

## Arthur Wischral – contribuições para a visualidade do Paraná<sup>1</sup>

Nádia MOCCELIN<sup>2</sup>  
Éverly PEGORARO<sup>3</sup>

Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, PR

### Resumo

O presente artigo traz apontamentos sobre a relação entre fotografia, documento e memória. Intrinsecamente ligados, tal vínculo refere-se ao poder destes conceitos em narrar e registrar histórias que serão futuramente recordadas. O objetivo dessa pesquisa é analisar a contribuição de Arthur Wischral para a construção da visualidade do Paraná em desenvolvimento, entre os anos de 1910 e 1960. A análise embasa-se no trabalho deste importante fotógrafo do Paraná, realizado ao longo de mais de 50 anos, na capital Curitiba e no interior do Estado.

**Palavras-chave:** Fotografia; Paraná; Arthur Wischral; memória; visualidade.

### Introdução

Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente. Se, por um lado, este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhes deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço tempo retratado. (KOSSOY, 2001, p.47)

A fotografia, desde seu surgimento, esteve ligada aos conceitos e valores da verdade, do documento, da memória. Pela semelhança e pelo retrato do que anteriormente só os olhos registravam, a atribuição como espelho do real logo lhe fora associada. Em seus primeiros passos, a fotografia caminhou por diversos segmentos da vida cotidiana, onde quase tudo era capturado pelas câmeras fotográficas da época.

As imagens de operários em trabalho, retratos de famílias, de construções, além de acontecimentos importantes, como incêndios e inaugurações passaram a pautar as abordagens fotográficas. Nessa associação da fotografia com informação, alguns temas mais elaborados e de maior peso não deixaram de ser reportados fotograficamente. “À

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática Cinema e Audiovisual, do Intercom Júnior – X Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Estudante de Graduação 3º ano do Curso de Jornalismo da UNICENTRO, email: [nadia\\_moccelin@hotmail.com](mailto:nadia_moccelin@hotmail.com)

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Jornalismo da UNICENTRO, email: [everlyp@yahoo.com.br](mailto:everlyp@yahoo.com.br)

época, os fotógrafos aventuraram-se por vários caminhos. O gosto pelo exótico e a curiosidade pelo diferente, por exemplo, vão promover a produção e difusão de fotografias de intenção documental de locais distantes e de paisagens” (SOUSA, 2004, p. 27). Por ser uma das primeiras manifestações imagéticas que a sociedade conheceu, a fotografia tem significativa aceitação popular, notadamente a partir da década de 1860. (KOSSOY, 2001, p. 26).

A expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmera. O registro das paisagens urbana e rural, a arquitetura das cidades, as obras de implantação das estradas de ferro, os conflitos armados e as expedições científicas [...] são alguns dos temas solicitados aos fotógrafos do passado. (KOSSOY, 2001, p. 26)

Pela linguagem e pelo caráter universal de entendimento, a fotografia disseminou-se mundo afora. Sua forte aceitação vale-se de uma característica própria e enriquecedora da produção imagética. “Ao contrário de um relato escrito – que, conforme sua complexidade de pensamento, de referências e de vocabulário, é oferecido a um número maior ou menor de leitores -, uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos”. (SONTAG, 2003, p. 21). Com isso o mundo passou a se tornar mais comum, mais familiar aos olhos de seus habitantes, que passaram a ter acesso a visões, cenários e transformações de locais distantes, que anteriormente só tinham ciência pela oralidade e pelas escritas das cartas, livros e jornais. Como afirma Rouillé (2009), a fotografia potencializou uma maneira nova de ver e de mostrar o mundo.

Assim, a fotografia é máquina para, em vez de representar, captar. Captar forças, movimentos, intensidades, densidades, visíveis ou não; e não para representar o real, porém para produzir e reproduzir o que é passível de ser visível (não o visível). (ROUILLÉ, 2009, p. 36)

Nesse contexto de forte aceitação e veiculação fotográfica, alguns personagens, criadores e compositores das obras ganharam destaque com a evidência e exaltação das imagens. Imersos nas mais diferentes situações, esses profissionais se tornaram testemunhas, que fizeram dos seus olhares, os olhares do mundo.

Dubois (1993) aponta o fotógrafo como mediador do processo, que trabalha perante normas sociais, voltadas inclusive ao saber e domínio técnico. Atuando como o sujeito mais preparado para o momento, ele define entre inúmeras possibilidades de produção, tanto estéticas quanto contextuais, quais delas inserem-se em seu objetivo e linha de produção

material. Considerando-se, assim, que o profissional que captura a imagem tem participação e intenção sobre ela, define-se que “[...] para tratar da memória como produção social e de suas relações com a fotografia, há que se relacionar três elementos na produção da imagem-ato: autor (fotógrafo), produção (fotografia) e leitor, ambos envolvidos e contribuintes, de alguma forma, de um regime de visualidade”. (DUBOIS, 1993)

Deste modo, a presente pesquisa apresenta não apenas o trabalho fotográfico realizado pelo importante profissional paranaense, Arthur Wischral (1894-1982), mas também o contexto social vivido por ele, bem como a repercussão e contribuição de seu trabalho para uma formação da visualidade do Paraná.

### **Arthur Wischral: 50 anos documentando o Paraná**

De uma relação que iniciou precocemente, despontando ainda na adolescência, Wischral e a câmera fotográfica trouxeram boas contribuições e registros para a história visual do Paraná. A máquina fotográfica portátil que recebera do pai foi muito além de um presente da juventude e tornou-se seu instrumento de trabalho e companheiro de viagens. Fascinado pela técnica da produção fotográfica, o paranaense foi buscar com o alemão Germano Fleury orientações práticas do meio. Em um contexto de produções de estúdios voltadas a fotografias diversas, entre elas os cartões postais, Wischral teve suas primeiras noções de fotografia, não demorando a notar a forte relação da imagem com os acontecimentos.

E foi dessa inter-relação estabelecida por Wischral que surgiu uma das suas primeiras produções e experiências como produtor imagético. A explosão dos armazéns da Rede Ferroviária, em 1913, fez o paranaense correr para alto de uma edificação portando todo seu equipamento, para registrar, da melhor forma possível, o fato notório. Momento que o próprio entusiasta, narra com precisão:

[...] eu cheguei lá em cima [na edificação] e pedi ‘dá licença, eu queria passar pra tirar umas chapas’. Então vi todas as máquinas de escrever, estavam todas no chão, os armários e tudo. Tirei uma [foto] do público, todos olhando animais machucados e uma porção de coisas. (SUTIL; BARACHO, 2007, p. 15)

O relato de Wischral sobre seu comportamento diante do fato noticioso já aponta a presença de características fundamentais a produtores de materiais voltados a imprensa: a informação. Capturando o factual e os acontecimentos raros, o paranaense caminhava para a produção das fotografias modernas.

Mas como toda transformação social, a inserção da fotografia na imprensa não fora rapidamente adotada, sobretudo em larga escala. Sua participação nos jornais e revistas da época ainda era sutis, disputando espaço com os longos textos informativos dos periódicos. Desta forma, a atribuição de repórter fotográfico a Arthur Wischral foi pioneira em nosso Estado. Com o título, chegou a realizar trabalhos para os jornais *A República*<sup>4</sup> e *A Bomba*<sup>5</sup>, e conquistou boas oportunidades no tempo que vivera na Europa, entre os anos de 1914 e 1918.

As fotografias de Wischral apresentavam traços e tendências de sua época, que caracterizam suas produções em dois momentos distintos. Um deles, o mais contemporâneo, voltava-se a ligação da imagem com a informação, como já citado. Nessa relação, a fotografia servia de vitrine para a chegada e a consolidação da modernidade no Paraná.

Além de ser um dos 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 (PEGORARO, 2011, p. 06).

O segundo momento permeado pelas fotografias de Wischral evidenciava referências herdadas por outra prática fotográfica no Brasil. Adepto do pictorialismo, o paranaense utilizava características e técnicas pictorialistas, que também integraram as produções paranaenses naquela fase inicial da fotografia no Brasil.

---

<sup>4</sup> O jornal *A República* exaltava valores e o desenvolvimento do Estado, por meio de simbologias baseadas em elementos e componentes nativos, como o pinhão e o pinheiro do Paraná.

<sup>5</sup> *A Bomba* tratava-se de uma revista humorística, de Marcelino Bittencourt, conhecida por ironizar acontecimentos da época, seguindo o molde de outros pasquins que circulavam pelo Brasil.

Considerado como um movimento de reação conservadora à industrialização e à massificação da fotografia, o pictorialismo defendia um estatuto para a produção fotográfica:

Não mais pura técnica – produto da objetividade e do automatismo da câmara-, mas arte. Valorizando o ato fotográfico, o movimento buscava fundar uma estética original que superasse o caráter empírico da prática documental do século XIX. Assim fundamentava sua técnica mediante uma série de intervenções na cópia fotográfica, com a utilização de múltiplos processos. (MELLO, 1998, p. 14)

O termo, que é por diversas vezes relacionado com o desejo de imitar a pintura, tem origem na palavra *picture* que, em meio a uma série de atribuições, pode se referir à imagem, quadro, pintura, fotografia. Nesse sentido, a origem do seu termo reflete o ideal almejado pelo movimento, que consistia em “[...] reivindicar o reconhecimento da fotografia enquanto imagem artística, com o mesmo estatuto da pintura.” (MELLO, 1998)

E para que a fotografia evidenciasse uma produção com interferência e presença direta do autor (fotógrafo), alguns profissionais realmente interferiam na imagem produzida, por meio de processos diversos. O pioneiro paranaense não negou seu elo com o movimento pictorialista quando passou a executar, em suas fotografias, uma técnica importante apresentada a ele na Alemanha, conhecida como retoque. Dominada por poucos em Curitiba, o processo consistia em harmonizar os contrastes numa imagem, trabalho artesanal, feito com delicados pincéis.

[...] eu aplico na gelatina do negativo um retoquezinho com um pincel fino, não pontudo demais, com uma tinta metálica. E tendo uma boa luz a gente dilui em uma travessa de porcelana um pouquinho daquela tinta com um pouquinho de água. Eu copieei isso com um velho fotógrafo de Wurzburg. Sabe, lá eles não gostavam de ensinar. (...) O retoque eu aprendi vendo como ele fazia. A gente só usa luz vermelha porque a luz branca estraga o negativo na revelação. (SUTIL; BARACHO, 2007, p. 16)

Rouillé (2009) considera que, para que a fotografia possa se abrir à arte, o profissional-autor inverte a ação e o processo da máquina, ousando interferir na produção da imagem, podendo ser inclusive de forma manual. Segundo ele,

A aliança máquina-mão, que se supõe assegurar a passagem da imitação servia para a interpretação artística, ajusta-se a uma estética da mescla e a uma ética da intervenção. A arte fotográfica é, assim, concebida como um misto, uma mistura de

princípios heterogêneos: uma arte necessariamente impura. E a intervenção é o procedimento do misto. (ROUILLE, 2009, p. 257)

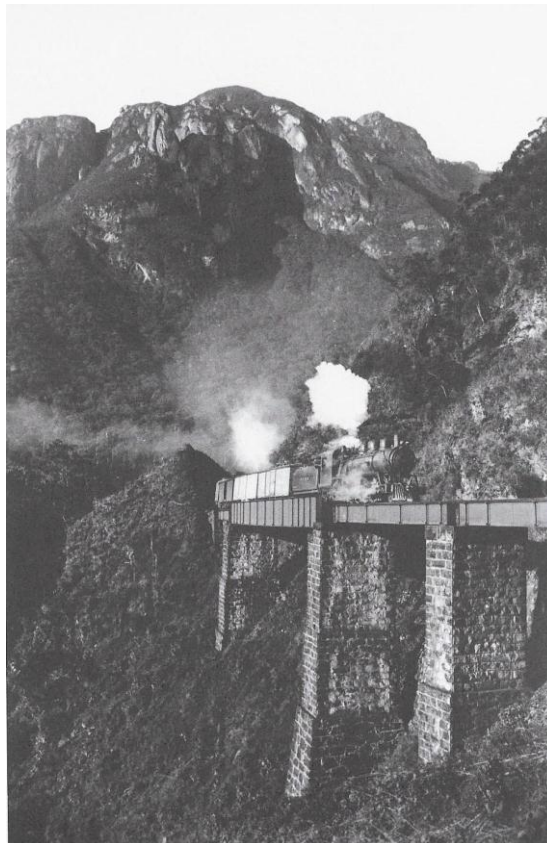
Nesse contexto, a interpretação surge como o produto estético almejado por esse processo interventor. No discurso adotado pelo movimento pictorialista, a fotografia documentária reproduz o real como um espelho do mesmo, sem considerar que a arte da captura imagética, é intrinsecamente, uma ação interpretativa.

### **As paisagens e a urbanização: o flertar com as lentes de Wischral**

Ao fim da Primeira Guerra Mundial, Wischral retorna ao Brasil. A volta ao seu país é carregada de trabalhos e novos projetos fotográficos, que marcaram o início da década de 1920. Prestando serviços a empresas e ao próprio governo do Paraná, o fotógrafo embrenhou-se pelo interior do Estado e registrou suas fotografias fora da capital.

Alguns anos mais tarde, o fotógrafo assume um dos mais notórios e importantes projetos profissionais de sua carreira: é contratado pela Rede Viação Paraná – Santa Catarina, para reportar fotograficamente as obras da estrada de ferro. A partir de então, tornam-se temáticas centrais de suas fotografias o homem, o trabalho e a terra. É neste projeto profissional de Wischral que podemos notar a grande influência do pictorialismo existente nas fotografias desse pioneiro paranaense. Herdando suas características e técnicas, as imagens capturadas nesta fase profissional são bons exemplos da inserção paranaense neste importante movimento fotográfico.

### **Imagem 1 - Estrada de Ferro Curitiba-Paranaguá**



Arthur Wischral (s/d) Fonte: SUTIL; BARACHO, 2007, p.30.

As imagens 1 e 2 embora sejam produções fotográficas, ainda recordam em diversos aspectos as pinturas. Para Pegoraro (2011, p.4), “a preocupação com o equilíbrio dos diversos elementos da composição da imagem, como linhas, formas, tons, luz e sombra, são sinais claros da influência pictorialista em seu trabalho”.

Cenários bem iluminados, bem contrastados e com ângulos abertos, são composições que abordam um tema bastante recorrente nas produções de Wischral: a natureza.

## Imagem 2- Interior do Paraná



Arthur Wischral (s/d) Fonte: SUTIL; BARACHO, 2007, p. 149.

Após concluir seu trabalho registrando as obras da estrada de ferro, já por volta de 1940, Wischral novamente firmou projetos com o governo, mas dessa vez em âmbito municipal. Restringindo-se a Curitiba, o fotógrafo paranaense passou a documentar o dia a dia da transformação na capital. Na época, a cidade passava por amplas mudanças estruturais resultantes do plano diretor empregado pelo poder público local. À Wischral, coube a captura de tais obras. Os registros de bairros sendo urbanizados, ruas alargadas, praças ajardinadas e os primeiros grandes edifícios sendo levantados não foram pautas exclusivas deste fotógrafo. Tal prática documental era muito praticada entre fins do século XIX e início do século XX.

Para além da estética de cada fotógrafo, que personaliza sua obra, a montagem desses álbuns [de cidade] revelava a força de um padrão fotográfico próprio do tempo em que eles foram produzidos. [...] Em geral, a sequência de imagens dava ver uma cidade moderna, evoluída e quase sempre higienizada. (BORGES, 2008, p. 84)



### Imagem 3- Cena de urbanização do centro de Curitiba



Arthur Wischral (1958) Fonte: SUTIL; BARACHO, 2007, p. 77.

Tais considerações de Borges (2008) estão presentes nas produções de Wischral sobre Curitiba. As imagens 3 e 4 são claros exemplos de fotografias que poderiam ser inseridas nos chamados álbuns de cidade. Evidenciando o movimento de carros, de pessoas pelo comércio, indicando um centro urbano em desenvolvimento (imagem 4), bem como a pavimentação em ruas envoltas a belas construções arquitetônicas e a prédios em construção (imagem 3), tais produções imagéticas atestavam o dinamismo da administração pública por meio das inovações urbanas e uma visão positiva do progresso e da modernidade. (BORGES, 2008)

**Imagem 4 – Vista Parcial da Rua XV de Novembro esquina com Dr Muricy, centro de Curitiba**



Arthur Wischral (s/d) Fonte: SUTIL; BARACHO, 2007, p. 78.

Essa exaltação e engrandecimento do Paraná, notavelmente inseridas nas produções fotográficas de Wischral, mesclam-se com os ideais e pressupostos de outro importante movimento ocorrido em nosso Estado: o Paranismo. Embora tal fotógrafo não tenha participado diretamente de tais atividades, as iniciativas e os princípios perduraram em seus trabalhos.

Oficialmente definido em 1927, seu precursor foi Romário Martins (1874-1948), chefe de redação de Wischral durante o tempo que trabalhou para o jornal *A República*. O movimento surgiu como resultado de uma busca por consolidação identitária no Paraná, que emergiu das elites paranaenses, nas últimas décadas do século XIX. Para Pegoraro (2010), foi o Paranismo que:

[...] potencializou a ideia, utilizando-se, sobretudo, de recursos literários, gráficos, jornalísticos e artísticos. [Tal] 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 (PEGORARO, 2010, p. 3).

Por volta de 1940, quando Wischral passou a documentar a urbanização e o desenvolvimento de Curitiba por um pedido do governo municipal, é necessário enfatizar o momento político que a capital paranaense vivenciava. Sob o domínio das elites, que tradicionalmente governavam o nosso estado em diversas instâncias, o Paraná buscava evidenciar uma modernização e um desenvolvimento significativo que colocasse nosso Estado como evidência no país e no mundo para atrair comerciantes, investidores, indústrias etc.

Oliveira (2004), afirma que:

O Paraná [naquela época] acompanha as linhas gerais do Estado Novo, com alguns eixos de modernização burocrática e o início de políticas industrializantes. Também se assiste a formação do norte cafeeiro com o seu padrão fundiário específico no período, o que corresponde à decadência da burguesia da erva-mate e à ascensão dos novos interesses cafeeiros do Norte do Paraná (OLIVEIRA, 2004, p. 29).

Sob a liderança de Manoel Ribas que pregava e queria o desenvolvimento, o início da década de 1940 no Paraná é assim apresentado nas fotografias de Wischral, que segue as intenções dos contratantes de seus trabalhos.

### **Considerações finais**

As produções de Wischral, que se estenderam ao longo de 50 anos pelo Paraná, trouxeram inúmeras contribuições históricas e documentais, sendo utilizadas para contextualizar relatos, justificar pesquisas, investigar o passado e construir visualmente importantes momentos do Paraná. Os próprios traços característicos desse profissional oferecem subsídios para caracterizar e avaliar conceitos, formas e produções da fotografia em períodos importantes da sua história.

Borges (2008, p. 87) afirma que:

Cada vez mais valorizada e frequentada por pesquisadores e analistas da cultura, a produção fotográfica, de ontem e de hoje, muitas vezes motivada por uma intrincada

rede de interesses materiais e simbólicos, legou-nos uma enorme massa documental. Desde meados dos anos 1970 ela vem sendo coletada, classificada e organizada nos arquivos públicos e privados. Esses acervos têm viabilizado o alargamento dos campos de investigação não apenas dos profissionais da história, mas também de outros campos das ciências sociais. (BORGES, 2008, p.87)

Em Curitiba, as produções de Wischral seguiram os apontamentos de Borges e atualmente, o acervo de negativos em chapas de vidro do fotógrafo paranaense, composto por 6.750 chapas e 170 fragmentos, encontra-se na Fundação Cultural de Curitiba. Suas imagens, hoje referências visuais de documentação urbana, ferroviária e da fotografia de paisagem, são lembradas por fragmentarem o passado e ainda nos dias atuais, apresentá-lo às novas gerações.

Para Mauad (2008, p. 58), “o entrecruzamento de imagens fotográficas e narrativas de trajetórias de vida permite a atualização de memórias e, por conseguinte, da imagem que aquele grupo quis perenizar para todo o sempre”. Assim, as fotografias de Wischral subsidiaram uma construção documental que permeia a memória e o inconsciente imagético social. Le Goff (1985) (apud MAUAD, 2008) considera que:

Materiais da memória coletiva, os documentos [fotográficos] são monumentos, na medida em que para além da simples descrição traduzem valores, ideias, tradições e comportamentos que permitem tanto recuperar formas de ser e agir dos diferentes grupos sociais, em diversas épocas históricas, como também operar sobre as representações que deles ainda hoje perduram e atuam como elemento de coesão social para seus descendentes (LE GOFF, apud MAUAD, 2008, p. 58).

Mirzoeff (2011) define que visualidade como a organização discursiva da história, sua “visualização”. Tal prática é firmada por informações, imagens e ideias, que cada visualizador constrói e organiza em sua memória coletiva (MIRZOEFF, 2011, p.2). Essa forte ligação existe entre memória e imagem fotográfica assegura a consolidação de determinadas visualidades, compostas por conjuntos de representações imagéticas, estéticas e discursivas. Certamente, Wischral contribuiu para a formação da visualidade paranaense, sobretudo para consolidar a ideia do Paraná como um Estado promissor e em desenvolvimento, concepção cara às elites políticas e sociais de meados do século XX no Estado.

## Referências

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & fotografia**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 2. Ed. SP: Ateliê Editorial, 2001.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e Flagrantes**: ensaio sobre história e fotografias. Niterói: Editora da UFF, 2008.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. **Arte e fotografia**: o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MIRZOEFF, Nicholas. **The right to look**. A counterhistory of visibility. Duke University Press, 2011.

OLIVEIRA, Ricardo Costa de. **Notas sobre a política paranaense no período de 1930 a 1945**. In: KUNHAVALIK, José Pedro; SALLES, Jefferson de Oliveira (orgs). A construção do Paraná moderno: políticos e política no Governo do Paraná de 1930 a 1980. Curitiba: Seti, 2004. p. 15-29.

PEGORARO, É. . **Paranismo e fotografia**: fragmentos de discursos que perpetuam ideais. In: Éverly Pegoraro e Fernanda Malvestiti. (Org.). Comunicação e Cultura Visual: Interfaces de uma Discussão. Guarapuava: Edunicentro, 2012, p. 61-71.

PEGORARO, É. . **Da fotografia pictorialista aos primeiros ensaios de uma fotografia moderna no Paraná**. In: 8º Encontro Nacional de História da Mídia, 2011, Guarapuava. 8º Encontro Nacional de História da Mídia-Rede Alcar, 2011.

ROUILLE, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SUTIL, Marcelo Saldanha; BARACHO, Maria Luiza Gonçalves. **O acervo Arthur Wischral**: documentos de um olhar. Boletim Casa Romário Martins. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2007.