim, a fotopintura contribui com a idealização de uma determinada época, perfazendo a continuidade da família e servindo como uma representação para novas gerações e os museus contribuem para essa visualização dos entes queridos ou pessoas que fizeram parte de um período histórico.

Assim, estas instituições estão caracterizadas pela guarda dos bens culturais, além de promoverem também a ação educativas, sobre este cenário, abrindo-se para uma perspectiva de refletir sobre o espaço social, mudanças e realidades locais que são específicos de um determinado contexto. (POSSAMAI, 2010).

Os acervos podem contribuir com o processo de interculturalidade e promover através dos museus um espaço que permita a preservação da memória dos retratos da fotopintura, onde as suas exposições provocam um olhar sobre as características da fotografia e dos retoques, promovendo narrativas sobre os diversos aspectos de composição imagética. A seguir três exemplos do acervo do museu.

Figura 33 – FAMÍLIA ANTONIO ROCHA LOURES VILLAÇA



Fonte: Museu Atílio Rocco em São José dos Pinhais-PR/Guarapuava-PR. – 2024.

A vida social também interage de forma decisiva na expressão da fotonpintura, como percebe-se que expõe uma valorização social do retratado numa determinada sociedade, as roupas de gala, a posição na imagem, as cores da imagem, influenciam de forma decisiva no contexto de apresentação do retrato.

Figura 34 – FAMÍLIA NEGOSEKI



Fonte: Museu Atílio Rocco em São José dos Pinhais-PR – 2024.

As representações das vestimentas dos retratados influencia também na expressão do retratado na imagem, podendo revelar muitas regularidades em relação as roupas, perfil, posição no retrato, idade, aspirações sociais no âmbito regional, nacional e étnico.

Figura 35 – FAMÍLIA JAPONESA (Desconhecida)



Fonte: Museu Atilio Rocco em São José dos Pinhais-PR – 2024.

As diversas indumentárias que são propostas pela negociação entre os fotopintores e clientes eram marcadas por um estilo próprio de uma época onde dependendo das capacidades financeiras destes retratados muitas vezes a fotopintura era desenvolvida através de imagens 3 x 4 ou em outros tamanhos e dimensões, sempre relacionando os gostos e interesses sociais, onde camadas sociais de menor poder aquisitivo buscavam uma representação elitistas e urbana.

O acréscimo de adornos como joias, ternos, gravatas e quando desejado, a retirada de imperfeições da pele como manchas e rugas, possibilitam a manipulação e transformação idealizada de imagens-documentos, legadas à posteridade. Isso transborda delicadeza, senso estético e criatividade, para delinear a vida e a face da população. (Museu Casa do Sertão, 22 de Agosto de 2020, Redação do Jornal Grande Bahia Cultura, Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)).

A imagem deflagra a potencialidade de mobilização social, e condiciona as representações e eventos históricos, revelando espaços de disputas entre o

ambiente rural e urbano no cenário das fotografias coloridas, na experiência social passada como refere-se (Ricoeur, 2004).

Os fotógrafos-pintores viajavam o Nordeste produzindo imagens, por isso a coleção de Titus tem obras de vários estados, inclusive da Bahia. Também há retratos pintados similares aos feitos aqui em outras regiões do país e no exterior, em países como Argentina, Uruguai, México. Mais para o sul, elas vão ficando mais elaboradas, conta Titus, mas por isso mesmo “menos legais”, na visão do pesquisador. (<https://atarde.com.br/muito/historiador-alemao-resgata-5-mil-fotopinturas-feitas-no-nordeste-1043979>)

Os museus são espaços privilegiados de armazenamentos da cultura material e hoje eles existem em vários tamanhos, vivem de recursos de diversas procedências, guardam as mais distintas peças com as quais se constrói (ou não) a história e oferecem ao público insólitas formas de experimentar o passado ou parte das propriedades daquilo que se esforçam por guardar. (GUIMARÃES, p. 149, 2012).

As fotopinturas podem representar grande fonte histórica para os museus, pois ligam variados modelos, num período do século XX e XXI, onde as exposições deste estilo de arte, contribui significativamente com os estudos imagéticos da história, ligando o presente com o passado e o futuro, num formato fotográfico, onde os museus são fundamentais para este processo de divulgação cultural.

3.2. As Distinções da fotopintura entre o ambiente Rural e Urbano

As fotografias sempre tiveram um papel preponderante na vida cotidiana familiar, no cenário das representações, memórias afetivas de exposição dos membros familiares através da imagem, onde é fundamental entender os variados mecanismos que configuram esta abordagem.

As imagens fotográficas entraram cedo na sociedade camponesa, muito antes da prática de tirar fotografias. Foram introduzidas pelas pessoas papel de intermediários entre os camponeses das aldeias e a cidade. O seu uso tornou-se rapidamente obrigatório, especialmente em casamentos, uma vez que vieram preencher funções pré-existentes à sua introdução. De fato, a fotografia surge, desde o início, como o acompanhamento necessário das grandes cerimônias da vida familiar e coletiva. Se se aceitar, com Durkheim (1995), que as cerimônias têm por função reanimar o grupo, percebe-se por que a fotografia deve estar associada a elas, já que provê os meios para eternizar e solenizar estes momentos intensos da vida social, em que

o grupo reafirma a sua unidade. No caso dos casamentos, por exemplo, a imagem que fixa para sempre o grupo reunido, ou melhor, a reunião de dois grupos, inscreve-se de forma necessária num ritual cuja função é a de consagrar, ou seja, sancionar e santificar a união entre dois grupos através da união de dois indivíduos. Não é por acaso que a ordem em que a fotografia foi introduzida no ritual das cerimônias corresponde à importância social de cada uma delas. A mais antiga e a mais tradicional fotografia, como explica J.-P. A. (nascido em Lesquire em 1885), é a fotografia de casamento: (BOURDIEU, Pierre. p. 3, 2005).

No contexto de Annateresa Fabris (2008), a fotografia está expressa dentro de um cenário do processo de teatralização imagética, onde os papéis sociais são exercidos conforme a utilização de variados acessórios, pensando a “simbologia social” na qual estão inscritos os retratados.

O retrato que caracteriza uma ascensão social, proporciona uma conquista ao direito de obter uma identificação com o âmbito urbano, aproximando a sociedade e as regras de um determinado contexto.

Desse modo, foi remontado determinados usos e práticas metodológicas que nutrem a utilização dos aspectos imagéticos, bem como temas que podem ser trabalhadas no cotidiano social. Foi agudizando questionamentos e explorando os contextos documentais oferecidos para refletir sobre as variadas referências na área de fotografia e no cenário historiográfico.

No texto “Sobre a Fotografia” de Susan Sontag, aborda que cada família constrói uma crônica visual de si mesma, sendo um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão, sendo relevante estimar o valor de sensibilidades que o retrato provoca.

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.

As reflexões sobre a utilização da fotopintura, com um objeto cultural da sociedade⁶⁴ têm importância na medida em que há a procura em sanar algumas

⁶⁴Para Barros (p. 6, 2004), 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.

dúvidas presentes no contexto fotográfico, onde convém repensar alguns exemplos de família e seus retratos visuais, a migração enquanto cenário social e a promoção do imaginário sobre os aspectos da composição fotográfica.

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

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.

Nesta imagem que está presente na parede da casa de Manoelino Mariano, está retratado Antonio Mariano e Dejanira Cordeiro, possivelmente na frente de um sítio na localidade de São Manoel, distrito do município de Santa Maria do Oeste – PR., pode perceber também uma bicicleta no fundo, cerca de palanques, arame e uma casa ao fundo.

Em conversa com Manuelino Mariano, morador da localidade de São Manoel, no município de Santa Maria do Oeste-PR., o mesmo, expos algumas abordagens sobre sua jornada no mundo rural, onde trabalhava em lavouras de feijão, milho, bem como roçadas e limpezas de sítios e fazendas, tendo grande paixão por cavalos e montarias. Outro aspecto de vida deste senhor da localidade de São Manoel, hoje distrito do município paranaense de Santa Maria do Oeste. Para ele a fotografia traz lembranças e momentos de passagens da vida, em seus variados momentos.

No âmbito da ruralidade, este contexto é carregado de sentidos de lugares tranquilos, calmos e que estabelecem no imaginário social um modelo de contraponto social com a cidade, dona de atualidades e com características de “lugar civilizado”, e que é almejado pelos povos que habitam o “interior”. Assim mediante a esta busca por ascensão social, as famílias rurais buscam na fotografia um trampolim para aproximar-se deste ideário de civilização e modernidade a toda prova, fazendo da imagem um ente que permite esta expansão de horizontes sociais.

Nesse sentido, o rural se apresentaria [...] “como um espaço suporte de relações sociais específicas, que se constroem, se reproduzem ou se redefinem sobre este mesmo espaço e que, portanto, o conformam enquanto um singular espaço de vida”(Wanderley, 2000:297). Ao se buscar aproximações com algumas análises de relações que ocorrem nesse espaço observa-se que elas se propõem a explorar o rural em suas normas que instituem, além de valores, sociabilidades próprias e um modo de vida baseado em categorias como terra, família e trabalho (Sabourin, 1999; Menezes, 2006).

Assim, alguns elementos são essenciais para pensar o rural como um ambiente repleto de cenários embasados na família e a sua sobrevivência com o trabalho no campo, onde a cidade possui o aspecto da atratividade do ideário do que é e permanece moderno.

A fotografia rural é uma mediadora entre os aspectos regionais e uma tentativa de aproximar-se com os aspectos da urbanidade, através de suas sociabilidades, muitas vezes marcando decisivamente o lugar do processo imagético, onde os variados laços de compadrismo e interrelações entre a comunidade contribuem para referenciar este contexto local e rural.

O rural é, conforme aborda Wanderley (2009), um lugar de confluência de diferentes atores que se relacionam confrontando discursos sobre a ruralidade, disputando as instâncias locais de decisão e o uso do espaço rural. Esses atores sociais, conforme a mesma autora, são caracterizados a partir da sua afinidade com o espaço rural, sendo eles: agricultores e trabalhadores rurais (que povoam o rural e fazem dele um lugar de vida e de trabalho); o Estado (com influência a partir de suas políticas sociais -dentre as quais se destacam as da agricultura, de seus representantes, agentes e instituições de serviços diversos); agentes de movimentos e organizações sociais, igrejas, associações comunitárias (representando grupos de forças sociais locais); além das empresas, agroindústrias e cooperativas (que atuam na dinâmica econômica do espaço).

As redes que condensam a ruralidade em torno desta busca do moderno nas cidades, onde a fotografia serve como uma ponte que congrega este processo de aproximação com o âmbito urbano, é fundamental nesta mediação imagética que perfaz um modelo de ambiente que se transforma no processo de migração social.

No caso de uma celebração matrimonial tanto no âmbito rural como no urbano, a fotografia pode permitir servir como mediador de ascensão social se impondo no meio das sociedades.

Para Bourdieu a imagem de casamento expressa-se assim:

A fotografia de casamento só se impôs tão rapidamente porque encontrou as suas condições sociais de existência: os gastos e o desperdício são parte dos comportamentos festivos, particularmente as despesas ostentatórias que ninguém podia evitar sem ver diminuída a sua honra. No começo, o fotógrafo andava com as fotografias, para ver quem as queria. Recolhia os nomes e mais tarde as enviava. Tinha que pagar adiantado. Oh! Não era assim, tão caro. Dois francos por pessoa. E ninguém ousava recusar. E então ficavam contentes ao vê-las em casa depois do casamento. O cavalheiro pagava a fotografia para a dama. Era o que devia ser feito num dia como aquele” (J.-P. A.). “A fotografia de grupo era obrigatória. Alguém que não a comprasse era visto como um miserável (*picheprim*). (BOURDIEU, Pierre. p. 3, 2005).

A conotação religiosa terá grande pertinência na escolha da fotografia como um elemento que permite a perpetuação do congelamento daquele momento relevante na vida do casal e também de todos os convidados, onde ocorria um imaginário todo em relação as particularidades da festa, como o processo de ostentação familiar.⁶⁵

Nos aspectos religiosos, pode-se pensar no cenário na região central do Paraná principalmente o contexto católico e evangélicos, ou seja, cristãos, onde existe uma perspectiva sociológica de ritualização da imagem através dos

⁶⁵ Era considerado um insulto para aqueles que os tinham convidado. Significaria falta de consideração. À comprar as fotografias é um tributo prestado àqueles que fizeram o convite. A fotografia é objeto de trocas reguladas; pertence ao circuito dos dons e contra-dons obrigatórios a que os casamentos e outras cerimônias dão lugar. Sendo um celebrador, cuja presença confirma a solenidade do ritual, o fotógrafo oficial pode ser secundado pelo fotógrafo amador, mas nunca poderá ser substituído por esse último. É só por volta de 1930 que fotografias da primeira comunhão começam a surgir, enquanto que as fotografias de batizados são ainda mais recentes e raras. Durante os últimos anos, alguns camponeses tiraram proveito da presença dos fotógrafos em feiras agrícolas para tirarem uma fotografia com o gado, embora sejam raros esses casamentos. Nos batizados, que nunca deram lugar a grandes cerimônias, e onde estavam presentes apenas os parentes mais próximos, a fotografia permanece excepcional. Mas a primeira comunhão dá a muitas mães a oportunidade de ter uma fotografia dos seus filhos: só se pode aplaudir uma mãe que age assim, e tanto mais quanto maior for a importância da criança na sociedade. Na antiga sociedade camponesa, uma criança nunca era o centro das atenções, como acontece hoje em dia. As grandes festas e cerimônias da aldeia eram sobretudo eventos para os adultos, e foi apenas a partir de 1945 que as celebrações destinadas às crianças (por exemplo, o Natal e a Primeira Comunhão) se tornaram importantes. À medida que a sociedade dedica mais atenção às crianças e, dessa forma, às mulheres enquanto mães, o hábito de tirar fotografias de crianças aumenta. Num álbum de fotografias de um pequeno proprietário das aldeias (B. M.), os retratos de crianças tiradas depois de 1945 somavam mais da metade, enquanto que nos anos anteriores a 1939 não há quase nenhuma (três, para ser mais preciso). Nessa época, fotografava-se sobretudo os adultos. Em segundo lugar, grupos familiares, pais e filhos juntos, e só excepcionalmente crianças sozinhas. Agora, acontece exatamente o contrário. Mas fotografar crianças é em si mesmo aceito, em grande medida, por ter uma função social. A divisão do trabalho entre sexos atribui à mulher a tarefa de manter relações sociais com os membros do grupo que se encontram longe, começando pela sua própria família. (BOURDIEU, Pierre. p. 4. 2005).

casamentos, batizados, rituais de passagem de falecimento entre outros cenários.

Foi observado as variadas representações religiosas presentes na casa do senhor Manuelino, a representação da divina Mãe Santa Rita, que possui um caminho muito forte para devotos no município de Lunardelli-PR., e também a conhecida figura ou quadro da santa ceia do Mestre Jesus Cristo e seus discípulos, segundo a tradição cristã, na imagem também aparece ao centro Nossa Senhora Aparecida e um relógio para marcar horas que atualmente está desativado.

Figura 36 – FAMÍLIA PIRES



Diolor Pires e Alicia Pires – 1960- Palmital – PR.

As fotografias de casais ditam literalmente a posição familiar diante da família, uma verdadeira representação de formação cultural e uma dinâmica de aceitação dentre um grupo na sociedade. As linhas fotográficas representam limites no espaço de um determinado ambiente de uma casa, escritório ou uma área. É evidente que essas “fronteiras” entre o espaço dos retratos e os variados cômodos da residência, configurando-se como paisagens dentro dos ambientes, que interagem decisivamente com as pessoas que residem ou moram nestes lugares, em outros sentidos são guardadas em caixas ou locais que ficam fora do olhar humano.⁶⁶

⁶⁶ Na maioria das casas camponesas, as fotografias são mantidas “fechadas” numa caixa, com exceção da fotografia do casamento e de certos retratos. Seria indecente, ou ostentatório, mostrar imagens de membros da família a qualquer um que pudesse aparecer. As fotos das

Conforme as abordagens de Pierre Bourdieu (2002), pode ser um processo de ostentação, seja pela necessidade real de testemunharem a passagem de um modelo de um grupo para outro, provocando uma fascinação de relações de poder através do uso da imagem na sala de visitas, ou num local adequadamente preparado para servir como uma entronização de entes queridos, atuais ou passados.

Os elementos que constituem as fotopinturas de pessoas também condicionam elementos da natureza como importantes figuras de locais como sítios, fazendas ou características de espaços geográficos, levando em consideração os aspectos naturais e socioeconômicos.

Também pode-se observar temáticas que interagem com diversos aspectos do cotidiano, uma configuração imagética que permite trazer momentos familiares, sobre uma moldura que interage com os aspectos imagéticos da fotopintura ou imagem colorida.

Figura 37 - PINHEIROS DO PARANÁ



Fonte: Museu Francisco Bobato – Pitanga-PR. 2024.

cerimônias são demasiado solenes ou íntimas para serem exibidas no espaço da vida quotidiana; o local próprio para elas é ou o compartimento nobre, a sala de estar, ou, para as mais íntimas, como as fotografias de parentes falecidos, o quarto, junto às imagens religiosas, como o crucifixo e o ramo benzido. As fotografias amadoras são guardadas em gavetas. De maneira oposta, em casas da pequena burguesia da aldeia elas adquirem um valor decorativo ou afetivo: ampliadas e enquadradas, decoram as paredes da sala de estar, juntamente com as recordações de viagens. Chegam mesmo a invadir o altar até então apropriado aos valores de família, a chaminé do fogão da sala, tirando o lugar das medalhas, prêmios e diplomas da escola primária que antigamente costumavam ali estar expostos, mas que a jovem esposa da aldeia relegou, discretamente, considerando-os um pouco ridículos, para o canto mais obscuro, atrás da porta, de modo a não chocar os “mais velhos”. Obs.: Contexto Francês semelhante ao Brasileiro. (BORDIEU, Pierre, p.5. 2005).

O retrato do pinheiro do Paraná, faz alusão ao movimento Paranista, mesmo não sendo uma fotopintura, pertence ao acervo do Museu Francisco Bobato em Pitanga-PR., e tem por função sedimentar suas ideias através da publicação de textos políticos e literários e pela eleição de símbolos visuais, destacadamente o pinheiro, a pinha e o pinhão, e posteriormente, a gralha-azul. O movimento paranista influenciou na construção dos símbolos do estado. Percebemos essas influências nos elementos identitários e oficiais do estado, em monumentos históricos e nas artes visuais. Iniciado em 1899, com a publicação do livro História do Paraná por Alfredo Romário Martins, o movimento se consolidou em 1927 com a fundação do Centro Paranista e a publicação de um manifesto.

3.2.1 Quadros de análise das Fotografias e Fotopinturas

Os Quadros de análise têm como objetivo pensar a descrição das imagens e fotopinturas da região centro sul paranaense, onde procuram delinear uma ruptura de memória e representação como um modelo de percepção cultural. Assim é relevante observar a diversidade de exposições das fotografias familiares no cotidiano.

As imagens procuram registrar um momento único, definindo circunstâncias, espaços e épocas que estão diretamente relacionadas com os pedidos e solicitações dos retratados, mas condicionados aos processos culturais e profissionais que direcionam o fotógrafo como um articulador e provedor da fotografia.

Refletindo sobre a tese de Lucia Teresinha Gregory⁶⁷ (p. 167, 2010), o tema do casamento relaciona-se como a busca pela estabilidade e a permanência do evento representado em dois aspectos, a união e a harmonia familiar, representando um novo núcleo dentro da sociedade.

Para Carmem Adriane Ribeiro, “o artista utilizava a fotografia de casamento para ampliar e fazer os detalhes pintados, geralmente levava a fotografia do casal e demorava um tempo para retornar com o quadro pronto”.

⁶⁷ GREGORY, Lucia T. M. Retratos, instantâneos e lembranças: a trajetória e o acervo da fotografia Írica Kaefer, Marechal Cândido Rondon (1954-1990). Niterói, 2010, 380 p.

Registrando nesse sentido, a união familiar através das fotografias de casamento.

Figura 38 – FAMÍLIA BUCHMANN



O casal "Alexandre Buchmann e Anícia Moreira" a partir da união em 1949, formou-se uma grande família de oito filhos em Pitanga-PR. (1949).

Para as famílias dos recém casados, e para o próprio casal, a foto testemunha a posição hierárquica da família, ao relembrar o número e a qualidade dos convidados. Os convidados de B. M., filho de uma "pequena família" da aldeia, são sobretudo parentes e vizinhos, predominando o princípio da seleção tradicional. Já na fotografia de casamento (...) Em suma, a fotografia de casamento é um verdadeiro sociograma, e é visto como tal. Fotografar grandes cerimônias é possível porque – e apenas porque – essas imagens captam comportamentos que são socialmente aceitos e socialmente regulados, ou seja, já solenizados. Nada além do que deve ser fotografado pode ser fotografado. A cerimônia pode ser fotografada. (BORDIEU, Pierre, p. 6,7. 2002).

O casamento como instituição religiosa, é documentada pela certidão civil e pelo ritual do matrimônio, onde os convidados são caracterizados como as

testemunhas de todo esse processo e a fotografia vem legitimar o cenário neste rito de passagem de solteiro para casado.

Quando uma pessoa visualiza as imagens mais antigas, sobrevém variados questionamentos em relação as pessoas retratadas, qual seria aquela geração? Ou o que estas pessoas representaram na sociedade em que eles vivenciaram, nomes, objetos, roupas e pensamentos destes seres humanos presentes nas fotos, que perfizeram todo um contexto de vida, com suas emoções e lutas por um cotidiano ou pela vida. Muitas vezes as imagens não são herdadas por familiares ou por pessoas desconhecidas que não possuem informações sobre os elementos das fotos que aparecem “caladas ou mudas”, mas que não deixam de explicitar o invisível do visível como refere-se a historiadora Miriam Moreira Leite (2001).

Figuras 39 e 40 – Família Lima



Fonte: Antonia de Lima – Linha Cantú – Pitanga-PR. - 2024.

No acervo da casa da senhora Antonia de Lima, percebe-se que a sala de casa é um altar familiar, ficando inserida no alto da parede entre dois quartos, configurando um culto religioso familiar, onde o casamento tem por função uma benção divina cristã, configurando um culto doméstico da representação da fotopintura.



Fonte: Antônia de Lima – 2024 - Candida Maria da Costa Lima, Aloísio Pereira Lima

Para Rainho (2006), afirma que “o retrato é tanto público como privado”, estando sujeito as variadas convenções da sociedade, Sendo um contexto temporal ou atemporal, pensando uma ideia de posteridade.

Figura 41 – Família Lima



A Família Lima possui os seguintes familiares retratados na imagem Casal: Candida Maria da Costa Lima, Aloísio Pereira Lima, filhos, Antonia, Francisco, Armando, Joaquim? Adolfo e Antonio Carlos. Retrato possui um fundo verde, com a Escrita “Família Lima”, moldura dourada com detalhes brilhantes em variados pontos do retângulo.

Pode-se perceber inúmeras configurações de moda nas fotopinturas, práticas vestimentares: tecidos, modelagem, formas, acessórios, adornos, penteados, estilos, tendências que permitem refletir sobre diversos aspectos que são inseridos na moda dos retratos coloridos. Pode ser percebido nas abordagens de Ana Maria Mauad (2005), que apresentam as marcas de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas e lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado – condições de vida, moda, infraestrutura urbana ou rural, condições de trabalho, etc. – elas são também símbolos, “aquilo que no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro” e conformam ainda uma determinada visão de mundo. Apud Rainho (2005, p. 141).

As imagens não são anônimas, são produtos de uma construção histórica, fazendo parte de um álbum ou acervo familiar num determinado espaço, perfazendo um personagem que desenvolveu toda trajetória social, política e econômica, onde é estabelecida a sua história, olhando diretamente para a câmera fotográfica, instituindo um personagem que estará eternizado enquanto produto imagético dentro de uma leitura panorâmica.

Figura 42 – Família Lima

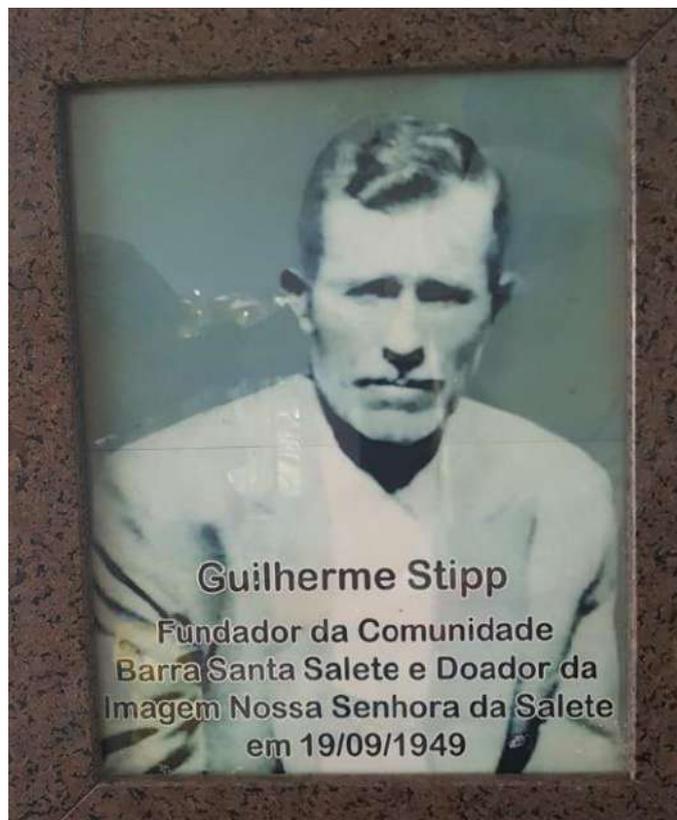


Fonte: Antonia de Lima – Retratada Amélia Gomes da Costa – 2024.

Nesta abordagem de observação de semelhanças e desigualdades no formato da fotopintura, ocorre a revelação e atuações em sua dimensão imagética externa e interna na paisagem em que está presente, pois deve ser

refletida através de permanências e transformações que são perceptíveis para os indivíduos que contemplam o quadro, revelando os gostos, suas aspirações na visualização da fotografia, quais as aspirações, desejos e sensibilidades que interagem de forma ímpar nesse processo de memória visual.

Figura 43 – FAMÍLIA STIPP



Assim, as atribuições sociais dos retratados demonstram um desejo de evidenciar através da imagem, distanciando-se de um anonimato para assumir um determinado papel através da fotografia que atribui um valor estético e busca agregar valores na sociedade. Como no exemplo acima do senhor Guilherme Stipp que foi fundador da comunidade de Barra Santa Salete no município de Manoel Ribas e Pitanga, com descendência de alemães vindos de Santa Catarina. Também se percebe na legenda da imagem o papel da religiosidade católica atribuída a Nossa Senhora da Salete, observa-se uma imagem monumentalizada, mesmo não sendo uma fotopintura.

Figura 44 – Família Firmino dos Santos



Fonte: Odalia dos Santos Machado – 2023. (Retrato de sua mãe e verso).

Na abordagem da senhora Odalia, a mesma faz uma reflexão sobre a memória afetiva de seus pais, comentando sobre algumas abordagens da região centro-sul paranaense: “Minha mãe Celina Firmino dos Santos e meu pai Aquiles Firmino (trabalhava no Clabim ⁶⁸, saiu e veio pra Santa Maria, trabalhar para a Carollo). Ela era nascida em Porto União, ano de 1930. Nessa foto tinha 35 anos. Foi parteira em Santa Maria do Oeste. Provavelmente o fotógrafo era um viajante. Ela sempre usou cabelo solto, mas na foto aparece amarrado”, segundo sua filha Odalia dos Santos Machado. Neste sentido, percebe-se os aspectos do cotidiano que as lembranças de um retrato trazem para seus proprietários, servindo como um insight de memória das gerações posteriores.

3.2.2 A religiosidade nas fotografias e fotopinturas

A religiosidade também está presente nos quadros ou fotopinturas, em alguns deles utiliza-se técnicas de retoque, outras são fotografias ou imagens que representam os aspectos das religiões cristãs entre outros credos. Assim,

⁶⁸ Indústria Madeireira do Município de Telêmaco Borba, com filiais na Região Centro-sul paranaense.

a respeito do processo fotográfico, tem caráter sagrado, social e cultura, pois os sentimentos do que é religioso ou os símbolos que condicionam a bíblia ou os rituais do cristianismo e de outras instituições religiosas, promovem um imaginário sobre a mente de uma determinada sociedade.

Esse âmbito religioso está diretamente presente na família através das escolhas, seja uma imagem de casamento, batizado, crisma entre outros rituais de passagem que interagem progressivamente na interação interpessoal, representando grupos de pessoas que incluem gerações inteiras na difusão da religião ou símbolos sagrados.

Figura 45 – FAMÍLIA MURBACH



FONTE: Andréia Murbach – 2024 – João Murbach, Alfredo Murbach e Rozalia Herzer.

Nesta fotopintura, percebemos um casal com o filho, posicionado ao centro, permitindo refletir sobre a continuidade familiar e um elo de proteção do casal sobre a criança retratada, ao fundo do retrato uma aura sobre a família.

A fotografia pode servir para promover um ritual de passagem ou estabelece figuras que são configuradas pela presença de uma aliança com o

sagrado em torno da paisagem das paredes das casas onde está presente a representação imagética.

A consagração a objetos místicos, corresponde e constitui os rituais de passagem e contribuem num formato essencial na conciliação entre as pessoas que vivem nestas casas, com as figuras religiosas através de novas inspirações e afirmações sagradas. É evidente que o fotógrafo ou comerciante pretende inserir as imagens que vão influenciar na forma de inspiração, e beleza artística.

3.2.2 Famílias Interétnicas – o pertencimento e a passagem do Rural para uma ideia de Urbanidade.

A ideia de pertencimento é característica básica nas sociedades urbanas, o contexto de fazer parte de uma estrutura maior sempre caracterizou uma busca pelos grupos sociais, principalmente no atingimento de graus sociais cada vez mais elevados, culminando por uma busca incessante pela ocupação de espaço de pertencimento, estabelecidos no cotidiano da existência através da esfera urbana.

A construção do lugar de pertencimento está atrelada ao sentimento que uma pessoa tem da esfera ou local onde habita ou perfaz sua dinâmica em um determinado espaço, construindo assim, a sua identidade como reconhecimento e as vivências no processo social, segundo Helena Callai (2002).

A vivência cultural no lugar de morada constitui e condiciona um espaço de reconhecimento, através de variados elementos que podem servir de a configuração identitária familiar, por exemplo a fotografia em um determinado espaço e lugar, uma região simbólica dentro das casas ou nas paredes.

Neste cenário, o processo da etnicidade, condiciona o contexto da identidade de uma determinada comunidade, onde os indivíduos buscam os sinais de sua identidade, ressignificando ou renovando-se de acordo com o contato com o outro e, assim, valorizando o seu posicionamento através das diferenças. Segundo (Barth, 1998), a etnicidade se define nas fronteiras, ou seja, quando há o contato entre dois grupos diferenciados, as fronteiras destes definem a sua etnicidade por meio das diferenças.

Na região centro-sul paranaense entre os municípios de Pitanga e Manoel Ribas, existe uma localidade chamada “Vila Nova dos Alemães”, a partir de 1950, onde foi construída uma comunidade com escola, comércio, sendo uma necessidade dos moradores, na época da colonização esta região teve um crescimento significativo, foi principalmente ocupada por descendentes de alemães, italianos e ucranianos, vindos Irati, Prudentópolis, Curitiba, Estado de Santa Catarina, e variadas regiões paranaenses, em busca de novas terras.

A região apresenta clima favorável e um solo fértil, razão pela qual houve um crescimento demográfico em pouco tempo. Foi aí que iniciou o funcionamento da escola: uma escola de madeira com uma sala de aula, no terreno onde já havia uma igrejinha, tendo como primeiro professor, o Senhor Marcos Stipp, o qual ministrava aula a todos os alunos.

Essa primeira escola foi construída mudando-se para o terreno de propriedade do senhor Floriano Weber e tendo 2 (dois) mestres: Alberto Stipp e Deolindo Stambark. No dia 20/03/1978, o senhor Boaventura Guilherme Stipp e sua esposa dona Marta Disner Stipp, doaram à Prefeitura Municipal de Pitanga, uma área de terreno medindo 2.000 m² que servira para a construção de um edifício público, onde essa escola recebeu o nome do ex-governador do Estado do Paraná senhor Ney Aminthas de Barros Braga (Ney Braga), ele não deixou sucessores políticos, mas é considerado o principal formador de lideranças políticas no estado, dentre governadores, prefeitos, deputados, senadores e ministros da República.

É comum ouvir a expressão "Braguismo" para se referir a um grupo político e intelectual ligado ao modelo desenvolvimentista e cristão que se desenvolveu em torno de sua liderança. Um legado foi a busca por modernizar o estado do Paraná, tendo liderado um movimento de defesa dos interesses do estado do Paraná, conhecido como “Paranismo”.

Além da Vila Nova, outras comunidades se destacaram na região, algumas mais próximas outras distantes, são elas: Barra Verde, Barreirinho Santa Clara, Rio Bocó, Rio Gavião, Lagoa Verde, Renascença, Rio saudade, Cinco Encruzilhadas, todas com características de etnias como a Alemã, Italiana e Ucraniana.

Na sociedade atual, não existe mais um modelo de família padrão, cabe ressaltar que nessa região ainda prevalece à estrutura familiar (pai, mãe e filho),

mas com nível social econômico diferenciado, alguns provindos de famílias bem estruturadas economicamente, outras com o nível sócio-econômico baixo, muitos recebendo o bolsa família.

Assim, a fotopintura é uma representação constante nas casas das referidas localidades, perfazendo um processo de interação entre a memória ou lembranças, o permanecimento da imagem dentro das casas, o que fortalece os laços familiares como um elemento articulador da presença da família e seus descendentes no âmbito social, valorizando e inserindo aquele (s) membros como em uma narrativa de urbanidade e dentro de uma determinada sociedade.

Figura 46 – FAMÍLIA TCHORNOBAI



Fonte: Alice Wagner Tchornobai – 2024. Retrato com medidas 20 x 12 cm – Abel Tchornobai e Eulália Tchornobai.

Na fotopintura da família Tchornobai, o proprietário da imagem Celso Tchornobai comentou: “A imagem retrata meus pais na década de 1970, onde o valor do custo do retrato foi de 20 cruzados. Onde este quadro retrata lembranças. O nome do fotógrafo desta imagem era o senhor Jacó, onde a empresa em que ele trabalhava era do município de Maringá. Relata ainda que neste período era muito difícil alguém usar bermuda, era sempre de vestidos e calças. Geralmente esse fotógrafo era o comerciante e passava de casa em casa para tirar foto de quem quisesse para dois meses depois voltar e entregar. Geralmente orientava os clientes a sorrir, mas geralmente deixava a critério a escolha. Essa imagem foi copiada de uma foto de casamento e representa uma lembrança.”

Assim a imagem tem como sentido a construção e desconstrução, pensando um sistema de suporte e que interaja num sistema de consumo, onde

as paredes das casas ou locais de entronização familiar, possam servir de espaços para o estabelecimento desta construção, onde será possível a historicização imagética através do padrões visuais da constituição do casamento, sendo criados através de uma perspectiva de ordenamento fotográfico, perfazendo uma visualidade da fotopintura.

Figura 47 e 48 – FAMÍLIA BLAU – 1950



Fonte: João Valter Blau – 2024 – Retrato tamanho 30 x 45.

Casal: José Adolfo Blau e Luzia Riken Blau

Esta fotografia possui o fundo na cor azul, ele está com paletó escuro, camisa branca e gravata azul, está posicionado sozinho na imagem. São fotopintura distintas, mesmo sendo o mesmo casal, ela possui na imagem vestido verde com três botões, brinco e corrente de pérolas brancas, cabelo preso e amarrado para trás. O fundo da imagem é azul. Os dois quadros apresentam molduras com medidas de 30 x 45, com detalhes de flores coloridas e cinzas.

Na fotopintura da família Blau, o proprietário da imagem João Valter Blau comentou: “A imagem representa uma lembrança familiar, ou seja, o início da família, onde o fotógrafo era de Ponta Grossa. Essas roupas eram utilizadas em ocasião especial, onde essa imagem, é um lugar bem visível. Batia a foto e com 90 dias era feita a entrega. O local onde permanecia a foto era determinado pela

minha mãe. Tirar uma fotografia para ter uma lembrança era importante. Pois representa memórias, sendo um lugar visível”.

Aqui percebe-se o sentido da fotográfico verticalizado de hierarquia familiar nas duas imagens, a convergência da visão na fotopintura também pressupõe uma expressão patriarcal e matriarcal, no que tange esse produto de retratos coloridos em destaque.

Figura 49 – FAMÍLIA HEERDT – 1970



Fonte: Cecília Heerdt – 2024 – Tamanho 38cm x 48cm - Lucia Schmitz.

Segundo Cecília Heerdt: “Este quadro é uma lembrança e o fotógrafo passava de casa em casa.” Nesse sentido, percebe-se que a lembrança ou a memória é um ponto fundamental na representação destas famílias.

O desenvolvimento do culto ao passado é um sentido primordial dentro do cenário histórico nas famílias, pois caracteriza um tempo idealizado, que faz importância na continuidade familiar, perfazendo um produto de exposição imagética para os entes queridos e as visitas que frequentavam a residência onde o retrato estava exposto. O fotógrafo providenciava essa idealização, constituindo um verdadeiro “céu” em que o retratado estava inserido, através das molduras com variados detalhes de aparência em flores, materiais preciosos, fundos azuis caracterizando o espaço celeste e a geometria de todo o retrato.

Mesmo que algumas famílias não tenham meios de construir quaisquer álbuns – impressos ou digitais –, é possível que algumas fotos estejam nas casas (em porta retratos, estantes, penduradas nas paredes, sobre televisões ou mesinhas..) suspensas em meio ao atropelo dos dias, provando para sempre que uma coisa aconteceu. (...) (GUIMARÃES, p. 48, 2012).

Figura 50 – FAMÍLIA BECHER



Fonte: Maria Salete Pereira Becher – 2024 – Retrato com medidas 25 x 40 – 1973. Na imagem está representada Ermelinda, Valmira, Maria Salete, Elizabeth, Nadir e Alzira Becher

Já a senhora Maria Salete Pereira Becher comentando sobre algumas características do comerciante da fotopintura, esclarece: “O senhor José era bem conhecido por fazer desenhos das pessoas muito realistas e bonitas, mas não era considerado um fotógrafo, onde as máquinas fotográficas eram feitas de estanho, e ele vinha 3 vezes ao ano para Manoel Ribas, ele morava em Borrazópolis - Paraná. Quando foi tirada esta imagem o pai ajudou o fotógrafo a colocar um pano branco, onde ficaram sérias e paradas e a imagem ficou preta e branca por causa da câmera a única coisa que tinha cor era seus vestidos que era puxado pro amarelo.”

Essas descrições sobre as características dos fotógrafos, são de grande relevância para o entendimento do processo de comercialização e confecção da fotopintura, no cenário dos gestos, pose, frontalidade, dimensões que caracterizam a apresentação do retrato como um elemento essencial de

representação imagética, sendo uma forma construída, não o real, mas um real que foi idealizado, seja pelo diálogo comercial entre fotógrafo e cliente ou uma dinâmica sistematizada pelo profissional que idealizada as roupas, adorno e outros instrumentos que dinamizam o retrato colorido.

Figura 51 – FAMÍLIA BORGERT - 1981



Fonte: Maria Salete Esser Borgert – 2024 – Tamanho 30cm x 45cm - A de blusa amarela é Marcilei Borgert, da lado Delmir Borgert os de baixo Delmar Borgert e Marines Borgert.

Em entrevista com a senhora Maria Salete Esser Borgert, comenta o seguinte cenário:” esta fotografia representa os filhos que era para ter lembrança porque um filho era doente. E para ficar mais bonito.”

“A fotografia custou 100 cruzeiros e era realizado com máquina, tinta e pincel e levaram um mês para trazer a foto e não apareceram mais. Foi o fotógrafo que escolheu as cores e moldura, servindo como uma lembrança.”

Geralmente os retratos coloridos possuíam um valor comercial alto para a maioria da população, onde muitas vezes muitas econômicas das famílias eram gastas em nome do sacrifícios que a fotopintura tinha em relação idealização que se expressava, pois enaltecia um passado de conquistas sociais e familiares, enaltecendo as origens familiares.

Figura 52 – FAMÍLIA ROECKER



Fonte: Iolanda Esser Roecker – Irineu Esser e Olinda Vanderlinde Esser - 1975 – Moldura: 50cm x 40cm

Na fotopintura da família Roecker, pode-se observar que a moldura possui a cor cinza, com cantoneiras de cor amarela. O fundo na cor azul, com imagem do casal Roecker, Ele possui terno escuro, cabelo e bigode preto, gravata escura com listras pretas e camisa branca. Ela possui vestido azul, cabelo penteado para trás preto, os vidros bombês ou ovais, transmitem também reflexos de pessoas e objetos que estão na imagem.

Em entrevista com a senhora Iolanda Esser Roecker, aborda algumas considerações a respeito da fotopintura: “Uma lembrança os pais.”

“A fotografia custou 200 cruzeiros e existia um costume dos casais, sim., os retratistas da época tiraram foto, uma grande empresa de Cascavel, onde chegava de surpresa, oferecendo as fotos.”

A ideia de continuidade familiar através da exposição do retrato criava um culto ao passado através do congelamento da imagem, onde expressão jovial do casal tinha sentido na idealização da pose e a divulgação familiar através da paisagem visual, geralmente estabelecida nas paredes das salas de visitas, que interagiam de forma significativa com os frequentadores das residências em que a fotopintura estava inserida, em que as pessoas retratadas desenvolvidas para serem visualizados e exibidas como um espetáculo imagético, estabelecendo uma expressão de urbanidade em seu conteúdo.

Figura 53 – FAMÍLIA OTTERSBACK LUCHTENBERG



Fonte: Cecília Ottersback Luchtenberg – 2024 – Medidas 25cm x 15cm – Casal: Cecília Ottersbach Luchtenberg e Nilton Luchtenberg.

Para a senhora Cecília Ottersback Luchtenberg, aborda algumas considerações a respeito da fotopintura: “era um momento muito aguardado, pois era um momento especial.”

“Na época a fotografia custou 1000 cruzeiros e existia um costume dos casais, sim, onde o fotógrafo trazia uma máquina tipo um caixote com uma lente grande na frente, onde fazia visitas e dentro de 3 meses voltava já com o retrato produzido. A foto foi tirada em 1973 e representa o dia do casamento e também representa a memória do meu esposo já falecido.”

Neste sentido, a expressividade do casamento configura um momento único na vida dos casados, capturando o evento de forma bela, num sentido de união civil e religiosa, um testemunho do sentimento do amor que o casal compartilha, inserida nas imagens e retratos, que posteriormente serão perpetuados como guardiões da família.

Figura 54 – FAMÍLIA WARMLING



Fonte: Família Warmling – 2013.

Esta Imagem da Família retrata quatro momentos da vida do casal e sua formação familiar, a primeira numa fase de namoro onde percebe-se uma localidade rural, casas de madeira, cerca, além da vegetação. Na segunda imagem, representa a fotopintura de casamento de Dalila e Pedro, os noivos vestidos a caráter de roupas e acessórios para o casamento, já na terceira fotografia, visualiza-se um aniversário de casamento de bodas de prata, ou seja,

25 anos de matrimônio. E finalmente, a quarta imagem configura-se como bodas de ouro ou 50 anos de matrimônio deste casal, nesta localidade paranaense.

Na Vila nova dos alemães, sua população cultua as origens alemãs, onde através de roupas, cores do país, comidas típicas e algumas palavras cotidianas, ainda estabelece formas de aproximação com a referida região europeia. Assim, os aspectos de grupos étnicos Ucrânicos, alemães e italianos, estabeleceram-se na região sul do Paraná, principalmente no processo agropecuário, vindos dos estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina.

Figura 55 - FAMÍLIA WARMLING



Fonte: Família Warmling – 2025 – Helena Beckhauser e Henrique Theodoro Warmling

A ocorrência da percepção das pessoas frente a imagem familiar na fotopintura contribui para um cenário afetividade, onde o espaço possibilita um processo de pertencimento aquele contexto, ligando também a um âmbito de busca por uma aproximação com a urbanidade.⁶⁹ Na imagem acima da família

⁶⁹ A manutenção das fronteiras da etnicidade não resulta do isolamento, mas da própria inter-relação social: quanto maior a interação, mais potente ou marcado será o limite étnico. Não somente o contato com outros grupos, mas também o vínculo com o ambiente influi para que, em um contexto determinado, se ative ou não uma categoria étnica: Certamente, um mesmo grupo de indivíduos, com suas próprias idéias e valores, posto diante das diferentes oportunidades oferecidas por diferentes meios, se veria obrigado a adotar diferentes padrões de existência e a institucionalizar diferentes formas de conduta” (1976a:13-14). Na prática, as categorias étnicas são uma “forma de organização social”, termo que Barth entende como a situação na qual “os atores utilizam as identidades étnicas para categorizar a si próprios e a outros, no propósito de uma interação” (Barth 1976a:15). A auto-inclusão e a inclusão por parte

Warmling, observa-se que o casal já possui uma idade avançada, caracterizando a representação dos avós enquanto patriarca e matriarca da família, num cenário de protetores familiares, através da experiência de vida, papel na família e respeito.

Figura 56 - FAMÍLIA ROECKER

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: Inácio Roecker - 2024. – Fotógrafo Silvestre Borghet – Tamanho 68 x 48.

A abordagem do casamento como um ritual de passagem era uma constante dentro da comunidade de Vila Nova dos alemães, constituíam um momento único e o quadro acima corresponde a uma representação os casais da que iriam estabelecer bases para a família Roecker, com todas as noivas a frente dos noivos.

dos outros são os elementos fundamentais. A etnicidade não pode depender de uma única definição geral.

A partir da entrevista com o senhor Inácio Roecker, ele relata que nasceu em Rio do Sul, Santa Catarina em uma família do casal e irmãos, sempre trabalhando na agricultura. “Para mim a imagem representa a minha família”.

Já no contexto do valor da Fotopintura e quais seriam os procedimentos para a entrega da imagem o senhor Inácio comentou:

“O valor da fotopintura nos valores de hoje seria uns 200,00 reais, na época era 400,00 cruzeiros. Os fotógrafos pegavam as fotos das famílias que eram em preto e branco e levava essas fotos para fazer pinturas, depois traziam.”

Para a senhora Iraci Mognon Seben⁷¹ corrobora sobre os espaços em que estão condicionados a importância das imagens em sua residência:

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.

Já na abordagem do senhor Luiz Roecker 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.

Assim, as variações que estão presentes nas imagens, podem oferecer um ideário de urbanidade presente nas roupas, adereços, acessórios como brincos, correntes, tiaras entre outros símbolos que constituem ostentação naquele processo de transitoriedade entre a cidade e o campo.

Neste cenário, o retrato imagético perpetua o casamento, as festas de aniversários, batizados, constituindo processo de passagem de rituais e momentos das famílias e a criação de atributos sociais em determinada região.

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. (LEITE, 2001, p. 111)

Mediante a este contexto para Le Goff (1994, p. 275), um lugar de memória, constitui-se na reflexão sobre a circulação de ideias e cenários que contribuíram para a formatação da sociedade regional.

Figura 57 - FAMÍLIAS ROECKER E OTTERSBACK - Inácio Roecker e Angelina Ottersback Roecker – 1973.



Fonte: Valdir Machado Guimarães, 2013.

Na análise entre as fotopinturas, observa-se a utilização de uma imagem para o desenvolvimento de outra representação. Onde verifica-se as alterações na roupa da noiva no cabelo, na posição de enquadramento e dos acessórios na foto.

Nesse processo, que relaciona questões técnicas, sociais e mercadológicas, a fotografia operou como uma mediação que contribuiu para demarcar lugares e posições sociais. Ressaltamos que não entendemos a fotografia como uma analogia da realidade. Nesse sentido, José de Souza Martins (2013) argumenta sobre a ne-

cessidade de uma sociologia do conhecimento visual para ler e interpretar a imagem, em particular a fotográfica. O autor denota o reconhecimento da imagem fotográfica como documento do imaginário social, e não preponderantemente como documento da factualidade social. Além disso, a fotografia, nessa acepção, é compreendida como uma opção que se formula diante de um conjunto de escolhas possíveis. Interessa, portanto, observar como as representações⁷ existentes nas imagens operam como marcadores de classe, de gênero e de raça. (Fernando Banzi). (ORTIZ, 1985, p. 142).

Os variados arranjos que o fotopintor ou o fotógrafo, promove nas imagens de casamentos constituem um processo dos noivos e agora “casados”, como protetores do novo lar, onde os aspectos do matrimônio perfazem a entronização “santa” da constituição de uma nova família e a possibilidade de estabelecimento religioso no lar.

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).

A representação proporcionada pela técnica fotográfica interage na produção do objeto refletido, onde os variados elementos que constituem os aspectos que estão sendo exibidos na imagem, expressando as informações do objeto imagético.

3.2.3 olhar sobre esta região, o que as pessoas querem apresentar com a fotopintura?

As pessoas querem apresentar uma representação da sua memória ou de seus familiares, adquirindo um formato de mostrar para as gerações vindouras todo o processo de gestão comercial em que apresenta a fotopintura como um modelo fotográfico de uma determinada época.

Mediante a este cenário, o ato do olhar sobre uma imagem personifica uma visualização sobre os representantes da foto. A apreensão de realidades observadas nos quadros de fotopintura, se concretizam num olhar apurado para aqueles que buscam estarem representados e inseridos na imagem colorida, região do olhar sobre os variados padrões tecnológicos e as relações culturais na sociedade.

Diante dos atuais padrões tecnológicos, processos produtivos, estruturas de mercados, relações sociais, etc., concebe-se a necessidade de uma região organizada pautando-se pela qualidade no funcionamento de suas instituições e de relações socioeconômicas e políticas, resultantes de padrões culturais, de sua formação histórica e da evolução social. Dessa forma, cada região tem sua dinâmica própria e peculiar tal que propicia a reflexão de duas questões: 1) a região sendo interpretada como objeto, a intervenção do agente econômico tem provocado um desenvolvimento socioeconômico assimétrico entre as regiões; 2) a região sendo concebida como sujeito, propicia uma afinidade entre as intervenções do agente com a sociedade, atenuando desequilíbrios regionais. A análise desses argumentos baseia-se nas nos fundamentos filosóficos e metodológicos que determinam a qualidade da intervenção, sob as óticas de regiões objeto e sujeito de sua formação histórica e da evolução social. Dessa forma, cada região tem sua dinâmica própria e peculiar tal que propicia a reflexão de duas questões: 1) a região sendo interpretada como objeto, a intervenção do agente econômico tem provocado um desenvolvimento socioeconômico assimétrico entre as regiões; 2) a região sendo concebida como sujeito, propicia uma afinidade entre as intervenções do agente com a sociedade, atenuando desequilíbrios regionais. (WANDERLEY, L. A, 2017).

Assim, pode-se compreender que a região centro-sul é condicionada a um recorte territorial fruto de uma definição institucional que é compatível com a prática social em que se consideram suas perspectivas socioeconômicas e culturais, suas culturas, entre outros cenários que consolidam os variados espaços que constituem as instituições privadas ou públicas.

A visualização dos lapsos de memórias caracteriza-se pela captação de momentos, onde os profissionais de fotografia e artistas na fotopintura buscam variados caminhos para a obtenção de uma imagem plena, e que transmita a capacidade de expressão social do casal, filhos, famílias em geral de se propagarem e garantirem uma inserção, passando de um contexto de ruralidade com para a urbanidade.

“A fotografia é capaz de captar uma eternidade instantânea”. Assim, a busca pela perpetuação de uma busca pelo ideário de cidade ou elementos de uma superação do trabalho no campo para uma representação social na cidade. (CARTIER-BRESSON).

Quando é apresentado uma fotografia, ocorre todo um cenário de relações sociais entre os que estão representados e os que estão visualizando a imagem, pesando além dos aspetos da figura exibida, ao espaço que também servirá de elemento geográfico ou espaço topológico no qual estará presente em uma determinada casa ou residência. A paisagem da sala que contém a referida

fotopintura serve como uma volta a um momento único, a autoria de uma imagem que estabelece um tempo de perpetuação, ou tempo de parada com refere-se, (DUBOIS, 1993).

Figuras 58 e 59 - FAMÍLIA SILVA E MACHADO – 1960



Fonte: Silva e Machado 2024 – Ponta Grossa – PR. (Darcy da Silva - Década de 1960).

Esta fotopintura do senhor Darcy da Silva, compõe o acervo da família Batista e Silva, originários das cidades paranaenses de Ponta Grossa e Boa Ventura de São Roque e o verso da imagem com variados desgastes.

Os relatos de todas as situações de representação imagética, lembram como cada “arranjo”, ou seja, todas essas circunstâncias conjugadas à cultura material, permanecem na memória fotográfica familiar, construindo um processo de unidade e perenidade através do espaço e do tempo, além do que também está invisível na imagem, o que está de fora do retrato. O lugar de cada pessoa ou de um grupo de pessoas no contexto de família, como uma dimensão social no tempo.

Figura 60 - FAMÍLIA SILVA

Fonte: Silva e Machado 2024 – Ponta Grossa – PR/Pitanga. (Década de 1970).

Em conversar com uma das retratadas, foi argumentado que a família compõe-se de cinco irmãos, mas que os três meninos não estavam presentes no momento em que o fotógrafo realizou a fotografia, repetindo as meninas Marcia e Simone. Esta imagem possui variadas alterações nas cores das roupas, posicionamento da retratadas, sendo uma imagem híbrida.

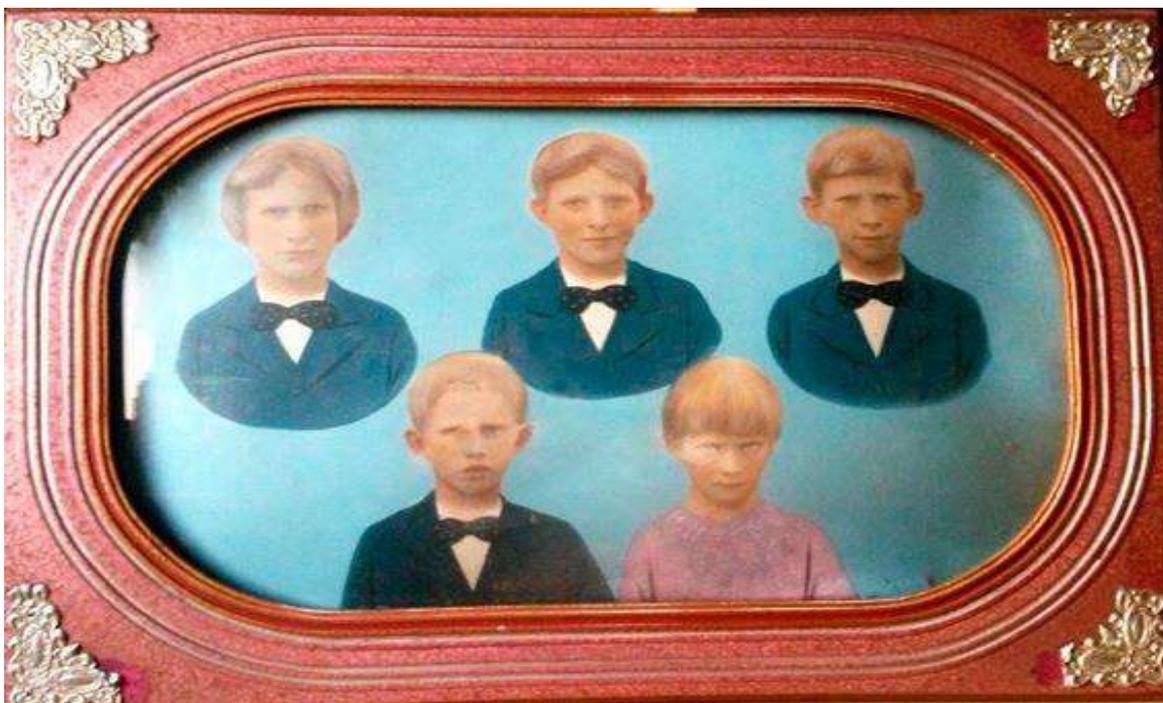
Figura 61 - FAMÍLIA SILVA

Fonte: Silva e Machado 2024 – Ponta Grossa – PR/Pitanga.
(Antonio Machado da Silva, década de 1940).

O pioneiro da família, Antonio Machado da Silva, está retratado na fotopintura acima, uma imagem do acervo da família, apresenta a um fundo em tom esverdeado e amarelo, está vestido de paletó, camisa branca e gravata.

Figura 62 - FAMÍLIA CZEKSTER

Fonte: Milton, Domingos, Nildo, Claudio e Gremanes – 1975



Figuras – 63 e 64 - ORIGINAIS DA FOTOPINTURA ACIMA



FONTE: Gremanês Czekster – Pitanga-Paraná - 2024.

Segundo Gremanês Czekster: “as fotografias originais foram tiradas em

1975, por um fotógrafo gaúcho da localidade de Pedro Paiva em Santo Augusto – Rio Grande do Sul”, onde percebe-se que fazia comércio de fotopintura naquela região.

Um ponto relevante nestas fotografias da família Czekster é a circulação e o consumo da imagem, primeiro as fotografias padronizadas e posteriormente a transformação em Fotopintura no ano de 1975. Outro ponto relevante neste cenário, é a vinda da família para a região centro-sul do Paraná, expondo esta imagem, na parede da sala de visitas como uma referência familiar vinda do estado do Rio Grande do Sul, segundo Gremanês Czekster.

3.3 Análise das regularidades da fotopintura paranaense

3.3.1 Os padrões e as regularidades presentes nas fotopinturas

Pensando no cenário da fotopintura na sociedade do Centro-sul paranaense, vem a seguinte pergunta, quem são estes grupos ou famílias retratadas nas imagens? Percebe-se que estas imagens são guardadas para a perpetuação da memória dos entes queridos para a posteridade, sendo uma relíquia de visualização dos avós, bisavós ou tataravós, constituindo uma promoção ou ascensão social de determinada família, no sentido de propriedade, acessórios e objetos que padronizam um sentido comum de valorização social de linhagem familiar, como muitas vezes uma valorização ou cópia da realeza e nobreza em outros períodos históricos, além da valorização e herança para as diversas descendências posteriores.

Os álbuns de famílias poderiam ser também a representação das imagens na própria parede da casa, ou a fotopintura servindo como um elemento essencial neste contexto, estando a mostra de outras pessoas que visitam, criando uma ideia de unidade e transferência e sinalizando a passagem das gerações conforme o tempo e o espaço.⁷⁰

⁷⁰ Se a fotografia é vista como um luxo, é primeiramente porque o *ethos* camponês exige que os gastos dedicados ao aumento do patrimônio, ou da modernização do equipamento agrícola, tenham prioridade sobre os gastos com o consumo. De uma forma geral, qualquer despesa que não seja sancionada pela tradição é considerada um desperdício. Mas isso não é tudo: a inovação é sempre suspeita aos olhos do grupo, e não só em si mesma, isto é, enquanto negação da tradição. As pessoas estão acostumadas a ver nela uma forma de se distinguir, de se sobressair, de fascinar ou de desmerecer os outros. E isso é uma afronta ao princípio que domina

Figura 65 – FAMÍLIA MARIANO

Parede da sala da casa de Manuelino Mariano – Santa Maria do Oeste-PR. – 2024.

Na obra de Miriam Moreira Leite, é comentado sobre os variados rituais da vida social, como o casamento entre outros eventos sociais, pensando um enquadramento das molduras na perspectiva da compreensão histórica. Assim, no âmbito da análise fotográfica escolhida que oferece oportunidades de reflexão sobre a prática da resolução do problema estudado nesta abordagem. Na imagem acima configura-se a parede da casa do senhor Manuelino Mariano, com variadas imagens, que expressam um sentimento familiar, com netos, bisnetos, filhos, amigos que compõe a rede desta família.

Diante disso, a metodologia que foi elaborada neste cenário fotográfico, é de cunho qualitativo e quantitativo que averigua as contribuições teóricas, para fundamentar e descrever os debates referentes ao processo de reflexão em torno da fopintura, da mesma maneira que irá abranger a função desta temática e a ideia de transformação que a mesma pode propiciar em

toda a existência social, e que nada tem a ver com igualitarismo. De fato, a ironia, a gozação e a fofoca têm como função trazer de volta à ordem, isto é, à conformidade e à uniformidade, alguém que, pelo seu comportamento inovador, parece querer dar uma lição ou desafiar toda a comunidade. Seja esta ou não a sua intenção, não há como escapar à suspeita. Ao invocar experiências passadas e chamar os outros para testemunharem, pretende-se negar que a inovação corresponda a uma necessidade real. Daí, ela só pode ser ostentatória. (BORDIEU, Pierre, p. 35, 2005).

determinado cenário. Assim, a pesquisa qualitativa segundo Lima; Moreira (2015, p. 35) compreende:

A pesquisa qualitativa privilegia algumas técnicas de investigação que colaboram para o processo de análise qualitativa, baseia-se principalmente naquelas desenvolvidas por pesquisas antropológicas e/ou de cunho etnográfico e fenomenológico, tais como: observação participante, entrevista, estudo de caso, mapeamento participativo, história ou relatos de vida, história oral, entre outras.

Para isso, este estudo tem como intuito de refletir sobre os diversos aspectos do âmbito social de modo a considerar os variados fatores e as possíveis abordagens que delinea os estudos da cultura fotográfica.

No que diz respeito a análise de imagens, Mauad (1996, p. 7), argumenta que:

Nessa perspectiva, a fotografia é interpretada como resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente. É uma mensagem, que se processa através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, mas assumem funções sígnicas diferenciadas, de acordo tanto com o contexto no qual a mensagem é veiculada, quanto com o local que ocupam no interior da própria mensagem. Estabelecem-se, assim, não apenas uma relação sintagmática, à medida que veicula um significado organizado, segundo as regras da produção de sentido nas linguagens não-verbais, mas também uma relação paradigmática, pois a representação final é sempre uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis.

Da mesma maneira, além da utilização de imagens o estudo também no contexto elaborado por meio da metodologia quantitativa na demonstração das informações obtidas ao longo desta tese, como dados referentes as imagens. Buscando retratar os resultados alcançados nas entrevistas e questionários por meio de gráficos e sistematização de valores numéricos.

Os questionários foram aplicados com variados retratados, fotógrafos entre outros personagens de posse das imagens ou da fotopintura, para assim analisar algumas abordagens deste âmbito social na região centro-sul paranaense presentes nessas práticas. Bem como os alunos que buscam visualizar os reflexos das práticas fotográficas nas suas vivências, assim Gil (2008, p.121) argumenta sobre a finalidade do uso de questionários:

Estes estudos referentes a visualidade fotográfica, a qual se buscou perceber os aspectos relacionados a se concentrar e compreender a História da

fotopintura na região centro-sul do Paraná, objeto central desse estudo. Mediante a isso, foi entrevistado por meio de um questionário alguns proprietários das fotografias ou fotopinturas, pensando na abordagem de dados para esta tese.

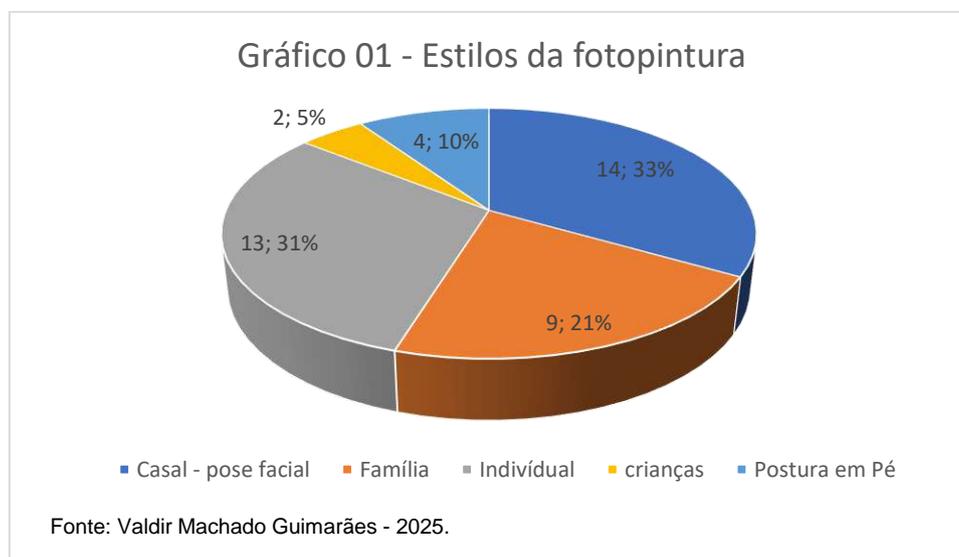
Primeiramente foi realizada pesquisa bibliográfica de cunho qualitativo, posteriormente para efetuar a pesquisa como as famílias e também foi realizada uma análise documental refletindo os aspectos que norteiam as ações dos presentes em seus nas imagens pesquisadas. Nesse sentido, foi aplicado um questionário e analisados alguns gráficos que retratam alguns cenários relevantes sobre as fotopinturas, profissionais das fotografias, além de acessórios e enquadramentos percebidos nas imagens.

Nesta abordagem, a análises documentais e referentes às imagens das fotopinturas das famílias paranaenses, são compostas pelos fatores ou aspectos externos e internos da representação da imagem e sua expressão de características culturais, sociais e imagéticas, como observa-se abaixo:

Quadro 12 - Informações das fotopinturas

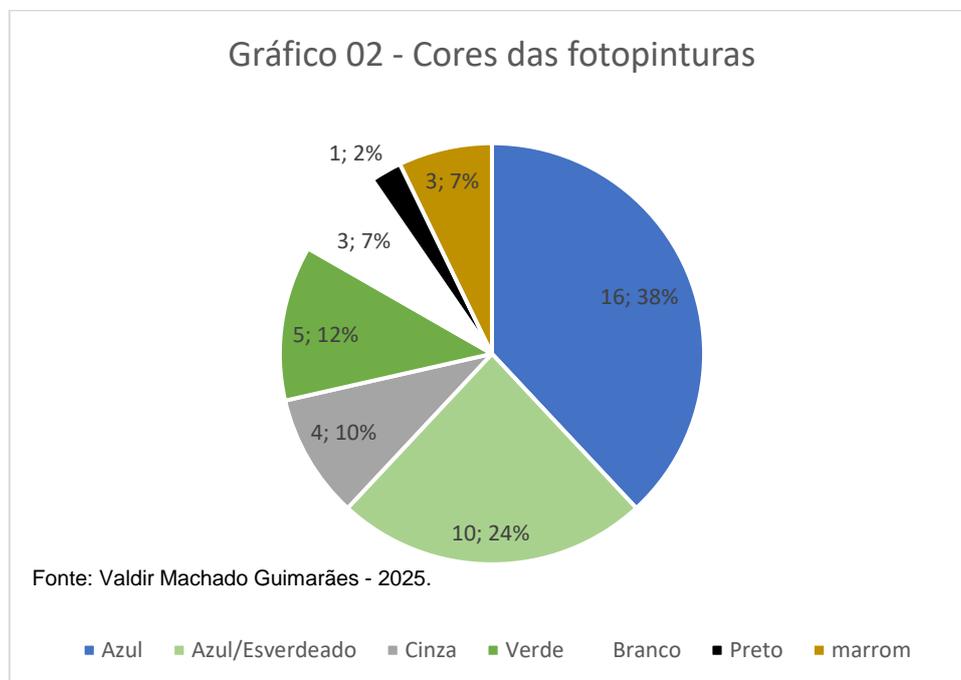
Fotopintura de Casais	Fotopintura de crianças	Fotopinturas individuais	Fotopintura de famílias	Imagem de Casal de corpo inteiro	TOTAL DE FOTOPINTURAS PESQUISADAS
14	2	13	9	4	42

Fonte: Valdir Machado Guimarães – 2025.

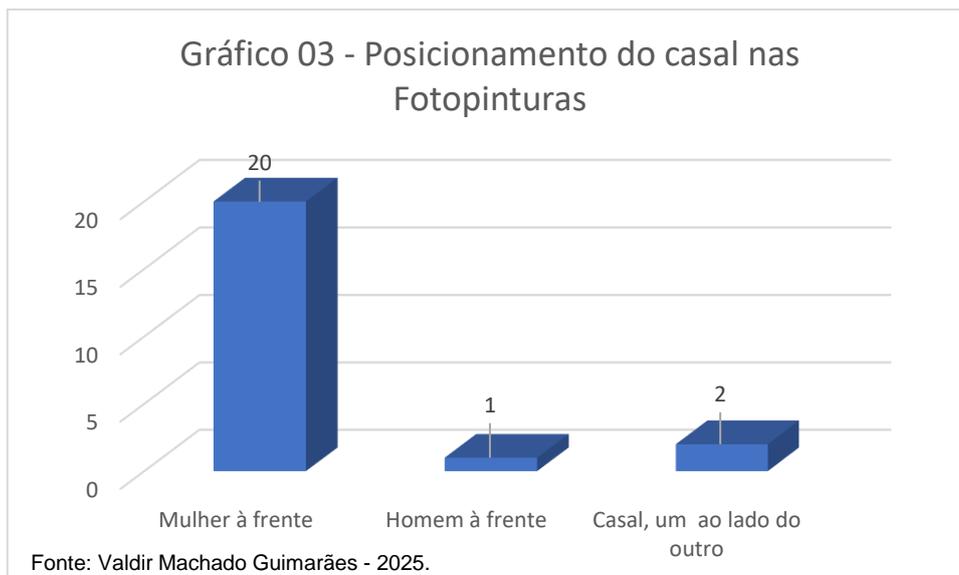


O gráfico 01 traz os estilos das 42 fotopinturas analisadas como amostra para a tese, como retratos imagéticos pensando a pose facial que possui a maior quantidade de imagens com 33%, a família com os pais, filhos, irmãos 21%, retratos individuais apresentado 31%, e casais de corpo inteiro em pé 10% e a menor taxa seria retratos de crianças com 5% da amostra.

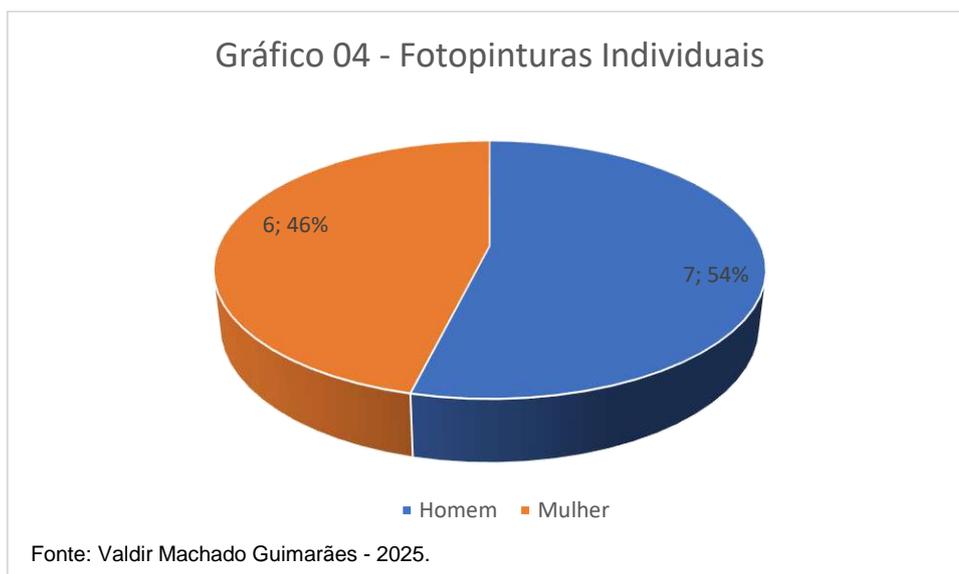
Assim, neste sentido é abordado alguns gráficos que compõem a análise do material de pesquisa, buscando auxiliar a compreensão dos elementos culturais presentes nas fotopinturas, sendo uma busca por explicitar uma síntese das informações coletadas, observando os elementos de formas e conteúdos destas imagens.



No gráfico 02, está expresso as cores utilizadas no fundo das fotopinturas, onde percebe-se que das 42 imagens de casais, 38% são de cor azul, 24% apresentam as cores azul/esverdeado, e as demais estão expressadas na cor cinza 10%, verde com 12%, branco 7% e o preto com 2%. A predominância do azul é padronizada pelos fotógrafos da região centro-sul, sendo relevante pensar este critério utilizado na confecção da imagem.



Na perspectiva do gráfico 03, está expresso o posicionamento dos retratados na imagem, e que das 20 imagens de casais, 17, 85% a mulher está à frente do homem na imagem, 2 ou 10%, o casal está um ao lado do outro, e apenas 1, ou seja 5% quadro o homem está à frente, onde pode-se observar que o homem ficando atrás da mulher, gera uma impressão de proteção familiar, sendo um padrão para as imagens coletadas para o desenvolvimento da análise das fotopinturas de casais.



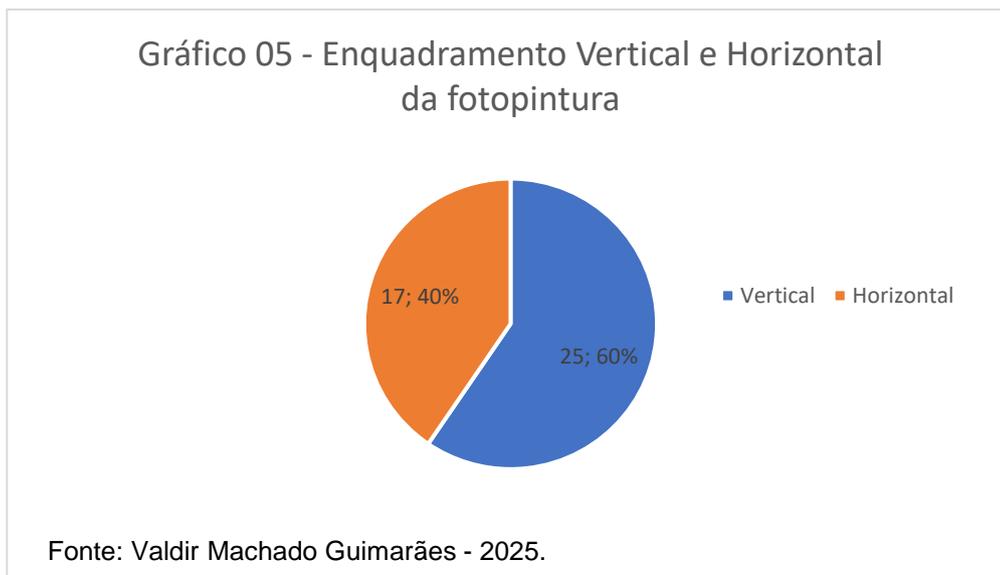
Neste gráfico 04 foi analisado os quadros de fotopinturas individuais, ou seja, 13 retratos, onde percebe-se que 7 imagens ou 54% retratavam homens e

6 retratos, ou seja 46% representavam as mulheres, onde verificamos uma maior exposição de quadros masculinos, no contexto de perpetuação da memória e entronização familiar na região centro-sul.⁷¹

Dentro dos elementos de expressão da fotopintura, pode-se pensar os estilos da imagem, onde 19 quadros são de Casais, 6 são imagens individuais e 14 de famílias, observa-se que o padrão do Casamento era o preferido entre as pessoas que procuravam esse serviço de fotografia, posteriormente a família já constituída por filhos demais familiares e a menor quantidade de pesquisados solicitavam uma foto individual para a posteridade, podendo refletir sobre o tripé de abordagens de movimentação dos quadros coloridos na região centro-sul do Paraná.

Assim, através deste tripé de análise e configuração de abordagens da Produção, circulação e posterior consumo, ocorre este processo de movimento histórico em torno da fotopintura ou fotografia que são dispositivos de interação sociais das pessoas com a imagem e sua dinâmica social de busca pela ascensão ou articulação em camadas da sociedade através da passagem dos âmbitos rurais para a ideia do que é urbano, pela valorização da família em um determinado ambiente. O Cenário teórico-metodológico, pensa um ambiente contemporâneo, onde o processo da tecnologia com um papel de grande relevância no âmbito do circuito social da produção imagética, pensando a sua historicidade da visualidade na compreensão dos produção e a recepção das imagens.

⁷¹ Ana Maria Mauad comenta sobre as três configurações de movimento ou aspectos das imagens: A questão da produção – o dispositivo que media a relação entre o sujeito que olha e a imagem que elabora. Por meio dessa atividade de olhar ocorre a manipulação de um dispositivo de caráter tecnológico que possui determinadas regras definidas historicamente. A questão da recepção – associada ao valor atribuído à imagem pela sociedade que a produz, mas também a recebe. Na medida em que esse valor está mais ou menos balizado pelos efeitos de realismo da imagem, ele apontará para a conformação histórica de certo regime de visualidade. Portanto, se a questão da relação da imagem com o seu referente e o grau de iconicidade dessa imagem é uma questão estética, seu julgamento (ou apropriação) tem a ver com as condições de recepção e de como, por meio dessa, atribui-se valor à imagem: informativo, artístico, íntimo, etc. A questão do produto – entende-se aí a imagem consubstanciada em matéria, a capacidade da imagem potencializar a matéria em si mesma, como objetivação de trabalho humano, resultado do processo de produção de sentido e relação sociais. Compreendida como resultante de uma relação entre sujeitos, a imagem visual engendra uma capacidade narrativa que se processa numa dada temporalidade. Estabelece, assim, um diálogo de sentidos com outras referências culturais de caráter verbal e não-verbal. As imagens nos contam histórias (fatos/acontecimentos), atualizam memórias, inventam vivências, imaginam a História. (MAUAD, p. 134-135, 2005).



O gráfico 05 de enquadramento vertical e horizontal da fotopintura, tem como objetivo pensar o sentido e posição da imagem analisada, referindo-se num detalhe do fotógrafo frente ao foco e ao equilíbrio imagético. Neste caso, o Padrão foi 25 imagens, ou 60% da fotopinturas observadas no cenário Vertical que caracteriza também os momentos especiais vivenciados e 17 retratos ou 40% das imagens no âmbito Horizontal, sugerindo a ideia de movimento e de ascensão social. Assim, observa-se no contexto que os fotógrafos dessas amostragens 39 imagens, tinha como preferência o desenvolvimento fotográfico para esta posição. A forma do retrato horizontal expressa a estabilidade na imagem, enquanto que o formato vertical configura-se no movimento do olhar.

Com base na análise desta imagens e a compilação através de gráficos ou demonstrativos de informações das fotografias e fotopinturas pesquisadas, percebe-se que maioria foram configuradas para um padrão de expressão urbana, onde em apenas um quadro indicou a presença de uma processo de perpetuação da ruralidade, onde configuraram-se através de álbuns individuais, ou retratados nas paredes das salas de visita, apenas em duas imagens apresentam animais, bois e cavalos, com poucas referências de fotógrafos, as fotografias que possuem mais integrantes da famílias são composições de imagens, que tinha por objetivo inserir o maior número de membros na fotografias.

Em todas as fotopinturas, possui o relato de molduras até pelo padrão da confecção destas imagens. Neste sentido, o trabalho com as imagens estão

condicionados ao processo de prática fotográfica, onde todo o conjunto de interpretação da realidade perfaz o trabalho do profissional fotógrafo e a sua percepção das sociedade, sua cultura e a abordagem artística, onde o “dirigir o olhar” tem sentido na mediação e confecção imagética, pensando a mediação histórica.

Assim, nas imagens de casamento compreende um processo de autenticar um rito de passagem e de publicidade desta cerimônia, promovendo uma alteração social, segundo (LEITE, 2001), onde duas famílias unem-se formando uma terceira casa, ou formando um novo contrato matrimonial. O casamento também está ligado a passagem da juventude para a maturidade, também pode-se pensar nos variados acessórios ou instrumentos neste casamento que estão condicionados a todo esse ritual, terno, vestido da noiva, buquê, fotografias, as palavras do padre, juiz de paz, pastor ou representante religioso.

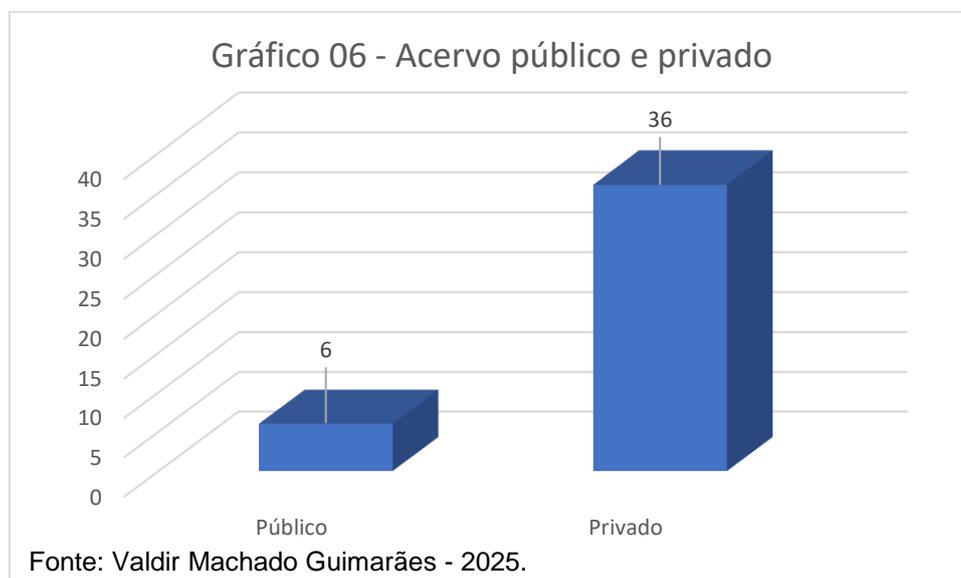
Todos esses cenários de preparação, antes, durante e depois são fundamentais para um rito de passagem dos noivos para uma vida de casado, na legitimação de um âmbito privado, transformando uma união de pessoas em algo aceito pela sociedade.

As cores dos vestidos geralmente branco caracterizam um estado de pureza da noiva, o noivo geralmente de ternos escuros com lenços claros, camisas brancas e gravata preto. Para (LEITE, 2001), o véu era um símbolo de virgindade, uma propriedade do marido, assim como pisar no vestido da noiva para assegurar a autoridade sobre o casamento.⁷²

A festa de casamento era um ambiente de prestígio social das famílias, conferindo uma certa ostentação material, através de convites, passar o sapato masculino ou feminino, a alimentação, as roupas e a decoração do ambiente de casamento, perfazem um cenário ideal para a produção fotográfica de eternização do referido momento, onde a noiva e noivo vão transformar-se em pais de família, tornando-se uma representação num momento da separação da família de origem e amigos para a construção de um novo ambiente social.

⁷² No sul do Brasil, imigrantes alemães vindos da Europa utilizavam os vestidos de cor preta para caracterizar o húmus da terra em contraposição ao branco do gelo (...) (LEITE, 2001).

Abaixo é apresentado um gráfico de acervos que protegem as fotopinturas recortadas para a análise desta pesquisa.

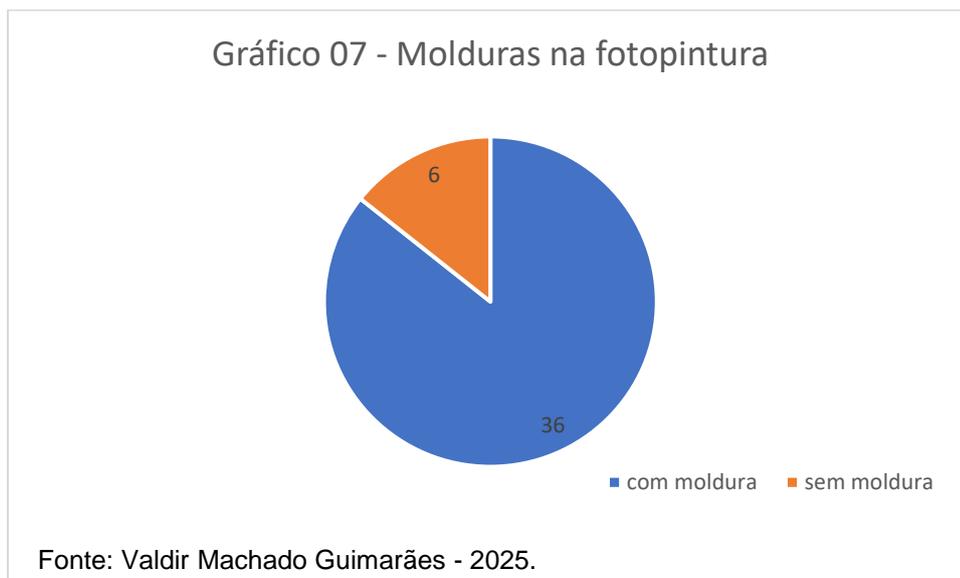


Os acervos públicos e privados são de grande relevância, pois permitem a integridade de variados retratos de famílias, casamentos ou imagens individuais, interagindo como uma “guardiã ou protetora” destas fontes históricas, onde as fotopinturas são guardadas e preservadas das ações do tempo ou assumindo a posteridade imagética de muitos casais e famílias, assim no gráfico 06 apresenta 36 retratos privados, ou seja 86%, já as 6 imagens públicas representam 14% do total das análises dos retratos.

A reafirmação da fotografia de casamento como comenta (LEITE, 2001), está condicionado a apreciação de um bom matrimônio ou uma aliança satisfatória, onde a vida de solteiro que tinham como função uma preparação para uma vida adulta e social. Assim neste sentido, a imagem torna pública a união.

As molduras na fotopintura compreendem um realçamento na imagem, sendo uma ideia de composição fotográfica e um direcionamento do olhar, especificando o modelo significativo de recepção imagética, separando a paisagem da parede ou local onde está presente o retrato em torno das cores, formas e texturas. No gráfico abaixo os retratos com molduras compreendem 86% ou seja 36 imagens, já 14%, que representam 6 fotopinturas. As principais formas do total dos retratos, compreende o formato de geóide, retangular,

quadrado, apresentando os variados detalhes como flores, ramos, formas geométricas que estabelecem a composição e as cores a base de óleo em quase a totalidade dos retratos pesquisados acompanhados de vidro estilo bombe. As imagens sem molduras foram perdidas, deformadas no processo de circulação das fotopinturas, mudanças ou trocas de residências e até mesmo danificadas pelo tempo, conforme informação dos entrevistados.



Assim, a imagem corresponde a uma interpretação, e outras pessoas que olham terão variadas interpretações, sendo muitas vezes ambígua, ou seja, polissêmica, atingindo variados significados, compreendendo mais recursos de análise para aproximar uma abordagem mais ampla.

Ao longo deste contexto, o plano de detalhes se articulou com os variados elementos que condicionaram as variadas informações, índices, gráficos e regularidades presentes nas fotopinturas, saindo de um ambiente familiar para uma representação social. Onde os traços e características específicas inseridas nas imagens, compõem as demandas das populações. Já a ausência de molduras caracteriza um cenário de parte da fotopintura que não existe mais. Assim, neste sentido, é importante inserir-se numa ideia de posicionamento e ascensão dentro âmbito da sociedade, que caracteriza a pluralidade imagética dos retratos coloridos, enquanto constructos no âmbito do nível de reprodução de imagens pelo referentes imagéticos, dentro de um lugar de espaço que compõe a representação de uma pós-pintura fotográfica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotopintura permanece no lugar que compreende o espaço percebido pelo indivíduo que estabelece uma relação com a razão humana, ligando a uma ideia de afetividade, ou seja, local de familiaridade.

Dentro desta perspectiva na história da visualidade, este trabalho procurou dialogar dentro de uma dimensão da história focada neste produto imagético, ou seja, fotopinturas de famílias ou individuais, perfazendo um contexto de pesquisa de tese, projetando analisar este espaço regional como lugar de representações de retratos pintados ou coloridos, sendo um objeto que apresenta pluralidade em seu processo de montagem, servindo como um álbum familiar.

Os indícios dos debates recorrentes que perpassaram os estudos sobre as imagens dos retratos dos casais referem-se às representações da década de 1940 a 1980, observando as mudanças dentro do ambiente de povoamento e colonização da região sul do Paraná, 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 transdisciplinaridade desta abordagem relevante para um cenário epistemológico, caracterizando um sistema de relações integradas num princípio de identificação com o lugar.

A região Centro-sul, presenciou os diversos embates que ocorreram pela posse da terra, além dos ciclos econômicos que permearam a sociedade. Outro ponto relevante deste trabalho esteve pautado nos bens de visualidade representados através destas imagens, que muitos 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 regional. Estas imagens constituíam representações na reinserção da estética destes indivíduos fotografados, reinserindo as diferenças nas imagens que apresentavam características homogêneas em sua constituição.

A escolha de um padrão de representação que se reproduz ao longo de 42 fotopinturas observadas, foi realizado através do encontro com familiares via

redes sociais, contatos telefônicos e visitas agendadas nos municípios que compõem o espaço recortado na pesquisa, onde foi relevante perceber a passagem das gerações através dos retratos de casamento como elemento central, os filhos, onde observa-se a passagem de evidenciar um sucesso financeiro, um aumento do prestígio social, a adoção de práticas culturais modernas, entre elas o consumo da fotografia e como corresponde a um atestado de promoção na sociedade, deslocando estes retratados num processo de pertencimento rural para uma questão mais urbana, moderna ou contemporânea ligada a essa técnica dessa fotografia, que conservada com outros elementos provoca uma mediação entre a modernidade e tradição representada pelos valores familiares e também pelas questões religiosas.

Neste sentido a ênfase nas técnicas de aplicação de retoques azuis ou verdes em sua maioria nos fundos do retrato, expõe uma caracterização de aura em torno dos retratados, como se fosse um contexto sacro de anjos ou elementos protetores, muitas vezes no meio de retratos que promovem esse pertencimento local do paranismo e a religiosidade caracterizados pelo cristianismo e sobretudo o catolicismo, onde provoca a importância da imagem através de valores religiosos e que interagem no espaço doméstico ou de culto em relação ao antepassados, dentro de uma forma que adota esses ancestrais como protetores familiares e continuadores destes valores que os retratados estão focados em buscar através da fotopintura.

A importância do visível e do invisível nos retratos são características que expressão a discussão e a reflexão sobre este âmbito, onde o embranquecimento dessa população de retratados, compreendem a o processo de branquitude, no contexto de imigração, onde a valorização da família é fundamento essencial nesses retratos. Em alguns casamentos interétnicos, ou famílias que se dividiram, não estão caracterizados alguns elementos nas imagens pesquisadas, representantes constituintes destes grupos familiares, mas que permanecessem invisíveis na história destas famílias. Nesse sentido, é possível abordar que existe um amplo padrão de visualidade, salientando as famílias de imigrantes ucranianos, alemães, italianos, poloneses que buscavam um processo de ascensão social através dos retratos retocados, inserindo assim uma ideia de coesão familiar e branquitude, chamando atenção para um outro

ponto de invisibilidade que compreende a ausência de negros retratados nas fotopinturas.

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.

Assim, o espaço no qual foi debruçado esta pesquisa, explicitou elementos imagéticos da fotopintura, em sua expressão e conteúdo que são guardados pelas famílias e instituições da região centro-sul do Paraná, onde a sociedade vivencia estes variados aspectos destes interiores que demonstram elementos da cultura visual presente nos retratos.

Estes elementos imagéticos, retratos, fotografias e outras materiais de exposição visual, transformaram os espaços de moradas, saindo de uma caracterização rural para um contexto urbano, na transformação dos espaços e paisagens locais.

No desenvolvimento deste trabalho, visualizou-se que a produção desta imagem servia como um reconhecimento social, onde o profissional da imagem permitia uma construção de um retrato com uma forma de expressão social e uma aproximação com a urbanidade, havendo uma homogeneização das imagens, aspectos semelhantes, trazendo à 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 representação imagética, seja no branqueamento de traços étnicos ou nos detalhes físicos dos retratados, além da exposição de roupas e acessórios que permeavam a moda no período estudado.

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 imagem colorida de famílias.

Dentro desta perspectiva, este cenário histórico apresentou algumas discussões neste trabalho, como as abordagens frente à cenário paranaense, importando entender a visualidade dos retratos de casais, individuais ou de famílias, 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.

O processo da arte de fotografar, 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 fotopintura, 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 retratado, até pelas características culturais e geográficas da região sul do Paraná.

O fotopintor torna-se um elemento que altera a estética dos personagens locais, 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 nesta região paranaense, 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.

A circulação das imagens como uma construção histórica produz sensibilidade no retrato que é comungado dentro das residências, apresentando um aspecto de hegemonia das pessoas que são retratadas, deixando muitas vezes de serem anônimas para passarem de um plano do campo para a cidade. Mesmo sabendo que por trás destas imagens, existem muitas vezes processos de opressão e que a fotopintura faz um papel de ascensão e recuperação da estima dos retratados, como ícones ou anjos que entronizam as casas ou residências, pensando a ideia de urbano dentro do âmbito da modernidade.

Existe uma mobilização do tema, onde o fotopintor é mobilizado pelo sentido que é estabelecido no processo comercial entre ele e o retratado(s), na produção de regimes de visualidade que opera fundamentalmente na análise social destes retratos, a sua representação e elaboração de imaginários frente a estas fotografias e a narrativa imagética, na condição de refletir sobre este âmbito. A oportunidade de narrativas que integram estas práticas culturais.

Segundo o historiador Titus Riedle, a fotografia pintada expressa o contexto artesanal de um universo das “imagens no Nordeste brasileiro como Salvador, Feira de Santana, Fortaleza, sendo uma forma de agregar a fotografia um aspecto especial, digo que é de certa forma uma afirmação de cidadania. [...] “acho que todo mundo enfim entra numa memória afetiva, num mundo visual bastante presente no Brasil das últimas décadas.”

Assim, segundo as fontes observadas percebe-se que as fotopinturas como fontes, possuem muitas abordagens imagéticas, seja em sua moldura, ou na ausência de moldura, fundo, roupas, posicionamento do casal ou da família, caracterizando um ritual de passagem rural para uma idealização de um

movimento urbano em sua maioria, tornando por fim, um acessório moderno, que interagem na paisagem dos interiores das residências.

Neste sentido, as variadas regiões brasileiras carregam algumas articulações próprias de reafirmação da fotopintura como um elemento de representação, conforme alguns exemplos de Titus Riedle que referindo-se ao nordeste, comenta que as “moças velhas”, mulheres solteiras que solicitavam a fotopintura com o “noivo de seus sonhos” para retratar um casamento imaginário ou em outro cenário, trazer os “mortos” novamente a realidade terrena, onde fotógrafos tiravam fotos de pessoas falecidas em urnas mortuárias e posteriormente desenvolviam a confecção da fotopintura solicitada pelos familiares, abrindo os olhos do falecido para a posteridade imagética, ou de uma viúva que não tinham fotografia com o ex-esposo e através de uma imagem 3 X 4 do rapaz ainda na juventude, abordava no retrato o casal através de uma imagem de uma senhora de idade, “casada com um jovem”. (RIEDLE, 2019).

Observando o movimento da pesquisa neste trabalho, busquei pensar em minhas caminhadas pelo desenvolvimento da tese, com as aulas online, nas orientações do Professor Dr. Charles, as andanças com as entrevistas realizadas, nas pesquisas em variados locais, contatos telefônicos, que permitiram refletir sobre as “paredes de memória”, que compreenderam as fotopinturas ou fotografias coletadas nas casas, museus que são fundamentais neste processo, como instituição de preservação do patrimônio cultural, pois estes arquivos contribuem de forma decisiva para pensar a memória e a representação local, um produto de época no contexto brasileiro, a restauração e identificação na digitalização destas imagens que transitam no imaginário das pessoas que as observam, podendo ser fundamentais para a construção da memória social de um determinado espaço geográfico, onde as instituições públicas ou privadas são fundamentais neste processo histórico regional.

Portanto, este trabalho analisou algumas perspectivas sobre os estudos dos retratos de famílias na região centro-sul, 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 BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. Fontes Históricas, História dentro da História. Carla Bassanezi Pinsky, Org. São Paulo: Contexto, 2005.
- ALBERTI, V. Manual da História Oral. 3. ed. São Paulo: FGV, 2010.
- ANDREAZZA, Maria Luiza. Ecos do populismo do leste europeu em colônia de imigrante. *Revista de História Regional* 16(1): 9-36, Verão, 2011.
- APPADURAI, Arjun. (2008). *A Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universal Federal Fluminense. Resenha: Joana Azevedo, 2018.
- ARTHUR Bispo do Rosario. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10811/arthur-bispo-do-rosario>. Acesso em: 27 de agosto de 2022. Verbete da Enciclopédia. BANZI, Fernando. Cores e valores. 2019. Disponível em: <https://gomaoficina.com/fotografia/tipos-alberto-henschel/>. Acesso em: 27 ago. 2022.
- Arcos Design. Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, julho 2023, pp. 197-216. BANZI, Fernando. Lugar de todos no Photoespaña e no Valongo. 2018. Disponível em: <https://gomaoficina.com/fotografia/lugar-de-todos-no-photoespana-e-no-valongo/>. Acesso em: 26 ago. 2022.
- ARRUDA, Rogério Pereira de. A expansão da fotografia em Minas Gerais, um estudo por meio da imprensa, 1845-1889. *Vária História*. Belo Horizonte, v. 30, n. 52, jan./abr. 2014, p. 231-256. Disponível em: <http://www.scielo.br> Acesso em: 29 maio 2014.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BARRIENDOS, Joaquín (2019). A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. *Revista Epistemologias do Sul*, v. 3 n. 2, p. 38- 56.
- BARRIENDOS, J. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual epistêmico, *Revista Epistemologias do Sul*, v.3, n. 1, p. 38-56, 2019. BRACCHI, Daniela. *Ver e narrar: verbos para fotolivros*. Base de Dados de Livros de

- Fotografia, 2020. Disponível em: <<http://livrosdefotografia.org/artigos/@id/10881/>>. Acesso em: [dia] [mês] [ano].
- BARTH, FREDRIK. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFFENART. Teorias da etnicidade. São Paulo: UNESP, 1998.
- BRASILIANA FOTOGRÁFICA. Cartões de visita: cartes de visite. cartes de visite. 2016. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=3873>. Acesso em: 27 ago. 2022.
- BONI, V.; QUARESMA, S. J. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevista em Ciências Sociais. Em Tese - Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC. Vol. 2, nº. 3, p. 68-80, janeiro a julho de 2005. Disponível em: < www.emtese.ufsc.br >. Acesso em 30 maio 2011.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. História e Fotografia. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- BRONCKART, Jean-Paul. Atividade de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sócio-discursivo. S. Paulo: Educ, 1999.
- BOURDIEU, P., & Bourdieu, M.-C. (2006). O CAMPONÊS E A FOTOGRAFIA. *Revista De Sociologia E Política*, (26). <https://doi.org/10.5380/rsocp.v0i26.8103>.
- BUSNARDO, L. G. Dissertação de Mestrado: Fotografias pictóricas, pinturas fotográficas: a circulação de imagens em Curitiba (1881-1918) <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/57643?show=full> – Curitiba, 2018.
- CALLAI, Helena Copetti. O Estudo do Lugar como possibilidade de construção da identidade e pertencimento. VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. – Coimbra-Portugal: CES, 2004.
- CAMERA, Patricia. Vida íntima: álbum de família versus ensaio autoral. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.
- CANABARRO, Ivo. Fotografia, história e cultura fotográfica. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 23-39, dezembro 2005.
- CANABARRO, Ivo. O fotógrafo e a história. Professor UNIJUI/RS. Doutor em história social UFF. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho, 2011.
- Arcos Design. Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, Julho 2023, pp. 197-216. LEITE, M. E. Retratos de corpo inteiro: representações no estúdio do fotógrafo. *Folha de Rosto*, v. 2, n. 1, p. 39-47, 30 jun. 2016.

CANABARRO, Ivo. Fotografia, história e cultura fotográfica. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 23-39, dezembro 2005.

CANABARRO, Ivo. O fotógrafo e a história. Professor UNIJUI/RS. Doutor em história social UFF. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho, 2011.

CANABARRO, Ivo dos Santos. Dimensões da cultura fotográfica no sul do Brasil. Ijuí - RS: Unijuí, 2011. (Col. Museu Antropológico Diretor Pestana).

CANABARRO, Ivo, ETCHEVERRY, Carolina Martins. fotografia e história , artes e ofícios nas práticas fotográficas no sul do brasil. acervo, rio de janeiro, v. 32, n. 3, p. 149-164, set./dez. 2019 – p. 149-164.

CANDAU, Joël. Memória e identidade. Trad. Maria Leticia Ferreira. 1a ed. São Paulo: Contexto, 2016.

CARDIM, Monica. Identidade branca e diferença negra: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-01072014-123956/>.

Acesso em: 28 jan. 2023.

CARDOSO, Ciro Flamarion e MALERBA, Jurandir (Orgs.). Representações. Contribuições a um debate transdisciplinar. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

CHARTIER, Roger. Le statute L' historie. Espirit, outubro 1996.

CHARTIER, Roger. Verbete Imagens. In: Burguière, André. Dicionário das ciências históricas. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

CUSTÓDIO, Tulio; RIBEIRO, Stephanie. Cores e Valores. s.d. Festival Transatlântico Edição 2021. Instituto Mario Cravo Neto. Disponível em: <https://festivaltransatlantico.com.br/pt/fotografo-4/>. Acesso em: 27 ago.

2022DIDI-HUBERMAN, Georges. In: SESCSP. Levantes. São Paulo, 2018. Catálogo de Exposição. Disponível em: https://issuu.com/sescpinheiros/docs/levantes_completo_issuFOTOPINTURA.

In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3871/fotopintura>. Acesso em: 27 de janeiro de 2023. Verbetes da Enciclopédia.

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de. Mulheres no circuito de cinema em Curitiba entre 1976 e 1989. 2021. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

KOSSOY, Boris. Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles. Acesso em: 28 ago. 2022, 2002.

DARONCO, Marilice Amábile Pedrolo Sioma Breitman, Tese: A vida com retoques: história oral, narrativa e arqueologias das mídias na construção de trajetórias de vida / Marilice Amábile Pedrolo Daronco. UFSM, 2021.

DELGADO, Lucilia de Almeida. História oral: memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

DURAND, Régis. El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

EDWARDS, E. HART, J. Photographs Objects Histories. Londres: Rotledge, 2009 e BELTING, Hans. Antropologia de la Imagem. Buenos Aires: Kats 2009.

ETCHEVERRY, Carolina Martins. História da fotografia moderna brasileira: experimentações de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho (1950-1964). Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes [recurso eletrônico] / Charles Monteiro (Org.). – Dados eletrônicos. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. 132 p.

EURICH, Grazieli. Índios Kaingáng e colonizadores: versões do conflito na Vila da Pitanga, 1923. Revista Tempo, Espaço e Linguagem (TEL), v.1, n.1, jan/jul. 2010.

FABRIS, Annateresa. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FABRIS, Annateresa. Identidades Virtuais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

FAVARO, Cleci Eulalia. Favaro. Imigração italiana e cultura material (iconografia e linguagens no processo de transmissão e preservação de valores culturais) (UNISINOS, Brasil). Disponível em: <https://cdn.fee.tche.br/jornadas/1/s5a2.pdf> acessado em 08 de fev. de 2025.

FERNANDES, A. R. V. ; ALVES, R. D. R. Fotopintura e filtros do instagram: modos de encenação do retrato fotográfico. In: II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2018, Goiânia. Anais do Seminário

Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Aprendendo História: reflexão e ensino/ Marieta de Moraes Ferreira, Renato Franco. São Paulo: Editora do Brasil, 2009.

FERREZ, G. A fotografia no Brasil. 1840-1900. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

GIDDENS, A. Sociologia. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

GIDDENS, A. As Consequências da Modernidade. Oeiras: Celta, 1992.

GOMES, Antenor Rita. Falando em Imagens! O processo de produção de sentido sócio pedagógico no uso do texto imagético verbal em atividades de ensino de língua portuguesa. Faculdade de Educação – UFBA – Salvador: 2004.

GUIMARÃES, Marcella Lopes. Capítulos de História: o trabalho com fontes. Curitiba: Aymarã Educação, 2012.

HALL, S. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

GUIMARÃES, V. M. MAÇANEIRO, Daniely, ANDRADE, Helena de Oliveira. CASAS ENTRONIZADOS: A História e o Discurso da Fotopinturas de Famílias Ucrânicas na Região Central do Paraná, 2019. Revista *Communitas* V4, N7 (Jan-Jun - 2020): Black Mirror e Educação.

IPARDES. Avaliação de impacto socioeconômico do subcomponente manejo e conservação dos recursos naturais - 1a. fase. Curitiba: IPARDES, 2001. 2 v. Projeto Paraná 12 Meses. Componente Desenvolvimento da Área Produtiva. Subcomponente Manejo e Conservação dos Recursos Naturais - 1a. fase.

IPARDES. Famílias pobres no Paraná. Curitiba, 2003a.

IPARDES. Indicadores e mapas temáticos para o planejamento urbano e regional: Paraná 2003. Curitiba, 2003b. 1 CD-ROM.

IPARDES. Índice de Desenvolvimento Humano Municipal – IDH-M 2000: anotações sobre o desempenho do Paraná. Curitiba, 2003d. Disponível em: <<http://www.ipardes.gov.br>>. Acesso em: 23 jan. 2003c.

IPARDES. Paraná: diagnóstico social e econômico. Curitiba, 2003d.

IPARDES. Paraná: diagnóstico social e econômico: sumário executivo. Curitiba, 2003e.

IPARDES. Programa Paraná Rural: cartas temáticas de declividade, drenagem e uso potencial do solo do Estado do Paraná. Curitiba, 1995. Convênio Governo do Estado do Paraná, BIRD.

IPARDES. Redes urbanas regionais: Sul. Brasília: IPEA, 2000. (Série caracterização e tendências da rede urbana do Brasil, 6). Convênio IPEA, IBGE, UNICAMP/IE/NESUR, IPARDES.

IURKIV, José Erondy. A revolta do Tigre (1955): Posseiros, proprietários e grileiros: uma luta de representação. Dissertação (Mestrado em História) – UFSC, Florianópolis, SC, 1999.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens. ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. Anos 90, v. 15, n. 28., 2008, p. 151-168. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/7964>. Acessado em: 26 jan./2021.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

KUSMA, Vinícius Silveira. “A fotografia, a tinta, a fotopintura, e a (re)significação dos sonhos”: Uma etnobiografia de Mestre Julio Santos. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia, área de concentração em Antropologia Social e Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

LEITE, Mirian Moreira. Retratos de família. São Paulo: Edusp, 2001.

LEÓN, Christian (2019). “Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo a uma crítica decolonial dos estudos visuais”. Revista Epistemologias do Sul, v. 3 n. 2, p. 5873.

LIMA, Laila Sampaio. Fotografia, Pronunciamentos Visuais e Formação Crítica: a produção de sentido como experiência formativa com a Comunidade de Barroão de Cima (Mirangaba, BA) / Laila Sampaio Lima Jacobina - BA 139 f. Dissertação (conclusão do curso de pós-graduação Strictu Senso / Programa de pós-graduação em educação e diversidade da Universidade do Estado da Bahia, MPED. Departamento de ciências humanas – Campus IV), 2019.

MAACK, Reinhard. Geografia física do Estado do Paraná. Curitiba: BADEP: UFPR: IBPT, 1968.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. O circuito: proposta de delimitação da categoria. Ponto Urbe, São Paulo, n. 15, 2014. MANTO da apresentação. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú

- Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35275/sem-titulo-manto-da-apresentacao>. Acesso em: 27 de agosto de 2022. Verbetes da Enciclopédia.
- MARTINS, José de Souza. Sociologia da Fotografia e da Imagem. São Paulo: Editora Contexto, 2013.
- MAIA, Alexandre, PAULA, Silas de. Fotografia e representação: o retrato tensional da fotopintura. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Manaus, AM – 4 a 7/9/2013.
- MARCONDES, M. A. A fotopintura na coleção Teodoro de Souza Campos: identificação, diagnóstico e tratamento. Sínteses: Revista Eletrônica do SimTec, Campinas, SP, v. 1, n. 3, p. 7–8, 2016. DOI: 10.20396/sinteses.v1i3.7619. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/simtec/article/view/7619>. Acesso em: 4 jan. 2023.
- MARIANO, Erica. Fotopintura: fontes iconográficas, imagem e memória em esquecimento. Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES, N. 20, inverno de 2021.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. 1997. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história: Interfaces. 1996. Revista Tempo, vol.1 n. 2, p. 73-98 Disponível in: https://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf. Acessado em: 27 de agosto de 2022.
- MIS. Museu da Imagem e do Som. Governo do Estado de São Paulo. Convocatória Nova Fotografia 2022. 2022. Disponível em: <https://mis-sp.org.br/programacao/a0a408ae-02d5-4f94-9f36-4aa8593031cb/nova-fotografia-2022-convocatoria>. Acesso em: 22 jan. 2023.
- MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual, Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2008.
- MAUAD, A. M. A experiência fotográfica de Marcel Gautherot, 1940-1960. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 267-275. jul.- dez. 2008.
- MAUAD, A. M. (2005). Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. Anais Do

Museu Paulista: História E Cultura Material, 13(1), 133-174.
<https://doi.org/10.1590/S0101-47142005000100005>.

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.

MAUAD, Ana Maria. Revista Primeiros Escritos. Nº 7. Rio de Janeiro: UFF. 2001.

MAUAD, Ana Maria. Por uma história fotográfica dos acontecimentos contemporâneos, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1987. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 90 - 133. jan./abr. 2016.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. Anais do Museu Paulista. São Paulo: N.Sér.v.13.n.1.p.133-174.jan.-jun.2005.

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

MELENDI, Maria Angélica. Se fôssemos assim. In: ZUM #12 Revista Semestral de Fotografia. São Paulo: Ed. Instituto Moreira Salles, 2017, p. 96-115.

MELLO, Samira Yusuf Ahmad Ismail. O ensino da geografia em quadrinhos: paisagem e evolução histórica do município de Manoel Ribas – Paraná, PDE: Londrina, 2010. Disponível em:

http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2009_uel_geografia_md_samira_yusuf_ahmad_ismail_de_mello.pdf.

Acessado em: 07. Ago. 2021. Adaptado.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

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. cap. 2.

MIRZOEFF, Nicholas. An introduction to visual culture. London: Routledge, 1999.

MITCHELL, W.J.T. Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. Revista de Estudios Visuales, n. 1, (2002) 2003.

MITCHELL, W. J. T. *Que és la Cultura Visual*. Princenton: Irving Lavin, Institute for Advanced Study, 1995. Disponível em: <http://www.ub.es/boletin> Acesso em: jun. 2003.

MITCHELL, W.J.T. *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago: University Of Chicago Press, 2011.

MITCHELL, W.J.T. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*. vol. 1, no. 2, 2002. p. 165-181.

MONTEIRO, Charles. A construção da imagem dos “outros” sujeitos urbanos na elaboração da nova visualidade urbana de Porto Alegre nos anos 1950. *Urbana*, 2007, ano 2, n. 2, p. 1-21.

MONTEIRO, Charles. *Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes [recurso eletrônico] / Charles Monteiro (Org.). – Dados eletrônicos. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.*

MONTEIRO, Charles. Pensando sobre História, Imagem e Cultural Visual. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 2, p. 3-16, julho-dezembro, 2013.

MONTEIRO, Charles. A construção da imagem dos “outros” sujeitos urbanos na elaboração da nova visualidade urbana de Porto Alegre nos anos 1950. *Urbana*, 2007, ano 2, n. 2, p. 1-21.

MONTEIRO, Charles. Pensando sobre História, Imagem e Cultural Visual. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 2, p. 3-16, julho-dezembro, 2013.

MOREIRA LEITE, Miriam. *Retratos de Família: Leitura da Fotografia Histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. Texto & Arte vol. 9).

MOTA, L. T. *As guerras dos índios Kaingang: a história épica dos índios Kaingang no Paraná (1769-1924)*. Maringá: EDUEM, 1994.

NICOLODI, E. CONSTÂNCIA F. IMAGENS DE UMA RURALIDADE: ELEMENTOS DO SUBSTRATOSOCIAL DE CONSTITUIÇÃO DE UM COTIDIANO Eliziane Nicolodi francescatoruiz1vilma Constância Fioravante dossantos2tatiana engelgerhardt3

NOEL LAPOUJADE, María. Mito e imaginación a partir de la poética de Gastón Bachelard. *RF*, Maracaibo, v. 25, n. 57, p. 91-111, dic. 2007. Disponível em <http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712007000300004&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 27 agosto 2022.

PEGORARO, Éverly. Estudos da cultura visual e estudos culturais: aproximações e divergências. *Confederación Iberoamericana de Asociaciones*

Científicas y Académicas de la comunicación. Anais. São Paulo, ECA-USP, 2011.

PEIXOTO, Irene de Mendonça; "Arte da Manipulação: As Interações entre Fotografia e Arte na Era Digital", p. 655-658. In: Proceedings of the XVII Conference of the Iberoamerican Society of Digital Graphics: Knowledge-based Design [=Blucher Design Proceedings, v.1, n.7]. São Paulo: Blucher, 2014.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Uma outra cidade: o mundo dos excluídos no final do século XIX. São Paulo: Companhia Editora nacional, 2001.

PINTO, J. P. e TURAZZI, M. I. Ensino de História: Diálogos com a literatura e a fotografia. Moderna, São Paulo: 2014.

PINTO, Júlio Pimentel. Ensino de História: diálogos com a literatura e a fotografia/ Júlio Pimentel Pinto, Maria Inez Turazzi. São Paulo: Moderna, 2012.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio, Aprendendo a História. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, 1989.

POSSAMAI, Zita. Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos-Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930. UFRGS, Porto Alegre: 2005.

PROENÇA, Graça. A História da Arte. Ática. São Paulo: 2007.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, E. (Org.). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira Rainho. "Retratos Modernos: um grande álbum fotográfico do século XIX". In: III Simpósio Nacional de História Cultural, 2006, Florianópolis. Simpósio Nacional de História Cultural - Mundos da Imagem: do Texto ao Visual. Florianópolis: ANPUH/SC, 2006.

REMOND, René. Do Político. In: REMOND, René. Por uma história política (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

RIBEIRO, Marcelo. O silêncio da fotografia: Marc Garanger e as mulheres argelinas. 2013. Disponível em: <https://incinerrante.com/textos/o-silencio-da-fotografia-marc-garanger-e-as-mulheres-argelinas/>. Acesso em: 26 ago. 2022.

RIEDL, Titus, A morte transformada em vida: caso da foto-pintura. ângulo 109, abr/jun., 2007, p. 23-27.

POSSAMAI, Zita. Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos-Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930. UFRGS, Porto Alegre: 2005.

SALLES, Jefferson de Oliveira. MEMÓRIAS dos povos do campo no Paraná – centro sul./ Liliana Porto (Org.), Jefferson de Oliveira Salles (Org.), Sônia Maria dos Santos Marques (Org.). Curitiba: ITCG, 2013.

SANDRI, Sinara Bonamigo. Um fotógrafo na mira do tempo, por Virgílio Calegari, UFRGS Porto Alegre: 2007.

SANTOS, Júlio. Mestre da fotopintura. Fortaleza: Tempo d' imagem, 2010.

SANTOS, Mestre Julio. Mestre Julio Santos: tradição e renovação. tradição e renovação. 2022. Disponível em: <https://mestrejuliosantos.com.br/tradicao-e-renovacao/>. Acesso em: 27 ago. 2022.

SERBENA, Carlos Augusto. Imaginário, ideologia e representação social. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas. 2003.

SÉRVIO, Pablo Petit Passos. O que estudam os estudos de cultura visual? Santa Maria: Revista Digital do LAV, 2014. Vol.7, n.2, p. 196-215. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5902/1983734812393>.

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.

SILVA, Ursula Rosa da. Cultura visual e História da Arte: a tradição do olhar sob a perspectiva pós-moderna -- Anais do IV SIMP: Memória, patrimônio e tradição.

SILVA, S.L.P da. Identidade e novas mídias: a Cultura Visual no Processo de Investigação das Ciências Sociais. Interseções. UERJ. 2006.

SILVA, Luzia Batista de Oliveira. As imagens e o imaginário na sociedade do consumo. Impulso, Piracicaba • 24(60), 87-99, maio-ago • ISSN Impresso: 0103-7676 • ISSN Eletrônico: 2236-9767.

SERRANO, Ana Paula. De frente para a imagem: o Prêmio Esso e a fotojornalismo no Brasil contemporâneo – 1960 a 1979 – UFF. 2013. 297 f.; il. Dissertação (Mestrado).

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

TREILLE, Sylvie. Colorations sur photographie: la photopeinture. In: Etnologie française, vl. XX, nº4, 1990.

TURAZZI, Maria Inez. Uma cultura fotográfica. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, s.l., n. 27, 1998.

TURAZZI, Maria Inez. Poses e trejeitos; a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839- 1889). Rio de Janeiro: Rocco e Funarte, 1995.

TURAZZI, Maria Inez. Iconografia e patrimônio: O Catálogo da Exposição de História do Brasil e a fisionomia da nação / Maria Inez Turazzi. – Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

VASQUEZ, Pedro Karp. Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX. São Paulo: Metalivros, 2000.

VAZ, Terezinha Aguiar. Lendário Caminho do Peabiru na Serra da Pitanga. Guarapuava: Grafel, 2002.

VALALL, Jorge Limal. A cor do sucesso: efeitos da performance social e econômica no branqueamento e na infra-humanização dos negros no Brasil. Marcus Eugênio O. Limal, Jorge Valall, ² Universidade Federal da Bahia, Instituto de Ciências Sociais &– Universidade de Lisboa.

VITÓRIA KRAMER DE OLIVEIRA CIDADE, BRANQUITUDE E COLONIALIDADE: o planejamento urbano enquanto ferramenta para operar apagamentos em Porto Alegre Porto Alegre setembro de 2022.

WANDERLEY, L. A. CONCEPÇÕES SOBRE O "OLHAR A REGIÃO" E MÉTODOS FILOSÓFICOS E DE PESQUISAS REVISTA ECONOMIA POLÍTICA DO DESENVOLVIMENTO/Maceió –AL V.4 N.6.DEZEMBRO/2017P. 30–47Página -41.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (eds.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org. e trad.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. Imagem e Discurso/Multimodalidade: uma leitura sistêmico-funcional de capas de CDs. Dylia Lysardo-Dias, Flávia Rezende Ferreira Moura, Guilherme Augusto dos Santos, Liliana de Alcântara Moras Nívea Mara de Resende, Priscila Faria de Moura. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

Sites:

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar?. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010. 135 p. Entrevistas BANZI, Fernando. Entrevista concedida para

o Museu da Imagem e do Som (MIS-SP). São Paulo, SP, 17 de janeiro de 2019.

Nova Fotografia 2018: Tipos. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=12DH1ptQYHg>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

Fotopintura como estratégia para acionar imaginários sobre corpos racializados na obra de Fernando Banzi / Ariadne Fernanda de Souza Grabowski Universidade Federal do Paraná/<https://orcid.org/0000-0001-5263-4783/> Ronaldo de Oliveira Corrêa Universidade Federal do Paraná / Imaginário, Fotopintura, Fernando Banzi, Tipos (2018), Alberto Henschel.

<https://ilivaldoduarte.blogspot.com/>

<https://redeglobo.globo.com/redebahia/conexao-bahia/noticia/aldri-conhece-o-maior-colecionador-de-fotopinturas-do-brasil.ghtml>

Disponível em: <https://agencia.fiocruz.br/pesquisadoras-explicam-importancia-das-imagens-visuais-no-campo-da-historia>. Acesso em: 08 jan. 2023.

SIEBERT, Manuela Cristina; Revista Digital do LAV - Santa Maria - vol. 7, n.2, p. 196-215 - mai./ago.2014 ISSN 1983-7348
<http://dx.doi.org/10.5902/1983734812393>

LIMA E GOMES, Cultura Visual e produção de sentido da fotografia: reflexões sobre o machismo em campanhas publicitárias.
https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/CulturaVisual_L1_005.pdf/Acesso em: 10 jan. 2023.

MONTEIRO, Charles. A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DOS "OUTROS" SUJEITOS URBANOS NA ELABORAÇÃO DA NOVA VISUALIDADE URBANA DE PORTO ALEGRE NOS ANOS 19501 Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8635138/16976>/Acessado em: 23 Jan. 2023.

Disponível em: <https://nova-escola-producao.s3.amazonaws.com/49SSKz5fUZKmfYAugnPcu25w2aBUtrgPMCFs6QEeFq5AP6jQty9yK3vmf/iconografia-iconologia.pdf>/ Acessado em: 25 jan. 2023.

KUSMA, V. S. Dissertação de Mestrado “A fotografia, a tinta, a fotopintura, e a (re) significação dos sonhos”: Uma etnobiografia de Mestre Julio Santos. Vinícius Silveira Kusma Pelotas, 2016.

GUIMARÃES, V. M. Dissertação de Mestrado: A História Social da fotopintura Cabocla no sertão de Pitanga, 1950 A 1975.

http://www2.unicentro.br/ppgh/files/2015/03/Disserta_o_de_Valdir_Machado_Guimarães_5507258d8c4f5.pdf/ Irati - PR., 2015.

IPARDES. Centro-Sul Paranaense ---- <http://www.ipardes.gov.br/imp/index.php>.

Mapa do Estado do Paraná com a região centro-sul destacada em vermelho.

{{Information| |Description=Map locator of Parana's Centro-Sul Paranaense mesoregion |Source=Image:Parana MesoMicroMunicip.svg, own work |Date=June, 2 2006 |Author=Raphael Lorenzeto de Abreu |Permission={{self2|GFDL|cc-by-2.5}} |other_versions= }} [[

[HTTPS://JORNALGRANDEBAHIA.COM.BR/2020/08/FEIRA-DE-SANTANA-MUSEU-CASA-DO-SERTAO-EXPOE-FOTOPINTURAS-EM-ALUSAO-AO-DIA-MUNDIAL-DA-FOTOGRAFIA-2/](https://jornalgrandebahia.com.br/2020/08/feira-de-santana-museu-casa-do-sertao-expo-e-fotopinturas-em-alusao-ao-dia-mundial-da-fotografia-2/) REDAÇÃO DO JORNAL GRANDE BAHIA CULTURA, UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA (UEFS).

[HTTPS://GALERIAESTACAO.COM.BR/DOCUMENTS/CATALOGO_FOTOPINTURAS.PDF](https://galeriaestacao.com.br/documents/catalogo_fotopinturas.pdf)

[HTTPS://LAART.ART.BR/BLOG/FOTOPINTURA/](https://laart.art.br/blog/fotopintura/)[HTTPS://ATARDE.COM.BR/MUITO/HISTORIADOR-ALEMAO-RESGATA-5-MIL-FOTOPINTURAS-FEITAS-NO-NORDESTE-](https://atarde.com.br/muito/historiador-alemao-resgata-5-mil-fotopinturas-feitas-no-nordeste-1043979)

[1043979HTTPS://WWW.CASADOVELHO.COM.BR/PAGINA/C732C/FOTOPINTURAS](https://www.casadovelho.com.br/pagina/c732c/fotopinturas)

[HTTP://WWW.MEMORIA.PR.GOV.BR/BIBLIOTECA/INDEX.PHP](http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/index.php)

CHROME-

EXTENSION://EFAIDNBMNNNIBPCAJPCGLCLEFINDMKAJ/HTTPS://EDISCIPLINAS.USP.BR/PLUGINFILE.PHP/5577860/MOD_RESOURCE/CONTENT/1/MENESES%2C%20ULPIANO%20BEZERRA%20DE.%20O%20OBJETO%20COMO%20DOCUMENTO.%201980.PDF

OBJETO MATERIAL COMO DOCUMENTO/ULPIANO BEZERRA DE MENESES. ESTE TEXTO É A REPRODUÇÃO DE UMA AULA MINISTRADA NO CURSO “PATRIMÔNIO CULTURAL: POLÍTICAS E PERSPECTIVAS” ORGANIZADO PELO IAB/CONDEPHAAT EM 1980. FORAM SUPRIMIDAS AS REDUNDÂNCIAS E ACRESCENTADAS NOTAS DE RODAPÉ, MAS MANTEVE-SE O TOM ORAL.

Museus:

(MUSEU CASA DO SERTÃO, 22 DE AGOSTO DE 2020, REDAÇÃO DO JORNAL GRANDE BAHIA CULTURA, UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA (UEFS).

<https://ilivaldoduarte.blogspot.com/>

[http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/92/Museu na cidade: um agente de mudança social e desenvolvimento?](http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/92/Museu%20na%20cidade%3A%20um%20agente%20de%20mudanca%20social%20e%20desenvolvimento?)

Rita Rosane Possamai

<http://www.memoria.pr.gov.br/?q=fotopinturas&for=LIVRE>

MUSEU ETINERANTE DE FOTOPINTURA TITUS RIEDL

MUSEU FRANCISCO BOBATO DE PITANGA-PARANÁ.

MUSEU ATÍLIO ROCCO – SÃO JOSÉ DOS PINHAIS – PARANÁ.

ANEXOS

APÊNDICE 1 – ENTREVISTAS

- No dia 02 de abril de 2022, foi realizada uma entrevista no município do Turvo, com a Clair Fátima Gandro Portella.
- Em abril de 2022, foi realizada uma entrevista no município de Boa Ventura de São Roque-PR., com José Forekevicz
- Em abril de 2022, foi realizada uma entrevista no município de Palmital-PR., Iracema Amrein
- Entrevista realizada no dia 13/06/2021 – Pitanga-PR., Zelia Fortunato, Maurício João Fortunato e Maria de Lourdes Fortunato.
- Entrevista com João Martins de Paula – Pitanga-PR., concedida a Valdir Machado Guimarães em 15/12/2013.
- Realizada uma entrevista no município Iraci Mognon Seben – Pitanga-PR., moradora da Rua Marcílio Dias – Pitanga-PR. – 2013.
- Entrevista com Ozimar Stadler – Pitanga-PR., concedida a Valdir Machado Guimarães em 24/01/2014.
- Entrevista com Osiris Ayres Guimarães – Pitanga-PR., concedida a Valdir Machado Guimarães em 27/02/2023.
- Entrevista com Albari Mendes – Pitanga-PR. Concedida a Valdir Machado Guimarães em 04/04/2023.
- Entrevista com Lucio Borgert – Manoel Ribas – Concedida a Valdir Machado Guimarães em 2013.
- Entrevista com Pedro Paz – Pitanga – Concedida a Valdir Machado Guimarães em 2024.
- Entrevista com Maria Scherba – Nova Cantú/Pitanga – Concedida a Valdir Machado Guimarães em 04/2024.
- Entrevista com Manuelino Mariano – Santa Maria do Oeste – São Manoel - Concedida a Valdir Machado Guimarães em 04/2024.
- Entrevista com Rosemery Alves de Deus – Santa Maria do Oeste – Concedida a Valdir Machado Guimarães em 04/2023.
- Entrevista com Moacir Antonio Alves – Santa Maria do Oeste – Concedida a Valdir Machado Guimarães em 04/2023.

- Entrevista com Davi Machado – Ivaiporã/São José dos Pinhais – Concedida a Valdir Machado Guimarães em 03/2023.
- Entrevista com Antonia de Lima – Pitanga/Linha Cantú – Concedida a Valdir Machado Guimarães em 03/2023.
- Entrevista com: Candida Maria da Costa Lima – Pitanga/Linha Cantú – Concedida a Valdir Machado Guimarães em 03/2023.
- Entrevista com Celso Tchernobai – Pitanga/Vila Nova dos Alemães - Concedida a Valdir Machado Guimarães em 05/2024.
- Entrevista com João Valter Blau – Pitanga/Vila Nova dos Alemães - Concedida a Valdir Machado Guimarães em 05/2024.
- Entrevista com Cecília Heerdt – Pitanga/Vila Nova dos Alemães - Concedida a Valdir Machado Guimarães em 05/2024.
- Entrevista com Maria Salete Pereira Becher – Pitanga/Vila Nova dos Alemães - Concedida a Valdir Machado Guimarães em 05/2024.
- Entrevista com Maria Salete Esser Borgert– Pitanga/Vila Nova dos Alemães - Concedida a Valdir Machado Guimarães em 05/2024.
- Entrevista com Iolanda Esser Roecker – Pitanga/Vila Nova dos Alemães - Concedida a Valdir Machado Guimarães em 05/2024.
- Entrevista com Cecilia Ottersback Luchtenberg – Pitanga/Vila Nova dos Alemães - Concedida a Valdir Machado Guimarães em 05/2024.
- Entrevista com Inácio Roecker – Pitanga/Vila Nova dos Alemães - Concedida a Valdir Machado Guimarães em 2013.
- Entrevista com Inácio Roecker – Pitanga/Vila Nova dos Alemães - Concedida a Valdir Machado Guimarães em 05/2024.
- Entrevista com Luiz Roecker – Pitanga/Vila Nova dos Alemães - Concedida a Valdir Machado Guimarães em 2013.
- Entrevista com Odalia dos Santos Machado – Concedida a Roberto Machado Guimarães e Valdir Machado Guimarães em 2023.
- Entrevista com Gremanês Czekster – 2013 e Janeiro de 2025.

Apêndice 2

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA – PUC-RS

Discente Valdir Machado Guimarães - Orientador Professor Dr. Charles Monteiro

LISTA DE PERGUNTAS PARA ENTREVISTA BIOGRÁFICA DA FOTOPINTURA

1. Qual é o seu nome completo?
2. Onde e quando você nasceu? Quantos membros faziam parte da sua família?
3. Quais foram as suas primeiras atividades quando o senhor(a) era criança? (tipo de atividade)
4. Quais são os retratados na imagem? E quais foram alguns momentos mais significativos da sua vida até agora?
5. O que significa ou representa este retrato Fotográfico para você(senhor)(a)?
6. Qual foi o preço do retrato fotográfico na época?
7. Porque está retratado estas pessoas? Poderia ter outras pessoas na imagem?
8. Quem produziu este quadro (Qual era o fotógrafo)? Qual era a empresa que fez este retrato e de que cidade?
9. Nesse período da fotografia, como eram as roupas e acessórios (brincos, colares, ternos, lenços...), e porque estava sendo utilizada nesta imagem essas roupas?
10. Porque este retrato está neste local da casa?
11. Qual é o tamanho deste Retrato?
12. Quem era a pessoa que ofereceu a produção do quadro, era comerciante ou fotógrafo?
13. Qual foi o valor do Retrato?
14. Que tipo de instrumentos eram utilizados para tirar a fotografia e produzir o retrato, como era a máquina fotográfica?
15. Com que frequência esses fotógrafos faziam visitas? (Caso fossem itinerantes, que vinham e voltavam com os pedidos já produzidos):
16. Quem escolhia o local de permanência da fotografia?
17. As pessoas retratadas aguardavam esse momento ou não?

18. Existia alguma orientação do fotógrafo para os fotografados? (sorrir, apresentar a expressão de seriedade).
19. O que os pais (ou fotógrafos) comentavam para os filhos antes de tirarem as fotografias?
20. Porque este Retrato foi tirado e produzidos na cor da imagem ou na cor da moldura?
21. Qual foi o ano de produção desta fotografia? Ou se a fotografia foi copiada de uma outra imagem ou foto 3 x 4 ou de outro tamanho?
22. O que representa para você ter um retrato de Família em sua casa ou o porquê de ficar na parede neste determinado local da casa? (Representa memória? representação de uma lembrança?).
23. Local e Data da Entrevista:

Apêndice 3**Quadro** - Catálogo de informações preliminares da fopintura/fotografia.

Número ou Código do Retrato	Data da fopintura/fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).

Apêndice 4

Quadros dos Planos de Detalhes - Catálogo de informações preliminares da Fotpintura/Fotografia.

IMAGEM 27 e 28 – Família Malko



Fonte:

Belém Virmond – Herculano Alves - 2024.

Quadro 13 - Catálogo de informações preliminares da fotpintura - 13.

Número ou Código do Retrato	Data da fotpintura/fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
27	Década de 1940	Desconhecido/ Pitanga	Catarina Malko e Fernando Malko	As molduras são Azuis, fundo verde escuro. Catarina está com o vestido verde, corrente no pescoço amarela, está olhando de lado. Apresenta cabelo curto e utiliza brincos. Fernando está com paletó e

				gravata preta, camisa branca
--	--	--	--	---------------------------------

IMAGEM 29 e 30 - FAMÍLIA SCHERBA



Fonte: Miguel Scherba. Maria da Luz Ribeiro Scherba-1960 - Pitanga e Nova Cantú-PR. - 1910 e 1931.

Quadro 14 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia - 14.

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
29 e 30	1960	Desconhecido	Miguel Scherba. Maria da Luz Ribeiro Scherba	Miguel está com paletó de cor preta, gravata escura com listras brancas, possui

				<p>cabelo curto e bigode branco. Maria está com vestido azul, cabelo preto. A tela do fundo apresenta a cor azul claro, a moldura possui cor vermelha com cantoneiras douradas e detalhes brancos na moldura.</p>
--	--	--	--	---

IMAGEM 38 – FAMÍLIA ROCHA LOURES VILLAÇA



Quadro 16 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia - 16.

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
38	1925	Desconhecido/ Guarapuava	Antonio da Rocha Loures Villaça	<p>A Fotopintura, apresenta o Coronel Antonio da Rocha Loures Villaça, do município de Guarapuava, região centro sul do</p>

				<p>Paraná. Ele apresenta terno preto com gravata preta, camisa branca. Possui cabelo e bigodes escuros. O retrato é possui moldura de madeira na cor prata com detalhes de flores e ramos e em gesso formato ovalado com vidro bombe.</p>
--	--	--	--	---

IMAGEM 40 – FAMÍLIA NEGOSEKI



Fonte: Museu Atílio Rocco em São José dos Pinhais-PR – 2024.

Quadro 18 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia - 18.

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
40	1945	Desconhecido	Nestor Negoseki	<p>Nesta Fotopintura, apresenta o senhor Nestor Negoseki, participante da Segunda Guerra Mundial como cabo (falecido em 13/10/1995). Ele apresenta roupa verde do Exército Brasileiro com gravata verde.</p> <p>Possui cabelo raspado, e bibico verde ou quepe para cabeça. O retrato é possui moldura de madeira na cor marrom, em gesso formato ovalado. O contexto do fundo da fotopintura é de cor amarela. Foi produzido em 1945 com as medidas 35 cm x 40 cm, e foi doado ao museu em 09/10/1999. Doação ao museu, realizada por Maria Magdalena Pauletto Negoseki.</p>

IMAGEM 41 – FAMÍLIA JAPONESA (Desconhecida)



Fonte: Museu Atílio Rocco em São José dos Pinhais-PR – 2024.

Quadro 19 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia - 19.

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
41	Desconhecido	Desconhecido	Desconhecido	Nesta Fotopintura, apresenta um casal Japoneses desconhecido. O casal apresenta roupas típicas orientais escuras. Ele possui cabelos e bigodes brancos, aparentando uma idade madura. Já ela tem cabelo preto e olhar fixo para a tela. O fundo é azul com pinceladas de variadas

				<p>tonalidades em verde escuro. O retrato possui moldura de madeira na cor marrom, em gesso formato ovalado e vidro bombe, com medidas 50 cm x 40 cm, a doação foi realizada por anônimo.</p>
--	--	--	--	---

IMAGEM 53 – FAMÍLIA BUCHMANN



Quadro 24 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia - 24.

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
------------------------------------	---------------------------------------	------------------------------------	---------------------------------------	---

53	Desconhecida	Desconhecido	Alexandre Buchmann e Anícia Moreira	Na descrição da imagem, Alexandre está de terno escuro, gravata azul, camisa branca, lenço branco e cabelo penteado para ao lado e sobrancelhas médias, já com o anel na mão esquerda de casamento. A noiva Anícia utiliza um véu e grinalda, buquê de flores, seu vestido apresenta uma grande quantidade de botões, ela está à frente do noivo na Fotopintura, que perfaz um fundo inteiramente azul escuro. Imagem está sem Moldura.
----	--------------	--------------	-------------------------------------	---

IMAGEM 54 e 55 – FAMÍLIA LIMA



Fonte: Antônia de Lima – 2024 - Candida Maria da Costa Lima, Aloísio Pereira Lima

Quadro 25 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia 25

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
54-55	1960	Desconhecido	Candida Maria da Costa Lima, Aloísio Pereira Lima.	Dentro da observação e descrição Fotopintura da Família Lima, a Senhora Candida está com vestido de noiva branco, véu e grinalda brancas, cabelos preso

				<p>para trás, uma corrente no pescoço. Já o senhor Aloísio está com paletó azul, camisa branca e gravata de cor preta, bigode pequeno, cabelos escuros ele e a noiva. O retrato tem moldura de vermelho tinto, parte da moldura é de cor bege e prateada e amarelo. A Fotopintura 29, traz uma imagem mais ampla da paisagem da parede entre dois quartos da residência da família Lima, e a foto 30, apresenta uma visão mais aprofundada do casal.</p>
--	--	--	--	--

IMAGEM 56 – FAMÍLIA LIMA

A Família Lima possui os seguintes familiares retratados na imagem Casal: Candida Maria da Costa Lima, Aloísio Pereira Lima, filhos, Antonia, Francisco, Armando, Joaquim,?, Adolfo e Antonio Carlos. Retrato possui um fundo verde, com a Escrita "Família Lima", moldura dourada com detalhes brilhantes em variados pontos do retângulo.

IMAGEM 61 – FAMÍLIA LIMA



Quadro 31 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia - 31 .

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/ Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
61	Desconhecida	Desconhecido	Amélia Gomes da Costa	A Imagem da senhora Amélia Gomes da Costa, que está presente na Casa da senhora Candida de Lima e Antonia de Lima, possui uma moldura azul e marrom como detalhes em rosa e prata nas cantoneiras. Amélia está com vestido

				<p>longo com detalhes na gola e nos botões, brinco de cor branca discreto. O fundo da imagem é cinza, bem como os detalhes da pessoa retratada.</p>
--	--	--	--	---

IMAGEM 62 – FAMÍLIA Firmino dos Santos



Fonte: Odalia dos Santos Machado – 2023.

Quadro 32 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia - 32.

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da
-----------------------------	--------------------------------	-----------------------------	--------------------------------	--

				Fonte).
62	1965	Desconhecido	Celina Firmino dos Santos	O retrato possui cantoneiras dourada em seus cantos, moldura cor azul, fundo azul com uma tonalidade mais clara e o enquadramento dourado. Celina está com vestido azul com botões, cabelo de cor preta amarrado. O verso da imagem apresenta a cor preta e tem uma inscrição possivelmente realizada pelo fotógrafo: 1 – A.

IMAGEM – FAMÍLIA MURBACH



FONTE: Família Murbach – 2024.

Quadro 27 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia 27

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
57	1940	João Nelson Hoffmann	João Benedito Murbach, Alfredo Murbach e Rosalia Herzer	Na imagem da Família Murbach, as cores Preto e Branco são predominantes com fundo claro e escuro, João apresenta-se como terno preto, camisa branca, gravata escura com detalhes circulares,

				<p>bigode e sobrancelhas espesas, cabelo curto preto. Alfredo possui cabelo claro, em torno de 8 anos de idade, roupa de marinheiro com listras brancas, gravata semelhante ao terno de marinheiro e camisa branca. Rosalia está na foto com um vestido escuro e detalhes nas golas, apresenta uma medalha. brincos claros e cabelo amarrado para trás.</p>
--	--	--	--	---

IMAGEM 69 – FAMÍLIA TCHORNOBAI



Fonte: Alice Wagner Tchernobai – 2024. Retrato com medidas 20 x 12 cm – Abel Tchernobai e Eulália Tchernobai.

Quadro 33 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia - 33.

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/ Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
69	1970	Jacó/Município de Maringá	Abel Tchernobai e Eulália Tchernobai	Esta fotopintura possui o fundo na cor azul escuro e mais claro, Abel está com paletó escuro, camisa branca e gravata escura, está posicionado atrás da esposa. Eulalia está com vestido azul, cabelos escuro

				presos para trás.
--	--	--	--	-------------------

IMAGEM 70 e 71 – FAMÍLIA BLAU – 1950



Fonte: João Valter Blau – 2024 – Retrato tamanho 30 x 45.

Quadro 34 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia - 34 .

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
70, 71	1950	Desconhecido/Fotógrafo de Ponta Grossa	João Blau ?	Esta fotografia possui o fundo na cor azul, ele está com paletó escuro, camisa branca e gravata azul, está posicionado sozinho na imagem. São fotopintura

				<p>distintas, mesmo sendo do mesmo casal, ela possui na imagem vestido verde com três botões, brinco e corrente de pérolas brancas, cabelo preso e amarrado para trás. O fundo da imagem é azul. Os dois quadros apresentam molduras com medidas de 30 x 45, com detalhes de flores coloridas e cinzas.</p>
--	--	--	--	---

IMAGEM 72 – FAMÍLIA HEERDT – 1970



Fonte: Cecília Heerdt – 2024 – Tamanho 38cm x 48cm - Lucia Schmitz.

Quadro 35 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia - 35.

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
72	1970?	Desconhecido	Cecília Heerdt	Esta fotografia possui o fundo na cor azul, Moldura azul com cantoneiras metálicas, de cor amarelo ouro, ela está com vestido azul, cabelo amarrado, detalhes na gola, a primeira parte do quadro é retangular e a segunda octogonal.

IMAGEM 73 – FAMÍLIA BECHER



Fonte: Maria Salete Pereira Becher – 2024 – Retrato com medidas 25 x 40 – 1973. Na imagem está representada Ermelinda, Valmira, Maria Salete, Elizabeth, Nadir e Alzira Becher

Quadro 36 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia - 36 .

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/ Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
73	1973	José/Município de Borrazópolis	Ermelinda, Valmira, Maria Salete, Elizabeth, Nadir e Alzira Becher	Esta fotografia possui o fundo na cor branca, as 6 mulheres que estão na fotopintura, 4 delas apresentam roupa branca nos mesmos modelos de vestido, 2 em vestidos azuis claros, todas elas possuem o cabelo soltos. Moldura com as cores marrom e branco, apresentando vidro circular.

IMAGEM 74 – FAMÍLIA BORGERT - 1981



Fonte: Maria Salete Esser Borgert – 2024 – Tamanho 30cm x 45cm - A de blusa amarela é Marcilei Borgert, da lado Delmir Borgert os de baixo Delmar Borgert e Marines Borgert.

Quadro 37 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia - 37.

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
74	1981	Desconhecido	Marcilei Borgert, ao seu lado Delmir Borgert, na parte inferior está presente Delmar Borgert e Marines Borgert	Nesta Fotopintura, pode-se observar que a moldura possui a cor vermelho, com cantoneiras de cor prata. O fundo na cor azul, com imagens de 4 crianças, um com camiseta amarelo

				com detalhes de pontinhos, duas crianças com camisas azuis, e uma criança com camisa rosa e com cabelo comprido. Nenhuma criança está sorrindo, todos com expressões serenas.
--	--	--	--	---

IMAGEM 75 – FAMÍLIA ROECKER



Fonte: Iolanda Esser Roecker – 1975 – Moldura: 50cm x 40cm

Quadro 38 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia - 38.

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
75	1975	Desconhecido/Município de Cascavel-PR.	Iolanda Esser Roecker	Na Fotopintura da família Roecker, pode-se observar que a moldura possui a cor cinza, com cantoneiras de cor amarela. O

				<p>fundo na cor azul, com imagem do casal Roecker, Ele possui terno escuro, cabelo e bigode preto, gravata escura com listras pretas e camisa branca. Ela possui vestido azul, cabelo penteado para trás preto.</p>
--	--	--	--	---

IMAGEM 76 – FAMÍLIA OTTERSBACK LUCHTENBERG



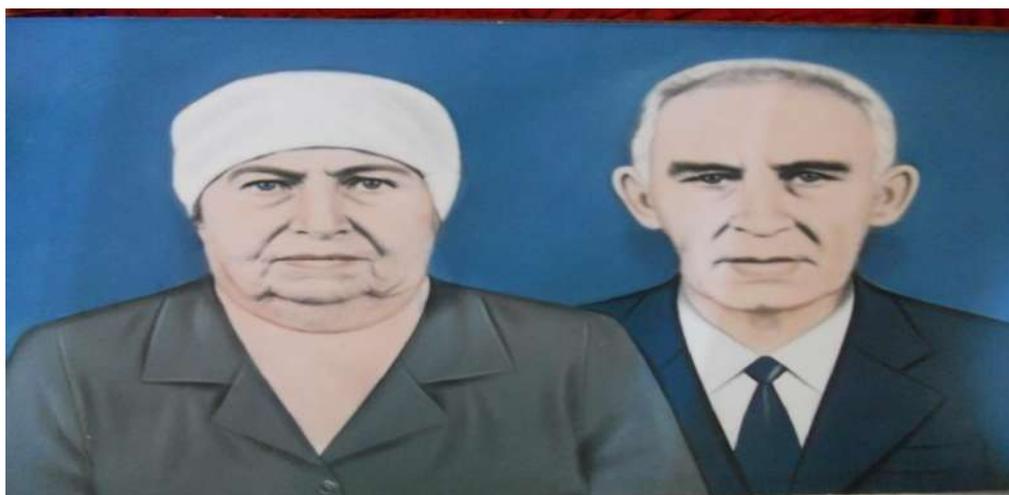
Fonte: Cecília Ottersback Luchtenberg – 2024 – Medidas 25cm x 15cm – Casal: Cecília Ottersbach Luchtenberg e Nilton Luchtenberg.

Quadro 39 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia 39.

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
-----------------------------	--------------------------------	-----------------------------	--------------------------------	--

76	1973	Desconhecido	Cecília Ottersbach Luchtenberg e Nilton Luchtenberg.	Nilton apresenta terno azul, camisa branca, gravata preta, lenço branco. Cecília está com vestido de noiva branco, véu e grinalda e buquê de flores brancas. O fundo da fotografia colorida é verde, onde os noivos estão dispostos na frente em parte de um quadro azul e detalhes em branco. Os noivos estão ocupando quase toda a fotografia, a exceção dos pés.
----	------	--------------	--	---

IMAGEM 79 - FAMÍLIA WARMLING



Fonte: Família Warmling – 2013. (Ausência de Nomes dos retratados).

Quadro 40 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia - 40.

Número ou Código do	Data da Fotopintura/	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares	Descrição do Retrato
---------------------	----------------------	-----------------------------	---------------------	----------------------

Retrato	Fotografia		retratados	(Análise Interna e Externa da Fonte).
79	1960?	Desconhecido	Região de Vila nova dos Alemães em Pitanga-PR.	<p>Imagem com fundo azul, a senhora apresenta vestido cinza, um tecido cobrindo a cabeça, está a frente na imagem do casal.</p> <p>O senhor apresenta terno e gravata azul escuro, camisa branca, cabelos brancos e sobrancelhas escura, imagem não apresenta moldura.</p>

IMAGEM 80 - FAMÍLIA ROECKER



Fonte: Inácio Roecker - 2024. – Fotógrafo Silvestre Borghet – Tamanho 68 x 48.

Quadro 41 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia – 41.

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/ Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
80	1975	Desconhecido	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	Todos os casais retratados apresentam semelhanças nas cores dos noivos Paletó e gravata preta, camisa branca, estão sempre atrás das noivas. As mulheres também apresentam uma regularidade nos vestidos de noivas brancos com grinaldas, o que

			e Angelina Ottersback Roecker, 6 Adelino Roecker e Olinda Stipp, 7 Humberto Roecker e Anilda Disner, "faltou Otávio Roecker e Yolanda Esser Roecker'	difere de uma para outra é o posicionamento ao lado do respectivo noivo. O fundo da fotopintura é padrão na cor Azul. Possui vidro bombe. Com moldura branca e detalhe verde oliva, com cantoneiras douradas.
--	--	--	--	---

IMAGEM 81 - FAMÍLIAS ROECKER E OTTERSBACK - Inácio Roecker e Angelina Ottersback Roecker – 1973.



Fonte: Valdir Machado Guimarães, 2013.

Quadro 42 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia - 42.

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
-----------------------------	--------------------------------	-----------------------------	--------------------------------	--

81	1973	Desconhecido	Inácio Roecker e Angelina Ottersback Roecker	Inácio se apresenta com um Paletó e gravata de cor preta, camisa branca, está atrás da noiva. Já Angelina está com o vestido de noiva branco e utiliza a grinalda, O fundo da ftopintura é padrão na cor Azul com detalhes num verde oliva. A moldura é de cor vermelha, com detalhes e as cantoneiras douradas. Possui vidro bombe.
----	------	--------------	--	--

IMAGEM 82, 83 - FAMÍLIA SILVA E MACHADO – 1960



Fonte: Silva e Machado 2024 – Ponta Grossa – PR. (Darcy da Silva - Década de 1960).

Quadro 43 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia – 43.

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
82 e 83	1960	Desconhecido	Darcy da Silva	Na imagem, Darcy da Silva apresenta terno azul escuro, gravata preta, cabelos e bigode escuros. O fundo da Fotopintura é azul-esverdeado, com moldura de cor marrom e branca. A imagem ao lado apresenta o verso do quadro, bem danificado pelo tempo, com suporte de proteção de foto e cordão para fixação em parede.

IMAGEM 84 - FAMÍLIA SILVA

Fonte: Silva e Machado 2024 – Ponta Grossa – PR/Pitanga. (Década de 1970).

Quadro 44 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia – 44.

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
84	1978?	Desconhecido	Marcia da Silva e Simone da Silva	Nesta imagem, está presente Marcia e Simone da Silva. Existem três fotos de Márcia, duas com camiseta amarela e uma com camiseta de cor azul claro, está com o cabelo liso. Existem duas imagens de Simone da Silva com o mesmo estilo de camiseta, uma de cor rosa e outra azul, está na foto com o cabelo enrolado.

IMAGEM 85 - FAMÍLIA SILVA

Fonte: Silva e Machado 2024 – Ponta Grossa – PR/Pitanga.
(Antonio Machado da Silva, década de 1940).

Quadro 45 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia - 45 .

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
85	1940	Desconhecido	Antonio Machado da Silva	Na imagem Antonio Machado da Silva, está com paletó escuro, gravata azul com listras brancas, camisa branca. Cabelo e sobrancelhas escuras. Fundo verde claro e amarelo brilhante. Moldura clara com cantoneiras de cor prata.

IMAGEM 86 - FAMÍLIA CZEKSTER

Fonte: Milton, Domingos, Nildo, Claudio e Gremanes – 1975

IMAGENS ORIGINAIS DA FOTOPINTURA – 87 e 88.



FONTE: Gremanês Czekster – Pitanga-Paraná - 2024.

Quadro 46 - Catálogo de informações preliminares da Fotopintura/Fotografia - 46 .

Número ou Código do Retrato	Data da Fotopintura/Fotografia	Fotógrafo/Local de Produção	Nome dos Familiares retratados	Descrição do Retrato (Análise Interna e Externa da Fonte).
86	1975	Desconhecido	Milton, Domingos, Nildo, Claudio e Gremanes	Nesta imagem, o primeiro da esquerda para direita, Milton com 16 anos (falecido), o segundo Domingos com 14 anos, o terceiro Nildo (falecido) com 11 anos, o quarto Claudio com 9 anos e Gremanes com 5 anos com vestido Rosa. Os meninos utilizavam paletó azul com borboleta preta com bolinhas brancas, camisa branca com botões, houve alteração no penteado dos cabelos dos irmãos

				<p>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.</p>
--	--	--	--	--



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo
Porto Alegre – RS – Brasil
Fone: (51) 3320-3513
E-mail: propesq@pucrs.br
Site: www.pucrs.br