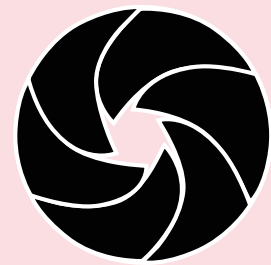


“CAFÉ NO BULE”:
História e narrativa sobre o norte do Paraná em três
álbuns fotográficos

“COFFEE TABLE BOOK”:
History and narrative about the north of Paraná state in
three photographic albums

volume 14 número 27 jun/dez 2020



Rogério Ivano¹
hiwano@uel.br

*Cultura Material:
objetos, imagens e representações - 1/2*

RESUMO

Este artigo investigou a produção dos álbuns fotográficos de José Juliani (1967), Peter Scheier (1953) e Armínio Kaiser (2008), de onde foram selecionadas imagens relativas à história da cidade de Londrina realizadas entre as décadas de 1930 e 1960. Orientado pela reflexão de Barthes, Sontag, Flusser e Samain sobre a fotografia, foi investigado os sentidos que as imagens imprimem ao tempo histórico, uma vez que os álbuns foram elaborados com o objetivo de testemunhar e fazer lembrar. Conforme suas intenções de leitura, foi identificado formas narrativas contidas nestes documentos: uma *narrativa antiquária*, que torna o passado incontestável; uma *narrativa heroica*, que conta a metamorfose do tempo; uma *narrativa cômica*, que vê no particular o geral.

Palavras-chave: Narrativa; Norte do Paraná; Cafeicultura; Álbuns fotográficos.

ABSTRACT

This paper inquired the production of photographic albums by José Juliani (1967), Peter Scheier (1953) and Armínio Kaiser (2008), from which were selected images related to the history of the city of Londrina between 1930s and 1960s. Guided by the reflection of Barthes, Sontag, Flusser and Samain on photography, the meanings that images gives to historical time were investigated, since the aim of the albums were to witness and to remember. According to their reading intentions, were identified narrative forms on these documents: an *antiquarian narrative*, which makes the past indisputable; a *heroic narrative*, which tells the metamorphosis of time; a *comic narrative*, which sees the general in the particular.

Keywords: Narrative; North of Paraná State; Coffee growing; Photo albums.

¹ Doutor em História e Sociedade pela Universidade Estadual Paulista, campus de Assis. Professor Associado da Universidade Estadual de Londrina. Email: hiwano@uel.br

² Conforme o conceito de Maurice Halbwachs em *A memória coletiva*: "Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo." (HALBWACHS, 2006, p. 39)

No Núcleo de Documentação e Pesquisa Histórica (NDPH) da Universidade Estadual de Londrina encontra-se depositado um álbum fotográfico confeccionado por José Juliani (imagem 1), aquele que é considerado "o primeiro fotógrafo oficial" da cidade. Falecido em 1976 aos 80 anos, Juliani produziu, em meados dos anos 1960, alguns exemplares deste álbum. Composto de pouco mais de 100 fotografias, elas foram realizadas, principalmente, nos anos 1930.

Imagem 1 – Álbum fotográfico confeccionado por José Juliani



Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa Histórica/UEL

Nem os álbuns nem o fotógrafo são significativos para além das fronteiras locais. Guardam, no entanto, histórias que dizem respeito a um campo de fenômenos e ideias que ultrapassam os recortes da memória coletiva.² Um olhar diacrônico é capaz de dar visibilidade àquilo que não se mostra nas fotografias, recompondo a imagem para além do testemunho da história da região e de suas lembranças, repassadas entre quem as reconhece. Olhar que permite ver nas composições e

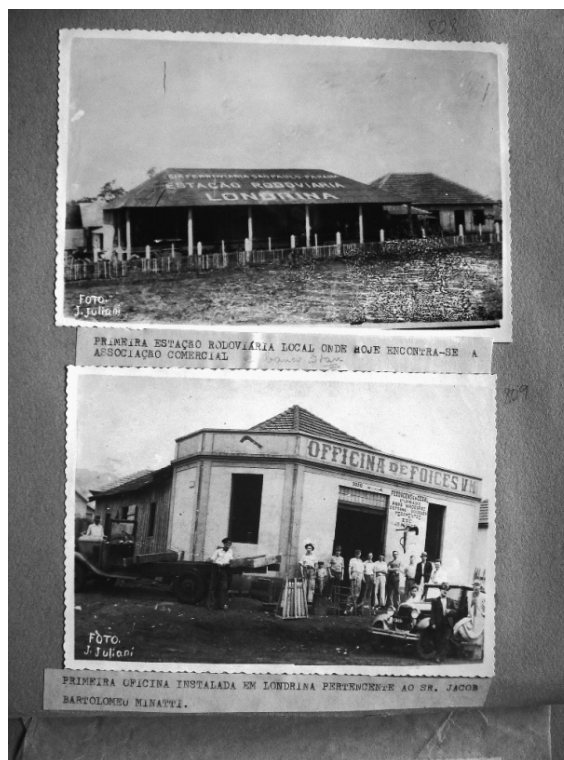
flagrantes da imagem os seus contrastes, isto é, as zonas de luz e sombra que formam as representações mais caras e significativas – monocultura, colonização, natureza, progresso, destino e fatalidade – para a memória contemporânea.

O planejamento de Londrina a partir de fins dos anos 1920, e de dezenas de outras cidades ao longo dos anos seguintes, coube a uma empresa britânica de colonização, a Paraná Plantation, através de sua subsidiária brasileira, a Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), ou Land Company (IVANO, 2002, p. 108 et. seq.). Equipada de investidores, agrimensores, corretores e trabalhadores diversos, Juliani era o fotógrafo da empresa, responsável pelas imagens que ilustravam panfletos, livretos e cartazes de propaganda. Nos primeiros anos do negócio, a Paraná Plantation usava dessas modernas estratégias de venda para atrair compradores para as terras que tinha loteado numa vasta extensão ao norte do estado paranaense. As imagens, acompanhadas de entusiasmadas palavras de ordem e textos exultantes, circulavam por diferentes regiões do país, mas também pela Alemanha, Itália, Japão e outras nações, despertando a atração de imigrantes dispostos a ocupar o espaço, então oportunamente concebidos como vastos sertões cobertos de densas florestas e muito solo fértil, sem pragas e problemas. Posteriormente, essas imagens circulariam em jornais, revistas, livros didáticos e *papers* acadêmicos, espalhando-se também pelas paredes de escritórios, con-

sultórios, bares, restaurantes, hotéis e residências particulares; seriam reproduzidas em gráficas, em xerox e fotografias, em forma de quadros ou pôsteres, numa verdadeira consagração da memória coletiva.

O álbum do fotógrafo José Juliani é composto por essas imagens inaugurais, que por força de seu testemunho e de seus diferentes suportes de circulação, tornaram-se históricas. A primeira delas data de 1932, mas não há uma ordem cronológica para as fotos; a quase totalidade, no entanto, refere-se à década de 1930. É a principal data de “origem”³ para uma das versões da história local, pois a ocupação da área pelos colonos da Land Company deu-se inicialmente nesses anos, quando então tudo era um ato primordial: a primeira casa, o primeiro comércio, a primeira missa campal, a primeira estação rodoviária, a primeira oficina, a primeira padaria etc.; inauguração da primeira agência bancária, da primeira agência de carros Ford, do colégio das freiras, da primeira igreja matriz etc (imagem 2).

Imagem 2 – Álbum fotográfico confeccionado por José Juliani



Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa Histórica/Uel

O álbum foi organizado segundo essa lógica da antiguidade e antecedência, devendo o adjetivo “primeiro” ser tomado como aquilo que traz o sentido inicial, onde tudo começa, onde algo germina – lugar de uma história segura de seus fatos, nomes e datas. No entanto, esse sentido não pertence apenas à coisa retratada; ele também participa de um referente maior, que é a construção da própria cidade, do seu aparelhamento urbanístico, de sua paisagem física e social, de suas instituições, de suas manifestações, de suas autoridades econômicas e políticas. Para além da pessoa e do lugar, são personagens e cenários das fronteiras modernas e suas cidades. Essa condição, que assegura a prática de uma “narrativa antiquá-

³ No sentido crítico dado por Michael Foucault em *Nietzsche, a genealogia do poder*: “[...] a pesquisa, nesse sentido, se esforça para recolher nela a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo. Procurar uma tal origem é tentar reencontrar “o que era imediatamente”, o “aquilo mesmo” de uma imagem exatamente adequada a si; é tomar por acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira.” (FOUCAULT, 2000, p. 19).

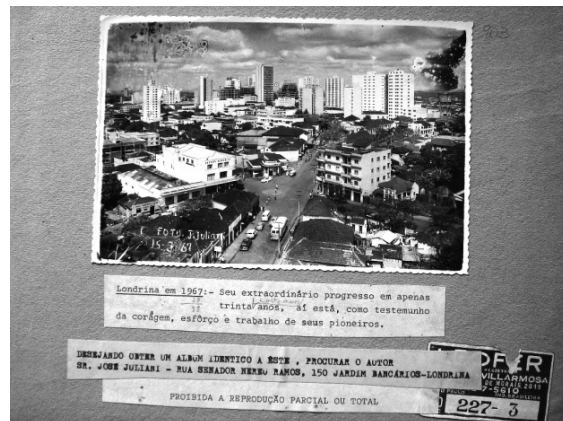
ria" (NIETZSCHE, 2008, p. 49), redun-
da não apenas numa história única,
ou seja, numa ordem cronológica
e antecipatória que singulariza os
acontecimentos; ela também fixa o
passado como uma presença indis-
cutível, de uma certeza e objetivi-
dade que deve se render sempre à
evidência de si mesma. As fotogra-
fias funcionam, no álbum de Juliani,
como esse passado incontestável,
que não se ajusta ao esquecimento
e à simultaneidade da memória. Ao
contrário, elas dão respostas claras,
é preto no branco.

Esse tipo de imagem, entretanto,
deixa de pertencer ao autor
para se transformar um monumen-
to dela própria. Torna-se parte do
imaginário, no duplo sentido de fi-
xar a imagem de um tempo mítico
e dar forma a uma narrativa que
não se pretende científica nem fa-
bulosa (BAZSCKO, 1985). Mas se a
passagem dos anos glorifica as fo-
tografias como legados de dias he-
roicos, ao fotógrafo o progresso e a
riqueza ainda custam muito. Juliani
certamente não recebeu os devi-
dos créditos em todas as fotos suas
reproduzidas ao longo das déca-
das nos mais diferentes suportes, e
muito menos foi remunerado ao se
fazer uso irrestrito delas. Talvez seja
o preço da mitologia, talvez ossos
do ofício. Nesse sentido, o álbum é
revelador de uma tradição ou con-
dição moderna da memória históri-
ca: José Juliani vendia esses álbuns
a qualquer interessado. Fotógrafo
e fotografias, ambos atores e teste-
munhos dos tempos originários de
Londrina e região, eram garantias
suficientes para dotar o álbum de

valor histórico. Ele podia ser oferta-
do como um autêntico documento
do passado, quase uma peça ar-
queológica, mas também um sou-
venir, uma lembrança da infância
coletiva da cidade.

Difícil julgar o sucesso do em-
preendimento. O álbum que se en-
contra no NDPH é o 13º. exemplar,
conforme o número da etiqueta co-
lada na capa. Na página onde está
fixada a última fotografia, um aviso
se encontra destacado: "se quiser
adquirir um álbum idêntico a este,
entrar em contato com o autor", se-
guido do endereço de sua residên-
cia em Londrina (imagem 03). O ál-
bum mede 20x30cm, as folhas inter-
nas são grossas e amarradas com
um cordão vermelho, que também
segura a capa plastificada onde há
uma paisagem oriental, japonesa
ou chinesa, emoldurada pelo tran-
çado de um fio dourado. As foto-
grafias, todas em preto e branco,
medem em média 12x18cm e estão
fixadas duas a duas em cada pá-
gina. As legendas são tiras de pa-
pel sulfite datilografadas e coladas
abaixo ou ao lado de cada ima-
gem (imagem 04).

Imagem 03 - Álbum fotográfico
confeccionado por José Juliani



Fonte: Núcleo de Documentação e
Pesquisa Histórica/UJEL

Imagem 04 - Álbum fotográfico confeccionado por José Juliani



Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa Histórica/UEL

Para José Juliani, assim como para seu ilustre antecessor, o prolífico fotógrafo paulista Militão Augusto de Azevedo, vender os álbuns não parecia coisa fácil ou que garantisse uma melhor subsistência, naquele ou em outro século. Militão viveu numa São Paulo do século XIX em transformação⁴. Entre diversos tipos de trabalho que fazia, fotografou vistas e paisagens da cidade em duas ocasiões, 1862 e 1887, posteriormente selecionando e organizando as imagens num volume que recebeu o nome de “Álbum Comparativo de Vistas da Cidade de São Paulo”.⁵ Colocou alguns exemplares à venda, mas não obteve o retorno esperado. Em uma carta ao Sr. Garreoux, da Casa Garreoux – seu importador de materiais fotográficos –, escreve, exausto: “Eu hoje não trabalho mais. Muito pouco se vende e é preciso pedir pelo amor de Deus aos fregueses e ainda para eles pagarem quando quiserem. Isto está futricado como o amigo sabe tão bem como eu” (Carta citada por Ilka B. Laurito em “Retrato de um fotógrafo”).⁶

Difícil também julgar as razões de Juliani. Não se chamava e nunca foi chamado de artista da fotografia, muito menos um hábil laboratorista. Teve seu estúdio, mas faliu comercialmente. Como muitos fotógrafos, tinha exercido outros ofícios manuais: carpinteiro, marceneiro, pedreiro. Sobreviveu como “lambe-lambe”⁷ durante décadas. Nos anos 1960, suas imagens já tinham se garantido como históricas, pois mais de trinta anos haviam se passado desde a fundação da cidade. Os negativos em vidro atestavam a antiguidade delas (pouco mais de 400 ainda existem, hoje sob a guarda do Museu Histórico Pe. Carlos Weiss). Londrina se transformara: não era mais um sertão arcaico e mítico, assombrado pelo passado desde a conquista das treze missões jesuíticas pelos bandeirantes. Ao contrário, era um lugar com milhares de habitantes de muitas partes do país e do mundo, e que não parava de crescer demográfica e economicamente. Com razão já se podia lembrar como históricos os primeiros tempos da colonização moderna.

Rememorar as imagens da infância da cidade, deixá-las sempre à mostra num elegante álbum de fotografias; deixá-las no aparador, na estante, na mesa, onde a memória podia ficar estrategicamente colocada, pronta para dar o bote no curioso ou desavisado. Se não se convencessem pela antiguidade dos registros, seriam capturados pelo contraste, pela comparação dos tempos: uma das duas fotos que não faz parte do conjunto cronoló-

⁴ Embora tenha deixado mais de 12 mil fotografias, formando um dos mais importantes acervos iconográficos de São Paulo, somente em 1996 sua obra foi comprada e doada ao Museu Paulista.

⁵ Em 1914 as fotos foram reeditadas num novo álbum, no qual foi acrescentado imagens daquele ano, mas realizadas por outro fotógrafo. Nessa edição, Militão não recebeu os créditos devidos.

⁶ *São Paulo em Três Tempos – Álbum Comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887-1914)*. Casa Duprat (Edição Fac-símile). São Paulo: Casa Civil; Imprensa Oficial do Estado; Secretaria da Cultura; Arquivo do Estado, 1982.

⁷ Fotógrafo ambulante que atuava em espaços públicos, como jardins, praças e feiras, e que usava um equipamento específico para a produção de fotografias, a “máquina-caixote”, geralmente de fabricação artesanal.

gico – a década de 1930 – é do ano de 1967, muito certamente o momento em que o álbum foi confeccionado. Mostra um ponto de vista distinto, de quem está no alto, contemplando um horizonte dominado pelo conjunto de arranha-céus; casas, sobrados, carros, ruas ordenadas e arborizadas são traduzidos pela legenda: “Londrina em 1967 – Seu extraordinário progresso em apenas trinta anos, aí está, como testemunho da coragem, esforço e trabalho de seus pioneiros”. Uma rasura a lápis retifica a legenda: “e oito anos”. A outra foto de período distinto mostra uma multidão em frente à prefeitura saudando a passagem de Eurico Gaspar Dutra por Londrina em 1946, no início da sua presidência. O porquê de esta foto fazer parte do conjunto temático e cronológico é uma curiosidade, pois nenhuma outra autoridade notável está homenageada no álbum. Seria a primeira grande multidão republicana formada na cidade, ou uma admiração de Juliani por Dutra?

A evidência explícita que torna o álbum fotográfico de José Juliani um produto de seu próprio imaginário é sua opção pela exploração da imagem, e não da fotografia. Imagem que não é um aspecto da fotografia, mas o contrário. No álbum, é a imagem que importa, não a originalidade do artefato. Pois uma imagem do passado é distinta de uma fotografia da época. Algumas das fotografias coladas no álbum são reproduções das próprias fotos feitas por Juliani. Detalhes de molduras, dobras, sujeiras, fita adesiva aparecem sem retoques, monta-

gens ou recortes, sobrando na representação da antiguidade local (imagem 5). É a imagem de si: o próprio autor que registrara as cenas primordiais da história da cidade as reproduzia a partir de suas cópias, e não mais dos negativos originais. Talvez não as tivesse mais, talvez faltassem equipamentos para ampliação. Talvez fosse mesmo natural reproduzir as próprias fotografias, uma vez que o tempo estava ali parado também, replicado na tautologia da memória da era da reprodução técnica.

Imagem 5 – Álbum fotográfico confeccionado por José Juliani



Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa Histórica

Mas se Juliani mal sobrevivia da fotografia, não importa. Cumpriu seu fado, tornou-se um pioneiro, o primeiro testemunho, aquele que realmente viu. Suas fotos comprovam, já que a fotografia não é senão a evidência de que algo realmente se passou, de que esteve diante da lente e deixou-se capturar. Mesmo manipulada, a fotografia ainda autentica uma realidade sensível, que realmente existiu, pois não se pode conceber tecnicamente a fotogra-

fla sem a presença de algo visível. É seu limite e seu poder: a imagem fotográfica é um real fixado, é uma presença ausente (BARTHES, 1984, p. 114-116).

Registrar o progresso não significava progredir junto com ele. Nos anos 1950, auge da expansão cafeeira na região norte do Paraná, aspirar ao progresso era conquistar a riqueza meteórica e exorbitante acertando-se como um grande negociador, ou melhor ainda, um afortunado fazendeiro proprietário de muitos alqueires das terras mais férteis do país, como anunciavam os corretores imobiliários e suas propagandas. Um misto de sorte e oportunidade proporcionado pela efervescência dos novos tempos. Progresso: um presente laborioso, mas farto; um futuro incerto, mas rico.

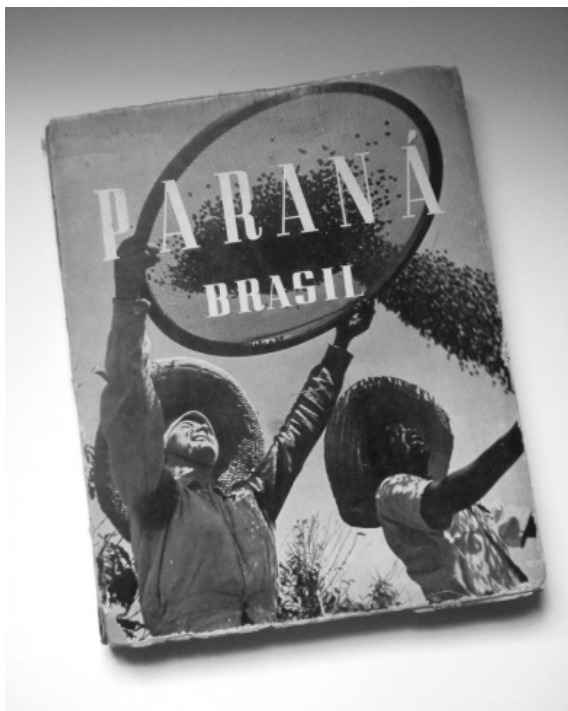
No ano de 1953, os ares progressistas sopravam com vigor a economia e a política estaduais, até então considerada uma região periférica da federação, dominada por velhos barões do mate e da madeira. Naquele ano em particular os marcos foram todos simbólicos, monumentais, literalmente: foi o ano em que se comemorou, com fervor, o centenário da emancipação política do Paraná (IVANO, 2002, p. 162 et. seq.). Inaugurações, construções, reformas; festas, bailes, crônicas, imagens, estatísticas. Naquele ano repleto de ícones, a imagem que se vendeu foi a de um estado progressista e laborioso, um verdadeiro paradigma histórico e racial dentro do país.⁸

Em 1953, em meio a dezenas de publicações alusivas ao cente-

nário do Paraná, o fotógrafo Peter Scheier (1908-1979) assinou um volumoso álbum comemorativo repleto com suas imagens. Denominado "O Paraná no seu centenário", tratava-se também de seu primeiro livro, que foi impresso todo em preto e branco pela Imprensa Paranaense, sob supervisão do Serviço de Imprensa do Paraná. Mede 22,5x28cm e contém a reprodução de 257 fotografias (imagem 6). Cobre as diferentes regiões do estado com imagens de plantações, pastagens, paisagens naturais, a capital, o interior; há comércio, artesanato, educação, costumes, flagrantes; arquitetura, tradições, os traços típicos, os exotismos. Ao lado da indústria madeireira, a cafeicultura domina a ordem econômica e social do estado, e também o álbum de Scheier: do total de reproduções, em torno de 125 imagens são dedicadas ao café. As fotografias mostram as cidades de fronteira ao norte, sua população (imagem 7), as plantações, a conquista da natureza. Mostra todo o percurso da atividade cafeeira, o desmatamento, a formação dos cafezais, a floração, a colheita, o tratamento, o transporte até o porto de Paranaguá, de onde os fardos partiam para o mundo.

⁸ Dois anos depois, em 1955, o crítico literário e professor Wilson Martins publicaria *Um Brasil diferente: ensaios sobre fenômenos de aculturação no Paraná*, onde defendia a controversa tese da plasticidade do imigrante europeu em se adaptar rapidamente às condições sociais e ambientais não só das terras paranaenses, mas de toda região meridional, incluindo São Paulo. Martins, diversamente de Gilberto Freyre em "Casa Grande e Senzala", identificava uma baixa influência da escravidão e do colono português em contraposição à imigração europeia, que teria dado um perfil étnico diferente ao sul do país.

Imagem 6 – Álbum “O Paraná no seu centenário”, de Peter Scheier



Fonte: Acervo pessoal

Imagem 7 – Álbum “O Paraná no seu centenário”, de Peter Scheier



Fonte: Acervo pessoal

A diagramação do álbum é multiforme, há desde imagens pequenas, de 5x7cm, até aquelas que ocupam a página inteira, sem bordas. Dentre as várias estratégias de apresentação das fotografias, a mais recorrente é a disposição antagônica, mostrando referentes distintos, mas complementares: o machadeiro e o pinheiro, o ancinho e

o trigal, a tora e a tábua, o leiteiro e os bois, Curitiba e o interior, floresta e cafezal (imagem 8). Outra estratégia é salientar, na legenda, o contraditório da própria imagem, como um carroção colonial à frente dos prédios da cidade, uma criança que “olha o cemitério de toras, após a batalha das derrubadas” (imagem 9). Há o retrato em flagrante, sem pose nem estudo; também a reportagem e a paisagem; há o dinamismo da tecnologia fotográfica, representada pelo close-up ou pelo filme de alta sensibilidade, capaz de fotografar à noite. Poucas perspectivas estão ausentes do álbum, como o estúdio e o autorretrato. Scheier usa abundantemente da contraluz, dos grandes volumes de sombras, do anonimato, de seus amplos conhecimentos como fotojornalista da revista “O Cruzeiro” para retratar e representar o Paraná centenário.

Imagem 8 – Álbum “O Paraná no seu centenário”, de Peter Scheier



Fonte: Acervo pessoal

Imagem 9 – Álbum “O Paraná no seu centenário”, de Peter Scheier



Fonte: Acervo pessoal

Passados vinte anos desde as primeiras imagens de Juliani, Scheier podia medir, comparar e dimensionar, em mais de uma centena de fotografias selecionadas para o álbum, as transformações que se davam particularmente no norte do estado. Mas não compara fisionomias, a forma das edificações, culturas agrícolas, organizações sociais ou paisagens. Não opera com a atualização da memória, ou seja, contrastando momentos distintos de um mesmo lugar já conhecido pelos olhares, criando uma camada de lembranças que amalgama o presente e o futuro, irremediavelmente. Não se trata do passado, no sentido de uma dimensão do tempo que pode ser medida pelas gerações, mas de um tempo anterior ao próprio homem, à sua indústria e à sua história.

A medida das fotos de Peter Scheier não é o tempo contado pela memória, mas aquele imensurável, ou seja, um tempo natural, imemorial, que tinha se sucedido no ciclo de vida e morte das plantas e

bichos da floresta. O fotógrafo mede as transformações a partir da própria desfiguração de uma utópica ordem natural, em que a eternidade repousaria sem se dar conta do homem. Diante dessa perspectiva e da sua inevitabilidade, uma sombra melancólica paira sobre algumas fotografias: há uma readequação dos termos para descrever a paisagem modificada – “Antes tudo era mata bruta... Hoje os cafezais se perdem no infinito”, diz uma legenda comparando as fotos de uma floresta e de uma lavoura (onde o “bruto” transforma-se em “infinito” pela formação de uma simetria monótona e monocultura das plantas); há o paradoxo da indústria local extrativa, a febril voracidade da fábrica de madeira: “logo não haverá mais paisagens de pinheiros contra o crepúsculo”; mas há também um senso de finitude, de algo irremediável e irreversível: “A civilização devassa os caminhos e devasta a floresta. Quase sempre é preciso derrubar para construir”, sentencia uma frase ao pé de um pinheiro em queda, que numa montagem é contemplada por um homem de barba e chapéu, colocado ao canto da página.

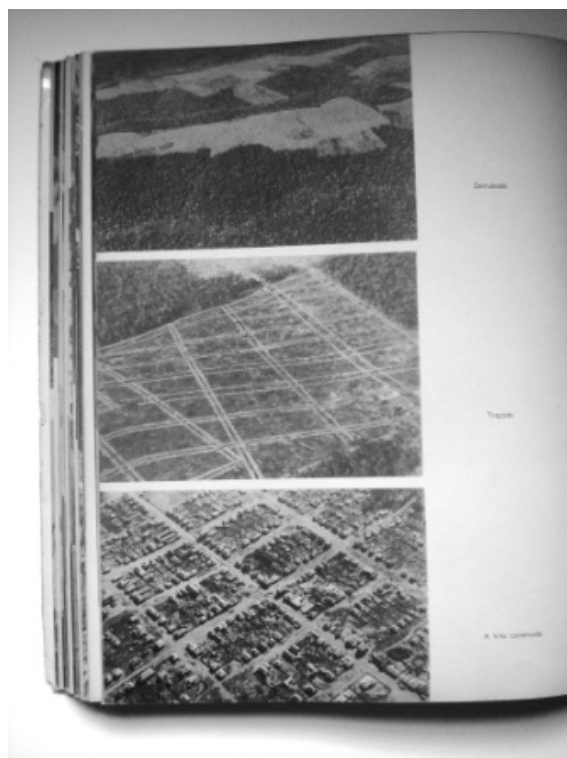
Diferente do pioneiro local, o experiente fotógrafo alemão tratou de fixar não mais o ato antecipatório e inaugural, mas uma imagem mítica, algo à altura da autodenominada “Canã Brasileira” aberta no norte do Paraná. Scheier, naquele ano monumental, vê condições para compor uma “narrativa heroica”, deixando literalmente visível a ocorrência de uma metamor-

fose. Para estruturar sua linguagem, o fotógrafo usou de uma estratégia, consciente ou não, em que o fotográfico é a ausência do tempo: ao condensá-lo, ao comprimi-lo num antes e num depois, um pré e um pós, um início e um fim, o sentido ou sentimento de passagem do tempo fica suprimido pelo choque de imagens antagônicas, pela circularidade do contraste entre um antes e um agora, reforçado em cada legenda. Mostra-se tautológico com a própria fotografia, ou seja, apoia-se na força autenticatória deste tipo de imagem, que confirma a passagem do tempo na medida em que consegue fixar uma diferença irreduzível entre a fotografia e o fotografado – já que somente essa diferença permite às fotos envelhecerem (BARTHES, 1984, p. 115).

Mas, enquanto rotina de trabalho, o processo comparativo utilizado em várias imagens no álbum nos faz imaginar se Scheier viajou constantemente, ou se permaneceu na região durante semanas ou meses acompanhando a derrubada da mata, a preparação do terreno, o plantio das mudas de café, a formação das plantas, seus primeiros frutos, sua colheita, tratamento e transporte; se fez fotografias exatas da floresta onde se abriu uma cidade ou se as tirou de um outro lugar ainda florestado. Por outro lado, a concomitância desses acontecimentos permitia ao fotógrafo condensar em alguns dias de trabalho todo o processo de ocupação do norte do Paraná. Ao flagrar diferentes etapas da conhecida formação de espaços socioe-

conômicos no país – a remoção da floresta e a implantação de uma indústria monocultura –, Scheier pôde acelerar o tempo, demonstrar a velocidade das novas técnicas, a vertigem de uma lucrativa frente de colonização (imagem 10). Embora de experiência distinta, a intenção de Scheier não diferia da de Juliani: ele também assinava um álbum para vender e propagandar uma ideia e um momento vivido pela sociedade local.

Imagem 10 – Álbum “O Paraná no seu centenário”, de Peter Scheier



Fonte: Acervo pessoal

No entanto, isso seria uma visão ciente das coisas ou uma estratégia para despertar interesse no álbum, que poderia ser vendido como um *souvenir* do tempo presente, um retrato da transformação, um flagrante da mudança? Pois nas páginas 47 e 48 há duas imagens contras-

tantes, uma da Londrina "antiga", de 1934, e a "atual", de 1953 (imagem 11). Mas é pouco provável que Scheier tenha estado naquela data na cidade, pois ainda nem imigrara para o Brasil, algo que faria somente em 1937.⁹ A foto, na verdade, é de José Juliani, mas não há menção à autoria. Comparando, porém, a mesma imagem a ele atribuída em outras publicações,¹⁰ é certo afirmar que é realmente seu autor. Qual a razão para Scheier, à época fotógrafo oficial do Museu de Arte de São Paulo, ter feito reproduzir uma foto que não era sua? Aliás, teria sido o próprio Peter Scheier a selecionar, organizar e legendar as fotografias? Há outras imagens que não lhe pertence? Muito provavelmente, o fotógrafo foi contratado e pago pelo Serviço de Imprensa do Estado que, também, muito provavelmente encarregou-se da edição do álbum. Na ordem daqueles dias, o furor celebrativo de 1953 pode ter ignorado autorias, trocado créditos, suprimido nomes, forjado provas. Ou seja, em todo monumento há esquecimento, voluntário ou não.

Imagem 11 – Álbum "O Paraná no seu centenário", de Peter Scheier



Fonte: Acervo pessoal

A memória resulta da interação entre o lembrar e o esquecer. Esquecer, em tempos históricos saturados de si mesmo, transforma-se em virtude;¹¹ é o esquecimento que recria na ordem do dia alternativas para a fuga daquela vida aprisionada por grossas paredes de velhas lembranças. Por outro lado, o esquecimento também pode ser transformado em apagamento, em silenciamento que emudece até as mais nítidas imagens da realidade; tempos de intolerância e extermínios. Esquecer, porém, é quase uma impossibilidade.

A fotografia, ao suspender o tempo, exige que a lembrança seja integral, sem borrões, desbotamentos ou rasgos, pois condensa as três dimensões desse tempo: o presente da ação fotografada, o passado singularizado pelo registro, o futuro que será reconhecido pela lembrança. Mas o ato de lembrar necessariamente precisa do esquecer, pois somente deste modo pode deixar escapar detalhes que sobram no presente. Assim, mesmo a fotografia não deixa de exigir que seja vista e revista pela memória sempre que estiver exposta. Há um tempo que não cabe na imagem.

Em que momento, no entanto, este tempo entra em sincronia com a imagem, dotando-a de uma perspectiva que permite ver uma história? O álbum fotográfico de Arminio Kaiser (1925-2014), "Ao sabor do café", é mais que a lembrança de uma experiência, é uma leitura do tempo que, literalmente, se funde com a narrativa. Lançado em 2008, o álbum é composto de 151

⁹ Uma pequena biografia dele encontra-se no catálogo da Coleção Pirelli/MASP de Fotografias de 2003, p. 70. Sobre fotografia, arquitetura e modernidade, ver FALBEL, Anat. Peter Scheier: visões urbanas de um fotógrafo moderno na América. In: *Anais do 7º. Seminário DOCOMOMO Brasil*. Porto Alegre: PRO-PAR/ UFRGS, 2007.

¹⁰ Como na biografia editada por sua filha, Maria Juliani Arruda, *Um homem, sua máquina e a história de Londrina*. O livro, composto de curtos textos memorialísticos sobre José Juliani, reproduz a grande maioria das fotografias do álbum histórico do o fotógrafo editou nos anos 1960.

¹¹ Reflexão inicial de Nietzsche na "Segunda intempestiva". Sobre uma política do esquecimento, ver RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

fotografias realizadas entre os anos de 1957 e 1970, além de três breves textos de autoria do fotógrafo. Obra produzida pelo Instituto Câmara Clara por meio do projeto Revelações da História, contemplado pela Lei de Incentivo à Cultura de Londrina, o álbum tem 148 páginas e mede 21x22cm (imagem 12). Foi impresso em papel couché, valorizado os acentos do preto e branco das fotografias. Estas ocupam quase sempre a totalidade das páginas, onde a diagramação deixa ver as dimensões dos negativos: 35mm, 6x9cm e 9x9cm.

Imagem 12 – Álbum “Ao sabor do café”, de Armínio Kaiser



Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa Histórica/UEL.

Como conta em seus textos, Armínio Kaiser realizou estas fotografias e dezenas de outras quando era engenheiro agrônomo do extinto Instituto Brasileiro do Café, o IBC, que tinha importante representação na região, com seus armazéns e técnicos. Em razão do ofício, percorreu a fronteira da região cafeeira no norte do Paraná, que ainda avançava floresta adentro durante a década de 1950. Registrou a ca-

feicultura com olhos que não eram do técnico, nem do produtor ou do propagandista:

Desapercebidamente enfocava, de preferência assuntos que interessavam mais a um sociólogo ou antropólogo em vez dos estritamente ligados à minha profissão de agrônomo, uma vez que não tinha compromissos outros, porquanto os recursos usados eram retirados unicamente dos meus proventos. (CHOMA et al., 2008, p. 143).

O álbum documenta a cafeicultura no norte do Paraná em dois movimentos: o da produção e o da experiência local. As fotografias foram divididas em grandes temas, dispostos na seguinte ordem: Arrancada, Erosão, Plantio, Cotidianos, Florada, Colheita, Secagem, Armazenagem, Nebulizador, Geadas, O grande incêndio, Programa de diversificação, Erradicação, Desassossego, seguido por fim dos Textos Autobiográficos. No contexto da produção se encaixam as imagens próprias da cafeicultura, como plantio, florada, colheita etc. No contexto da experiência local, as geadas, o grande incêndio de 1963, a erradicação e outros temas que especificam a passagem do café pelo norte do Paraná.

Chama a atenção, de imediato, os dois primeiros temas, Arrancada e Erosão. Diversamente dos álbuns comemorativos, as imagens contêm um signo negativo, como se prenunciasssem uma catástrofe ao invés do Eldorado. A remoção da floresta, os inúmeros troncos

tombados e carbonizados que dominam o horizonte das imagens, as raízes fumegantes que sobram da madeira extraída não sinalizam uma conquista, mas um desastre. Exala a corpos queimados, sufoca a fotografia, que solta a fumaça dos incêndios conquistadores. A Erosão vem em seguida, fenômeno até então reservado para figurar em matérias de jornal, em estudos científicos, não na memória da colonização. Mas no álbum de Kaiser as imagens da terra erodida formam vales lunares, precipícios moldados pela voracidade da monocultura do café (imagens 13 e 14). A narrativa do próprio fotógrafo explica a presença desses dois temas no início do livro:

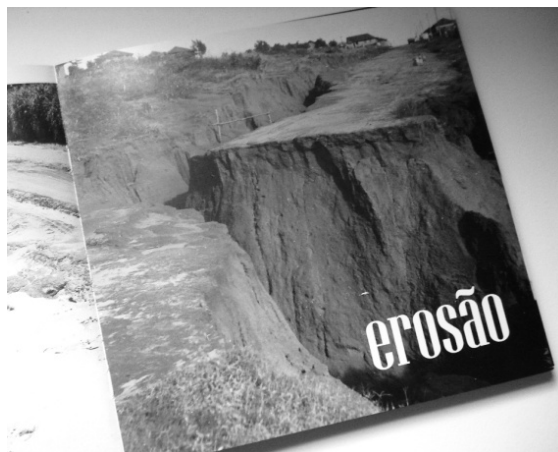
Era uma grande maioria [de agricultores] que nada conhecia sobre cafeicultura e uma minoria que, por tradição, repetia erros acumulados no passado sem se incomodar com qualquer consequência visto não haver razão para se preocupar porque sempre haveria terras virgens mais adiante. Era um desenfreado desespero para plantar café de qualquer jeito e enriquecer rapidamente. ((CHOMA et al., 2008, p. 139).

Imagem 13 – Álbum “Ao sabor do café”, de Armínio Kaiser



Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa Histórica/UEL.

Imagem 14 – Álbum “Ao sabor do café”, de Armínio Kaiser



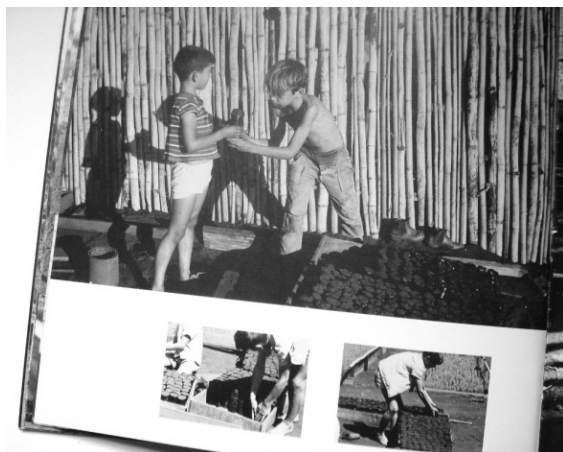
Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa Histórica/UEL.

Neste movimento sincrônico entre imagem e texto, as fotografias ilustram a narrativa, e vice-versa. Reconhecida no futuro do seu passado¹², as imagens contam uma história já vista, que há tempos (re)enquadra os referentes – aquilo que se coloca diante da lente fotográfica – na atualidade da agricultura de exportação, das vorazes frentes agrícolas, do nomadismo da cafeicultura. Em Plantio, as crianças que aparecem trabalhando a terra, tratando as mudas de café, não representam a fortuna que brotará do

¹² Conceito do historiador Reinhart Koselleck que exprime a combinação entre o espaço de experiências e o horizonte de expectativas de um grupo social que permite a construção da ideia de tempo histórico. (KOSELLECK, 2006)

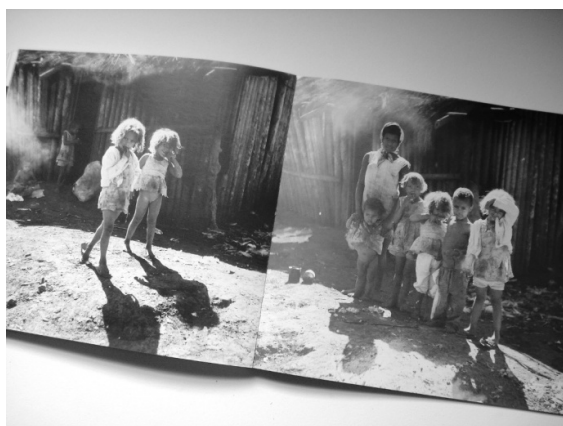
chão, mas a caducidade da recente colonização da região (imagem 15). Em Desassossego, as crianças seminuas de algum cortiço não remetem à vida simples, mas à sobrevivência impudica (imagem 16).

Imagem 15 – Álbum “Ao sabor do café”, de Armínio Kaiser



Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa Histórica/UJEL.

Imagem 16 – Álbum “Ao sabor do café”, de Armínio Kaiser



Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa Histórica/UJEL.

No álbum de Kaiser, uma narrativa cômica conduz o espectador a ver a repetição de um erro. O cômico aqui é compreendido como um enredo em que a parte é tomada pelo todo (WHITE, 1995), encontrando no particular uma ge-

neralidade: o café pelo ouro, a terra roxa pela Canaã, as luzes da cidade pelo Eldorado. Mas também a minoria pela maioria: uma pequena parte de cafeicultores que sabia realmente plantar, como afirma Kaiser, o fazia repetindo o mesmo mito edênico da abundância infinita de terras, que por sua vez era também acreditado pela maioria que desconhecia o plantio do café. O cômico aqui não é risível, mas o farsesco, pois repete às mesmas antinomias da estrutura colonial que sustenta qualquer miragem do Eldorado: sucesso e fracasso, fartura e escassez, sorte e azar. Variam os homens, as paisagens, as lavouras, mas não os personagens e destinos. Hoje, assombrados pelas consequências ambientais, a cafeicultura parece representar a última grande obra de um sistema improdutivo e devastador de exploração da terra. O que vem depois, os pastos, o algodão e a soja, são variações.

No capítulo O Grande Incêndio, Armínio Kaiser representa essa catástrofe com a imagem de um homem que, cabisbaixo, despeja a água de uma panela sobre um tronco carbonizado. Às suas costas, uma atmosfera cinza faz lembrar um esboço formado por coisas de contorno indeciso (imagem 17). Será que este homem teria pousado a pedido do fotógrafo, ou realmente estava a apagar o fogo do tronco, acreditando minimizar os efeitos do incêndio em seu ambiente? Representaria ele o esforço individual, mas de proporções coletivas, que teria motivado os cafeicultores a combaterem o fogo? Foi o

incêndio debelado pela disposição de cada um, ajudando com o que tinha às mãos, ou o homem está ali apenas representando, literalmente, o gesto patético e desesperado de quem se vê à beira da ruína?

O que a fotografia é capaz de ver? O que há para ser visto? As imagens são do passado ou de um momento que quer se garantir no futuro?

Imagem 17 – Álbum “Ao sabor do café”, de Armínio Kaiser



Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa Histórica/UDEL.

Se vistos apenas como homens de seu tempo, os fotógrafos podiam olhar de um modo que apenas esse tempo permitiria. Não poderiam ser tratados como visionários ou anacrônicos, mas homens limitados ao seu mundo, ao seu espaço e condição de vida. Assim enquadrados, o que eles viram teria sido condicionado por algumas particularidades, como os conhecimentos técnicos e artísticos da fotografia, sua produção conforme distintas condições (na selva, no estúdio, no computador), seus clientes e seus suportes de circulação (álbuns, jornais, cartões postais, retratos etc). Mas eram

condicionados também por coisas em comum, como todos possuírem uma relação imigratória com o país: José Juliani é filho de imigrantes italianos, Peter Scheier é imigrante alemão-judeu, Armínio Kaiser é filho de portugueses e austríacos que deram na Bahia. Para sujeitos assim, ainda com muitas histórias e lembranças de uma terra distante, empobrecida ou aterrorizada, a visão de uma fronteira agrícola em expansão criava uma expectativa de futuro, um horizonte de anseios que, também como um ciclo, ia da fartura à miséria.

Em comum ainda a tonalidade das imagens: todos os álbuns são em preto e branco, embora a fotografia colorida já fosse acessível quando os fotógrafos atuaram. Qual a razão dessa opção? Não é difícil supor que os custos e o manuseio de material colorido eram onerosos a eles, mesmo a Peter Scheier, que embora contratado pelo governo estadual, não devia ter acesso fácil à produção da fotografia em cor nos anos 1950. O mesmo se pode pensar de Kaiser, que operava com recursos próprios. Juliani, em suas dificuldades, não deve ter tido a oportunidade de trabalhar com esta tecnologia. Mas a opção também pode ter sido pessoal, numa recusa à cor, como se ela própria fosse uma outra coisa que não fotografia.¹³

Por outro lado, a confecção de álbuns fotográficos coloridos foi e ainda é custosa ao fotógrafo, tornando-se praticamente inviável sua produção sem recursos de terceiros. De qualquer modo, no caso dos

¹³ “As fotografias em preto-e-branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisto que reside seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato. Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto-e-branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos.” (FLUSSER, 2009, p. 39) Mas Flusser prossegue a reflexão, afirmando que a fotografia em cor também é conceitual, na medida em que essa cor é uma codificação da teoria química, “E quanto mais ‘fiéis’ se tornarem as cores das fotografias, mais estas serão mentirosas, escondendo ainda melhor a complexidade teórica que lhes deu origem.” (FLUSSER, 2009, p.40)

14 “Uma fotografia passa por ser uma prova incontrovertida de que uma determinada coisa aconteceu. Por mais distorcida que a imagem se apresente, há sempre a presunção de que algo existe ou existiu, algo que é semelhante ao que vemos na imagem. Sejam quais forem as limitações (no caso do amadorismo) ou pretensões (no caso da capacidade artística) do fotógrafo, uma fotografia – qualquer fotografia – parece ter uma relação mais inocente, e por isso mais exata, com a realidade visível do que os outros objectos miméticos”. (SONTAG, 1981, p. 16)

15 “[...] as imagens são nossos olhos passados, presentes e futuros, olhos da história, roupas, nudezas e paredes da história. Roupagens e montagens de tempos heterogêneos. De vivências presentes, de sobrevivências, de ressurgências, de tantas outras memórias (individuais e coletivas). Pensar deste modo as imagens como lugares de questionamentos, lugares dentro dos quais, escrevemos, também, nossa história.” (SAMAIN, 2012, p. 163)

álbuns investigados, além das imagens em preto e branco, há em comum ainda o fato de serem destinados ao público, ou seja, não são de ordem privada, não foram produzidos apenas para a contemplação do fotógrafo e seus próximos. A própria ideia de “álbum fotográfico” fica exposta às circunstâncias do objeto: enquanto a produção de Scheier e Kaiser é dada em formato de livro, com todo seu aparato gráfico e sua centena de exemplares, José Juliani usa de um recurso diverso, pois seu álbum é semelhante ao encontrado no comércio de materiais fotográficos e *souvenirs*, isto é, próprio à guarda da fotografia, com suas grossas folhas acartoadas, o papel de seda entre elas, o cordão que as prende, a capa reforçada; álbuns confeccionados um a um, como se fossem objetos únicos, artesanais.

O álbum de Juliani, embora sugira a contemplação íntima, como os porta-retratos e fotografias emolduradas que enfeitam os cômodos de uma casa, alinha-se à expectativa de Scheier e Kaiser: também busca um espectador. Mas talvez mais que esse alguém que saiba contemplar uma fotografia, os fotógrafos procuram o olhar do testemunho, daquele que viu, que pode confirmar a veracidade daquelas imagens. Fotos que valem não pela sua capacidade de representação pictórica, mas sim por atestar a realidade dos acontecimentos fundadores. Mesmo o álbum de Peter Scheier, composto de flagrantes que pretendem sintetizar o Paraná no ano de seu centenário político,

imprime uma visão testemunhal, no sentido de lembrar ao espectador que ele estaria a presenciar, naquele 1953, um momento único na história do Estado. Por outro lado, as imagens de Juliani precedem o seu álbum em pelo menos três décadas; o mesmo acontece com o álbum de Kaiser, isto é, as fotos foram selecionadas numa data muito posterior ao momento em que foram realizadas.

Organizadas em álbuns, ordenadas conforme escolhas cronológicas ou temáticas, as fotografias assim dispostas tornam-se próprias à contemplação. Elas, enfim, atestam a história da colonização local, da construção de Londrina e da cafeicultura na região. Mas essas fotografias não são apenas provas¹⁴ dos acontecimentos passados, elas pretendem estender a experiência histórica àqueles que as contemplam, gerando cumplicidade, identidade, uma memória em comum e documentada. Procuram partilhar o testemunho, fazer convergir a um mesmo circuito de lembranças o olhar daquele que nada viu, mas que pode reconhecer-se nos volumes, contrastes e formas do evento impresso na imagem fotográfica. Desse modo, as imagens também se garantem para além do seu momento de impressão, isto é, elas não atestam apenas aquilo que foi, mas aquilo que ainda será - num instante outro, que ainda não chegou; como se persistissem numa espera, adormecidas, para despertarem numa outra época. Os álbuns se valem dessa qualidade intrínseca da fotografia: a sua capacidade de promover a epifania do tempo¹⁵.

Testemunho, reconhecimento e expectativa comprimem-se em cada uma das fotografias selecionada para cada álbum. Elas não só ratificam a memória daquele que primeiro viu, mas impõe a quem as vê posteriormente a evidência daquilo que aconteceu: alguém esteve diante do que a fotografia mostra (BARTHES, 1984, p. 76). Nesse sentido, as fotografias tornam-se também parte do processo de formação da mentalidade local, uma vez que o “saber dizer” sobre elas é atestar a sua veracidade, é apropriar-se daquilo que é informado, garantido legitimidade aos atos fotografados. Por fim, as imagens fotográficas promovem o enquadramento do tempo futuro, reconciliando a incerteza do porvir com a continuidade de um passado/presente perenizado pelo registro do ocorrido. Portanto, os álbuns fotográficos de Scheier, Juliani e Kaiser não remetem apenas ao vivido, mas possibilitam a permanência de um tempo pretérito naquele tempo que virá.

Os três álbuns podem ser vistos isoladamente, em suas especificidades editoriais e em seus distintos períodos de produção, assim como em seus pontos de vistas, tanto da própria imagem como das escolhas (de uma e não de outra fotografia de recorte temporal; de ordem temática; de perspectiva moral e política) feitas para a confecção de cada álbum. Mas vistos em conjunto, eles parecem remeter a uma unidade narrativa, e neste caso, a uma narrativa monumental. Compreende-se aqui que esta narrativa

seja resultado daquele que pratica a história monumental (NIETZSCHE, 1999), ou seja, uma história que trata determinados sujeitos e acontecimentos como ápices de um momento do passado, mas que estariam “vivos, claros e grandiosos” aos olhos de hoje. Seriam exemplos de pessoas e ações que tiveram êxito diante das forças imprevisíveis, naturais e humanas; que conseguiram resistir e criar sentidos outros para as novas determinações históricas. Cada álbum faz lembrar ao espectador das possibilidades existentes na aventura da vida, aproximando as experiências e os sujeitos, induzindo-os a imitá-los, minimizando as razões irreduzíveis e apostando na igualdade de resultados. Nesta história monumental não haveria heroísmos nem grandes feitos, mas a lembrança da possibilidade de se viver os constantes desafios à vida de forma ativa, reinterpretando as circunstâncias e acasos a partir do exemplo passado.

Nesse sentido, várias fotografias dos álbuns não apenas testemunham, mas induzem quem as vê a experimentar as mesmas emoções, ou buscar as condições próximas daqueles representados nas imagens. A singularidade de cada foto – não apenas do tema selecionado, mas de sua própria forma de registro, pois toda foto captura um momento que não retorna (BARTHES, 1984, p. 123) - se esvai na possível repetição da mesma pose, do mesmo enquadramento, de recortes similares. Assim, é com idêntico gesto de assombro e coragem que se deve deixar retratar ao lado de

árvores seculares e grandiosas, pois elas logo serão lembrança; o sentimento de melancolia e vitória diante da mata derrubada; igual regozijo em meio aos pés de café, que se contam aos milhares; o espanto diante da fartura da produção, que enche depósitos e carrocerias de caminhões; a admiração e contentamento nas inaugurações das casas de comércio; a pressa e fascinação das ruas, com seu jogo de luzes e neons.

No entanto, uma história monumental também pode ser compreendida a partir do processo de monumentalização que as sociedades históricas vêm passando desde o século XIX. É a partir desse momento que emerge a ideia de monumento histórico, diferentemente do monumento até então conhecido. Este é concebido e construído com explícitos objetivos memoriais, a exemplo dos obeliscos, portais, esculturas comemorativas, obra funerária etc. Tem por função a rememoração de algo ou alguém, evoca aquilo que foi, é um mediador entre o passado e o presente. O monumento, geralmente exposto em público, representa a escolha de determinados homens ou acontecimentos que fazem lembrar determinados valores. Como diz Jacques Le Goff (1996), são expressões das forças voluntárias e involuntárias do poder de perpetuação dos grupos sociais, são uma herança do passado, legados para a memória coletiva. Em princípio, monumentos seriam diversos da ideia de documento, estes concebidos como provas, normalmente escritas, de caráter objetivo, e que

são as principais fontes de trabalho que legitima o discurso dos historiadores. Mas tanto documentos como monumentos, ressalta Le Goff, são resultados dos diversos interesses das sociedades históricas, pois um documento ou monumento “não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que detinham o poder” (LE GOFF, 1996, p. 545). À medida que a historiografia foi alargando o conteúdo do termo documento, abrangendo não apenas outros materiais escritos, mas também as imagens, os sons, os pensamentos e valores, uma análise crítica não se resume apenas a constatar a sua autenticidade. É nesse sentido que os documentos também são monumentos, são montagens, escolhas, ‘mentiras’ que devem ser compreendidas sob suas condições de produção, sua intencionalidade e as contingências que passam, até alcançarem um determinado tempo presente.

Os álbuns fotográficos de José Juliani, Peter Scheier e Armínio Kaiser podem assim ser considerados monumentos nesse duplo sentido, como narrativas inspiradoras de fatos exemplares e como materiais consagradores da memória coletiva de determinado grupo social. Folhear cada álbum não apenas rememora aquilo que foi, mas reaviva aquilo que ainda pode ser. Mas a cada possibilidade abortada, esquecida ou fracassada no presente, a distância entre o passado e o futuro se alarga, tornando as imagens mais e mais esmaecidas, sem niti-

dez, até que um dia deixem de ser reconhecidas. Quando isso acontecer, nem a memória nem a história darão sentidos às fotografias, pois não mais fotografias, não mais documentos nem monumentos, mas enigmas de uma nova história.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Sinergia, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- IVANO, Rogério. *Crônica de fronteira: imagem e imaginário de uma terra conquistada*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2002.
- KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma P. Maas et al. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.
- LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: *História e memória*. 4ed. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e do inconveniente da história para a vida*. Trad. Antônio Carlos Braga et al. São Paulo: Escala, 2008.
- SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. *Visualidades, Goiânia*, v. 10, n. 1, p. 151-164, jan-jun 2012.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. 2 ed. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- WHITE, Hayden: *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

Recebido em: 15/set/2020

Aceito em: 15/jan/2021