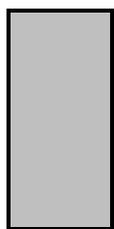


Artigo



UM CONTEXTO, DOIS OLHARES: FOTOGRAFIAS DE NATUREZA SEGUNDO JOSÉ JULIANI E HARUO OHARA

Richard Gonçalves André*

Resumo

Ao longo da década de 1930, a cidade de Londrina esteve em processo de construção material e simbólico. Nesse contexto fronteiriço, os fotógrafos José Juliani e Haruo Ohara representaram a natureza de modos estritamente diferentes, embora pertencessem ao mesmo espaço e tempo: o primeiro alimentando visões de grandiosidade, fertilidade e prosperidade inerentes à região, ressaltando, também, a questão do progresso e da civilização; o segundo, por sua vez, malgrado não prescindisse dos lugares-comuns relacionados à fertilidade, chamava a atenção, ao mesmo tempo, para as dificuldades e reverses dessa natureza pródiga, mas, concomitantemente, hostil.

Palavras-chave: José Juliani, Haruo Ohara, natureza.

Abstract

In the decade of 1930, the city of Londrina was in process of material and symbolic construction. In that frontier context, the photographers José Juliani and Haruo Ohara represented the nature of much different ways, although they belonged to the same space and time: the first one by seeding visions of big lands, fertility and prosperity of region, showing also the matter of progress and civilization; the second one, although he used these representations as well, by calling the attention to the difficulties and problems of that prosper, however hostile, nature.

Keywords: José Juliani, Haruo Ohara, nature.

* Mestrando em História Política pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) – *campus* Assis.

Para a compreensão de certos fenômenos históricos, a comparação pode ser um método bastante salutar, permitindo visualizar e compreender importantes elementos em profundidade. Seja por meio das similitudes ou, pelo contrário, das diferenças, esse procedimento possibilita, com frequência, a percepção de distintos sinais e caminhos para a pesquisa no âmbito da história.¹ Evidentemente, deve-se utilizá-la com bastante cautela, uma vez que pode gerar, em alguns casos, associações anacrônicas e fora de lugar, perigo constante no *metier* do historiador.

Tendo em vista alguns elementos do método comparativo, pretendo, neste artigo, confrontar dois indivíduos que, embora pertencendo ao mesmo espaço e tempo, produziram obras cujos motivos e estéticas apresentam-se significativamente diferentes: os fotógrafos José Juliani (1896-1976) e Haruo Ohara (1909-1999), sujeitos históricos que atuaram, durante boa parte de suas vidas, em Londrina, situada no norte do Paraná, especialmente no período relacionado à (re)ocupação da região – por volta da década de 1930 –, empreendida sobretudo pela Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP).² Gostaria, nesse ínterim, de lançar algumas hipóteses no que tange às razões de seus distintos olhares.

¹ No que se relaciona aos sinais, baseio-me em Carlo Ginzburg (1989, pp. 143-179). A comparação vista como um sinal pode ser encontrada em *idem* (1987, pp. 218 e 219), especialmente quando o historiador italiano compara o caso de Menocchio com o do moleiro Pighino, dos Alpes modeneses, demonstrando como a similitude de suas idéias e práticas remete a uma cultura popular bastante vasta.

² Deve-se ter em mente, de acordo com as contribuições da historiografia regional da última década (e também de trabalhos sociológicos, antropológicos etc.), que a região, anteriormente à ação da CTNP, não estava “vazia”, como sustentam os discursos memorialistas. Existiam populações indígenas e posseiros que desenvolviam uma relação bastante específica com o espaço que viria a tornar-se o norte paranaense. Com o empreendimento da Companhia, tais comunidades foram expulsas, inclusive de modo violento. Ver, entre outros, Nelson Dacio Tomazi (2000), especialmente o Capítulo 2.

Como sugere Rogério Ivano (2001, pp. 3-7), as regiões de fronteira remetem a uma produção de representações bastante significativa, de modo que os agentes envolvidos direta ou indiretamente no processo de ocupação (ou reocupação) de um espaço apropriam-se de imagens, com frequência, bastante antigas, as quais sobrevivem de diferentes formas na memória coletiva, e reconstroem-nas para determinados fins, amiúde, extremamente pragmáticos. A CTNP, por meio de documentos como jornais, panfletos, fotografias e até mesmo pela oralidade, (re)construiu uma série de signos que, não obstante antigos, circulavam no Brasil durante o período, pois, é válido lembrar, o governo estimulava então a ocupação dos territórios a oeste do país. Representações de uma natureza grandiosa, fértil, abundante, de bons ares, com rios e fontes caudalosas, entre outros lugares-comuns, foram então instrumentalizadas com o objetivo fundamental de venda de terras.³

Tais representações perpassam as obras dos cronistas durante o período colonial, desde, entre outros, Pero Vaz de Caminha a Pero de Magalhães Gândavo. Durante o Império, continuariam em pauta, especialmente com o intuito de fundamentar uma identidade nacional para o Brasil. A exaltação da natureza estaria nas páginas, por exemplo, de José de Alencar e outros literatos de matiz romântico, idealizando o mundo natural e seu habitante *par excellence*, isto é, o indígena. No final do século XIX e início do XX, momento de gestação da República, essas imagens sofreriam uma certa clivagem: o ambiente brasileiro continuaria abundante, porém os fatores ligados à racionalidade – sobretudo econômica –, à técnica, ao progresso e, também, à civilização, passariam a caracterizar o imaginário social. A documentação produzida pela

³ Para uma análise dos usos políticos dessas representações em Londrina, ver José Miguel Arias Neto (1998). Quanto a uma compreensão da historicidade de tais imagens no Brasil, desde o período colonial, cf. Sérgio Buarque de Holanda (2000).

Comissão Geográfica e Geológica (CGG),⁴ nesse período, apresentaria o embate entre a riqueza natural contra a influência progressista e civilizatória que deveria colonizar os “sertões”, ou seja, o oeste do país – ora inabitado, ora caracterizado por populações selvagens, supostas “inimigas” do desenvolvimento. Essa concepção tornaria-se, nas primeiras décadas republicanas, um lugar-comum bastante propagado e apropriado por diferentes segmentos sociais, seja no norte do Paraná, no oeste paulista ou até mesmo no estado do Mato Grosso.⁵

É justamente nesse espaço e tempo, mais especificamente no norte paranaense durante a década de 1930, que os dois fotógrafos em questão atuam, sendo condicionados pelos elementos socioeconômicos, políticos, espaciais e culturais existentes, produzindo imagens com base nas representações sugeridas. Portanto, qualquer pretensão de situá-los a-historicamente, como sujeitos extemporâneos, apenas dificultaria a compreensão de suas obras. Mesmo compartilhando valores em comum, numa fronteira em expansão, ora caracterizada como “sertão”, ora como “Terra da Promissão”, o resultado final de suas fotografias apresenta desvios que não podem ser ignorados: são sinais a serem lidos e compreendidos.

Embora nascido no Brasil, Juliani é proveniente de uma família de imigrantes italianos que, atraída provavelmente pelo imaginário em torno da América, desloca-se de sua terra natal em busca de novas

⁴ A CGG foi criada em 1886 com o objetivo fundamental de precisar os limites territoriais de São Paulo em relação aos estados vizinhos, como Paraná, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Para tal, por intermédio de uma série de especialistas, foi produzida uma significativa quantidade de documentos, desde mapas a relatórios, entre outros. Cf. a obra de Gilmar Arruda (1997, p. 78).

⁵ Em relação ao uso dos motivos edênicos no período colonial, cf. Holanda (2000). Para uma visualização de como a natureza era vista durante o século XIX, ver Flora Süssekind (1990). Quanto a uma compreensão da mudança dessas representações na passagem para a República, tal como suas apropriações no Paraná, São Paulo e Mato Grosso, consultar Arruda (1997), especialmente o capítulo 3.

possibilidades, especialmente em relação ao café, produto que, nas primeiras décadas do século XX, desfrutava de imensa credibilidade. Nasceu e viveu parte de sua juventude em Piracicaba, interior de São Paulo, cidade na qual se dedicou, como outros trabalhadores de nacionalidades diversas, ao sistema de colonato. Mais tarde, mudou-se para Nova Europa (SP), onde permaneceu trabalhando na lavoura, entre outras atividades, que iam desde a marcenaria, passando pela carpintaria e chegando à fotografia, que aprendeu com o fotógrafo que registrou as imagens de seu casamento. Com ele, adquiriu sua primeira câmera e os respectivos instrumentos, assim como algumas técnicas referentes à arte/ofício, como o retoque da imagem.⁶ O restante de sua formação deu-se por intermédio de livros importados da Itália, que lhe permitiram adequar-se a certas convenções de campo.⁷ Em 1933, empreendeu nova migração para o norte do Paraná, ou, mais especificamente, para a região que se tornaria Londrina, seduzido pelo sistema propagandístico da CTNP.⁸ Por conseguinte, pode-se notar que, para Juliani, o Eldorado foi quase sempre um lugar pouquíssimo estável. No local, desenvolvendo

⁶ A técnica consiste no retoque por meio de pincel sobre as fotografias, de modo a melhorá-las sem, contudo, destruir a estrutura geral de objetos, pessoas e paisagens.

⁷ Utilizo o conceito de Pierre Bourdieu (2000), segundo o qual, na produção de conhecimento (de ordem artística ou científica), existem campos nos quais os especialistas dispõem de regras relativamente definidas. Para pertencer aos mesmos, o artista e/ou cientista deve adequar-se às convenções estabelecidas pelos pares. Ainda assim, o campo não é a-histórico, pois apresenta rupturas ao longo do tempo. Para sua aplicação no âmbito artístico, *idem* (1996).

⁸ A constante referência ao processo de vir-a-ser de Londrina e, mais amplamente, do norte do Paraná diz respeito à região no sentido que Bourdieu (2000, pp. 107-132) aplica ao conceito. Segundo o sociólogo, para além de ser algo natural, a região é construída por intermédio de diversos agentes (historiadores, geógrafos, antropólogos, literatos, engenheiros) que, pertencendo a campos, criam definições que se pretendem naturais e/ou verdadeiras. Porém, nessa construção, há o conflito simbólico entre as diferentes concepções.

diversas formas de subsistência, foi contratado pela Companhia para registrar o desenvolvimento regional, fomentando o caráter propagandístico e (re)construindo antigas representações da natureza.⁹

Ohara nasceu em Kochi, ilha de Shikoku, no Japão. Sua família foi atraída também pelo imaginário concernente às terras americanas. Chegando ao Brasil, trabalhou em sistema de colonato numa lavoura de batatas, em Cotia (SP). O grupo familiar, frustrado com as condições de trabalho e dependência onde “deveria” existir o Eldorado cafeeiro, empreendeu nova jornada para Santo Anastácio, também em São Paulo. Todavia, mesmo o café exigia um enorme trabalho, paciência e expectativa que, com alguma frequência, poderia não ser atendida. Mais tarde, Haruo entra em contato com um agente da CTNP, Hikoma Udihara, que o convence a migrar para o norte do Paraná, lócus de grandes esperanças. Na futura Londrina, a família Ohara adquire o lote 1, no qual se estabelecerá em meados de 1933. Coincidentemente, tal qual Juliani que se interessa pela fotografia na ocasião do casamento, Ohara é levado à arte/ofício em mesma ocasião – já em Londrina –, na qual o imigrante italiano registra as imagens. Juliani vende-lhe uma máquina, instrumentos e também sugere algumas técnicas, que seriam desenvolvidas por Ohara através da prática e, também, por intermédio de revistas, livros, jornais, sociabilidades em clubes fotográficos etc.¹⁰

Apesar da semelhança no tocante à trajetória desses dois indivíduos, levados a empreenderem, juntamente com suas famílias, imensos deslocamentos espaciais e a trabalharem sob difíceis condições,

⁹ Para a visualização da trajetória de Juliani, baseio-me em Maria Juliani Arruda (1999). Todavia, trata-se de uma biografia pouco informativa, deixando, portanto, diversas lacunas. Uma fonte ímpar foi a entrevista com Luiz Juliani, filho do fotógrafo analisado, realizada pelo autor deste texto em 3/7/2003.

¹⁰ Ver a biografia de Ohara (na qual me baseio): Marcos Losnak e Rogério Ivano (2003).

sendo influenciados em todo momento por ícones que ressaltavam a prodigalidade da natureza americana, o progresso e a construção de um novo mundo, as representações que perpassam suas fotografias apresentam matizes significativamente distintos.¹¹ Tendo em vista esse desvio, gostaria de perscrutar os elementos que permitiram tal clivagem nos olhares de Juliani e Ohara.

Observando o conjunto de fotografias de Juliani que enfocam a questão da natureza, é possível observar um padrão bastante característico que, de certo modo, está presente, também, em imagens de outros fotógrafos do período – especialmente aqueles relacionados à ocupação do oeste paulista. Isso porque, para além de uma criação puramente autônoma, o que remeteria à idéia de genialidade – descartada neste artigo –, existem certos lugares-comuns, apropriados de diferentes fotografias, pinturas e até mesmo discursos literários – entre outras linguagens –, que constituem “lembranças” interpretadas e reconstruídas nos documentos em questão.

Observe-se a Imagem 1 (anexo): a fotografia representa quatro trabalhadores cortando uma imensa peroba. Os dois indivíduos do primeiro plano utilizam machados simples, enquanto, ao fundo, usa-se um traçador de madeira. Detalhe para seus vestuários e poses, que remetem à idéia de dura labuta. No chão, percebem-se raízes e cipós que também caem da árvore, ressaltada em suas dimensões pelo proposital ângulo verticalizado da imagem. Ao fundo, observa-se uma clareira, na

¹¹ Um pressuposto deste artigo é o caráter de representação da fotografia, que não pode ser reduzida a um objeto que capta a realidade em si, como se não existissem elementos da cultura influenciando sobre a imagem. Não sendo o objetivo deste texto examinar diretamente essas questões, remeto a certos autores e certas obras fundamentais: ver, entre outros, Kosoy (1989), Fabris (1998) e Benjamin (1989). Cf. também algumas considerações de Schama (1996, p. 23).



Imagem 1

qual restam apenas algumas árvores. Procedendo à interpretação do documento, pode-se inferir que Juliani reconstrói a dicotomia natureza/homem, apresentada na forma de embate: a floresta é grandiosa e, ao que tudo indica, extremamente fértil, a julgar pelo tamanho descomunal dos vegetais nela presentes; porém, essa riqueza “deve” ser subjugada e controlada pela humanidade e sua técnica, representada pelos trabalhadores, seus instrumentos, suas roupas, suas poses, as clareiras abertas etc. Trata-se do domínio do “progresso” e da “civilização” sobre a “selvageria” do mundo natural.

Na Imagem 2, há uma grande densidade de significados. No primeiro plano, encontram-se os trilhos da Companhia Ferroviária São Paulo-Paraná (CFSP-PR), juntamente com a locomotiva e seus respectivos vagões. Na estação de embarque, localizada em Ibiporã – próxima à Londrina –, observa-se diversas pessoas e também três automóveis estacionados. Dois elementos chamam a atenção: no lado inferior direito da fotografia, próximos aos dormentes, restos de vegetação parecem queimados. Logo no segundo plano, isto é, atrás do trem, nota-se a mata que cede espaço aos ícones da modernidade. Como diversos autores dispuseram-se a analisar,¹² o significado das ferrovias e seus respectivos aparatos é enorme: simboliza o moderno, o racional, o tecnológico, o veloz, o meio pelo qual se poderia transportar pessoas e objetos num tempo muitíssimo mais curto que até então. Juliani, apropriando-se desse imaginário, inseriu trilhos, locomotiva e automóveis – também uma novidade no momento – justamente como representações da “civilização” que adentra os “sertões” norte-paranaenses, cortando a “majestosa” floresta em duas. A queimada da

¹² Ver, entre outros, Arruda (1997), especialmente o capítulo 4 e Francisco Foot Hardman (1988). Para uma relação entre a fotografia e a ferrovia como elementos de modernidade, ver Carvalho (1998, pp. 217-225).

mata, inclusive, remete à abertura de clareiras que possibilita a construção de estruturas do mundo moderno, como as cidades. Então, nessa fotografia, temos o predomínio da técnica sobre o mundo natural.



Imagem 2

A idéia de um mundo natural pródigo e grandioso ressurge nas imagens do fotógrafo por meio da representação, como sugerido acima, de imensas árvores – perobas, pau d’alhos, figueiras, entre outros exemplos –, matas exuberantes, rios gigantescos – como o Tibagi, fartamente registrado por Juliani – que, mediante a intervenção do homem, portador do trabalho capaz de transformar a matéria-prima em riquezas, promove o “progresso” e a “civilização” por intermédio de derrubadas – muitas imagens enfocam desde o processo de contemplação, corte, transporte à labuta nas serrarias –, abertura de clareiras para

a criação da cidade, para a construção da ferrovia – símbolo máximo do ideal progressista no Brasil de então – e para outras manifestações da ação antrópica. De modo geral, não obstante a presença do trabalho, a natureza seria lócus que daria riqueza a quem soubesse dela utilizar-se.¹³

Alguns dos *topoi* referentes à exaltação da natureza encontram-se presentes, também, nas fotografias de Ohara. Observe-se a Imagem 3: no documento, elaborado no final da década de 1940, representa-se Kô, a esposa do fotógrafo, juntamente com seus três filhos, ostentando enormes caquis sob um caquizeiro. Ainda estamos diante de um padrão clássico, inclusive muito parecido com o de Juliani – que fotografou, por exemplo, sua filha, quando bebê, juntamente a uma gigantesca couve-flor. A idéia de fertilidade é apresentada de modo bastante claro, dada a quantidade e as dimensões das frutas. Os quatro indivíduos em questão, em atitude contemplativa, especialmente as crianças, conotam um contraste com os elementos do mundo “natural”. De qualquer forma, não são benesses nascidas de uma “natureza mágica”: são, antes de tudo, fruto do trabalho no campo, como demonstram os trajes, inclusive sujos de terra, dos fotografados. Portanto, não se trata de uma mera convenção neobucólica.¹⁴

¹³ De acordo com *idem* (1998, p. 217), essa era a forma como a burguesia via-se no final do século XIX e início do XX: promotora de riquezas, transformando a natureza em “civilização”.

¹⁴ Sobre o “bucólico” e “neobucólico”, que possuem diferenciais significativos, ver Raymond Williams (1989), primeiro capítulo. Segundo o teórico da literatura, o bucolismo remete a uma visão de produtividade que não deixa à margem, também, a faceta do trabalho e mesmo da destruição e de eventuais más colheitas. O neobucolismo, por sua vez, estabelece um corte e apropria-se apenas do mundo natural abundante, não remetendo à labuta e aos vieses da produção. Trata-se apenas de uma apologia ao campo repleto de fartura.



Imagem 3

Porém, quando se observa a Imagem 4, nota-se um desvio significativo de padrão. Representam-se os efeitos de uma geada sobre os pés de café na década de 1940. Quase ao centro da fotografia, sentado sobre um toco de árvore, encontra-se um indivíduo pensativo e, ao que tudo indica, melancólico, isto é, o próprio Ohara, em um de seus muitos auto-retratos. As mãos na face e o chapéu, encobrindo parte de seu rosto, aumentam o aspecto lúgubre da foto. Ao fundo, vários pés de café totalmente nus, destruídos pelas intempéries. Mais adiante, o céu, parcialmente nublado, todavia iluminado, cria um contraste com o campo clareado e destruído. Não mais a natureza produtiva e os homens controlando-a para seu próprio usufruto, mas a representação de seu aspecto sombrio, ou seja, ligado à destruição. A natureza somente fértil e pródiga é uma construção neobucólica, produzida, geralmente, por quem



Imagem 4

está distanciado do trabalho no campo. Aqueles que lidam com a terra no cotidiano têm a consciência prática da ambigüidade ligada ao mundo natural, como sugerido nessa fotografia.

A ambigüidade na representação da natureza é uma constante nas obras de Haruo, que sugere, em muitas de suas fotografias, a melancolia do trabalho no campo, especialmente por utilizar estéticas bastante peculiares, como, por exemplo, os efeitos de luz e sombra, criando silhuetas de pessoas e paisagens, divergindo com intensidade dos padrões clássicos de conceber o mundo natural na época – principalmente no tocante ao discurso fotográfico. As imagens de Juliani encontram-se em sintonia com o imaginário corrente no Brasil republicano, trazendo ícones tangentes à grandiosidade que deveria ser ocupada pelo progresso. Não há derrota, somente vitória e apologia ao empreendimento civilizatório. Há, portanto, uma aproximação com as visões acerca do oeste paulista – sobretudo construídas pela CGG – e do estado do Mato Grosso, entre outras áreas. Entretanto, no que diz respeito a Ohara, não é possível encaixá-lo perfeitamente nesse padrão, dada a ausência de “perspectivas civilizatórias” clássicas. Tampouco é pertinente ligá-lo às sensibilidades do século XIX, calcadas mais em odes romantizadas à natureza e ao índio – Canaã e Peri, por exemplo – do que em visões conflituosas. Trata-se da ótica de um trabalhador que, sem vínculos com o *establishment* – seja o governo ou as elites –, enxerga o mundo em suas várias facetas, agradáveis ou não.

Uma primeira “chave” que permite a compreensão das diferentes visões da natureza diz respeito às subjetividades dos fotógrafos. Como indivíduos distintos, é evidente que suas perspectivas de mundo sejam também dessemelhantes. Porém, nessa hipótese, correria-se o risco de reduzi-los a individualidades absolutas, ou seja, genialidades criadoras, independentes de qualquer relação com o mundo que os cerca (mônadas). Portanto, com o intuito de evitar tais percalços, um pressuposto deste

artigo é que Juliani e Ohara são condicionados por elementos socioeconômicos, políticos e culturais que influenciam, direta ou indiretamente, suas produções. No tocante às idéias, pode-se observar que ambos apropriam-se de visões de uma natureza abundante, as quais, por sua vez, possuem uma historicidade de longa duração – como sugerido anteriormente. Todavia, suas interpretações são cambiantes. Nesse ínterim, seria preciso visualizar com que tipo de influências culturais (livros, imagens em geral, relatos orais, jornais etc.) ambos lidaram, o que é, por ora, impossível de saber.¹⁵

No tocante ao lugar social de ambos, a princípio poderia-se inferir que é praticamente idêntico: Juliani e Ohara passaram quase toda a vida vinculados ao trabalho no campo, embora desenvolvessem atividades paralelas. Assim, conheciam a rotina de trabalho, amiúde bastante árdua, que poderia resultar em produção ou, pelo contrário, em colheitas ruins. Como colonos, experimentaram condições de labuta bastante desfavoráveis, dada a exploração e a submissão dos trabalhadores à hierarquia no ambiente rural, perpassada de relações socioeconômicas capitalistas que não podem ser reduzidas a convenções neobucólicas, que ressaltam a “simplicidade” do camponês/campo, sua “inocência” ou, em

¹⁵ Para a formação das idéias, existem diversos filtros culturais que devem ser analisados, desde revistas, grupos a espaços de sociabilidade, como sugere Jean-François Sirinelli (1996, pp. 248-254). É precioso recordar que, não obstante seja o “fotógrafo oficial” de Londrina (como é legitimado pela memória regional), Juliani praticamente não deixou diários, anotações ou entrevistas significativas. Quando de seu falecimento, seus materiais foram destruídos por alguns familiares, como recorda, com pesar, seu filho Luiz. O contrário ocorre com Ohara, que legou uma quantidade e riqueza de materiais ímpar, como chama a atenção Losnak e Ivano (2003), conferir “notas finais”. Além disso, pode-se presumir que a estética da pintura e da fotografia japonesa tenha em muito influído em sua composição, já que o sombreamento é bastante valorizado, como nas gravuras de sumiê, feitas apenas com tinta preta, porém com uma enorme variação de tonalidades.

termos mais pejorativos, sua “ignorância”.¹⁶ Mesmo Londrina, ou uma região em processo de vir-a-ser, não era isenta de conflitos sociais, econômicos, simbólicos e, também, étnicos.¹⁷

Todavia, um fato essencial condicionou fortemente as diferenças de olhar: a contratação de Juliani pela CTNP em 1934, substituindo Hans Kopp, antigo fotógrafo que, por residir em Ourinhos (SP), teve seus serviços dispensados. Como mencionado anteriormente, a Companhia (re)construiu uma série de representações com diversos objetivos, como promover a venda de terras na região e, também, legitimar seu poderio socioeconômico e, inclusive, político. É válido lembrar que Willie Davids, não por coincidência diretor da CTNP, tornou-se prefeito de Londrina em 1934, após substituir Joaquim Vicente de Castro, não considerado paranaense ou, de modo mais direto, não ligado ao capital britânico. Dessa e outras formas, houve um monopólio de poder na cidade, solapado apenas a partir de 1944.¹⁸ Portanto, as fotografias de Juliani não deveriam desviar-se dos padrões convencionados, ou seja, da forma como a “burguesia” então se enxergava: promotora de “progresso” e “civilização”, transformando natureza, ou “sertão”, em cidades.¹⁹

Apesar disso, não se pode afirmar que o compromisso com a CTNP mitigou qualquer tipo de originalidade de Juliani, o que se constituiria um reducionismo evasivo. O fato é outra “chave” de

¹⁶ No contexto inglês, ver a obra referencial de Williams (1989).

¹⁷ Ver, entre outros, Tomazi (2000); Sônia Adum (1991) e Rivail Carvalho Rolim (1999). Em Losnak e Ivano (2003, pp. 95-97), pode-se encontrar considerações referenciais à perseguição “velada” a comunidade japonesa durante e após a Segunda Guerra Mundial, o que é, com frequência, olvidado pelo memorialismo regional.

¹⁸ Ver Arias Neto (1998, pp. 50-56).

¹⁹ Carvalho (1998). Em torno de conceitos como “cidades” e “sertões”, ver Arruda (1997).

explicação do caráter de suas imagens, não sendo, todavia, a única. Como sugerido, a “educação” de seu olhar através de diversos filtros culturais é um fator significativo e, ainda, inexplorado. O lugar social de Ohara, contrariamente, restringiu-se somente à posição de comprador e cultivador de terras, não seguindo protocolos socioeconômicos e políticos alheios. Dessa forma, embora pudessem constituir uma faceta política – não institucional –, suas fotografias não se agrilhoavam a compromissos outros. O fator experimental de suas obras é um indício dessa “liberdade”, ainda que não fosse um extemporâneo: o contraste luz/sombra, o auto-retrato e, entre outros, o efeito silhueta não possuíam grande aceitação no contexto brasileiro, aproximando-se mais da arte do que, propriamente, dos padrões formais de Juliani.

Para se ter uma idéia mais clara da recepção de ambos os fotógrafos, é válido recordar que as fotografias de Juliani, utilizadas no contexto com a finalidade de propaganda de terras, tiveram bastante aceitação, uma vez que a “educação dos olhares” estava predisposta a tal gênero fotográfico. Mesmo após o declínio da CTNP, suas imagens passaram a constituir um “lugar” para o memorialismo regional, sendo reproduzidas especialmente em ocasiões comemorativas, como o Jubileu de Prata, em artigos jornalísticos, diversos álbuns comemorativos, livros etc. Mesmo atualmente, encontram-se apropriadas em diversos locais: paredes da Biblioteca Municipal de Londrina, do Museu Histórico Padre Carlos Weiss, de supermercados, livrarias, em cartões-postais, propagandas de moto-táxi e, até mesmo, estampando *mouse-pads*. Ohara, por sua vez, não teve grande aceitação no contexto de (re)ocupação, salvo talvez em concursos realizados fora da cidade. Somente a partir da década de 1970 suas produções foram atinadas pelo público e apenas no final dos anos 1990 os londrinenses vieram a “conhecer” com mais intensidade um fotógrafo que além dos limites de Londrina tinha prestígio há mais de 20 anos (Losnak e Ivano, 2003, pp. 157-160). Não

que suas fotografias prescindissem de uma qualidade que somente Juliani era capaz de alcançar; foi a sensibilidade – histórica – dos olhares que engendrou as novas aceitações e estéticas.

Na historiografia, nos últimos anos, muitas questões foram retiradas de sua legitimidade universal e atemporal e inseridas no âmbito das mudanças. Também a natureza, anteriormente “intocada” pelas próprias conotações da palavra, deve ser desconstruída, indicando-se os elementos que a compõem em termos de representação, isto é, contextos socioeconômicos, políticos e culturais relativamente precisos. O que se buscou analisar neste artigo foram maneiras como dois fotógrafos, José Juliani e Haruo Ohara, conceberam o mundo natural em suas imagens. Embora ainda existam muitos elementos a explorar, diversos indícios não perscrutados, pode-se dizer que, mesmo durante a década de 1930, não é possível falar de um único modo de perceber a natureza. Como a maioria das questões na história, trata-se de um assunto complexo e conflituoso que não se reduz a lentas, calmas e homogêneas linearidades.

Bibliografia

ADUM, Sônia M. S. Lopes. *Imagens do Progresso: Civilização e Barbárie em Londrina (1930 – 1960)*. Dissertação de Mestrado, UNESP, 1991.

ARIAS NETO, José Miguel. *O Eldorado: Representações da Política em Londrina (1930-1975)*. Londrina, Ed. UEL, 1998.

ARRUDA, Gilmar. *Cidades e Sertões: Entre a História e a Memória*. Tese de Doutorado, UNESP. Assis, 1997.

ARRUDA, Maria Juliani. *Juliani: um Homem, sua Máquina e a História de Londrina*. Londrina: a autora, 1999.

BENJAMIN, Walter. “Pequena História da Fotografia” in: *Magia e*

Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet, SP: Ed. Brasiliense, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico.* Trad. Fernando Tomaz, RJ: Bertrand Brasil, 2000.

_____. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário.* SP: Cia. das Letras, 2001.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. “A Representação da Natureza na Pintura e na Fotografia Brasileiras do Século XIX” in: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX.* SP: Ed. USP, 1998.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes: o Cotidiano e as Idéias de um Moleiro Perseguido pela Inquisição.* Trad. Maria Betânia Amoroso, SP: Cia. das Letras, 1987.

_____. “Sinais: Raízes de um Paradigma Indiciário” in: *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História.* Trad.

Federico Carotti, SP: Cia. das Letras, 1989.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma: a Modernidade na Selva.* SP: Cia. das Letras, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil.* SP: Brasiliense/Publifolha, 2000.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX.* São Paulo: Ed. USP, 1998.

IVANO, Rogério. *Crônicas de Fronteira: Imagem e Imaginário de uma Terra Conquistada.* Dissertação de Mestrado, UNESP. Assis, 2001.

KOSOY, Boris. *Fotografia e História.* São Paulo: Ed. Ática, 1989.

LOSNAK, Marcos & IVANO, Rogério. *Lavrador de Imagens: uma Biografia de Haruo Ohara.* Londrina: Saulo Haruo Ohara, 2003.

ROLIM, Rivail Carvalho. *O Policiamento e a Ordem: Histórias*

da Polícia em Londrina (1948 – 1962). Londrina: Editora da UEL, 1999.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. Trad. Hildegard Feist, SP: Cia. das Letras, 1996.

SIRINELLI, Jean-François. “Os Intelectuais” in: RÉMOND, René (org.). *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: FGV, UFRJ, 1996.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil Não É Longe Daqui: o Narrador; a Viagem*. SP: Cia. das Letras, 1990.

TOMAZI, Nelson Dacio. *Norte do Paraná: Histórias e Fantasmagorias*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*. Trad. Paulo Henrique Britto, SP: Cia. das Letras, 1989.