



**A fotografia como evidência histórica:
retratos da família Mitsi**

**Márcia Eléia Manha Mitsi
Maria Irene Pellegrino de Oliveira Souza**

A fotografia como evidência histórica: retratos da família Mitsi

The photography as historical evidence - pictures of the Mitsi family

Márcia Eléia Manha Mitsi *
Maria Irene Pellegrino de Oliveira Souza **

Resumo: *O estudo tem como objetivo verificar a possibilidade de utilizar a fotografia de família como evidência para produção do conhecimento histórico. A partir da teoria semiótica de A. J. Greïmas, da leitura crítica de obras de arte, proposta por R. W. Ott, e das fichas de leitura de fotografias, proposta por Mauad, elaboramos um instrumento para facilitar a leitura das representações presentes na fotografia. Apoiado neste instrumento foram realizadas leituras de três fotografias da família Mitsi das décadas de 30, 40 e 50, respectivamente. Foi possível levantar registros de vários aspectos históricos. Verificou-se que a semiótica pode ser uma disciplina auxiliar na produção historiográfica, no que diz respeito à utilização de fotografia como evidência histórica.*

Palavras-chave: *fotografia; história; retratos de família; leitura de imagens*

Abstract: *This study is aimed at determining whether the family photo can be used as evidence for production of historical knowledge. By using A. J. Greïmas's semiotic theory, plus that of critical reading of works of art as proposed by R.W. Ott and the one of the fiches of photography reading by Mauad, a reading tool was produced in order to facilitate the readings of representations present in the photography. Supported by these instruments, three readings were performed in Mitsi family's photographs in the decades of 30, 40 and 50, respectively. It was possible to raise records of various historical aspects. It was proved that semiotics can be an auxiliary discipline in the historiography production, regarding the utilization of photography as historical evidence.*

Word-key: *photography, history, family portraits, image reading.*

* Graduada em História. Especialista em Filosofia (História do Pensamento Brasileiro) e em Fotografia (Práxis e Discurso Fotográfico) pela Universidade Estadual de Londrina.

** Mestre em Educação e doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina. Docente do Departamento de Arte Visual e do Curso de Especialização em Fotografia da UEL.

Introdução

O advento da fotografia, no século XIX, deu-se em um contexto de marcantes transformações sociais, econômicas, e culturais, referenciadas pela Revolução Industrial. Kossoy (1989) ressalta que a fotografia, popularizada especialmente a partir de 1860, trouxe novas possibilidades de produção de informação e conhecimento, além de servir como instrumento de apoio à pesquisa e ser uma forma de expressão artística.

Entretanto, a fotografia, enquanto documento histórico, foi considerada fonte secundária de pesquisa pelos historiadores contemporâneos ao seu surgimento. Esta corrente teve repercussões até meados do século XX, quando novos métodos historiográficos foram propostos e a fotografia passou a ser vista como importante fonte de pesquisa social.

Buscando subsídios na semiótica greimasiana para estudar o percurso gerativo de sentido da imagem, e também em Ott (2008) e Mauad (1996), pretendemos verificar neste trabalho a possibilidade de utilizar a fotografia de família para construção do conhecimento histórico. Propomos-nos a analisar três fotografias da família Mitsi, imigrantes japoneses que chegaram ao norte do Paraná em meados da década de 30, cujos descendentes permanecem na região.

Fotografia e história

Gradativamente, à medida que a fotografia foi se tornando popular, na segunda metade do século XIX, começam a surgir imagens que mostram o espaço urbano e rural e expressam a cultura dos vários povos e países. Kossoy (1989, p.15) ressalta que “o mundo tornou-se de certa forma “familiar” após o advento da fotografia; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram,

até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica”.

Entretanto, encontramos em Borges (2005) que considerável parcela de historiadores do século XIX e das primeiras décadas do século XX se recusou a utilizar a fotografia como evidência de pesquisa histórica¹. O historiador Peter Burke afirma que os historiadores mais tradicionais apontavam o caráter ambíguo das imagens como evidências históricas, mas que uma resposta a este argumento seria apontar as ambigüidades presentes nos textos também, especialmente quando traduzidos de uma língua para outra. (BURKE, 2004 - prefácio à edição brasileira).

Os historiadores dessa corrente tradicional aplicavam aos documentos oficiais o método crítico, isto é, verificavam sua autenticidade, procedência e veracidade, encaixando-os numa seqüência temporal e espacial. Deste processo, nascia a narrativa histórica, partindo-se do pressuposto de que os documentos eram a expressão da verdade. Nesse sentido, as imagens, quando muito, poderiam servir de ilustração, como reprodução fiel do real.

Mas já no final do século XIX transformações nas relações sociais e no pensamento filosófico começaram a colocar em xeque os fundamentos dessa historiografia positivista. Borges (2005, p.31) diz que:

[...] inicia-se um processo que, em médio prazo, contribuiria para criar as condições teóricas que levariam a uma mudança do conceito de documento histórico que, por sua vez, acabaria incorporando a fotografia no rol de fontes de pesquisa histórica.

Esta pesquisadora destaca a contribuição do historiador Jules Michelet como crítico do paradigma positivista na historiografia. No contexto dos desdobramentos da Revolução Industrial, Michelet propôs novas metodologias para a análise histórica, incluindo dados anônimos e não apenas documentos oficiais, como na escola positivista.

¹ Como Burke (2004, p.17) também estamos, aqui, conceituando a fotografia como “evidência histórica”.

Neste contexto, encontraram vazão as idéias de Max Weber sobre a pesquisa em ciências sociais, quando ele propôs que só é possível interpretar, e não medir, os significados que os homens atribuíram às suas ações sociais, e que este processo é subjetivo. A análise histórica, da perspectiva weberiana, deixa de ser o que era considerado como a verdade dos fatos.

Burke (2004) também afirma que as imagens, textos literários e testemunhos são evidências que muito têm contribuído para a pesquisa em novos campos de interesse em história, como a vida cotidiana, a cultura material, história do corpo, entre outras. Assim, dentro dessa nova proposta historiográfica, a fotografia pode ser considerada como evidência para pesquisa histórica. Ela deixou de ser tratada como uma fiel imagem de uma dada realidade para ser vista como um documento imagético passível de interpretação. É uma representação do mundo, que pode variar de acordo com a cultura de quem a produziu e de quem a interpreta.

Vista assim, como um documento culturalmente construído, a fotografia (ou a imagem em qualquer outro tipo de suporte) traz informações sobre cenários, personagens e acontecimentos deste momento retratado. Entretanto, traz também a interferência do fotógrafo tanto na composição da cena, quanto nos trabalhos de laboratório. Borges (2005) e Burke (2004) chamam a atenção para essa especificidade da linguagem fotográfica, seus limites e particularidades como documento histórico. A fotografia utilizada como fonte histórica precisa de contextualização para ser analisada. Além disso, há que se levar em consideração sempre a intenção do fotógrafo, pois, como coloca Burke (2004), tal como historiador, os fotógrafos também selecionam os aspectos do real que vão retratar.

Para exemplificar essa natureza polissêmica e híbrida da fotografia, os retratos fotográficos e os álbuns de família são retomados por Borges (2005). O retrato fotográfico foi uma das primeiras formas de produção fotográfica, fazendo parte da história da fotografia. Foram muitos, segundo a autora, os fotógrafos que faziam retratos, pois, para eles, a fotografia não era considerada uma arte. Já com referência aos retratados, diz que “desde cedo o retrato fotográfico se coloca como uma prova material da

existência humana, além de alimentar a memória individual e coletiva de homens públicos e de grupos sociais”. (BORGES, 2005, p.41). Leite (2001) também procurou analisar a polissemia própria da fotografia, trabalhando com fotografias de família.

Retratos de família

A fotografia de família, como coloca Mauad (1996), atesta determinado modo de vida e é de uma riqueza perfeitamente representada através de objetos, poses e olhares dos fotografados. Burke (2004) afirma que o retrato é uma forma simbólica, composto por um sistema de convenções que muda com o tempo. Para ele, o retrato tem o propósito de apresentar o modelo de forma favorável, vestindo sempre as melhores roupas.

Leite (2001) analisou séries históricas de fotografias de família, levando em consideração que este segmento da fotografia é o que tem maior possibilidade de ser encontrado. Foi o recorte utilizado pela pesquisadora para avaliar “as potencialidades da documentação fotográfica para uma compreensão histórica, em suas características e limitações”. (LEITE, 2001, p.73).

Reuniram-se retratos de família de imigrantes que viveram na cidade de São Paulo entre 1890 e 1930. Observou-se que a prática de fazer retratos de família era, de certa forma, generalizada entre as várias classes sociais, nos diferentes países. A partir das fotografias cedidas por famílias, o acervo foi assim categorizado: casamento (o retrato da noiva), casais, mães e filhos menores, idades da mulher, família (uma ou mais gerações), classe escolar e piqueniques.

Em uma segunda fase, foi feita uma análise conjunta e comparativa da coleção de retratos, e também das respostas a questionários feitos aos descendentes dos retratados, para contextualizar as imagens. Para essa análise da coleção, a pesquisadora partiu de dois eixos principais: buscar o que a fotografia transmite direta ou indiretamente (por meio de

verificação de detalhes e observação das constantes visuais); e a busca do que a fotografia omite (ela chama de “*o que é visto do que não é*”), também por meio da percepção visual.

A fotografia de família aparece, nesse trabalho, desempenhando um papel simbólico da legitimação da família. Os retratos de casamento (muitas vezes, um único retrato) parecem essenciais para o casal e para os seus descendentes. Leite (2001, p.75) afirma que “a fotografia permitiu que quase toda essa gente – não só os mais abastados – pudesse se transformar num objeto-imagem, ou numa série sucessiva de imagens que mantém presentes momentos sucessivos da vida, ou ter presente a memória”. Ela é o equivalente da memória coletiva.

Na leitura dessas fotografias, foi preciso verificar o que era reproduzido da condição do grupo retratado, o que silencia do grupo, e como as fotografias reproduziam um padrão uniforme, independente do grupo social. Verificou-se também a auto-representação das famílias: hierarquia, dignidade, estabilidade. (LEITE, 2001, p.75).

Partindo desse pressuposto, o estudo serviu de base para a verificação da possibilidade de levantar um conteúdo mais abrangente a partir das imagens fotográficas, permitindo assim seu uso como fonte histórica. Vemos que as imagens fotográficas (as fotografias de família, no caso pesquisado por Leite), contêm uma série de informações importantes do ponto de vista histórico e cultural, além de servir como memória. Para sua análise, entretanto, há que se considerar seu diálogo com outras disciplinas; entre eles, a semiótica.

O texto visual – análise semiótica

A história é, sobretudo, uma área das ciências humanas que, mesmo ligada ao concreto, adota uma perspectiva individualizante. Utilizar um paradigma quantitativo para analisar a história significa subtrair dela os

aspectos mais significativos, que são as especificidades, os seus códigos expressivos próprios.

O historiador italiano Carlo Ginzburg (2003) discorre sobre a dificuldade em se estudar história utilizando o paradigma galileano². Para ele a história pertence ao quadro das ciências que prescindem de um paradigma indiciário, ou semiótico. Esse paradigma, para o autor, tem suas raízes nas sociedades de caçadores, nas quais o homem aprendeu a seguir pistas, reconstruindo formas e movimentos das presas. Ele diz que “o que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente”. (GINZBURG, 2003, p.152). Esse saber, para Ginzburg, nasce da concretude da experiência, da capacidade de elaborar e perceber similaridades.

Foucault (1995, p.33) também aborda o paradigma semiótico. Em sua obra *As palavras e as coisas*, afirma que até o fim do século XVI, a semelhança foi primordial na construção do saber da cultura ocidental. E, categorizando o saber advindo da semelhança, destaca quatro figuras principais:

- *Conveniência*: ligada à vizinhança entre as coisas; “pelo encadeamento da semelhança e do espaço, pela força dessa conveniência que avizinha o semelhante e assimila os próximos, o mundo constitui cadeia consigo mesmo”. (FOUCAULT, 1995, p.34).

- *Emulação*: duplicação, reflexo; semelhança sem contato. Pela emulação as coisas se refletem e seguem até o infinito, não em elos (como na conveniência), mas em círculos concêntricos.

- *Analogia*: superposição da conveniência e emulação. Por ela, todas as figuras do mundo podem se aproximar. O ponto privilegiado de

² Ginzburg (2003) chama de galileano o paradigma científico centrado no significado epistemológico de Galileu para a ciência. O paradigma galileano faz uso da matemática e do método experimental, pois o importante é a quantificação e a repetibilidade dos fenômenos. Já a história carece de uma perspectiva individualizante, não é possível quantificar nem medir.

apoio, onde convergem as analogias, é o homem. Foucault (1995, p. 39) afirma que

o espaço das analogias é, no fundo, um espaço de irradiação. Por todos os lados, o homem é por ele envolvido; mas esse mesmo homem, inversamente, transmite as semelhanças que recebe do mundo. Ele é o grande fulcro das proporções – o centro onde as relações vêm se apoiar e donde são novamente refletidas.

- *Simpatia*: tem o poder de assimilar, tornar as coisas idênticas, misturá-las; atua em estado livre, e pode nascer de um só contato. Exemplo: o perfume das rosas quando exalado em um funeral, faz lembrar a tristeza, mesmo aspirado em outro ambiente posteriormente. É compensada pela antipatia, que mantém as coisas em seu isolamento, impedindo a assimilação.

Entretanto, Foucault (1995, p.42) argumenta que é necessário que as similitudes estejam assinaladas para que delas se tomem conhecimento. “Não há semelhança sem assinalação. O mundo similar só pode ser um mundo marcado.” A similitude é a forma visível das semelhanças. Toda semelhança recebe uma assinalação que, segundo o autor, não é a própria semelhança, mas uma terceira forma intermediária, uma similitude. É a semelhança, com a respectiva similitude, que dá ao signo o seu singular valor de signo. E ele chama de “semiologia” o

conjunto de conhecimentos e técnicas que permitem distinguir onde estão os signos, definir o que os institui como signos, conhecer seus liames e as leis de seu encadeamento [...]. Buscar o sentido é trazer à luz o que se assemelha. Buscar a lei dos signos é descobrir as coisas que são semelhantes. (FOUCAULT, 1995, p.46).

Nesta linha, a semelhança jamais permanece estável em si mesma. Ela só é fixada sempre que remete a outra semelhança, e assim sucessivamente. Neste sentido, a linguagem vale como signo das coisas que representa. Foucault (1995, p.50), com muita propriedade, afirma

que “por toda a parte há somente um mesmo jogo, o do signo e do similar, e é por isso que a natureza e o verbo podem se entrecruzar ao infinito, formando, para quem sabe ler, como que um grande texto único”.

Para Barros (2003), que sistematiza a teoria semiótica do texto proposta por Greimas, o texto tanto pode ser lingüístico, visual ou gestual. Estudar o texto como objeto de significação é buscar seu sentido através dos procedimentos e mecanismos que o estruturam, por meio da semiótica. Mas o texto se caracteriza também como objeto de comunicação e, nesse sentido, segundo a autora, o texto “encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas. Nesse caso, o texto precisa ser examinado em relação ao contexto sócio-histórico que o envolve e que, em última instância, lhe atribui sentido”. (BARROS, 2003, p.7).

Para buscar a produção de sentido presente na imagem fotográfica, pode-se analisá-la pelo percurso gerativo de sentido. Para a semiótica greimasiana, de acordo com Barros (2003), ele é constituído de três níveis: o *fundamental* (no qual surgem as significações mais simples e abstratas por meio de uma oposição semântica mínima); o *narrativo* (em que se organiza a narrativa do ponto de vista de um sujeito); e *discursivo* (quando a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação).

Compreendendo então a imagem fotográfica como histórica e culturalmente construída, analisando-a no seu percurso gerativo de sentido, pode-se situá-la como fonte de construção do conhecimento histórico. Em resumo, estudando a maneira como o autor faz para dizer o que diz, é possível construir o conhecimento histórico presente naquele determinado recorte fotográfico. Assim, concluímos que o texto (lingüístico, visual ou gestual) precisa, para atribuição de sentido, ser analisado em seu aspecto de construção estrutural interna e também externa, no que diz respeito a situá-lo em um contexto histórico.

Mauad (1996), quando discute o uso da fotografia na composição do conhecimento histórico, afirma que o leitor da fotografia deve deter uma série de saberes que envolvem outros textos sociais, na linha de pensamento da teia de semelhanças e similitudes proposta por Foucault

(1995). Significa dizer que a imagem fotográfica é cultural e historicamente compreendida pelo leitor a partir dos signos que ela apresenta.

Robert William Ott do Departamento de Arte-Educação da Penn State University, desenvolveu um roteiro para leitura de obras de arte que passa pela apreciação, observação, interpretação, e culmina na produção de um trabalho como releitura da obra ou como re-elaboração do sentido. O roteiro elaborado por Ott (2008) compreende cinco etapas: 1)- *descrevendo*, quando é feito um inventário de tudo que é percebido na obra; 2)- *analizando*, quando é verificado como foi feita a obra de arte percebida e quais os caminhos o artista seguiu para chegar àquela obra; 3)- *interpretando*: aqui é onde o leitor da obra de arte se expressa como se sente a respeito dela; 4)- *fundamentando*: acrescentam-se outros conhecimentos disponíveis sobre a obra de arte, encontrados em outros meios, como publicações, críticas, catálogos; 5)- *revelando*: é feita uma releitura da obra de arte, inspirada na sua apreciação.

Entendemos que nessas etapas estão presentes três aspectos: a análise material da obra de arte, tanto no que diz respeito ao que é visualizado como os meios para sua construção; a inserção da obra em um contexto mais amplo, quando se amplia o conhecimento sobre ela; e a expressão artística do que foi apreendido da obra de arte, manifesta em uma nova obra.

Mauad (1996) também organiza duas fichas de análise fotográfica com o objetivo de decompor a imagem, levantando em consideração três pontos principais: as funções sógnicas da imagem; a fotografia enquanto uma escolha feita dentre um conjunto de alternativas possíveis; seu conteúdo (relação dos elementos da fotografia com o contexto onde se insere) e expressão (opções técnicas e estéticas). Na ficha de elementos de conteúdo, Mauad propõe a verificação do local, tema, pessoas e objetos retratados, atributo das pessoas, atributo da paisagem, tempo retratado (dia ou noite). Na ficha de elementos de expressão estão os itens tamanho, formato, e tipo da fotografia, enquadramento (sentido, direção, distribuição de planos, objeto central, arranjo e equilíbrio), nitidez (foco, impressão visual, iluminação) e produtor.

Entendemos que os métodos propostos por Mauad (1996) e Ott (2008) juntos, dialogam com a leitura do percurso gerativo de sentido que Greimas apresenta. Assim construímos um roteiro para a leitura de fotografias de família como evidência histórica que compreende as três etapas descritas no Quadro 1.

Etapa	Descrição
Descrição	Dados concretos da fotografia: dimensão, tonalidade, posicionamento, ângulo, iluminação, planos, foco, linhas, enquadramento, conservação.
Contextualização histórica e análise material	Dados do conteúdo da fotografia: pessoas, local, época e ocasião retratada; quem é o fotógrafo; objetos interiores, exteriores e pessoais que aparecem na imagem; cenário retratado; se os retratados estão posando ou a fotografia é um flagrante; posição das pessoas na fotografia. Dados exteriores à fotografia: relação das pessoas fotografadas entre si e com o fotógrafo; contexto histórico que permitiu àquelas pessoas estarem naquele local naquele momento.
Interpretação	Relações entre as etapas anteriores; análise da fotografia à luz do seu formato, contexto e produção.

Quadro 1 - Roteiro para leitura de fotografias de família
Fonte: Roteiro elaborado pelas autoras

Selecionamos três fotografias (Figuras 1, 2 e 3) do acervo pessoal da Família Mitsi, cedidas pelo Sr. Tochitane Mitsi, para a aplicação deste roteiro de leitura de fotografia de família como evidência histórica. É importante esclarecer que a ausência de algum dos dados relacionados no roteiro não inviabiliza a leitura da fotografia e sua utilização como evidência histórica.

Fotografias da família Mitsi



*Figura 1 - Casamento do Sr. Shitihei Mitsi e Sra. Kaori Kuriki
Foto: Kozu Matsuo*

1) Descrição

A figura 1 é uma fotografia com o tamanho original de 12x18cm, em preto e branco, e está na posição vertical. O ângulo é frontal aos retratados, tendo sido feita durante o dia, com iluminação natural e uso de flash de preenchimento. Consta de dois planos, ambos com nitidez. Os retratados formam um retângulo vertical em proporções iguais ao retângulo da fotografia, e o enquadramento é central.

Quanto à conservação, apresenta pequenas manchas escuras nas partes claras da fotografia e nas bordas.

2) Contextualização histórica e análise material

Retrato do casamento do Sr. Shitihei Mitsi e da Sra. Kaori Kuriki, ele imigrante japonês, que chegou ao Brasil em 2 de junho de

1933. vindo de Nagasaki (onde nasceu, em 08/01/1910), com o pai, viúvo, e duas irmãs solteiras. Ela, filha de imigrantes japoneses, nascida em Araraquara/SP, em 26/01/1920. O Sr. Shitihei Mitsi – com o pai e as irmãs – estabeleceu-se na região rural da estrada de ferro Mogiana (oeste do estado de São Paulo) em fazendas cafeeiras. Com a desvalorização do café, consequência da quebra da bolsa de Nova Iorque, os imigrantes japoneses se voltaram para estados como o Paraná. Foi então que a família migrou para a cidade de Nova Dantzig (atual Cambé), no norte do estado, onde foi realizado o casamento retratado. O retrato foi feito por Kozu Matsuo, na ocasião já casado com uma irmã do Sr. Shitihei Mitsi, a Sra. Kissa Mitsi.

O cenário externo aparenta área rural, de terra vermelha, com vegetação alta ao fundo. A iluminação é natural, e a luz do sol aparece no segundo plano da fotografia, com uso de flash em primeiro plano para iluminação dos retratados. O enquadramento está fechado nos retratados, mostrando apenas pequena parte do cenário rural.

A contextualização da fotografia é feita a partir de textos sobre a imigração japonesa no Brasil (SAKURAI, 2008; HISTÓRIA..., 2008) e de relato oral de um membro da família, o Sr. Tochtane Mitsi.

A partir de 1908, diminuindo gradativamente até meados da década de 70, o Brasil foi um dos países que recebeu grande parte dos imigrantes japoneses, que saíam de seu país de origem em razão do alto índice de desemprego. O *Jornal Nippo-Brasil* ressalta que

a miséria pela qual passava o Japão pode ser sentida no desespero dos japoneses em integrar esses grupos de imigrantes. Para o Hawaí, por exemplo, a cota era levar 600 pessoas para ganhar salários que variavam de US\$ 7,5 (mulheres) a US\$ 12,5 (homens) por mês. Apareceram 28 mil candidatas. (HISTÓRIA..., 2008)

Inicialmente, os imigrantes japoneses voltaram-se para as plantações de café no estado de São Paulo. Sakurai (2008) destaca que “as maiores concentrações de japoneses ocorreram nas regiões centro, norte e oeste

do Estado de São Paulo, dirigindo-se depois para o norte do Paraná e Mato Grosso do Sul”. Ela acrescenta que “cidades como Marília, Tupã, Bastos, Registro, em São Paulo; Londrina e Maringá, no Paraná; e Dourados, em Mato Grosso do Sul, cresceram em torno da presença dos japoneses”.

Entretanto, os rendimentos advindos do trabalho na lavoura cafeeira não foram aquilo que se esperava. Isso devido a vários fatores, entre eles: os cafeeiros estavam velhos, concorrência com mão-de-obra européia, más condições de alimentação e habitação, dificuldade com a língua. As famílias então, na sua maioria, deixaram as fazendas de café, e foram se estabelecendo em outros núcleos.

Não foi diferente com a família Mitsi. Cabe aqui ressaltar que o sobrenome japonês da família tem a grafia “Michi”, aportuguesada no Brasil para “Mitsi”, uma vez que o som de “ch” para o japonês corresponde ao som de “t”, no Brasil. É em chácara na cidade de Nova Dantzig (atual Cambé), onde se estabeleceu a família Michi, já então “Mitsi”, que está ambientada a primeira fotografia (Figura 1): o casamento do Sr. Shitihei Mitsi e da Sra. Kaori Kuriki. De acordo com relato do Sr. Tochtane Mitsi, filho primogênito do casal, os casamentos na época ainda eram arranjados entre as famílias.

A retratada usa vestido branco até os tornozelos, véu comprido que toca o chão, e pequena grinalda branca, com flores artificiais. Calça sapatos também brancos, com cadarços. Segura um buquê de flores naturais. O retratado usa terno escuro, camisa clara com gravata modelo borboleta também clara. Tem um lenço no bolso superior esquerdo do paletó, bem como um broche na gola. Aumentando o tamanho da fotografia digitalmente em cinco vezes, foi possível verificar que o broche tem o formato de um ramo de flores. Usa também uma aliança circular na mão esquerda. Calça sapatos escuros, aparentando bastante usados.

É um retrato posado, no qual o Sr. Shitihei Mitsi encontra-se posicionado ligeiramente atrás e à esquerda da Sra. Kaori Kuriki.

3) Interpretação

É um retrato do casamento do Sr. Shitihei Mitsi e da Sra. Kaori Kuriki, realizado no final da década de 30, na região rural da cidade de Nova Dantzig (atual Cambé, no norte do Paraná). O evento aconteceu em uma região rural, dado o cenário de terra batida, com plantação de bananeiras ao fundo. O casal aparece em primeiro plano, mas a fotografia deixa transparecer nas margens parte do cenário rural. É perceptível que o fotógrafo buscou um cenário que considerou adequado para o retrato do casamento, compondo, verticalmente, uma imagem que contextualiza o local e a ocasião, e enquadra o casal, com fisionomia impassível, no centro da imagem.

Segundo Leite (2001), o retrato de casal é parte insubstituível dos ritos do casamento, bem como o vestido da noiva. A autora diz que ambos “compreendem significados e interdições tendentes a fixar na memória coletiva a lembrança da cerimônia”. (LEITE, 2001, p.111). Mesmo em cenário aparentemente simples, a noiva traça o tradicional vestido branco até os tornozelos, bem como o véu comprido que a pesquisadora encontrou nas noivas dos retratos pesquisados. Encontramos também as flores nas mãos da noiva. É um buquê singelo, sem elaboração, com flores e folhas cujos caules estão enrolados em papel branco. Pode ser vista a aliança do casamento na mão esquerda do noivo, levemente fechada (a mão da noiva segura as flores, impedindo de ver a aliança que provavelmente já está em sua mão esquerda também). Nos retratos analisados por Leite (2001) a aliança também aparece como signo da indissolubilidade do casamento, também no dedo anelar da mão esquerda. O noivo aparece bem trajado, com terno, gravata e lenço no bolso e um broche na lapela. Para a fotografia, o noivo colocou-se ligeiramente atrás e ao lado da noiva, representando bem a ascendência masculina na relação.

O casal aparece em primeiro plano, mas a fotografia deixa transparecer nas margens parte do cenário rural. É perceptível que o fotógrafo buscou um cenário que considerou adequado para o retrato do casamento, compondo, verticalmente, uma imagem que contextualiza

o local e a ocasião, e enquadrando o casal, com fisionomia impassível, no centro da imagem. Parece-nos significativo que o cenário escolhido pelo fotógrafo mostra justamente estas plantas (bananeiras) exuberantes e fortes, e também a terra escura, característica do norte do Paraná. Ainda considerando a bananeira, podemos afirmar que ela é sinônimo de força, seu fruto nasce de um coração, assim como, simbolicamente, o casamento.

A fotografia é posada. Leite (2001, p.97) constata que “a pose, ainda que dissimulada, é quase inseparável do retrato. Já se disse que o retrato é uma representação de alguém que sabe que está sendo fotografado”. No caso desta fotografia, a pose não é dissimulada. É perceptível que se trata de retrato posado, que apresenta signos de uma cerimônia de casamento, que marca um rito de passagem da família. O retrato em si é a prova concreta da união matrimonial, tornando-a pública, legitimando o casamento e a nova família que aí se inicia, além de se fixar como memória da mesma.



Figura 2 - Crianças da família Mitsi

Foto: Kozu Matsuo

1) Descrição

A figura 2 é uma fotografia medindo, originalmente, 8x5cm, em preto e branco, na posição horizontal. A câmera foi posicionada frontalmente aos retratados, e a iluminação é natural, tendo sido feita durante o dia.

Tem três planos, sugerindo um extenso extra-quadro. Apresenta nitidez nos dois primeiros planos. Os retratados formam um retângulo horizontal em proporções iguais ao retângulo da fotografia e uma linha horizontal paralela à linha do horizonte, no final do segundo plano. O enquadramento é central, e a fotografia apresenta manchas de terra na parte superior esquerda e na parte central à direita.

2) Contextualização histórica e análise material

Os retratados, aparentando entre dois e oito anos de idade, são irmãos e primos: Paulo Mitsi (primeiro à esquerda), Antonio Mitsi (falecido na década de 60, segundo à esquerda) e Tochtane Mitsi (primeiro à direita) são irmãos; a menina e os meninos menores no centro da fotografia são filhos da Sra. Kissa Mitsi Matsuo e Sr. Kozu Matsuo (ela, irmã do Sr. Shitihei Mitsi, pai dos meninos Mitsi).

A fotografia foi feita na Colônia Coroados, região rural de Londrina, na década de 40, sendo o fotógrafo o pai dos dois meninos menores e da menina, Sr. Kozu Matsuo. Sua família era proprietária do extinto Foto Nippon, em Londrina (BONI, 2007). O casal Shitihei Mitsi e Kaori Kuriki Mitsi, logo após o casamento, mudou-se para área rural adquirida em Assaí, também no norte do Paraná, entre as décadas de 30 e 40, onde nasceram os filhos. Retornaram à região de Londrina, mais propriamente à Colônia Coroados (onde permaneceram por curto espaço de tempo), no final da década de 40, por contingências familiares.

É um retrato infantil, em um cenário externo, rural, de terra com queimada recente, com vegetação derrubada, árvores tombadas, e fumaça. A iluminação é natural. O enquadramento aberto mostra os retratados ao centro, e amplo cenário de campo devastado por queimada e desmatamento.

Os meninos Mitsi vestem camisa clara. O menor deles (Paulo Mitsi) veste um macaquinho e os maiores (Antonio e Tochtane) usam calções, aparentemente sem nenhum fecho, presos com cintos na cintura. Tochtane Mitsi é o único que veste meias. A menina usa vestido e um casaquinho, e os dois menores se vestem iguais: macaquinhos

xadrez e camisas claras. Todos usam sapatos. O corte de cabelo dos meninos Mitsi e dos meninos Matsuo é idêntico: praticamente raspado na parte posterior, com uma franja na frente. A menina tem o cabelo cortado à altura do pescoço, com a franja presa na frente com um grampo.

A fileira de crianças forma uma linha que coincide com a linha horizontal no segundo plano. O retrato foi feito na Colônia Coroados, localizada na região rural de Londrina, no final da década de 40. Mostra uma área de queimada, aparentemente sendo preparada para lavoura. Ao fundo, no terceiro plano, espectros de árvores ainda envoltos na névoa de fumaça da queimada. Esse terceiro plano, apesar de desfocado e com alto contraste, é facilmente perceptível quando se amplia a fotografia. Aparece, também, uma cabra, amarrada com corda ao pescoço e presa a um resquício de vegetação. O garoto Matsuo traz na mão o que, aumentando a imagem em cinco vezes, parece ser um pedaço de pão (Figura 2-A).



*Figura 2A - Detalhe da figura 2
Foto: Kozu Matsuo (parte da figura 2, recortada e ampliada)*

A posição dos retratados é frontal à câmera, um ao lado do outro, ao centro da fotografia, em uma linha horizontal. A altura da criança maior coincide com a linha do horizonte. É um retrato posado, sendo que Tochitane Mitsi, Antonio Mitsi e a menina Matsuo olham diretamente para a câmera. Paulo Mitsi e os pequenos Matsuo olham para a cabra.

3) Interpretação

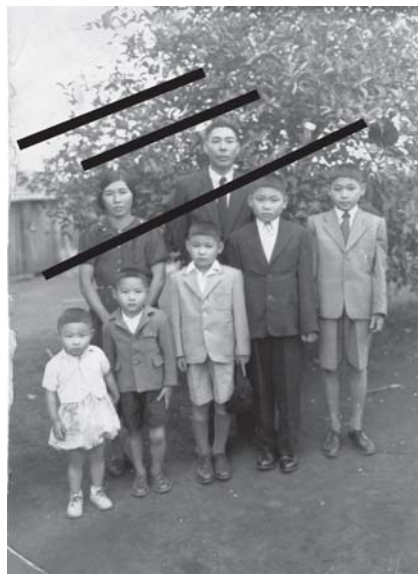
Percebe-se pelos elementos visuais que a fotografia foi feita por profissional, que dominava a técnica fotográfica, e que, além de registro familiar, fez a fotografia visando um registro histórico do local. Pelas árvores cortadas e extensão da queimada, vê-se que era um local de mata, prestes a se transformar em lavoura, o que era bem característico da época na região rural do norte do Paraná. As árvores ao fundo eram mesmo o espectro de um tempo prestes a acabar. A derrubada da mata nativa e a plantação de lavoura alterou não só a paisagem norte-paranaense, mas também suas características econômicas e sociais.

Por outro lado, percebe-se a ligação da família, e, por extensão, dos imigrantes japoneses com a terra, uma vez que seu preparo para a plantação foi o cenário escolhido para uma fotografia de família. A maneira como as crianças se vestem é um indício de que foram preparadas para o registro. O corte de cabelo é igual para todos os meninos (também na figura 3). Segundo o Sr. Tochtane Mitsi, nas comunidades de imigrantes japoneses havia membros responsáveis pelos cortes de cabelo, que tinham os instrumentos para isso. Entretanto, o estilo era sempre o mesmo: praticamente raspado na parte posterior da cabeça, com uma franja curta na frente.

A fotografia não é um flagrante; é um registro bem recortado e preparado, mostrando a relação da família com a terra, a relação de parentesco, e as características de um local em processo de transformação. Ela não é só um registro para memória da família. Nesta fotografia, além da organização familiar e da história da imigração japonesa no norte do Paraná, podem ser levantadas outras questões, como o meio ambiente no final da década de 40 na região de Londrina. É uma fotografia rica em signos. Um deles é a pequena dimensão da ampliação da imagem (8x5cm). Provavelmente, como não se tratava do registro de uma ocasião de comemorações específicas, a fotografia não mereceu o tamanho 12x18cm, usual nos registros de rituais como casamento ou imagem oficial da família, como as outras fotografias analisadas nesse trabalho.



*Figura 3 - Família Mitsi
Foto: Kozu Matsuo*



*Figura 3A - Família Mitsi – demonstração
dos planos fotográficos*

1) Descrição

O tamanho da fotografia mostrada na figura 3 é 12x18cm, em preto e branco. Foi feita na posição vertical, em ângulo frontal aos retratados. A iluminação é natural, diurna, e apresenta quatro planos, fechados, com nitidez nos dois primeiros planos. A câmera estava com o diafragma aberto, uma vez que o fundo aparece desfocado, com a luz saturada à esquerda.

Percebe-se três linhas oblíquas ascendentes, partindo da esquerda para a direita, marcando os três primeiros planos (Figura 3-A). O enquadramento é central. Quanto à conservação, nota-se marca de dobra no canto inferior esquerdo; bordas superior e inferior ambas escurecidas; bordas laterais com deterioração.

2) Contextualização histórica e análise material

Esta fotografia é um retrato da família Mitsi já completa, da década de 50, também em um cenário rural. Além dos cinco filhos retratados, o

casal teve mais uma filha, Lúcia Mitsi, que morreu ainda criança. O casal aparece em segundo plano, estando o Sr. Shitihei à esquerda da Sra. Kaori. Segundo relato do Sr. Tochitane Mitsi, a família, nessa segunda foto, já se mudara da Colônia Coroados para uma chácara localizada onde é hoje a rua Bélgica, em Londrina.

No primeiro plano, da esquerda para a direita, aparecem retratados os irmãos Paulo Mitsi, José Mitsi, Pedro Mitsi, Antonio Mitsi, Tochitane Mitsi. A fotografia foi feita na década de 50, também pelo fotógrafo Kozu Matsuo. É um retrato de família, feito por ocasião da passagem de fotógrafo itinerante.

O cenário externo, rural, mostra as cinco crianças, na posição frontal à câmera, no primeiro plano, um ao lado do outro, do menor para o maior, da esquerda para a direita. O casal está posicionado em segundo plano, com a esposa à esquerda do marido, também em uma linha ascendente; no terceiro plano, ao fundo e à direita uma árvore com frutos; em um quarto plano, à esquerda a porta de uma construção em madeira, aparentando um depósito.

As três crianças maiores vestem ternos, somente Antonio Mitsi usa calças compridas. Os outros três maiores usam calças até os joelhos, e o menor usa roupa clara, uma camisa e calção largo e franzido. Os dois maiores usam camisas e gravatas. Apenas um garoto usa meias. O Sr. Shitihei Mitsi traja terno com gravata, e a Sra. Kaori um vestido enfeitado com botões, gola e cinto. Aparentemente, todos usam sapatos. Pedro Mitsi, o do meio, tem nas mãos um boné. É um retrato posado, com os sete retratados olhando diretamente para a câmera.

3) Interpretação

Segundo o Jornal Nippo-Brasil, os japoneses imigrantes tinham a intenção de ganhar dinheiro no Brasil e retornar ao Japão o mais rápido possível (HISTÓRIA..., 2008). Este também era o desejo do Sr. Shitihei Mitsi. Entretanto, ele percebeu, antes da maioria dos imigrantes, e após o final da Segunda Guerra Mundial, que isso seria impossível. O Sr. Tochitane Mitsi relata que, com base nessa idéia de

retornar ao Japão, o primeiro filho do casal (nascido em 1940) foi registrado somente com nome japonês (Tochitane Mitsi). Já os filhos que nasceram na seqüência (Antonio, Paulo, José, Pedro e Lúcia Mitsi), foram batizados somente com nomes brasileiros, uma vez que o Sr. Shitihei já não tinha mais a ilusão de voltar ao Japão. Isso significou um rompimento declarado com a idéia do retorno ao país de origem. Segundo o Sr. Tochitane Mitsi, seu pai, o Sr. Shitinei Mitsi, foi então alvo de crítica por parte da maioria dos imigrantes japoneses na época, uma vez que se recusavam a acreditar na derrota japonesa e a aceitar a idéia de impossibilidade de voltar à pátria.

Embora todos apareçam de forma solene na fotografia, ela não é um retrato de ocasião festiva. A fotografia também é de autoria de Kozu Matsuo. Segundo Boni (2007), os Matsuo chegaram em Londrina em 1937, estabelecendo-se como fotógrafos. O trabalho da família Matsuo era feito em estúdio (inicialmente na rua Quintino Bocaiúva; posteriormente em outro endereço também na mesma rua; na década de 40, na rua Sergipe onde funcionou o Nóbile Hotel, e, na década de 50, na rua Minas Gerais, onde funcionou o Restaurante Matsuo) e também de forma itinerante. Segundo relato do sr. Tochitane Mitsi, o fotógrafo itinerante transitava pelas comunidades rurais, que já tinham conhecimento prévio do calendário de sua passagem. Cada vez que ele passava, deixava já marcada a próxima data, já para entrega da fotografia, como uma necessidade básica para a história da família, para no futuro resgatar a vida vivida. Nessas circunstâncias foi feito o retrato da família, segundo o relato do Sr. Tochitane Mitsi, o mais velho dos filhos, na época com cerca de doze anos.

Leite (2001) encontrou a hierarquia, a dignidade e a estabilidade como forma de auto-representação dos retratados nas fotografias de família analisadas em sua pesquisa. Ela ressalta que “as relações de posição, centralidade e planos em que são colocadas as personagens na fotografia refletem condições sociais da vida do grupo e as forças que presidem a organização das formas”. (LEITE, 2001, p.109). Esta forma de auto-representação familiar também é uma característica na

figura 3. No primeiro plano, os filhos, do maior para o menor, em ordem descendente, da direita para a esquerda. No segundo plano, hierarquicamente distribuídos, as figuras do pai e da mãe, também de forma descendente, da direita para a esquerda. A dignidade e a estabilidade da família são facilmente perceptíveis: todos com as melhores roupas, bem vestidos e bem calçados. Chama a atenção um detalhe: apenas um dos filhos usa meias. Segundo o Sr. Tochtane, isso se dava ao fato de só possuírem esse par. Mas isso não era problema para os meninos Mitsi. As meias, na época, eram feitas de algodão puro, sem nenhuma elasticidade, o que fazia da tarefa de calçá-las uma verdadeira batalha.

Causa-nos a impressão, pelas bordas mais escurecidas, que o retrato ficou longo tempo exposto em um porta-retrato. Isso comprova a constatação de Leite (2001, p.87) de que

[...] a fotografia é utilizada para reforçar a integração do grupo familiar, reafirmando o sentimento que tem de si e de sua unidade, tanto tirar as fotografias, como conservá-las ou contemplá-las, emprestam à fotografia de família o teor de ritual de culto doméstico.

Como nas duas primeiras, a figura 3 também apresenta uma relação da família retratada com a terra e com o que ela produz. O registro foi feito também em ambiente externo, com predominância da terra vermelha norte-paranaense, e defronte a uma árvore com frutos.

São signos que, à luz da semiótica, evidenciaram-se na leitura dessas três fotografias de família, e que levantam vários aspectos que podem ser de interesse histórico, como a imigração japonesa no Brasil e especificamente no norte do Paraná; história das vestimentas, o uso da terra no norte do Paraná, as relações familiares dos imigrantes japoneses no Brasil, a relação dos imigrantes japoneses com a terra no norte do Paraná, a história da fotografia no Brasil, a relação dos japoneses com a fotografia, os ritos do casamento e suas representações, dentre outros.

Considerações finais

Há muito que a historiografia não se limita a textos escritos. A produção historiográfica, que envolve temas não convencionais, como a vida privada, o cotidiano, e as relações interpessoais, carece de evidências que não se encontram restritas a documentos escritos.

A iconografia tem fornecido evidências para a produção desse conhecimento histórico ligado a novos temas. Entretanto, para Burke (2004), os poucos historiadores que fazem uso das imagens, na maioria das vezes o fazem apenas para ilustrar o texto escrito, tirando da fotografia sua possibilidade documental.

A utilização da imagem como evidência histórica – e falando aqui mais propriamente da fotografia, requer o que Mauad (1996, p.78) chama de “habilidade de interpretação”. Paiva (2006, p. 19) também diz que “cabe a nós identificar seus filtros e, enfim, tomá-los como testemunhos que subsidiam a nossa versão do passado e do presente”.

Cabe esclarecer que concordamos com Leite (2001) na opção por utilizar fotografias de família, uma vez que é uma categoria de imagem facilmente encontrável, e rica em signos. A fotografia de família, além de se apresentar como memória familiar, permite a leitura de uma cultura material da época, bem como de comportamentos. A fotografia de família também é um documento imagético passível de interpretação. Como representação, varia de acordo com a cultura de quem a produziu e de quem a interpreta.

Considerando então que as fotografias de família são documentos culturalmente construídos, cabe ao historiador aparelhar-se para decodificar a produção de sentido dos códigos culturais e das representações nelas presentes. Uma das disciplinas que contribuem para a leitura da imagem é a semiótica.

A semiótica proposta por A. J. Greimas (BARROS, 2003) contribui para a decodificação das imagens visuais na medida que

fornece instrumentos para explicar o que este texto visual diz e como seu autor faz para dizer o que diz. De acordo com a semiótica greimasiana, é preciso examinar o percurso gerativo de sentido do texto visual para depois buscar seu contexto sócio-histórico, caso seja necessário.

No roteiro elaborado para leitura da fotografia de família enquanto evidência histórica prioriza-se os dados concretos sobre a fotografia; dados sobre o conteúdo da fotografia; e os dados exteriores à fotografia. Quando relacionados, esses dados permitem analisar a fotografia com base no seu formato, seu contexto e sua produção, buscando seu sentido para a compreensão histórica. Algo que pode contribuir com o trabalho do professor de história na sala de aula, pois esse roteiro para leitura de fotografias de família, além de privilegiar a compreensão histórica permite ao estudante desenvolver um olhar inteligente, isto é, aquele que contribui para aprimoramento do pensamento crítico/reflexivo à medida que obriga a perscrutar tudo o que vê.

É preciso deixar claro que, do mesmo modo como há a interferência do produtor da imagem na sua elaboração, a leitura que o historiador faz também tem seu grau de subjetividade, como em toda produção historiográfica. Sobre esta questão, convém lembrar que Greimas define o leitor como enunciatário, pois este se situa quase que no mesmo patamar do enunciador. Ao ler, o enunciatário re-significa seu objeto de leitura.

Não foi diferente na leitura das três fotografias apresentadas neste artigo. Mas foi possível verificar a possibilidade da leitura de fotografia de família como documento histórico. Registro não só da memória familiar, como também de comportamentos, relações com a terra, relações familiares, vestimentas, ritos de passagem, história regional, história da imigração.

Para um trabalho mais aprofundado, é interessante a leitura de séries fotográficas, nos moldes utilizados pela historiadora Miriam Moreira Leite (2001). O uso de séries fotográficas favorece a leitura de

dados específicos em um período de tempo determinado pelo pesquisador. Entretanto, mesmo utilizando como método a série fotográfica, é interessante utilizar um instrumento para leitura de cada fotografia. É isso que propusemos aqui, considerando a fotografia não como ilustração de texto escrito, mas, ela própria, como evidência histórica, e protagonista da história.

Referências

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2003.
- BONI, Paulo César. A fotografia como mídia visual da recuperação histórica de Londrina. In: CONGRESSO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 5., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2007. p.1-27.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. **História e fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: Edusc, 2004.
- FOUCAULT, Michel. A prosa do mundo. In: _____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 7.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p.33-60.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.143-179.

HISTÓRIA da imigração japonesa **Jornal Nippo-Brasil**. Disponível em: <http://www.japaobrasil.com.br/historia_imigracao>.

Acesso em: 20 mar. 2008.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. Cotia: Ateliê Editorial, 1989.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**. 3.ed. São Paulo: Edusp, 2001.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1996, p.73-98.

OTT, Robert Willian. Ensinando crítica nos museus. In: WARKEN, Carla Juliana; AULICINO, Marcos Rodrigues; OLIVEIRA, Ronaldo Alexandre de. **Curso - arte, leitura e seu ensino**: possibilidades diversificadas pedagógicas em sala de aula. Londrina: UEL, 2008. (Projeto Arte na Escola do Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina)

PAIVA, Eduardo França. **História e imagens**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SAKURAI, Célia. **Os imigrantes japoneses em terras brasileiras**. Disponível em: <http://www.fjsp.org.br/guia/cap01_a1.htm>. Acesso em: 20 mar. 2008.