



## **Paranismo e fotografia: a legitimação em palavras, artes e imagens de um movimento político-cultural<sup>1</sup>**

**Éverly PEGORARO<sup>2</sup>**

Universidade Estadual do Centro-Oeste – Unicentro

### **RESUMO**

Este artigo objetiva perceber como a produção de alguns fotógrafos paranaenses sofreu a persuasão simbólica dos ideais paranistas, em consonância com representações estéticas do período. A revista *Ilustração Paranaense* foi o principal veículo de propagação dos ideais paranistas, circulando até 1931, quando o movimento perdeu força. Esta análise procura entremear fragmentos do discurso da revista com as fotografias de Arthur Wischral, Domingos Foggiatto e Helmuth Wagner. O Paranismo uniu arte e política em prol da idealização de uma identidade regional que demonstrasse o Paraná em pleno progresso. Pregava a exaltação de valores locais e o desenvolvimento de uma simbologia baseada em elementos nativos, como o pinheiro do Paraná. Ainda hoje é possível encontrar resquícios do Paranismo, como na simbologia do pinheiro do Paraná e nas maneiras como o povo paranaense se auto-caracteriza.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paranismo, *Ilustração Paranaense*, fotografia.

Imagens de um povo sorridente e trabalhador, paisagens que mostram a opulência do pinheiro. Essas são algumas representações comuns associadas ao Paraná. Elas pairam sobre nossas cabeças como se fossem naturais, difícil imaginar que resultem de um intrincado jogo de relações culturais, políticas e ideológicas.

Cada época e cada lugar possuem formas específicas e contextuais de representar o mundo visível, que variam de acordo com diferentes regimes de visualidade. Estes contribuem para a legitimação de conceitos e valores, para a acomodação de visões de mundo, para a compreensão de conhecimentos, para o estabelecimento de comportamentos.

Regimes de visualidade se estabelecem a partir da experiência empírica associada a regras sociais para a formação, reconhecimento e legitimação de imagens. As relações que se estabelecem entre homens e imagens acontecem a partir da circulação de significados da época e com os repertórios simbólicos de cada um, orientados pelas “regras” desses regimes de visualidade. Foucault fala em um sistema

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP História do Jornalismo, X Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Estadual do Centro-Oeste – Unicentro; doutoranda em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: [everlyp@yahoo.com.br](mailto:everlyp@yahoo.com.br).



de elementos que estabelecem a ordem da compreensão. “Os códigos fundamentais de uma cultura – aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas – fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar” (FOUCAULT, 1999, p. XVI)

Tais regimes de visualidade influem diretamente nas formas de construção da realidade, nas maneiras como cada um experimenta, compreende e transmite representações do mundo. E as práticas midiáticas cada vez mais reconfiguram as relações de um sujeito observador e os modos de representação.

Além de ser uma das componentes das práticas midiáticas, a fotografia também é uma das opções de mediação do regime de visualidade do século XX, que procurava legitimar um discurso de modernidade. Ser fotografado e compartilhar o hábito de fotografar faziam parte do conjunto de elementos que definia o que era ser moderno em consonância com o imaginário da época. Essa visualidade, formada por discursos e práticas estéticas, contribuiu para a construção de distintas formas históricas da experiência visual ao longo do século XX.

A necessidade de ver e ser visto fundamenta-se na própria ânsia moderna de apropriar-se do mundo através do olhar, à crescente vontade de dominar o invisível, desejos que a fotografia, desde o século XIX, vem saciar, pois ela representa o mundo visível e, simultaneamente, torna-o visível. Maurício Lisovsky (2005, *online*) cita as observações de Walter Benjamin sobre como cada tecnologia da imagem implica uma certa instalação na visualidade que lhe é própria, estabelecendo as condições do que é visível e, principalmente, do invisível que lhe é correlato.

As práticas midiáticas reconfiguram não apenas as relações entre sujeito observador e os modos de representação, mas as próprias as práticas de olhar. O que ocorre é uma nova valoração da experiência visual: ela ganha uma mobilidade e uma maleabilidade sem precedentes. (CRARY, 1992)

Note-se que Jonathan Crary (1992) faz questão de não usar mais o termo espectador, a partir da potencialização dos dispositivos de visualização no século XIX. Ele explica que espectador pressupõe a ação de olhar vinculada à passividade. O autor prefere utilizar o conceito de observador, que seria aquele que obviamente vê, mas num conjunto de possibilidades a partir de um sistema de convenções.

Essas observações iniciais apontam os rumos que este trabalho toma. Objetiva-se perceber como a produção de alguns fotógrafos paranaenses sofreu a persuasão



simbólica dos ideais paranistas, em consonância com representações estéticas do período, inseridas em um regime de forte visualidade imagética no século XX. Entretanto, salienta-se que não é propósito do artigo estigmatizar fotógrafos como paranistas ou não, mas sim de mostrar como as temáticas e os ideais desse movimento (mesmo após o seu enfraquecimento) permanecem no imaginário coletivo e nas representações fotográficas, prolongando finalidades político-ideológicas.

Essas representações se concretizam através de intrincados processos comunicacionais, que funcionam como agentes estruturantes e, ao mesmo tempo, refletores de cultura. São esses processos que permitem a inserção do sujeito (observador e não mero espectador) em ações de percepção compartilhada. Além disso, corroboraram para com ideais político-ideológicos, através de estratégias midiáticas, dispositivos de visualização e projetos estéticos próprios do regime de visualidade do século XX.

### **Paranismo, a busca por uma identidade própria**

Pode-se dizer que, desde as últimas décadas do século XIX, as elites paranaenses buscavam a consolidação de uma identidade no Estado. Mas foi o Paranismo que potencializou a ideia, utilizando-se, sobretudo, de recursos literários, gráficos, jornalísticos e artísticos.

Promovido pela elite política e intelectual paranaense, o movimento idealizava uma identidade regional “genuína”, que demonstrasse o Paraná em pleno progresso. Pregava a exaltação de valores locais e o desenvolvimento de uma simbologia baseada em elementos nativos, como o pinhão e o pinheiro do Paraná. Para os paranistas, adjetivos como altiva, imponente, impassível e séria definiam a árvore, ideal para caracterizar a natureza e, por que não, o próprio povo paranaense.

Em termos estético-ideológicos, o Paranismo foi oficialmente definido por Romário Martins (1874-1948) em 1927. A revista *Ilustração Paranaense* foi o principal veículo de propagação dos seus ideais, circulando até 1931, quando o movimento perdeu força enquanto ação organizada. Contudo, seus efeitos foram a tal ponto naturalizados no imaginário social que podem ser percebidos até hoje em muitas formulações individuais ou oficiais.

A imprensa apresenta-se como referenciadora do mundo e das suas transformações, pautada principalmente pelo imediato, mas consciente de que seus



registros legam ao futuro uma maneira de recordar o presente (que será lido como passado). Pode-se dizer que o discurso jornalístico é uma espécie de memória escrita que retém o excepcional de uma determinada sociedade. Através dos discursos jornalísticos, são construídos e desconstruídos conceitos, identidades, noções, imagens.

A Ilustração Paranaense foi idealizada e administrada por um grupo de intelectuais que frequentava o Clube Curitibano, portanto, vinculado às elites da capital paranaense, e dirigida pelo fotógrafo e cineasta João Batista Groff. Através dela, literatos e artistas plásticos se uniram para expressar e legitimar interesses elitistas, procurando elaborar uma representação simbólica diferenciada do Paraná em comparação a outras regiões do país.

Estes literatos, ligados aos grupos do poder, na verdade parte deles, começam crescentemente a ver os artistas plásticos como aliados na efetivação de suas teorias. Estas relações, na esteira da formação profissionalizante dos artistas, vão possibilitar a unificação entre a iconografia paranaense concebida pelos literatos, baseada na tradição literária romântica, e uma cultura visual, mais informada pelo contato com o design gráfico e as formalizações modernas trazidas pelos imigrantes. Neste processo, a especificidade da formação desses artistas fez a diferença, e ela vem, mais uma vez, dos finais do século XIX, com a formação profissionalizante disponível aos artistas oriundos das camadas trabalhadoras. (CAMARGO, 2007, pp. 139-40)

É de Romário Martins o crédito por oficializar o movimento, publicando em 1927 uma mensagem enviada ao Centro Paranista, fundado em outubro daquele ano. Nesse documento, ele define o termo e os objetivos simbólicos do manifesto, conclamando o povo paranaense a aderir aos seus ideais, como resposta de “amor sincero” ao Estado:

Não queremos a adesão dos incapazes nem dos egoístas. Eles são os entraves do progresso e da civilização, - o peso morto da humanidade. Também não solicitamos dos nossos concidadãos apenas a cooperação pecuniária, mas também e sobre tudo a colaboração moral, intelectual e cívica. Quem não tiver pelo Paraná uma sincera afeição e não for capaz de um esforço pelo seu progresso, não deve se alistar entre os sócios do CENTRO PARANISTA. (MARTINS, s/d, p.1)

A concepção de paranista, para Romário Martins, é perpassada pelos próprios ideais modernistas de mostrar uma sociedade em prol do trabalho e do progresso:

Paranista é todo aquele que tem pelo Paraná uma afeição sincera, e que notavelmente a demonstra em qualquer manifestação de atividade digna, útil à coletividade paranaense. Esta é a acepção em que o neologismo, se é que é neologismo, é tido nesse nobre movimento de idéias e iniciativas contidas no Programa Geral do Centro Paranista (...)



Paranista é aquele que em terras do Paraná lavrou um campo, cedeu uma floresta, lançou uma ponte, construiu uma máquina, dirigiu uma fábrica, compôs uma estrofe, pintou um quadro, esculpiu uma estátua, redigiu uma lei liberal, praticou a bondade, iluminou um cérebro, evitou uma injustiça, educou um sentimento, reformou um perverso, escreveu um livro, plantou uma árvore. (MARTINS, s/d, p. 2)

O objetivo de diferenciar o Paraná de outras regiões se refletia na interpretação das formas modernas em arte. Artistas interpretavam ideais da elite, manifestando-os artisticamente, em busca da adesão social. Artes visuais e política, ambas unidas para a construção de um imaginário tipicamente paranaense, em que os pontos de vista de um grupo de agentes sociais deveriam prevalecer simbolicamente na legitimação e manutenção do poder.

Quem traduzia em forma artística os ideais paranistas, atendendo às suas solicitações teóricas e estéticas, eram principalmente artistas plásticos. A produção artística paranaense da primeira metade do século XX basicamente tinha duas características: era elaborada por descendentes de imigrantes europeus, com formação técnica nas artes gráficas locais ou na própria Europa; ou ligada a um paisagismo de teor simbolista, através dos quais se criou “logotipos” regionalistas, como a famosa imagem do pinheiro. (CAMARGO, 2007)

### **Fragmentos de um discurso e imagens que perpetuam ideais**

Embora o Paranismo, como estilo ou movimento, tenha se esgotado no início da década de 1930, os seus ideais continuavam no imaginário coletivo. A permanência aponta a força e a simbiose das relações de poder das elites dirigentes com os artistas plásticos paranaenses na construção e legitimação de supostas representações simbólicas identitárias regionais. Prova disso são as comemorações do Centenário da Emancipação, em 1953, quando o governador Bento Munhoz da Rocha Neto<sup>3</sup>, membro de tradicional família ervateira do Estado (OLIVEIRA, 2004), apostando nas especificidades do povo paranaense, persiste com os ideais de um Paraná moderno, civilizado e intelectualizado. Sua intenção era projetar Curitiba como centro de orgulho paranaense (IPARDES, 1989).

Mesmo após o seu enfraquecimento, a influência dessas características simbólicas também é perceptível nos trabalhos de alguns fotógrafos, como indicados a

---

<sup>3</sup> Mandato incompleto entre 1951-1955.

seguir. Às temáticas deles serão intercalados fragmentos de discurso da revista *Ilustração Paranaense* que apontam conceitos paranistas.

Nomes como Arthur Wischral e Helmuth Wagner eram especialistas em fotografar o cotidiano do povo paranaense, exaltando as belezas naturais do Estado. Como os próprios nomes indicam, a descendência imigrante é algo em comum entre os dois.

Helmuth Wagner (1924-1988), filho de imigrantes alemães, nasceu em Canoinhas (SC). Mudou-se para Curitiba com a família em 1935 e, a partir de 1940, investiu na fotografia como autodidata. Foi um dos sócios mais premiados da pioneira associação fotoclubística de Curitiba: a Sociedade Paranaense de Foto Amadores<sup>4</sup>, primeira denominação da longa trajetória do Fotoclube do Paraná, e o que mais tempo permaneceu à presidência da agremiação: 14 anos. Ficou conhecido pela alta qualidade técnica de seu trabalho, resultado da criatividade aplicada às experimentações estéticas. Ele fotografou durante quatro décadas o povo, a cultura e a natureza do Paraná. Esta última, por sinal, rendeu vários livros fotográficos, como *Sete Quedas* (1987), *Ilha do Mel* (1989) e *Serra do Mar* (1999). As temáticas relacionam-se diretamente com os elementos de exaltação paranista, mesmo que sua atuação fotográfica tenha começado depois do término do movimento.

O louvor à exuberância do Paraná, como já foi dito, era uma das estratégias preferidas pelos paranistas. Romário Martins mostra claramente a vontade de perpetuar o pinheiro do Paraná, no editorial a seguir. A própria diagramação imita o tronco de um pinheiro (Figura 2):

Ao transpor a Serra do Mar, vindo dos litorais, o homem branco estacou ante a imensidade da coxilha pontuada de capões de altíssimos pinheiros. (...) O pinheiro era o rei desse país, - rei de bondade, altivo, na sua estrutura, mas fraternalmente acolhedor nos largos braços sempre abertos de sua ramada. (...) E assim, a figura será também para a população de todas as origens que aqui habita, o símbolo integrador do passado ao presente e a alvorada promissora de nossa atualidade a esse futuro que há de ser fatalmente grandioso, porque grandiosos também são as linhas da estrutura física e moral da nossa terra e da nossa gente. (O SYMBOLO PARANISTA, 1927, s/p)

---

<sup>4</sup> Em 1942, a Sociedade Paranaense de Foto Amadores se torna Foto Clube do Paraná. Em 1950, passa a ser denominada de Foto Cine Clube do Paraná e, em 1959, retornou ao nome de Foto Clube do Paraná. Durante a gestão de Ney Braga na Prefeitura de Curitiba, em 1958, foi considerado de Utilidade Pública pela Lei nº 1556, de 23 de abril. O reconhecimento do Estado veio em 1971, através da Lei Estadual nº 6203, de 14 de julho.

## Figura 2 - Editorial da Ilustração Paranaense

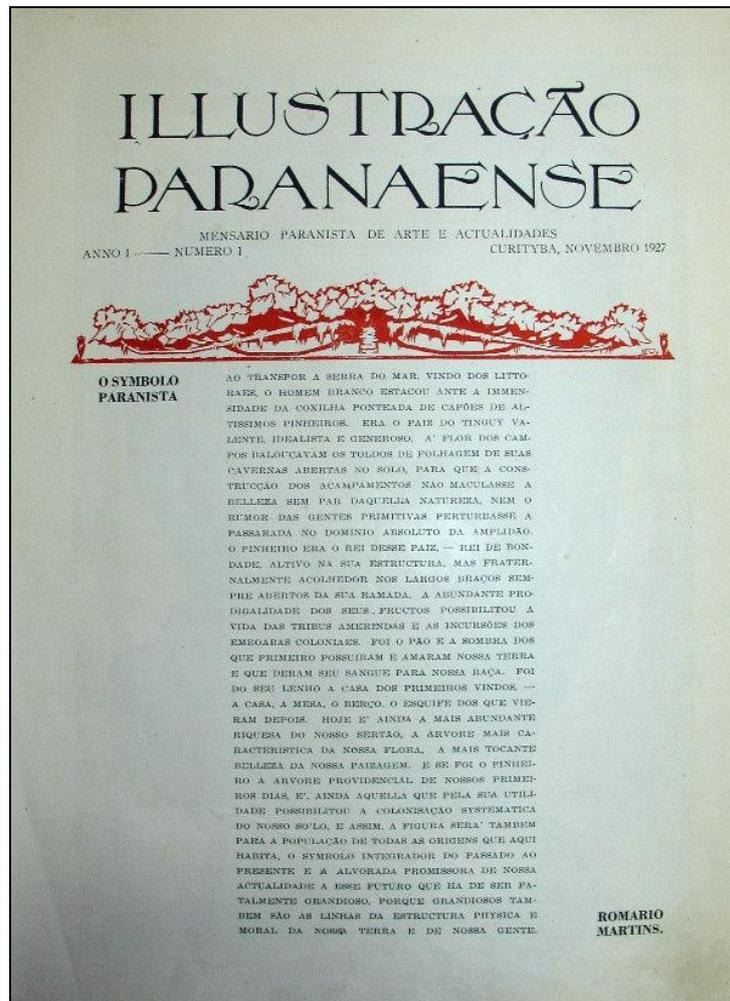


Ilustração Paranaense – Novembro, 1927

O Pico Marumbi, localizado na Serra do Mar, também é assunto de editorial para Romário Martins. Ele explica que Marumbi significa “por onde?”, nome dado pelo índio Carijó de Beira-Mar. O indígena, por sinal, é outro tema de defesa entusiasmada dos paranistas.

Em face do gigante impávido, o primitivo habitante das terras que haviam de ser o Paraná fez uma interrogação que hoje paira, também, no nosso espírito, ante as conquistas que estão no nosso destino de povo possuidor da mais linda e prometedora terra do Brasil. Havemos de o conquistar com a eugenia de 20 povos de todas as partes do Mundo. (MARUMBY, 1928, p. 6)

Arthur Wischral (1894-1982) tem uma vastíssima produção fotográfica sobre o Paraná, suas transformações urbanas durante a primeira metade do século XX e, claro,



da sua natureza. Descendente de austríacos, atuou como fotógrafo entre 1910 e 1960. Trabalhou no jornal A República, que tinha como chefe de redação Romário Martins. Entre 1914 e 1918 morou na Alemanha, onde dizia ter ido sob influência do pai para aperfeiçoar seus conhecimentos técnicos sobre fotografia. Wischral também fez várias fotos para a revista humorística A Bomba, de Marcelino Bittencourt, cuja temática principal era ironizar acontecimentos da época, no mesmo estilo de outros pasquins que rodavam pelo país.

A representação paranista que se pretendia para Curitiba era de uma capital moderna e intelectualizada, a “gloriosa cidade dos pinheiros (A CIDADE SORRISO, 1928, p. 25) (Figura 3). O conjunto do Estado não acompanhava o espírito urbanizador, já que a própria colonização de algumas regiões do Paraná só começa a ocorrer efetivamente a partir de 1940, com a expansão cafeeira na economia paranaense e as vantagens oferecidas a colonos no oeste e sudoeste paranaenses. Mesmo assim, o teor discursivo da revista reproduz fielmente os conceitos paranistas de uma Curitiba cosmopolita, em ritmo de expansão e desenvolvimento.

É um Estado diferente. Diferente, porque superior ao irresistível mimetismo, por força do qual as pequenas e grandes capitais brasileiras são, quase sempre, grandes e pequenos arremedos do Rio (...)

No Paraná, tudo é característico. A terra e a gente, a paisagem física e os horizontes morais, a ética das pessoas e a ética das multidões.

Curitiba, por si só, é um exemplo de tudo isso. Topograficamente ou demograficamente, é uma cidade “sui generis”, uma cidade toda ela mesma, com seus costumes e seus gostos, suas tendências e simpatias, todos os lances largos e pormenores ligeiros, que possam caracterizar uma “autonomia” no tempo, e no espaço. (A CIDADE SORRISO, 1928, p. 23)

### Figura 3 - Artigo da Ilustração Paranaense



Ilustração Paranaense – Janeiro, 1928

O cotidiano de Curitiba e o povo paranaense eram temas recorrentes no trabalho de Wischral. A capital, principalmente a partir da década de 1930, tinha um intenso ritmo de desenvolvimento e urbanização. A construção do primeiro “arranha-céu” em Curitiba, de propriedade do então prefeito Moreira Garcez, foi alvo de artigo. “O panorama das cidades modernas não comporta mais casinholas rasteiras”, argumentava o autor. (O ARRANHA-CÉU, 1927, p. 25)

A natureza também era outro assunto que Wischral gostava de registrar. Como fotógrafo da Rede Ferroviária Federal, na década de 1930, não lhe faltaram oportunidades de fotografar a paisagem do Paraná (Figuras 4 e 5).

#### Figura 4 - Serra do Mar



Foto de Arthur Wischral

É interessante observar que muitos fotógrafos paranaenses tinham vínculos profissionais com o Estado. Tanto Wischral como Foggiato (este último apresentado a seguir) trabalharam como funcionários públicos. Tal aspecto é importante quando se delinea a atuação deles, pois denota que tinham certos privilégios, em comparação com outros fotógrafos que poderiam não ter o mesmo acesso a lugares e eventos, por exemplo. Além disso, também pode significar direcionamento da produção fotográfica, proporcionando discursos que se adequavam aos interesses de quem os contratava.

Domingos Foggiatto (1887-1970) ocupava um lugar triplo na prática fotográfica paranaense. Além de fotógrafo de imprensa, seu nome consta no rol de membros fundadores do Fotoclube do Paraná. Ainda uma terceira faceta pode ser percebida nesse personagem, além de fotoclubista e fotógrafo de imprensa. Em 1940, a convite do interventor Manoel Ribas, Foggiatto foi nomeado fotógrafo oficial do Estado no DEIP

(Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda), cargo em que seria nomeado oficialmente onze anos depois. (FOTÓGRAFOS PIONEIROS DO PARANÁ, s/d)

Esse curioso personagem teve ocupações que vão desde proprietário de cinema até empresário circense. Sua ligação com João Batista Groff, que o convidou para participar da montagem de *Pátria Redimida*, filme que trata da Revolução de 1930, é um forte indício de que, mesmo que não tenha se engajado oficialmente ao Paranismo, pelo menos conhecia seus conceitos. Foggiatto deixava transparecer em suas imagens algumas características do movimento. Suas preferências fotográficas são pelo esporte e pelas cenas do cotidiano da capital (Figura 6), com as transformações modernizadoras e os acontecimentos cívicos.

### **Considerações finais**

As formas de ver e representar o mundo, diretamente construídas a partir de regimes de visualidade, influenciam conceitos, valores e comportamentos. O regime de visualidade do século XX tem a fotografia como uma de suas opções mais visíveis, sobretudo até meados do século. Em consonância com os ideais modernistas de uma sociedade em busca de uma identidade própria, a representação fotográfica era uma alternativa de visibilidade que se encaixava perfeitamente nos conceitos do que era ser moderno. Ao mesmo tempo, os artistas levavam em consideração a visualidade marcadamente imagética de então, para propor regimes estéticos, muitas vezes mesclados a discursos ideológicos.

Textos visuais e escritos (VILCHES, 1983) se aliam na construção desses projetos estéticos que dão forma ao regime de visualidade do século XX. A partir disso, as próprias experiências de cada um, do sujeito observador, como propõe Jonathan Crary, se reconfiguram, se transformam. As práticas de visualização e as técnicas inseridas no processo transformam as formas de o sujeito observador ver e ser observado, as relações dele com tais suportes visuais, as maneiras de representar. O próprio invisível vem à tona. Como bem observou Walter Benjamin, cada tecnologia da imagem implica transformações na visualidade, naquilo que se concebe como visível e invisível.

O Paranismo se caracterizou como um movimento que pregou ideais a um povo carente por símbolos que o identificassem e, sobretudo, o diferenciassem do restante da

nação. Não basta ser um Estado reconhecido oficialmente<sup>5</sup>, são as diferenças simbólicas e identitárias que garantiriam a legitimação político-ideológica, como almejavam os paranistas. Aqui foram apresentadas apenas as principais características desse movimento, mas não únicas. Optou-se por evidenciar aquelas que mais se adequaram aos objetivos de relacionar a temática dos fotógrafos ao simbolismo paranista.

O Paranismo uniu arte e política em prol de objetivos político-culturais. Duas fortes estratégias foram adotadas para construir e propagar os seus ideais: as artes plásticas e a imprensa. Os artistas tinham a missão de traduzir artisticamente o que o Paranismo pregava: uma identidade regional “genuína”, através da exaltação de valores locais e do desenvolvimento de uma simbologia baseada em elementos nativos, como o pinheiro paranaense e o pinhão. Esta espécie de simbiose entre artistas e elite curitibana garantia aos primeiros a entrada ou a ascensão em um universo social que, se não fosse assim, poderia estar-lhes fechado; e ao segundo grupo, o atendimento às suas solicitações simbólicas e estéticas (CAMARGO, 2007). Isso leva a compreender que não houve manipulação ou sobreposição da política sobre a arte, mas sim uma negociação entre agentes sociais que melhor atendeu aos interesses de cada grupo naquele momento.

A revista *Ilustração Paranaense* era a propagadora das ideias paranistas. Liderada por Romário Martins, que tinha bom trânsito entre a elite e idealizador oficial do Paranismo, o veículo de comunicação era feito para consolidar teórica e esteticamente a identidade paranaense promovida pelos seus seguidores.

O movimento não perdurou oficialmente além da década de 1930. Entretanto, seus conceitos continuaram a pairar no imaginário coletivo e na busca incessante por legitimação identitária da sociedade paranaense, principalmente no discurso oficial. Mesmo no senso comum e no imaginário coletivo ainda hoje se encontram resquícios do Paranismo, como na simbologia do pinheiro do Paraná, na ideia de uma natureza diferenciada, nas maneiras como o povo paranaense se auto-caracteriza.

Natureza, povo, cidades em vias de modernização, cotidiano urbanizado. Essas temáticas são comuns no trabalho fotográfico dos três personagens apresentados e apontam vestígios de representações paranistas. A fotografia representa uma prática eficaz para a legitimação de discursos, através da educação do olhar. A leitura se dá a partir de um conjunto de conhecimentos convencionalizados culturalmente e ligados ao

---

<sup>5</sup> O Paraná foi desmembrado oficialmente da província de São Paulo em 1853.

contexto do receptor, os quais não são gerados espontaneamente, pois os códigos e regras de leitura visuais compartilhados pelos grupos sociais resultam de complexas lutas por significação e representação. As situações de recepção e interpretação variam devido a uma série de fatores, como condições de produção, circulação, controle de meios técnicos, ações de diferentes grupos que se enfrentam na dinâmica social. (MAUAD, 2008)

Além disso, a fotografia compõe historicamente a textualidade de uma determinada época, pois engendra uma capacidade narrativa que se processa nessa temporalidade. Ela é mediadora de relações sociais e contribui para a produção de sentidos, para a conformação de valores e comportamentos, para a acomodação de visões de mundo. Dessa forma, é possível estabelecer um diálogo de sentidos com outras referências culturais de caráter verbal e não-verbal. Foi justamente isso que se procurou fazer, ao entremear nesta análise fragmentos do discurso da Ilustração Paranaense com as temáticas fotográficas de Wischral, Wagner e Foggiatto. Contudo, salienta-se que são apontamentos iniciais de uma pesquisa que, com certeza, merece aprofundamento para traçar um percurso de olhar histórico e conceitual sobre a prática fotográfica paranaense.

Como explicitado desde o início do texto, as temáticas paranistas são possíveis de ser encontradas nas produções de fotógrafos de renome no Estado. Contudo, isso não significa que eles eram paranistas declarados, e sim que o simbolismo paranista esculpiu seus conceitos fortemente no imaginário coletivo.

Os três fotógrafos escolhidos nesta análise possuíam várias características em comum que definiam profundamente seu *habitus*, ou seja, o sistema de disposições socialmente constituídas, internalizadas pelo indivíduo ao longo de suas experiências, de acordo com Pierre Bourdieu (1982). As ações dos agentes são entendidas como embates que acontecem no mundo social, como resultado da sua busca por posições nos campos sociais em que estão. A partir disso, entende-se que os fotógrafos, com seus conceitos, suas opiniões e seu aparato tecnológico, constituíram grupos de atores que instauraram regimes estéticos.

Primeiramente, eles eram descendentes de imigrantes e buscavam legitimação social de seu trabalho. Além disso, trabalhavam na imprensa (com exceção do Wagner) e também para o Estado. Essas duas posições profissionais distintas lhes davam, ao mesmo tempo, privilégios e visibilidade.



Eles viveram em épocas distintas, com possibilidades técnicas distintas. Wischral, por exemplo, trabalhava inicialmente com chapas de vidro. Não há como negar que suas experiências na Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial influenciaram sua forma de pensar e fotografar. Já Foggiatto, com suas muitas facetas profissionais, era fotógrafo conhecido da imprensa e dos trabalhos oficiais. Também gostava de registrar o cotidiano curitibano. E Wagner, um dos mais conhecidos fotógrafos paranaenses do século XX, autodidata, experimentador e inovador da prática fotográfica. Sua paixão foi fotografar a natureza do Paraná. As próprias opções pessoais mostram e potencializam seu trabalho, já que era praticante de montanhismo. Ele fazia parte do Círculo de Marumbinistas e foi diretor do departamento fotográfico por 25 anos. É nessa época que descobre a Serra do Mar, tema recorrente em sua obra e de vários livros publicados. Paralelamente, Wagner tem uma longa história como fotoclubista.

As experiências desses fotógrafos se imbricam com o contexto histórico-cultural do Paraná, com suas possibilidades técnicas e estéticas, com o próprio regime de visualidade do século XX e com o simbolismo e os ideais paranistas. É a partir dessas interseções, profundas e complexas, que se dá a relação entre o sujeito e a sociedade e, e, num sentido mais amplo, engendram-se processos de comunicação que contribuem para a construção de narrativas históricas.

## Referências

- A CIDADE SORRISO. **Ilustração Paranaense**. Curitiba, ano 2, nº1, janeiro de 1928, p. 25.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer: on vision and modernity in the 19th century**. Cambridge: MIT press, 1992.
- CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. **Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853 – 1953**. (Tese de doutorado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2007. 213p.
- FOTÓGRAFOS PIONEIROS DO PARANÁ - IV. **Domingos Foggiatto**. O repórter fotográfico. Curitiba: Galeria Funarte, s/d.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- IPARDES, Fundação Edson Vieira. **O Paraná reinventado: política e governo**. Curitiba: IparDES/SEPL/Fuem. 1989.
- LISSOVSKY, Mauricio. Guia prático das fotografias sem pressa. In: **Retratos modernos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível <http://www.arquivonacional.gov.br/retratosmodernos/guiapratico.pdf>. Acesso em 2 de fevereiro de 2010.
- MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**. Niterói: Editora da UFF, 2008.



MARTINS, Romário. **Paranismo: Mensagem ao Centro Paranista**. Curitiba: Centro Paranista, não datado, c. 1927.

MARUMBY. **Ilustração Paranaense**. Curitiba, ano 2, nº1, janeiro de 1928, p. 26.

O ARRANHA-CÉO. **Ilustração Paranaense**. Curitiba, ano 1, nº1, novembro de 1927, p. 25.

OLIVEIRA, Ricardo Costa de (org.). **A construção do Paraná Moderno: políticos e política no Governo do Paraná de 1930-1980**. Curitiba: SETI, 2004.

O SYMBOLO PARANISTA. **Ilustração Paranaense**. Curitiba, ano 1, nº1, novembro de 1927, p. 24.

VILCHES, Lorenzo. **La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión**. Barcelona: Piados Editora, 1983.