

Asociación Uruguaya de Historia Económica (AUDHE)

Terceras Jornadas de Historia Económica

Montevideo, 9 al 11 de julio de 2003

Simposio N° 22

Nombre del simposio: Turismo, espacio y ciudad a partir del S. XIX. Hacia una visión multidisciplinaria

Coordinadores: Nelly da Cunha, Alvaro López Gallero, Elisa Pastoriza

Título de la ponencia: *A cidade fotografada: a modernidade no imaginário dos fotógrafos brasileiros.*

Autor(es): Silvia Helena Zanirato \*

Adscripción institucional: \* Doutora em História Social pela UNESP, Professora de Teorias da História do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá.

Correo electrónico: silmart@wnet.com.br

---

*A cidade fotografada: a modernidade no imaginário dos fotógrafos brasileiros.*

### **A paisagem urbana nas lentes fotográficas**

Desde os primórdios da fotografia a cidade parece ter se transformado em tema predileto, uma vez que fotógrafos desse primeiro instante como Louis Daguerre, voltavam suas lentes para o mundo urbano e o *Boulevard du Temple*, em Paris, foi uma das primeiras fotografias feitas por ele, ao final da década de 1839 (Mondenard, 1999, p. 107).

O interesse pelas paisagens urbanas motivou entre 1951 e 1856 o lançamento de fotografias, em forma de álbum, pela gráfica francesa Blanquart-Evrard. Eram fotos de cidades como Bruxelas e Paris, como monumentos da Alemanha, da Itália, da Bélgica e da Espanha. Vistas de Moscou também foram difundidas em Londres nesse mesmo tempo. A maior parte dos fotógrafos desse primeiro momento escolhiam os cenários que possibilitassem mostrar os registros da herança cultural antiga, as marcas do passado medieval (Idem, p. 108).

Não tardou para que a imagem fotográfica também se voltasse para a cidade bifrons, por um lado “efígie do progresso e da beleza, fermento de vida social até no anonimato das multidões”; por outro, maléfica “sinônimo de caos, de perversão, de um desnudamento e de uma feiúra” (Choay, 1999, p. 68).

Surgiram então os fotógrafos que se interessaram pela cidade moderna, pelo seu burburinho, suas avenidas e construções. Esses fotógrafos tornaram possível o acompanhamento das modificações urbanas e que passaram a ser requisitados pelos órgãos oficiais para documentar trabalhos e valorizar as remodelações realizadas pela administração pública.

*Desde cedo os governos, assim como as grandes empresas comerciais, requereram a presença do fotógrafo para que este documentasse seus feitos, suas realizações. As paisagens das áreas urbanas e do campo, a natureza, os tipos humanos em seu habitat natural, os conflitos sociais e as guerras foram registrados pela fotografia; melhor dizendo: nem todos*

*os fatos, ou apenas os que interessavam para determinados grupos, num dado momento, o foram* (Kossoy, 1998, p. 46).

As administrações públicas encontraram na atividade fotográfica uma forma de tirar partido e valorizar sua atuação. Em 1852 um fotógrafo acompanhou as primeiras destruições dos velhos bairros de Paris. Alguns anos mais tarde, Charles Marville foi encarregado de documentar os trabalhos de transformação da cidade. Durante 15 anos ele cobriu todo o processo, fotografou bairros velhos que seriam destruídos, as próprias destruições, as diferentes etapas das construções e enfim a obra concluída (Mondenard, 1999, p. 109).

A transformação da cidade em metrópole se operava nos termos das rápidas mutações e a fotografia aparecia como a única capaz de seguir o ritmo acelerado das mudanças. Ela tornou-se testemunha privilegiada, a conservar a memória e a registrar tudo que dava um novo rosto à cidade. A vida cotidiana podia ser retratada, o movimento das pessoas, a agitação urbana.

### **Paisagens urbanas do Brasil: registros fotográficos de grandes e médias cidades**

O registro da paisagem urbana também foi uma preocupação de fotógrafos no Brasil, e o retrato das cenas urbanas se fez com mais freqüência nas cidades que se sobressaíam pela importância política ou pela beleza. Salvador, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo foram algumas das cidades bastante fotografadas ainda no século XIX.

As primeiras imagens citadinas foram veiculadas em forma de cartões postais, impressos no exterior. Eram clichês de fotógrafos como Rodolpho Lindermann, Marc Ferrez, Albert Aust e retratavam Recife, Salvador, Rio de Janeiro, sempre a mostrar o olhar estrangeiro em busca do exótico e do pitoresco (Schapochnick, 1997, p. 429).

Esses retratos

*nacionais ou importados, branco e preto ou coloridos prancromáticos, (...) passaram a fascinar a população. As imagens: paisagens bucólicas que sublinhavam o exótico tropical ou a natureza refigurada nos jardins e praças, o cenário urbano emblematizado pelas pontes e avenidas, o*

*porto ou a estação ferroviária, o casario e os monumentos associados à valorização dos ideais de "civilização" e "progresso" (idem, p. 430).*

Tal ideário encontrou pleno campo de desenvolvimento na passagem do século XIX para o século XX, quando fotógrafos, fascinados com a modernidade, não deixaram de se ocupar em registrar as transformações vividas pelas cidades.

O fotógrafo Militão Augusto de Azevedo foi um dos primeiros a registrar paisagens urbanas da capital paulista no período de 1862 e 1887. Uma primeira série de fotografias foi feita em 1862, quando ele retratou os espaços vazios da cidade, os largos e as igrejas. Em 1887 produziu uma segunda série, valendo-se do conhecimento das imagens produzidas por Marville sobre Paris, e procurou captar as transformações no espaço, resultantes das intervenções urbanísticas. Em seu *Álbum Comparativo - 1862-1887* Militão juntou as fotografias de modo a mostrar aquilo que via como o progresso de São Paulo. Percebe-se em seu trabalho uma preocupação em justificar as intervenções urbanísticas na cidade, que traduz sua confiança na idéia de progresso. Sem enfocar os aspectos sociais - que para ele tornavam-se muito confusos se analisados pela via da crescente miscigenação de imigrantes que chegavam à cidade, somados ainda à criação de inúmeros espaços culturais diferenciados dentro daquele meio urbano - esse fotógrafo fez uma verdadeira seleção de partes da cidade consideradas aptas à representação da "metrópole moderna" (Carvalho & Lima, 1998: 112).

Militão optou pela cidade artefato, pela valorização do traçado urbano, pelos espaços abertos, várzeas, lagos e etc. Ainda que ele tenha secundarizado os agentes sociais em suas fotografias, o registro do processo de urbanização da cidade gerou uma documentação visual, que mais tarde seria facilmente “articulada a novos sentidos”, dentro desse processo de urbanização e “de acordo com os interesses e expectativas dos participantes diretos e indiretos desse processo”. Além disso, a opção pela cidade-artefato também se deve “à baixa sensibilidade das chapas fotográficas, que exigiam um longo tempo de exposição, dificultando o registro com nitidez de elementos em movimento” (idem, p. 114).

A materialidade urbana, assim valorizada, projeta um sentido de cidade que tem como referência a ação do tempo, aspecto que fica evidente no projeto do *Álbum Comparativo* de Militão. A ação do tempo sobre a cidade evidencia-se ainda quando, em

1910, seu trabalho foi empregado para valorizar as obras realizadas pela administração municipal, que procurou comparar o espaço reurbanizado com aquele registrado pelas lentes de Militão (idem, p. 118).

Essas fotografias foram novamente utilizadas no sentido comparativo nas décadas de 1920 e 1930, para mostrar o progresso que a cidade de São Paulo vivera, contrapostas à “visão arcaizante da cidade colonial”. As fotos de Militão foram retomadas sempre que se buscou comparar o passado e o presente, apresentado como infinitamente melhor do que antes. A qualidade era encontrada nas ruas, avenidas, na verticalização da cidade que se assemelhava cada vez mais às metrópoles européias e norte-americanas.

O Rio de Janeiro também teve seu ambiente urbano registrado por vários fotógrafos, entre eles, Augusto Cezar Malta de Campos. Malta chegou ao Rio em torno de 1889 e, em 1903, foi convidado pelo prefeito Pereira Passos para ser o primeiro funcionário público com cargo de fotógrafo. Subordinado à Diretoria de Engenharia do governo do Rio de Janeiro, Malta transformou-se num fotógrafo documentarista que acompanhou o plano de modificações urbanas proposto pelo governo de Pereira Passos (Oliveira Jr, 1998, p. 77).

*Utilizando-se de câmara de grande formato de negativo (24x30, 18x24 ou 13x18 cm), operadas com chapas de vidro com base de gelatina bastante sensível à luz, que permitia o trabalho com diafragmas fechados e velocidades de obturador entre um segundo e um quarto de segundo, (Malta) vai acompanhando passo a passo e foto a foto a transfiguração da cidade (idem, p. 80).*

Os bairros condenados à destruição, às novas edificações, a mudança na paisagem, as cenas do dia-a-dia e os acontecimentos mais marcantes foram por ele registrados.

As fotografias de Malta que contemplaram a modernização do Rio de Janeiro foram convertidas em postais que destacavam os grandes edifícios da Avenida Central, o Teatro Municipal, o Palácio Monroe, a Biblioteca Nacional e a Escola Nacional de Belas Artes (Schapochnick, 1998, p. 443).

*A grandiosidade das construções e as fachadas de estilo eclético nada tinham de aleatório. Disposto ao lado de edifícios destinados a empresas nacionais e estrangeiras ligadas ao comércio, à infra-estrutura, à*

*recreação e ao consumo de produtos europeus de luxo, o bulevar representava as aspirações de “Progresso” e a “Civilização” do país (idem, p. 443).*

Esses registros recebiam cuidados especiais com vistas a solenizar as realizações do poder público, criando uma imagem do Estado sob a perspectiva positiva e deixando de evidenciar as classes sociais existentes no meio urbano.

A popularização da fotografia no decorrer do século XX e a disseminação da urbanização pelo interior do Brasil não foram suficientes para deter o fascínio que a modernidade concretizada no espaço urbano exercia sobre os fotógrafos. Invariavelmente suas lentes continuaram a convergir seu foco para as cidades, sempre a registrar os símbolos do progresso, da modernidade.

Tal encantamento fez com que cidades menores, com menos atrativos que as capitais também fossem retratadas. É o que pode ser constatado ao se olhar para a história de Maringá, uma cidade de porte médio, situada no interior do Estado do Paraná.

Com 300 mil habitantes em apenas 55 anos de existência, essa cidade foi objeto de contemplação de fotógrafos, fascinados com o crescimento tão rápido em tão curto espaço de tempo. Entre esses fotógrafos destaca-se Kenji Ueta, que a fotografou por mais de cinquenta anos e acompanhou as múltiplas transformações vivenciadas naquele espaço. Suas fotografias são continuamente acionadas sempre que se procura contar o passado, e os registros por ele produzidos são invariavelmente apresentados nos eventos comemorativos como sendo "a história da cidade".

Mas as fotografias, como quaisquer outros documentos, são representações produzidas pelos agentes sociais. Compreender as representações contidas na produção imagética do fotógrafo Ueta pode ajudar a compreender um pouco mais a história de Maringá.

Um estudo dessa natureza não deixa de se valer de recursos biográficos. Não a biografia entendida como uma narrativa progressiva e linear, na qual o protagonista é apresentado como um sujeito dotado de toda a coerência possível, mas sim uma modalidade do discurso histórico "que dê conta dos elementos contraditórios que constituem a identidade de um indivíduo e das diferentes representações que dele se possa ter" (Levi, 1998, p. 171). Isso implica em acompanhar o movimento do personagem em um contexto

histórico que torne compreensível a trajetória individual e o sistema social na qual sua produção se insere, apontando para as discontinuidades próprias das experiências vividas.

Feitas essas considerações, é possível dizer que o objetivo desse texto é apresentar uma análise dos olhares que Kenji Ueta lançou sobre as transformações vividas pela cidade de Maringá, e que se expressam em suas memórias e nas imagens fotográficas registradas por sua câmera. Tal procedimento implica num trabalho conjunto com a fonte oral e a fotográfica, no qual a tomada de depoimentos recorre às imagens fotográficas, apresentadas como elementos detonadores da memória. O recurso à fotografia como detonador da memória, não só enriquece a narrativa, como "dá uma segurança muito maior ao processo de rememoração" (Simson, 1998, pp. 25-26).

Nesse sentido, as imagens do passado são empregadas tanto para compreender a leitura desse mesmo passado, quanto para tornar mais compreensível o presente, pois

o conhecimento do presente não se dá apenas através da experiência direta e pessoal. Nossa imagem da cidade, por exemplo, é continuamente construída através de informações indiretas vindas da mídia, de leituras, de relatos orais e, naturalmente, de um universo iconográfico (Carvalho & Lima, 1998, p. 112).

As fotografias e os depoimentos selecionados para a análise, retratam as transformações da cidade e revelam modos de atribuir sentido ao espaço urbano, por meio de olhares impressionados com o progresso e a modernidade. A eloquência da fala e das imagens de Kenji Ueta sobre a cidade que viu nascer chamam a atenção e incitam à reflexão acerca do impacto do fotógrafo com esse acontecimento. Se os retratos e as recordações que envolvem a produção de determinada memória da cidade são tão eloquentes, "são igualmente eloquentes os silêncios e ausências de determinadas (falas e) imagens" (Novaes, 1998, p. 117).

**Recordações em branco e preto. As lembranças do fotógrafo na história da cidade.**

Diariamente, por mais de 50 anos, o japonês Kenji Ueta voltou as lentes de sua câmara fotográfica para a cidade que crescia ordenadamente: as ruas, os prédios, os carros e as árvores, possibilitam, ao leitor dessas imagens, realizar um mergulho visual pela Maringá ao longo das décadas de 1950 a 2000. São milhares de negativos e de positivos, fotos em branco em preto e em cores, que registram a expansão física da cidade, as transformações do processo de urbanização. Essas fotografias, em seu conjunto, apresentam sua visão sobre a cidade, os momentos que não passaram despercebidos ao seu olhar e que foram registrados por suas lentes fotográficas.

Certamente o jovem Ueta não imaginava, ao desembarcar em Maringá em 1951, que iria se tornar um fotógrafo a retratar aspectos visuais da cidade e se converter em um dos guardiões da memória. Muito menos podia imaginar que se tornaria dono de uma cadeia de fotos e um personagem importante para a história da cidade, sempre referenciado nas comemorações festivas que envolvem a produção e a reprodução constante dessa história.

Kenji Ueta havia chegado ao Brasil em 1933<sup>1</sup>, com seis anos de idade, junto com a família que emigrara do Japão em busca de melhores condições de trabalho e vida. Os Ueta vieram, como muitos imigrantes, tentar melhor sorte em um país novo, com a expectativa de juntar dinheiro e um dia retornar à pátria. O desembarque em terras brasileiras ocorreu no Porto de Santos e, de lá, a família foi para a região da Mogiana, trabalhar nas fazendas de café. A busca pelo Brasil idealizava outras funções para os filhos dos Ueta, mas, como imigrantes, tinham que trabalhar na lavoura por um ano e depois tomar outra ocupação.

Cidades do interior do estado de São Paulo como Bauru e Pompéia foram experimentadas. Nelas, Kenji Ueta saiu da infância e tornou-se um adulto envolvido com o mundo do trabalho. Trabalhou no plantio e colheita do café, depois, em quitanda e em lojas de tecidos; foi feirante e vendeu muito pastel. Mas, parece que nenhuma dessas atividades correspondia às suas expectativas profissionais e foi à São Paulo tentar outras possibilidades. Lá, com um irmão mais novo, abriu uma tinturaria, mas a intensa movimentação da cidade assustou-o ele desejou também sair daquele lugar.

---

<sup>1</sup> Entrevistas colhidas em 07.07.2000, 18.07.2000, 03.09.2002 e 27.03.2003; disponíveis no Laboratório de Apoio à Pesquisa da Documentação Imagética (LAPDI), da Universidade Estadual de Maringá.



No começo da década de 1950 já casado, recebeu um convite de seu irmão mais velho para conhecer Maringá e tentar, junto a ele, a sorte numa cidade que ensaiava seus primeiros passos. A solidariedade da família japonesa é um assunto já abordado pela historiografia, que sempre destaca a importância dos laços familiares na "reelaboração da identidade étnica do grupo e na organização comunitária", sendo um ponto de apoio no processo de adaptação dos japoneses no Brasil, "quer do ponto de vista afetivo, quer do econômico" (Stadinick, 2000, p. 254).

Esse irmão mais velho havia aberto um pequeno foto e queria investir, pois acreditava no potencial da cidade para um empreendimento maior. Pensando assim, convidou os dois outros irmãos para serem seus sócios no ramo fotográfico. O irmão mais velho já era profissional, os dois mais novos eram amadores que gostavam de fotografar. O convite aos irmãos foi envolto de adjetivos sobre a pujança do lugar para um investimento daquela natureza.

Não se pode dizer que esse irmão estava errado, afinal, a região de Maringá entre as décadas de 1940 e 1950, foi "uma das mais dinâmicas do país em termos de absorção de imigrantes" (Gonçalves, 2000, p. 92).

A colonização daquele espaço havia sido iniciada na segunda metade da década de 1920, a partir de um projeto levado a cabo pela companhia de colonização inglesa Paraná Plantations Limited, que se associou à Companhia de Terras do Norte do Paraná, mais tarde Companhia Melhoramentos Norte do Paraná. O empreendimento ganhou maior propulsão no contexto do processo de colonização de extensas áreas do Brasil, desenvolvido como política geral do "Estado Novo", que incentivava a fundação de colônias agrícolas em áreas consideradas "vazias".

As terras roxas, aptas à expansão cafeeira, consistiam em um significativo argumento utilizado pela companhia colonizadora, por corretores e agentes imobiliários, para difundir, pelas páginas da grande imprensa, a imagem daquela parte do Paraná como sendo uma 'Nova Canaã', um 'Eldorado', uma 'Terra onde se andava sobre dinheiro' (Gonçalves, 2000, p. 117).

Como resposta a essa propaganda, a região passou a receber gente de todos os tipos, motivada pela busca de riqueza. "Alguns por espírito aventureiro, outros para se firmarem

na profissão escolhida e outros, ainda, para se consolidarem no desbravamento de uma nova terra para o plantio ou o comércio" (Tait, 2000, p. 357).

Maringá começou a ser criada ao final da década de 1930 e, em maio de 1947, deu-se a fundação oficial. A localização privilegiada no centro geométrico da zona colonizada favoreceu sua conversão em um dos principais núcleos urbanos. Estimulada pela propaganda veiculada pelos jornais como "um lugar ordeiro e progressivo" e "a cidade que mais cresce no país", não deixou de atrair investidores interessados em crescer junto com ela (Campos, 2000, p. 318).

Esse interesse parece ter sido compartilhado pelo irmão mais velho de Kenji Ueta, que buscou convencê-lo a experimentar as possibilidades da cidade que nascia.

Em 1951, com a esposa e dois filhos, Kenji Ueta embarcou em um vôo da Companhia Real para aventurar-se naquelas terras. A viagem de avião, recorda, não era um luxo, e sim uma praticidade, pois, de ônibus, chegava a demorar, 24, 25 às vezes 30 horas de São Paulo a Maringá. O avião fazia o mesmo percurso em 2 horas e meia. A passagem era mais cara mas, como não gastava com comida, a viagem compensava.

Quando partiu, era época de bastante seca; viu, pela janela do avião, o local onde se erguia a cidade e pensou: "viche, vou morar nesse mato". Havia um enorme cafezal contornando toda a área da cidade, "tinha que passar pelo mato e aí é que se via a cidade, as ruas cortadas". A poeira vermelha levantada pelo vento assustava e levou-o a pensar: "não vou agüentar muito tempo, acho que fico dois anos e depois vou-me embora".

De fato, para quem vinha de outras experiências, o contato tão próximo com a natureza pouco tocada, assustava. Parecia um lugar muito distante, longe da 'civilização'; "o povoado que se formava tinha apenas uma rua principal e algumas transversais. Era uma nova 'boca do sertão' que se abria" (Luz, 2000, p. 126).

A idéia de que o Norte do Paraná era sertão era comum aos amigos que moravam em cidades do interior ou mesmo na capital do estado de São Paulo. Todos lhe diziam que a região era toda de mata, que tinha até onça! E tinha onça sim, lembra-se Ueta, "mas não era tudo mato, a onça era rara e quando pegavam, colocavam-na em uma jaula e cobravam ingressos para as pessoas verem o animal".

Mas o susto inicial logo ficou no passado, pois assim que se assentou, foi à sede da companhia colonizadora e viu a planta da cidade encomendada pela Companhia ao

urbanista Jorge de Macedo Vieira. Representava uma cidade projetada para abrigar duzentos mil habitantes, em seiscentos alqueires entrecortados por avenidas com quarenta e cinco metros de largura e com reservas florestais em pleno perímetro urbano. A racionalidade presente no planejamento entusiasmou-o a acompanhar a cidade que nascia e, em apenas seis meses, foi conquistado pelo desafio em vencer no lugar porque, "no meio do galho, nascia um prédio bonito, uma casa bonita. Onde ainda era terra, derrubavam o mato, abriam o caminho e logo limpavam para fazer uma casa. Achei que em outra cidade não veria essas coisas, um prédio nascendo no meio dos galhos, uma cidade nascendo".

Dentre os estudiosos que pesquisaram a respeito da colonização da região, não faltaram aqueles que procuraram destacar as iniciativas da Companhia de Terras Norte do Paraná, em matéria de convencimento a respeito da pujança da cidade em construção, de modo que, "entre um convite e outro para uma visita às obras de colonização, os empresários anglo-brasileiros e seus associados sempre conseguiam angariar ampla simpatia entre jornalistas, escritores, pesquisadores e políticos" (Gonçalves, 2000, p. 118).

Não se pode desprezar a hipótese de que Kenji Ueta tenha sido convencido pelo discurso da empresa a respeito do progresso garantido àqueles que investissem na cidade, afinal, ele tinha capital, ainda que pequeno para investir, e ainda por cima iria exercer uma profissão considerada importante para os ideais propagandistas da companhia colonizadora. A fotografia funcionava como a 'prova da verdade' sobre os progressos manifestos no lugar, e a atividade fotográfica contribuía para difundir esse ideário.

#### Foto 1. vista aérea da cidade

"Quando você vê animais, bichinhos, como filhotes de gato, é tudo do mesmo jeito, mas quando você vê um filhote de elefante, é outra coisa. Eu senti que as outras cidades eram como gato, aqui eu via um elefante. A partir de então, comecei a gostar bastante dessa cidade".

A foto foi tirada no anos de 1952 em uma das primeiras experiências de trabalho de vista aérea. O avião 'um teco-teco', monomotor era de propriedade de um vereador da cidade, também piloto, que logo se tornou amigo de Kenji Ueta e que o levou a olhar a cidade planejada por ângulos bem mais persuasivos. O encantamento com o espaço projetado para ser grande e belo se fazia em contraposição à experiência vivida no interior

de São Paulo onde "tudo era velho, os prédios eram feios; Maringá não, ela seria moderna, nascia para ser grande".

De fato, a cidade foi concebida a partir das prerrogativas de modelos de urbanização europeu e traduzia os postulados de mestres do urbanismo moderno como Le Corbesier e Ebenezer Howard (Campos, 2000, p. 317). O traçado das ruas e avenidas chamava a atenção, os arruamentos ortogonais e as quadras em xadrez marcavam o lugar onde seria a zona comercial; os arruamentos curvos e o traçado das avenidas perimetrais e radiais, demarcavam os bairros residenciais e mostravam as facilidades do trânsito dos bairros para o centro da cidade (Luz, 2000. p. 136).

A racionalidade presente no projeto urbanístico e as possibilidades de prosperidade influenciaram decisivamente Kenji Ueta a fixar residência em Maringá. A partir de então, passou a investir na nova cidade e na nova profissão.

Os primeiros registros foram feitos sobre a orientação de seu irmão. Seu olhar ainda era de um aprendiz de fotógrafo a caminho da profissionalização, que precisa garantir a qualidade e imprimir agilidade ao trabalho. No pequeno foto, situado no centro da cidade, aprendia as técnicas de fotografia tiradas com uma câmera de fole, em filme plano, branco e preto, basicamente 9x12 milímetros. Seu irmão lhe ensinava a regular a claridade, a metragem, a ver a sensibilidade do filme, a colorir a mão, fotografias em branco e preto. No começo, perdia muitas fotos, pois não conseguia dominar as técnicas da revelação; ficava horas trabalhando em uma única fotografia, fazia retoques, e só então a foto ficava pronta. Com um ano de experiência, já fotografava sozinho, fazia fotos de pessoas para documentos, de batizados, de casamentos, "das coisas da cidade". Com o trabalho conjunto, não tardou para que pudessem investir em uma máquina alemã, da marca Linhof.

#### Foto 2. Kenji Ueta

"Foi meu irmão quem bateu essa foto e quem comprou essa máquina. Era uma máquina cara, alemã, da década de 1940, uma das melhores para reportagem e foi paga com muito custo. Eu quis tirar essa foto para mostrar que tinha aquele tipo de máquina."

A atividade fotográfica na cidade não era muito fácil, afinal, Maringá "parecia estar longe de tudo". Quando aparecia um evento que precisava de uma quantidade maior de

equipamentos, tinha que ir às pressas para São Paulo buscar o material, já que não tinha capital suficiente para fazer estoque. Quando não tinham muita pressa, faziam a encomenda por telefone. A ligação telefônica chegava a demorar três, quatro horas, o viajante demorava para entregar, mas ainda assim, era um meio de abastecer o foto com os equipamentos. Houve vezes em que, às vésperas de algum acontecimento que seria fotografado, teve problemas como um fio quebrado, e não houve outra saída a não ser "voar para São Paulo por causa de um fio, uma correria só, mas compensava, pois a fotografia dava lucro".

Para desempenhar seu trabalho, Kenji Ueta percorria cidade de bicicleta, em meio à poeira ou à lama nos dias de chuva. Passava diariamente pelas ruas e via que essas mudavam o tempo todo "onde havia uma árvore, no outro dia eram tocos empilhados, no outro, madeira e cimento, logo depois, um edifício". Essas mudanças impressionavam e instigavam a registrar tudo o que via "porque tudo mudava muito rápido". Acompanhava passo a passo, foto a foto, as transformações da cidade em obras: ruas abertas, matas derrubadas, construções em andamento, festividades, recepções, visitantes ilustres. Em suas fotos procurava mostrar "o antes e o depois", da rua em terra para o calçamento, dos tocos das árvores para o paisagismo planejado, do vazio das ruas cortadas para o alinhamento das casas. Suas imagens buscavam atestar a evolução da cidade, chamar a atenção para a natureza que cedia lugar à urbanização e, assim, afastava cada vez mais o sertão para outras fronteiras.

### Foto n. 3. O calçamento da Av. Brasil

"Em dias de chuva, tudo era lama, eu andava de botas e boné. As mulheres andavam de sapato, no meio da lama".

A imagem da principal avenida da cidade recebendo as pedras para a pavimentação e as guias das calçadas, aos olhos de Kenji Ueta, era algo que merecia ser fotografado. O calçamento impedia, naquele lugar, pelo menos, o contato com o barro. A terra roxa, tão benéfica para a cultura do café e responsável pela economia da região, devia ser contida nos limites da zona rural, afinal, enfeava pela lama em dias de chuva, e pela poeira no tempo da seca, a cidade que se queria moderna e asseada.

Essas fotos permitem recuperar e compreender parcialmente determinados locais da cidade em outros momentos, ao mesmo tempo em que mostram essa preocupação em acompanhar as transformações da paisagem urbana. A fotografia que traz o calçamento da principal avenida da cidade é um indicativo dessa intenção do autor. A dinâmica presente na relação figura/fundo permite tal leitura, pois o que se vê ao fundo é uma cidade acanhada, com pequenas casas comerciais, distribuídas horizontalmente; não obstante, as calçadas estão cheias, indicando a agitação comercial vivida naquele espaço. O ângulo escolhido para a tomada da foto foi determinante na imagem obtida, uma vez que acabou por destacar, em primeiro plano, o calçamento da rua. Uma outra questão essa fotografia suscita, diz respeito à opção pelo assunto fotografado. Pode ser observado que, em sua produção fotográfica, é a cidade artefato que se faz representar, seu olhar está voltado para a construção, os personagens anônimos que se fazem presentes na fotografia, vêm antes como espectadores das mudanças que se fazem, do que como agentes responsáveis pelas transformações. Isso pode ser constatado nessa foto, pois o ângulo escolhido indica que não houve a intenção de mostrar os trabalhadores em serviço, muito embora haja dois ou três presentes. O que as lentes procuraram registrar foram as transformações do espaço e os agentes sociais, ainda que presentes, são secundarizados, uma vez que o traçado urbano é o elemento hierarquizador da imagem.

E essa cidade artefato continua presente em outras fotos, como no monumento que o encantou: a catedral em construção.

#### Foto 4. A construção da catedral

"Antes, nesse lugar, era tudo mato, mas um dia passei por lá e tinha um buraco enorme, um trator estava lá cavando o buraco. Aí perguntei: o que vai ser construído? Responderam-me: uma catedral. Então eu vi a maquete, o desenho, e fiquei louco. Fotografei o buraco e o trator, acompanhei tudo, sempre estava lá, desde que a catedral começou a nascer do chão. Fotografei a evolução da construção da cidade, vi a cidade crescendo e a catedral crescendo junto, vi a diferença.

Talvez essa tenha sido a grande preocupação desse fotógrafo, registrar a diferença, marcar o contraste, aprisionar no papel aquilo que o deixa "louco". O fascínio com as

mudanças parece ser o que o impele a fotografar, escolher ângulos que melhor registrem o que seus olhos encantados vêem.

A fotografia da catedral em construção traduz parte desse deslumbramento. O enquadramento é caprichado, em busca do detalhe, do singular. O ângulo escolhido para a tomada da foto não só confere proporções diferenciadas à igreja antiga e à nova catedral, como permite a comparação entre a construção de madeira, primitiva mesma, perante a monumentalidade do edifício em concreto que se dirige para o céu. Se em primeiro plano está a antiga igreja, e ao fundo é que aparece a catedral em construção, tal tomada não é aleatória, mas antes visa a dar maior noção da profundidade, a aproximar a perspectiva do que seria a visão natural.

O encantamento do fotógrafo com a edificação não deixa de ser justificada, afinal tratava-se de uma arquitetura arrojada não só para aquele lugar, como também para aqueles tempos, pois a torre da catedral atingiria cento e vinte oito metros e seria o terceiro maior prédio em altura no mundo. Uma igreja redonda, fora dos padrões convencionais, semelhante a um dedo apontado para o céu, merecia ser caprichosamente fotografada. Para tanto, Ueta explorou ângulos persuasivos, tanto na perspectiva panorâmica (o monumentalismo da edificação de concreto), quanto no recorte atento do espaço.

Como bem frisou, sua preocupação consistia em registrar as mudanças que a cidade vivia, as alterações processadas no espaço ao longo do tempo. Desse modo, suas fotografias acentuam o progresso e o dinamismo urbano, e atribuem um sentido de cidade que tem como referência a ação do tempo, os espaços que estampam essas alterações. As avenidas abertas, o calçamento, os meios de transporte rodoviário, aéreo e ferroviário, tudo é fotografado.

A chegada do trem na cidade foi um outro motivo para a maravilha e a celebração captada por sua câmera. Para ele, a promessa da modernidade concretizava-se na ferrovia que chegava tão cedo na cidade, apenas seis anos após sua fundação.

Foto 5 A chegada do trem.

"O trem foi uma novidade maior do que o avião, pois todo mundo conhecia o avião, viajava nele, uma vez que não era tão caro como agora. Qualquer lavrador viajava de avião de Maringá à Londrina, à São Paulo. Algumas pessoas

viajavam com pés descalços, com barro, crianças de sítio, que não usavam sapato. No trem não, tudo era diferente e essa era a novidade. Ouvir o barulho do trem, foi uma novidade."

Desde os tempos iniciais do transporte ferroviário no Brasil, "as ferrovias simbolizaram novos posicionamentos como, por exemplo, as noções de progresso e de atraso, de cidades e de sertões" (Arruda, 1999, p. 155). Nesse sentido, não é de se estranhar o impacto com a construção da ferrovia no norte paranaense, ainda que cerca de um século após sua introdução no país. O transporte ferroviário efetivamente traduzia as mudanças dos significados como 'cidades e sertões' no imaginário dos habitantes do interior do país e consistia num monumental emblema do progresso.

A primeira máquina para por os dormentes sobre os quais seriam assentados os trilhos, chegou à cidade em 1953. O primeiro trem de passageiros chegou em 1954. Segundo as recordações do fotógrafo, mais ou menos sete mil pessoas foram ver a chegada desse trem e ele subiu em cima de uma outra máquina para tirar fotos. Do alto da locomotiva podia ter uma visão mais afastada e tirar uma fotografia panorâmica, que melhor mostrasse o movimento e as relações estabelecidas em torno do acontecimento. De cima, podia selecionar os elementos para melhor compor sua imagem, um fundo mais apropriado, uma melhor direção da luz e das sombras, de modo a enquadrar aquilo que considerava central na imagem: o fascínio da multidão com a chegada do trem à Maringá.

A aglomeração de pessoas na estação ferroviária, a distribuição desses sujeitos em torno ao trem, inclusive subindo em telhados para obter uma maior visão, representam esse fascínio. E esse encanto não parece ter sido somente dos personagens anônimos que estão na fotografia. O mesmo encantamento se fez presente no fotógrafo e marcou de tal forma suas lembranças que tempos depois evocam recordações não captados pela fotografia. Ao olhar para o retrato da chegada do trem, suas recordações transcendem o suporte imagético:

"quando vejo essa foto, ainda ouço o barulho de quarenta e cinco anos atrás, e me lembro de um menino que caiu, se sujou todo, chorou, e a mãe ficou gritando: 'o trem vai chegar logo agora, não sei o que faço com esse menino' Todo o barulho me volta, o cheiro do barro também. Até hoje, quando vejo essa foto, me lembro de tudo."



O deslumbramento com a ferrovia favoreceu o registro de outras memórias como a daquela mãe que via, no choro do filho, um incômodo a distrair sua atenção do trem que chegava. Ao mesmo tempo, também se traduziu nas lembranças de outros significados retidos em suas memórias, como o barulho da máquina e do público que assistia sua estréia em Maringá e o cheiro do barro pisado pela multidão que se espremia em torno da estação ferroviária.

As rememorações continuam, acionadas pelas imagens fotográficas. Naquele tempo, "todo mundo que tinha dinheiro, fazia fotografias para mandar para a família, principalmente os trabalhadores de outras cidades, de outros estados, que queriam mostrar que estava tudo bem, pois todo mundo dizia: \_ coitado, foi para o Paraná, lá no mato". E o fotógrafo relembra outros episódios que mostram o significado da fotografia para alguns dos primeiros povoadores de Maringá. Histórias de trabalhadores que o procuravam para serem retratados com o intuito de enviar as fotografias a parentes distantes. Os diversos 'causos' enfatizam a matutice daqueles sujeitos. A ironia do narrador e uma certa preocupação acerca da crença ou não em suas lembranças, são traços inseparáveis de sua fala.

"Na década de 1950 aconteceu uma coisa que a gente nem imaginava que pudesse acontecer: Uma pessoa que nunca tinha visto uma fotografia me procurou e disse: to derrubando mata aqui em Maringá, tenho dinheiro e quero tirar uma fotografia para mandar para minha gente, lá no Norte. Aí o homem parou vestindo a gravata e falou que eu batesse a foto. Eu disse assim? vestindo a roupa? Ao que ele respondeu, assim mesmo, eu quero mostrar para minha família que eu já estou colocando paletó e gravata, pois lá não tem disso."

Em suas reminiscências os 'causos' procuram traduzir as pequenas, mas significativas conquistas dos trabalhadores, que foram repetidas pela memória oficial da cidade, como a reforçar a idéia do progresso e da recompensa para todos que trabalharam com afincos nas terras prósperas daquele pedaço do Paraná. Lembra o fotógrafo:

Um outro rapaz foi tirar fotografia e fez uma pose com o cotovelo sobre a mesa, a mão apoiando o queixo e pediu para eu bater a foto. Bati, e ele falou: tira uma outra e fez a mesma pose. Eu perguntei, outra? igualzinha? para que? Ele respondeu-me: não é igual não, veja, agora eu estou de relógio. Ele quis tirar uma foto sem relógio e uma com relógio para dizer para a família que chegara em Maringá sem relógio, mas que já tinha conseguido um.

Não se pode deixar de relacionar esse tipo de construção discursiva à intensa propaganda veiculada pela companhia colonizadora a respeito da prosperidade garantida a todos que se envolvessem com o mundo do trabalho naquela região. As memórias do fotógrafo são indicativas da crença na prosperidade àqueles que trabalhassem com afinco, e da ampla rede de difusão que a empresa pode contar na veiculação de discursos semelhantes. Já é sabido que "cartas e fotografias enviadas por pequenos empresários, empreiteiros, colonos e volantes para seus parentes e conhecidos nos mais diversos e espalhados lugares" são elementos constitutivos dessa rede de propaganda (Gonçalves, 2000, p. 119).

Tal possibilidade encontra embasamento quando se contata que a relação entre a Companhia e o fotógrafo ia além, e abrangia a produção de fotografias documentais, ou pretensamente documentais. Somada a isso, a intensa credibilidade que a Companhia procurava atribuir a esse artefato, elevado à condição de 'documento verdade'. "Naquela época", recorda-se Ueta, "a empreiteira fazia pagamento, mas o peão não sabia assinar, então eu era chamado para documentar a fotografia da Companhia entregando o pagamento e o peão recebendo. Se a empreiteira pagasse cinco pessoas, cada uma levava uma foto para mostrar que recebeu seu pagamento. Eu sabia que a fotografia era pequena, que não dava para ler o valor do pagamento, se fosse uma foto bem grande, escrito 100 cruzeiros, daria para mostrar o que se estava pagando, mas era uma época esquisita aquela".

Essas palavras indicam a crença - também do fotógrafo, "se fosse uma foto maior" - da fotografia como reprodução da realidade. Permanece a idéia de que a fotografia, se bem nítida, é a manifestação da realidade. A esse tipo de entendimento não se pode deixar de

contrapor que "uma imagem fotográfica é algo eminentemente fabricado, e essa fabricação assenta-se sobre convenções relativas à representação: representa somente algo que se assemelha às cenas no momento em que são fotografadas (Darbon, 1998, p. 103).

A fala de Ueta favorece refletir acerca dos usos que a empresa fazia da atividade fotográfica nos primeiros tempos de Maringá. Ao chamar o fotógrafo para registrar o pagamento aos sujeitos analfabetos, a Companhia queria deixar claro que estava cumprindo seu papel no trato com o trabalho assalariado, remunerando o trabalhador e comprovando essa remuneração. Esse tipo de situação traz aspectos que remete a pensar na confiança depositada nos documentos produzidos pela Companhia de Terras do Norte do Paraná/Companhia Melhoramentos Norte do Paraná, que foi recebida de modo incontestável por uma parte da historiografia e pelos admiradores da Companhia, que passaram a apresentar, como "a história de Maringá", a versão construída pela companhia colonizadora (Gonçalves, 2000, p. 88).

Mas, como nem tudo é absoluto, as memórias do fotógrafo deixam um espaço aberto à conjecturas quando diz que não dava para ver direito o valor que estava sendo pago, pois "era uma época meio esquisita", completa em seu raciocínio. Com esse final pode-se indagar a respeito das leituras do social feitas por Kenji Ueta que oscilam entre reproduzir o que foi propagado pela "memória oficial" e deixar pontos interditos em seu discurso ao afirmar que "era esquisito" aquele tempo.

Tal entendimento ganha aspectos mais seguros quando se ouve Ueta relembrar que, se a cidade deu esperanças para muita gente, também teve gente "que não agüentou muita poeira, muito barro, que não conseguiu ficar e foi embora". Naqueles primeiros anos, "havia muita briga de pau d' água, gente que bebia e brigava, muita briga, gente machucada, morte. Bastava um xingar, e o outro já pegava na faca, todo mês acontecia uma briga. Maringá era um lugar de peãozada".

Com essa fala, a cidade deixa de ser um elo apaziguador e se mostra como um local resultante de forças sociais em conflito. É uma fala que se encontra em sintonia com leituras mais recentes, que parte da historiografia fez sobre Maringá. Se há analistas que mostraram-na como "um núcleo ordeiro, voltado para o trabalho e composto de famílias bem constituídas", um local onde "os casos de desordens, desrespeito às leis e crimes eram (...) exceções", que não podiam ser "evitados inteiramente" (Luz, 2000, p. 133), há outros

que afirmam a violência e a exclusão presente na região nesse mesmo tempo. Para estes últimos, os conflitos eram uma constante e sempre "resolvidos de forma violenta" (Tomazi, 2000, p. 64).

Os conflitos traduzem as decepções daqueles que não foram vencedores na história de Maringá, daqueles que não conseguiram se adaptar ou que permaneceram alheios às promessas locais. As alternativas que restaram a esses sujeitos foram sobreviver em subempregos na cidade e região ou seguirem a frente de expansão que se deslocou do Paraná para o Mato Grosso e Noroeste do país. "Antigos colonos, peões e volantes, como também pequenos proprietários que perderam suas terras, tornaram-se trabalhadores volantes, que se deslocavam para onde houvesse trabalho" (Tomazi, 2000, p. 83).

Ao escolher a cidade em transformação, o fotógrafo Kenji Ueta não deixou de impor sua visão pessoal sobre a mesma. A carga conotativa destacou, o tempo todo, aquilo que queria que fosse visto. A retórica do progresso aparece em seus registros com uma intencionalidade clara, sem subterfúgios. As fotografias, pela unidade de conteúdo e forma, buscam orientar a recepção, muito embora não tenha o controle sobre esse aspecto. Embora os sujeitos sociais tenham sido secundarizados nas imagens captadas por suas lentes e preservadas em seus acervos, suas memórias trazem a cena personagens anônimos, também construtores da história daquele pedaço do Paraná.

Os anos se passaram, hoje Kenji Ueta está com setenta e seis anos de idade e continua morando em Maringá. A importância de sua obra foi reconhecida pela cidade que hoje guarda, no Departamento Municipal do Patrimônio e no Museu da Universidade Estadual de Maringá, partes de seu acervo. Suas fotografias já foram e continuam a ser documentos empregados em vários trabalhos acadêmicos produzidos no Paraná. Mas, o reconhecimento da importância do trabalho de Kenji Ueta não se circunscreve ao meio universitário ou à cidade. Além de Maringá, há, em outras cidades do Paraná, como Londrina, Rolândia e Cianorte, espaços que ostentam reproduções de suas fotografias, seja em museus e centros de documentação, ou em pontos comerciais de grande circulação de pessoas, como restaurantes e redes de supermercados. São imagens que permitem ver as mudanças vertiginosas que norte do Paraná sofreu e que aparecem nesses espaços como 'atestados do progresso'. Suas histórias e suas fotografias também foram motivos de

reportagens em periódicos de circulação nacional, como a revista *Veja* (setembro de 1994) e a *Japão Aqui* (julho de 1997).

Orgulhoso desse reconhecimento, o septuagenário, lúcido e sempre atento Kenji Ueta, continua a oferecer imagens, a registrar instantes. Em seu foto, aparelhado com equipamentos da mais moderna tecnologia expressa, sempre sorridente, seu entusiasmo com Maringá e com os registros que produziu sobre ela. A memória da cidade continua tributária de sua obra.

### **Referências bibliográficas**

- ARRUDA, Gilmar. Os homens e suas armas: Campo Grande e o processo civilizatório. *Diálogos, Revista do Departamento de História da Universidade Estadual de Maringá*. Maringá, vol. 3, n.º 3, p. 153-68, 1999.
- CAMPOS, Paulo F. S. Moralizando o pobre: vadios, baderneiros e loucos na "cidade tecnicamente planejada" para ser bela e sem problemas. In DIAS, R. B. & GONÇALVES, J. H. R. (org.). *Maringá e o Norte do Paraná. Estudos de história regional*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2001. Cap.14, p. 315-332.
- CARVALHO, Vânia C de e LIMA, Solange F. Representações Urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo. *Fotografia. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural*. Rio de Janeiro, n.º 27, p. 110-25, 1998.
- CHOAY, Françoise. O reino do urbano e a morte da cidade. *Projeto História*, São Paulo (18) , mai, 1999.
- DARBON, Sébastien. O etnólogo e suas imagens. In SAMAIN, E. (org.) *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998. Cap. 1, item II, p. 101-112.
- GONÇALVES, José H. R. “Quando a imagem publicitária vira evidência factual: versões e reversões do norte (novo) do Paraná, 1930-1970” In DIAS, Reginaldo B. & GONÇALVES, José Henrique R. (org.). *Maringá e o Norte do Paraná. Estudos de historia regional*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2001. Cap. 4, p 87-122.

- KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotógrafo*. São Paulo: HUCITEC, 1998.
- LEITE, Míriam L. M. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In SAMAIN, E. (org.) *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998. Cap. 2, item I, p. 35-40.
- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In Ferreira M. de M. e Amado J. (org.). *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998. Cap. 1, item III, p. 167-182.
- LUZ, France. “Maringá, a fase de implantação”. In DIAS, Reginaldo B. & GONÇALVES, José Henrique R. (org.). *Maringá e o Norte do Paraná. Estudos de historia regional*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2001. Cap. 5, p. 123-140.
- MONDENARD, Anne de. A emergência de um novo olhar sobre a cidade: as fotografias urbanas de 1870 a 1918. In *Projeto história*, (18), São Paulo, mai, 1999.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na antropologia. In SAMAIN E. (org.) *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998. Cap. 2, item II, p. 113-120.
- OLIVEIRA JR. Antonio Ribeiro de. O visível e o invisível: um fotógrafo e o Rio de Janeiro no início do século XX. In. Samain, Etienne (org.) *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998.
- SAMAIN, Etienne Apresentação: um espelho surpreendente. In SAMAIN E. (org.) *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998. Apresentação, p. 11-14.
- SCHAPOCHNICK, Nelson. Cartões Postais Álbuns de família e ícones da intimidade In SOUZA, Laura de Mello e (org.), *História da Vida Privada* n. 3, São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SILVA, Luiz Roberto do N. A escrita das cidades. *Cidade Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n.º 23, p. 7-9, 1994.
- SINSON, Olga R. M von. Imagem e memória. In SAMAIN E. (org.) *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998. Cap. I, item I, p. 21-34.
- STADINICK, Hilda P e PINTO, Meyre Iras de Barros. Contribuição ao estudo da presença nipo-brasileira no norte novo de Maringá. In DIAS, Reginaldo B. & GONÇALVES, José Henrique R. (org.). *Maringá e o Norte do Paraná. Estudos de historia regional*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2001. Cap. 10, p. 239-254.

- TAIT, Tânia C. As excluídas da história: o olhar feminino sobre a formação de Maringá. In DIAS, Reginaldo B. & GONÇALVES, José Henrique R. (org.). *Maringá e o Norte do Paraná. Estudos de historia regional*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2001. Cap. 16, p. 351-370.
- TOMAZZI, Nelson D. “Construções e silêncios sobre a reocupação da região norte do estado de Paraná” In DIAS, Reginaldo B. & GONÇALVES, José Henrique R. (org.). *Maringá e o Norte do Paraná. Estudos de historia regional*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2001. Cap. 3, p. 51-86.