UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAROLINE GANZERT AFONSO

GUILHERME GLÜCK:
A PAISAGEM E A POESIA DO OLHAR DO FOTÓGRAFO DA LAPA

CURITIBA

2022

CAROLINE GANZERT AFONSO

GUILHERME GLÜCK:
A PAISAGEM E A POESIA DO OLHAR DO FOTÓGRAFO DA LAPA

Relatório de Defesa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, curso de Doutorado, Setor de Ciências da Terra da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Sylvio Fausto Gil Filho

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA CIÊNCIA E TECNOLOGIA

Afonso, Garoline Ganzert.
Guilherme Glück : a paisagem e a poesia do olhar do fotógrafo da Lapa. / Garoline Ganzert Afonso. – Curitiba, 2022.
1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências da Terra, Programa de Pós-Graduação em Geografia.
Orientador: Prof. Dr. Sylvio Fausto Gil Filho.

1. Glück, Guilherme. 2. Fotografia. 3. Paisagem cultural. 4. Lapa (PR). I. Gil Filho, Sylvio Fausto. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Geografia. III. Título.

Bibliotecário: Nilson Carlos Vieira Júnior CRB-9/1797

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIENCIAS DA TERRA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO GEOGRAFIA - 40001016035P1

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação GEOGRAFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **CAROLINE GANZERT AFONSO** intitulada: **Guilherme Glück: a paisagem e a poesia do olhar do fotógrafo da Lapa.**, sob orientação do Prof. Dr. SYLVIO FAUSTO GIL FILHO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 07 de Junho de 2022.

Assinatura Eletrônica
08/06/2022 12:12:17.0
SYLVIO FAUSTO GIL FILHO
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
09/06/2022 08:28:08.0
JEAN CARLOS RODRIGUES
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE TOCANTINS)

Assinatura Eletrônica
19/08/2022 12:10:47.0
GIOVANA TEREZINHA SIMÃO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANá)

Assinatura Eletrônica
08/06/2022 13:22:28.0
EDUARDO JOSE MARANDOLA JUNIOR
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS)

Assinatura Eletrônica
08/06/2022 13:23:59.0
MARCOS ALBERTO TORRES
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

GUILHERME GLÜCK:
A PAISAGEM E A POESIA DO OLHAR DO FOTÓGRAFO DA LAPA



Aos meus pais Evanilda e Antonio, sem vocês este trabalho não se realizaria.

Ao meu esposo André, pois sem sua força e apoio, não conseguiria finalizar esta tese.

Aos meus filhos, Sofia e Antonio, pela energia que me move, pela compreensão e apoio em minhas ausências.

Este trabalho é de vocês também.

AGRADECIMENTOS

São muitas as pessoas que por mim passaram e possibilitaram esta pesquisa. A eles agradeço pela ajuda, muitas vezes inesperada.

Ao senhor Sérgio Leoni (*in memorian*) que depositou em mim a confiança para guardar materiais e informações sobre a Lapa. Obrigada por sempre me incentivar a continuar a pesquisar sobre a "pátria do coração", nossa querida Lapa.

À professora Elisabeth Amorim de Castro que tanto me incentivou a conhecer a Geografia e a sua pluralidade, apresentando-me ao PPGGEO.

Ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFPR (PPGGEO), pela formação que pude receber, abrindo meu repertório para uma nova área.

Ao Museu da Imagem e do Som do Paraná, que tão prontamente abriu seu acervo, possibilitando que pudesse encontrar, pesquisar e analisar imagens de Glück em alta resolução, assim como objetos e outros pertences do fotógrafo. Agradeço à equipe do acervo e pesquisa, representados aqui pela Raianne da Luz e Vaz e Gerson Antonio Ferreira. E, ainda, ao José Luiz de Carvalho, também desta mesma equipe, e que tão prontamente me auxiliou, indicando e compartilhando fontes, além de toda a receptividade e atenção que me proporcionou durante a pesquisa e acesso ao acervo do MIS-PR.

À Coordenação do Patrimônio Cultural, localizada na Casa Gomm, em Curitiba, que possibilitou que conferisse todo o seu acervo em busca de informações sobre a Lapa e sobre o Guilherme Glück.

À Superintendência do Iphan no Paraná e ao Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro, por toda a atenção, solicitude e abertura para pesquisa. Especialmente agradeço à Joana Paula Coradi (do IPHAN/PR) e à Tatiana (do IPHAN/RJ).

Agradeço à Mary José Cardoso de Alcântara, pela gentileza ao não medir esforços em me auxiliar a conseguir o livro do Denis Cosgrove (*The Palladian Ladscape*). Agradeço a generosidade de alguém que nem se quer me conhecia, e que mostrou o quanto as pessoas podem ser solidárias.

Ao professor Marcos Torres que apontou caminhos entre as artes e a geografia que tanto me encantaram.

Ao professor Sylvio Fausto Gil Filho, por ter me aceito no programa de doutorado do PPGGEO, mesmo que eu não soubesse muito sobre a Geografia, me apresentou a um universo de conhecimentos, especialmente indicando leituras sobre Ernst Cassirer e Denis Cosgrove. Agradeço pela paciência e pelo exemplo de profissional ético e correto.

À senhora Waltraud Sekula, neta de Guilherme Glück, que em meio a um contato via Facebook durante a pandemia do Covid-19, e depois, por outros meios, possibilitou que muitos pontos desta tese se fortalecessem. Obrigada pela disponibilidade, acesso, fotografias e toda a sua dedicação em me auxiliar nesta pesquisa. Acho que seu avô ficaria feliz em ver tantos interessados em suas fotografias.

Ao senhor Arthur Mayer (*in memorian*) e seu neto, Luis Claudio Mayer, que prontamente cederam fotografias de álbuns de família para que pudessem ser aqui analisadas e incluídas.

À minha tia Marli Aparecida Santos Ganzert, que tanto pesquisou comigo, conseguindo livros e mais livros, fontes das mais diversas, que tanto enriqueceram esta pesquisa.

Aos meus demais tios, José de Agostinho Ganzert, Araceli Ribas Ganzert, Helena Aparecida Ganzert, Laís Aparecida Ganzert e Oswaldo Ganzert (*in memorian*) que tantas informações, fotografias e histórias compartilharam comigo.

Aos meus primos, especialmente aqui representados, Maritza Ganzert Ferreira e José Augusto Ganzert, que me auxiliaram com fotografias, digitalizações, informações e muitas conversas para desvendarmos algumas das histórias de Glück.

À minha amiga Micheline Helen Cot Marcos pelos conselhos e opiniões sobre a tese. Obrigada pela amizade e por sempre me incentivar e ouvir, mesmo nos momentos mais difíceis desta pandemia. E obrigada ao seu esposo Reynaldo Cordovi pelo apoio com o espanhol.

À minha irmã, Jaqueline Ganzert Afonso, que compartilha de memórias comigo, da Lapa da nossa infância, e que fizeram emergir muitas possibilidades para as análises aqui registradas.

Aos meus pais, Evanilda Ganzert Afonso e Antonio Osvaldo Afonso, lapeanos de nascimento, que tanto me auxiliaram, desde o apoio nos cuidados com meus filhos, enquanto trabalhava na tese, aos auxílios em desvendar as cenas, lugares e personagens das fotos de Glück. Obrigada pai pela paciência em descobrirmos de onde eram muitas fotos. Obrigada mãe pela ajuda nos muitos contatos de pessoas que poderiam me ajudar. Obrigada por conseguir o contato da sra. Waltraud Sekula, neta de Glück. E obrigada por ter sido a minha grande parceira nesta pesquisa.

Ao meu esposo André Henrique Toporowicz, que tanto me incentivou para continuar minhas pesquisas. Companheiro de inúmeras visitas à Lapa para “checar ângulos”, conferir informações, além de muito descobrir comigo. Obrigada por ouvir meus argumentos sobre as análises das fotografias e por opinar sobre meus posicionamentos. Obrigada por ser este parceiro de todas as horas.

Aos meus filhos, Sofia e Antonio, que em meio a infância, se depararam com uma mãe que “tanto trabalha e estuda”, e que, diante de uma pandemia, também se viu como sua professora. Enfim, em meio a tantas incertezas e dificuldades, sobrevivemos, convivemos e construímos esta pesquisa.

Obrigada vocês também fazem parte desta tese!

RESUMO

Em um mundo repleto de imagens, muitas vezes não nos damos conta da quantidade delas que invadem nosso contexto. Contudo, chama a atenção que uma cidade do interior, como a Lapa, PR, contasse com a presença de um estúdio fotográfico no início do séc. XX. Certamente a relação da Foto Progresso, não é meramente um nome fantasia para um estúdio fotográfico. Trata-se sim de um desejo latente para que as conquistas da modernidade também chegassem à cidade do interior. Ao propor esta pesquisa, cujo objetivo é, também investigar as transformações urbanas ocorridas em paralelo a presença do fotógrafo Guilherme Glück, é compreender como a paisagem lapeana eram retratadas em suas fotografias. A delimitação do objeto de estudo se dá pelos registros de Glück de 1920 a 1950, na Lapa e seu entorno. Espaços estes que foram registrados por diversas motivações, apresentando as transformações temporais, nos anseios de alterar e atualizar a Lapa enquanto cidade republicana e adaptada às novas infraestruturas urbanas, tais como rede de água encanada, ruas pavimentadas, rede de energia elétrica, novos modos de transporte e comunicação. Através da sistematização das metodologias de análise das fotografias, a partir das investigações iconográficas propostas por Panofsky, ampliadas pelas análises de Peter Burke e Didi-Huberman, observando as formas simbólicas de Cassirer, através do que apresentou os avanços das pesquisas de Cosgrove, analisam-se as imagens de Glück em um contexto de uma cidade ansiosa por incorporar os padrões republicanos e de “modernidade”. Ao mesmo tempo, esta tese discorre sobre o olhar refinado de Glück em suas referências e repertórios, composições e enquadramentos, bem como a contextualização de sua inserção cultural, social e tecnológica. Deste modo o fazer geográfico apresenta-se não apenas aqui como um trabalho descritivo de imagem, mas investiga além, em seus sentidos simbólicos, comunicados aqui através da fotografia de Glück.

Palavras-chave: Paisagem como texto; Iconografia, Iconologia; Fotografia.

ABSTRACT

In a world full of images, we often do not realize the number of images that invade our context. However, it is noteworthy that a countryside village, such as Lapa, in Paraná state, had the presence of a photographic studio, at the beginning of the century. XX. Certainly, the relationship between Foto Progresso is not merely a fancy name for a photo studio. It is rather a latent desire for the conquests of modernity to also reach the inner city. In proposing this research, which objectifies to investigate the urban transformations, as well, that occurred in parallel by the presence of the photographer Guilherme Glück, it is to understand how the urban and cultural landscape were portrayed in his photographs. This study object is delimited by Glück's records from 1920 to 1950, in Lapa and surroundings. These spaces were registered for various reasons, presenting the temporal transformations, in the yearnings to change and update Lapa as a republican city and adapted to new urban infrastructures, such as piped water, paved streets, electric power, new means of transportation and communication. Through the systematization of the photographic methodological analysis, from iconographic investigation proposed by Panofsky, amplified by the analyzes of Peter Burke and Didi-Huberman, observing Cassirer's symbolic forms, through which he presented the advances in Cosgrove's research, it is intended to analyze Glück's images in a context of a city eager to incorporate republican and “modernity” standards. At the same time, this thesis discusses Glück's refined look at his references and repertoire, compositions and framings, as well as the contextualization of his cultural, social and technological insertion. In this way, the geographical work presents itself not only here as a descriptive work of image, but also investigates beyond, in its symbolic meanings, communicated here through Glück's photography.

Keywords: Landscape as text; Iconography, Iconology; Photography.

RESUMEN

En un mundo lleno de imágenes, muchas veces desconocemos la cantidad de ellas que invaden nuestro contexto. Sin embargo, es de destacar que una ciudad del interior, como Lapa, PR, contó con la presencia de un estudio fotográfico, a principios de siglo. XX. Ciertamente, la relación del estudio Foto Progresso no es un nombre elegante para un estudio fotográfico. Es más bien un deseo latente de que las conquistas de la modernidad lleguen también al interior de la ciudad. Uno de los objetivos de esta investigación es investigar las transformaciones urbanas ocurridas en la ciudad de la Lapa, en el mismo período en el que estuvo allí el fotógrafo Guilherme Glück, comprendido entre 1920 y 1950, en Lapa y sus alrededores. A partir de este análisis, comprender cómo se retrataban las paisajes de la Lapa en sus fotografías. Estos espacios se registraron por diversos motivos, presentando las transformaciones temporales, en los anhelos de cambiar y actualizar la Lapa como ciudad republicana y adaptada a nuevas infraestructuras urbanas, como la red de agua corriente, calles pavimentadas, red eléctrica y nuevas formas de vivir como transporte y comunicaciones. A través de la sistematización de las metodologías de análisis de las fotografías, a partir de las investigaciones iconográficas propuestas por Panofsky, amplificado por los análisis de Peter Burke y Didi-Huberman, observando las formas simbólicas de Cassirer, a través de las cuales presentó los avances de la investigación de Cosgrove, se pretende analizar las imágenes de Glück en un contexto de ciudad con deseos de incorporar estándares republicanos y de “modernidad”. Al mismo tiempo, esta tesis discute la mirada refinada de Glück sobre sus referencias y repertorio, composiciones y encuadres, así como la contextualización de su inserción cultural, social y tecnológica. De esta forma, la obra geográfica se presenta aquí no sólo como una obra descriptiva de la imagen, sino que indaga más allá, en sus significados simbólicos, comunicados aquí a través de la fotografía de Glück.

Keywords: Paisaje como texto; Iconografía, Iconología; Fotografía.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Esquema para interpretação do objeto 100
Quadro 2 - Quadro com a cronologia das intervenções, inaugurações e eventos políticos e sociais da Lapa na virada dos séc. XIX e XX..... 375

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Papel bandeja de um restaurante da cidade. 23
Figura 2- Esquema da percepção, representação e conformação da paisagem.42
Figura 3- Mapa do Mundo. 47
Figura 4- Afresco Giardino. 49
Figura 5- Miniatura ilustrativa do Livro das Horas do Duque de Berry, c.1440. 51
Figura 6- Pesca Milagrosa, Konrad Witz, c. 1444. 52
Figura 7- Vista de Innsbruck, Albert Dürer (1495). 53
Figura 8- Paisagem Danúbia (1520-25). 54
Figura 9 - Paisagem de inverno com patinadores no gelo e armadilha para pássaros, de Pieter Bruegel. 55
Figura 10- *Bain à la Grenouillère* (1869), Claude Monet. 59
Figura 11 - *La Grenouillère* (1869), Pierre-Auguste Renoir. 60
Figura 12 – Série de pinturas da Catedral de Rouen, Claude Monet. 61
Figura 13 - Mapa do entorno de Verona e Vicenza, Cristoforo Sorte, 1591. 79
Figura 14 - Vista da janela em Le Gras, fotografia de Niépce. 81
Figura 15 - Boulevard du Temple, fotografia de Daguerre. 82
Figura 16 - Exemplo de Cartão Postal ilustrado sobre imagem fotográfica. 83
Figura 17 - Exemplo de Cartão Postal com imagem fotográfica. 84
Figura 18 – Ilustração do livro *In the Heart of the Sierras*, de 1855 89
Figura 19 – Monolito, a *Face do Half Dome*, Adams (1927). 90
Figura 20 – Paisagem imaginada de Canaletto. 98
Figura 21 - Sentido da circularidade da percepção 108
Figura 22 - Convergência dos diferentes autores para a leitura da paisagem pela fotografia 108
Figura 23 – Esquema da conexão do Caminho do Viamão com a Lapa. 114
Figura 24 – Lapa desenhada por Debret, 1827, com indicações espaciais. .. 116
Figura 25 – Comparativos entre aquarela de Debret, 1827, e a paisagem atual da Lapa. 117
Figura 26 – Esquemas de ocupação da Lapa ao longo do tempo. 118
Figura 27 – Tradições tropeiras remanescentes. 119
Figura 28 – Trato com os animais (gado) e a exploração da madeira. 120
Figura 29 – Vara sendo conduzida por criadores. 121
Figura 30 – Tradições tropeiras e o convívio com os animais remanescentes.122
Figura 31 – Carroça transportando uma tora de madeira, em frente ao Armazém Popular. 122
Figura 32 – Carroça com tração a cavalo, transportando uma tora de madeira.124
Figura 33 – Destaque para a construção colonial em primeiro plano, à esquerda. 125
Figura 34 – Cena de casamento, com fundo preenchido por uma casa de estrutura colonial. 126
Figura 35 – Casamento de dois personagens negros. 127
Figura 36 - Mapa da cidade na ocasião do Cerco da Lapa. 128

Figura 37 –Vista da cidade da Lapa tirada de cima do Morro do Monge (c. 1930). 129
Figura 38 – Comparativo da paisagem geral da Lapa a partir do Monge..... 130
Figura 39 – Escultura do General Carneiro de João Turim. 134
Figura 40 – Baixo relevo do Coronel Lacerda e seus companheiros. 134
Figura 41 – Vista aérea da Lapa. 135
Figura 42 – Vista aéra para a Av. Manoel Pedro e Igreja Protestante. 135
Figura 43 – Obra urbana. 136
Figura 44 – Vista da Rua Barão do Rio Branco, 1940..... 138
Figura 45 – Construção do Santuário São Benedito. 139
Figura 46 – Santuário e Capela São Benedito. 140
Figura 47 – Vista da Rua Barão do Rio Branco, à frente, e Av. Manoel Pedro, ao fundo. 140
Figura 48 – Hospital Hyppolito e Amelia Alves de Araújo. 141
Figura 49 – Panteão dos Heróis..... 142
Figura 50 – Casario do Pátio da Matriz, atual Praça General Carneiro..... 143
Figura 51 – Casas atingidas pelos canhões durante o Cerco da Lapa, 1894. 144
Figura 52 – Trecho dos Autos de Ação Ordinária nº 592, de 7 de ago 1898. 145
Figura 53 – Evento cívico na Praça General Carneiro. 146
Figura 54 – Evento cívico-militar junto à escultura de General Carneiro..... 147
Figura 55 – Postal de lembrança do festejo da Congada da Lapa..... 149
Figura 56 – Congada em frente à Casa Lacerda. 150
Figura 57 – Recordação da Festa de São Benedito, 1940..... 152
Figura 58 – Mapa das colônias alemães no Sul do Brasil, em 1905. 154
Figura 59 – Família imigrante da região. 155
Figura 60 – Escola Manoel Pedro – 1ª sede. 157
Figura 61 – Vista da Capela do Lar e Educandário São Vicente de Paulo. ... 158
Figura 62 – Vista da Capela São Carlos Borromeu, na colônia São Carlos... 159
Figura 63 –.Fábrica de carroças..... 161
Figura 64 – Fábrica de torrefação de café Horning, em Mariental. 162
Figura 65 – Trecho das cartas sobre documentação dos “Monumentos Históricos do Paraná..... 163
Figura 66 – Trecho das cartas sobre documentação dos “Monumentos Históricos do Paraná..... 163
Figura 67 –.Igreja Matriz Santo Antônio. 165
Figura 68 – Casa de Câmara e Cadeia. 166
Figura 69 – Casa de Câmara e Cadeia em seu estado atual (2022). 166
Figura 70 – Edificação em madeira com tipologia típica da região. 167
Figura 71 – Edificação em madeira ao fundo de uma cena de casamento.... 168
Figura 72 – Edificação em madeira e grupo de pessoas junto à banca “Jazz Band Voronoff”. 168
Figura 73 – Extração de madeira. 169
Figura 74 – Extração da Madeira. 170
Figura 75 – Transporte de madeira. 170
Figura 76 – Madeira beneficiada sendo transportadas. 172
Figura 77 – Veículo de transporte de toras de madeiras em “baratinhas”..... 172

Figura 78 – Transporte por caminhões de derivados de madeira. 173
Figura 79 – Madeira beneficiada para exportação. 174
Figura 80 - Edificação em madeira..... 174
Figura 81 – Theatro São João. 176
Figura 82 – Interior do Theatro São João. 176
Figura 83 – Festa de São João Batista, na colônia Johannesdorf, 24 jun. 1921.178
Figura 84 –Retrato que anunciava a exposição “As noivas de Glück” 179
Figura 85 – Casamento de João Mildemberg e Maria. 180
Figura 86 – Lazer junto ao Rio e à Mata. 181
Figura 87 – Visita junto à Gruta do Sanatório. 181
Figura 88 – Grupo de homens após uma caça. 182
Figura 89 – Interior de uma farmácia. 183
Figura 90 – Interior de uma enfermaria no Santório São Sebastião. 184
Figura 91 – Interior residencial. 185
Figura 92 – Turma alistamento militar. 186
Figura 93 – Alistamento militar. 186
Figura 94 – Formação militar. 187
Figura 95 - Guilherme aos 28 anos 190
Figura 96 – Atelier Photografia Weiss Carlos Brenner. 193
Figura 97 – Bolsa de fotógrafo para chapas de vidro. 194
Figura 98 - Casamento de Guilherme Glück e Wanda Seefeldt, 1920. 196
Figura 99 - Família de Glück, 1932. 198
Figura 100 – Guilherme autografando um catálogo de sua exposição em 1982.199
Figura 101 – Negativos em vidro no acervo do MIS/PR. 200
Figura 102 – Acondicionamento do acervo de Glück no MIS/PR. 201
Figura 103 – Objetos de trabalho de Glück no MIS/PR. 202
Figura 104 – Câmera Vest Pocket Model B, Kodak. 203
Figura 105 – Letreiro “Atelier Photographico”. 204
Figura 106 - Guilherme aos 35 anos em 1928 205
Figura 107 – Entorno do Atelier Fotográfico de Glück. 206
Figura 108 – Edificação onde funcionava o Atelier Fotográfico de Glück. 207
Figura 109 – Foto na Praça Gal. Carneiro com caminhão carregado de madeira. 208
Figura 110 – Homem e menino com seu cavalo, na Praça General Carneiro.210
Figura 111 – Detalhe da imagem anterior e ao lado o detalhe espelhado. 210
Figura 112 – Lembrança da Capela São Benedito, antes da demolição. 211
Figura 113 – Legenda da lembrança da Capela. 211
Figura 114 – Detalhe da logo de Glück em baixo relevo. 212
Figura 115 – Anúncio de máquinas Goerz e Ernemann (1930). 213
Figura 116 – Família Glück em fotografia no estúdio de Guilherme. 214
Figura 117 – Imagem com a demonstração do uso da máscara para recorte da cena. 215
Figura 118 – Imagem com a marcação de diversos enquadramentos para a revelação. 216
Figura 119 - Anúncio de venda de material fotográfico em São Paulo. 219
Figura 120 – João Mildemberg, em uniforme militar. 222

Figura 121 – Verso da imagem 126, onde pode-se ler a marca Wessel. 222
Figura 122 – Folheto com preços dos produtos Wessel. 223
Figura 123 – Fotografia com paspatour. 224
Figura 124 – Guilherme Glück na preparação para fotografar. 225
Figura 125 - Retrato de diferentes pessoas sobre o mesmo negativo. 227
Figura 126 – Fotografia de bebê, 1944. 228
Figura 127 - Fotografia de criança de Nilda Pierin (1923). 229
Figura 128 - Fotografia de criança de Antonio Osvaldo Afonso (aprox. 1954).230
Figura 129 - Cena de carnaval tirada no estúdio fotográfico. 231
Figura 130 - Cena de casamento de Gracinda e Augusto Ganzert, 1942. 232
Figura 131 – Fotografia onde é perceptível a colagem juntando os personagens. 233
Figura 132 – Família e seus antepassados. 234
Figura 133 – Objetos para manuseio de grãos. 235
Figura 134 – Objeto para manuseio de líquidos. 236
Figura 135 – Fotografia com uma mesa posta. 237
Figura 136 – Fotografia objetos de rendados para exposição, possivelmente para venda. 238
Figura 137 – Homem em seu caixão. 239
Figura 138 – Fotografia de uma criança em seu caixão decorado com flores.240
Figura 139 - Praça da Matriz, atual Praça General Carneiro. 241
Figura 140 – Linha do tempo das alterações da Praça da Matriz / General Carneiro. 242
Figura 141 - Praça da Matriz, atual Praça General Carneiro, com o coreto ainda existente. 243
Figura 142 - Praça da Matriz, atual Praça General Carneiro, com a malha da composição dos terços. 244
Figura 143 - Praça General Carneiro em evento em comemoração ao aniversário do General. 245
Figura 144 - Praça da Matriz, atual Praça General Carneiro, com a instalação de iluminação pública. 246
Figura 145 - Praça General Carneiro, com evento militar. 247
Figura 146 - Vista da Rua Barão do Rio Branco com pavimentação em pedra248
Figura 147 - Vista da Rua Barão do Rio Branco com pavimentação em paralelepípedo 249
Figura 148 – Pedras sendo extraídas do Monge para utilizações diversas na “cidade”. 250
Figura 149 – Carroças com lonas enceradas tradicionais. 251
Figura 150 –.Engenho Santo Antônio. 252
Figura 150 – Colégio sobre as estruturas reminicentes do Engenho Santo Antônio. 252
Figura 152 –.Anúncio em espanhol do Engenho Santo Antônio. 253
Figura 153 –.Antiga propriedade da família Lacerda na Mata do Uru. 254
Figura 154 –.Trabalhadores no antigo engenho. 255
Figura 155 - Rua Barão, antiga Boa Vista – exposição de carros da Ford. 256
Figura 156 - Exposição de carros da Ford. 257

Figura 157 - Inauguração do cinema mudo no antigo Teatro S. João..... 258
Figura 158 - Cinema da Lapa – Cine Elite (posterior Cine Imperial), vista interna com lotação total. 259
Figura 159 – Ponte “Nova” sobre o Rio da Várzea..... 260
Figura 160 – Ponte “Nova” sobre o Rio da Várzea em 2019..... 261
Figura 161 – Construção do túnel da Estrada de Ferro Lapa-Rio Negro. 262
Figura 162 – Embarcação à vapor. 263
Figura 163 – Cenas de personagens de cinema..... 266
Figura 164 – Trechos de anúncios de diversas empresas. 267
Figura 165 – Postal da cidade de Postdam..... 268
Figura 166 – Postal da cidade de Belzig (atual Bad Belzig)..... 269
Figura 167 – Postal da cidade de Golzow..... 270
Figura 168 – Postal da Colônia Marienthal, 1928..... 272
Figura 169 – Vista atual da Avenida Carlos Weil, 2022. 272
Figura 170 – Postal do Sanatório de São Sebastião..... 274
Figura 171 - Praça General Carneiro, realizada por Guilherme Glück 279
Figura 172 - Praça General Carneiro, com indicações..... 280
Figura 173 - Praça General Carneiro com marcação do grupo de pessoas. . 281
Figura 174 – Detalhe A da fotografia da Praça, onde aparece o cemitério. ... 281
Figura 175 – Detalhe da fotografia da Praça..... 282
Figura 176 – Elementos estruturantes da imagem da Praça General Carneiro.283
Figura 177 – Estúdio fotográfico de Guilherme Glück 285
Figura 178 – Detalhe da abertura zenital (claraboia) do estúdio fotográfico de Glück. 286
Figura 179 – Vista panorâmica da Praça General Carneiro. 288
Figura 180 – Vista da parte central da Praça General Carneiro. 288
Figura 181 – Movimentação de carroças ao fundo da Matriz. 290
Figura 182 – Esquema da topografia da área atrás do pátio da Matriz. 291
Figura 183 – Movimentação de carroças ao fundo da Matriz. 292
Figura 184 – Comparativo da imagem da área atrás da Matriz..... 294
Figura 185 – Igreja Luterana da Lapa. 295
Figura 186 – Comparativos da vista da Igreja Luterana da Lapa. 298
Figura 187 – Vista noturna da Rua Barão do Rio Branco, em 1940..... 299
Figura 188 – Comparativo da vista da Rua Barão do Rio Branco, em 1940. . 301
Figura 189 – Vista da Rua do Cotovelo (atual Francisco Cunha)..... 302
Figura 190 – Comparativo da vista da Rua do Cotovelo (atual Francisco Cunha). 304
Figura 191 – Vista das formações Rochosas do Monge. 307
Figura 192 – Ravina Rochosa 1822-23, Caspar David Friedrich. 308
Figura 193 – Vista das formações Rochosas do Monge 310
Figura 194 – Grupo de pessoas nas formações rochosas do Monge. 311
Figura 195 – Grupo de pessoas nas formações rochosas do Monge. 311
Figura 196 – Retrato de Moça. 312
Figura 197 – Auto-Retrato com Boina Plumada,1629. 313
Figura 198 – Evento comemorativo ao Cerco da Lapa (s.d.). 314
Figura 199 – A Jangada do Medusa, Theodore Géricault, 1819. 315

Figura 200 – Elementos estruturais da imagem do evento sobre o Cerco (s.d.).316
Figura 201 – Retrato de Primeira Comunhão (s.d.)..... 317
Figura 202 – Santo Antônio de Pádua com o Menino Jesus, Antonio Pereda318
Figura 203 – O Menino Jesus aparecendo a Santo Antônio de Pádua..... 319
Figura 204 – Tapeçaria e detalhe com temática de açucena..... 320
Figura 205 – Vista interna da Villa Bárbara..... 321
Figura 206 – Dia de lazer (s.d.). 322
Figura 207 – Tarde de Domingo na Grande Jatte, 1884-86, Georges-Pierre Seurat..... 323
Figura 208 – Trabalhadores junto a tábuas e construções de madeira..... 324
Figura 209 – Almoço no topo de um arranha-céu, 1932. 325
Figura 210 – Estrutura compositiva da imagem dos trabalhadores..... 326
Figura 211 – Trecho da carta de Sérgio Leoni 333
Figura 212 – Sepultura de Guilherme Glück, sua esposa e seus pais 362
Figura 213 – Lápide de Guilherme Glück, sua esposa e seus pais..... 363
Figura 214 – Lápide dos avós de Guilherme Glück..... 363
Figura 215 – Lápide do tio Heinrich e outros familiares de Guilherme Glück. 364
Figura 216 – Capela do Lar e Educandário São Vicente de Paulo 365
Figura 217 – Capela de Mariental 366
Figura 218 – Capela de Mariental 367
Figura 219 – Capela São Borromeu..... 368
Figura 220 – Fórum. 369
Figura 221 – Postal de Belzig..... 370
Figura 222 – Postal da cidade de Postdam..... 371
Figura 223 –Retrato de Casamento de Augusto e Gracinda Ganzert 372
Figura 224 –Esquema de ocupação da Lapa, anterior a 1910..... 373

LISTA DE SIGLAS

IPHAN	Instituto Histórico e Artístico Nacional
MIS/PR	Museu da Imagem e do Som do Paraná
PPGGEO	Programa de Pós-Graduação em Geografia
SEEC	Secretaria de Estado e da Cultura
SEEE	Secretaria de Educação do Paraná
SESA	Secretaria da Saúde do Paraná
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 17
1. CAPÍTULO 1 – OLHAR PARA A PAISAGEM 28
1.1. Paisagem e a geografia 30
1.2. Visualização da paisagem 40
1.3. A Paisagem enquanto imagem 44
1.4. Paisagem e fotografia 62
1.5. Paisagem além da imagem 65
2. **CAPÍTULO 2 – A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO ESPAÇO-TEMPO** 70
2.1. Fotografia como documento: relevância e características 71
2.2. Fotografia como objeto de estudo 76
2.3. Fotografia de paisagem urbana 80
2.4. Visualização da fotografia 86
2.5. A Iconografia fotográfica como análise da paisagem 98
2.6. Prismas simbólicos atuantes na leitura da paisagem pela fotografia. 105
3. CAPÍTULO 3 – A LAPA POR GLÜCK 110
3.1. A Lapa de Glück: seus antecedentes e conformações 112
4. CAPÍTULO 4 – GUILHERME GLÜCK: O FOTÓGRAFO DA LAPA 189
4.1. Guilherme Glück 190
4.2. O Atelier do “seu Glück” 204
4.3. As fotografias 226
4.4. As paisagens lapeanas de Glück 241
4.5. Visualização da fotografia por Glück 264
5. CAPÍTULO 5 – O OLHAR PARA LAPA 275
5.1. Descrição das imagens analisadas 276
5.2. Da análise de imagem fotográfica de Guilherme Glück 278
5.2.1. A vizinha Praça, o vizinho General 279
5.2.2. A velocidade das mudanças e das permanências 290
5.2.3. O olhar e seus filtros 295
5.2.4. A permanência das sombras 299
5.2.5. Naquela rua tinha um cotovelo 302
5.3. A estrutura do olhar de Glück 305

CONSIDERAÇÕES FINAIS 327
REFERÊNCIAS 339
APÊNDICES 361
Apêndice 1 - Sepulturas 362
Apêndice 2 – Capela do Lar e Educandário São Vicente de Paulo 365
Apêndice 3 – Capela de Mariental 366
Apêndice 4 – Capela da Colônia São Carlos 368
Apêndice 5 – Comparativo entre o Fórum registrado por Glück e o seu estado atual 369
Apêndice 6 – Postais 370
Apêndice 7 – Retrato de Casamento 372
Apêndice 8 – Ocupação da Lapa antes de 1910 373
Apêndice 9 – Compilado da cronologia das intervenções, inaugurações e eventos políticos e sociais da Lapa (virada dos sécs. XIX e XX) 374

INTRODUÇÃO

Em um mundo repleto de imagens, muitas vezes não nos damos conta da quantidade delas que invadem nosso contexto. Contudo, chama a atenção que uma cidade do interior[1], como a Lapa, PR, contasse com a presença de um estúdio fotográfico já nos anos 1930.

A Lapa é uma cidade distante cerca de 60 km de Curitiba, em direção sudoeste, que surgiu como um entreposto comercial tropeiro, desenvolvendo-se a partir do comércio, seguido dos ciclos econômicos da erva-mate, e, posteriormente ao Cerco da Lapa, da madeira. Também se destacou pela sua produção agrícola, e pela conservação de seu patrimônio histórico edificado e pelo patrimônio imaterial ainda muito presente, como alguns festejos, lendas e gastronomia.

As novidades trazidas pelos mascates[2], tipo de comércio que mantinha uma relação com as mercadorias que eram transportadas pelos tropeiros, trouxe à Lapa um aparelho de fotografia, que foi adquirido por Guilherme Glück, um descendente de alemães que se instalara na cidade no início do séc. XX. A partir de então, ele aprende as artes da fotografia e da revelação, angariando muitos clientes que o estimularam a criar um estúdio fotográfico em plena Praça General Carneiro, bem no centro da cidade da Lapa: a Foto Progresso. Este estúdio destacou-se em toda a região, atraindo pessoas de outras cidades para serem retratadas pelo “seu Glück”, como ficou conhecido.

Certamente a relação da Foto Progresso, não é meramente um nome fantasia para um estúdio fotográfico. Trata-se sim de um desejo latente para que as conquistas da modernidade também chegassem à cidade do interior. Ao propor

[1] Cabe aqui destacar que a Lapa, uma cidade do interior do Paraná, próxima à Curitiba em 60km, mas longe das facilidades das infraestruturas dos grandes centros, contou, a partir das capturas de Glück, com mais de 50.000 imagens (restando hoje aproximadamente 30 mil, no MIS-PR). Tal dado é relevante, por sua grandiosidade e escala, frente às condições urbanas, econômicas e de localização da cidade. Por isto, aqui adotou-se a expressão “cidade pequena” ou “cidade do interior” frente a grande quantidade de registros de imagens realizadas por Glück, especialmente para enfatizar este grande feito.

[2] Os comerciantes ambulantes que perambulavam entre cidades pelas estradas, com suas malas, levando todo tipo de produto para vender, de objetos manufaturados às novidades tecnológicas de seu tempo.

esta pesquisa, cujo objetivo é, também investigar as transformações da paisagem lapeana ocorridas em paralelo a presença do fotógrafo Guilherme Glück, é compreender como este contexto de aceitação da nova tecnologia ocorreu, em meio a uma cidade que não possuía uma economia pujante, como nos grandes centros. E, deste modo compreender elementos que possam ser lidos e entendidos no contexto daquele espaço-tempo.

O fotógrafo João Urban lamenta que a sua geração, a partir dos anos 1960, não ter tido acesso a acervos como os de Glück, pois, para ele, deste modo "olharíamos seus trabalhos do ponto de vista da cultura fotográfica e não somente do histórico, iconográfico ou da mera curiosidade" (2007, p. 7). Era fato, continua ele, que se conhecia muito mais sobre fotógrafos estrangeiros, do que sobre a produção nacional.

Neste sentido, o acesso às paisagens registradas nestas imagens (investigação deste trabalho), são relevantes para ampliar e aprofundar, como aponta Lynch (1999, p. 14) "nossa percepção do ambiente". É relevante, pois desta forma podemos "dar continuidade a um longo desenvolvimento biológico e cultural que avançou dos sentidos do tato para os sentidos distantes, e destes para as comunicações simbólicas", intenções claras desta pesquisa.

Para isto, outra investigação que ocorre em paralelo a esta, está relacionada a desvendar lugares e suas histórias, buscando vínculos e marcas espaciais, como também corrobora Lynch (1999, p. 103):

> As pessoas desenvolveram ligações muito fortes com essas formas claras e diferenciadas, tanto em decorrência do passado histórico quanto de suas próprias experiências. Cada cena é imediatamente identificável, e traz à mente um turbilhão de associações. Há uma total harmonia das partes. O ambiente visual torna-se parte integrante da vida dos habitantes (...).

Apontamentos que reafirmam que o resgate de experiências em uma mesma paisagem, pode ser motivadora de curiosidade, satisfação, prazer, beleza e fortalecimento de sentimento de identidade e pertencimento.

Claramente esta análise não pretende esgotar o tema, tão pouco se eximir da subjetividade, afinal a interpretação, por si só é um ato de subjetividade. E neste caso, ainda em mão dupla, evidenciando a subjetividade do fotógrafo, e, principalmente, da pesquisadora.

A imagem causa fascinação, em especial quando se trata de imagens nostálgicas, que trazem à tona memórias de família, mesmo, em grande parte não vividas, apenas ouvidas. As fotografias deste trabalho surgiram como proposta de pesquisa após análise de álbuns de família, de fotos expostas em espaços culturais na Lapa e do conhecimento da grande quantidade de materiais produzidos por Glück, principalmente arquivadas no Museu da Imagem e do Som do Paraná.

Nesta pesquisa, a fotografia, portanto, tornou-se não apenas uma fonte documental, mas também um objeto de estudo, que não apenas ilustra as memórias, mas que as trazem à tona para serem redescobertas, reimaginadas e recontadas. Essencialmente no que tange às alterações da paisagem lapeana. Deste modo, inicia-se a interpretação a partir do conceito de paisagem dentro da geografia, fundamentalmente na conexão que existe entre seus registros e as imagens iconográficas, e, posteriormente, fotográficas.

Também foram elencadas algumas questões norteadoras que esta investigação tende a propor possibilidades de interpretações. A primeira delas é, por que um estúdio fotográfico se estabeleceu e se consolidou, logo no início dos anos 1920, em uma cidade em decadência econômica decorrente dos fatores históricos do final do séc. XIX (mormente aqueles decorrentes do Cerco da Lapa)? Por este motivo, a pesquisa faz uma reflexão sobre o contexto histórico da cidade já no séc. XIX avançando para a primeira metade do séc. XX, em busca de compreender a estrutura de tais respostas.

Como segunda questão norteadora, a pesquisa busca entender qual a influência da cultura de origem de Guilherme Glück na construção de suas imagens fotográficas, tendo em vista o seu pouco acesso à educação. Para isto, pretende-se entender um pouco sobre a história pessoal de Glück, além de fazer um levantamento sobre quais recursos fotográficos ele teve acesso para a construção

de suas técnicas, bem como da construção de suas composições fotográficas e o modo como estas foram registradas.

Por fim, ainda como ponto de contestação, pretende-se comprovar que não foram apenas retratos, fotos de família e casamentos que fizeram de Glück o fotógrafo da Lapa. Pretende-se apresentar uma quantidade razoável de imagens que demonstrem seu apreço (mesmo que sob encomenda) pela paisagem da cidade, retratando não apenas a arquitetura, mas todo o repertório de paisagem cultural em franca transformação, atendendo aos desejos de uma cidade adaptada à República e aos ares de "modernidade", que este novo contexto requeria. Neste sentido tentando desvendar algumas de suas significações no contexto espaço-temporal em que foram produzidas.

Como construção da investigação das questões norteadoras levantadas, tem-se como proposta reconhecer os elementos que definem o caráter da paisagem lapeana sob o olhar de Guilherme Glück. Para atingir este objetivo, foram traçadas algumas estratégias para estruturar a pesquisa, tais como: evidenciar o duplo carácter da fotografia enquanto documento e enquanto objeto de estudo; contextualizar a Lapa entre as transformações econômico-culturais que sucederam a virada do século XIX-XX, e que favoreceram as séries de transformações urbanas registradas por Guilherme Glück, e, reconhecer a paisagem lapeana registrada por ele, entre os anos 1920 e 1950, evidenciando seus aspectos técnicos e compositivos.

Para estas análises, se propõem sistematizar as metodologias de análise das fotografias a partir das propostas iconográficas de Panofsky, bem como os avançamentos trazidos por Peter Burke e Didi-Huberman. Isto porque a compreensão, trazida por Panofsky, das imagens, relaciona-se às discussões da Escola de Warburg, que por sua vez são reflexo das discussões de Aby Warburg e Ernst Cassirer. Este último, acrescentou reflexões importantes, expandindo as discussões sobre a Teoria do Conhecimento, em especial, com os conceitos das formas simbólicas. Aliás, estes conceitos foram fundamentais para a mudança de chave de Cosgrove, que passou da Geografia Crítica, para a Geografia Cultural, permitindo que a leitura de imagens, aliada às formas simbólicas, avançasse nos

estudos geográficos de paisagem. Assim, permitindo a ampliação de análises imagéticas de paisagem que esta tese propõe.

A delimitação das imagens interpretadas serão os registros de Glück de 1920 a 1950, na paisagem lapeana. Espaços estes que foram registrados por diversas motivações, apresentando as transformações temporais, nos anseios de alterar e atualizar a Lapa enquanto cidade republicana e adaptada às novas infraestruturas urbanas, tais como rede de água encanada, ruas pavimentadas, rede de energia elétrica, novos modos de transporte e comunicação.

Para a construção do corpo documental (tratadas aqui como fonte primária e objeto artístico-cultural), recorreu-se a fontes de diversos locais: Museu da Imagem e do Som do Paraná, Casa Gomm (sede da Coordenação do Patrimônio Cultural da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná), Superintendência do IPHAN em Curitiba, Arquivo Central do IPHAN Nacional (no Rio de Janeiro), Casa da Memória de Curitiba e da Lapa, além da Biblioteca Pública de Curitiba e da Biblioteca Municipal da Lapa. Foram utilizados também Catálogos das Exposições realizadas com fotos de Guilherme Glück (uma em vida e uma póstuma – LINDSTRON, 2018; MENDONÇA, 2000). Também foram coletados materiais em acervos particulares, como de Evanilda Ganzert Afonso (minha mãe), além de álbuns fotográficos de diversos parentes, do acervo cedido por Sérgio Augusto Leoni[3], do acervo pessoal de Arthur Mayer[4] e da neta de Guilherme Glück, Waltraud Sekula.

Considerando que tais imagens ansiavam em dizer algo, como na lógica de Didi-Huberman (1998) “O que vemos, o que nos olha”, esta tese foi assim estruturada. Cabendo ao pesquisador, especialmente de imagens antigas,

[3] Sérgio Augusto Leoni foi prefeito da cidade da Lapa em diversos momentos. Ele foi o prefeito responsável pela solicitação do tombamento do centro histórico, que se consolidou nos anos 1990 pelo IPHAN. Em ocasião da pesquisa de mestrado da autora desta tese, Leoni passou a manter constantes correspondências, além de doar um considerável número de bibliografias, documentos, fotografias entre outros materiais que estão, em partes, compilados no corpo desta pesquisa. Pouco tempo depois desta troca de correspondências (foram cerca de 14 correspondências por ele enviadas, entre o período de 18 nov. 2011 a 28 mar. 2013), Sérgio Leoni faleceu (em 2013).

[4] Morador da cidade da Lapa com grande acervo de fotos antigas da região. O senhor Arthur emprestou seus arquivos para serem digitalizados por José Augusto Ganzert (meu primo). Durante o desenvolvimento desta tese, o sr. Arthur veio a falecer, deixando seu acervo sob os cuidados de um de seus netos, o Luiz Claudio, que gentilmente autorizou a utilização para esta pesquisa.

desvendar seus temas, personagens retratados, significados e reflexões, à luz de outros tempos e desdobramentos.

Isso posto, buscou-se nestes acervos informações sobre como as imagens de Glück foram tratadas, motivações de acervamento e referenciações do autor Glück. Assim como possíveis associações ao conceito de paisagem. No MIS, o acervo encontra-se digitalizado, sendo que parte dele está disponível para consulta no arquivo da SEEC (memória). O acervo não está relacionado aos locais de registro das imagens (com identificação dos pontos de vista ou pessoas fotografadas). Esforço que se buscou realizar nesta pesquisa, a partir do confrontamento de informações de diversas fontes.

Na superintendência do IPHAN em Curitiba não se encontrou nenhuma menção ao trabalho de Glück. Fato similar ao que se constatou no Arquivo Nacional do IPHAN. Lembrando-se que algumas de suas fotos foram utilizadas como documentação para inventário patrimonial, bem como registro/demonstração do potencial de edifícios e paisagem histórica da Lapa. Algumas de suas fotografias estão, ainda hoje, entre as fontes primárias de registro no Arquivo Nacional, contudo, sem a menção de autoria das imagens. Fato também recorrente em livros ilustrados e outras peças gráficas que se utilizam de fotos de Glück sem ao menos mencionar o fotógrafo.

Fatos que reafirmam o imaginário da cidade sobre sua paisagem, transformações e personagens, todavia, sem mencionar sob o olhar de quem estes registros foram realizados. Como a peça gráfica a seguir (fig. 1).



Figura 1 – Papel bandeja de um restaurante da cidade.
Papelaria utilizada em um restaurante, onde a peça gráfica aparece estampada com fotografias de Glück, sem, contudo, a menção de autoria das imagens.
Fonte: Arquivo pessoal (2022), referência 20220209_115542.jpg e 20220209_121854.jpg.

Nos arquivos da Biblioteca Pública do Paraná apenas um livro e um catálogo de exposição referenciam as produções de Glück. Lá também em alguns jornais microfilmados encontraram-se menções sobre o fotógrafo.

As imagens com as mais ricas descrições estavam nos acervos pessoais de Evanilda, Arthur e Waltraud. Nestes acervos, além das fotografias foi possível ter acesso às descrições de pessoas e lugares, bem como à materialidade do produto entregue por Glück.

Durante o período de troca de correspondências com Sérgio Leoni, algumas questões foram levantadas, e que também contribuíram para que parte deste material fosse analisado. Como em uma carta enviada no dia 12 de dezembro de

2011, quando anexou uma cópia de uma página da Gazeta do Povo[5] (12/02/1978) com uma frase dita por ele (e enviada por alguém anonimamente ao jornal):

> Cada vez que *minha branca e secular igreja dobra seus sinos*, homenageando alguém que se vai, eu mais me conscientizo que não sou nada, e que apenas a oportunidade de servir e a capacidade de amar justificam esse enorme privilégio de estar vivo (grifo do autor, itálico nosso, LEONI, 2011).

Ele grifou nesta carta "oportunidade de servir", e continuou as considerações:

> *Essa reflexão minha sobre a Lapa me veio à mente*, 32 anos atrás, quando o funeral de uma pessoa de minha família estava *saindo da Igreja Matriz*, sob os dobres de finados (...). Continuo pensando e agindo do mesmo modo (itálico nosso, LEONI, 2011).

Esta meditação sobre o que esta paisagem evocou em sentimentos, não somente à Leoni, mas a todos aqueles que vivem em cidades como a Lapa, também motivaram esta investigação. Como pontua Carvalho (2018, p. 88), ao analisar a contribuição de Denis Cosgrove para a geografia: "(...) o geógrafo dá grande importância à sociabilização como uma 'arte coletiva' sustentada (...) sobretudo, como uma **produção simbólica**" (negrito do autor).

Portanto, a partir de tais reflexões tornou-se possível uma análise nas dimensões histórica e simbólicas, especialmente no que se refere à paisagem, apresentadas e representadas por intermédio da fotografia e do olhar de Glück, composta por diversas "camadas" de interpretações, simbologias, contextos, leituras. Deste modo, mantendo-se a ampla possibilidade de leitura proposta por Cosgrove, que propunha a paisagem como sustentadora da história e da cultura.

Como método de exame das imagens foi utilizado o confronto de materiais documentais (de diversas fontes) com as imagens fotográficas, utilizando-se como proposta uma adaptação da análise iconológica e iconográfica desenvolvida por

[5] ALMEIDA, Dino. In: **Gazeta do Povo**. Dino Almeida informa: Bizu matinal. 12 fev 1978. 14ª página.

Panosfky. Contudo, o enfoque dado é da interpretação da paisagem apresentada nas imagens fotográficas, e, sempre que possível confrontada à outras linguagens, como crônicas, poemas, poesias e relatos pessoais, em jornais locais ou reflexões publicadas em redes sociais. Deste modo, fazendo-se paralelos entre diferentes maneiras de descrição daquela paisagem, além do olhar fotográfico. O objetivo é trazer uma riqueza maior de percepções sobre o que pode ser decifrado na imagem.

Para o desenvolvimento deste trabalho, dividiu-se em cinco capítulos, sendo eles:

a) Capítulo 1 – Olhar para a paisagem – capítulo destinado a discutir a paisagem, a partir da geografia cultural, mais especificamente a partir do viés proposto por Denis Cosgrove, com análises da paisagem como texto. Para isto foram relacionados conceitos sobre a paisagem, a visualização e a fotografia. Curiosamente observou-se que as fontes levantadas utilizaram os textos mais antigos de Cosgrove, sendo poucos aqueles que se referiram aos pensadores que deram origem às suas reflexões mais apuradas sobre paisagens simbólicas, como Erwin Panofsky, John Ruskin e Ernst Cassirer.
b) Capítulo 2 – A fotografia como documento espaço-tempo, onde estão relacionados a fotografia em mão dupla como fonte e como objeto de estudo. Neste sentido, discute-se a fotografia enquanto documento em suas especificidades: sua heurística, seu diacronismo, seu caráter inter e multidisciplinar, além da representação e interpretação do artefato fotográfico. E, enquanto objeto, são levantados elementos como o assunto, as questões relacionadas ao fotógrafo e a tecnologia envolvida no processo.
c) Capítulo 3 – A Lapa por Glück, capítulo cuja intenção é discutir o contexto da cidade da Lapa, em especial os elementos que contribuíram para a formação da conjuntura que permitiu a produção e consolidação das imagens “de” e “por” Guilherme Glück.
d) Capítulo 4 – Guilherme Glück: o fotógrafo da Lapa, neste capítulo são abordadas a biografia, a formação, a consolidação do estúdio de Guilherme Glück, assim como a sua formação enquanto imigrante e a influência cultural, no contexto em que se inseria.

e) Capítulo 5 – O olhar para Lapa passa para a análise enquanto objeto de estudo, a partir do contexto dos teóricos tomados como base, entre eles, Denis Cosgrove, Panofsky e Didi-Huberman, explorando, contudo, o olhar poético e singular de Guilherme Glück.

O desafio deste trabalho não está apenas na interdisciplinaridade, mas nas interpretações das transformações da paisagem, no espaço-tempo, por meio das imagens. Cabe ainda destacar que esta tese não se pretende como uma análise histórica, mas de imagem sob o viés geográfico da “paisagem como texto”, embasada sob a leitura de Denis Cosgrove e pelo prisma da forma simbólica da arte.

Por fim, considera-se importante destacar-se quem é a autora desta pesquisa, sua relação com a temática, autor e cidade, bem como o contexto em que a tese foi escrita. A temática da fotografia, Glück e a Lapa fazem parte de um conjunto de pesquisas e acervos que estão presentes no cotidiano da pesquisadora desde a infância. Muitos familiares foram retratados pelo olhar de Glück, os quais, assim como o fotógrafo, são descendentes de alemães, preservando alguns costumes comuns entre seus antepassados.

A Lapa também foi objeto de estudo durante o período do mestrado, quando estudos patrimoniais e de significados subjetivos sobre a cidade e seu patrimônio foram levantados (incluindo entrevistas, registros fotográficos, desenhos e mapas mentais). Daí o interesse em dar sequência às pesquisas sobre as transformações espaciais e simbólicas da Lapa. Especialmente a partir do olhar enquanto arquiteta e urbanista, e enquanto designer (daí a visão do fotógrafo Glück enquanto artífice).

Cabe ainda salientar que esta tese foi desenvolvida em sua maior parte durante o período da pandemia do coronavírus (2020-2022). Fato que impactou diretamente na coleta de dados e informações, pois muitos arquivos e acervos foram fechados para visitação neste período. Circunstâncias que forçaram outras estratégias para a busca de subsídios para esta pesquisa, tais como pesquisas em redes sociais, arquivos e acervos digitais, bem como contatos via e-mail e whatsapp

com algumas fontes, dada a condição de isolamento social. E, talvez, sem estas dificuldades, esta tese não tivesse esta cor e esta poesia.

Além destes desafios considera-se importante mencionar que a tese foi desenvolvida em paralelo ao tempo integral de trabalho como docente, sem licença para o seu desenvolvimento. Acrescido das transformações oriundas da rotina de isolamento promovidas pelo covid, que impuseram o aprendizado de diversas ferramentas digitais, bem como a rotina domiciliar de ensino remoto dos alunos e dos filhos gêmeos (que no início da pandemia estavam em idade de alfabetização).

1. CAPÍTULO 1 – OLHAR PARA A PAISAGEM

> A visão e a imagem visual sempre desempenharam um papel central na compreensão geográfica, e a descrição geográfica tradicionalmente procurou apresentar ao seu público imagens ricas e convincentes, sejam elas as elaboradas imagens cosmográficas da Europa do século XVII ou o computador e o satélite, imagens da moderna ciência da informação geográfica. No entanto, o significado das imagens vai muito além da mera transcrição de fatos espaciais e ambientais e hoje há um marcado desconforto entre alguns geógrafos sobre a associação de sua disciplina com o pictórico. A autoridade expressiva das imagens visuais foi subvertida, deslocando a atenção da integridade da própria imagem para a apreensão de verdades que encontram em outro lugar, que a superfície (COSGROVE, 2008, p. iii – tradução nossa).

Cada vez mais as imagens povoam nossas mentes e nos relacionam com o nosso entorno, com a nossa realidade, seja ela real ou imaginada. Estar inserido e observar a paisagem faz parte deste enriquecimento de repertório visual, e da nossa consciência de estar e ser no mundo. Deste modo, ao contemplar a paisagem, registrá-la em nossas mentes, com a experiência do lugar, ou através de fotografias e desenhos, constitui-se em um processo importante e permanente para a construção de nossas estruturas mentais e de interação com o meio.

Neste sentido pode-se tecer relações com Piaget (1993), em sua Teoria do Conhecimento, onde o autor pressupõe que o sujeito cognoscente é tratado como construtor de suas estruturas mentais, mediante a interação com o meio. São as sucessivas e permanentes relações entre assimilação e acomodação (que podem ser em ordem inversa) que permitem ao indivíduo “se adaptar” ao meio em um processo cognitivo interminável e permanente de construções mentais.

A partir deste contexto, a premissa de Bergson (1999, p. 161) de que o presente, repleto de sensações e movimentos, ligados e prolongados pela ação (neste caso registrados pela ação do desenho ou registro fotográfico), contribuem para a formação de um passado imediato (memória), constituído de sucessão de estímulos/sensações (percepção da paisagem). Portanto, o presente é constituído pelas percepções sensório-motoras, a partir de uma consciência do corpo, que experimenta sensações e executa movimentos (BERGSON, 1999, p. 162). Nesta

atividade de observação pode-se entender que o ato da representação, neste caso a fotografia, parte de uma dupla experiência: fotografar e vivenciar o espaço. A primeira experiência, de fotografar, registrar, imobilizar a percepção em um registro gráfico, relaciona-se com a passagem de Bergson (1999, p. 244): “Perceber consiste, portanto, em suma, em condensar períodos enormes de uma existência diferenciados por uma vida mais intensa, e em resumir assim uma história muito longa, perceber significa imobilizar”. Neste caso, a imobilização acontece pela imagem registrada através da fotografia, que, assim como a cidade, podem conter o passado. É através desta imobilização na imagem que é possível observar, analisar e compreender a cidade em diferentes espaços e tempos.

No sentido reverso desta construção, está a observação da imagem da paisagem registrada, da fotografia, uma representação de uma paisagem que passou pelo filtro de um mediador, o fotógrafo, e que passa para a construção da percepção, da memória e da imaginação do observador que contempla e analisa a imagem.

Segundo Carvalho (1998, p. 94), Cosgrove desenvolveu seu pensamento sob a tríade “visão, imaginação e representação do mundo” na busca em desvendar, pelo olhar geográfico, o cosmos e a cultura humana. Neste sentido, assim como Jatahy Pesavento (2004) analisando o espaço como um palimpsesto, onde registros das relações humanas com o espaço podem ser revelados.

Para Aumont (2018, p. 220-222) o ser humano percebe o espaço, enquanto categoria kantiana de experiência háptica do mundo real. E, segundo o autor, a representação do espaço nas imagens planas (pintura, foto, filme) reproduz parte dos traços da visão, especialmente no que tange à profundidade. Mas Dubois (1998, p.326) acrescenta que “uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela, em torno dela. Questão de tela. Palimpsesto”. Portanto, é ir além da imagem, é ver pela memória e pelas imagens mentais formadas pela fotografia em uma “densidade fantástica”. São imagens de “cidades imaginadas” (usando uma expressão de Calvino, 2003), tão diversas quanto o repertório de quem captura, quem vive e quem imagina aquele espaço, aquela paisagem.

E é nesta intrincada teia de representações, que “o homem criou com a sua imaginação um mundo metafórico diferente do real” (BROWN, 2018b, p. 4), e, acrescenta-se aqui, que talvez não tão diferente assim.

1.1. Paisagem e a geografia

A paisagem é daqueles temas de difícil definição, assim como a arte. Contudo, ela aparece como uma das categorias estudadas e discutidas na Geografia, em especial aqui abordada, a Geografia Cultural.

A Geografia enquanto ciência moderna tem sua conformação no séc. XVIII, com as ideias de Immanuel Kant (1724-1804). Sua proximidade com a filosofia crítica é observada pelas discussões pautadas no papel da “percepção e do espaço no processo do conhecimento”, necessários para as reflexões filosóficas em desenvolvimento por Kant. Segundo Pacheco (2015, p. 149) “(...) foi uma associação de necessidades financeiras, filosóficas, pedagógicas, bem como o interesse pessoal, que conduziu Kant a se aproximar da geografia”.

De acordo com Pacheco (2015, p. 149-150) a obra de Kant foi publicada em 1802, por F. T. Rink, a partir de seus manuscritos de aula, e refletiam o pensamento legítimo do filósofo sobre uma geografia física. Segundo o autor, para Kant era na geografia física que o conceito de paisagem era abordado, pois relacionava-se a sua língua, *landschaft*, uma consonância com a “histórica conotação do termo alemão e a tradição dos cartógrafos mapeadores da paisagem” (PACHECO, 2015, p. 153). Contudo o autor ainda ressalta que o conhecimento geográfico de Kant nasceu de suas “pesquisas filosóficas e não pela experiência real”, como de muitos viajantes da época.

Embora a concepção realizada por Kant, a paisagem não esteja relacionada à esta percepção empírica do entorno, foi através desta relação de experiência empírica que veremos a sequência do desenvolvimento da geografia. Contudo, aqui cabe realçar que Kant inverte, ao propor que o espaço está no sujeito, e em como ele pensa o objeto. Elementos que são determinantes da sensibilidade, consequentemente são subjetivas.

Kant e o conflito latente entre a razão e a emoção, segundo Pimenta (2016, p. 866) levam-no a “admitir a possibilidade da apreensão do suprassensível da natureza, que seria julgada pelo gosto pelo seu aspecto formal”, enquanto o real, seria analisado pela razão.

Segundo Vitte, Silveira e Springer (2009, p. 229), em Kant a forma é um importante “elemento integrador do todo e das partes, na representação do instante, ela nos autoriza a falar em uma universalidade dada pelo particular e que não recorre ao interesse da razão”. Esta “valorização da forma de representação artística como modo mais elevado de se legitimar a síntese da natureza” foi uma das molas propulsoras ao pensamento romântico de Humboldt, no séc. XIX.

A percepção da ordem do espaço de Kant influencia o pensamento de Alexander von Humbold (1769-1859), geógrafo, diplomata, naturalista e expedicionário alemão, que propunha uma visão integrada do todo da realidade, baseada na experiência empírica. Propôs uma interligação mútua e constante entre a geografia física e humana, que mais tarde influenciaria geógrafos de todo o mundo. Ao analisar a paisagem, não a percebia apenas como empírica, mas também como uma visão estética, metafísica de inspiração kantiana. Propôs uma geografia de relações, uma ciência da forma, em que um conhecimento fecunda outro, pensamento que influencia Ernst Cassirer (como será discutido adiante). Entendia a natureza representada pela paisagem não apenas como a descrita pela geografia física, mas também como um elo entre o espírito humano e a beleza da vida. Via a Terra, segundo Wulf (2016, p. 25; 27), como “um único e imenso organismo vivo”, onde tudo estava conectado, devendo ser “analisada e medida” com base “nos sentidos e nas emoções”.

> Tudo quanto dá caráter individual à paisagem: o contorno das montanhas que limitam o horizonte num longínquo indeciso, a escuridão dos bosques de pinheiros, a corrente que se escapa de entre as selvas e bate com estrépito nas rochas suspensas, cada uma destas coisas tem existido, em todos os tempos, em misteriosas relações com a vida íntima do homem (HUMBOLDT *apud* SILVEIRA e VITTE, s.d., p. 4).

Cabe ressaltar que Humboldt viveu em um contexto em que o pensamento romântico estava se consolidando, e o questionamento à racionalidade era uma crítica contundente do período, bem como a valorização de outros aspectos como o sentimento e a estética: "(...) Humboldt reconhecia o valor de uma contemplação estética e sentimental dos fenômenos que compunham as paisagens" (DAVIM, 2019, p. 14).

Avançando no tempo, já no início do séc. XX, a geografia toma fôlego, sob influência de Carl Sauer (1889-1945), impulsionando a geografia cultural americana, após a publicação do artigo "A Morfologia da Paisagem" (1925), onde discute a relação dos objetos contidos na paisagem e suas inter-relações, numa visão integral dos fatos do lugar. Um de seus objetivos é tentar resolver a dualidade da geografia física e da geografia humana. Neste sentido há um avançamento sobre a totalidade da paisagem, distinta do pensamento positivista, comum ao séc. XIX. Contudo, apesar da relevância, e da indicação de caminhos, sua obra não avança muito nas novas possibilidades que se abrem, em partes pela contradição de sua teoria e pelos traços quantitativos. Questões que não recuperaram a geografia cultural clássica americana.

> Sauer, na verdade, carregava todas as contradições e ambiguidades do período em que viveu, o que de fato aumenta a complexidade de seu trabalho: diz estar interessado numa ciência positiva, e não à toa faz elogios a Jean Brunhes (1948 [1909]), o mais positivista dos discípulos de la Blache, mas ao mesmo tempo admite que há um conteúdo subjetivo da paisagem, que vai além da ciência e que se define por qualidades estéticas; defende a descrição geral, mas aponta que a organização sistemática da paisagem se inicia com a recusa a priori de teorias a seu respeito; elogia a analogia orgânica, que "tem conduzido a conclusões cada vez mais válidas", mas recusa qualquer compromisso com a biogenética social (NAME, 2010, p. 168-169).

Contudo, estes caminhos apontados por Sauer foram relevantes para as contribuições para a ciência. Sua menção se faz pertinente dada as influências de suas ideias, refletidas em outros geógrafos.

Nesta esteira, o francês Eric Dardel (1899-1967), considerado por algum tempo um *outsider* à academia por ser professor no ensino médio, soma à geografia a proposta de decifrar os signos ocultos da Terra, a partir de uma abordagem

temporal. Deste modo, a interpretação dos sentidos da paisagem na geografia, para os grupos que a vivenciam, tem muito a contribuir. Para ele a experiência dos homens em relação ao mundo em que vivem é fundamental para se pensar a paisagem. Visão que trouxe impacto sobre os humanistas, influenciados pelos canadenses (francófonos) que levaram esta corrente para os Estados Unidos. Ressaltando-se que não se tratava de uma semiótica do espaço.

> Antes de uma preocupação científica, a geograficidade discutida por Dardel refere-se a uma relação concreta que liga o homem à Terra, representada pelo amor ao solo natal ou pela vontade intrépida de correr o mundo. “Conhecer o desconhecido, atingir o inacessível, a inquietude geográfica precede e sustenta a ciência objetiva” (NABOZNY, 2012, p. 59).

Ainda segundo Nabozny (2012, p. 60), uma das motivações para esta interpretação dardeliana na Geografia Brasileira (que teve influência de La Blache, e também, por um tempo manteve o *status* de *outsider* à Dardel) foi a correlação feita por Eduardo Marandola Jr. no prefácio de “O Homem e a Terra”, edição brasileira, sobre o conceito de geograficidade, remetendo “à essência geográfica do ser-estar-no-mundo”.

Sendo assim, Dardel é considerado precursor da geografia humanista, lançando bases para novos geógrafos, como a Escola de Berkeley. Esta, desenvolve-se nos Estados Unidos, como alternativa ao pensamento alemão e francês, e como respostas à situação (ascensão) econômica do país. Segundo Dutra e Peter (2008), a Escola de Berkeley aproximou-se da Antropologia, ao ter como objeto de estudo a paisagem cultural. Contudo, este não será o viés adotado nesta tese.

Já Kevin Lynch (1918-1984) propõem uma visão da cidade (e, por consequência, de sua paisagem) como produto de indivíduos construtores, que modificam em pormenores sem afetar sua estrutura. Afirma ainda que a percepção da cidade é parcial e fragmentária (assim como a fotografia apresenta), mas que constitui uma imagem, que possui uma legibilidade. Assim, a cidade constitui o que ele denominou como “imageabilidade”, ou seja, há uma atribuição de um caráter

simbólico a esta imagem, entendida como um objeto físico. Contudo, o teórico atém-se aos aspectos físicos, deixando de lado significados sociais e históricos, importantes para a constituição destes símbolos.

Contemporaneamente à Lynch, Yi-Fu Tuan desenvolve o conceito de topofilia, ou seja, uma relação de afeto com o lugar, a partir das relações sensoriais com o espaço. Neste sentido, e influenciado pela "Poética do Espaço" de Gaston Bachelard, propõem o estudo e análise das paisagens com significado simbólico e como elas se constituem.

Estes foram grandes avanços da Geografia Humanista para os estudos sobre a paisagem. Contudo, em uma visão mais holística, desenvolve-se a chamada Geografia Cultural, cujo representante mais destacado está em Paul Claval. Ele considera a experiência do homem no meio ambiente e social, compreendendo as significações que são especializadas, destacadamente, na paisagem. Deste modo, não apenas a paisagem é entendida como um conjunto de formas materiais, mas também como símbolos que ligam os lugares, assim como aborda a sua dimensão estética.

Outro autor relevante para a Geografia, e principalmente para a construção desta tese, foi o geógrafo Denis Cosgrove (1948-2008), que faleceu precocemente, mas que trouxe grandes contribuições para a ciência, ao conectar conceitos multidisciplinares de vários pensadores: Alexander von Humboldt, John Ruskin, Ernst Cassirer, Carl Sauer e Erwin Panofsky. Ao passar de uma leitura da paisagem sob o viés da Geografia Crítica (*Social Formation and Symbolic Landscape,* onde analisa a política social e cultura da paisagem, sob base marxista), muda sua chave epistemológica, migrando de maneira natural para uma leitura de seus elementos simbólicos, a partir do modo pictórico de representar, estruturar ou simbolizar a paisagem (em *The iconography of landscape* e *The Palladian landscape*). Portanto, Cosgrove muda sua chave de análise do viés crítico para uma análise a partir das formas simbólicas, após o impacto de diversos autores polissêmicos sob os quais se debruçou. Como desenvolvimento resultante de seu trabalho e reflexões, há uma alteração epistemológica em suas obras seguintes. E é neste ponto que sua teoria toma uma nova possibilidade de análise geográfica, mesmo pertencendo a uma corrente epistemológica divergente.

Sua leitura da paisagem como elo metafórico, emblemático e figurativo a partir da forma simbólica da arte (sob a perspectiva de Cassirer e Panofsky), trouxe um fôlego novo para suas discussões, em especial ao que tange as representações pictóricas. Em Cosgrove, há a expansão da compreensão não apenas das representações artísticas (vistas, sob o prisma de John Ruskin, como elementos pictóricos conectados de modo atávico à visão), mas outras formas de representação do espaço como representações cartográficas, mapas e até mesmo desenhos, pinturas e registros fotográficos como expressões de ver, imaginar e representar o mundo geograficamente. Desta forma, a subjetividade do olhar entra em cena na visualização da paisagem geográfica.

E nestas representações, a paisagem é analisada como um texto, onde a visualização, mesmo que subjetiva, contribui para a leitura das formas simbólicas com que são percebidas o espaço.

Portanto, apesar das diferenças epistemológicas de Denis Cosgrove, no contexto da Geografia Humanista, sua contribuição para a construção desta tese foi fundamental. A partir da leitura de autores de tendências humanistas, Cosgrove embasou suas novas contribuições à ciência ao valorizar a visão e as formas simbólicas presentes na paisagem. Esta mudança de chave de análise se destacou com a produção do texto do livro *Palladian landscape*, escrita após passagens do geógrafo pela região do Vêneto. Circunstância que o levou a descobrir a leitura de paisagem desenvolvida por Andrea Palladio (1508-1580), que já vinha desde o séc. XVI aplicando o conceito de Vitruvius, além do *genius loci*[6] para desenvolver suas obras, em especial em Vicenza, e depois em Veneza. Para esta análise de paisagem, em especial veneziana, Cosgrove desenvolve um estudo a partir das descrições da cidade feita por John Ruskin, em “As pedras de Veneza”. Esta obra analisa as intervenções humanas na construção da cidade, em um cenário, a princípio hostil para a realização de construções, mas que, a partir do esforço humano, desenvolve uma paisagem singular. E, para a realização destas análises, Ruskin (1992) apropria-se da observação e registros através de desenhos e

[6] *Genius Loci* é um conceito de origem romana, que se referia a uma entidade natural (mas também podendo ser sobrenatural) que associava ao espírito e às características distintas de um lugar, as suas peculiaridades, e que poderiam ser exploradas pela arquitetura e pela arquitetura da paisagem.

fotografias (mesmo depois posicionando-se contrário ao uso de registro de imagem por intermédios de máquinas).

Esta obra foi um profícuo exercício de leitura da paisagem (especialmente a palladiana), onde a diversidade de elementos influenciara na espacialização, ocupação e domínio territorial veneziano. E, a partir do olhar treinado de Cosgrove, saltaram à vista, e foram descritos pelas intrincadas relações por ele percebidas.

Mais tarde, Cosgrove desmembra estas análises simbólicas, em especial no livro "*Geography & Vision*", onde descreve outras esferas que podem compor a paisagem, ampliando o leque de análises, em especial a partir da interpretação da paisagem em registros de mapas, pinturas e imagens aéreas. Análises estas, feitas como interpretações de textos escritos em outras linguagens, que não apenas das formas tradicionais.

Aqui, Cosgrove dá um salto nas possibilidades de análises de paisagem, contudo, sua morte precoce interrompeu seu processo de leitura, deixando um legado de reflexões, bem como um grande potencial de avançamento sob esta ótica.

Tendo isto posto, é evidente que a descrição e a análise da paisagem seguem a mesma dificuldade metodológica. Andreotti (2013, p. 23) argumenta que a descrição da paisagem é um dos "momentos mais complexos da geografia por ser intraduzível para cada intenção objetiva", sendo um ato que exige a observação, que é interferida por subjetivismos próprios filtrados pela intencionalidade, onde "cada observação comporta uma intenção ou uma emoção".

Ressalta-se aqui, mais uma vez que as diferenças epistemológicas de Denis Cosgrove e a geografia cultural são um elo importante nesta pesquisa. Assim, parafraseando Mainardes (2018, p. 6), que assinala a importância do pesquisador apontar o enfoque epistemológico, a fim de demonstrar a "coerência entre o referencial teórico, opções metodológicas, análises e conclusões". Destacando-se neste processo a "existência ou não de um fio condutor articulador da pesquisa".

Contudo o uso e contraponto de teorias distintas pode ser uma alternativa de construção de um posicionamento epistemológico, como propõe McLenann (1996) *apud* Mainardes (2018), como teoria combinada:

> Teorização combinada, nesse sentido, é um esforço de articular teorias ou conceitos oriundos de diferentes teorias, com o objetivo de compor um quadro teórico consistente para fundamentar determinada análise. Tal esforço demanda fazer escolhas teóricas e justificá-las, o que implica um exercício de reflexividade e de vigilância epistemológica (...) (MAINARDES, 2018, p. 6-7).

Por este motivo cabe salientar que a escolha de conceitos adotados por Denis Cosgrove nesta pesquisa, enfatizam a sua mudança de chave de leitura sobre a paisagem. O geógrafo, comumente enquadrado na geografia crítica, teve gradualmente seus conceitos sendo remodelados a medida em que seus estudos e, principalmente suas reflexões a partir de Ernst Cassirer, Panosfky e Ruskin, foram transfigurando suas análises. Caminhos que o aproximaram de reflexões que também estavam sendo realizadas na geografia cultural. Posicionamento fundamental para a chave de leitura aqui desenvolvida, com suas tensões e desafios.

Neste sentido, faz-se uma correlação entre paisagem e identidade. Assim sendo, compreende-se que a paisagem fornece elementos em que a identidade é estabelecida, como descrevem Miranda e Nabozny, 2014, p. 112:

> Percebemos que os sujeitos (indivíduos) criam as identidades da paisagem através de suas relações afetivas e vivenciais com outros sujeitos que estão em paisagem, através de laços comunitários. E estes laços vão constituir as paisagens culturais, que sua identidade se afirmará a partir da relação com outras paisagens e também diante de olhares de outros sujeitos externos a ela, mostrando que sua identidade está ligada a imagem e a representação da própria para outros olhares.

O que para Nabozny (2018, p. 76-77) é através das “paisagens-imagens”, que se permite aos habitantes da cidade entendê-la em suas transformações espaciais, características e significações urbanas.

Destarte, a paisagem é um elemento importante na constituição de significados, sendo ela própria um “texto a ser lido”, como sugere Cosgrove:

> Assim, a paisagem está intimamente ligada a uma nova maneira de ver o mundo como uma criação racionalmente ordenada, designada e harmoniosa, cuja estrutura e mecanismo são acessíveis à mente humana, assim como ao olho, e agem como guias para os seres humanos em suas ações de alterar e aperfeiçoar o meio ambiente (COSGROVE, 1998, p. 99).

Portanto, nas paisagens ocorrem o estabelecimento de significações importantes para a constituição de identidades, sendo um dos motivos pelos quais é preservada por órgãos competentes, a fim de manter os laços de representatividade com aqueles a quem se relaciona. Surge então o conceito de Paisagem Cultural, entendido como "testemunho do trabalho do homem, de sua relação com a natureza, como um retrato da ação humana sobre o espaço ou ainda como panorama e cenário" (RIBEIRO, 2007, p. 14).

Para De Luca (2016, p. 37), a paisagem como representação de uma sociedade apresenta aspectos relacionados a identidade do local, sendo marcado por um "caráter da paisagem", que, como um padrão distinto e reconhecível, forma um conjunto que o torna peculiar. Este caráter influi na percepção do ser humano, que como um ser simbólico cria significado e estabelece relações com o que se apresenta a partir deste mundo sensível (apropriando-se de conceitos de CASSIRER, 2011).

Ernst Cassirer teve uma extensa obra, aqui destacada por sua contribuição pela diversidade da "morfologia do espírito" humano de se manifestar. Esta morfologia a que ele se refere é a estrutura em que o homem, por ser um ser simbólico, que supera sua vida biológica, rompe com a ordem natural, e se submete a um mundo da cultura. E, neste mundo, o homem não apenas vive de fatos, mas também em um universo simbólico. Simbolismo este que é a marca da percepção do homem sobre o mundo, e, por extensão, da paisagem. E, ao percebê-la, dá a ela significados.

Cassirer descreve este processo de formas simbólicas e de criação contínua de significados, pregnância[7] simbólica, em seu livro "Filosofia das Formas Simbólicas", aqui focado em seu terceiro volume, onde discorre sobre a

[7] Pregnância no sentido de estar prenhe de significados, de continuamente gerar novos modos de conhecimento.

"fenomenologia do conhecimento". Neste sentido, Cassirer, a seu modo, aponta as formas simbólicas como responsáveis pelo desenvolvimento progressivo da consciência, refletindo-se na forma como esta consciência se constitui.

Já em "O Ensaio sobre o Homem" observa-se Cassirer compilando uma parte sensível de seus estudos sobre as realizações culturais da humanidade. É perceptível e convincente o esforço que Cassirer faz ao defender a capacidade humana em solucionar problemas por meio do uso de sua mente. No formato de um ensaio, com intenções de ser um livro mais acessível que o anterior, o filósofo trata de temas, que à primeira vista podem parecer díspares, mas que são costurados como um "único tema", o homem. E, pelo modo como escreve, Cassirer permite que o leitor se coloque enquanto protagonista do julgamento por si mesmo, sobre os diversos assuntos abordados.

Estas duas obras de Cassirer foram fundamentais para o pensamento sobre a paisagem e a geografia aqui expostos.

Como já propôs Cosgrove (1998, p. 101) ao descrever a geografia cultural revisitada e com bases culturais mais fortes: "(...) a paisagem como um texto cultural, mas reconhecendo que os textos têm muitas dimensões, oferecendo a possibilidade de leituras diferentes simultâneas e igualmente válidas". Conforme aponta Fadigas (*apud* DE LUCA, 2016, p. 40), há três grupos distintos para reconhecer como dimensões de análise da paisagem: os elementos físicos (elementos naturais como topografia, relevo e cursos d´água), os elementos biológicos (vegetação e fauna) e humanos (marcas humanas sobre a paisagem em diferentes tempos e que expressam a cultura).

Dimensões que podem ser experenciadas quando "enxergamos o mundo, interagimos com outros sentidos e nos emocionamos diante do que estamos vendo", como conclui Nabozny (2018, p. 50).

Exercício similar foi realizado por Cosgrove em seu livro *Palladian Landscape* (1993), em que iniciou com descrições físicas a Paisagem Palladiana[8]

[8] Aqui o termo Paisagem Palladiana se refere às paisagens encontradas na região onde viveu o arquiteto italiano Andrea Palladio (1508-1580), nascido em Pádua, na região do Vêneto, principalmente em Vicenza, estendendo-se à Veneza. A proposta de Cosgrove foi compreender as interações entre a paisagem natural da região, construída (como Veneza) e a intercessão

e, ao longo de suas investigações, foi compreendendo suas relações com os elementos vegetados, e, principalmente a complexa teia de relações com as paisagens humanas nas diferentes regiões do Vêneto Palladiano[9]. A medida em que as imagens de Glück foram sendo utilizadas nesta pesquisa, buscar-se-á apresentá-las em suas teias de significações, a partir destas dimensões evocadas pelos estudos de Cosgrove.

1.2. Visualização da paisagem

A paisagem é dinâmica e percebida de diferentes maneiras, e pode ser observada e compreendida de diversos modos, como sugere Meinig (2003) a partir do olhar como: natureza, habitat, artefato, sistema, história, lugar, entre outras possibilidades.

> (...) Para aqueles que estão convencidos de que a paisagem é um espelho importante que pode nos dizer muito sobre os valores que nós temos e, ao mesmo tempo, afetar a qualidade das vidas que levamos, existe sempre a necessidade de amplos debates sobre as ideias, impressões e preocupações com as paisagens que nós compartilhamos (MEINIG, 2003, p. 45).

Neste sentido, o estudo da paisagem, muito mais do que indicar condicionantes físicas e biológicas, permite conhecer diferentes relações do homem com o espaço-tempo.

Segundo Cosgrove (2008, p.1) paisagem e mapa são palavras-chave na geografia, referindo-se às representações visuais da paisagem. Paisagem, para alguns, é o principal objeto da ciência geográfica, como apontam os estudos de Carl Sauer (em pleno século XX) e seus seguidores. Desde então, geógrafos

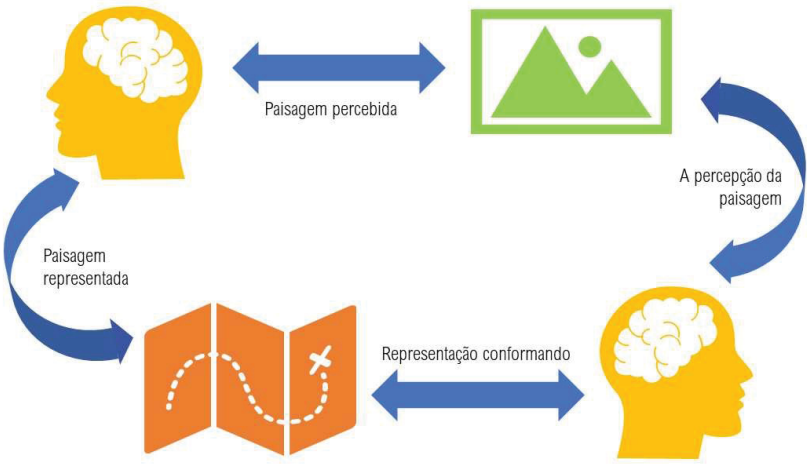
---

harmoniosa entre elas (como em Vicenza), especialmente com as intervenções de Palladio. Mas suas análises vão além, procurando compreender o pensamento que originou tais realizações.

[9] Portanto aqui se denomina como Vêneto Palladiano a região de atuação de Andrea Palladio, cidadão da República de Veneza, com grande concentração de obras arquitetônicas integradas à paisagem em Vicenza. Cidadão que rompeu a barreira das diferenças entre cidades e conseguiu a façanha de ser convidado a projetar também em Veneza, onde teve mérito na integração com a paisagem construída e a laguna.

redescobriram a paisagem, lapidando seu conceito e estendendo seu alcance para além do interesse geográfico. O enfoque à paisagem passou a ser compartilhada pela história da arte, arquitetura, literatura, história e pela fotografia (como discorrido no próximo tópico).

Para Cosgrove tanto a paisagem quanto o mapa são termos fortemente pictóricos e intimamente relacionados à visão (fig. 1). Neste ponto, a influência de John Ruskin[10] é bastante perceptível na construção do pensamento de Cosgrove. Igualmente afirma Claudio Silveira Amaral ao descrever John Ruskin, crítico de arte inglês do séc. XIX, como um cronista que possuía um pensamento visual e espacial, que teria "por base o ensino da visão, que, segundo ele, poderá ler a lógica da natureza" (AMARAL, 2011, p. 17). Neste sentido, a leitura desta paisagem, para Ruskin, seria o "resultado da apreensão de uma lógica cuja razão é sentida durante o olhar captado por uma primeira impressão", ou seja, sentida / percebida pelo corpo. Como sugeriu também Bergson (1999) e, também, um conceito latente em Kant e Humboldt.



[10] John Ruskin (1819 – 1900) foi um dos teóricos conservadores discutidos entre as teorias da restauração. Na verdade, em sua essência, Ruskin era contrário a ideia da restauração em si, valorizando a edificação em seu estado, inclusive de ruína, como testemunho da passagem do tempo. "Manter vivo o testemunho cultural do passado no cotidiano da cidade, possibilita com que os indivíduos identifiquem nos espaços urbanos, e, nos monumentos históricos, marcos referenciais de identidade e memória" (OLIVEIRA, 2008). Ruskin toma este posicionamento após ter estudado a obra de Andrea Palladio, na região do Vêneto, e após ter refletido sobre a teoria do *Genius loci*, aplicada por ele em seus projetos e leitura de paisagem.

Figura 2- Esquema da percepção, representação e conformação da paisagem.
Fonte: Da Autora (2020).

Por conseguinte, esta assertiva está em consonância com o que Cassirer (2011, p. 329-331) propõe como o "entendimento", ou seja, o perceber, manifesto como "um mágico ou um necromante", que anima a sensação "morta", despertando-se esta percepção para a "vida da consciência". O que para Bergson (1999, p. 203) poderia chamar de "atenção à vida". É o que o diagrama acima (fig. 2) se propõem a elucidar, ao propor este ciclo de percepção da paisagem a partir desta "atenção", sendo processada e representada sob a ótica do indivíduo, que por sua vez pode gerar uma representação que conforma a percepção da paisagem por e para outros, num ciclo de constante alimentação e produção de significações, como o conceito de pregnância simbólica de Cassirer.

> (...) a matéria tem sempre de revestir-se de um tipo de forma; ela, porém, não está vinculada a um tipo específico de significação, podendo passar de uma à outra, transformando-se continuamente. (...)
>
> (...) sob o termo "pregnância simbólica" deve-se entender o modo como uma experiência perceptiva, enquanto experiência sensível, contém em si, ao mesmo tempo, um determinado "sentido" não intuitivo e como ela o representa de forma imediatamente concreta. (...) é a própria percepção que, por força de sua articulação imanente, conquista um tipo de articulação intelectual, a qual – sendo ordenada em si mesma – também pertence a uma determinada ordem de sentido. (...)
>
> O processo simbólico é como uma torrente unitária de vida e de pensamentos, torrente essa que inunda a consciência e que nesse movimento torrencial gera, então, a diversidade e a coesão da consciência, bem como sua plenitude, sua continuidade, e sua constância (CASSIRER, 2011, p. 338, 342-343).

É neste sentido que a visualização da paisagem, tomada como um texto, e instigada pela consciência, torna-se fomentadora de significados, e que se pretende investigar ao longo desta tese.

Portanto Denis Cosgrove, influenciado não apenas pela leitura de Ruskin, mas principalmente pela construção de significações (pregnância simbólica) de Cassirer, associa a leitura da paisagem a partir destes pressupostos:

> (...) Enquanto os estudos contemporâneos da geografia da paisagem são extremamente sensibilizados para as complexas e sempre fluidas correntes sociais, econômicas, culturais e políticas que trabalham ao lado dos processos ecológicos e ambientais para moldar a cena visível, é precisamente a forma, a estabilidade e a aparência da terra aos olhos – do nacionalista, do turista, do ativista local – que atuam como estímulo ao interesse acadêmico e à ação política em torno da paisagem. A conexão entre paisagem e visão permanece poderosa (COSGROVE, 2008, p. 2 – tradução nossa).

Neste sentido é possível acrescer que os registros fotográficos também podem contribuir para a leitura da paisagem. Ela permite a organização de informações que estão visíveis na superfície da terra, como já descreveu Cosgrove (1998, p. 98): “A paisagem, de fato, é uma ‘maneira de ver’, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma ‘cena’, em uma unidade visual”, construindo o conceito de que “a geografia está em toda parte” (COSGROVE, 1998, p. 93).

Neste sentido a fotografia constrói um discurso, um texto, uma metáfora da realidade. Como discorre Abdala (2003, p. 13), ao apontar que a intencionalidade do olhar investigativo especula a intencionalidade dos olhares que construíram as fotografias, sejam ele do fotógrafo e/ou do solicitante da fotografia, e que, portanto, constroem um determinado discurso através da imagem.

Especificamente na fotografia de paisagem, há uma relação de representação da imagem como um artefato (KOSSOY, 2014), consequentemente resultado de um espaço-tempo, que podem ser interpretadas como um texto, uma metáfora. Isto posto, é relevante tomar o conceito de paisagem como texto de Cosgrove (1998, p. 101): a “paisagem como um texto cultural, mas reconhece que os textos têm muitas dimensões, oferecendo a possibilidade de leituras diferentes simultâneas e igualmente válidas”.

Segundo Collot (2013, p.17) a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes: “um local, um olhar e uma imagem”, sendo que a primeira e a última tiveram tradicionalmente mais atenção. E esta tese, tenta incluir a preocupação também com o segundo componente, o olhar do fotógrafo, dentro de seu universo e limitações.

Deste modo, entende-se que a subjetividade das leituras também se torna válidas e importantes para a leitura da paisagem, assim como demonstram as

visualizações na fotografia (termo melhor abordado no tópico “Visualização da fotografia”, mais adiante). Assim sendo, o interlocutor desta mediação entre o local e a imagem, o olhar, o elo entre ambas, passa a ser o enfoque desta análise. Como aponta Collot (2013, p. 18): “(...) a paisagem como um *fenômeno*, que não é nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e o ponto de vista” (grifo do autor). Deste modo, evidenciando que o olhar (ou percepção consciente) é responsável pela compreensão e conformação da paisagem.

A proposta de Cosgrove é de ampliar as discussões sobre paisagem, suas representações e suas conexões entre a imagem pictórica e a visão mais geral, desta forma favorecendo o intercâmbio da geografia e outras disciplinas, enriquecendo a compreensão sobre meio ambiente, cultura e significado. Deste modo objetivando revelar e interrogar algumas maneiras que a Terra (e além dela) foi imaginada e representada como lugar de habitação humana através de imagens gráficas.

Cabe lembrar que Cosgrove situa-se como um investigador que segue a tradição ocidental e dos primeiros modernos, o que o limitaria a algumas análises. Todavia ele utiliza o termo “imagens gráficas”, que “denota uma categoria intencionalmente solta que inclui mapas, esboços, pinturas e fotografias” (COSGROVE, 2008, p. 3), e que estão intimamente relacionadas à representação geográfica da paisagem. Portanto, a visão é entendida, para Cosgrove, tanto como o ato ocular de registrar o mundo externo quanto o ato abstrato e imaginativo de criar e projetar imagens. Deste modo, “há ‘modos de ver’ que variam com indivíduos, gêneros, culturas....” (COSGROVE, 2008, p.5).

Cosgrove expande as possibilidades de leitura, a partir das variáveis que compõem as formas simbólicas constituintes do olhar do observador, seja ele, neste caso, aquele que fotografa, aquele que encomenda a fotografia ou aquele que observa a imagem.

1.3. A Paisagem enquanto imagem

> Inúmeras vezes deambulamos pela natureza livre e avistamos, com os mais variados graus de atenção, árvores, cursos de água, prados e

> searas, colinas e casas e outras mil alterações da luz e das nuvens – mas, lá por atendermos a um pormenor ou contemplarmos isto ou aquilo, ainda não estamos conscientes de ver uma "paisagem". Pelo contrário, semelhante conteúdo particular do campo visual não há-de acorrentar o nosso espírito. A nossa consciência, para além dos elementos, deve usufruir de uma totalidade nova, de algo uno, não ligado às suas significações particulares nem delas mecanicamente composto (SIMMEL, 2009, p. 5).

A consciência sobre paisagem é outro dos tantos conceitos complexos que nos deparamos. Para muitos, esta compreensão ocorre com o advento da modernidade (como explica PIMENTA, 2016), o que para Simmel (2009, p. 7) não condiz, uma vez que as religiões das épocas mais primitivas, que "pareciam relacionar-se profundamente com a natureza", já demonstravam uma certa consciência.

Contudo, de acordo com Alain Roger (2007, p. 11; 15-19) "as paisagens são aquisições culturais", sendo difícil a compreensão de sua gênese. E, segundo ele, no Ocidente, é comum um dogma da "artealização", onde ocorre a ilusão da imitação perfeita e acabada da natureza. Por outro lado, "é a nossa inteligência que dá vida à natureza".

Para Roger, a construção da ideia de natureza ocorre de dois modos, a primeira é direta, *in situ* (através da intervenção da materialidade), e a segunda indireta, *in visu*, através do olhar, na forma de perceber e interpretar nas representações.

> A natureza é indeterminada e só a arte a determina: um país só se torna paisagem sob a condição de paisagem, e esta, segundo as duas modalidades, móvel *(in visu*) e aderente[11] (*in situ*), de artealização. Essa diferenciação lexical recente (não remonta ao séc. XV) é encontrada na maioria das línguas ocidentais (...) (ROGER, 2007, p. 23 – tradução nossa).

Sebastião (2021, p. 496), a filósofa e crítica de arte Anne Cauquelin contribui com este posicionamento ao destacar a visibilidade da natureza enquanto

[11] No sentido de contato (tradução nossa).

paisagem, mesmo não se restringindo a ela. Assim, a paisagem consolida-se como uma forma simbólica “do contato entre sujeito e natureza”.

> Pois essa “forma simbólica” estabelecida pela perspectiva não se limita ao domínio da arte; ela envolve de tal modo o conjunto de nossas construções mentais que só conseguiríamos ver através de seu prisma. Por isso é que ela é chamada de “simbólica”: liga, num mesmo dispositivo, todas as atividades humanas, a fala, as sensibilidades, os atos (CAUQUELIN, 2007, p. 38).

Nota-se aqui a conceituação de forma simbólica no sentido empregado por Panofsky, e advindo da apropriação do viés de Cassirer.

É possível observar que a construção do conceito de paisagem, em diversas línguas europeias demonstra uma certa ambiguidade, ora designando um ambiente real, ora como uma representação deste ambiente. De acordo com Maderuelo (2006, p. 18), o conceito de paisagem tem raízes linguísticas diferentes no contexto europeu. A primeira delas alemã, com o termo *landschaft* (*landskip* do holandês e *landscape* do inglês), que se referia a região ou província até a renascença, mas também a “uma vista da natureza de uma área geográfica delimitada” (MADERUELO, 2006, p. 24).



Figura 3- Mapa do Mundo.
Ilustração dentro de Crônicas de Nuremberg, de Hartmann Schedel, 1493. Biblioteca Estadual da Baviera.
Fonte: WIKIPEDIA[12] (2021).

Conceito que pode ser visualizado na xilogravura (fig. 3) de Hartmann Schedel denominada “Crônica de Nuremberg” (1493). Schedel foi um dos primeiros cartógrafos a utilizar a técnica de impressão de Gutenberg e teve um célebre aprendiz de ilustrações, Albrecht Dürer. Nestas crônicas aparecem ilustrações de paisagens de cidades cristãs e seculares antigas associadas às paráfrases bíblicas (não seriam paisagens imaginadas?). Para Maderuelo, a terminologia moderna de paisagem tem uma de suas origens neste deslocamento do termo de sua significação germânica.

Além disto, o autor discorre sobre a expressão inglesa *landscape*, formada por duas palavras *land* e *scape*, sendo a primeira associada à terra (imóvel), e a segunda, derivada de *shape*, no sentido de forma, contorno, que contraídas,

[12] Cabe aqui uma nota sobre a escolha de utilização das imagens da enciclopédia digital Wikipedia. Optou-se por esta base de imagens, devido aos direitos de imagens, que, em sua maioria, apresentam-se disponíveis para compartilhamentos, como no uso aqui feito, logicamente indicando a fonte original.

significam “aparência de um território”, originando as características que formam um país.

A outra raiz linguística apontada por Maderuelo (2006, p. 25) é latina, com termos de raiz *paese*: “*paesetto* e *paesaggio”* do italiano, “*pays* e *paysage*” em francês, “*paisaje”* em espanhol e “paisagem” em português. Para o autor a origem latina refere a raiz da palavra pertencente à aldeia ou campo, sendo comum também relacionar à vida rural e coisas do campo, ideia também corroborada por Pimenta (2016).

> Mas, com o passar do tempo, o termo *pago*, como expressão da ideia de lugar, foi dando espaço à palavra *país*, que expressa a ideia de região, província ou território e que, junto a nação, são acepções que atualmente tem o termo *país* (MADERUELO, 2006, p. 25 – grifos do autor, tradução nossa).

Entre os latinos, a presença das vilas romanas, especialmente enquanto casas de campo, com função de descanso para as elites, e trabalho agrícola para escravos e outras classes, ilustram este pensamento. Como demonstra os afrescos da Villa Livia (fig. 4) e as vistas retratadas do jardim, confirmando o prazer da contemplação de paisagens idílicas, segundo Gombrich (1999, p.114): “Essas pinturas não são vistas reais desta ou daquela cada de campo ou de bonitas paisagens. São, antes, coleções de tudo o que constituiu uma cena idílica, pastores, rebanho, rústicas ermidas, palacetes e montanhas distantes (...)”.



Figura 4- Afresco Giardino.
Afresco na sala do afresco da Villa di Livia, Palazzo Massimo alle Terme, Roma, onde é possível observar a representação da paisagem idílica, com volume e uma ideia de perspectiva.
Fonte: MARTINS (2020).

Nota-se uma percepção de uma representação de paisagem advinda dos gregos, enquanto cenografia teatral, aliada à intenção romana de ampliação dos espaços pelo emprego da técnica da perspectiva (que caiu em desuso durante o medievo).

> Segundo Daniele Barbaro: “a ciência da perspectiva era chamada pelos antigos gregos se *Scenografia*, e aplicada à representação ‘não apenas de paisagens, montanhas, bosques, edifícios’, mas também o da construção geométrica de ilusões de perspectiva, volta-se diretamente para o conceito de cenografia e construção de cenas teatrais, remetendo o leitor a Vitruvius” (COSGROVE, 1993, p. 235 – tradução nossa).

Contudo, se compararmos a produção de imagens de paisagens durante o período medieval bizantino, observa-se que a representação da paisagem é bastante tímida, quando muito, aparece através de algumas árvores e animais, como pano de fundo de imagens sacras. E isto também se reflete na produção cartográfica enquanto representação do espaço. Segundo Brown (2018a, p. 4) isto se deve porque “os deslocamentos se tornaram mais raros (...). Em vez de utilizar

rede física, as pessoas se voltaram para dentro de si mesmas, em busca da religiosidade e da fé".

Com a proximidade do renascimento, especialmente no período gótico, vários manuscritos eram ilustrados com paisagens mais elaboradas e reconhecíveis em pano de fundo de imagens de temática religiosas (ou relacionados ao tema). É o caso do "Livro das horas do Duque de Berry" (*Les Très Belles Heures du duc de Berry*), onde é possível reconhecer, na ilustração do mês de junho[13] (fig. 5), a cidade de Paris, mais especificamente a *Ile de la Citè*, no primeiro *arrondissement* (distrito). Observa-se a representação do *Palais de la Citè* ao fundo, reconhecível pela torre da *Sainte Chapelle* (datada entre 1241 e 1246). A cena tem em primeiro plano camponeses recolhendo feno às margens do Sena, onde se acredita ser a residência do Duque (*Hôtel de Nesle*, hoje biblioteca Mazarine).

[13] Os livros das horas eram livros de orações ricamente decorados, que neste caso, recebe o nome do "cliente" que o encomenda (Duque de Berry). A ilustração em questão está associada ao mês de junho (fólio 6), atribuída a Paul de Limbourg, em aproximadamente 1410. Cabe ainda lembrar, ser o mês do início do verão no Hemisfério Norte, época onde se concentrada a colheita (MAZOYER, 2010, p. 318).



Figura 5 – Miniatura ilustrativa do Livro das Horas do Duque de Berry, c.1440.
Miniatura da abertura do mês de Junho no Livro das Horas do Duque de Berry, c.1440. Com destaque ao detalhe da torre da Saint Chapelle. Dim. (29x21 cm), Pintura em pergaminho, manuscrito encadernado, Museu Condé, Biblioteca Chantilly.
Fonte: WIKIPEDIA (2020) adaptado.

A relação com a linguagem religiosa é uma constante na renascença, como pode ser percebido em “A Pesca Milagrosa” (1444) (fig. 6), onde a passagem bíblica é ambientada no lago de Genebra, como pano de fundo, mas uma referência de “primeiro ‘retrato’ de um panorama jamais pintado” (GOMBRICH, 1999, p. 245). A paisagem continua junto às representações religiosas como figurante, sendo uma representação paralela à temática principal da obra. Contudo, é a representação de uma paisagem real, ilustrando uma cena bíblica.

Deste modo, entende-se que a intenção da pintura é de reforçar a universalidade do tema precisamente ao adaptá-lo à elementos cotidianos da

comunidade a qual era direcionada. E para atingir este objetivo, uma das estratégias foi utilizar-se da paisagem como elemento integrador entre a mensagem do texto, e a realidade do público que se queria atingir.



Figura 6 – Pesca Milagrosa, Konrad Witz, c. 1444.
Pintura onde a cena bíblica é ambientada em Genebra, ao invés do mar de Tiberíades, como convencionalmente se representava. Dim.: (132 x 151 cm), óleo e madeira, Museu de História da Arte de Genebra.
Fonte: WIKIPEDIA (2006).

Neste contexto a paisagem passa a ser cada vez mais trabalhada como pano de fundo das obras até lentamente se deslocar como temática principal de desenhos. Como se observa nos próprios trabalhos de Albrecht Dürer (1471-1528), na representação de uma vista da cidade de Innsbruck (fig. 7). O gravurista escreveu que “a medição da terra, das águas e das estrelas passou a ser atendido através da pintura” (COSGROVE, 2008, p. 40). Isto é, a gravura apresenta-se como uma possibilidade de melhor compreensão da paisagem.

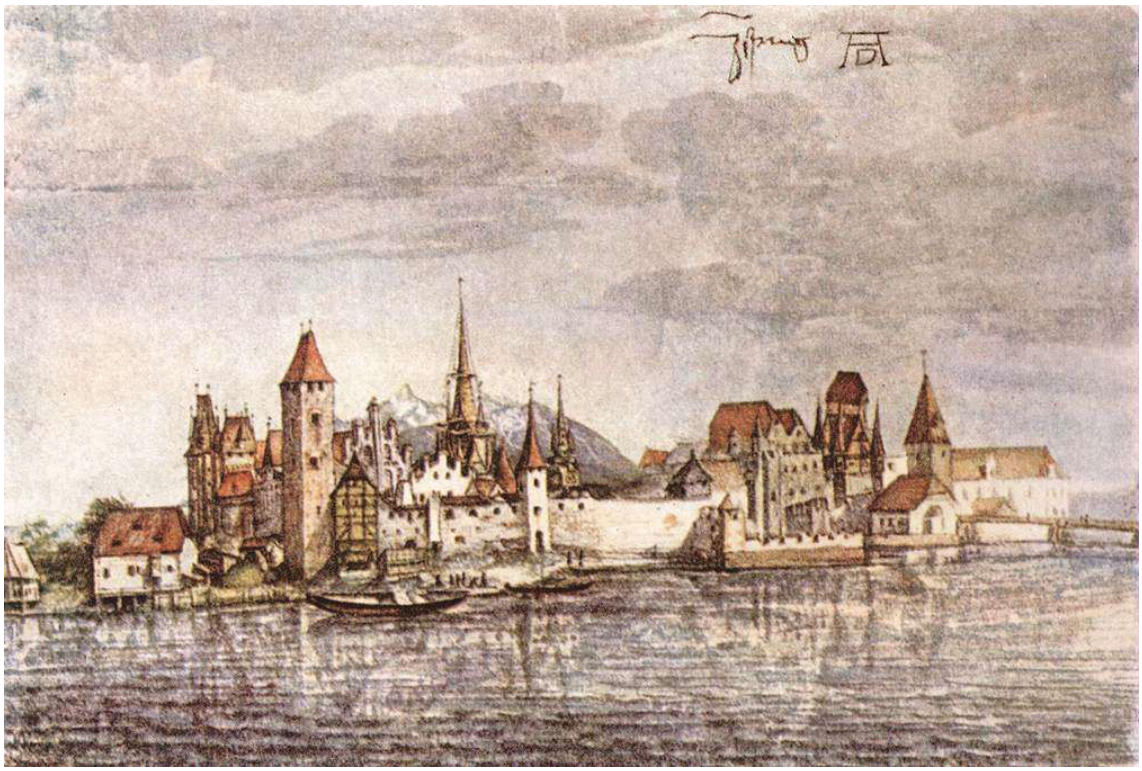


Figura 7 – Vista de Innsbruck, Albert Dürer (1495).
Representação de uma paisagem como temática principal. Dim. (12,7 x 18,7cm), aquarela, Museu Albertina, Viena.
Fonte: WARBURG (2022).

Portanto, os indícios de Cosgrove, por sua vez, se afirmam nesta esteira, de que o conceito de Paisagem surgiu como termo, ou "forma de ver o mundo exterior", entre os séculos XIV e início do XVI, como:

> forma de apropriação de espaços, mapeamento de propriedades comerciais recém adquiridas (...), cálculo de distância e trajetória para tiro de canhão e de fortificações defensivas (...), e mapas por cosmógrafos e corógrafos (...). Na pintura e no design de jardins, a paisagem alcançou visual ideologicamente (...) o controle e o domínio sobre o espaço, como entidade objetiva, para sua transformação enquanto propriedade individual ou estatal (COSGROVE, 1985, p. 46).

Pensamento este refletindo o conceito de Panofsky (1999, p.34) sobre a perspectiva (invenção renascentista) como responsável pela mudança do espaço psicofisiológico para um espaço matemático. Claramente refletindo as intenções de domínio do espaço, tanto em termos bélicos, como em racionalidade, incluindo as intenções projetivas (arquitetônicas, paisagísticas e urbanas). E, segundo Brown (2018a, p. 5), este conceito também pode ser observado no âmbito da produção cartográfica "(...) com o desembarque de Cristóvão Colombo no Novo Mundo e o

afluxo imediato de riquezas e descobrimentos" fez com que se encarasse os mapas "não apenas como ferramentas para compreender o mundo real ou espiritual, mas como um instrumento para entender o mundo contemporâneo em expansão".

Fenômeno que pode ser observado (fig. 8) na obra Paisagem Danúbia (1520-25) de Albrecht Altdorfer (1480-1538), ao retratar uma tela sem pessoas ou histórias. Para Gombrich (1999, p. 355) esta foi "uma mudança deveras importante".



Figura 8 – Paisagem Danúbia (1520-25).
Vista em Regensburg, de Albrecht Altdorfer. Dim. (30x22cm), óleo no painel, Antiga Pinacoteca de Munique.
Fonte: PAINTING PLANET (s.d.).

Outro importante nome nas artes que representou a paisagem foi Pieter Bruegel, "O Velho" (1525/30-1569). Inspirado em Dürer, é tido como um dos responsáveis pelo gênero de pintura de paisagem, como destacam Janson e Janson (1996, p. 247) e Gombrich (1999, p. 381). Bruegel (fig. 9), foi atrelado às

pinturas holandesas, caracterizadas pelo detalhismo, descritismo e visão microscópica (BURKE, 2017, p. 128). Visão que se expande também às descrições na literatura e no teatro da época.



Figura 9 – Paisagem de inverno com patinadores no gelo e armadilha para pássaros, de Pieter Bruegel.
Dim. (37x55,5cm), 1565, óleo sobre madeira, cópia do Museu de História da Arte, Viena.
Fonte: FERRIS / LITHUB, 2020.

A relação da paisagem é íntima à pintura, o que para Pimenta (2016, p. 864) aparece em descrições comuns entre pintores nos idos de 1600, em diante. O que pode ser observado em pintores como o franco-italiano Claude Lorrain, o holandês Jacob van Ruisdael, o francês Jean-Honoré Fragonard, os ingleses Joseph Mallord William Turner e John Contable e o alemão Caspar David Friedrich, nomes que retrataram ao seu modo a paisagem, com poética, técnica, contemplação ou movimento. Do retrato fiel do que se via, para além da mensagem representada *ipsis litteris*, extrapolando para mensagens além do visual, para emoções e sensações comuns aos românticos.

Especificamente a pintura romântica teve um diálogo próximo com a literatura, que de acordo com Janson e Janson (1996, p. 314) trouxe aos poetas um modo de encarar a natureza “com um olho de pintor”. Narrativa que se expande à Geografia:

> Mesmo tendo expandido às localidades como na Alemanha, foi na Holanda do séc. XVII que a geografia cria relações com a pintura de

> paisagem utilizando-a em suas descrições (geográficas), não apenas meramente ilustrativas, mas com subjetividade, razão e estética como veremos realizadas (...) nos trabalhos de Humboldt (CENE, 2011, p. 23).

Para Vitte, Silveira e Springer (2009, p. 228), na teoria de Humboldt é perceptível a valorização da representação artística, em suas diferentes expressões como aporte metodológico para a compreensão do Cosmos. Para os autores, este contexto histórico e posicionamento culminam na gênese moderna da Geografia.

Ainda sobre o conceito moderno de paisagem estar atrelado ao Romantismo, Cantero (2010, p. 369) contextualiza:

> Porque este, (...) é uma descoberta moderna, diretamente ligada ao romantismo, que foi não apenas um movimento estético, mas um horizonte muito mais amplo, vital e intelectual, cultural e científico, do que renovou profundamente os modos de pensar e sentir o seu tempo (...)

Segundo o autor, o que impulsionou manifestações literárias e artísticas como novas formas de abordar a natureza e a paisagem foi este ímpeto intelectual romântico.

Contudo, é na fotografia que a imagem da paisagem alcançou um efeito em escala e proporção, tendo um "extraordinário impacto sobre a imaginação do período, ao fazer com que o restante do mundo ficasse extremamente acessível" (JANSON e JANSON, 1996, p. 426).

Para Argan (2010, p. 78), a difusão da fotografia trouxe uma alteração no desenho de alguns serviços realizados pelos pintores, e que passam a ser atividade de fotógrafos como registro de "retratos, vistas de cidades e de campos, reportagens, ilustrações, etc.".

Neste sentido, Johan Huizinga, historiador e crítico de arte holandês, citado por Burke (2017, p. 20), a história e a criação artística se aproximam no "modo de formar imagens". Seguindo a tendência da Escola de Aby Warburg, onde a história cultural é baseada em evidências visuais (imagens), além dos textos, tornando-se também evidência histórica. Mesmo que muitas vezes não seja uma prática, sendo

para Cosgrove (1985, p. 46) muitas vezes negligenciada pela geografia, que considera uma “falta de reflexão crítica sobre a tradição humanista europeia”.

Argan (2010, p. 79) acrescenta ainda que a fotografia não reproduz a realidade como ela é, mas certamente como podem ser. Como acrescenta Burke, sobre as imagens serem fontes de níveis mais profundos de experiência, ao completar Haskel “nas pinturas seria possível ler a história das práticas das artes e das nações” (BURKE, 2017, p. 20). Estendendo a leitura para as fotografias, Georges Francis afirma ser “a melhor forma possível de retratar nossas terras, prédios e maneiras de viver” (BURKE, 2017, p. 36).

Guardadas as devidas afirmações tendenciosas à fotografia, pode-se destacar que, assim como na pintura, ela pode mesclar a objetividade do fotógrafo e da máquina em contraste com a sensibilidade, inclinações estéticas, psicológicas e narrativas subjetivas (ARGAN, 2010, p. 79; BURKE, 2017, p. 36).

Como à pintura, pode-se estender à fotografia, a fonte de visualização da paisagem, aliada à descrição, a partir de métodos (como o aqui utilizado e descrito mais adiante), tornam-se palatáveis à geografia:

> (...) para a Geografia, uma rica categoria de análise onde as interações, uma vez representadas, podem ser estudadas, tanto durante o ato de representar, como posteriormente, numa análise iconográfica (...), fornecendo assim uma incomensurável fonte de dados, informações e, numa análise mais profunda, pode chegar a desvendar a visão de mundo dominante naquele momento” (CENE e VITTE, 2013, p. 11).

Neste sentido, a Geografia toma novo fôlego, com possibilidade de leituras além das imagens. O que para Cosgrove (2008, p. iii) revela “a autoridade expressiva das imagens visuais foi subvertida, deslocando a atenção da integridade da própria imagem para a expressão de verdades que encontra em outro lugar, que a superfície”. Não se referindo apenas ao uso de representações em forma de pinturas, mas também com outras maneiras de representação e imaginação da terra (e também do céu), como lugar de habitação humana. Neste sentido, além da fotografia, dos mapas, imagens de satélites, drones, esboços, entre outras formas, tornam-se novos pontos de vistas.

Assim como Besse reafirma (2014, p. 9):

> Na mesma ordem de ideias, o desenvolvimento de mídia, como a fotografia e o cinema – e o das técnicas digitais de gravação, de fabricação e de reprodução dos sons e das imagens levam a considerar outros tipos de paisagens, que se avizinham dos universos da imaterialidade e da virtualidade e que, de qualquer forma, vão além das tradicionais referências à picturalidade.

Por fim, cabe relacionar que fotografias, pinturas e esboços são expressões da arte, uma das formas simbólicas de Cassirer, e que possibilitam um prisma de leitura do conhecimento humano:

> (...) Se dizemos de dois artistas que eles pintam a “mesma” paisagem, descrevemos nossa experiência estética de modo muito inadequado do ponto de vista da arte, uma tal mesmice é totalmente ilusória. Não podemos falar de uma única e mesma coisa como tema dos dois pintores, pois o artista não copia ou trata um certo objeto empírico – uma paisagem com suas colinas e montanhas, seus riachos e rios. O que ele nos apresenta é a fisionomia individual e momentânea da paisagem, ele deseja expressar a atmosfera das coisas, a interação de luz e sombra. Uma paisagem não é “a mesma” sob a luz da manhã ou sob o calor do meio-dia, nem em um dia chuvoso ou ensolarado. Nossa percepção estética apresenta uma variedade muito maior, e pertence a uma ordem muito mais complexa que a de nossa percepção sensorial comum. Na percepção sensorial contentamo-nos em apreender os aspectos comuns e constantes dos objetos à nossa volta. A experiência estética é incomparavelmente mais rica. Está prenhe de infinitas possibilidades que não são realizadas na experiência sensorial ordinária. Na obra do artista, essas possibilidades tornam-se realidades; são trazidas à luz e assumem uma forma definida (CASSIRER, 2016, p. 237-238).

Salienta-se que exemplos de artistas que retratam a mesma paisagem, como sugere o trecho anterior de Cassirer, são comuns na história da arte. Como as pinturas de “*La Grenouillère*” de Claude Monet (1840-1926) e Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). Ambos pintaram a mesma paisagem (no mesmo ano), com os mesmos elementos naturais e construídos, e até a mesma ideia de público retratado, contudo ressaltam-se algumas similaridades e diferenças. As cenas se passam nas margens do rio Sena, nas proximidades de um restaurante flutuante local, chamado “*La Grenouillère”*, onde a pequena burguesia parisiense do fim do séc. XIX se reunia para beber café ou banhar-se no rio.

Entre as similaridades destacam-se, além do mesmo lugar, o mesmo píer de acesso (à esquerda) à ilha Camembert com sua única árvore plantada (ao centro), o mesmo píer para o café (à direita), o café flutuante (à direita) e o primeiro plano com os barcos à remo, parados no ancoradouro.

Entre as diferenças, primeiramente observando a pintura de Monet (também nomeada como "*Bain à la Grenouillère"* – fig. 10), de 1869, vê-se o reflexo do céu sob a água, com muita vivacidade e indicações de ondulações e movimentos ocasionados pelo vento sob a superfície. Além disto, o reflexo da massa vegetal também colore as águas. Ao fundo, a massa de vegetação é tratada de modo bastante impressionista, com pinceladas que se sugerem rápidas, ao mesmo tempo que demonstram suas variedades de luzes e sombras.

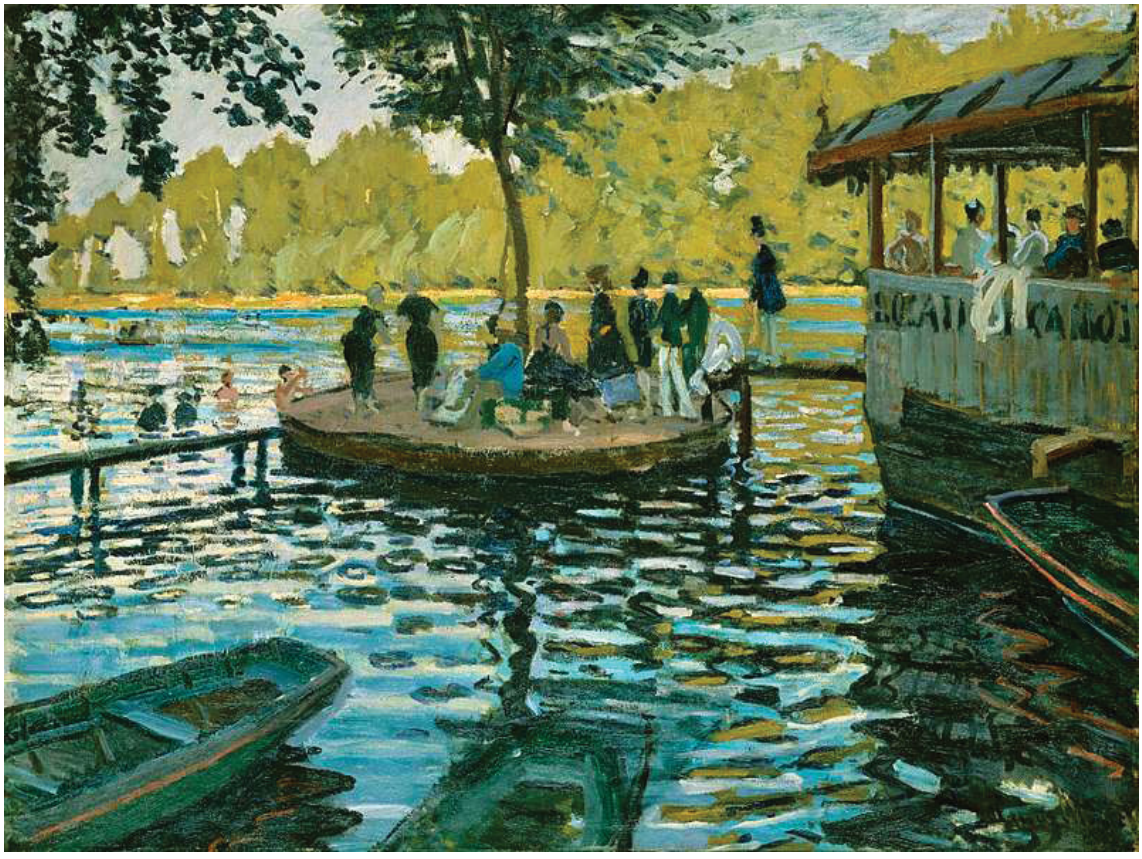


Figura 10- *Bain à la Grenouillère* (1869), Claude Monet.
Vista da *Grenouillère,* realizada por Monet, a partir do ancoradouro de barcos à remo.
Fonte: WIKIPEDIA (s.d.).

Já a pintura de Renoir (fig. 11) destaca-se pela vivacidade das cores e pelo tratamento dos materiais, especialmente da madeira do barco próximo à ilha Camembert. Nota-se também a luminosidade e leveza no tratamento dos tecidos das vestimentas e a delicadeza na representação dos balaústres do café (à direita).



Figura 11 - *La Grenouillère* (1869), Pierre-Auguste Renoir.
Vista da *Grenouillère,* realizada por Renoir, a partir do ancoradouro de barcos à remo.
Fonte: WIKIPEDIA (s.d.).

Além disto, talvez um dos mais célebres casos de repetições de uma mesma paisagem sejam as séries de retratos da Catedral de Rouen (fig. 12) realizadas por Monet, em que a atmosfera do ar, as variações das cores ao longo das horas do dia, e outras influências foram captadas pelas rápidas pinceladas do artista impressionista. Em meio ao mesmo contexto histórico dos registros fotográficos, então em franco desenvolvimento.

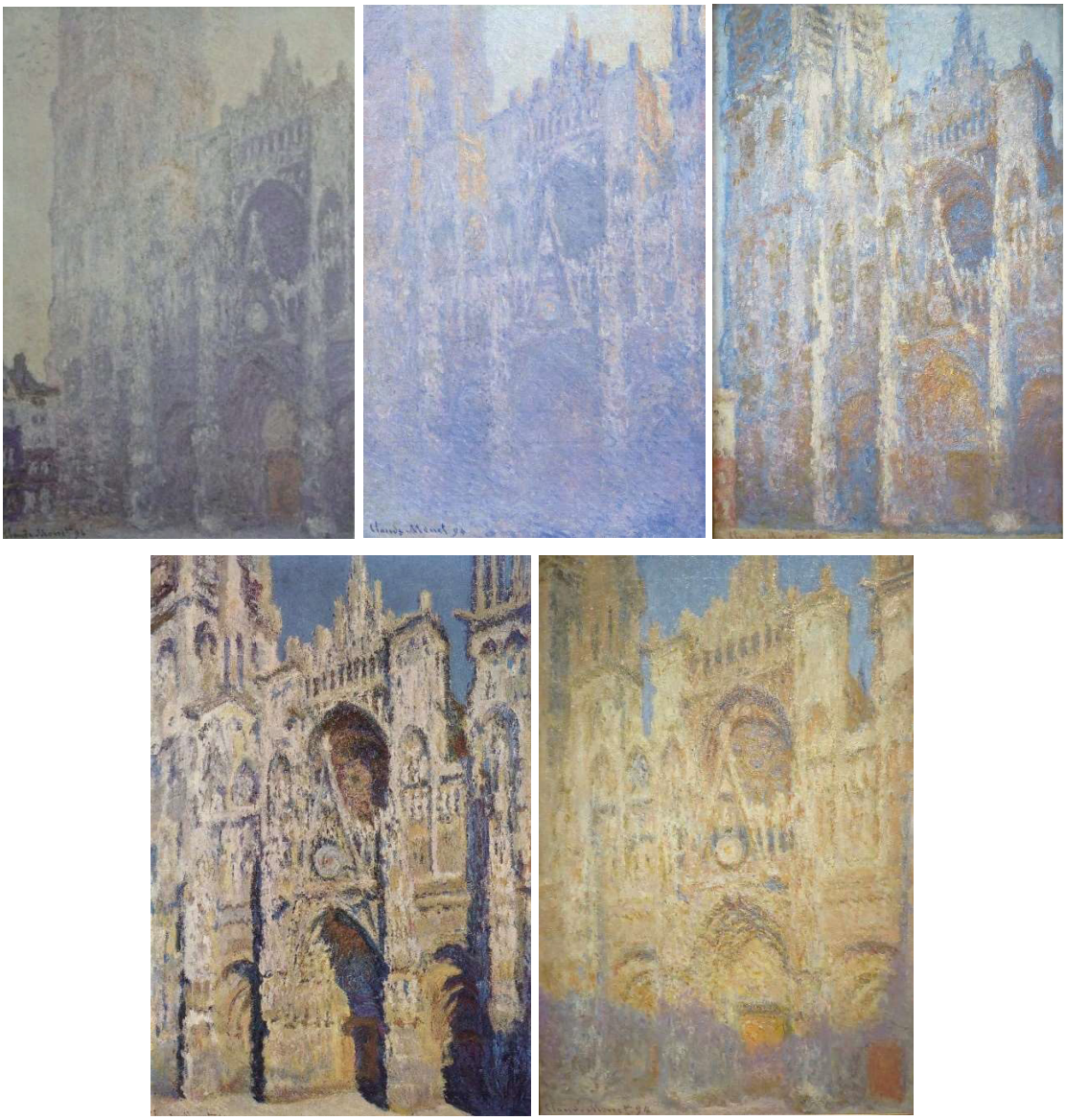


Figura 12 – Série de pinturas da Catedral de Rouen, Claude Monet.
Na sequência da esquerda para a direita, seguem as denominações e descrições das obras.
1 - Catedral de Rouen, sol cedo (1893), óleo sobre tela, dim. 106 x 73cm, Museu Orsay, Paris.
2 - Catedral de Rouen, efeitos de luz da manhã (1894), óleo sobre tela, dim. 91 x 63cm, Museu Orsay, Paris.
3 - Catedral de Rouen ao meio-dia (1894), óleo sobre tela, dim. 100 x 65cm, Museu Pushkin, Moscou.
4 - Catedral de Rouen em pleno sol (1894), óleo sobre tela, dim. 107 x 73cm, Museu Orsay, Paris.
5 - Catedral de Rouen ao meio-dia (1894), óleo sobre tela, dim. 101 x 65cm, Museu Pushkin, Moscou.
Fonte: WIKIPEDIA (2022).

Em todas as imagens observa-se a representação etérea da Catedral, em que o ponto de vista contra-*plongée*[14] instigam a perspectiva monumental da edificação. Destaca-se também o retrato das diferentes horas e variáveis da luz solar sobre a paisagem. A representação não objetiva uma apreensão precisa, mas a partir da captação do olhar do artista.

É aqui que a forma simbólica de Cassirer se expressa, lembrando-nos a amplitude de conhecimentos que a experiência estética pode nos envolver. E nos conectando a saberes "em toda parte", assim como a geografia em Cosgrove. Para ele, a paisagem "é uma fonte constante de beleza e feiura, de acertos e erros, de alegrias e sofrimentos, tanto quanto é de ganho e perda (COSGROVE, 2012, p. 224). Expressões que muitas vezes, a partir de metodologias e olhar sensível, podemos depurar da análise fotográfica.

1.4. Paisagem e fotografia

Sendo a paisagem um elemento resultante da relação cultural com o meio, é, portanto, composta por diversas camadas. Deste modo, a fotografia pode ser tratada como um artefato que ao mesmo tempo a registra e a delimita em um espaço-tempo para análise.

Portanto, compreende-se que o espaço é um acúmulo de tempos, como um palimpsesto, uma metáfora para a abordagem do passado da cidade, como discorre Jatahy Pesavento (2004, p. 26):

> Há uma escrita que se oculta sobre outra, mas que deixa traços; há um tempo que se escoou, mas que deixou vestígios que podem ser recuperados. Há uma superposição de camadas de experiência de vida que incitam ao trabalho de um desfolhamento, de uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo que se encontra oculto, mas que deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir.

[14] Contra-*plongée* aqui tratado na acepção de posicionamento da vista de baixo para cima, conforme descrição no Capítulo 5, onde o termo será melhor explorado junto às análises. Por isto optou-se em deixar a nota junto à análise principal (tópico 5.2.3).

E a fotografia, assim como também foram os desenhos e as pinturas, por caracterizar-se como um "momento congelado" torna-se uma ferramenta interessante para o desvendamento das várias paisagens nela registrada. Assim como também assinala as transformações, eliminações, supressões de elementos que outrora estavam presentes.

Para Coelho (2009, p. 4) "a paisagem enquanto representação resulta da apreensão do olhar, é um enquadramento, uma seleção que existe a partir do indivíduo que organiza, combina e promove arranjos de conteúdo e forma". E, neste sentido, a fotografia torna-se um importante artefato para apreensão dos diversos olhares, mesmo que subjetivo, fragmentado e intencional. Posicionamento que pode ser complementado por Simmel (2009, p. 9), sociólogo alemão (1858-1918), em seu livro "A Filosofia da Paisagem", ao discorrer sobre o *insight* do artista ao contemplar uma paisagem:

> (...) O que o artista faz – extrair da torrente e da infinidade caóticas do mundo imediatamente dado um fragmento, apreendê-lo e formá-lo como uma unidade, que agora encontra em si mesma ou seu sentido e se intercepta os fios que a ligam ao universo e os reata de novo no ponto central que lhe é peculiar.

Historicamente, pode-se retomar a construção da fotografia à concepção renascentista de perspectiva, que utilizava a técnica de simulação da realidade tridimensional para o âmbito bidimensional. Segundo Janson e Janson (1996, p. 189), quando Felippo Brunelleschi desenvolve a perspectiva científica, seu propósito era registrar visualmente a arquitetura em uma superfície bidimensional, "análogo ao modo pelo qual a lente de uma câmera projeta uma imagem em perspectiva sobre a película". Para os historiadores da arte, o destaque da nova estrutura representacional é o ponto de fuga, para onde as linhas devem convergir, dando a ilusão de tridimensionalidade. Cabe ressaltar, que este processo já se apropriava da câmera escura, para facilitar a compreensão da imagem do que se via.

Acredita-se que esta técnica da perspectiva tenha sido desenvolvida para facilitar a representação, e por conseguinte, a compreensão, dos desenhos de

Brunelleschi (como ainda se utilizam nas representações arquitetônicas). Esta reformulação no sistema representativo, baseado no aprimoramento do olhar, na observação da paisagem (sabe-se que Brunelleschi passou uma temporada em Roma, contemplando as soluções arquitetônicas da antiguidade clássica e registrando estas soluções através de desenhos de observação), aproxima-se do treinamento do olhar, proposto séculos adiante por John Ruskin[15].

Portanto, até o desenvolvimento da fotografia, a maneira que se encontrou de apreender a paisagem era por meio da pintura (de paisagem). Contudo, o advento da modernidade, acelerou a relação com o mundo, a vida e suas relações espaciais tornaram-se cada vez mais transitórias. E proporcionalmente a esta aceleração, a realidade também se estabelece como fragmentária, em uma via de mão dupla, a fotografia se coloca entre provocar e ser resultado desta fragmentação. Assertiva complementada por Sontag (2004, p. 196): “Nossa opressiva sensação da transitoriedade de tudo é mais aguda, uma vez que as câmeras nos oferecem os meios de ‘fixar’ o momento fugidio”.

Segundo Nascimento e Steinke (2018), a geografia pode apropriar-se das imagens fotográficas como recurso de análise das variações da paisagem pelo tempo, podendo destacar questões relacionadas à sociedade e seu imaginário espacial. Os autores ainda citam Azevedo (2013 *apud* Nascimento e Steinke, p. 26) que afirma ser o espaço importante para que a memória coletiva seja expressada, “logo, quando um espaço é modificado, transformado de forma intensa, a memória também sofre mudanças, podendo ser fragmentada, confusa ou ainda apagada”.

Por isto, a utilização de diferentes abordagens, em especial com o uso de imagens, favorece uma cronologia da paisagem, com grandes possibilidades de análises. Tantas possibilidades quanto às “cidades imaginadas”, como Kossoy (2016, p.45) destaca o uso das imagens fotográficas, elas, “por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural, dependendo de quem as aprecia.

[15] Cabe destacar que Ruskin encarava o uso da perspectiva com parcimônia, uma vez que sua ortodoxia ainda destacava o papel do fazer manual do desenho, sem o intermédio das lentes e equipamentos fotográficos como resultado do registro da paisagem. Salienta-se que mesmo Ruskin utilizando o equipamento para auxiliar a construção de seus próprios desenhos, ele ainda os retocava, criando a “alma do desenho”, pelas intervenções de sua observação pessoal, pelas lentes de seus próprios olhos.

Os receptores já trazem em si suas próprias *imagens mentais preconcebidas* acerca de determinados assuntos". Portanto, a fotografia não enrijece em uma única alternativa de análise a paisagem por ela representada, que para Ruskin, "é preciso saber interrogá-las" (RUSKIN, *apud* SEGAWA, 2011, p. 74).

Assim como a paisagem, uma categoria geográfica polissêmica, que se altera no tempo e na escala, a fotografia também se abre para um leque de interpretações, sendo estas próprias análises, também artefatos de seu tempo.

1.5. Paisagem além da imagem

> O ser humano que sente, se sente em todo universo, o sente tudo como vindo de si mesmo, imprimindo a sua própria imagem, própria marca (HERDER, 2009, p. 100 – tradução nossa).

Tomada apenas da pintura, Cauquelin (2007, p. 37) aponta que a paisagem se destinava apenas à sedução do espectador, pelo domínio da técnica da perspectiva. Para ela, a paisagem não é uma metáfora da natureza, mas sim é a própria (CAUQUELIN, 2007, p. 39). E neste sentido, a pintura é um intermediário, variação do princípio, da paisagem que se transforma. Para ela, ainda, como contraponto, esta expressão artística, é favorecedora de eruditos.

Estas reflexões sobre razão e emoção, já estavam presentes em Kant, e desencadearam vários desdobramentos, e, em especial, como aqui já apontado, na Geografia, mas também nas artes. Segundo Pimenta (2016, p. 868), "como Kant, Herder reconhece que existe uma excitação da alma provinda do exterior e, para isso, os homens foram dotados de sentidos". A divindade teria dotado os seres humanos de sentidos para que a alma acolhesse "o mar de estímulos e sentimentos que provêm do exterior, mas, ao mesmo tempo, teceu um sistema nervoso para receber os estímulos provenientes do interior". Esse "éter interior" não tem necessidade de luz, som ou odor, mas "pode tudo acolher e transformar em si".

Em Humboldt esta reverberação dos sentidos acontece no tocante do observador, sensibilizado pela paisagem:

> A natureza é o reino da liberdade, e para pintar vivamente as concepções e as alegrias que sua contemplação profunda engendra, seria necessário dar ao pensamento expressão também livre e nobre em harmonia com a grandeza e majestade da criação.
>
> (...) o grande caráter de uma paisagem, e de todo cenário importante da natureza, depende da simultaneidade de ideias e de sentimentos que agitam o observador. O poder da natureza se revela, por assim dizer, na conexão de impressões, na unidade de emoções e de afetos que se produzem em certo modo de uma só vez (HUMBOLDT, 1875, p. 1-2; 9 – tradução nossa).

Deste modo, segundo Humboldt (1875, p. 2) a consciência desta nossa conexão do conhecimento com as forças da natureza, numa dependência que nos engrandece a alma, e nos situa enquanto humanidade. Contudo, o estudo da paisagem neste período ainda está atrelado às descrições dos processos naturais, senso intimamente relacionada à expressão do visível, da ordem natural (CANTERO, 2010, p. 371).

É nesta teoria, sobre o conhecimento humano, onde encontramos um elo com a leitura de Cosgrove, que traz ao estudo das expressões humanas no mundo, diante de um período em que recaiu um certo obscurantismo a este tipo de perspectiva.

Perspectiva, esta, embasada em reflexões trazidas por Ernst Cassirer, que o instigou a revisitar “a concepção intuitiva da realidade” (GIL FILHO, 2012, p. 49). Isto porque o pressuposto inicial de Cassirer “é que a ordem da natureza não está mais próxima do homem do que aquela que o homem descobre de seu próprio mundo”, como analisa Gil Filho (2012, p. 52).

> O homem não pode fugir à sua própria realização. Não pode senão adotar as condições de sua própria vida. Não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana. (...) o homem não vive em um mundo de fatos nus e crus, ou segundo suas necessidades e desejos imediatos. Vive antes em meio a emoções imaginárias, em esperanças e temores, ilusões e desilusões, em suas fantasias e sonhos (...) (CASSIRER, 2016, p. 48-49).

Portanto, abrem-se novas possibilidades de leituras, e dentre elas, a perspectiva dos significados da paisagem, que são elaborados e reelaborados pelos diferentes grupos que a ela se relacionam, a partir de diferentes prismas simbólicos. Cosgrove (2012, p. 236) afirma que as paisagens estão cheias de significados, cabendo à geografia decodificá-la, pois o resgate destes significados "diz muito sobre nós mesmos (...), dos outros e do mundo que compartilhamos".

Estas reflexões têm por objetivo embasar o argumento de que a mesma paisagem não necessariamente tem a mesma interpretação, pois ao "olharmos para nós mesmos", a subjetividade e as experiências pessoais forjam a maneira de olhar e ter consciência da paisagem, em um processo contínuo de apropriação e reconstrução, que não é restrito à visão. Pois perceber a paisagem é uma experiência não restrita apenas a quem a vê, mas a todos os estímulos que agem na imersão.

Para Torres (2018, p. 142) a "paisagem é uma categoria de análise de estudo do espaço que se relaciona às experiências dos indivíduos". E nestas experiências estão envolvidos cheiros, sons, sensações térmicas, e, por que não também sabores, histórias, memórias. Posição também partilhada por Besse (2014, p. 9). E por isto que a riqueza de uma paisagem não se restringe apenas ao visual, mas é uma experiência multissensorial.

Estas experiências multissensoriais interferem em nosso modo de ser e estar no mundo, bem como se relaciona com a constituição da linguagem, uma outra forma simbólica descrita por Cassirer, que, por vezes, recorre a figuras de linguagem: "A linguagem, por sua própria natureza e essência, é metáfora. Incapaz de descrever as coisas diretamente, ela recorre a modos indiretos de descrição, a termos ambíguos e equívocos" (CASSIRER, 2016, p. 181-182). Sendo "o mais importante sistema simbólico do ser humano" a "sua linguagem materna" (EILENBERGER, 2019, p. 29).

Cassirer cita ainda Max Müller, quando este se refere à linguagem como objetivadora da nossa mente. Ela é quem organiza, mesmo que em metáforas, as nossas experiências. Como pode ser compreendido no trecho a seguir:

> O que se passava entre mim e Capitu naqueles dias *sombrios*, não se notará aqui, por ser tão miúdo e repetido, e já tão tarde que não se poderá dizê-lo sem falha nem canseira. Mas o principal irá. E o principal é que os *nossos temporais* eram agora contínuos e terríveis. Antes de descoberta aquela *má terra* da verdade, tivemos outros de pouca *dura*; não tardava que o *céu se fizesse azul, o sol claro e o mar chão*, por onde abríamos novamente as *velas que nos levavam às ilhas e costas mais belas do universo*, até que outro *pé de vento desbaratava tudo*, e nós, postos à capa, esperávamos outra bonança, que não era tardia nem dúbia, antes total, próxima e firme.
>
> Releva-me estas metáforas; *cheiram ao mar e à maré* que deram morte ao meu amigo e comborço Escobar. Cheiram também aos *olhos de ressaca* de Capitu. Assim, posto sempre fosse *homem de terra*, conto aquela parte da minha vida, como um *marujo contaria o seu naufrágio* (ASSIS, Capítulo CXXXII, "O Debuxo e o Colorido", 1899. – grifo nosso).

No trecho acima, da obra Dom Casmurro, de Machado de Assis, clássico da literatura brasileira, é possível compreender parte da perspectiva do narrador – personagem, Bentinho, que recorre a metáforas da paisagem para descrever seus pensamentos.

Prática comum na literatura, a descrição de paisagens pela linguagem, nos transporta a lugares e tempos com riquezas de detalhes e experiências. Como a cena do Cortiço de Aluísio Azevedo, outro clássico da literatura brasileira, que retrata toda a atmosfera do espaço, que apenas uma imagem talvez não conseguisse expressar:

> E as lavadeiras não se calavam, sempre a esfregar, e a bater, e a torcer camisas e ceroulas, esfogueadas já pelo exercício. Ao passo que, em torno da sua tagarelice, o cortiço se embandeirava todo de roupa molhada, de onde o sol tirava cintilações de prata (AZEVEDO, 1890, p. 36).

Esta complexidade de descrições não reproduzem uma realidade simples, mas como aponta Cassirer (2016, p. 234):

> (...) é um dos meios que levam a uma visão objetiva das coisas e da vida humana. Não é uma imitação, mas uma descoberta da realidade (...) imagens, sons e ritmos que, assim como no caso da poesia e da representação dramáticas, se fundem em um todo indivisível (...).

Portanto, são pontas de novelos que levam a teias de relações da complexidade humana, compreendendo a paisagem “como a composição de elementos naturais e humanos dispostos na superfície terrestre” (NABOZNY, 2018, p. 26). E, como em Collot (2013), rompendo o dualismo arraigado no pensamento ocidental, nos permitindo a pensar a paisagem de outro modo. Ampliando nosso repertório, como sugere Cauquelin (2007, p. 98), a “cegueira de nossa parte aquilo que chamamos cegueira nos outros”.

2. CAPÍTULO 2 – A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO ESPAÇO-TEMPO

"Toda imagem conta uma história" (BURKE, 2017, p. 209).

Neste capítulo serão discutidos alguns aspectos relacionados à fotografia enquanto dupla função: como documento e como objeto de estudo. Contudo, o objetivo deste estudo, em dupla análise, visa compreender como a paisagem é representada na imagem fotográfica, e o papel que ela nos aponta ao nos desvendar novas paisagens, que por ela podem ser ressaltadas.

Para isto, resgata-se a proposta de que a experiência da paisagem, e seu registro em forma fotográfica, aproxima-se do que propunha Ruskin, e a afirmação de que a visão tem um papel fundamental para a percepção. Deste modo, ressaltando elementos do que é visto, como ganchos de memória, que resgatam a experiência da paisagem, para quem a vivenciou, e simultaneamente, evidenciando elementos para quem apenas a imaginou através da fotografia.

Como Cassirer (2016, p. 239) discorre sobre o recorte do artista sobre a realidade: "Depois que a realidade nos é revelada nesse modo particular, continuamos a vê-la com esse mesmo aspecto". Posição também apontada por Nabozny (2018, p. 51), ao descrever que a experiência dos lugares é revestida por uma viagem nostálgica, conduzida pelas diferentes narrativas, podendo ser o que se vê, mas também o que se conta sobre o lugar. Ou seja, as paisagens imaginadas, como apontam Calvino (2003) e Cosgrove (2008).

Portanto, a partir da compreensão da fotografia enquanto documento do espaço-tempo, se propõem uma leitura da paisagem enquanto texto nela registrada, segundo a proposta de leitura de Cosgrove (1985), adaptada à imagem fotográfica. Para isto, são apresentadas características destes registros, para que posteriormente (no Capítulo 5), possam ser costurados às análises da imagem também pelo viés da geografia.

2.1. Fotografia como documento: relevância e características

Neste tópico serão abordadas a relevância da fotografia enquanto documento e características intrínsecas à análise deste tipo de fonte documental: sua heurística, seu diacronismo, sua inter e multidisciplinaridade, seu caráter representacional, sua interpretatividade e seu caráter como "artefato de época". Deste modo, corrobora-se a relevância enquanto documento para análise, em especial, espaço-temporal.

A fotografia enquanto documento sofreu a muito com o preconceito, como descrevem Abdala (2003) e Kossoy (2014). A predominância da fonte escrita sobre a fonte imagem ainda é bastante presente. E a fotografia ainda continua sendo utilizada, em muitas situações como ilustração de algo ou como prova de algum fato. A associação da imagem como real, e não como representação ainda é bastante convincente. Para Burke (2017) caracteriza-se como a tentação do realismo.

A Escola dos Annales, no início do séc. XX trouxe uma lufada de perspectivas para este tipo de fonte. A partir da análise de objetos, até então não tidos como "oficiais", passaram a criar possibilidades de análises para as ciências, em especial, as humanas. Assim, abre-se o leque de análises e grupos sociais, abordando campos sociais, econômicos, culturais, geográficos e religiosos, e suas interações, especialmente no campo das mentalidades.

Para Kossoy (2014, p. 21):

> (...) arqueologia do documento é empreendida desde o momento de sua localização pela heurística, prosseguindo pelo resgate de sua trajetória através do estudo de procedência, até a determinação de seus elementos construtivos e a detecção das múltiplas informações nele contidas, por meio do exame técnico-iconográfico.

Ou seja, a fotografia enquanto documento, não apenas possui elementos próprios ao objeto em si para a sua análise, como a descoberta de suas origens,

motivações, caminhos pelos quais passou, auxiliam a desvendar muitos elementos para a construção de sua relevância e significação enquanto documento. Afinal, muitos elementos podem ser descobertos a partir do que está “oculto” de uma imagem: “o documento de fato é naquilo que aparenta e naquilo que oculta” (KOSSOY, 2014, p. 23). O que para Burke (2017) deve ser analisado com cuidado, uma vez que a maioria das imagens não foi produzida com o propósito sob os quais suas evidências são analisadas.

Entre os elementos ocultos, é possível analisar diversas condicionantes tais como qual motivo levou a imagem a ser realizada? Quem a encomendou? Quais as condições técnicas a tornaram real? Como ela foi apropriada privada ou publicamente? Que contexto histórico, cultural, estético e social ela foi possível? Em que lugar e tempo? Além dos elementos intrínsecos de quem a elaborou: o fotógrafo (que serão melhor discutidos mais adiante).

> (...) a fotografia é um documento histórico socialmente produzido que permite a análise da sociedade.
>
> Toda fotografia é estética e documental: é um documento duplo, pois registra o exterior e um ponto de vista ao mesmo tempo (ABDALA, 2003, p. 22).

Posicionamento também encontrado em Burke (2017, p. 209) ao discorrer sobre as evidências e cenários dos acontecimentos que as imagens oferecem, e que podem ser desvendados pelos pesquisadores.

Cabe, ainda salientar, que o processo de imagem fotográfica analisado aqui nesta tese é baseado na produção de imagem analógica, ou seja, a fotografia produzida ainda a partir de uma máquina – negativo – cópia. Portanto trata-se de um modo de fotografar ainda bem específico e distinto dos atuais processos fotográficos.

Outro carácter do documento fotográfico é a sua diacronia, ou seja, a análise de uma imagem que representa uma ideia de espaço e tempo passado. Campo perigoso, se não tomados os devidos cuidados quanto à anacronia, quando se analisa algo a partir de valores e relações que não são próprias do seu tempo, no

caso, analisar elementos de uma imagem histórica, a partir de valores de outras épocas. Todavia não se pode negar que as imagens “dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo (...)” (BURKE, 2017, p. 282).

Outro aspecto que ainda acresce de fôlego, é a análise da fotografia enquanto documento, em sua natureza interdisciplinar, pois a além de ser utilizada como fonte, é também utilizada como objeto de pesquisa, como já foi dito. Ademais, a análise da fotografia requer o apoio de outras ciências para que suas análises sejam mais substanciais, tais como a história, a geografia, a estética, a linguagem, a arte, a arquitetura, a sociologia, a tecnologia, a antropologia, entre tantas outras.

Para Kossoy (2014), a fotografia vai além, ela é “multidisciplinar”, sua própria essência a faz interligada a outras disciplinas. E precisa destes conhecimentos para sua análise:

> (...) as imagens que contenham um reconhecido valor documentário são importantes para os estudos específicos nas áreas da arquitetura, antropologia, etnologia, arqueologia, história social e demais ramos do saber, pois representam um meio de conhecimento da cena passada e, portanto, uma possibilidade de resgate da memória visual do homem e do seu entorno sociocultural. Trata-se da fotografia enquanto instrumento de pesquisa, prestando-se à descoberta, análise e intepretação da vida histórica (KOSSOY, 2014, p. 61).

Outro fundamento da fotografia enquanto documento é o seu caráter representacional, ou seja, ela não é a realidade, mas sim a representa, pois ela é criada a partir de um contexto, mas principalmente de um “filtro cultural”: o fotógrafo (KOSSOY, 2014; ABDALA, 2003). Para Paul Valéry, citado por Burke (2017, p. 36) é o contraste da “objetividade do fotógrafo” e “fotografia com a narrativa subjetiva”, que se registra / congela neste meio intermediário entre as duas esferas.

Enquanto representação, é possível associá-la a uma segunda realidade, a do documento, como descreve Kossoy (2014). E sendo uma representação, a

fotografia aproxima-se muito de uma arte irmã, a pintura[16], sendo possível algumas correlações compositivas, tais como a própria constituição da imagem enquanto perspectiva. Cabe ressaltar que esta foi uma das contribuições de Panofsky, ao discutir que o conceito de perspectiva trouxe grandes avanços para o modo de planejar os espaços, a partir da definição como previsão, planejamento de algo que ainda está por vir. Para isto, ele busca a gênese da palavra a partir do latim, cujo significado é "ver através de":

> Só vamos falar dela caso se trate de uma imagem completa, transformada numa "janela" e quando formos levados a acreditar que olhamos para um espaço através dessa "janela". Assim se nega o suporte material em que são desenhados, pintados ou esculpidos (...) e se reinterpreta esse suporte apenas como um "plano do quadro" (PANOSKY, 1999, p. 31).

Definição muito além da representação tridimensional, em um espaço bidimensional, mas também de previsão, de ver além. Aliás, a proposta de perspectiva linear para Panosfky (1999) e Cosgrove (1985, 1993 e 2008) possibilitou a ideologia visual da paisagem, ao mesmo tempo em que mantém um certo contato "considerando uma *janela* aberta por *onde vejo* o que quero pintar" (ALBERTI, 1998, p. 67 – tradução e grifo nosso).

> (...) A regularidade da perspectiva deu evidência empírica das verdadeiras regras pelas quais a matéria se uniu à forma na construção da Natureza. A perspectiva era a própria linguagem do espaço, portanto o discurso da razão humana (*ragione*). A capacidade do artista de usar a perspectiva para dar a impressão da realidade no plano do quadro era uma evidência da correspondência da geometria da perspectiva com as leis da criação (...) (COSGROVE, 1993, p. 200 – tradução nossa).

Neste viés, a perspectiva consolida-se como linguagem para Cosgrove (1993) e Cauquelin (2007), posição partilhada de Panosfky (1999), e que a

[16] Este trabalho toma como premissa a fotografia enquanto arte, entendendo que esta discussão já foi superada, além de amplamente discutida em outros trabalhos, não cabendo aqui adentrar nesta discussão.

evidenciam como forma simbólica cassireriana, conforme as próprias justificativas dos autores (especialmente os dois últimos).

E esta dualidade representacional, do tri para o bidimensional também está na gênese da fotografia. Sendo inclusive um dos motivos iniciais das rivalidades com outras artes (em especial a pintura). Para o renascentista Alberti[17] (2017) "a pintura, mediante a utilização da perspectiva linear, matemática, centrada, renascentista – que cria a ilusão de linhas convergentes à distância – seria uma janela aberta sobre a história". O quadro, por conseguinte, seria a intersecção plana da pirâmide visual ("véu"), que se comporta de modo semelhante ao funcionamento da lente da câmera fotográfica e da máquina de filmar, cujas origens se encontram na câmara obscura. Este instrumento é conhecido desde a Antiguidade, e sofreu particular desenvolvimento no renascimento e na arte moderna, afirma Nogueira (2017, p. 11-12).

Contudo, a realidade é apresentada de modo fragmentado, e cabe ao processo de pesquisa decifrar de qual contexto esta representação faz referência, podendo este dinamismo sofrer com a intepretação, como se descreve a seguir.

Outro atributo da fotografia é a intepretação. O produto fotográfico é resultado de um mediador da realidade, o fotógrafo, portanto, passa pelo processo de interpretação, valoração e adequação compositiva da realidade, como descrevem de diferentes formas Kossoy (2011; 2014), Adams (1999, 2004, 2006), Sontag (2004) e Abdala (2003). Outrossim, tem-se ainda a interpretação do pesquisador, que, em seu exercício de decifrar a imagem, passa por suas bagagens culturais. O mesmo ocorre com o observador da imagem. Portanto a intepretação da fotografia, seja em qual esfera se realize, é subjetiva.

Por fim, a fotografia, enquanto documento, pode ser analisada por sua condição enquanto artefato, e, no contexto desta pesquisa, como "artefato de época", como discorre Kossoy (2014, p 32; 45): "Uma fotografia original é um

[17] Leon Battista Alberti (1404 – 1472) foi um "homem universal" renascentista italiano, que teve produções na área da arquitetura, urbanismo, filosofia, pintura, música e escultura. Entre seus trabalhos teóricos, destaque para a coletânea de "Dez livros sobre Arquitetura" (*De re aedificatoria libri decem*), conhecido como o primeiro livro teórico sobre arquitetura no Renascimento, baseado em grande parte no texto de Vitruvius. O texto que trata sobre a perspectiva é o livro *De pictura*, que juntamente ao volume dedicado à arquitetura e à escultura dedicam-se às artes de maior visibilidade, segundo a leitura de Alberti.

'objeto-imagem': um artefato no qual se pode detectar em sua estrutura as características técnicas típicas da época em que foi produzido". O que para Burke (2017, p. 181) demonstra a "relação entre o realizador da representação e as pessoas retratadas".

Portanto, estas condicionantes da fotografia, a tornam uma fonte documental com grandes possibilidades de análise de modo espaço-temporal, como já apontava Marc Block (um dos mais importantes expoentes da Escola dos Annales): "O passado é, por definição, um dado que coisa alguma pode modificar. Mas o conhecimento do passado é coisa em progresso, que ininterruptamente se transforma e se aperfeiçoa (BLOCK, 1974, *apud* KOSSOY, 2014, p. 36)". Posição também reafirmada por Sontag (2004, p. 86):

> Uma foto é apenas um fragmento e, com a passagem do tempo, suas amarras se afrouxam. Ela se solta à deriva num passado flexível e abstrato, aberto a qualquer tipo de leitura (ou associação a outras fotos). Uma foto também poderia ser descrita como uma citação (...).

Neste trabalho, a fotografia será tratada em sua dupla natureza: enquanto fonte histórica e, principalmente, enquanto objeto de estudo, um "iconotexto", como denomina Burke (2017), como trata o tópico a seguir.

2.2. Fotografia como objeto de estudo

A fotografia como objeto torna-se o ponto focal de análise de vários aspectos que envolvem a fotografia enquanto início de investigação. Neste sentido, o objeto requer um método de análise. Segundo Kossoy (2014, p. 41), três elementos são essenciais para que a fotografia se realize: "o assunto, o fotógrafo e a tecnologia". E, tendo isto posto, pode-se analisar a fotografia sobre estes aspectos.

Sobre o assunto, pode-se descrever o tema ao qual se refere a fotografia. Sua temática também envolve sua motivação e o local onde a imagem é (ou será) vinculada.

> Os descritores icônicos (relativos ao conteúdo das fotografias) são agrupados a partir de um vocabulário controlado em: tipologia do espaço; localização; tipologia urbana; abrangência espacial; acidentes naturais/vegetação; infraestrutura / processos / serviços; infraestrutura / comunicações; infraestrutura / mobiliário urbano; infraestrutura / paisagismo; estrutura funções arquitetônicas; elementos móveis gênero / etário; elementos móveis personagem / categoria; elementos móveis transportes; atividade agrícola; atividade urbana; temporalidade (MONTEIRO, 2006, p.17).

Estes assuntos são tratados na iconografia como gêneros, e, convencionalmente, são agrupados na pintura em retrato, natureza morta, paisagem, cenas de gênero (recortes da vida cotidiana), temas religiosos e sagrados e representações profanas clássicas. Nota-se, contudo, a temática da paisagem permeando estes interesses.

Sobre o fotógrafo, é importante a contextualização de quem é, como e quando se constituiu como fotógrafo, e o que o levou a registrar a imagem. Como assinala Abdala (2003, p. 50): “Cada pessoa produz um ponto de vista, de acordo com o lugar em que está e a forma como olha”. E Sontag (2004, p. 22) completa: “embora a câmera seja um posto de observação, o ato de fotografar é mais do que uma observação passiva”. É a vivência daquilo que se registra, da experiência do olhar e perceber o que se tem a volta, incluindo-se aqui, especialmente, a paisagem. Denotando a profunda amalgama que existe entre paisagem e fotografia: ambas são experienciadas, peculiares e resultado da interação entre o que se vê e como se age diante desta centelha.

E, por fim, a tecnologia, que pode referir-se tanto à tecnologia empregada para o processo de obtenção, revelação e cópia da imagem (como descreve Adams, 1999, 2004 e 2006), quanto aos aspectos compositivos da imagem, itens descritos no tópico “Visualização da fotografia” e em “O fotógrafo da Lapa”.

Para Nabozny (2018, p.40):

> É válido que tenhamos em mente a clara ideia de que o uso da técnica, a escolha dos objetos retratados, do ângulo utilizado na representação fotográfica e a iluminação que compõem a imagem transmitam ao seu redor uma comunicação em detrimento das relações sociais do fotógrafo com o mundo.

Contudo salientamos que a mediação do fotógrafo nos será cara enquanto sujeito facilitador da interface com a paisagem.

Todavia, o elemento tecnologia pode ser analisado em outros três aspectos, como Abdala (2003, p. 87) descreve: “plano, enquadramento e composição”. Neste sentido entende-se o objeto de estudo quanto à sua linguagem fotográfica.

Plano é a organização dos elementos contidos na foto e que são englobados pelo enquadramento. Conforme mais próximo ao observador, diz estar em primeiro plano, mais afastados, plano de fundo. O plano, enquanto superfície, também pode ser classificado paralelo ao plano do quadro (ao observador, e normalmente gerando uma perspectiva mais estática), ou plano inclinado (quando a composição se torna mais dinâmica). Ching (2000, p. 169) define como “plano do quadro como um plano imaginário que coexiste com a superfície do desenho, sobre o qual é projetada a imagem do objeto tridimensional”, sendo nele possível se desenhar em escala (plano do desenho).

O conhecimento dos planos também está presente na teoria da perspectiva, conforme discorre Cosgrove (1993, p. 213) ao analisar o tratado de Alberti, que considerava o domínio da perspectiva como “status intelectual do artista em vez de um mero artesão”. Nesta análise o geógrafo remonta a cena renascentista, a partir de um mapa da província de Treviso desenhado e pintado em aquarela por Cristoforo Sorte, em no séc. XVI (fig. 13): “Os pintores desenvolveram uma série de técnicas composicionais, baseadas sobre o uso de planos pictóricos e perspectivas para realçar o naturalismo” (COSGROVE, 1993, p. 173). E neste sentido, facilitar a compreensão do espaço.

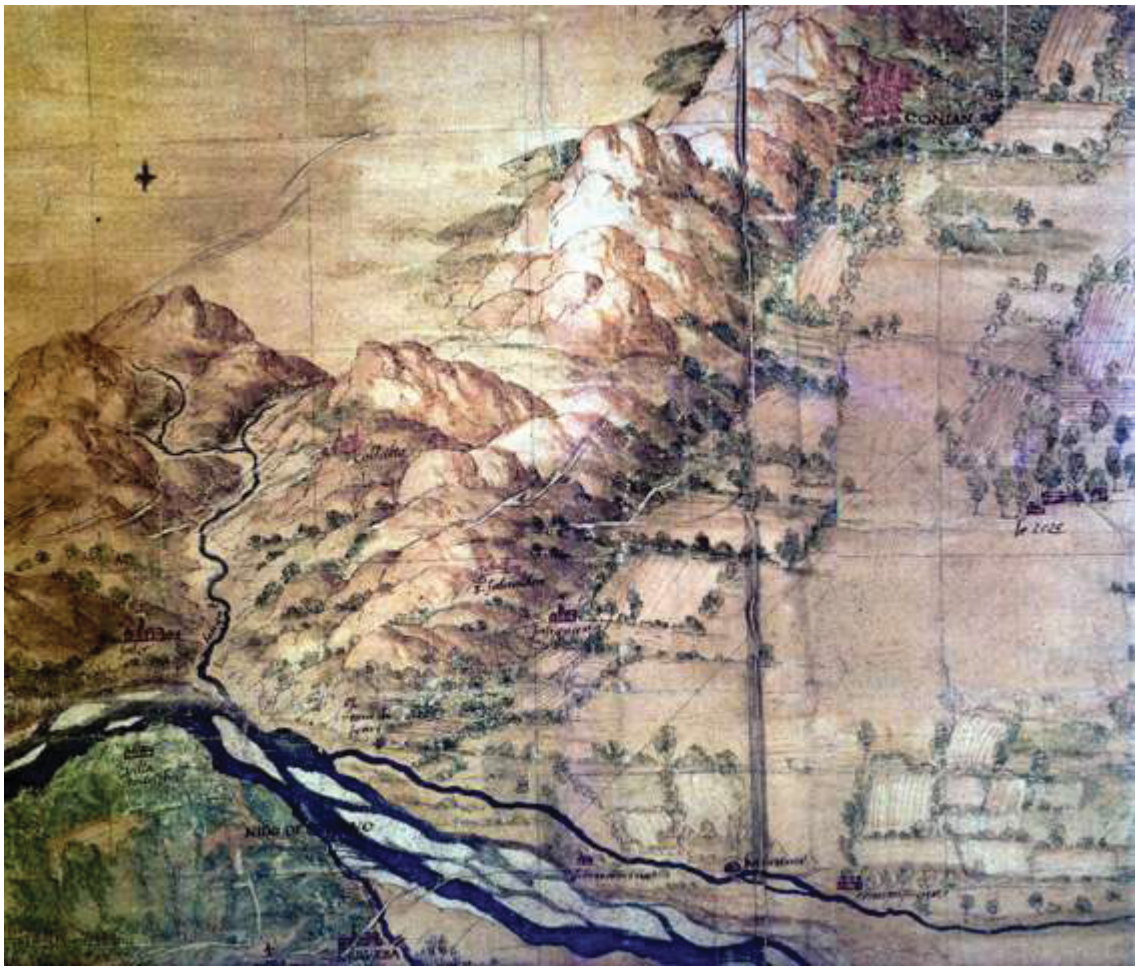


Figura 13 - Mapa do entorno de Verona e Vicenza, Cristoforo Sorte, 1591.
Desenho-mapa acervado Veneza, Museu Correr. O Mapa apresenta uma representação dos relevos, planícies, vias navegáveis e centros habitados. Destaque pelo uso da representação perspectivada do relevo, e das áreas dominadas.
Fonte: PALLADIO MUSEU (2005)

Enquanto isto, o enquadramento é a configuração daquilo que será englobado pela cena, e a seleção daquilo que será "ocultado". Já a composição configura-se no arranjo dos elementos de modo a criar um todo unificado, coerente, e que, pela disposição de seus componentes pode criar sensações de harmonia ou desequilíbrio, ordem ou aleatoriedade, complexidade ou simplicidade, entre outras categorias conceituais (GOMES FILHO, 2003).

> O enquadramento é também interpretado e concebido com o "ponto de vista", ou o modo personalizado de expressar uma opinião. Nessa perspectiva, o fotógrafo, ao selecionar seu enfoque, imprime sua opinião ao registro. O olhar do fotógrafo está, indissoluvelmente, na imagem por ele produzida. (...)

> A composição é relacionada com a representação espacial engendrada pela fotografia. (...) é provavelmente o mais complexo, pois incorpora os demais (ABDALA, 2003, p. 162).

Entre as analogias à perspectiva, cabe aqui a relação que Panosfky (1993) dá a imagem tridimensional, como um recorte através de uma "janela", através da qual observamos um espaço, algo como se mantivéssemos a proximidade com o objeto observado, através de um "plano do quadro".

Cabe ainda ressaltar que os elementos compositivos podem também ser analisados a partir da Gestalt. É o que discorre Gomes Filho (2003, p. 17; 19) ao apontar a Gestalt como o princípio da pregnância da forma, sendo que "não se vê formas isoladas, mas relações", percebidas e processadas pelo processo fisiológico cerebral. "A hipótese da Gestalt, para explicar a origem dessas forças integradoras, é atribuir ao sistema nervoso central um dinamismo autorregulador que, à procura de sua própria estabilidade, tende a organizar as formas em todos coerentes e unificados". Processo que se tem origens similares ao que propõem Panofsky para a análise iconográfica (descrita no tópico "A Iconografia fotográfica como análise da paisagem").

Deste modo, entende-se que a análise da fotografia enquanto objeto de estudo na geografia remonta a práticas antigas, mas reformuladas à luz de novas possibilidades de compreensão, especialmente sob uma perspectiva cultural.

2.3. Fotografia de paisagem urbana

Os primeiros registros fotográficos de paisagem urbana confundem-se com a origem da técnica. Segundo Janson e Janson (1996, p.424), o inventor francês Joseph Nicéphore Niépce inventa a primeira fotografia permanente em 1822, embora a imagem que se tem registrada seja de 1826 (fig. 14). Esta imagem já era um registro da vista de uma janela para a paisagem urbana.

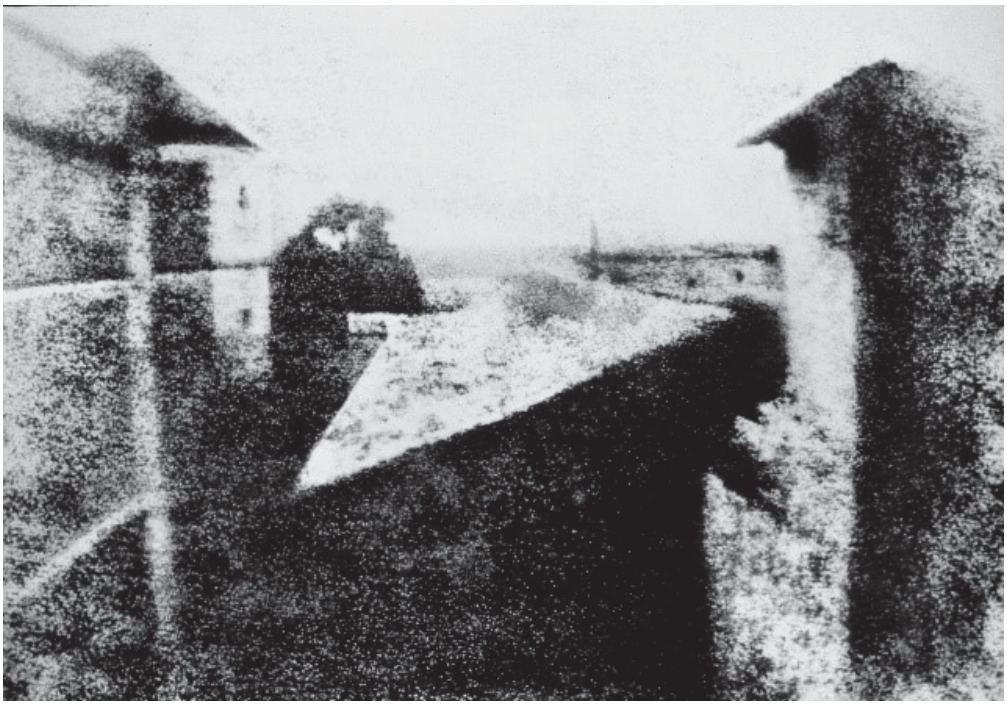


Figura 14 – Vista da janela em Le Gras, fotografia de Niépce.
Vista da janela em Le Gras, em Saint-Loup-de-Varennes. Primeira fotografia permanente obtida. Capturada em betume tratado a óleo, com 20 × 25 cm. Para o registro da imagem, a exposição da superfície fotossensível foi de 8 horas.
Fonte: WIKIPEDIA (2011).

Esta constatação foi também apontada por Burke (2014, p. 125):

> Quando a Associação Nacional de registros Fotográficos foi fundada na Inglaterra em 1877, para fazer fotografias e colecioná-las no Museu Britânico, os fundadores da instituição pensavam especialmente em registros de prédios e outras formas tradicionais da cultura material.

Cenário que parecia preocupar-se com as transformações pelas quais as cidades passavam, e que, pela fotografia, de certo modo, se preservavam as paisagens constantemente modificadas. Novamente a amalgama entre fotografia e paisagem se apresenta.

O fato da arquitetura e da paisagem urbana ser um dos assuntos mais corriqueiros, nas primeiras décadas da fotografia, decorria pelo fato da estaticidade daquilo que era fotografado. Um pré-requisito para a nitidez da imagem que era capturada.

Em seguida, Jacques Mandé Daguerre cria uma câmera que facilitava o processo da captura da imagem. Suas imagens também eram predominantemente de paisagem urbana, como *Boulevard du Temple* (1926) (fig. 15), com uma vista panorâmica da cidade, ruas e construções.



Figura 15 – Boulevard du Temple, fotografia de Daguerre.
A fotografia do Boulevard du Temple de 1838 (ou possivelmente 1839) é uma das primeiras placas daguerrotípicas produzidas por Louis Daguerre. Embora a imagem pareça ser de uma rua deserta, é amplamente considerada a primeira fotografia a incluir a imagem pessoas[18]. Dim. aprox. 13 por 16 centímetros. E foi retirada da atual *Rue du Faubourg du Temple* próxima à *Place de la République*. No detalhe ao lado nota-se um engraxate e seu cliente, em posição estática capaz de serem registados pela imagem, enquanto os transeuntes não foram capturados por estarem em movimento, não sensibilizando a superfície fotossensível.
Fonte: WIKIPEDIA (2005) adaptado.

Outro recurso que popularizou a difusão da fotografia de paisagem foram os cartões postais (figuras 16 e 17). Além de difundir imagens mundo afora, os cartões foram responsáveis por povoar as mentes de imagens, difundindo também diversos conceitos de estética, composição, paisagem, arquitetura, moda, hábitos, enfim, cultura. Mais tarde, o gosto por registros de paisagens em viagem, herda esta

[18] Ressalta-se que na imagem havia outras pessoas, mas que não foram registradas devido ao tempo de exposição que a chapa precisava para capturá-los.

linguagem consolidada dos postais, que para Vasquez (2002, p. 26), também acaba por consolidar a atividade profissional.

Segundo Abdala (2003, p. 78), o cartão-postal foi criado no final do séc. XIX. Foi uma das formas de divulgação das obras públicas, devido a sua dimensão "informativa e documental". Claramente a fotografia de paisagem, em especial pelos postais, tornava-se um difusor das transformações urbanas promovidas mundo afora, após as reformas parisienses de Haussmann.

> Os cartões postais têm sido reconhecidos como fonte fundamental de divulgação e consolidação do gosto pela fotografia. (...) temas caros a uma sociedade ávida por conhecimento, por novidade, por status. As estruturas arquitetônicas e urbanísticas comparecem reiteradamente nas fotografias do séc. XIX. Através das imagens "reais" e "vivas" de lugares até então inatingíveis, viaja-se, conhecia-se o mundo todo. Mais do que isso, detinha-se esse recém-descoberto universo bem próximo, ao alcance da mão (CARVALHO e WOLF, 1991, p. 153).



Figura 16 – Exemplo de Cartão-Postal ilustrado sobre imagem fotográfica.
Fonte: PASSION PROVANCE (2013).



Figura 17 – Exemplo de Cartão-Postal com imagem fotográfica.
Fonte: PASSION PROVANCE (2013).

Os cartões-postais certamente permearam a imaginação de muitos fotógrafos que estavam distantes dos grandes centros econômico-culturais, pois eram materiais facilmente difundidos e transportados. Além disto, muitas famílias de imigrantes mantinham correspondências com seus parentes, trocando informações e postais. Logo, a estética destes cartões povoou e educou as mentes de muitos profissionais de origem imigrante, para a linguagem fotográfica. Incluindo-se aí paisagens de lugares longínquos e de seus ancestrais, contribuindo para a construção de paisagens imaginadas.

De modo geral, neste período de virada entre os séculos XIX e XX, Azevedo (2015, p. 460) relata:

> (...) as fotografias de cidades privilegiavam vistas urbanas, com suas principais ruas, seus monumentos e seus detalhes arquitetônicos, utilizando geralmente um enquadramento central e uma perspectiva sem distorções. Com o aprimoramento da técnica, abre-se espaço para discussões estéticas e experimentações visuais e, desta forma, o século XX se torna palco de intensa produção fotográfica (...).

E ainda, sobre as temáticas e funções da fotografia, a autora complementa: “As fotos serviam não só de registro documental dos espaços edificados que estavam sendo transformados, mas também forneciam uma referência de estudo

das construções antigas, assunto este, de grande interesse no século XIX" (AZEVEDO, 2015, p. 459).

Como Nabozny (2018, p. 51) completa sobre a contemplação das fotografias antigas de cidades contribuindo para a formação de memórias "do que foi ou poderia vir a ser dos lugares".

Aliás, não apenas as imagens citadinas, mas a riqueza da flora e fauna brasileiras também foram retratadas, não apenas em fotografias, mas em ilustrações, gravuras, além de descrições. As várias expedições que por aqui transitaram, deixaram registros deste "Novo Mundo", sendo editadas em formatos de livros, que transitavam entre europeus, como apontou Vasquez (2000, p. 11-12), sobre, especificamente o livro de Hans Staden. O que contribuiu para a divulgação de uma certa imagem sobre as terras brasileiras, pelo olhar do estrangeiro europeu.

Contraditoriamente, o registro de imagens por viajantes, o olhar estrangeiro, foram por muito tempo os registros visuais do país, que olhava para si, pelo olhar do outro. De acordo com Vasquez (2002, p. 12) até o séc. XIX havia uma carência de imagens brasileiras, que aliás foi muito pouco representado durante o período colonial, tendo em vista que os portugueses haviam proibido que pintassem paisagens locais. Isto porque temiam provocar o interesse de invasores, em busca de riquezas. Fato também argumentado por Bueno (2003, p. 146):

> Decididos a impedir que a exuberância dos recursos da natureza brasileira despertasse a cobiça dos demais povos europeus, por três séculos os portugueses mantiveram o Brasil fechado aos olhos estrangeiros. Essa situação só começou a se modificar a partir de 1808, com a chegada da família real ao Rio de Janeiro e a abertura dos portos. A partir daí um ávido enxame de sábios cientistas e naturalistas desembarcou no Brasil. E houve um efeito cascata: cada trabalho publicado na Europa atraía novas levas de estudiosos. Antes disso, porém, Portugal impedira que alguns cientistas de renome estudassem a natureza brasileira.

Entre estes renomados cientistas estavam John Cook e Alexander von Humboldt, impedidos de entrar no Brasil. Situação que só começou a ser revertida com a vinda da família real ao Brasil (em 1808) e a "abertura às nações amigas"

(entendidas como Inglaterra). Posteriormente outros vieram, como os franceses da "Missão" e alguns alemães, influenciados pelos estudos de Humboldt.

No Brasil a popularização da fotografia, inclusive com a temática da paisagem urbana, torna-se relevante, ainda mais, tendo em vista anos de proibição da produção de imagens no país, imposta pelos portugueses. Entre os fotógrafos de paisagem de renome, destaca-se Marc Ferrez, no final dos 1800, e uma quantidade crescente no início dos 1900. De qualquer forma, estes retratos registravam:

> (...) a aceleração do processo conflitual de urbanização da sociedade brasileira e a rápida mudança da paisagem urbana desencadearam a necessidade de gerenciar a memória dessas transformações espaciais e das formas de sociabilidade urbanas ao longo do século XX (MONTEIRO, 2006, p. 13).

Ademais, também se observava nas composições fotográficas brasileiras uma similaridade ao modo de composição pictórica das artes visuais, o que Vasquez (2000) se refere como a relação dos fotógrafos do período do império serem profissionais ou auxiliares de artistas.

> Toda a produção fotográfica paisagística brasileira sofreu, é evidente, forte influência da tradição pictórica instaurada pela pintura não só em virtude da vontade dos fotógrafos de emular a força visual desta ou de, mais prosaicamente, tentar explorar um filão comercial já inaugurado por esta, como também pela simples razão que muitos fotógrafos ou eram pintores, desenhistas ou gravadores ou trabalhavam, ou haviam trabalhado, em estreita colaboração com artistas em algum momento de suas carreiras (VASQUEZ, 2000, p. 24).

Especificamente, Guilherme Glück não teve esta experiência direta com artistas, contudo o seu interesse em cinema, e o acesso à outras fotografias e cartões de visita, certamente o influenciaram, como veremos adiante.

2.4. Visualização da fotografia

Ansel Adams (1902-1984), fotógrafo dos EUA que possuiu uma grande reputação, graças, não apenas por seus registros fotográficos, em especial de paisagens naturais, mas também por ter escrito alguns livros sobre fotografia. Ele dividiu didática e sistematicamente o processo da construção da fotografia em três livros: “A Câmera”, “O Negativo” e “A Cópia”. Neles o fotógrafo descreve desde questões técnicas relacionadas ao fotografar, descrevendo sobre os processos práticos da captura da imagem até o resultado de suas cópias. Ademais se atém a refletir sobre o ato fotográfico.

Entre suas reflexões, Adams discorre sobre o conceito de visualização, uma assertiva sobre a concepção do olhar fotográfico, antes de se materializar em uma cópia bidimensional do olhar humano.

> (...) Visualizar uma imagem (integral ou parcialmente) significa enxergá-la de forma clara na mente antes da exposição, significa realizar uma projeção contínua do processo desde a composição da imagem até a ampliação final. Pode-se conceber a visualização mais como uma atitude em relação à fotografia do que como um dogma. Ela pressupõe que o fotógrafo tem total liberdade de expressão e não está restrito às minhas ideias ou às ideias de qualquer outra pessoa sobre a arte da fotografia (...) (ADAMS, 2006, p. 11).

Portanto a imagem a ser fotografada, segundo Adams, passa primeiramente pelo processo construído na mente do fotógrafo, antes de registrá-la. Seria, como o autor descreve (ADAMS, 1999, p. 14), um processo constante de “observação do mundo ao nosso redor e das relações que se estabelecem entre formas, contrastes e significados emocionais e humanos”. Posição reafirmada por Sontag (2004, p. 41), ao afirmar que o ato de fotografar é atribuir importância. Cabe a ele, fotógrafo, passar por um processo complexo mental e emocional com a fotografia, antevendo a imagem acabada, mesmo antes de que ela ocorra, imputando importância ao que se fotografa. Como ele descreve: “(...) o processo criativo pode ser praticado e ensinado. O resto fica por conta do domínio da visão e do *insight* pessoais, do ‘olho criativo’ do indivíduo, coisas que não se ensinam, que somente podem ser reconhecidas e estimuladas” (ADAMS, 2006, p. 17). Pensamento que se aproxima da construção do olhar pela observação, em John Ruskin (AMARAL, 2011).

Nesse sentido, Adams também discorre sobre a fotografia como linguagem, que muitas vezes pode não ir além da conversação, da observação do mundo, mas que em outras, pode ir a níveis mais profundos de percepção e envolvimento (ADAMS, 2006, p. 12). E para a construção prévia desta linguagem é necessário compreender que a fotografia passa por processos mecânicos, físicos e químicos que estão entre o objeto e a fotografia, e que segundo Adams (2006, p. 17), afastam estes dois elementos entre si. O fotógrafo pode querer enfatizar ou minimizar esta distância, mas não a eliminar, posição reafirmada por Sontag (2004), Abdala (2003) e Kossoy (2014).

> O processo inicia-se com o sistema câmera/objetiva/obturador, que pode "ver" de forma análoga, mas não idêntica, à do olho humano. A câmera, por exemplo, não se concentra no centro de seu campo de visão, como faz o olho, mas vê tudo que está dentro de seu campo de visão de igual precisão. O olho examina o objeto para capturá-lo por inteiro, ao passo que a câmera (geralmente) o registra fixa e completamente. E ainda há o filme, que tem uma faixa de sensibilidade que representa somente uma fração daquele olho. Os passos posteriores – revelação, cópia, etc. – contribuem cada qual com características específicas para a imagem fotográfica final (ADAMS, 2006, p. 17).

Ainda sobre esta linguagem, Adams afirma que, mais do que discutir sobre processos mecânicos e óticos, a maior importância está no conteúdo do que se fotografa. E neste sentido, a fotografia vai além do registro, adquirindo uma linguagem que passa pelo literal, indo para a exploração estética e emocional da imagem. Como aborda o fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004), na introdução de "*The Decisive Moment*" (O momento decisivo) *apud* Adam (2006, p. 121-122): "(...) Para mim, o conteúdo não pode ser separado da forma. Forma, em meu conceito, é a rigorosa composição da interação de superfícies, linhas e tons. É somente nessa composição que nossas concepções e emoções tornam-se concretas e transmissíveis". Consideração que demonstra a sensibilidade, intuição e entendimento como constitutivos do conhecimento (CASSIRER, 2011, p. 23), construídos pelo pensamento em seu ritmo (Cassirer, 2011, p. 3). E Cartier-Bresson conclui que "Em fotografia, a composição visual somente pode originar-se de um instinto elaborado", referindo-se a um apurado olhar estético, que para Cassirer é a percepção (estética) da forma simbólica da arte.



Figura 18 – Ilustração do livro *In the Heart of the Sierras*, de 1855

Na imagem, esboçado por Thos. Ayres, 20 de junho de 1855, é possível observar uma vista geral do parque de Yosemite, especialmente suas cadeias de montanhas formadas por granitos. Esta ilustração foi publicada junto à primeira edição, que segundo nota do editor, a data correta é 27 de junho de 1855.]

Fonte: YOSEMITE ONLINE (2020).

Importante também mencionar que a sensibilidade de Adams pela fotografia acentuou-se após ter ficado doente (um resfriado o deixou acamado, quando tinha 14 anos) e, pela ocasião acabou lendo um livro que mudaria seu ponto de vista. Foi o “No coração das serras” (*In the Heart of the Sierras*), de 1888, de James Mason Hutchings, livro que descrevia as paisagens do Parque Nacional de Yosemite, uma das grandes paixões da sua vida. O livro era ricamente ilustrado (fig. 18), e Adams convence seus pais a levá-lo até lá (o que se repetiu em todos os anos de sua vida até a sua morte). E ele acabou se tornando um dos responsáveis por fotografias bastante difundidas do local (fig. 19).

> Descendo em direção ao vale de Yo-Semite, deparamos com um ponto alto sem árvores de onde tivemos nossa primeira visão do vale singular e romântico; e quando a cena se abriu diante de nós, ficamos quase sem

> palavras com admiração, por sua grandeza selvagem e sublime (HUTCHINGS, 1888, *apud* YOSEMITE, s.d., s.p. – tradução nossa)[19].

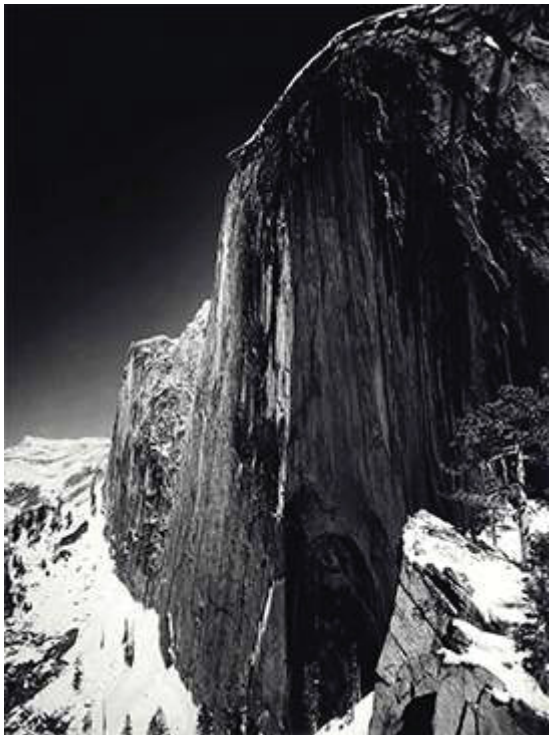


Figura 19 – Monolito, a *Face do Half Dome*, Adams (1927).

Fotografia realizada por Adams após várias tentativas, segundo ele, em capturar a essência sublime e grandiosa da natureza. Imagem capturada no início da carreira do fotógrafo, quando ainda tinha 23 anos.
Fonte: WIKIPEDIA (2019)

Contudo, Adams (2006, p. 18) aponta que entre as dificuldades iniciais do fotógrafo estão a perspicácia em enxergar o objeto com todas as suas cores (dificuldade que ele insistiu em superar até registrar a imagem do “Monolito”). Ao mesmo tempo, é preciso e vê-lo em tons de cinza, visualizá-lo como algo tridimensional, e que será registrado em um formato bidimensional.

> (...) No vidro despolido, a imagem aparece de cabeça para baixo, e precisamos aprender a enxergá-la nessa posição (...). No entanto, logo aprendemos a “entender” a imagem de cabeça para baixo e percebemos

19 Esta descrição foi feita por Hutchings, em um diário de 1855 no *Old Inspiration Point*, um tradicional ponto de observação do Parque Yosemite, e que permite a vista do *Half Dome*, um pico de granito.

> que tal imagem possui uma certa qualidade abstrata que nos torna mais cientes de sua estrutura e de seus limites, uma vez que não estamos sob o domínio da organização óbvia do objeto (ADAMS, 2006, p. 46).

Segundo Edwards (1984, p. 65) a imagem invertida (de ponta cabeça) não tem os mesmos sinais visuais do que uma imagem em posição normal. Isto faz com que seja manipulada de um modo diferente em nosso cérebro, dando ênfase a formas, luz e sombras. A dificuldade, no entanto, está quando se pede para que se nomeie o que se identifica, isto é, seja interpretada por outro hemisfério cerebral, e não pela sensibilidade estética do que se vê.

Deste modo, pode haver uma correlação entre a visualização da imagem e a composição da fotografia nestas situações. Sendo assim, pode-se compreender que este processo fotográfico adotado por Adams, e também por Guilherme Glück, apropria-se desta abstração, afastando-os do simples registro de imagem do que se vê, e alcançando uma esfera em que a composição passa a ser construída de modo similar a uma pintura. Posição também adotada por Sontag (2004, p. 15) ao descrever a intepretação a qual o fotógrafo está sujeito assim como nas manifestações visuais feitas à mão.

> (...) O estudo de cópias – nossas ou de outros fotógrafos – ajuda-nos a aprender a reconhecer tons e separação tonal e sua relação com o objeto, além de nossas reações a elas. O fotógrafo aprende a identificar os tons da imagem assim como o músico aprende a reconhecer o tom da música, e o pintor, as relações sutis entre as cores (...) (ADAMS, 2004, p. 18).

Além disto, Adams (1999, p. 13-14), em “A Cópia”, descreve:

> (...) Embora o negativo represente um conceito original, toda cópia é passível de uma infinidade de variações sutis. Por isso o processo de revelação da cópia pode ser bastante criativo. Eu costumo dizer que o negativo é similar à partitura musical e a cópia à execução dessa partitura. O negativo ganha vida somente depois de apresentado na forma de cópia fotográfica.

Por conseguinte, neste processo, a preparação do negativo e sua posterior cópia, resultam de um processo interpretativo, tal como nas outras expressões artísticas. Segundo Adams (2004, p. 17) pela dificuldade em reproduzir a amplitude

do brilho da maioria dos objetos, é necessária uma interpretação do que se vê, que podem levar ao fotógrafo desde uma representação quase literal do objeto até um alto grau de "afastamento da realidade". Por isto, ele completa: "(...) Não existem duas pessoas que vejam o mundo ao seu redor da mesma maneira" (ideia que já foi discutida no tópico 1.3, observação particularmente apontada por Cassirer). Assim como Sontag (2004, p. 15-17; 34) aponta que imagens fotografadas não são manifestações sobre o mundo, mas miniaturas dele. E que, mesmo os fotógrafos querendo "espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência", "nos fazendo sentir que o mundo é mais acessível do que é na realidade".

> As fotografias são, é claro, artefatos. Mas seu apelo reside em também parecerem, num mundo atulhado de relíquias fotográficas ter o status de objetos encontrados – lascas fortuitas do mundo. Assim, tiram partido simultaneamente do prestígio da arte e da magia do real. São nuvens de fantasia e pílulas de informação. A fotografia tornou-se a arte fundamental das sociedades prósperas, perdulárias e inquietas (...) (SONTAG, 2004, p. 84).

E esta interpretação é ainda mais presente quando a fotografia é realizada em tons de preto, cinza e branco, pois a desconexão exata com a realidade vista é potencializada pela ausência da cor (tomando-se um contexto de pessoas que enxergam em cores), além de transformar a imagem tridimensional para um registro bidimensional. Esta experiência, aliada à habilidade de visualização da imagem, se transforma no que Adam (2004, p. 18) descreve como "ampliação de experiências do objeto".

No caso das fotografias de paisagens, várias eram, e ainda são, as condicionantes naturais a serem estudadas para a captação da imagem. A luz natural, a luz refletida, além do tempo de exposição e as condicionantes humanas. Mas certamente, a foto elimina várias outras informações: "Na natureza, o espaço é uma coisa; no entanto, ele se transforma em algo muito diferente quando confinado nas margens de uma foto" (ADAMS, 2004, p. 135).

De qualquer forma, a fotografia apresenta uma "ilusão de realidade", que se aproxima do fato, quando determinadas situações assim exigem, mas que, todavia,

representa a visão individual, pessoal do fotógrafo. Nela estão expressas e impressas a percepção pessoal daquele que a produziu, e neste momento, como afirma Adams (1999, p. 17), “assim que você admite sua percepção pessoal, ou resposta emocional, a imagem se torna mais que factual, e você está no limiar de uma experiência mais ampla”. E nesta prática, o aspecto experiência “estético-emocional”, dá sentido à “fotografia criativa”.

Mais adiante, nas análises das imagens de Guilherme Glück, pretende-se apresentar os aspectos que envolvem esta experiência “estético-emocional” registradas em suas fotografias.

Contudo, cabe ainda ressaltar um dos resultados mais profícuos da fotografia, como descreve a escritora e crítica de arte Susan Sontag (1933-2004), foi a “sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens” (SONTAG, 2004, p. 20). Neste sentido, tem-se várias cidades construídas a partir de imagens, que, por sua vez, constroem novas imagens, num ciclo infinito de significações, como sugere Ítalo Calvino (2003) e a figura 2 desta tese.

Fotografias, segundo Sontag (2004, p. 19) dão às pessoas a ilusão de “posse imaginária de um passado irreal, também as ajudam a tomar posse de um espaço em que se acham inseguras”. E, estes espaços inseguros, muitas vezes repousam em memórias, das quais, a fotografia torna-se uma aliada para retê-las, recontá-las e reconstruí-las. A escritora ainda afirma que (2004, p.33), em muitas vezes as fotos “preenchem lacunas em nossas imagens mentais do presente e do passado”. A fotografia passa a ser testemunha da “dissolução implacável do tempo”, num *continuum* registro do que está a desaparecer (ou transformar).

> As câmeras começaram a duplicar o mundo no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo vertiginoso de transformações: enquanto uma quantidade incalculável de formas de vida biológicas e sociais é destruída em um curto espaço de tempo, um aparelho se torna acessível, para registrar aquilo que está desaparecendo (SONTAG, 2004, p. 26).

Para além do registro do tempo, a fotografia também tem alterações nos seus significados. “(...) Os atributos e os intuitos específicos das fotos tendem a ser engolidos pelo *pathós* generalizado do tempo pretérito” (SONTAG, 2004, p. 31). *Pathós* aqui entendido como a interpretação, e até persuasão, emocional do público sobre a imagem, posicionamento também de Burke (2017). Por isto, Sontag em tom crítico, descreve:

> (...) A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: “Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua-o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia (SONTAG, 2004, p. 33).

Ao refletir sobre a paisagem registrada por Guilherme Glück, depara-se com inúmeros questionamentos: que cidade aparece registrada? A Lapa anterior a Glück ou aquela que se desponta para o futuro? A cidade das memórias e símbolos? A cidade que reafirma seu sentido e sua paisagem? Ou os desejos daqueles que a observam? Os desejos de negação de imobilidade, engessamento e imutabilidade decorrentes do diálogo com seu patrimônio? A cidade da visão individual, coletiva ou dos engodos? A cidade tão complexa quanto a natureza humana? Eis algumas ponderações decorrentes de uma investigação sobre o imaginário urbano e suas complexas relações de interpretações e metáforas.

Ítalo Calvino (1923-1985), escritor italiano em seu célebre livro “As Cidades Invisíveis” (publicado pela primeira vez em 1972), discorre sobre algumas das diversas possibilidades de adjetivação das cidades, destacando-se as cidades e a memória, o desejo e os símbolos, entre as demais categorizações. No entanto, nas próprias descrições no diálogo imaginário entre Marco Polo e Kublai Khan, o viajante alerta:

> (...) A cidade não é feita disso, mas de relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado (...).
>
> A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. (...) Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos

> mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras (CALVINO, 2003, p. 15-16).

Colocação também prevista por Cosgrove (2008, p. 62) ao abordar as paisagens imaginadas, alargando o espectro de possibilidade geográficas, incluindo as “paisagens cuja geografia e design se situam além do alcance da paisagem”. Reflexão decorrente das descrições do Novo Mundo, especialmente da cidade de Tenochtitlan, aos venezianos, que a descreveram (de modo eurocêntrico) como “paródia brutal do teatro de anatomia” (2008, p. 66). Descrição que segundo Brown (2018b, p. 5) fazia analogia “entre a vida e a grande viagem cujo destino é uma espécie de paraíso, seja no mundo físico, no espiritual ou no além. Ao longo da jornada, o viajante deve evitar inúmeros perigos e evitar as tentações que poderiam afastá-lo do caminho”. Evidenciando, segundo o autor, um caráter moral, com um pressuposto de uma definição entre o certo e o bom, aplicado em todas as coisas, inclusive em mundos imaginários ou realidades alternativas.

Em vista disto, as cidades não apenas são ricas em memórias expostas no que se vê, mas também nas demais experiências sensoriais: táteis, olfativas, auditivas,... Portanto, para Calvino, a cidade por estar embebida em símbolos, como um “invólucro que contém e esconde” (2003, p. 20; 24), não sendo possível uma única análise, mas “um texto a ser escrito”, com inúmeras possibilidades. Cada um percebe a cidade a partir de um ponto de vista diferente, de acordo com seus desejos, sua bagagem: “cada cidade recebe a forma do deserto a que se opõe (...)”, como alerta o escritor italiano. Aqui há uma aproximação a Cosgrove (2008, p. 62) que também se refere aos espaços em branco, ou ainda não compreendidos, como ocupado por “arcadianos inocentes” ou em um “deserto assombrado por selvagens”.

Ao mesmo tempo, a cidade, a memória e seus símbolos, muitas vezes tornam-se prolixos, como reafirmações de sua existência.

Cabe uma analogia aqui entre os registros de Glück e os relatos de Marco Polo. Seriam as fotografias de Glück uma representação de sua aventura pela cidade, assim como as de Marco Polo, ou seriam registro de façanhas de seus

administradores, ou outras interpretações? Seriam logogrifos? Ou “fotogrifos”? Um emblema sobre os emblemas... Ou iconotextos? Ou de tudo um pouco?

Como o próprio Calvino argumenta, sobre a cidade imaginária de Maurília, ao observar alguns cartões postais sobre a cidade, o que se vê não são Maurília, mas sim uma outra cidade, que por acaso recebe o mesmo nome (CALVINO, 2003, p. 32 – 33; 36). Desta forma, a hipótese de que “(...) cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares”, se reafirma. Bem como a relevância e interferência das circulações de imagens (como os cartões postais), na construção, desconstrução e recriação de paisagens. Aqui se observa o peso da referencialidade e de sua (in)dependência.

Mais uma vez, Arcádia, descrita no sentido idílico poético de utopia por Cosgrove (2008, p. 70 – tradução nossa), expandindo as possibilidades geográficas:

> Por trás dessa única e simples toponímia está uma complexa geografia da memória e do desejo, e uma paisagem que, uma vez mapeados seus contornos poéticos, revela-se como a habitação de fantasmas mais perturbadores do que poderíamos inicialmente esperar.

Estas cidades particulares estariam conectadas por elementos simbólicos que moldam como elas são percebidas: “Os símbolos formam uma língua, mas não aquela que você imagina conhecer” (CALVINO, 2003, p. 50). E, ao constituir uma língua, se constrói uma linguagem, um “trabalho mental”, onde se “tece para fora de si a língua”, e “também se tece a si próprio”, vivendo “senão na forma como o meio da língua lhe permite ver tais objetos bem como a vida”, como evidencia Cassirer (2011, p. 33).

Neste sentido são tecidas diversas relações de percepções e imaginações, que assim como alerta o escritor italiano, não se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve, contudo, existe uma ligação entre estas narrativas. Uma ligação metafórica, em que a linguagem se torna também conformadora de si, uma forma simbólica que consolida o conhecimento, ao mesmo passo que em si mesmo se molda.

> Em toda a sua extensão, a cidade parece continuar a multiplicar o seu repertório de imagens: no entanto, não tem espessor, consiste somente de um lado de fora e de um avesso, como uma folha de papel, com uma figura aqui e outra ali, que não podem se separar nem se encarar (CALVINO, 2003, p. 101).

Ainda, é possível compreender que o tempo e as pessoas mudam diversas vezes seu olhar e relações com o espaço, porém, o nome e o lugar onde a cidade está situada, assim como os objetos mais resistentes, como a arquitetura, e quem sabe a paisagem, mantém fragmentos da cidade. Assim como as imagens fotográficas de Glück, que alimentam fragmentos da Lapa, que são analisados a partir das referências ainda visíveis destes objetos mais resistentes, mas a partir de outras relações espaciais, adaptadas à nova realidade que seus frequentadores desenvolveram. São sucessivas cidades que se alternam, sobrepõem-se e justapõem-se, unidas, conectadas e inseparáveis.

> Ao contemplar essas paisagens essenciais, Kublai refletia sobre a ordem invisível que governava a cidade, sobre as regras a que respondiam o seu surgir e formar-se e prosperar e adaptar-se às estações e definhar e cair em decadência. Às vezes, parecia-lhe estar prestes a descobrir um sistema coerente e harmônico que estava por trás das infinitas deformidades e desarmonias, mas nenhum modelo resistia à comparação com o jogo de xadrez (CALVINO, 2003, p. 116).

Neste sentido, é como se as cidades, cada uma a seu modo, transfigura-se em uma forma simbólica, moldando a percepção de cada um de seus ocupantes, de modo distinto em cada tempo em que nela estivessem.

> O catálogo de formas é interminável: enquanto cada forma não encontra a sua cidade, novas cidades continuarão a surgir. Nos lugares em que as formas exaurem as suas variedades e se desfazem, começa o fim das cidades (CALVINO, 2003, p. 132-133).

Um processo infinito de pregnância simbólica, como descreve Cassirer (2011) e que se conforma em cada uma a sua maneira. Como em Canaletto (fig. 20), artista que retratou Veneza, muitas vezes em imagens fidedignas, em outras, imaginadas, em outras, rearranjadas, recombinadas, como analisa Burke (2017, p. 130).



Figura 20 – Paisagem imaginada de Canaletto.

Entre as obras de Canaletto é comum a representação de paisagens oníricas, numa tênue linha entre a realidade e a fantasia. A paisagem acima, é um exemplo destas paisagens imaginadas do pintor, datadas do final de sua vida. Nela é possível ver que não retrata a arquitetura, especialmente de Veneza, tema recorrente em seus primeiros e mais conhecidos trabalhos. O tema aqui retratado são as incertezas, o clima de mistério da cena. A organização espacial da cena é ambígua, com profundidades que se misturam, como pode ser observado no preenchimento da textura do céu. Gravura, 1735-1746.
Fonte: MFA (2019).

E as fotografias de Glück podem ilustrar a percepção dele sobre o espaço, em seu tempo, contrastando com o tempo presente desta tese, assim como uma infinidade de cidades imaginadas e imaginárias, a partir daqueles que a contemplam e interpretam. Como analisado no capítulo 5.

2.5. A Iconografia fotográfica como análise da paisagem

"Quando ver é perder" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

Quando estamos diante de uma imagem, especialmente se ela for uma obra de arte, algumas perguntas naturalmente surgem. Principalmente sobre o que ela representa e sobre qual assunto trata. Atentos a estas questões, a Escola de Warburg buscou desenvolver explicações que respondessem a estas perguntas.

Tratava-se de pesquisas que de acordo com Burke (2017, p. 21) buscavam elucidar a "história cultural baseada em imagens e textos". O pressuposto baseava-se na evidência visual como evidência histórica.

A Escola de Warburg foi iniciada por Abraham ("Aby") Moritz Warburg (1866-1929) com a intenção de ser uma Biblioteca de Ciência da Cultura, após ter concluído sua tese sobre Sandro Botticelli e algumas viagens pela América e Europa. Em 1902 iniciou a construção da biblioteca (GREGORI, 2016), e segundo Lins (2009), concluído em 1926, sendo surpreendidos com a morte súbita de Aby (1929) e a ascensão do nazismo (1933). Motivo que levou a transferência do acervo à Universidade de Londres (1944).

Entre os alunos e personagens que tiveram contato com as pesquisas de Aby Warburg estão Erwin Panofsky, Ernst Cassirer e Ernst Gombrich, importantes referências para as bases desta pesquisa. Para Lins (2009, p. 339) três importantes vertentes derivaram desta escola: a primeira com pesquisa centrada na iconografia e história da arte; a segunda, trabalhando com a imagem como indício de algo dado ou criado em paralelo à realidade; e, a terceira, onde a imagem é vista como um texto possível a ser interpretado, vista como um esforço também no âmbito criativo.

Da primeira vertente pode-se associar a ideia de Iconografia, ou seja, a escrita (grafia) da imagem (*eikon* = imagem). Equivale a uma descrição da imagem.

Da segunda vertente se depreende o termo Iconologia, isto é, imagem (*eikon*) e logos (discurso, ciência, conhecimento), portanto o discurso da imagem. Deste modo tem-se a interpretação da imagem. O termo já havia sido cunhado por Cesare Ripa[20] (em 1593), em um texto por ele elaborado, e, já em seu tempo, utilizado como base por artistas para a construção de imagens embasadas nas alegorias.

Nesta vertente há um aprofundamento das descrições buscando uma correlação de fontes (históricas, literárias, religiosas, entre outras), compreendendo

[20] Cesare Ripa (1555-1622) foi um escritor italiano autor do livro chamado Iconologia (1593), que foi reeditado várias vezes. Na apresentação da versão inglesa 1709, o editor Benjamin Motte descreve Ripa como um italiano que aplicou um estudo infatigável de coleções de figuras e anciãos egípcios, gregos e romanos, recomendado à pintores, que "(...) por cores e sombras inventaram o admirável segredo para dar corpo aos nossos pensamentos e assim torná-los visíveis (...) (RIPA, 1709, p.i)".

a imagem em seu contexto. Neste sentido, o maior expoente da leitura iconológica foi Panosfky. Ele, baseado na estrutura semântica em três níveis de Warburg, atualiza-o (quadro 1).

Objeto da interpretação	**Ato da intepretação**	**Equipamento para a intepretação**	**Princípios corretivos de interpretação (*História da Tradição*)**
I. *Tema primário ou natural* – (A) fatual, (B) expressional – constituindo o mundo dos motivos artísticos	*Descrição pré-iconográfica* (e análise pseudoformal).	*Experiência prática* (familiaridade com *objetos* e *eventos*).	História do *estilo* (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, *objetos* e *eventos* foram expressos pelas *formas*). NATURAL IDENTIFICAÇÃO DE OBJETOS
II. *Tema secundário ou convencional*, constituindo o mundo das imagens, histórias e alegorias.	*Análise iconográfica*.	*Conhecimento de fontes literárias* (familiaridade com *temas* e conceitos específicos).	História dos *tipos* (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas *temas* ou *conceitos* foram expressos por *objetos* e *eventos*). CONVENCIONAL IDENTIFICAÇÃO DE TEMAS
III. *Significado intrínseco ou conteúdo*, construindo o mundo dos *valores "simbólicos"*.	*Interpretação iconológica*.	*Intuição sintética* (familiaridade com as *tendências essenciais da mente humana*), condicionada pela psicologia pessoal e *Weltanschauung*[21].	História dos sintomas *culturais* ou "símbolos" (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, *tendências essenciais da mente humana* foram expressas por temas e *conceitos* específicos). INTERPRETAÇÃO DO QUE ESTÁ INSTRÍNSECA À OBRA

Quadro 1 - Esquema para interpretação do objeto
Fonte: PANOFSKY, 2017, p. 64-65 (adaptado).

Neste contexto, o conceito de Iconografia (PANOFSKY, 2017, p. 47, 53) "é o tema da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma". Neste sentido, o autor separa de um lado o "tema ou seu significado", e de outro, a "forma", sendo que a iconografia descreve e classifica as imagens, auxiliando datações, origens, e até autenticidade de uma obra. Porém ela não a esgota sozinha, apenas faz saltar à percepção o conteúdo para que possa ser compreendido, articulado e comunicável pelos observadores.

Já a Iconologia, para Panofsky (2017, p. 54) é "como uma iconografia que se torna interpretativa, e deste modo, converte-se em parte integral do estudo da arte (...) portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise". O autor alerta que esta tarefa depende da experiência, indispensável e suficiente do observador, porém não sendo exata. O crítico acrescenta, ainda, que para captar esses princípios, "é preciso de uma faculdade mental comparável à de um clínico nos seus diagnósticos".

[21] *Weltanschauung* - Concepção do mundo (falando-se de diversas doutrinas da Alemanha romântica ou moderna) (DICIO, 2019).

> (...) nossa intuição sintética deve ser corrigida por uma compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos e conceitos. Isso significa o que se pode chamar de história dos sintomas culturais – ou "símbolos", no sentido de Ernst Cassirer – em geral. O historiador de arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras, a que devota sua atenção, com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados a esta obra ou grupo de obras quantos conseguir: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação (PANOFSKY, 2017, p. 63).

Portanto a subjetividade do intérprete também é parte integrante deste resultado de análise, que dialoga com outras esferas materiais de complementação das informações, como dados históricos, políticos, religiosos, sociais, entre outros, na investigação, neste caso da imagem fotográfica. É neste sentido que Costa (2002, p. 61) complementa Panofsky, ao afirmar que mesmo "a mais simples leitura da obra permite apreciação estética, mas a partir de informações mais completas, abre-se um enorme leque de possibilidades de contemplação. A cada nova informação, nossa sensibilidade se aprimora tornando-nos cada vez mais aptos a uma completa fruição estética". A autora apresenta o crítico de arte, ilustrando que dependendo das informações que temos sobre o artista, a obra e o estilo utilizado, alcançamos níveis diversos de compreensão, entendimento e fruição:

> (...) dependendo das informações que temos sobre o artista, a obra e o estilo utilizado, alcançamos níveis diversos de compreensão, entendimento e fruição. (...) na última Ceia (...) se o observador não conhecer essa passagem da Bíblia que relata a criação do sacramento da comunhão por Jesus Cristo, verá na pintura apenas a representação de um banquete, no qual homens se reúnem em torno de um convidado especial. Se ele, entretanto, estiver informado sobre a história bíblica, saberá apreciar a maneira como o artista representou Jesus, uma divindade para os cristãos. Terá, então, uma emoção diferente e mais rica em significados. Agora, se essa mesma pessoa entender um pouco de história da arte, saberá ver, por exemplo, como o artista cuidou da perspectiva e da disposição das figuras em torno da mesa, de forma ordenada e regular (COSTA, 2002, p. 60).

Assim sendo, Panofsky desenvolve um esquema em três camadas de mensagem a ser interpretada, indicando que recursos (equipamentos) podem ser

utilizados para as análises nas diferentes esferas. Contudo algumas, e importantes, críticas foram feitas ao seu método de análise, como veremos mais adiante.

Além disto, Panofsky ressalta o conceito de Cassirer sobre "formas simbólicas" correlacionando-o à História da Arte, pois "o significado espiritual se liga a um signo concreto, material e é intrinsecamente, atribuído a esse signo" (PANOFSKY, 1999, p. 42). Daí compreender a que período da história a obra se enquadra para compreender se havia ou não a compreensão da perspectiva. O que para Wood (1999, p. 16) é o nível mais profundo de sentimento de uma obra.

Como dificuldades deste método observa-se uma necessidade com a familiaridade e conhecimento dos temas e representações, precisando estar inserido nas leituras de imagens ao longo da história da arte, pois a proposta de Panofsky enfoca a filologia[22]. Além de identificar como os assuntos são representados em épocas distintas ou, ainda, ser capaz de identificar atributos de personagens. Por fim, a compreensão do contexto (também denominado como 'intermundo' cultural) em que a imagem fora produzida, e que pode não ser consciente ao próprio artista ou produtor da imagem.

Compete ainda considerar que o conceito de arte também é diferente em cada época, relacionada ao pensamento mítico na pré-história, ou "aquele que tem habilidade", convicção comum à antiguidade e renascença, incluindo como aquele que retrata a emoção, próprio da convicção romântica. Entendimento também presente na estruturação da sua "filosofia da cultura humana" de Cassirer (2016), conceito sucedido pela dimensão iconológica de Panofsky:

> (...) É assim que a questão da origem da linguagem ameaça sempre converter-se, mesmo nos pensadores que mais profundamente a compreenderam e mais laboriosamente se houveram com ela, em um intricado quebra-cabeça. Toda energia mental a ela aplicada parece, ao fim, conduzir-nos apenas por um círculo vicioso e deixar-nos no mesmo ponto de onde havíamos partido (CASSIRER, 2017, p. 51).

Para Panofsky a perspectiva é uma objetivação do sujeito (PANOFSKY, 1999, p. 61), o que para Wood (1999, p. 15; 24) é um tipo invulgar de identificação

[22] Estudo baseado principalmente em documentos escritos, fontes históricas, que podem incluir textos literários e linguísticos, com objetivo de estudar, aos rigores de um tempo, como interpretá-lo.

do objeto-em-arte e do objeto-no-mundo, viabilizando a metáfora de uma “visão de mundo” (*Weltanschauung*). Contudo Wood aponta que esta interpretação da forma simbólica de Panofsky o levou a uma conceituação de representação mimética, enquadrando a perspectiva como “equilíbrio entre sujeito e objeto”.

Cabe aqui uma crítica à Panofsky, pois limitou-se a uma parcela das potencialidades e força da teoria cassireriana. Seu enfoque à forma simbólica da arte foi parcial, como reforça Wood (1999, p. 16), não envolvendo toda complexidade da contextualização social, psicológica, e, por vezes, linguística que envolvem a leitura de uma imagem, focada apenas na experiência física. Comprometendo a interpretação, voltada apenas ao enfoque estético e de visão histórica como “depósito de passados”, como aponta também Didi-Huberman (1998).

Como conclui Burke (2017, p. 282):

> As imagens dão acesso não ao mundo social, diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo (...).
>
> O testemunho das imagens necessita ser colocado (...) em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante) (...).
>
> Uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais (...).
>
> (...) o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos, mas significativos, incluindo ausências significativas, usando-os como pistas para informações que os produtores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou para suposições que eles não estavam conscientes de possuir.

Esta última instância explorada e avançada por Georges Didi-Huberman, crítico, filósofo e historiador da arte francês. Assim como Cosgrove na geografia, Didi-Huberman, na história da arte, critica o olhar objetivista da trajetória histórica, e propõem uma leitura em categorias não visíveis, como a não presença, uma “obra de perda”, também se fossem incorporados à leitura de imagens.

Cabe destacar que Didi-Huberman resgata este conceito do medievo, da ideia de vestígio (*vestigium*), ruína, distinto do conceito de imagem (*imago*). Além disto, Didi-Huberman analisou fotografias encontradas em um campo de

concentração, que dadas as condições de realização, apontavam muito mais ausências do que registros, daí a proposta de investigar o que não está na imagem.

Lins (2009, p. 240) discorre sobre qual categoria do intangível é tratada por Didi-Huberman: "(...) na defesa do conceito do invisível, aquilo que não é visível, mas ao mesmo tempo, perceptível ao olhar (...). Na obra de arte será possível criar diferentes elos com base nos quais será possível reconfigurar diversos presentes. (...) Diante da imagem, é o tempo que nos olha".

Cauquelin pondera que elementos omitidos de uma paisagem podem ser ressoados ao ouvido, à luz da inteligência. E mais, que a expressão omissão é na verdade uma negligência, como os gregos que eram "cegos" ao azul (2007, p. 54), ou melhor, a ideia da cor azul[23]. O que para Didi-Huberman (1998a, p. 33) é inevitável dada a estrutura que criamos para esta ocultação: "Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se 'inelutável' quando uma perda a suporta (...)".

Nota-se que a tese de Warburg (2015) analisava o "passado como um rio que ressurge", referindo-se ao ressurgimento do paganismo nas pinturas do renascimento italiano. Este ressurgimento evidencia a "energia conservada" típicas das "experiências muito intensas e primordiais" que resultam nos símbolos, como apresenta a obra de Warburg, Leopoldo Waizbort (WARBURG, 2015, p.13). Sentido que também é explorado e ampliado por Didi-Huberman (1998a, p. 34), como se a imagem fizesse ressurgir a memória, mas em constante jogo com o presente, e não como depósito de passados, uma "maré que sobe".

[23] Devido a dificuldade em se conseguir a pigmentação natural do azul. Como explica Cauquelin (2007, p. 54-57), as cores são ideias, que, se não se materializam (em amostras de cor), não a se compreendia. As cores disponíveis entre os gregos eram o branco, preto, amarelo e vermelho. A percepção do azul só acontecia por metáforas à sua luminosidade, sendo o claro associado ao branco e o escuro ao preto. "Essa cegueira ao azul é justamente o efeito de uma dificuldade para pensar a cor, de uma tentativa de simplificar, com os meios teóricos de que dispõem os antigos, um fenômeno cativo do ´contato` e dos ´elementos` (...)" (CAUQUELIN, 2007, p. 59). Neste contexto, a autora acrescenta que o branco era a dissociação, e o preto, a concentração das partículas emitidas pelos objetos para os olhos. Já o vermelho seria o choque dos dois fogos em movimento, e, também, o sangue. Segundo o linguista Guy Deutscher: "A cor azul é a última, porque, além de não ser encontrada tão comumente na natureza, levou muito tempo para fazer este pigmento" (ALENCAR, 2016). Para ele, isto não quer dizer que a visão humana mudou com o tempo, mas sim nossas necessidades em diferenciá-las. O mesmo que se objetiva apontar nestas reflexões iniciais quanto ao conceito de paisagem.

"O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha" (DIDI-HUBERMAN, 1998a, p. 29). Mas o que o crítico alerta é que não devemos olhar com cinismo: "o que vejo é o que vejo, e o resto não me importa" (1998, p. 46). Para ele devemos querer superar tanto o que vemos, quanto o que nos olha. Em vista disto, somos embebidos de memórias, que também são reativadas pelos nossos sentidos, e, neste caso, especialmente pela visão. E, a partir destas reativações, fazemos novas conexões incorporando o passado no presente. O que para Lowenthal ratifica de que a memória ao mesmo tempo em que narra o passado, envolve o presente com subjetividade ou imaginação: "toda consciência do passado está fundada na memória. Através das lembranças recuperamos consciência de acontecimentos anteriores, distinguimos ontem de hoje, e confirmamos que já vivemos um passado" (LOWENTHAL, 1998, p. 75).

Enquanto recurso para análise da paisagem, a iconografia pode ser um profícuo modo de investigação, desde que considerada as críticas descritas acima. Porque ao aliar os estudos fotográficos à iconografia torna possível compreender as relações ocorridas no espaço geográfico (NABOZNY, 2018, p. 47), e que podem ser lidas como sugere Cosgrove (1985) e como ele o faz em "*The Palladian Landscape*" (1993) e em "*Geography and Vision*" (2008).

> Neste sentido, ao propor um estudo baseado na iconografia, estamos enfatizando uma das infinitas possibilidades de leitura que as imagens fotográficas podem proporcionar para que possamos compreender a composição da paisagem urbana (...) (NABOZNY, 2018, p. 48).

A iconografia torna-se, portanto, uma maneira também de contextualizar além da imagem, a partir de articulações e interpretações de seus detalhes, como já frequentemente afirmava Aby Warburg: "Deus está nos detalhes". Fato que pode ser observado nas pinturas de Bruegel (fig. 9), e tantos outros (ver Debret, fig. 24), bem como nas fotografias, singularmente nesta análise, em Glück (ver Tópico 5.2.1).

2.6. Prismas simbólicos atuantes na leitura da paisagem pela fotografia

Para análise das imagens fotográficas de Guilherme Glück tem-se como premissa a análise sugerida por Erwin Panofsky sobre Iconografia e Iconologia. Panofsky, como já dito, foi estudioso de Ernst Cassirer, filósofo que embasou parte de suas pesquisas sobre a forma simbólica da arte, fornecendo subsídios para as análises visuais da imagem, justamente com os estudos realizados na Escola de Warburg.

Ernst Cassirer foi um filósofo alemão (1874-1945) advindo da Escola de Marburg, instituição de tradição neokantiana (mesmo que seus membros tenham se descolado deste título, como é este o caso). Este intelectual expandiu os aspectos do pensamento de Kant a todas as formas da atividade humana, ao contribuir com a filosofia da Cultura, ampliando suas reflexões sobre a teoria dos símbolos, a partir da fenomenologia do conhecimento. Cassirer utilizou as categorias kantianas, segundo ele, vistas para pensar o fato científico, e as adaptou para a crítica da cultura, dilatando o leque de visões sobre a realidade humana, não mais presa apenas ao aspecto científico, mas também ao mítico, estético e social.

Ernst Cassirer destaca a importância da percepção humana e, sua consequente significação. Elo de raciocínio importante, que motivou vários historiadores da arte. Como demonstram Panofsky (2017) e Janson e Janson (1996), ao sugerirem ao historiador da arte que investigue as imagens (seu objeto de estudo), a partir da esfera simbólica como percepção do artista sobre o mundo, bem como própria visão do investigador. Visão também partilhada por Denis Cosgrove (COSGROVE, 2008, p. iii), ao instigar que a imagem pode sugerir “verdades de outros lugares, que não apenas da superfície”, mas inclusive do próprio analista, como já foi mencionado neste trabalho.

Estes significados, por sua vez, podem ser lidos a partir de diferentes reflexões, uma vez que as formas simbólicas são como prismas que refletem a luz, como refrações. E, neste sentido, a “morfologia do espírito humano” poderia sofrer refrações diversas, expressas não apenas pela linguagem, pelo mito e pelo conhecimento científico (subtítulos de seus 3 volumes sobre a “Filosofia das formas simbólicas”), mas também pela arte, pela ética, pela religião, que não se excluem como refrações, mas que se complementam e perfazem parte do todo do espírito humano, essencialmente pluralista.

Neste sentido, Cassirer apresenta um conceito chave para seu trabalho, que é a definição de forma:

> (...) os conceitos puros de entendimento, que nada expressam senão precisamente essa correlação do particular com o todo, bem como as várias direções dessa correlação, não são associadas à percepção posteriormente, mas são elementos constitutivos da percepção em si. Assim, a percepção só passa a existir na medida em que ela toma determinadas *formas* (CASSIRER, 2011, p. 328, grifo nosso).

Portanto, a forma, para Cassirer é importante pois é uma ação da mente humana que o faz modelar o mundo real, seja a partir dos diferentes prismas aos quais ele se dispõe (ética, religião, arte, mito, linguagem...). Neste sentido, esta forma é não apenas formadora, mas também parte deste conjunto de conhecimento que é constituído a partir do mundo sensível. Este conhecimento, gerado a partir das formas simbólicas, separa o homem do mundo, que se relaciona, após este processo, de um modo mais efetivo e concreto (GIL FILHO, 2012, p. 55). Portanto, esta perspectiva cassireriana aponta que a "mediação das formas simbólicas causa uma refração no modo como conformamos o mundo" (GIL FILHO e SILVA, 2019, p. 79), sugerindo o papel receptivo por parte da sensibilidade e papel interpretativo do entendimento (como ilustra o infográfico a seguir, fig. 21). Posição compartilhada de Panofsky, que aplica às camadas de análise da imagem (como ilustra o quadro 1) e que retoma a proposição de Cassirer (2011, p. 234) de que o conteúdo expressa algo à consciência.

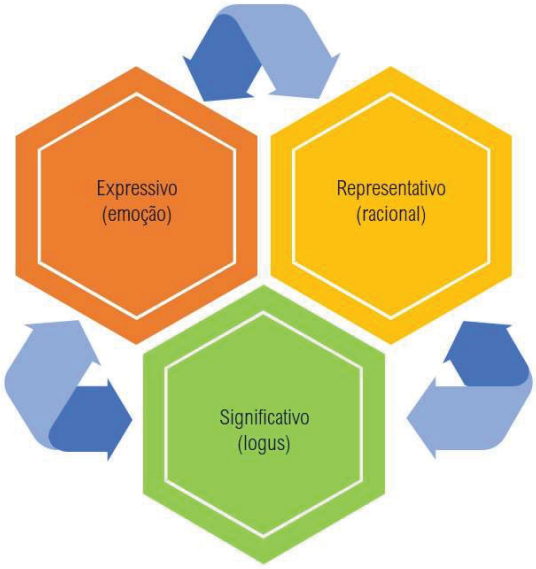


Figura 21 - Sentido da circularidade da percepção
Fonte: Da autora (2020).

Nesta perspectiva, cabe partilhar o conceito de paisagem de Cosgrove (1979) que aponta a influência da paisagem na criação de significados, estando impregnada de simbolismos. No decorrer de seus estudos, e influenciado por John Ruskin, Cosgrove assinala o papel da perspectiva na percepção do espaço. Neste sentido, a paisagem é um “modo de ver” (COSGROVE, 1985), com uma poderosa conexão com a visão.

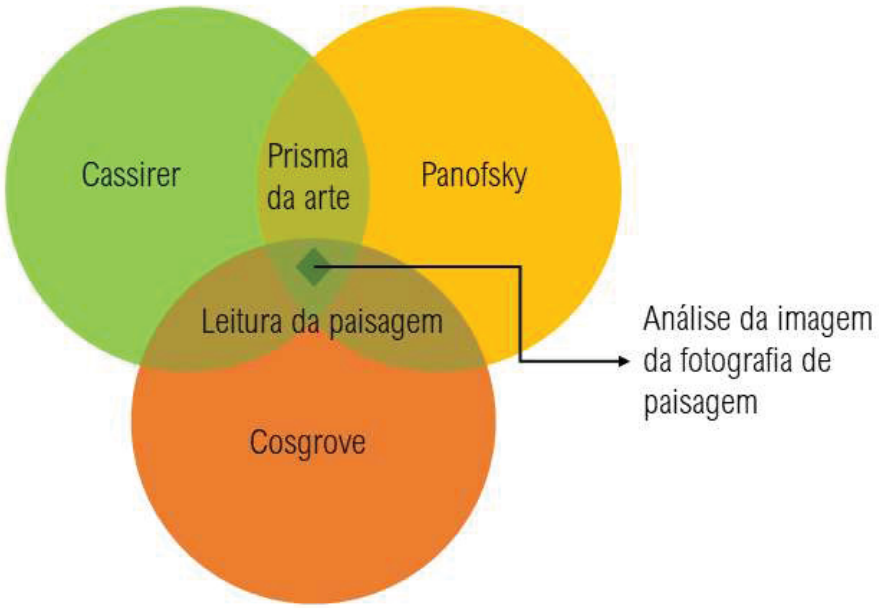


Figura 22 - Convergência dos diferentes autores para a leitura da paisagem pela fotografia
Fonte: Da autora (2020).

Neste sentido, a fotografia também se constitui como um elemento representante das imagens pictóricas que contribuem para a análise da paisagem, como ilustra a junção de perspectivas que este trabalho busca refazer (fig. 22). Ela apresenta-se como um recorte da realidade sob a ótica do fotógrafo (que por sua vez também é influenciado por suas motivações para registrá-la) e do espaço-tempo que ela descreve, sendo testemunho de um período e/ou de uma percepção, mesmo que esta imagem passe por alterações para seu resultado final (por motivações diversas).

Sendo a paisagem um elemento resultante da relação cultural com o meio, é, portanto, composta por diversas camadas. Deste modo, a fotografia pode ser tratada como um artefato que ao mesmo tempo a registra e a delimita em um espaço-tempo para análise.

E a fotografia, assim como também foram os desenhos e as pinturas, por caracterizar-se como um “momento congelado” torna-se uma ferramenta interessante para o desvendamento das várias paisagens nela registrada. Assim como também assinala as transformações, eliminações, supressões de elementos que outrora estavam presentes.

3. CAPÍTULO 3 – A LAPA POR GLÜCK

> Para possuir o mundo da cultura devemos reconquistá-la sem cessar através da recordação histórica. Mas a recordação não significa simplesmente um ato de reprodução. É uma nova síntese intelectual – um ato construtivo (CASSIRER, 2016, p. 301).

Com esta visão de construção, é que este capítulo foi concebido. Como um retorno ao passado para conhecer a própria história, para voltar a si mesmo. Tendo como ponto de vista o olhar geográfico sob o prisma da cultura, que conforme Fernandes e Gil Filho (2011, p. 213) “analisa os espaços de ação formados por essas formas simbólicas”, e deste modo “investigamos os mundos que o Homem cria, através de símbolos, para nele viver”. Portanto, é também na espacialidade que estas relações podem ser expressas, percebidas e analisadas geograficamente.

Neste capítulo estão algumas reflexões sobre o contexto da cidade da Lapa, numa narrativa do espaço-tempo que tornou possível a instalação da Foto Progresso. Deste modo a narrativa aqui apresentada é uma representação da história enquanto presentificação do passado, sob um viés fenomenológico. Pois algumas análises somente são possíveis à luz de percepções atuais, tornando possíveis as interpretações aqui realizadas. Ao mesmo tempo que também são análises da espacialidade geográfica como um palimpsesto de expressões e práticas dos sujeitos com seu meio.

Alerta-se, contudo, que a proposta é encontrar também nesta leitura histórica (e, aqui se acrescenta, expressa geograficamente), o universo simbólico, como propõem Cassirer (2016, p. 285): “O historiador, como o físico, vive em um mundo material. No entanto, o que ele encontra logo no início de sua investigação não é um mundo de objetos físicos, mas um universo simbólico – um mundo de símbolos”.

Assim como também se previne, sob o mesmo impacto cassireriano, mas sob o viés geográfico, pois “é nesse espaço onde acontece a significação e a objetivação do mundo. E na busca pelo sentido das coisas que a realidade se constrói” (FERNANDES e GIL FILHO, 2011, p. 213). Portanto, a narrativa espaço-

tempo conjugará aqui esta investigação de imagens balizadas por discussões simbólicas presentes na história e geografia.

Segundo Cassirer, só lendo documentos ou monumentos e seus simbolismos, pela mediação deles, é que poderemos apreender os acontecimentos e pessoas do passado. Ele afirma ainda ser preciso “aprender a ler e interpretar os documentos e monumentos não apenas como restos mortos, mas, como mensagens vivas do passado, mensagens que se dirigem a nós como uma linguagem própria” (2016, p. 289). E, como já discutido anteriormente, não são mensagens imediatamente observáveis. Elas precisam ser decifradas. Esta é a tarefa do historiador, do filósofo e do linguista:

> De certo modo, o historiador é muito mais um linguista (...), que não se debruça apenas pela língua (falada e escrita), mas “tenta penetrar no sentido de todos os diversos idiomas simbólicos. (...)
>
> (...) o historiador precisa dominar uma técnica especial e muito complicada, deve aprender a ler os documentos e a entender os monumentos para poder ter acesso a um único e simples fato. Na história, a interpretação dos símbolos tem precedência sobre a coleta dos fatos, sem essa interpretação, não há como alcançar a verdade histórica (CASSIRER, 2016, p. 289; 317).

Para Cassirer, um fato histórico é relevante quando estiver “prenhe” de “consequências”, ou seja, prestes a permitir investigações de significados. Semânticas que revelam nosso interior, pois o conhecimento histórico está embebido de nossos “estados psíquicos, pensamentos e sentimentos” (CASSIRER, 2016, p. 323). E é este “processo contínuo de colocação dos símbolos no mundo, sua interpretação e transformação por outros seres humanos é o processo da cultura humana” diz Eilenberger (2019, p. 30), ao analisar Cassirer.

Contudo, dentro desta perspectiva, a história não é como a arte, uma outra forma simbólica, que transforma a realidade em formas puras. A história, também uma forma simbólica na perspectiva cassireriana, possui suas regras próprias, “moldadas em idealidade de lembranças”. Contudo, Cassirer ressalva: “a arte e a história são os mais poderosos instrumentos da nossa indagação sobre a natureza humana” (2016, p. 333-334).

Por tais motivos, aqui está uma tentativa de tatear os fios modeladores de um registro que forjou, e também aqui forjará, a percepção histórica e espacial (principalmente na categoria da paisagem) da Lapa de Glück. Investigação que terá como enfoque a categoria geográfica da paisagem, vistas pelas dimensões iconográfica, iconológica e simbólica.

3.1. A Lapa de Glück: seus antecedentes e conformações

A cidade da Lapa localiza-se na porção sudeste do estado do Paraná. Foi ocupada pelos primeiros grupos humanos antes da colonização, sem, contudo, existirem pesquisas aprofundadas sobre o assunto, havendo dificuldades de serem descritos. Por isto, também não foram identificadas imagens sobre descendentes ou produções espaciais ou outros tipos de artefatos, destes, dentro do acervo de Glück. Sabe-se, contudo, que existem indícios de grupos Kaingang, Guarani e Tupi-guarani, como descreve Bigarella *et al* (1997, p. 91). Grupos estes que se adaptaram à região e dominaram a paisagem, sobretudo na ocupação de áreas que margeavam a formação do monge[24].

> (...) é quase certo que os índios da época mantiveram um elaborado sistema continental de trilhas e de rotas fluviais dentro do seu sistema de trocas (...).
>
> Para os viajantes europeus, que não conheceram este sistema, os índios serviram como guias para adentrar o sertão e muitas vezes auxiliavam nas travessias e rotas fluviais, pois eram exímios canoeiros. Através desta primeira forma de contato, foram gradualmente transmitindo seus conhecimentos de transporte para os europeus. Gradativamente, através do mesmo contato cultural, transformou-se o sistema de transporte devido à integração de novos interesses de novos grupos sociais portugueses e espanhóis (...) (STRAUBE, 2007, p. 53-54).

Sabe-se, ainda, que durante a vigência do Tratado de Tordesilhas, a Lapa estava em território espanhol, sendo vários registros de incursões portuguesas para

[24] O Monge é um marco geológico em forma de cerro, que faz pano de fundo à cidade, e que é protegido enquanto elemento paisagístico da ambiência urbana da Lapa.

a ocupação e possessão das terras. Os bandeirantes também tiveram passagem pela cidade, até que em fins do séc. XVII acontece a descoberta do ouro nas Minas Gerais. Surge a necessidade de levar animais para auxiliar tanto na exploração e transporte do minério, quanto para a alimentação da população. Foi neste momento que os animais existentes nos pampas gaúchos (trazidos pelos espanhóis), são requeridos para venda, no sudeste brasileiro.

> (...) Caminho das Praias que interligou os portos dos portugueses em direção Norte-Sul. Este caminho encontra um deslocamento, a partir do século XVIII, quando as atividades Norte-Sul se interiorizaram com a necessidade de levar grandes quantias de gado bovino, cavalgar e muar dos Pampas para o Brasil central. Os Pampas – já utilizados como pastagens naturais por mais do que um século - precisavam desta interligação viável com as cidades paulistas por causa da nova exploração de ouro e de diamantes no Brasil Central, reorganizando e até integrando todo o novo sistema econômico do Brasil.
>
> A estrada que permite esta reorganização no Sul depois é chamada Estrada da Mata ou Caminho do Viamão (fig. 23). Era inicialmente apenas uma picada entre os Campos de Viamão (RS) até a vila de Sorocaba (SP). A multifuncionalidade da pecuária, contudo, permitiu o transporte vivo de carne, couro e até de veículos de transporte para as Minas Gerais que não produziam víveres necessários para a grande quantia de trabalhadores que estavam se dirigindo para lá em decorrência da descoberta de ouro (...) (STRAUBE, 2007, p. 55 – indicação da figura nosso).

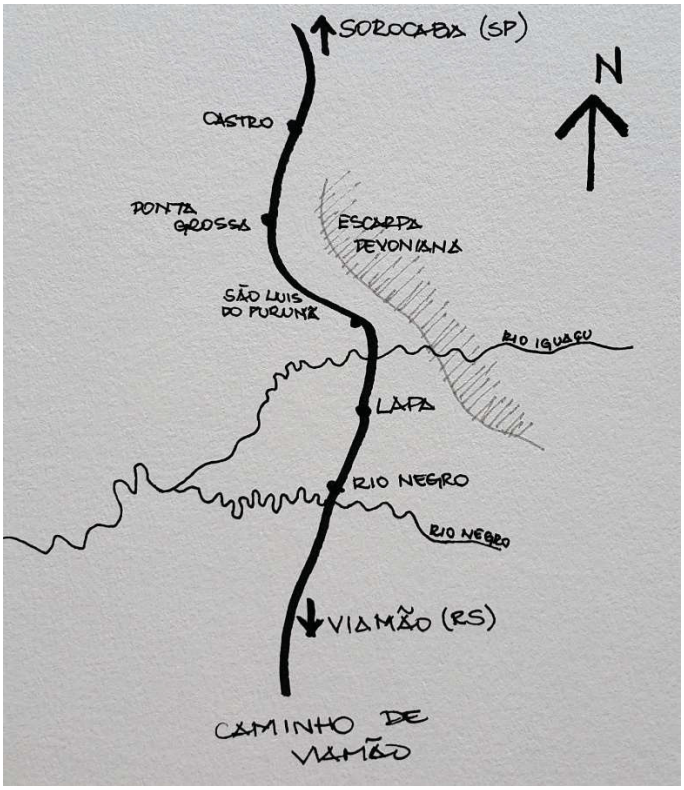


Figura 23 – Esquema da conexão do Caminho do Viamão com a Lapa.
Fonte: Da autora (2022).

Neste contexto a Lapa torna-se um ponto de referência e parada das tropas. Neste momento inicia-se a formação e ocupação da paisagem em partes hoje conhecida: a vila organizada a partir da locação do espaço sagrado (com a Matriz de Santo Antonio) emoldurada pela Escarpa Devoniana (fig. 23 e 24), seguindo uma ordenação espacial segundo a experiência indígena e adaptada às necessidades tropeiras que buscava acomodar suas paradas “por uma distância que corresponde a um dia de viagem do tropeiro” (WACHOWICZ, 1972, p. 71), a partir de caminhos traçados sob a “lei do menor esforço” para as tropas (BRANDÃO, 2013, p. 46). Buscando vias desenhadas sob divisores de águas, visando trajetos menos íngremes (sem grandes descidas e subidas para os animais), sem grandes alagadiços (para as tropas não atolarem), bem como evitando percursos em matas fechadas, preferindo os campos (como os da Lapa).

> (...) O caminho seguia desde os Campos do Viamão (RS) passando pelos Campos de Lages (SC), entrando em território paranaense, após atravessar o Rio Negro, nos Campos da Lapa, seguindo para os Campos

> Gerais de Curitiba, com mais e mais fazendas de engorda (invernadas) ao longo do caminho. Associou-se, assim, a combinação entre recursos alocativos estacionais e móveis. (...)
>
> Para Flores, qualquer cidade é o produto de uma série de ações e acontecimentos que se sucedem e que se relacionam com um determinado espaço local, seus recursos naturais de água, sua acessibilidade, salubridade e até mesmo suas belezas naturais. Os tropeiros, em suas andanças pelos sertões, procuraram as trilhas mais adequadas, percorreram novos caminhos, descobriram vaus e pararam nos pousos de fácil acesso, onde existia água potável, lugares protegidos dos ventos, sítios elevados onde as águas das cheias não os atingissem (STRAUBE, 2007, p. 55; 64).

E, mesmo sendo uma gravura realizada dois séculos adiante (1827), o registro de Debret da região demonstra esta atmosfera. Nota-se o registro de animais em primeiro plano, a Igreja de Santo Antônio ao centro, e a paisagem natural, com a topografia e vegetação. A ideia de posto de passagem, onde as forças dos animais e pessoas são recuperadas, bem como a presença religiosa (ao centro), revelam muito da atmosfera e valores da época.

Cabe ainda a menção de um certo realismo na cena (mesmo que haja a hipótese de a imagem não ter sido retratada por Debret (fig. 24), podendo ter sido registrada por um de seus discípulos), ao se comparar a possibilidade de ponto de vista da imagem a partir do atual bairro “Vila do Príncipe”. A topografia se assemelha muito aos elementos naturais ainda encontrados na paisagem: 1- o observador na Vila do Príncipe (que ainda hoje mantem esta leve inclinação para o lado direito da imagem), 2- inclinação onde hoje se encontra o Sanatório, 3- Matriz de Santo Antônio, seguido por um conjunto de casario à direita da imagem, 4- formação do Monge[25].

[25] Salienta-se que esta análise, mesmo que breve, já está estruturada na leitura iconográfica apresentada anteriormente.

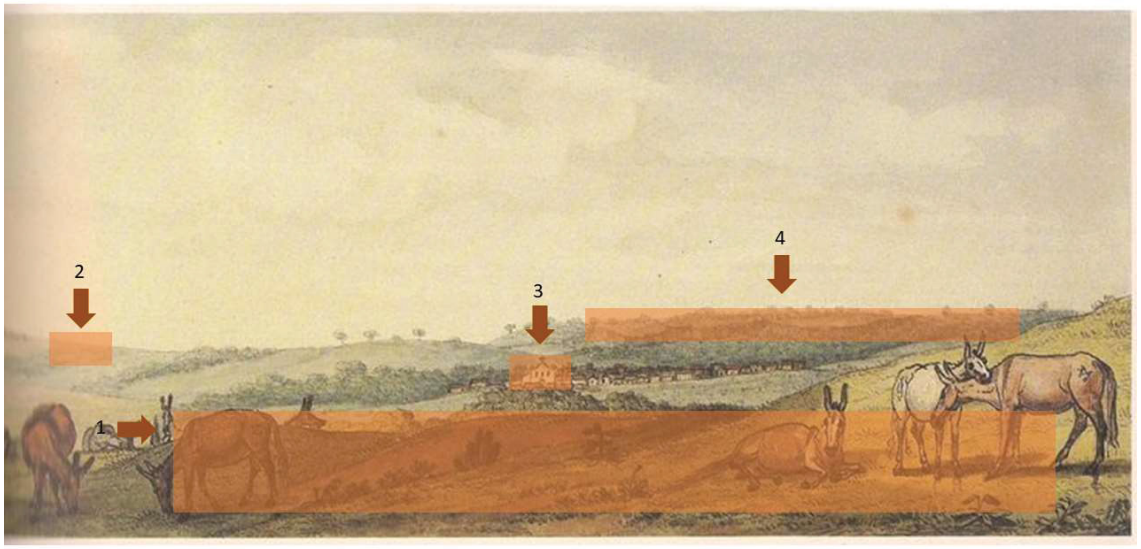


Figura 24 – Lapa desenhada por Debret, 1827, com indicações espaciais.
Fonte: DEBRET (1827) - adaptada.

Pelo registro da aquarela de Debret, comparadas à paisagem atual (fig. 25), é possível perceber algumas permanências, como a topografia e a formação do Monge, contudo a ocupação urbana se expandiu, desfigurando o papel central da imagem da Matriz na paisagem geral. Alterações sensíveis, que foram acontecendo ao longo dos anos, e que foram perceptíveis de modo acentuado ao longo das "capturas" de Glück.

Além disto, pode-se acrescentar a esta análise a leitura do casario como uma composição em "oposição das linhas sinuosas da paisagem com a rigidez geométrica da massa construída" (WEIMER, 2021, p. 319).



Figura 25 – Comparativos entre aquarela de Debret, 1827, e a paisagem atual da Lapa.
Comparativos entre a imagem retratada por Debret, 1827, e a paisagem atual da Lapa, a partir do bairro Vila do Príncipe, próximo ao atual cemitério Luterano.
Observar a imagem a seguir, com a indicação do possível ângulo de visualização de Debret para o registro desta imagem.
Fonte: Aquarela de Debret - Pinterest (s.d.) - adaptada. Fotografia – da autora (2022).

Esta formação rochosa teve bastante impacto no desenrolar da ocupação urbana da cidade. Como descreve Straube (2007, p.62):

> Na beira destes caminhos e locais de pouso aparecem, principalmente no séc. XIX, gradativamente abrigos e moradias em suas margens, formando uma espécie de corredor de desenvolvimento. Na sequência, com o aumento das tropeadas, novas ruas surgem por trás das primeiras casas, delineando os traços de um vilarejo ampliado.

Menção também feita por Dom Pedro II, em seu diário de viagem, pela passagem na cidade, avistando a paisagem: “Vista da Lapa bonita, vista de longe” (WOITOWICZ, PINTO e GEMIN, s.d., p. 7). Praticamente as principais ruas foram traçadas quase que paralelamente à formação do Monge (fig. 26). Exemplo disto são as ruas da Boa Vista, rua das Tropas e a Rua do Cotovelo, como ilustram o esquema a seguir.

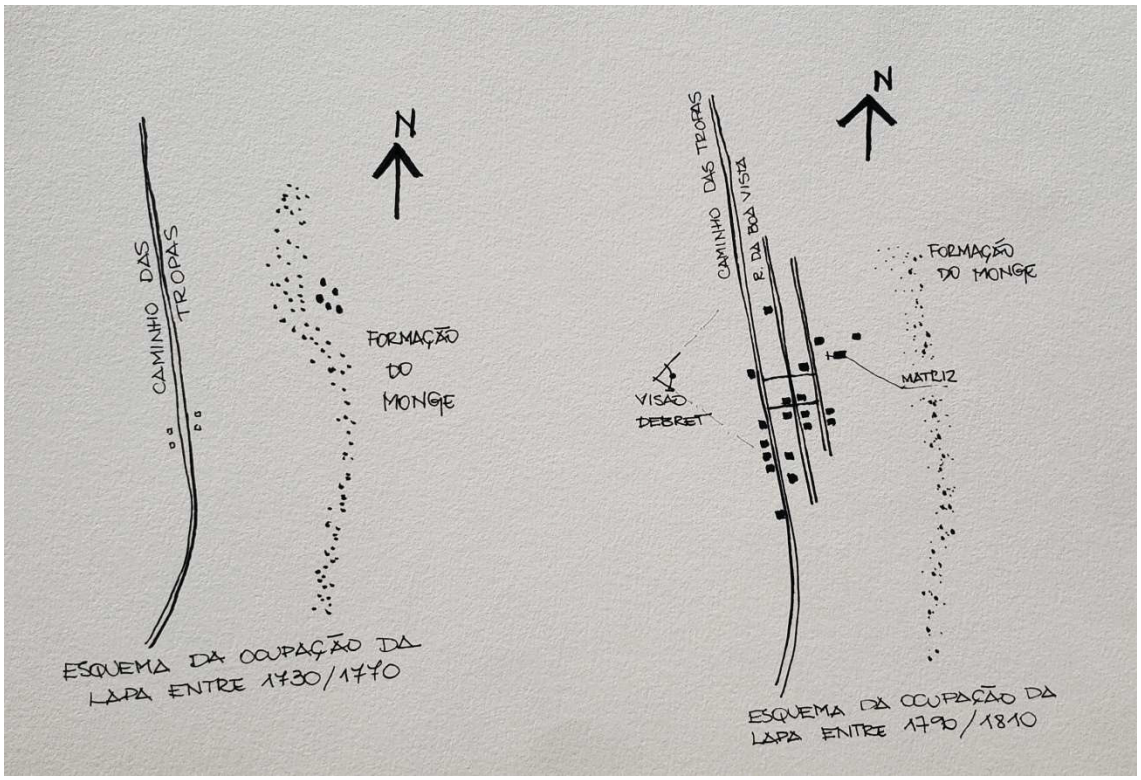


Figura 26 – Esquemas de ocupação da Lapa ao longo do tempo.
Esquemas das ruas e do caminho das tropas ao longos dos períodos 1730/1770, 1790/1810, acompanhando a formação do Monge, e baseado nas descrições das ocupações da cidade.
Fonte: Da autora (2022).

Segundo o historiador David Carneiro, estes predicados naturais eram motivos de muitos privilégios na cidade. Motivos estes que o impulsionaram ao esforço de tornar preservada algumas das edificações na região central da cidade[26]. E motivo pelo qual, já nos anos 1990, a cidade teve um perímetro de área tombada enquanto paisagem.

> (...) Não lhe falta beleza natural; não lhe faltam arredores maravilhosos nos Campos Gerais que a circundam; sobeja-lhe a mata e a terra fértil. A água é excelente. Há pedras e areia, entre campos e pinhais.
>
> Não lhe falece, antes lhe sobejam, para o pórtico hierático dos seus horizontes, as araucárias esbeltas e as rochas escarpadas.
>
> Poder-se-ia dizer que teve tudo quanto dependia da generosidade da natureza, e que se classificasse como beleza objetiva (...) (CARNEIRO *apud* WOITOWICZ, PINTO e GEMIN, s.d., p. 8).

[26] Para melhor compreensão da espacialidade das paisagens aqui descritas, sugere-se consultar a imagem no Apêndice 7.

A Lapa se consolida sendo passagem dos tropeiros (a fig. 27 ilustra as reminiscências desta tradição) no séc. XVII, desenvolvendo-se como ponto de parada a partir de então. A cidade ficava entre o trajeto do caminho de Viamão à Sorocaba, como já mencionado. O gado da região Sul era levado para a feira de Sorocaba para ser comercializado. Como o trajeto era longo, as paradas intermediárias eram importantes. E este era o caso da Lapa.

(...)
Dá saudade de casa
Que estrada! Que não acaba
Vai assoviando e pensando
Com é longe Sorocaba!
(...)
Trecho da poesia “Homenagem ao tropeiro lapeano” (AUBRIFT, 2010, p. 12).



Figura 27 – Tradições tropeiras remanescentes.
Fonte: Registro imagem 53149, disponível no sistema da SEEC – memória[27], (s.d.[28]), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

[27] Imagens digitalizadas em baixa resolução, disponibilizadas para consulta pública. Nestas imagens, manteve-se o número de registro no sistema Pergamun.
[28] Alerta-se aqui a quantidade de imagens de Glück em que aparecem a indicação “s.d.”. Isto se deve ao fato das anotações feitas pelo fotógrafo terem sido perdidas durante o processo de acervamento de sua obra. Por este motivo, muitas imagens não aparecem nem datadas, nem com a identificação dos personagens retratados (esforço de desvendamento que, a medida do possível, foi realizado nesta tese).

Segundo o historiador Ruy Wachowicz (1972, p. 72-73), o tropeiro não era um homem pobre, acabaram tornando-se proprietários de terras, explorando não apenas o gado (fig. 28), mas também extraindo madeira e erva-mate (posição compartilhada por Bigarella *et al*, 1997), além de outros animais (fig. 29). Para o historiador, os tropeiros desempenhavam um papel também de correio, trazendo além de notícias, portavam bilhetes e intermediavam negócios: “O tropeiro unia os lugarejos, levando notícias, introduzindo termos de influência castelhana no nosso linguajar, desenvolvia as vilas (...)” (WACHOWICZ, 1975, p. 75). Fatores, que para Borba (1990, p. 105) mantiveram a unidade nacional, mesmo com os surtos separatistas.



Figura 28 – Trato com os animais (gado) e a exploração da madeira.
Fonte: Registro imagem 76258, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 29 – Vara sendo conduzida por criadores.
O trato de porcos formou uma importante herança com a gastronomia local, juntamente com hábitos alimentares de influência tropeira, conectando à tradição mineira e, principalmente, gaúcha.
Fonte: Registro imagem 53420, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Esta situação fez com que a cidade, assim como várias outras neste trajeto, intensificasse suas atividades agrícolas e extrativistas, marcando definitivamente a paisagem lapeana, especializando suas ações econômicas em sua topografia. A prática do trato dos animais para a prática da pecuária (fig. 30), bem como para meio de transporte (fig. 31) deste período foi marcante na cidade, como demonstra alguns registros de Glück, já no séc. XX. Assim como todo tipo de produção relacionada a esta economia, como o trato com o couro, como selarias, a construção de carroças e arreios, entre outros.



Figura 30 – Tradições tropeiras e o convívio com os animais remanescentes.
Fonte: Registro imagem 51287, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 31 – Carroça transportando uma tora de madeira, em frente ao Armazém Popular.
Fonte: Registro imagem 51034, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Referência e descrições também visíveis em citações de poesias que contam, a seu modo, o quanto esta formação tropeira impactou a ocupação territorial lapeana. Observa-se uma integração entre a formação sociocultural à ocupação espacial descrita no trecho recortado a seguir:

> (...)
> Na sua história o tropeirismo...
> Cidade de alma e coração.
> Tropeiros passavam até Sorocaba
> Vindos de Viamão...
> O Panteon, símbolo da cidade.
> O Theatro São João, charmoso para qualquer idade...
> Igreja de Santo Antônio e outras tantas peculiaridades...
> Casas caiadas de amarelo, azul, rosa ou branco.
> O setor histórico, detalhamento do casario
> Paisagem integrada,
> História e encantamento...
> Lapa amada, preservada...
> (...)
> (Trecho de “Lapa”, SILVEIRA, 2019).

Ao longo do tempo a pequena aldeia foi elevada à categoria de freguesia (Freguesia de Santo Antônio da Lapa, em 1769), e depois de vila (Vila Nova do Príncipe, em 1806), quando foram construídas algumas de suas edificações em linguagem colonial, ainda remanescentes, na área central (também descritos no trecho da poesia acima). Estas edificações tornaram-se parte significativa da paisagem da cidade e são resultado das alterações espaciais trazidas pela ocupação tropeira. Nelas, havia o predomínio de comércio (fig. 32) que se consolidaram pela vocação de passagem e transações realizadas na cidade desde o tropeirismo. Reminiscências registradas por Glück, e que fazem parte ainda da paisagem da área central (hoje tombada) da cidade.

> Há ainda informações um tanto vagas de que por volta de 1728 já eram numerosos os aglomerados de tropas em caminhada pelos campos lapeanos, tanto que já existia, na altura de Porto Amazonas, o Registro das Tropas que procedia a cobranças de uma taxa referente ao número de animais das tropas que passavam pelas barrancas do Iguaçu.
>
> No caminho das tropas, o trecho situado entre Rio Negro e Lapa tornou-se excelente local para as invernadas, necessárias e obrigatórias em virtude da topografia suavemente ondulada e da presença de magníficos campos naturais. Este fato passou a incrementar o desenvolvimento do

então incipiente lugarejo denominado Capão Alto, atual sítio urbano da Lapa (BIGARELLA *et al*, 1997, p. 96).



Figura 32 – Carroça com tração a cavalo, transportando uma tora de madeira.
A cena se passa em frente às reminiscências de construções comerciais, transformadas, mas ainda sob bases de uma casa colonial. Aqui transformada aos moldes do final do séc. XIX, com platibanda ocultando o telhado, bem como telhas planas, típicas de tecnologias de influência migratória. Entre as características coloniais está a disposição no lote, sobre os recuos do terreno, sem afastamentos, com entrada voltada diretamente para a rua, mesmo que a verga das portas seja retilínea.
Fonte: Registro imagem 50849, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

As edificações deste período, construídas ainda na presença da circulação dos tropeiros, caracterizadas por edificações feitas de taipa de pilão, pau a pique e pedra (como a casa que aparece em primeiro plano nas fig. 33 e 34) foram registradas também por Glück. Em especial, por serem reconhecidas como bens patrimoniais em 1937/1938, época em que o estúdio Foto Progresso já estava estabelecido na Lapa. Tornam-se, portanto, exemplos de uma configuração ainda presente na formação atual da paisagem da cidade, que continua suas transformações espaciais sob as bases de herança tropeiras (como se observam nas imagens a seguir).

Segundo Bigarella *et al* (1997, p. 101) a presença tropeira garantiu a integração das cidades tropeiras com alguns saberes, como a:

> (...) arquitetura de origem mineira e paulista. Ela se caracterizou pela utilização de técnicas de construção como a da "taipa-de-pilão" (onde o barro aparece como matéria prima), a do "pau-a-pique" e da pedra. Nas fazendas lapeanas essas técnicas foram utilizadas na construção de casas, igrejas e capelas. Mas, apesar da abundância de madeiras próprias para as construções civil e religiosa, como o pinho e a imbuia, elas somente foram empregadas em grande escala, na feitura de galpões, cercas, vigamentos, telhados, portas e janelas (...).

Portanto, pode-se observar a espacialidade desta temporalidade.



Figura 33 – Destaque para a construção colonial em primeiro plano, à esquerda. Na imagem também é possível ver a composição da paisagem com a rua calçada, com circulação de automóveis (as chamadas "baratinhas"), além de casarios diversos. Nota-se também as vestimentas da época, e, ao fundo (lado direito) o horizonte com paisagem natural predominante.
Fonte: Registro imagem 76497, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 34 – Cena de casamento, com fundo preenchido por uma casa de estrutura colonial. Apesar da cena de casamento, em primeiro plano, com um grupo considerável de pessoas, nota-se a presença da edificação ao fundo (inclusive abrigando parte dos personagens retratados). Nota-se que em certas ocasiões, as paisagens construídas são pano de fundo para as fotografias de Glück, como neste casamento. Em outras situações, contudo, são o tema principal da imagem. Mas em ambas as situações são ferramentas interessantes para a análise do contexto da época, e das infraestruturas presentes, bem como os modos de ocupá-las.
Além disto, cabe destacar a vestimenta específica para a ocasião, mas sem os requintes das classes mais favorecidas. Fato reforçado pela ausência de sapatos de parte visível dos personagens da imagem.
Fonte: Registro imagem 52418, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Contudo, na descrição do livro n.2 de Tombo da Matriz da Lapa complementa que na transferência do vigário para a cidade (que antes estava em São José dos Pinhais), em 1772, possuía “81 cabeças de gado e 3 escravos, produzindo, anualmente, um alqueire de milho e outro de feijão” (SEEC, 2006, p. 258). Pela descrição, tem-se a ideia de uma cidade rural e agrícola, estruturada no regime escravagista. População esta que se manteve na cidade, mesmo que em áreas periféricas, e em condições menos favorecidas (fig. 35).



Figura 35 – Casamento de dois personagens negros.
Destaca-se aqui a cena de um casamento de personagens negros, uma população considerável na Lapa, que havia sido recém libertada. Imagem que mostra também o desejo de ascenderem socialmente, e mais do que isto, serem reconhecidos como membros desta sociedade republicana que estava se constituindo. É possível perceber as condições sociais da família, com uma casa simples, com frente em tijolo maciço, requadro de janela aparente (em madeira), lateral da casa em madeira, bem como o quintal em chão batido e um "varal" em primeiro plano.
Nota-se novamente a ausência de sapatos de alguns personagens.
Fonte: Registro imagem n. 2811 (sistema da SEEC, n. 53293), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Durante o século XIX a Lapa possuía uma acanhada malha urbana, com predomínio de edificações comerciais, pois as moradias estavam espalhadas pelas áreas agrícolas no entorno do centro da cidade. Segundo Zandoná (1994, p. 40): "Em 1862, a Vila contava com '32 casas de fazendas secas compradas na Corte'. Em 1881, além de 24 casas de negócio havia 6 açougues, 9 comércios de cachaça nacional e 34 de bebidas estrangeiras[29]. O comércio oscilava, sobretudo ao sabor dos preços do mate". O mapa a seguir se propõem ilustrar esta configuração urbana (fig. 36).

[29] Ressalta-se aqui a quantidade de comércios relacionados à bebida, que, durante as duras travessias de inverno, tornavam-se uma espécie de agasalho aos tropeiros.

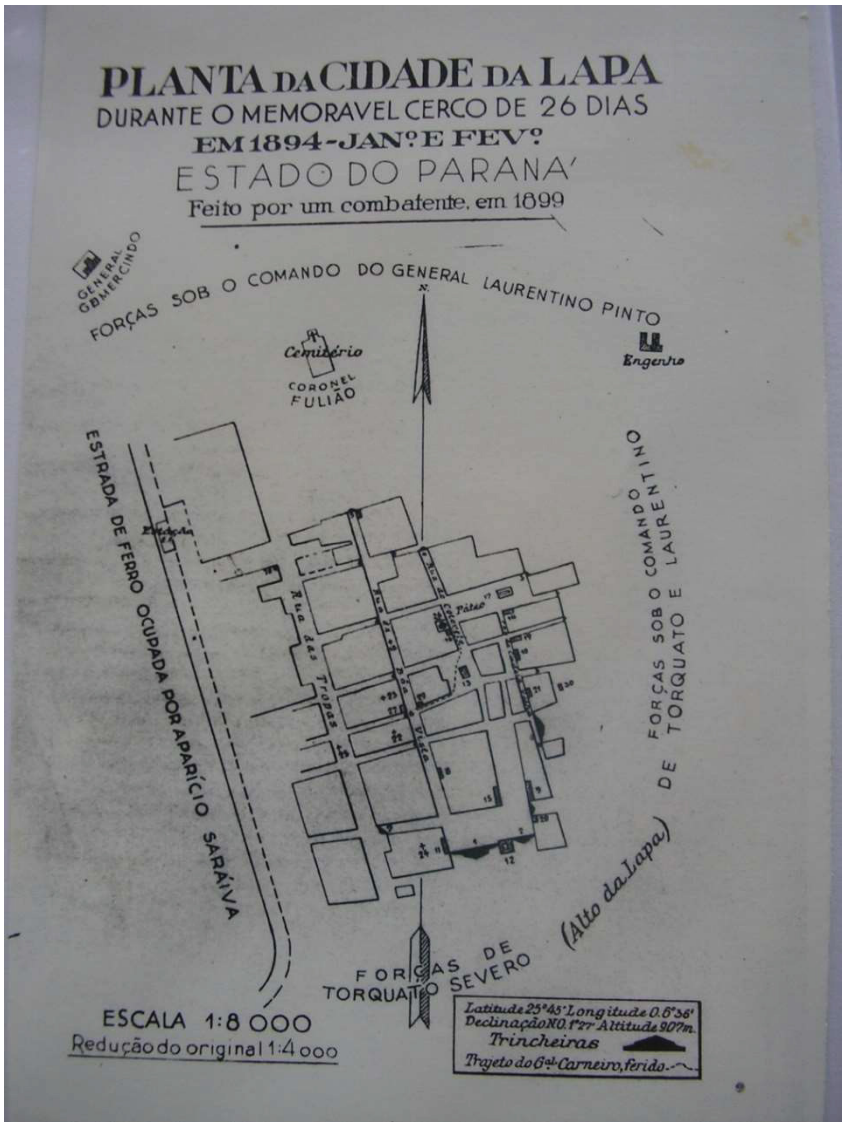


Figura 36 - Mapa da cidade na ocasião do Cerco da Lapa.
É possível notar a quantidade de ruas e quadras da cidade, bem como as possibilidades de expansão urbanas.
Fonte: Arquivo pessoal (2006), referência da imagem no arquivo P8031696.jpg.

Em 1892, segundo SEEC (2006, p. 242): “(...) a cidade contava com 172 casas habitadas, a matriz de Santo Antônio, a Casa de Câmara e Cadeia, 4 ruas longitudinais, 6 transversais, 3 largos, 1 cemitério católico, 4 fontes e fogos”. Sendo que a Igreja e a cadeia se destacavam na paisagem, símbolos da religiosidade (que já estava presente na aquarela de Debret) e do poder governamental. Esta organização espacial se manteve nos anos subsequentes, como é possível observar na imagem a seguir (fig. 37).

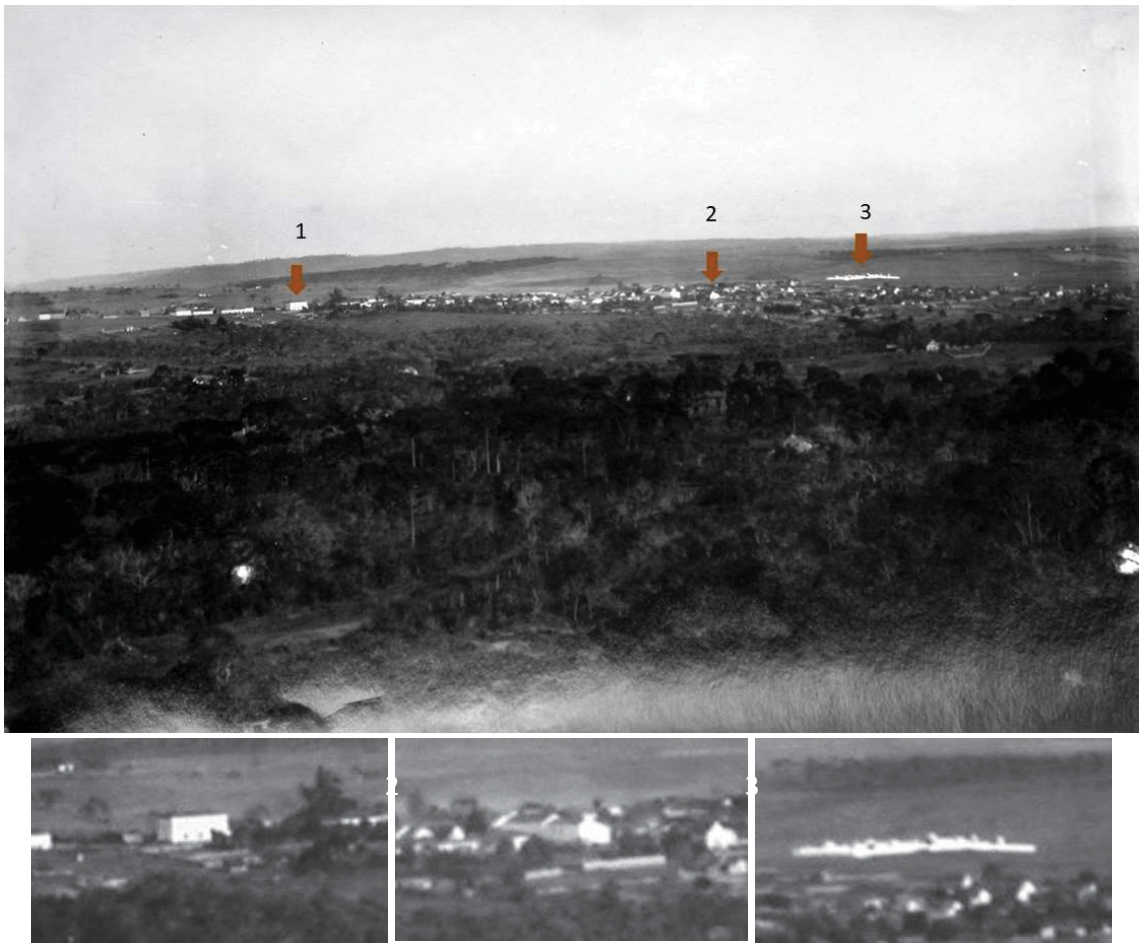


Figura 37 –Vista da cidade da Lapa tirada de cima do Morro do Monge (c. 1930).
Na imagem de Guilherme Glück é possível identificar 1 – Casa de Câmara e Cadeia, 2 – Igreja Matriz e 3 – Cemitério.
Fonte: Acervo Waltraud Sekula, (registro DG 166 - CV 185) - adaptada.

Na imagem acima, realizada por Guilherme Glück, a partir do Monge, é possível identificar a paisagem descrita em 1892, ainda reminiscente em 1930. Na indicação do n. 1, identifica-se a Casa de Câmara e Cadeia, no n. 2, a Matriz de Santo Antônio, e n. 3, o cemitério, descritos na citação anterior. Portanto, mantendo-se as relações espaciais de predomínio religioso e governamental, e voltando-se a uma relação espacial cada vez mais agrícola local (não mais com o "intercâmbio" tropeiro) e exploratória das riquezas naturais (erva-mate e madeira).

Comparada com a imagem atual da cidade (fig. 38), além da expansão, já mencionada na análise da imagem de Debret, é possível ver as reminiscências, neste ponto de vista (do alto do Monge), das edificações destacadas na imagem da década de 1930. Contudo, elementos agora camuflados pela densidade e escala das edificações.

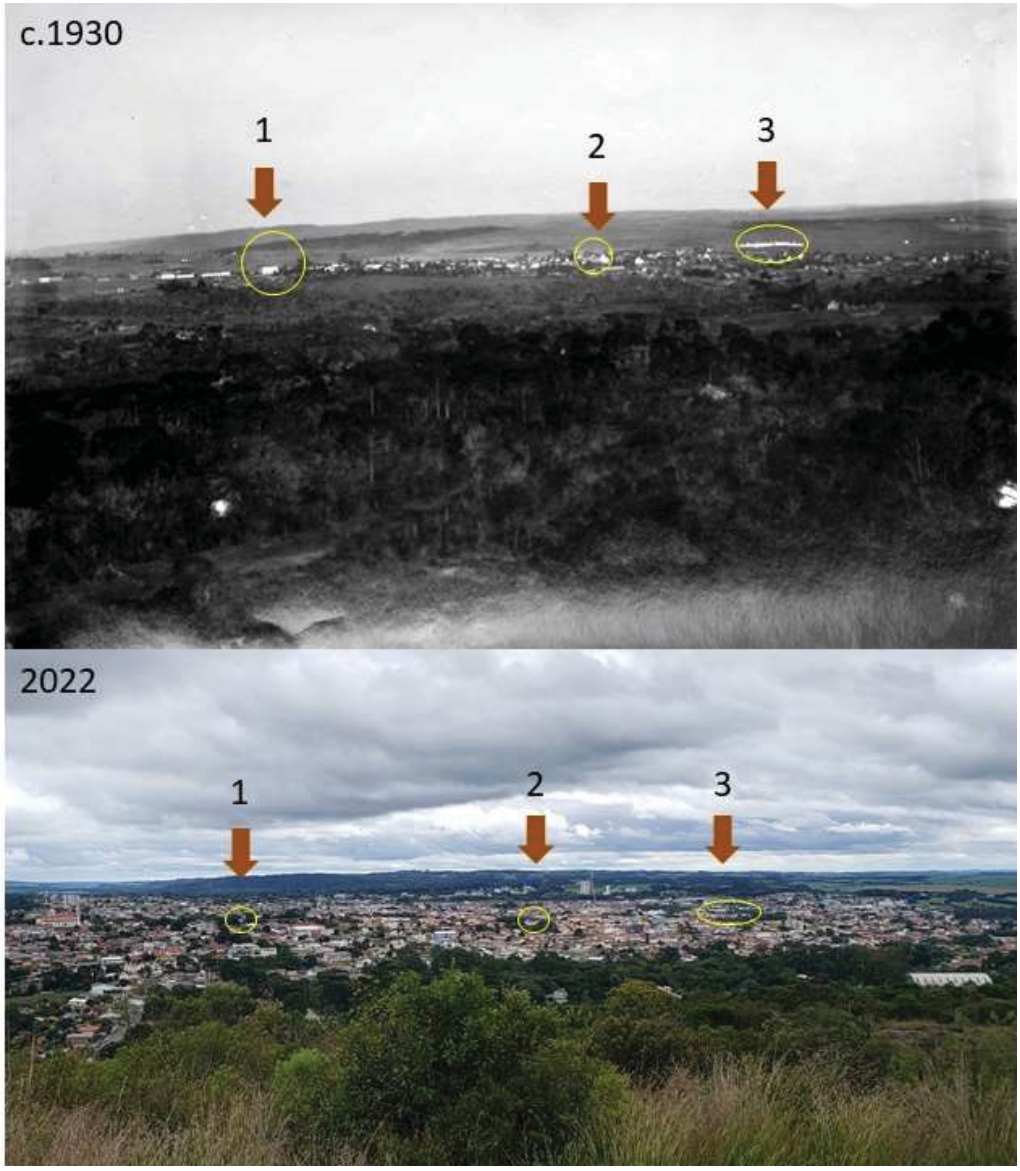


Figura 38 – Comparativo da paisagem geral da Lapa a partir do Monge.
Na imagem 1, a marcação da Casa de Câmara e Cadeia, n. 2, a Igreja Matriz de Santo Antônio, e n. 3 o Cemitério Municipal. Cabe ressaltar que, nestes comparativos, a máquina da autora, diferente daquela de Glück, bem como a técnica de negativo e ampliação (sendo, agora, a captura com fotos digitais). Além disto, o campo de captura da imagem, o ângulo da lente, são diferentes. Contudo, busca-se apenas o comparativo de transformações da paisagem, e não as qualidades fotográficas.
Fonte: Acervo Waltraud Sekula, (registro DG 166 - CV 185) – adaptado e da autora (2022), referência da imagem no arquivo 20220130_140049.jpg.

Outro ponto para uma reflexão foi a consolidação e expansão do comércio, iniciado pelo tropeirismo, mas que se tornou uma das bases econômicas da área central da Lapa. Fato que inclui a possibilidade do surgimento do estúdio fotográfico de Glück (nota-se que ele inclusive instala-se na principal praça e ponto comercial da cidade).

Esta expansão da área central é comum também em outras cidades originadas da ocupação tropeira, como relata o site da prefeitura de Ponta Grossa (s.d., s.p.):

> Com a transformação do uso da propriedade, partilhada entre o criatório e a invernagem, com a predominância desta, que acompanhou a mudança do fazendeiro em tropeiro, e com a ampliação da economia monetária que a isso se seguiu, desenvolveu-se o comércio contra a autossuficiência das fazendas, começando o predomínio das cidades.

E como reafirma Straube (2007, p. 63):

> Mas a passagem das tropas era o elemento principal na estruturação destas cidades. Por isso, com o passar do tempo e a evolução do comércio de mulas e gado nos vilarejos, estes se viram forçosamente a elaborarem Códigos de Postura municipais que dedicassem alguns capítulos sobre as tropas que passavam pelo interior dos aglomerados urbanos, de carros movidos a tração animal e carretas, por serem o principal meio de transporte da época. Trata-se da organização do sistema dos recursos alocativos através de um sistema de legitimação de leis e códigos.

Observa-se no Código de Posturas da Lapa, de 1948, que a concessão para que o comércio de interior (típico ainda dos moldes tropeiros) pudesse permanecer aberto mesmo aos domingos:

> Art. 64. Os estabelecimentos comerciais conservar-se-ão fechados nos domingos e poderão nos dias feriados e santificados ficar abertos até às 13 horas.
>
> (...)
>
> § 3º Nos estabelecimentos do interior que exploram o comércio varejista de secos e molhados, salvo os das sedes dos Distritos, poderão permanecer abertos até as 13 horas nos domingos (LAPA, 1948).

Assim como os estabelecimentos comerciais listados nesta lei, que deveriam recolher imposto de licença para abertura estão, em sua maioria, ainda associados

à rotina tropeira, tais como: venda de gêneros alimentícios, fazendas[30], armarinhos, ferragens, calçados e chapéus, entre outros.

> (...)
> Tiraram o pó das estradas
> Na cidade foram passear
> Iam agora divertir-se
> Com dinheiro para gastar
> (...)
> Trecho da poesia "Homenagem ao tropeiro lapeano" (AUBRIFT, 2010, p. 13).

Nesta mesma lei, ressalta-se ainda o Art. 107 que proíbe a amarração de animais nos postes de iluminação pública, entre outras descrições, bem como "galopar pelas ruas da cidade; andar a cavalo pelos passeios", comprovando ainda a permanência de algumas práticas tropeiras.

Com o fim da Revolução Federalista (tendo o Cerco ocorrido entre 16 jan. 1894 e 11 fev. 1894), a cidade entrou em processo de dificuldades econômicas, porém com os anseios de uma vida republicana e aberta às inovações trazidas pela "modernidade". Segundo a SEEC (1993, p. 27), este foi o marco do fim do período tropeiro, da transformação das fazendas de invernada em pastagens para pequenos rebanhos de gado de corte (quase abandonadas), além do enfraquecimento do comércio.

Segundo a Coordenação do Patrimônio Cultural (1989, s.p.), sobre a inscrição no livro Tombo 94-II, de 26 jun. 1989:

> O tropeirismo e o extrativismo não mais tinham a importância de antes. A implantação progressiva de modernos sistemas agrícolas só muito lentamente ocorreu, e esses fatores, paradoxalmente, concorreram para que se preservasse intacto o ambiente que, ao longo dos séculos, agasalharam momentos importantes de nossa história.

Logo, a cidade configurava-se pela estrutura dos ciclos econômicos agrícolas, sobretudo a extração da erva-mate e a exploração da madeira.

[30] Aqui utilizada no sentido de tecido, pano, algodão, fios entrelaçados.

> Foi a exploração da erva-mate, que já ocorria simultaneamente com os bons tempos da atividade tropeira, que deu um certo fôlego à economia da pequena cidade. Mesmo assim, a maior parte da erva-mate colhida do século passado, a cidade ganhou um grande engenho, o Santo Antônio, que marcou a história da cidade. A exploração da erva-mate e da madeira, nas primeiras décadas do século XX, constituíram as principais fontes de recursos para o município (SEEC, 1993, p. 27).

E o carácter de paisagem outrora de passagem tropeira, começa a conviver com o comércio de madeira e erva-mate, extraídos da região. Um momento que marca as ações de alterações da paisagem natural nativa, e predomínio das configurações antrópicas (incluindo reflorestamentos com fins exploratórios).

A partir da década de 1910 começou a "modernização" da cidade da Lapa. Entretanto, esta economia pouco modificou o desenho urbano da cidade, mantendo a configuração da área central (como visto nas fig. 37, 38), com a preservação do casario e o traçado urbano (fig. 41), como descreveu a CPC na descrição do livro Tombo 94-II. Alguns novos marcos urbanos[31], mais distantes do centro, também ampliam os limites para as estruturas de expansão, sendo eles o cemitério (ao norte), a Igreja dos Protestantes (fig. 42 - ao sul), o Engenho Santo Antônio (a leste) e a estação ferroviária (a oeste).

> Em 1928 a cidade crescera: já estava cortada por vinte ruas, algumas calçadas com lajotas de pedra e a rua que vinha da estação, com paralelepípedos. Em frente à Igreja um repuxo de cimento, redondo, com bordas abauladas, tendo ao centro uma elevação, que esguichava água. Erguia-se um coreto quase em frente ao Teatro São João e a praça era cercada por árvores frondosas. No centro da praça, no dia 9 de fevereiro de 1928, foi colocado um monumento em homenagem aos heróis do cerco. A escultura de autoria de João Turim (fig. 39), com dois metros e trinta de altura, está sobre um pedestal de três metros e cinquenta. Há ainda um baixo relevo do Coronel Lacerda e de seus companheiros (fig. 40). No pedestal foram colocados os restos mortais do General Carneiro, transladados da Igreja Matriz onde se encontravam desde 1894 (ZANDONÁ, 1994, p. 51-52 – indicações de figuras nosso).

[31] Sugere-se a consulta do Apêndice 8 para melhor entendimento da distribuição espacial da Lapa neste início de século.



Figura 39 – Escultura do General Carneiro de João Turim.
Praça General Carneiro, em frente à Matriz.
Fonte: Da autora (2020).



Figura 40 – Baixo relevo do Coronel Lacerda e seus companheiros.
Pedestal da Escultura assinada por João Turim, Praça General Carneiro, em frente à Matriz.
Fonte: Da autora (2020).



Figura 41 – Vista aérea da Lapa.
O ponto de vista superior de Glück foi provavelmente retirada do Monge.
Fonte: Registro imagem 58703, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR (adaptada).

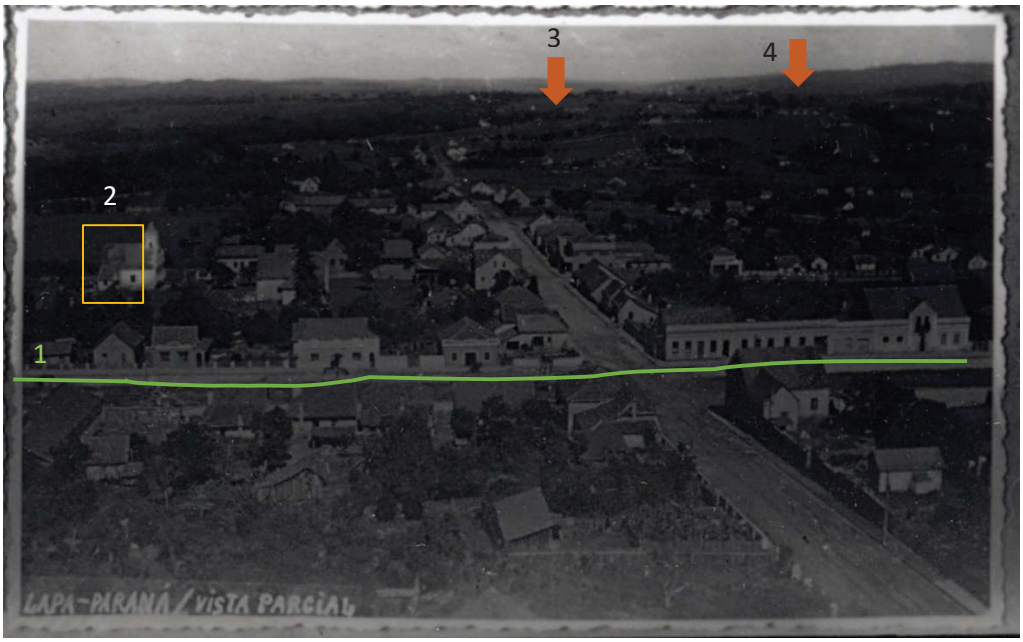


Figura 42 – Vista aéra para a Av. Manoel Pedro e Igreja Protestante.
Imagem retirada da torre do Santuário, com as indicações 1 – Rua das Tropas, 2 – Igreja Protestante, 3 – Vila do Príncipe (bairro), 4 – Via férrea.
Fonte: Detalhe da imagem 1067 (s.d.), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR (adaptada).

Segundo Mororó (2021, p.7) estas transformações urbanas são resultado da transição política e social do momento. Além disto o “modelo republicano francês, com traços positivistas, sobretudo quanto aos militares, eram tecnicistas (...)”, deixam de ser um processo de ocupação e adensamento, e passam a ser, dada a instauração da República, um processo de modernização, implementando práticas “civilizadas”, que alteram costumes e hábitos, além da espacialização urbana.

Tal processo seguia os preceitos higienistas do Barão de Haussmann, implementados em Paris, e de Pereira Passos, no Rio de Janeiro (então capital do Brasil). Contudo, não foram realizadas transformações drásticas como nos grandes centros, mas houve, como dito anteriormente, uma expansão da área urbana.



Figura 43 – Obra urbana.
Na imagem é possível observar uma obra de saneamento público e alteração da pavimentação da via.
Fonte: Registro imagem 52883, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Mas os anseios pelos ares de modernidade começaram a se concretizar com as facilidades das infraestruturas (fig. 43). A rede de água encanada é inaugurada em 1915, assim como da energia elétrica, em 1922:

> No ano de 1922, a primeira Usina de Eletricidade era responsável pela iluminação de 120 lâmpadas públicas e 1800 lâmpadas particulares. Neste mesmo ano, a cidade possuía 350 edifícios e em 1928, o número de ruas, segundo documento da Prefeitura Municipal, era de vinte (VALLE, 1999, p. 37).

E estas transformações físicas e sociais foram representadas em muitas fotografias de Guilherme Glück, desde a chegada das infraestruturas modernas, não apenas restritas à área central, mas também os processos de interiorização e melhoria das infraestruturas de assentamentos e colônias.

> No Brasil, a transição do século XIX para o XX foi também caracterizado por episódios que provocaram profundas transformações no campo político, social e econômico. Entre as novidades daquele período, destacam-se as aspirações à modernidade (...); na política com a Abolição dos escravos, seguida da Proclamação da República; (...) na arquitetura: com o estilo Eclético; no urbanismo com novas ruas, saneamento e luz elétrica.
> (...) incluem-se entre os vetores que indicavam a modernidade (...) os novos usos e costumes que se estabeleciam na cidade por meio de certo desenvolvimento urbano. Mas, além dos novos contornos estruturais da vida urbana, como concentração populacional na cidade, saneamento, luz elétrica, entre outros, incluem-se entre essas novidades da urbanidade o aparecimento de novos artefatos, no caso, a máquina fotográfica que, em geral, encontrava-se em um ainda desconhecido espaço físico citadino: o estúdio fotográfico (SIMÃO, 2010, p. 34-35).

Transformações que podem ser vistas no calçamento (fig. 44) da Rua Barão do Rio Branco (1940), na iluminação da Praça General Carneiro, na construção do Hospital Hyppolito de Araújo e na construção do Santuário de São Benedito (fig.45 e 46, iniciado em 1947 e colocação das telhas em 1948). Glück, em imagens de ângulos ousados, mostrava estas transformações, enfatizando a malha urbana e o conjunto de casario (fig. 47).



Figura 44 – Vista da Rua Barão do Rio Branco, 1940.
Na imagem é possível observar a pavimentação, o calçamento, além da iluminação pública, com os postes com globos brancos.
Fonte: Registro imagem Rua Barão do Rio Branco em 1940 (s.d.), acervo Sérgio Leoni, doado à autora.

Consta no ofício municipal, resolução 01 dez. 1949, que havia se resolvido, por unanimidade da Câmara Municipal, que a prefeitura iria comprar pedras para calçamento da cidade: “paralelepípedo de pedra granito para calçamento”, devendo ter dimensões específicas, extraídas de pedreira dentro do município, sem beneficiamento, exceto o “talhe e forma para assentamento”.

Esta dita pedreira forneceu material para calçamento da cidade (conforme observa-se na imagem 44), e ficava próxima ao Monge e foi registrada por Glück (ver fig. 148).

A construção do Santuário de São Benedito (fig. 45) foi um importante elemento de configuração da área como polo de eventos religiosos. A partir de então, a cidade contava com uma infraestrutura para receber devotos do Santo (como será descrito mais adiante). Fato que foi também bastante registrado pelos olhos de Glück.

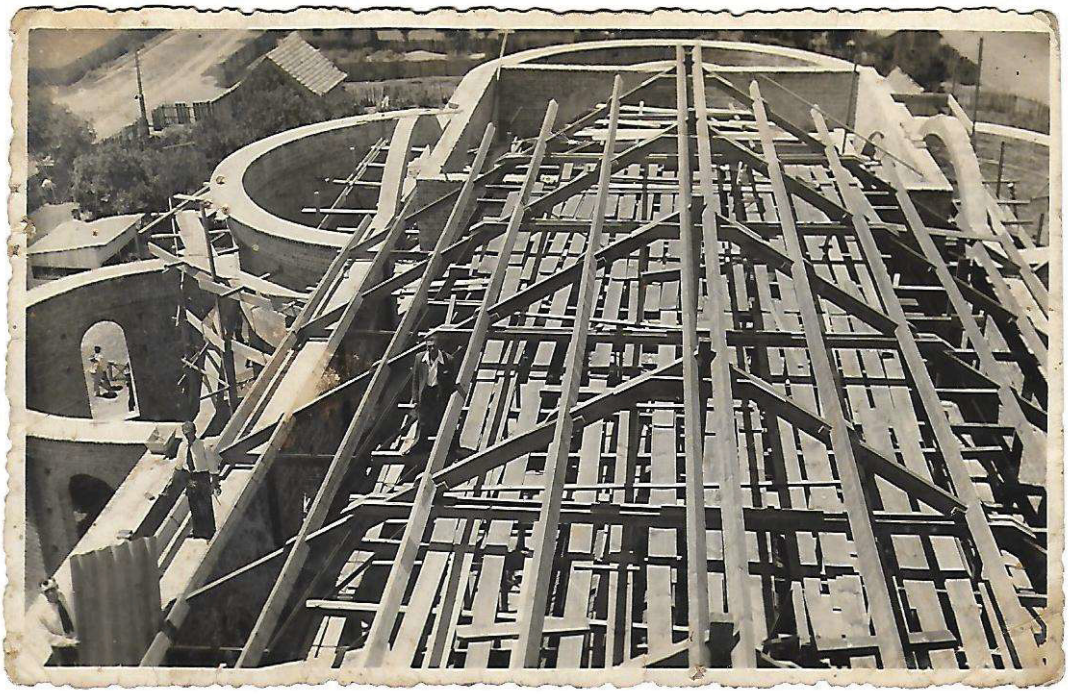


Figura 45 – Construção do Santuário São Benedito.
Nota-se que a imagem das estruturas de madeira entrelaçadas geram à fotografia uma composição abstrata em suas linhas. Destaca-se também o recorte da fotografia feito no estúdio de Glück.
Fonte: Registro imagem construção do santuário (s.d.), acervo Evanilda Ganzert Afonso.

Esta religiosidade aparece, junto com as romarias ao Monge, como importantes atrativos e elementos identitários locais (fig. 46), como também descreve o poema:

Essa cidade me leva a viajar no tempo
Faz com que aflore o sentimento...
Imagem dos meus próprios sonhos
Que levam a risonhos momentos.

Meu coração tem casarios antigos,
Histórias de longínquas datas,
Onde o amor em poesia relata
A vida de crenças e cultura.

Aqui o misticismo tem cores.
A vida tem sabores...
A agricultura é rica.
A história é viva, tanto mais bela, quanto mais antiga!

Poema “Um viajar no tempo” (SILVEIRA, 2011).



Figura 46 – Santuário e Capela São Benedito.
Santuário São Benedito (construção nova à esquerda) e Capela São Benedito (antiga capela, demolida, à direita).
Fonte: Detalhe da imagem 1067, imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 47 – Vista da Rua Barão do Rio Branco, à frente, e Av. Manoel Pedro, ao fundo.
Imagem aérea tirada da torre do Santuário de São Benedito.
Fonte: Detalhe da imagem 1067, imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Outros equipamentos urbanos foram sendo implementados, conforme investigação de Zandoná (1994) e os levantamentos históricos de Sérgio Augusto Leoni: a Fundação Hospital Hyppolito de Araújo (fig. 48), o primeiro hospital da cidade, localizado na mesma praça da Matriz (1925); o Colégio São José (1906); o Asilo São Vicente de Paula (1903); construção do Fórum[32] (1926), instalações de agências bancárias (1934); Quartel do Exército (1949); construção do Panteão dos Heróis (1944 – fig. 49) e instalação do Museu, na Casa de Câmara e Cadeia (1944-1952). Estas transformações foram todas registradas pelo olhar de Guilherme Glück, conforme as descrições e análises a seguir.

Cabe ainda ressaltar que tais edificações consolidaram os eixos de expansão urbana, mantendo, contudo, a escala das construções (gabarito de altura, majoritariamente com um ou dois pavimentos), além de prolongarem ruas existentes.



Figura 48 – Hospital Hyppolito e Amelia Alves de Araújo.
Fonte: Registro da imagem 76512, disponível no sistema da SEEC – memória, (c.1925), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

[32] Sugere-se consultar o Apêndice 5 para fins comparativos da construção do Fórum e o seu estado atual.



Figura 49 – Panteão dos Heróis.
Na edificação é possível perceber o ar de solenidade, acentuado pelos degraus a frente, pela grande abertura de entrada e pela disposição do monumento no terreno (ao fundo do lote, com uma praça para eventos, em frente). Esta configuração garante monumentalidade ao espaço, o que é reforçado pelo ângulo *contra-plongée* adotado por Glück.
Fonte: Detalhe da imagem 1067, imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Ainda em tempo, é importante, dentro destes processos de transformação urbana, apontar que muitas ruas também tiveram seus nomes alterados, após o Cerco. Os nomes singulares das ruas como “Rua da Boa Vista”, “Rua do Cotovelo”, “Rua das Tropas”, “Rua do Quebra Pote” (ou Rezende) e “Pátio da Matriz” (fig. 50), receberam os títulos relacionados às pessoas envolvidas no evento. Sendo então denominadas, respectivamente, “Rua Barão do Rio Branco”, “Rua Coronel Francisco Cunha”, “Av. Dr. Manoel Pedro”, “Rua XV de Novembro” e “Praça Floriano Peixoto”, depois “Praça General Carneiro”. Todas estas ruas registradas nos arquivos de Guilherme Glück (ver as imagens analisadas no item 5.2).

Denominações que consolidavam a ideia de república, ao mesmo tempo que escondiam parte da origem das ruas, suas funções ou características, desvinculando os moradores da origem da ocupação territorial. Afastando-os de leituras que poderiam realizar ao vincularem o nome da via e a paisagem e/ou função de seu traçado.



Figura 50 – Casario do Pátio da Matriz, atual Praça General Carneiro.
Vista da Praça General Carneiro a partir da Matriz, vislumbrando o armazém de secos e molhados(na esquina) e o atelier de Glück(logo ao lado).
Fonte: Registro da imagem 76410, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Por acreditar que os nomes antigos eram mais condizentes quanto às descrições das paisagens locais, por vezes serão os nomes adotados nas descrições desta pesquisa, especialmente a Rua da Boa Vista e a Rua do Cotovelo.

Na esteira dos fatos históricos, como já mencionado, foi na virada dos séculos que ocorre o Cerco da Lapa, deixando gravados na cidade a memória de uma disputa entre maragatos (lenços vermelhos) e pica-paus (lenços brancos). Este evento deixou muitas marcas (fig. 51), sendo constantemente relembrado em eventos públicos (fig. 52 e 53), edifícios e monumentos expostos na cidade, que reforçaram (e ainda o fazem) a memória do evento. Entre as edificações, observa-se uma certa monumentalidade protomodernista do Panteon dos Heroes (segundo a grafia na própria edificação, fig. 49), projeto de Rubens Meister (arquiteto/engenheiro que assinou também o Teatro Guaíra, o Centro Politécnico, o auditório da Reitoria da UFPR e a Rodoferroviária, entre tantas outras edificações em Curitiba).



Figura 51 – Casas atingidas pelos canhões durante o Cerco da Lapa, 1894.
Na imagem, que não é de autoria de Glück, é possível ver as marcas das munições que atingiram a paredes das casas, bem como ainda é visível uma barricada com sacos no meio da via. Acredita-se que neste local General Carneiro fora baleado, o que ocasionou a sua morte.
Fonte: EXPEDIÇÕES LATINAS (2020).

A imagem acima é um destes exemplos de danos às edificações da cidade. Fato que levou inclusive ao farmacêutico, Olympio Westphalen, a entrar com uma ação contra a Fazenda Nacional (em agosto de 1898), para cobrar uma indenização referente aos serviços prestados quanto ao atendimento aos feridos (fig. 52), bem como o uso de medicamentos de sua farmácia (no período de novembro de 1893 a fevereiro de 1894), para as forças federais. Estas ocuparam a cidade, bem como sua residência e farmácia. Na época a ação foi recusada pelo Procurador da República, alegando não ter autorizado a prática do ato, assim como não poderia arcar com todos os danos do ato. Mais adiante o processo foi julgado parcialmente procedente, não se sabendo o desfecho.

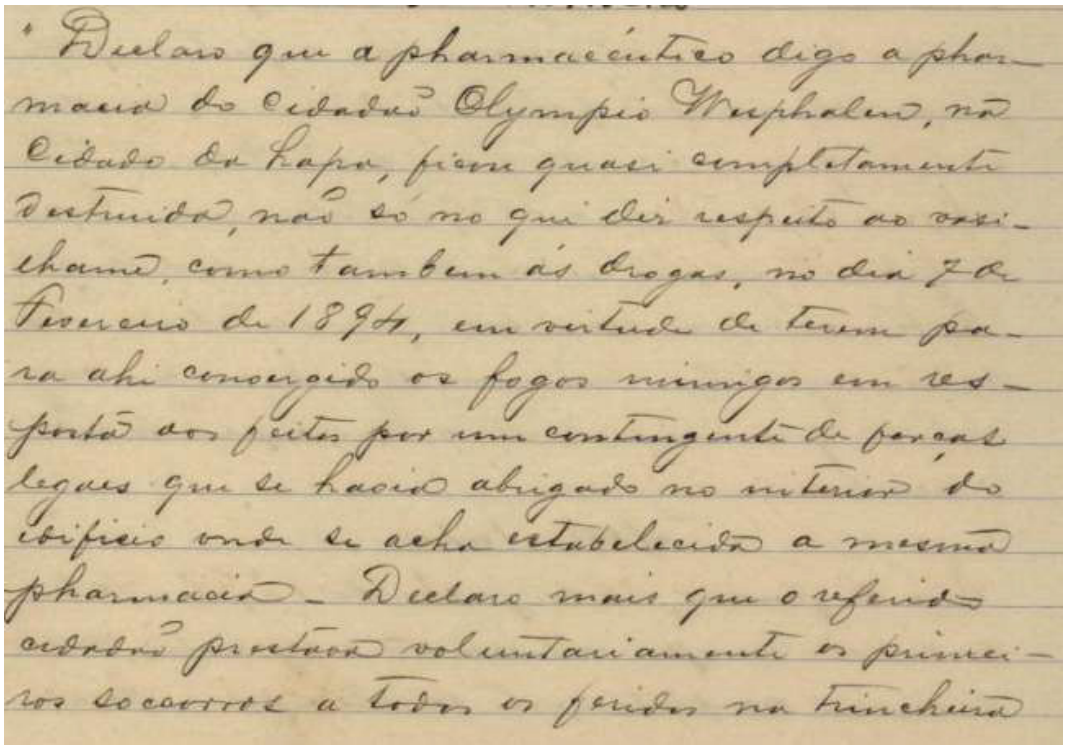


Figura 52 – Trecho dos Autos de Ação Ordinária nº 592, de 7 de ago 1898.
Na ação acima lê-se (com grafia como no original): “Declaro que o pharmaceutico digo a pharmacia do cidadão Olympio Westhpalen, na cidade da Lapa, ficou quasi completamente destruída, não só no qui dis respeito ao vasilhame, como também às drogas, no dia 7 de fevereiro de 1894, em virtude de terem para ahi convergido os fogos inimigos em resposta dos feitos por um contingente de forças leais que se haviao abrigado no interior do edifício onde se acha estabelecido a mesma pharmacia. Declaro mais que o referido ocorrido prestado voluntariamente os primeiros socorros a todos os feridos na trincheira”.
Fonte: MEMÓRIA ONLINE DA JUSTIÇA FEDERAL DO PARANÁ (s.d).

Contudo, apesar dos diversos danos físicos, sociais e até psicológicos causados à sociedade lapeana, a memória do Cerco é amplamente cultivada. Especialmente como um registro da bravura de seus moradores, além das relações republicanas que foram estabelecidas com o evento.



Figura 53 – Evento cívico na Praça General Carneiro.
Nota-se na cena registrada, as comemorações do Cerco. Na imagem em questão, Glück aproxima-se do público, fotografando-os em meio a eles[33].
Fonte: Registro imagem 51001, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

O Cerco da Lapa foi um episódio ocorrido dentro do que convencionou-se chamar de Revolução Federalista, ocorrida entre 1893-1895, teve como causa a instabilidade política gerada pelos federalistas que pretendiam libertar o Rio Grande do Sul do presidente do Estado. Acabou por gerar uma guerra civil que atingiu os estados do sul do Brasil, sendo marcada por lutas sangrentas (gerando aproximadamente 10.000 mortos durante toda a revolução). Foi um evento onde muitos morreram degolados (maneira preferida de acabar com os adversários, neste episódio da história do Brasil). A Revolução atingiu âmbito nacional, rapidamente ameaçando não somente o governo rio-grandense, mas também a República, então comandada pelo Marechal Floriano Peixoto. “As tropas federalistas almejavam chegar à capital da República, mas, por conta da resistência

[33] Segundo Segawa (2011, p. 69) este posicionamento na altura do olho do pedestre, observando a rua, é um modo de tornar o observador (da imagem) parte integrante do espaço, e aqui se estente esta observação, apontando-o como participante da cena. Talvez mais uma estratégia de consolidação das memórias republicanas, decorrentes do Cerco.

do Cerco da Lapa, as pretensões dos rebeldes frustraram-se" (AFONSO, 2009, p. 57).



Figura 54 – Evento cívico-militar junto à escultura de General Carneiro.
Fonte: Registro imagem n. 0632 (sistema da SEEC, n. 51066), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

O Cerco trouxe grandes consequências sociais, políticas e econômicas à Lapa efervescente do fim do séc. XIX, como descreve Valle (1999, p. 36): "As famílias lapeanas vivenciadoras do fatídico episódio ficaram moral e materialmente arrasadas; grande parte de moradias danificadas; o comércio em crise, com uma população dividida por duas facções políticas – prós e contrarrevolucionários". Como narra a poesia:

(...) **XLVI**
Essa epopeia
De guerreiros contra valentes
Que lutaram até a morte
Onde perderam tanta gente

XLVII
Tantos chefes foram mortos
E cercados não tinham mais provisão

As famílias já passavam fome
Para as crianças sobrava um pedacinho de pão (...)

(Trecho de “Cantinho da Poesia”, DARDAQUE, 2017).

A recuperação deste episódio foi lenta (se é que foi totalmente). E somente na segunda década do séc. XX, as novas tecnologias voltaram a chegar à cidade. E entre elas, o estúdio Foto Progresso.

Porém, antes da contextualização da Lapa e o séc. XX, é importante entender os processos que ocasionaram as alterações sociais, políticas, econômicas, urbanas e culturais, iniciados no séc. XIX. Transformações que foram acrescendo as alterações dos costumes e valores, e deixaram marcas no espaço da paisagem lapeana.

Entre os processos pode-se compreender um crescente anseio para a readequação dos valores da sociedade para os novos paradigmas republicanos, sendo um dos primeiros elementos em discussão a questão da abolição da escravatura. Assim como em outras partes do Brasil, na Lapa também se sentia as pressões para que ocorresse a abolição da escravatura. E ela assim ocorreu na cidade, assim como em todo o país. E muitas marcas foram deixadas, não apenas na conformação cultural, mas também na necessidade de substituição desta mão de obra agora liberta, e, principalmente, para onde levar este contingente de pessoas. Onde morariam? Certamente muitos foram forçados a morar em áreas periféricas, como se vê na fig. 35.

Esta parcela significativa da população da cidade trouxe muitos costumes e elementos presentes na cultura imaterial da cidade, que também foram registrados pelas lentes de Guilherme Glück, em especial nos festejos da Congada (fig. 55). Contudo sabe-se que este público não tinha muito acesso à fotografia. Entre as imagens analisadas dos arquivos que se teve acesso, são poucos exemplares em que este grupo aparece representado (especialmente quando se compara com a totalidade ainda resultante de acervo do fotógrafo).



Figura 55 – Postal de lembrança do festejo da Congada da Lapa.
Nota-se na montagem a letra de Glück, neste arranjo para comunicar a lembrança sobre os festejos.
Fonte: Acervo Guilherme Glück, MIS-PR, disponível no site do Museu.

Aponta-se que na imagem acima, a representação do festejo da Congada ainda ocorre, mesmo alguns anos após a abolição da escravatura. Contudo, como era de praxe (e pode-se ler nos versos a seguir), quando os escravos utilizavam as joias de seus senhores, em disputas de demonstrações de poderio, observa-se ainda o mesmo hábito. Inclusive Fernandes (2002, p.16) aponta que "é voz unânime que, antigamente, fino era o vestuário, pois, 'quando eram cativos, vestiam-se melhor do que agora, que são forros'", numa menção à diminuição da riqueza dos ornamentos após a abolição, uma vez que não havia mais o fornecimento de joias e vestimentas pelos "senhores".

> Minha gente venha ver
> Os conguinhos a dançar
> Vestidinhos de amarelo
> De brinquinhos de sinhá
> (FERNANDES, 2002, p. 16).

Além disto, a cena aqui retratada ocorre em frente a um casario colonial (Casa Lacerda), e em frente ao que viria a ser o Panteão dos Heróis, reforçando ainda os valores colonialistas. A formalidade da ocasião e os trajes se refletem na postura e cerimonialidade da imagem, bem como a organização simétrica dos participantes, especialmente retratados para um poster de lembrança do evento (criado pelo estúdio de Glück).



Figura 56 – Congada em frente à Casa Lacerda.
Fonte: Registro imagem n. 1089 (sistema da SEEC, n. 51523), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Na imagem acima (fig. 56), por sua vez, observa-se uma cena menos formal, contudo demonstrando os movimentos envolvidos no desenvolvimento dos atos da Congada, contrastando com o público enfileirado observando a apresentação.

> Naquela época os escravos que encenavam a dança eram vestidos pelas famílias às quais pertenciam e que faziam questão de bem apresentá-los. Tratando-se de uma festa religiosa, o ato de vestir um congo era muitas vezes o pagamento de uma promessa feita a São Benedito. Roupas de

> seda e de veludo eram especialmente confeccionadas para a ocasião e o tablado das Congadas transformava-se num campo de disputa de riquezas entre as nobres famílias lapianas. O congo tinha o privilégio de usar as mais caras joias da família de seu senhor (CASTRO, 1976, *apud* LINKE e ZANIRATO, 2016, p.81).

A congada, originalmente é atribuída aos negros africanos vindos do Congo, sendo comum em várias cidades brasileiras. Como aponta Bigarella *et al* (1997, p. 147) "não se trata de uma manifestação exclusiva da Lapa (...). Mas a 'Congada da Lapa', como tornou-se genericamente conhecida, apresenta numerosas facetas que aquelas ainda sobreviventes ainda não ostentam". Esta manifestação foi bastante presente na cidade (e talvez por este motivo tenha ganhado a atenção e registro aos olhos de Glück), e busca manter-se ainda viva, como ecoa a saudação a São Benedito, no trecho de uma cantiga recitada pelos Congos[34]:

> Oi, vamos minha gente
> Vamos dum modo bonito,
> Oi, venerar nosso Santo
> Que se chama Benedito.
>
> Trecho de uma cantiga recitada durante os festejos da Congada. (WOITOWICZ, PINTO e GEMIN, s.d., p. 21).

De acordo com o tabelião Benedicto Bueno (2004, p. 112) a festa, que ocorre no dia 26 de dezembro, logo após os festejos do Natal[35]: "data melhor para o evento, impossível". Para o tabelião, esta data permitiu que a população pudesse se reunir no entorno do "cruzeiro no pátio da capelinha dedicada a São Benedito e a Nossa Senhora do Rosário[36], no mesmo local onde hoje se ergue, imponente, o Santuário São Benedito". O evento é tão procurado, que mereceu também uma lembrança em forma de postal realizada por Glück (fig. 57).

---

[34] Congos: denominação aos praticantes da Congada. Relaciona-se à origem destes escravos, e ex-escravos, um grupo étnico banto da faixa litorânea atlântica, no entorno da atual República Democrática do Congo.

[35] No Brasil tradicionalmente se comemora o dia de São Benedito no dia 4 de outubro, contudo, na Lapa esta festa ocorre um dia após os festejos natalinos.

[36] Cabe aqui a ressalva que, no Brasil, é tradicional a irmandade de "Nossa Senhora do Rosário dos Pretos", que passou a ser constituída no fim do período colonial. A devoção à Nossa Senhora era realizada pelos escravos, que recorriam às preces na busca do alívio dos sofrimentos da escravidão.



Figura 57 – Recordação da Festa de São Benedito, 1940.
Na recordação é possível ver a antiga capelinha dedicada a São Benedito e a Nossa Senhora do Rosário. Detalhe para a Legenda com a letra de Glück, assim como a montagem da imagem com os raios de luz partindo da capela, a imagem do santo à esquerda e a adição do desenho de arranjo floral. Intervenções gráficas aos moldes da tecnologia da época.
Fonte: Acervo Evanilda Ganzert Afonso.

> Remontando à sua origem, vemos que o imponente santuário edificado no lugar mais alto e aprazível da cidade perpetua uma devoção a São Benedito, nascida em torno da veneração de uma imagem tosca que existia na velha matriz e que pertencera à primeira capelinha de Santo Antônio da Lapa.
>
> A primeira imagem, venerada no santuário, é de madeira, imagem dos tempos coloniais, rústica, com pequeno resplendor de prata, medindo 70 centímetros de altura. (...) Passou-se, então, a cogitar de construir uma capela dedicada ao santo e dar definitiva organização à irmandade. Escolhido foi o alto da cidade pela razão de ser o local onde, outrora, levantaram, no tempo da escravidão, o pelourinho para castigo dos escravos (FERNANDES, 2002, p. 8-9).

Ressalta-se aqui a elaboração de um postal como lembrança do evento. Algo que era distribuído a diversos fiéis, devotos de São Benedito. Na imagem anterior é interessante o tratamento gráfico dado ao postal, tendo em vista as limitações tecnológicas da época. O que provavelmente nos reporta a intervenções diretamente sobre o negativo, seja em forma de desenhos ou grafia, seja pelos efeitos especiais de raios luminosos. O resultado, em partes, promove uma

paisagem fantástica, imaginária, que certamente se difundiu juntamente com a distribuição dos postais / lembranças.

Além disto, nota-se a presença da Capela, anterior ao Santuário, construído anos mais tarde (fig. 45 e 46), como já mencionado. Fato que, em uma atmosfera fantástica, poderia levar ao peregrino a se espantar com tamanho "milagre" de grandiosidade ao confrontar a capelinha ao novo santuário (ver fig. 57).

Contudo parece que houve um processo de esquecimento das contribuições desta comunidade, após a abolição. Paulatinamente foram sendo substituídos por novas influências advindas de diferentes lugares, junto à necessidade de implementação de uma nova força de trabalho e de ocupação territorial: a imigração.

Vários fatores motivaram o governo brasileiro a incentivar a imigração, em especial no sul do país. Segundo Rölke (2016, p. 141) foram três os principais: a necessidade de preencher o espaço geográfico das áreas desabitadas e em litígio fronteiriço; reação à pressão internacional para abolição da escravidão; e, o branqueamento da população.

Por outro lado, a Europa estava passando por um forte crescimento populacional. "O envio de pessoas para as colônias recém-descobertas poderia auxiliar na busca de um equilíbrio para a situação social, cada vez mais calamitosa, que se instalava em solo europeu em razão do aumento da população" (RÖELKE, 2016, p. 45). Eram várias as colônias que se estabeleceram no Brasil, como mostra o mapa (mesmo que de modo simplificado – fig. 58).

Porém, muitos destes imigrantes não tiveram como primeiro destino a Lapa. Muitos deles, assim como a família de Guilherme Glück, desembarcaram e fixaram moradia em territórios de Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Portanto, muitas famílias optaram pela "remigração", destinando-se, por intermédio de políticas estimuladoras para tais práticas, a instalarem-se no Paraná[37]. Para Simão (2010, p. 95): "Segundo as decisões oficiais, a 'remigração' no Paraná foi fruto de Lei de

[37] Cabe salientar que a Província do Estado do Paraná fora emancipada de São Paulo em 1853, portanto, um novo estado e uma nova estrutura precisava ser consolidada.

acordo com uma política organizada pelo ‘Governo da Província’ que, entre outros motivos, apresentava interesse em agregar ares de urbanidade (...)”.



Figura 58 – Mapa das colônias alemães no Sul do Brasil, em 1905.
Biblioteca de conhecimentos gerais e práticos para candidatos militares Volume I, 1905 / editora alemã Bong & Co Berlin * Leipzig * Viena * Stuttgart.
Fonte: WIKIPEDIA (2022).

A partir da segunda metade do séc. XIX a Lapa começou a receber uma população imigrada da Europa e “remigrada” de outras partes do Brasil. Foram russos-alemães, italianos, austríacos, ucranianos e poloneses. O fato da “remigração”, em especial alemã, é confirmado por Bigarella *et al* (1997, p. 117): “a Lapa passa a receber numerosos imigrantes europeus, inicialmente em pequeno número, vindos do Rio Negro, porém procedentes de Santa Catarina”.

Conforme descreve Valle (1999, p. 19): “O processo de imigração da Lapa trouxe elementos de renovação, iniciando uma série de mudanças, uma vez que entravam em contato, recebendo influências de povos de diferentes origens”. Neste processo foram formadas colônias agrícolas, e posteriormente formando pequenos negócios e indústrias.



Figura 59 – Família imigrante da região.

Nota-se na imagem acima as vestimentas da família de colonos, especialmente no vestido da senhora, com estampas, levemente armado, prolongando-se até os pés, e um lenço amarrado na cabeça.
Fonte: Registro imagem n. 774 (sistema da SEEC, n. 76638), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Este contingente de imigrantes de várias partes do mundo, aos poucos chegam à cidade, trazendo consigo o ecletismo como linguagem arquitetônica, inovando em tecnologia e no sistema de arranjo espacial das edificações, expandindo a ocupação da cidade, influenciando em diversos hábitos, como na culinária e nas vestimentas (fig. 59), além de novas expressões linguísticas. O perímetro do atual centro histórico expande-se em prolongamentos das vias centrais, especialmente para o sentido oeste (em direção à linha do trem), como já mencionado. Informação também descrita em SEEC (2006, p. 242).

Novos hábitos são ensaiados, e isto se reflete também nas construções de moradias, espaços comerciais e religiosos. As plantas internas se alteram, as edificações, muitas ainda nos recuos dos lotes, ganham escadas laterais, não mais tendo entrada diretamente pelo nível da rua. Ocorre um “levantamento” dos pisos das casas, bem como nos porões (com suas aberturas para ventilação dos pisos, quase sempre em assoalho de madeira) e sótãos, tanto em construções institucionais (fig. 60), residenciais (incluindo-se a própria casa de Glück), quanto em comerciais.

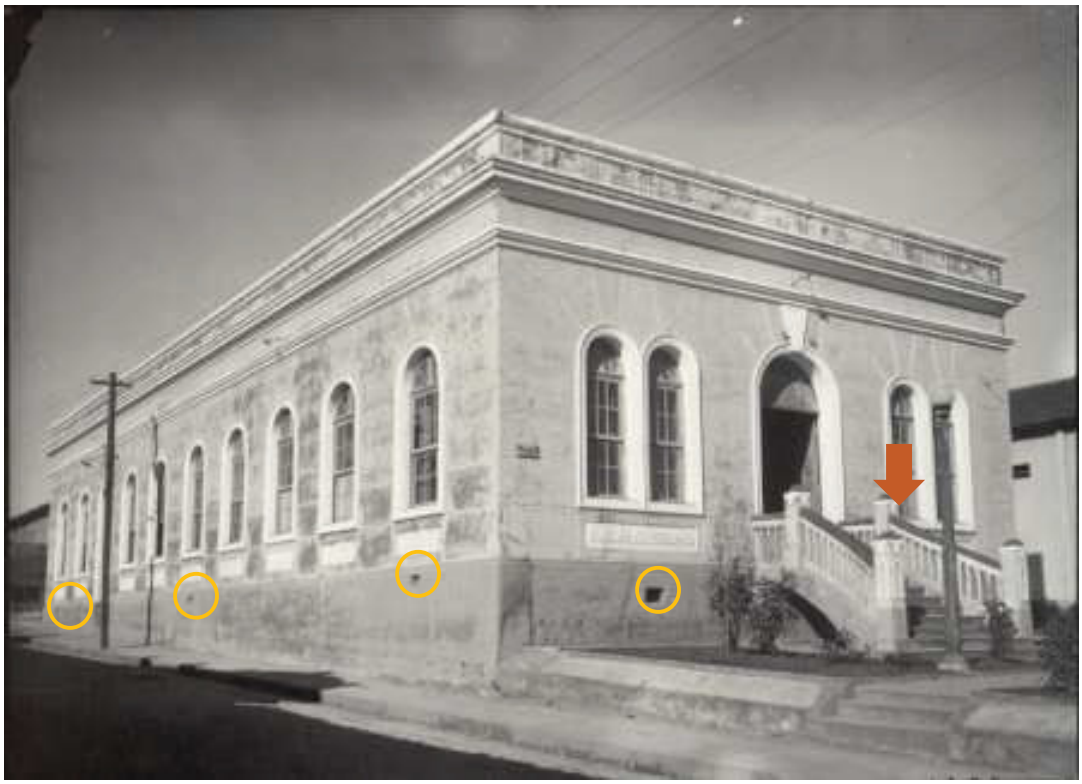


Figura 60 – Escola Manoel Pedro – 1ª sede.
Nota-se na imagem a escola em um bloco único, em estilo eclético, com uma escadaria elevando o nível do piso da rua. A construção também mantém as gateiras (circuladas em amarelo) como ventilação deste porão não habitado, garantindo qualidade do piso. O prédio foi a primeira escola da Lapa, contando a lenda de que D. Pedro II havia doado dinheiro para a sua construção. Atualmente é a sede da prefeitura.
Fonte: Registro imagem 51117, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR (adaptada).

Entre as influências arquitetônicas destas comunidades, foram registradas por Glück várias construções, inclusive como tema central das imagens. Eram (e muitas ainda resistem) edificações que traziam um novo repertório estético às suas composições, bem como alteravam o modo de construir e introduziam novos materiais e arranjos espaciais. Dentro deste novo repertório, estão, além de novas técnicas construtivas, como alvenarias de tijolos, os elementos industrializados como as telhas “tipo francesa” e diversos tipos de ornamentações. Há também a introdução de estilos comuns ao continente europeu, mas que são trazidos neste momento, como o neogótico, por exemplo, como ilustram as imagens a seguir (fig. 61 e 62), de capelas espalhadas pelo território lapeano, e construídas no início de 1900.



Figura 61 – Vista da Capela do Lar e Educandário São Vicente de Paulo.
A instituição é o mais antigo projeto de caridade da Lapa, sendo fundada em 1903. Seu objetivo era ajudar as famílias que estavam em dificuldades decorrentes do Cerco da Lapa. Observar os elementos neogóticos da capela (pequena rosácea e porta com argo ogival), linguagem convencionalmente adotada após o séc. XIX, e principalmente influenciados pela imigração, que trás este repertório em várias edificações religiosas.
Consultar o Apêndice 2 para comparar a preservação da edificação, que se mantém muito similar, ao menos externamente.
Fonte: Registro imagem 51740, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 62 – Vista da Capela São Carlos Borromeu, na colônia São Carlos.
Colônia São Carlos é a antiga Colônia Virmond (ou Wirmond), colônia de imigrantes italianos. A capela foi construída em alvenaria, em 1889, passando por um restauro em 2019, após um incêndio. Destaca-se a porta em arco ogival.
Ver o Apêndice 4 para observar o atual estado de conservação da Capela.
Fonte: Registro imagem n. 658 (sistema da SEEC, n. 76522), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

No contexto desta pesquisa, é dado destaque para a vinda dos imigrantes alemães, dado a origem de Guilherme Glück. Mesmo ele não tendo nascido na Lapa, o fato de uma colônia de imigrantes alemães consolidada na cidade, tornou possível a sua estada e a estabilização do seu negócio.

Os alemães estabeleceram-se na Lapa, assim como em várias partes do Brasil, devido ao contexto da imigração descrito anteriormente. Vieram de diferentes partes do que conhecemos hoje como Alemanha, trazendo consigo uma proximidade com novas tecnologias, como descreve Rölke (2016, p. 46):

> O mapa do que hoje em dia conhecemos como Alemanha mais se assemelhava a uma colorida colcha de retalhos, composta de inúmeros pequenos estados. (...)

> Apesar da fragmentação, os estados germânicos passaram por um notável período de desenvolvimento econômico — cuja origem foi o chamado Bloqueio Continental, imposto por Napoleão Bonaparte em 21 de novembro de 1806. O bloqueio possibilitou, num primeiro momento, o crescimento da indústria artesanal no ambiente então predominantemente rural da Alemanha. Igualmente, contribuiu para o crescimento da liga Aduaneira, criada em 1834. Composta originalmente por Prússia, Hessen, Baviera, Württemberg e Saxônia, a liga tinha por objetivo facilitar o fluxo de mercadorias entre os estados alemães, onde os muitos impostos que cada principado/estado praticava impediam o progresso. A consequência direta foi o surgimento de indústrias e centros urbanos, com isso, desenvolveram-se as indústrias siderúrgica, metalúrgica e mecânica.

Portanto, as inovações tecnológicas estavam presentes no cotidiano destes alemães. E, em grande parte, tais conhecimentos vieram junto com eles em suas vindas para o Brasil. Neste sentido, destaca-se a relação de muitos imigrantes alemães com a produção de fotografias no país, bem como do consumo de equipamentos e insumos germânicos, como câmeras, reveladores, filmes e lentes.

> Chama a atenção o papel desempenhado pela Alemanha na sistematização do ensino da fotografia, numa época em que a tendência generalizada era o ensino direto, do fotógrafo a seu aprendiz-assistente. Com efeito, a Alemanha teve uma posição ímpar no cenário internacional, podendo, em minha opinião ser considerada o primeiro país a encarar a questão do ensino de forma profissional, profunda e consequentemente, criando as bases para a sua destacada atuação na produção industrial de películas e, sobretudo de equipamentos; campos nos quais atingiu uma posição de excelência verdadeiramente mítica (VASQUEZ, 2000, p. 19).

Além da fotografia, podem ser destacadas outras atividades destes imigrantes, conforme Silveira e Silveira (2010, p. 39): “(...) implantaram uma fábrica de farinha de mandioca, investiram na criação de gado e na fabricação de carroças para o transporte de erva-mate[38] e madeira[39] (...)”. Algumas destas empresas (ou similares) foram registradas por Glück como a Fábrica de Carroças (fig. 63) e a Fábrica de Café (fig. 64), esta última em Mariental (colônia de alemães-russos, vindo do Volga).

---

[38] Erva-mate, “antigamente denominada congonha, é uma árvore nativa de nossas florestas. Sua utilização como bebida já foi descoberta pelos índios paranaenses” (WACHOWICZ, 1972, p. 95).

[39] No ciclo da madeira, há um especial destaque para o pinheiro (ou araucária), que segundo Wachowicz (1972, p. 135) foi estimulado pela impossibilidade da importação de uma madeira similar decorrentes da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). A araucária tem como características uma madeira branca e versátil, podendo ser transformada em tábuas, caixas, laminados e outros derivados, além de ser matéria-prima para a produção de papel, palitos, fósforos, mobiliários e objetos, instrumentos e ferramentas diversas.

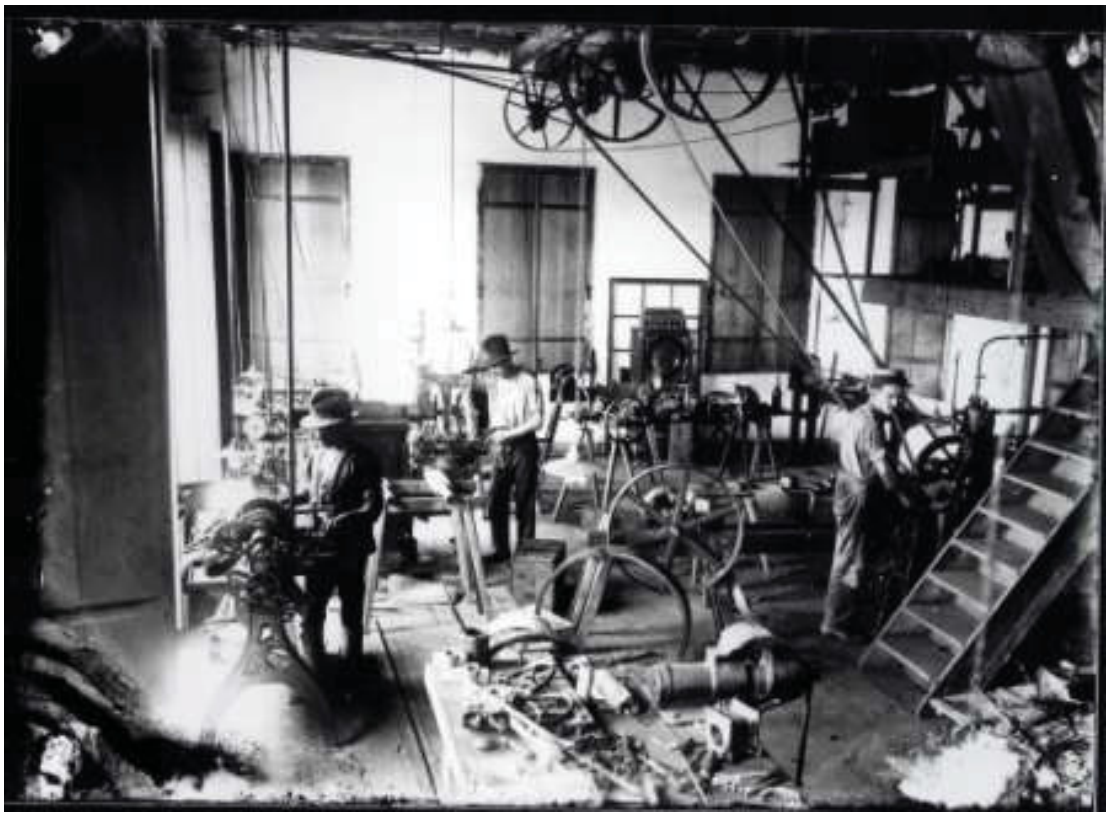


Figura 63 –.Fábrica de carroças.
Fonte: Registro imagem 51285, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 64 – Fábrica de torrefação de café Horning, em Mariental.
Pertencente ao Johannes Hornung, foi um armazém e fábrica de torrefação de café, que resistiu por alguns anos as dificuldades encontradas pelos imigrantes que ali se instalaram.
Fonte: acervo Sérgio Leoni, doado à autora.

Na sequência desta maior "onda" migratória do final do séc. XIX, a Lapa contou também com a indicação, por parte do historiador David Carneiro, para o tombamento de algumas edificações centrais da cidade da Lapa. Seguindo os preceitos das primeiras Cartas Patrimoniais, como a Carta de Atenas (1931 e 1933), foram inscritas as edificações predominantemente coloniais (Igreja Matriz e a Casa de Câmara e Cadeia) ou de valor republicano (como a casa onde morreu o Gen. Lacerda). Também como elementos importantes desta indicação, cabe lembrar da então recente criação do SPHAN[40] (1936), e, anteriormente, em 1912, a fundação da Universidade Federal do Paraná, onde David Carneiro cursou sua graduação (1928), tornando possível seus vários trabalhos sobre a cidade e o Cerco[41]. Por esta ocasião, a Lapa demonstrou-se centrada às discussões patrimoniais nacionais e internacionais.

> A cidade da Lapa, por decisão do Conselho do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, considerando seu acervo arquitetônico e sua história, palco que foi do cerco de 1894, marcante na vida brasileira, passou à condição de patrimônio nacional, tal como Ouro Preto, Olinda, Parati (LACERDA, 2004, p. 120).

Na esteira deste raciocínio, aliado ao evento do Cerco da Lapa, o tombamento de edifícios isolados neste momento contribuiu para a formação de um repertório de monumentos brasileiros, que figuraram o imaginário estadual e nacional, assim como também a uma identidade nacional, mesmo que com viés religioso-militar predominante. Não à toa, alinhados também a República que se instaurara a pouco.

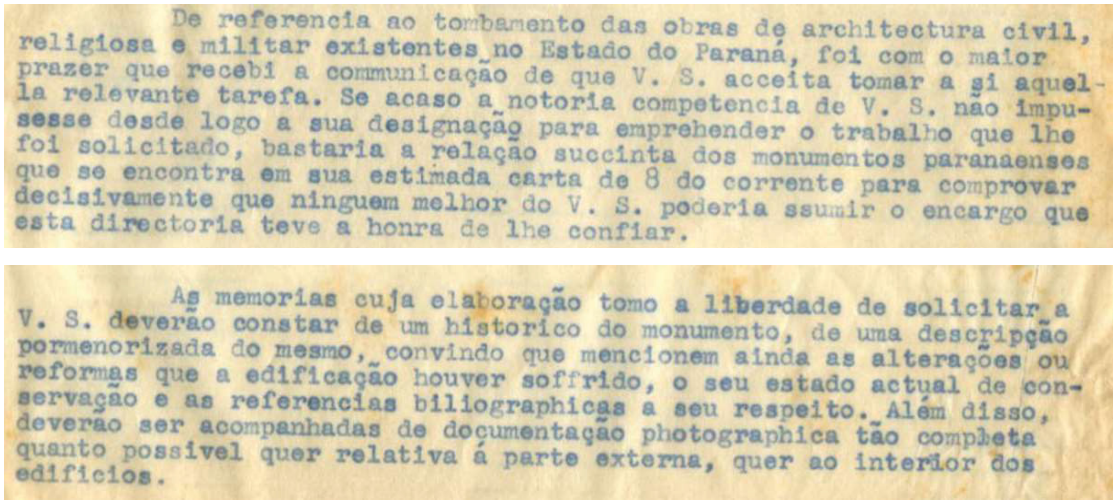
---

[40] SPHAN – Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, foi a primeira nomenclatura do órgão (em 1937), de esfera federal, de proteção ao patrimônio cultural brasileiro. Atualmente o nome adotado é IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, adotado desde 1970. Data a temporalidade desta pesquisa, quando o contexto, assim exigir, será mantida a nomenclatura SPHAN.

[41] Estudos que foram pioneiros sobre a cidade, mas que também refletiam valores da época, e uma visão sob o viés da filosofia positivista sobre a realidade lapeana.

Importante salientar que este processo de tombamento contava (e ainda conta) com um inventário sobre os bens a serem protegidos. Na ocasião, David Carneiro o fez a partir de correspondências com Rodrigo de Mello Franco e o chefe do gabinete do então ministro Gustavo Capanema, o poeta Carlos Drummond de Andrade. E, entre as correspondências, para que a equipe tivesse ciência da relevância das obras que Carneiro gostaria de incluir no rol de patrimônio nacional, era necessário encaminhar, por sua vez, algumas fotografias.

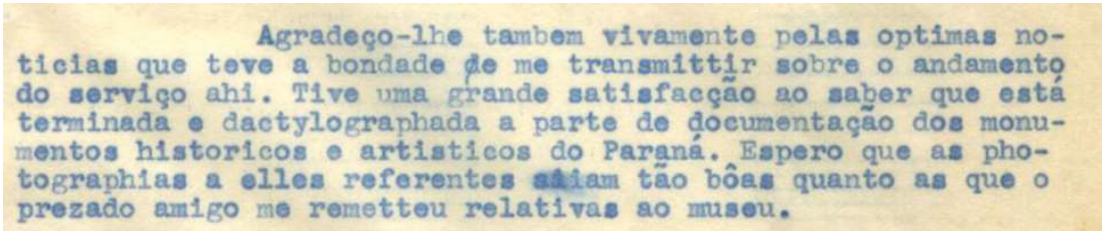
Nesse contexto, aparecem algumas fotografias de Glück, utilizadas no processo, arquivadas junto ao Arquivo Nacional do IPHAN, sem, contudo, a menção de autoria das imagens (como a imagem 67). Em carta ao SPHAN (fig. 65 e 66), Carneiro e Rodrigo dialogam sobre todo o processo:



De referencia ao tombamento das obras de architectura civil, religiosa e militar existentes no Estado do Paraná, foi com o maior prazer que recebi a communicação de que V. S. acceita tomar a si aquella relevante tarefa. Se acaso a notoria competencia de V. S. não impusesse desde logo a sua designação para emprehender o trabalho que lhe foi solicitado, bastaria a relação succinta dos monumentos paranaenses que se encontra em sua estimada carta de 8 do corrente para comprovar decisivamente que ninguem melhor do V. S. poderia ssumir o encargo que esta directoria teve a honra de lhe confiar.

As memorias cuja elaboração tomo a liberdade de solicitar a V. S. deverão constar de um historico do monumento, de uma descripção pormenorizada do mesmo, convindo que mencionem ainda as alterações ou reformas que a edificação houver soffrido, o seu estado actual de conservação e as referencias bibliographicas a seu respeito. Além disso, deverão ser acompanhadas de documentação photographica tão completa quanto possivel quer relativa á parte externa, quer ao interior dos edificios.

Figura 65 – Trecho das cartas sobre documentação dos “Monumentos Históricos do Paraná. Nota-se no trecho da carta, de 13 abr. 1937, a descrição feita por Rodrigo de Mello Franco, de como o processo de inventário deveria descrever os bens a serem inventariados, e entre as ações, ele menciona a documentação fotográfica externa e interna das edificações.
Fonte: Registro imagem Folha017 (1937), acervo IPHAN NACIONAL.



Agradeço-lhe tambem vivamente pelas optimas noticias que teve a bondade de me transmittir sobre o andamento do serviço ahi. Tive uma grande satisfacção ao saber que está terminada e dactylographada a parte de documentação dos monumentos historicos e artisticos do Paraná. Espero que as photographias a elles referentes sáiam tão bôas quanto as que o prezado amigo me remetteu relativas ao museu.

Figura 66 – Trecho das cartas sobre documentação dos “Monumentos Históricos do Paraná. Trecho da carta de Rodrigo de Mello Franco ao David Carneiro, do dia 24 jun. 1937, sobre o processo de inventário dos “Monumentos Históricos do Paraná”. Na carta, Rodrigo comenta sobre estar aguardando o envio das fotografias. Sobre aquelas já enviadas sobre o Museu, se refere ao espaço museológico de Curitiba (atual Museu Paranaense).

Fonte: Registro imagem Folha003 (1937), acervo IPHAN arquivo nacional.

Estas fotografias (fig. 67, 81 e 82) hoje encontram-se no arquivo do IPHAN, também sem menção do nome de Glück, mas que certamente auxiliaram neste processo de reconhecimento da Lapa enquanto parte importante da constituição de um imaginário nacional, a partir do patrimônio edificado. Elemento muito comum nos primeiros anos de atuação do SPHAN.

Isto posto, data de 1938, as primeiras ações relacionadas à preservação do patrimônio edificado da cidade. O historiador David Carneiro foi o responsável por inscrever o acervo arquitetônico ao Iphan, para que fosse iniciado o processo de tombamento (em 1937):

> Nesse mesmo ano o historiador David Carneiro encaminhou ao encarregado do recém-criado serviço, uma relação das 'obras notáveis de arquitetura civil, religiosa e militar' do Estado, entre as quais cita apenas no planalto de Curitiba, três obras localizadas na cidade da Lapa: a Igreja Matriz, (...) construída em 1784, como consta na verga da portada principal, a casa onde 'morreram o Cel. Dulcídio Pereira, Joaquim Lacerda e onde se firmou o documento de capitulação a 11 de fevereiro de 1894' e a casa onde morreu o general Antônio Ernesto Gomes Carneiro (ZANDONÁ, 1994, p. 53-54).

Cabe salientar que esta medida fazia parte da consolidação do imaginário histórico da recém-criada República. Portanto, estas edificações além de seu valor histórico, passariam a fortalecer a imagem da cidade enquanto símbolos de resistência aos revolucionários maragatos. Fato descrito por David Carneiro, ao associar a Lapa aos monumentos de Ouro Preto: "a Lapa, que barrou o avanço federalista por 26 dias salvando a República, devia ser também contemplada com glória semelhante" (CARNEIRO, 1937 *apud* ZANDONÁ, 1994, p. 54).

Fato que entre os bens tombados em decorrência deste ato estão: Casa Coronel Lacerda, Igreja Matriz de Santo Antônio (fig. 67), casa onde morreu General Gomes Carneiro (1938)[42], e a Casa de Câmara e Cadeia (1948 – fig. 68), períodos de atuação da Foto Progresso, de Guilherme Glück.

[42] Edificações descritas por David Carneiro.

Essas edificações, juntamente com a Escapa Devoniana e o conjunto de outras edificações do perímetro central foram acrescidas ao acervo do IPHAN, em 1998, como conjunto arquitetônico e paisagístico, sendo inscrita nos livros tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, além do Histórico e Belas Artes. Consolidando uma ação de preservação enquanto “Paisagem Cultural” (mesmo que não designado como tal), conceito que, segundo a UNESCO, configura como a interação entre o ambiente natural e as atividades humanas, vinculando conteúdos e dados socialmente (SCIFONI, 2016).

> O enfoque da paisagem cultural permite, assim, superar um tratamento compartimentado entre o patrimônio natural e cultural, mas também entre o material e imaterial, entendendo-os como um conjunto único, um todo vivo e dinâmico. Permite compreender as práticas culturais em estreita interdependência com as materialidades produzidas e com as formas e dinâmicas da natureza (SCIFONI, 2016, s.p.).



Figura 67 –.Igreja Matriz Santo Antônio.
Na imagem nota-se a legenda com a letra de Glück, bem como o recorte das bordas típico do atelier dele.
Na referência do acervo não consta a indicação da autoria da imagem de Glück, contudo a mesma imagem foi encontrada no acervo do fotógrafo no MIS.
Fonte: Registro imagem F040702 (s.d.), acervo IPHAN arquivo nacional.



Figura 68 – Casa de Câmara e Cadeia.
Na análise da imagem, observou-se que ela está invertida com a edificação real, como é possível ao se comparar com a imagem a seguir, fig.69. Este fato é recorrente entre as ima-gens de Glück, devido aos negativos serem em vidro, e no momento da ampliação e/ou digi-talização ocorrer esta inversão (seja por descuido ou por não conhecimento do espaço real).
Nota-se também que a arquitetura é o tema central da imagem, destacando-se o enquadramento e a perspectiva capturada para este registro, inclusive facilitando os registros em processos de tombamento.
Fonte: Registro da imagem DG 164 - CV 183 (s.d.), acervo Waltraud Sekula.



Figura 69 – Casa de Câmara e Cadeia em seu estado atual (2022).
Comparativamente a imagem anterior, é possível perceber que o negativo foi invertido. Para isto, é importante observar o conjunto de janelas do segundo piso (3 duplas à esquerda e 3 janelas em separado, à direita).
Fonte: Registro da imagem 20220130_130611, da autora.

Retomando às colônias das comunidades de migrantes segundo Silveira e Silveira (2010, p. 37), as colônias, que foram se estabelecendo no entorno da cidade. Entretanto, seus moradores sofreram com as dificuldades e discriminações, sendo que muitos procuraram retornar aos seus países de origem. Contudo, com o passar do tempo, a imigração atingiu o objetivo, influenciando não apenas a demografia, mas a cultura e demais esferas da cidade. Além disto, a demanda por novas moradias (fig. 70, 71 e 72) para esta população foi um fato que precisava ser resolvido. Para isto, e pela abundância do material da região, foram construídas várias casas em madeira.



Figura 70 – Edificação em madeira com tipologia típica da região.
A edificação em questão não se tem registro exato de sua localização, contudo sabe-se que era um tipo de moradia comum na região, por isto decidiu-se manter o registro realizado por Glück. Ao que parece, esta é a mesma casa que aparece na fig. 80, onde a Jazz Band Voronoff[43] aparece descrita em uma placa sibre a porta lateral.
Fonte: Registro imagem 53504, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

[43] As bandas de Jazz foram um fenômeno no início do séc. XX nas cidades interioranas, com bandas que circulavam entre elas. Cabe aqui destacar, além da Lapa, a presença da banda em Ponta Grossa, por exemplo. Fato também registrado por outros fotógrafos da época, assim como Glück.



Figura 71 – Edificação em madeira ao fundo de uma cena de casamento.
Fonte: Registro imagem 52004, , disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 72 – Edificação em madeira e grupo de pessoas junto à banca “Jazz Band Voronoff”. Nesta cena, além da casa em madeira e lambrequins, nota-se a presença de uma banda de jazz, ilustrando a cena cultural da época.
Fonte: Registro imagem 76082, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Segundo as estatísticas realizadas por Munhoz, em 1919, e apresentadas por Bigarella *et al* (1997, p. 132), a Lapa exportou, neste ano, “mais de 2.000.000m³

de tábuas e toras de pinho, imbuia e outras madeiras". O que, além de movimentar a economia, também alterou a paisagem natural e principalmente iniciou um processo de profundas mudanças com grandes devastações da cobertura vegetal da região (fig. 73), especialmente nos Campos da Lapa.



Figura 73 – Extração de madeira.
Fonte: Registro imagem 51142, , disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Aliás esta matéria-prima movimentou fortemente a economia da região até pouco mais da metade do séc. XX, sendo também registradas pelas lentes de Glück. Desde a extração (fig. 74), ao transporte da madeira em seu estado bruto (tora – fig. 75) ou beneficiada (tábuas – fig. 76), seja por carroças, pelos primeiros automóveis (fig. 77) e caminhões (fig. 78).

> As Matas de Araucária propiciaram ao Estado um ciclo econômico próprio no início do século XX que foi o da madeira. A madeira do pinheiro, cuja árvore, a Araucária angustifólia é universalmente conhecida como símbolo do Estado: o pinheiro do Paraná. A sua cobertura vegetal estendia-se do Primeiro ao Segundo e sul do Terceiro Planalto, desenvolvendo-se em associações com a imbuia (*Ocotea porosa*) e a erva-mate (*Ilex paraguairiensis*), dentre outras espécies (PARANÁ, 1987 *apud* STRAUBE, 2007, p. 49).



Figura 74 – Extração da Madeira.
Desoladora cena de extração da madeira.
Fonte Registro imagem n. 50831, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 75 – Transporte de madeira.
Além do transporte de uma grande tora de madeira, observa-se na cena algumas construções feitas com este material, e algumas árvores ainda em pé.
Fonte: Registro imagem “transporte de madeira” (s.d.), acervo Sérgio Leoni, doado à autora.

Observa-se, nestas imagens, que havia o predomínio de áreas descampadas, onde se poderia “enxergar longe”, destacando-se os “capões”, onde

predominavam grupos de copadas araucárias e outras espécies associadas. Paisagem que possuía elementos psicológicos bastante peculiares, e amplamente conhecido pela ocupação indígena e tropeira, como descreveu o jornalista José Ernesto Erichsen Pereira:

> A vegetação do campo proporciona alguns elementos psicológicos interessantes que mencionamos aqui, na interpretação de alguns autores, sem fazer elogio a um geodeterminismo. Segundo Pereira, o campo é aberto e não esconde o homem, emoldura-o, isolando-o na paisagem. Desta forma não há na planície lugar para tocaias. As raras e ralas moitas não se prestam a esconderijos dos que pretendem atacar de surpresa e fugir. Os capões são ilhas de verdura mais elevadas na vastidão rasa e estão sitiados pela imensidão deserta dos campos. As restingas de mato, vegetação ciliar dos arroios e dos rios, são estreitas e sem continuidade; não escondem convenientemente o homem, - separam, apenas, os leves disfarces do terreno. Portanto, neste cenário de arena, a surpresa é quase impossível (PEREIRA, 1962 *apud* STRAUBE, 2007, p. 49-50).

Esta condição, especialmente no que tange a busca por beneficiar a madeira, foi um dos motivos que levou a cidade a desenvolver-se industrialmente. Processo amplamente fotografado por Glück, desde a extração, ao transporte e a produção de objetos e edificações. E o mesmo ocorreu com os processos que envolveram a erva-mate.

> A expansão industrial, após 1949, pode ser caracterizada pelo aproveitamento que gira em torno da madeira, tanto que nesse mesmo ano já estavam implantadas no município da Lapa, 34 serrarias, 2 fábricas de móveis de compensados, 1 fábrica de laminação de madeira, 6 fábricas de móveis e 12 carpintarias. No ano seguinte, a Lapa contava com uma população de 35.724 habitantes no total do município com 45 estabelecimentos industriais (...) (VALLE, 1999, p. 38).



Figura 76 – Madeira beneficiada sendo transportadas.
Fonte: Registro imagem 50888, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 77 – Veículo de transporte de toras de madeiras em “baratinhas”.
Fonte: Registro imagem 50830, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 78 – Transporte por caminhões de derivados de madeira.
Fonte: Registro imagem n. 50834, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.) e Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Houve uma mudança nos meios de transporte, não apenas das tropas de gado, mas também de porcos (ver fig. 29), erva-mate e madeira, e segundo Fraga, Catavorta e Gonçalves (2017, p. 81) “a partir da década de 50 as estradas começaram a melhorar e o transporte dos suínos deixou a ser o sistema de ‘tropeada’, ou seja, a pé, e passou a ser feito em caminhões”.

Ainda no contexto da extração da madeira, a partir da exploração de suas paisagens naturais, a Lapa também se tornou uma grande exportadora do material. É o que retrata a imagem a seguir (fig. 79), onde as pilhas de madeira beneficiada demonstram a quantidade de material sendo destinado ao transporte ferroviário, mostrando outro exemplo de alterações decorrentes das transformações industriais e de transportes.



Figura 79 – Madeira beneficiada para exportação.
Nota-se o ramal ferroviário para facilitar o transporte pela ferrovia.
Fonte: Registro imagem 50868, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 80 - Edificação em madeira
Na placa nota-se a inscrição da banda de jazz apresentada na imagem (fig. 72). A placa diz "Sifonia J. V." - Jazz Band Voronoff". Ver a edificação na fig. 70, por tratar-se da construção desta edificação aqui apresentada.
Fonte: Registro imagem 50860, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.) Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

E, também, parte deste material foi utilizado para a construção de moradias, galpões, comércio e diversos outros tipos de espaços. Como na imagem anterior (fig. 80).

No que tangem os aspectos culturais, algumas movimentações foram promovidas pela diversificação populacional da cidade. Em um primeiro momento, contribuindo com a segregação de grupos na cidade, mas que aos poucos promoveram algumas integrações. Entre as instituições podem ser destacadas a criação da Associação Literária Lapeana e os Clubes. Ambos os caminhos se tornaram possibilidade para que novos hábitos fossem adquiridos, bem como novas necessidades fossem criadas. Mas como explicar uma associação como estas, sendo que o índice de analfabetismo na cidade, na época, era de cerca de 85%?

Para Lacerda (1980, p. 84) a hipótese mais provável era que os organizadores, que eram pessoas letradas e influentes, esperavam que com a iniciativa, o Governo Provincial tomasse medidas para incentivar a educação e outras ações educativo-culturais na cidade. Porém, foi justamente o oposto que acabou acontecendo. A iniciativa privada acabou apoiando outras ações que se sucederam.

Entre uma das principais iniciativas sobreleva-se aqui a fundação da Associação Literária Lapeana, em 1873. Neste contexto, os membros da associação adquirem fundos para a compra do terreno, onde constroem o Theatro São João. O espaço tornou-se um dos principais fomentadores das atividades culturais e educativas na virada do século.

> A Associação Literária Lapeana foi idealizada com a finalidade de dedicar-se à instrução, criando para isso, a Biblioteca do Teatro. Suas instalações serviram durante algum tempo como salas de aula (...). Durante um período de 25 anos, as dependências do Teatro São João foram utilizadas pela primeira Emissora de Rádio (...) (VALLE, 1999, p. 22).

Esta Associação efetivou a construção do Theatro (fig. 81 e 82), e em 1880, segundo Silveira e Silveira (2010, p. 71), recebeu seu mais ilustre visitante o Imperador D. Pedro II.



Figura 81 – Theatro São João.
Na imagem notam-se vários materiais de divulgação de filmes sendo apresentados.
Na referência do acervo não consta a indicação da autoria da imagem de Glück, contudo a mesma imagem foi encontrada no acervo do fotógrafo no MIS-PR.
Fonte: Registro imagem Foto0023 (s.d.), acervo IPHAN arquivo nacional.



Figura 82 – Interior do Theatro São João.
Na referência do acervo não consta a indicação da autoria da imagem de Glück, contudo a mesma imagem foi encontrada no acervo do fotógrafo no MIS-PR. Na ocasião retratada observa-se uma exposição de produtos agrícolas dentro do espaço do teatro.
Fonte: Registro imagem F032229 (s.d.), acervo IPHAN arquivo nacional.

Outro tipo de associação cultural surgida na virada do séc. XIX para o XX na Lapa foram os clubes recreativos. Foram várias iniciativas, sendo o Clube Congresso Recreativo (1892), O Clube União Democrática (que tinha como proposta a defesa da libertação dos escravos, sendo fundado em 1884), o Clube Teuto Brasileiro (fundado em 1907, com objetivo de congregar a colônia alemã da cidade, mas depois transformado em Clube Recreativo 7 de Setembro, por ocasião do término da Segunda Guerra, e que ainda está em funcionamento).

> O antigo Teuto Brasileiro somente aceitava como sócios pessoas alemãs ou de descendência alemã, e tinha como objetivo oferecer aos associados um ponto de reunião, cursos e conferências em idioma alemão, fundar e aumentar uma biblioteca, proibindo toda e qualquer discussão sobre política e religião (VALLE, 1999, p. 25).

Este é um traço tipicamente alemão, que impactou a vida da cidade e a urbanização, que, como apontam Reinhardt e Souza (2015, p. 36): "Trata-se de um traço cultural característico, o seu 'associativismo' (...). Os próprios imigrantes de origem germânica e, mais tarde, os teuto-brasileiros, tinham consciência dessa originalidade, sintetizada num conhecido provérbio: '*Wo zwei Deutschen sind, bilden sie drei Vereine*[44]'".

É também em 1882 que foi inaugurada a estação telegráfica da Lapa, que contribuiu para a difusão das informações na cidade. Portanto, foram diversas as ações de cunho educacional, cultural e artístico que ocorreram na virada dos séculos.

Ainda outros aspectos desta Lapa destacam-se aqueles relacionados à vida de seus moradores, tanto no que se refere à religiosidade (seus rituais e festejos), aos momentos de lazer e moradia. Nos aspectos religiosos, a maioria católica da cidade, teve maior registro de seus eventos por Glück: casamentos, que seguiam do ritual religioso na Matriz para o estúdio logo ao lado, ou das festas de casamento nas casas de familiares, de procissões, aos rituais fúnebres. Momentos ricamente

[44] Em tradução livre "Onde se juntam dois alemães, são constituídas três associações".

registrados, onde é possível compreender além das paisagens, as pessoas que nelas viviam, relacionavam e transformavam.

Por isto, como era de esperar, Glück ficou incumbido de registrar diversas celebrações das comunidades que compunham a Lapa. Especialmente celebrações religiosas, como os festejos de São João Batista, na colônia Johannesdorf (fig. 83), em 1921.



Figura 83 – Festa de São João Batista, na colônia Johannesdorf, 24 jun. 1921.
A imagem em questão é citada por Bach (2000, p.83) como a celebração de São João Batista, festa junina tradicional. Contudo, como foi comum durante esta pesquisa, a referência do acervo não consta a indicação da autoria da imagem de Glück.
Fonte: Registro imagem n. 3014 (sistema da SEEC, n. 53496), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (1921), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Além disto, como já anunciou a exposição organizada pelo MIS-PR, intitulada “As noivas de Glück”, eram frequentes os registros de casamentos, passando pelo seu estúdio muitos casais (fig. 85). Assim como também era comum que o fotógrafo se dirigisse à casa dos noivos ou ao local da festa (fig. 84), para registrar o evento.

Após a cerimônia do casamento era costume tirar fotografia com o Sr. Guilherme Glück, imigrante alemão e fotógrafo profissional, que seria distribuída como lembrança para os familiares. No retorno, os noivos eram conduzidos juntos na mesma carroça que havia levado a noiva, sendo realizado o jantar, juntamente com os convidados na casa da noiva (BACH, 2000, p. 111).

ARTES

15/09/2017 / Por Tamie Ono Lor

As noivas de Glück

O **Museu da Imagem e do Som do Paraná** leva a exposição "***As noivas de Glück***" para a **Casa Lacerda,** na **Lapa-PR**. Em suas fotografias, **Guilherme Glück** registrou a cultura local (principalmente a lapeana) do início do século XX. A mostra é composta por fotografias capturadas em cerimônias da época na região sul, com enfoque nas noivas. O acervo do fotógrafo com mais de 40 mil chapas de vidro pertence ao MIS-PR.



Figura 84 –Retrato que anunciava a exposição "As noivas de Glück"
Fonte: LOR (2017).



Figura 85 – Casamento de João Mildemberg e Maria.
A imagem foi realizada no estúdio fotográfico de Glück, para isto, sugere-se a leitura do fundo da imagem, realizada no tópico 5.3, deste trabalho.
Fonte: Registro imagem Mayer (11), acervo Arthur Mayer.

O mesmo pode ser analisado entre os momentos de lazer registrados: piqueniques, jogos de futebol, passeios pela mata (fig. 86), visitas à Gruta do Monge ou Sanatório[45] (fig. 87). Nestas imagens é possível observar as vestimentas, os utensílios, os hábitos e a relação com os espaços naquele período. Contudo, a vegetação exuberante e/ou as pedras naturalmente esculpidas são retratadas destacando o sublime (ver análise tópico 5.3).

[45] O Sanatório São Sebastião foi um hospital de referência para o tratamento de tuberculose na cidade, graças a qualidade do ar da região. Fundado em 1927, hoje recebe o nome de Hospital Regional São Sebastião. Segundo a Secretaria Estadual da Saúde, “foi o primeiro hospital construído no Brasil com dinheiro dos cofres públicos” (SESA, s.d). Foi idealizado pelo governador Caetano Munhoz da Rocha, nos moldes de sanatórios suíços. A escolha do nome São Sebastião foi por ele ser considerado o “Protetor das Pestes”.



Figura 86 – Lazer junto ao Rio e à Mata.
Fonte: Registro imagem 50532, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 87 – Visita junto à Gruta do Sanatório.

Esta pequena gruta contém uma imagem para orações. Na imagem é possível observar a anotação indicativa do local, feita por Glück.
Fonte: Registro imagem 51040, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Práticas como a caça, contudo, também foram registradas (fig. 88). Cabe lembrar que no início do séc. XX esta era uma prática bastante comum, assim como o corte de árvores, principalmente a araucária (hoje protegida por lei).



Figura 88 – Grupo de homens após uma caça[46].
Pelo registro invertido de Glück sobre o negativo, no canto superior esquerdo, imagina-se que a cena pode ter sido digitalizada invertida (espelhada).
Fonte: Registro imagem n. 2503 (sistema da SEEC, n. 52985), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Outro registro interessante dentro do acervo de Glück estão os interiores das moradias. Imagens que também revelam muito sobre hábitos, valores, relações

[46] Optou-se por deixar as imagens como estão digitalizadas no acervo, sem recortes de bordas ou correções quanto ao posicionamento da imagem. Quando isto for necessário, estará assinalada junto à fonte com a indicação “adaptada”, que também se referirá a inserção (aqui realizadas) de elementos gráficos sobre as fotografias.

espaciais dos personagens fotografados. Nestas imagens internas também aparecem cenas escolares, comerciais (fig. 89), hospitalares (fig. 90), pessoas fantasiadas em festas de carnavais, além de eventos e poses militares.



Figura 89 – Interior de uma farmácia.
Na imagem é possível observar, além da distribuição do mobiliário e da publicidade, a tipologia dos frascos, garrafas, caixas e outros recipientes que acondicionavam os medicamentos.
Fonte: Registro imagem 7-445), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 90 – Interior de uma enfermaria no Santório São Sebastião.
Nota-se nesta imagem que os pacientes estão em leitos dispostos lado a lado, alguns mais, outros menos enfermos, ao que parece. Esta disposição de layout, ventilação e limpeza era comum no início do séc. XX, até por influência da teoria, ainda em difusão, de Florence Nightingale.
Fonte: Registro imagem 51591, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Nas imagens de interiores é perceptível o arranjo espacial, o mobiliário, os costumes, usos de retratos em paredes, além das relações íntimas e sociais que são estabelecidas nestes espaços. A figura abaixo (fig. 91) mostra uma sala onde podem ser vistas duas mulheres e suas vestimentas da época, além de um mobiliário requintado em madeira, com detalhes entalhados, e jogos de tabuleiro sobre as mesas.



Figura 91 – Interior residencial.
Fonte: Registro imagem 53106, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Por fim, destacam-se pela quantidade de registros e pela característica das imagens, sempre bastante formais, os retratos de alistamento e serviços militares. São retratos de homens fardados (em grupo – fig. 92 – ou sozinhos, fig. 93) ou em eventos ou atividades pela cidade (fig. 94). Sempre transparecendo a ordem, como o protocolo relativo às forças armadas exigia.

Historicamente, o Quartel da Lapa está associado à 5ª Região Militar do Exército Brasileiro, também conhecida como “Região Heróis da Lapa”, criada em 1891, com sede em Curitiba. Segundo Silveira e Silveira (2010, p. 115), em 1931 houve uma solicitação para uma instalação de uma unidade do exército da Lapa, quando foi instalada a III Companhia do 13º Regimento de Infantaria (construção também registrada por Glück). Contudo, anos mais tarde foi substituída pelo 15º Batalhão dos Caçadores e depois pelo o 15º Grupo da Artilharia, sediado na Lapa, recebendo material militar em 1951, consolidando sua atuação, que perdura até hoje. Atuação que, de certo modo, também foi a marca do Brasil Republicano.

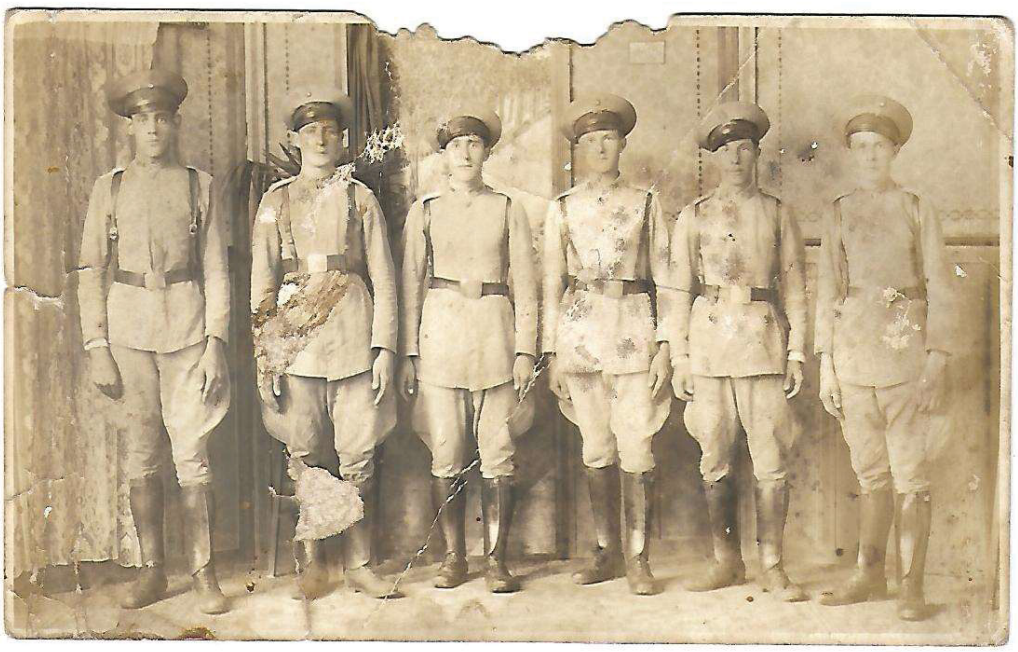


Figura 92 – Turma alistamento militar.
Turma de de Augusto Ganzert (quarto da esquerda para a direita).
Fonte: Registro imagem “turma alistamento Augusto Ganzert” (1939), acervo Evanilda Ganzert Afonso.



Figura 93 – Alistamento militar.
Fonte: Registro imagem “Augusto Ganzert, aos 24 anos, no exército, 1939”, acervo Evanilda Ganzert Afonso.



Figura 94 – Formação militar.
Fonte: Registro imagem 51484, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

A presença militar é bastante forte entre moradores e ex-moradores, como retrata o poema a seguir, graças, principalmente, ainda às relações estabelecidas com o Cerco (e depois continuada com ações militares durante a ditadura).

Cento e vinte e um anos já se passaram
Mas, ao se andar pelas ruas de pedra
Tem-se a sensação de ter sido ontem...
Durante vinte e seis dias
De chuvas, luas e sóis
Lapa cercada, Lapa resistente, Lapa corajosa
Fuzis, espadas, pistolas e adagas
Homens lutando, heróis, homens morrendo
Mulheres de coragem, auxiliando
Esposas, irmãs, filhas, mães
Enfermeiras, curandeiras
Companheiras, soldados de saias
Cidade cercada, Lapa valente
Barricadas erguidas, sangue inocente
Coragem igual ao do audaz combatente
Teve a mulher da Lapa
Curando feridas
Alimentando bravos guerreiros
Rezando, ungindo, bendizendo
Gerando novos heróis...

("A mulher no cerco da Lapa...", DIECKMANN, 2015).

A cena militar, como mencionado, foi constantemente registrada por Glück, seja pelos retratos dos personagens, seja pelos eventos cívico-militares ou construções relacionadas a esta temática. Algumas destas imagens foram realizadas pela demanda dos soldados em serem registrados para "entrarem no quartel", outras, por encomenda para registrar as cenas militares. Contudo, cabe destacar que esta temática, latente em muitas cenas, revela de certo modo todo o impacto ainda reminiscente do Cerco, e, principalmente, uma certa relação "amistosa" com a presença militar.

Portanto, a categoria geográfica da paisagem pode ser vislumbrada em diversas esferas (social, política, econômica, cultural) a partir das imagens de Glück. Os registros sígnicos estão presentes nestas e em outras formas de registros (visuais, orais, táteis, olfativos, cinestésicos), onde são possíveis ver a "geografia em toda parte" (COSGROVE, 1998). Textos que nos saltam aos olhos nesta investigação das espacialidades humanas, apresentando parte da complexa teia de relações humanas (sociais e espaciais).

4. CAPÍTULO 4 – GUILHERME GLÜCK: O FOTÓGRAFO DA LAPA

Neste capítulo, assim como descrito no tópico 2.3 “Fotografia como objeto de estudo”, são apresentados os elementos essenciais da produção de Guilherme Glück (fig. 95). Para isto, a ordem de como foram apresentados os itens “assunto, fotógrafo e tecnologia”, aqui estão readequados para uma ordem mais condizente para o desenrolar da história. Portanto estão apresentados primeiramente “o fotógrafo”, depois “a tecnologia”, e, por fim, “o assunto” (ou melhor, os assuntos). Em seguida, um dos temas, não muito frequente nas atuais menções à obra de Glück, é avaliado, a “fotografia de paisagem”, bem como, por consequência, é analisada parte de suas qualidades enquanto fotógrafo.

Contudo, os fatos biográficos estão aqui narrados em uma sequência que busca evidenciar a bagagem cultural de Glück, enquanto imigrante (e reimigrante), que se adapta ao contexto de uma cidade que estava em transformações, conforme as descrições do capítulo anterior. Além disto, a importância desta descrição se dá pelo fato da relevância do fotógrafo enquanto conector da tessitura desta tese, ao representar a possibilidade de análise da paisagem a partir de seus registros fotográficos. Por isto, conhecer sua biografia, torna-se fundamental para a construção também da paisagem em que estava inserido e por ele mediada em seus registros fotográficos.

4.1. Guilherme Glück



Figura 95 - Guilherme aos 28 anos
A foto foi realizada no dia do seu casamento. Note que a foto é de estúdio em Joinville - 1920
Fonte: Arquivo pessoal Waltraud Sekula, registro imagem guilherme 038.

Guilherme Glück nasceu em 22 de fevereiro de 1893 em Rio do Poncho (hoje parte do Município de Criciúma, Santa Catarina). Filho de imigrantes, o pai Franz

Christiaan Glück[47] (Alemanha) e a mãe Magdalena Cornélia Dero Glück[48] (Holanda). Seus pais chegaram ao Brasil via navio, pelo porto de Laguna[49] (SC).

> Saiu da Alemanha o meu bisavô (Ludovico Guilherme Glück[50]), como médico homeopata, veio aqui e foi para o sul de SC, pra beira de um rio, onde se instalou, que é o tal Rio do Poncho. Certo, lá meu avô encontrou a esposa Madalena Dero, casaram e se colocaram lá no sertão. Eram agricultores. – Relatou Helga, filha mais nova de Glück (UHLMANN, 2000 *apud* MENDONÇA, 2000, p. 17)[51].

Segundo Sekula[52] (2020) Glück nasceu Wilhelm Glück, em uma família luterana, com nome comum entre alemães, e por "naturalizar-se" brasileiro, mais tarde (já residindo na Lapa), alterou seu nome para Guilherme[53]. Outrossim, afirma Mendonça (2000, p. 17), o "registro" de Glück foi marcado na Bíblia da família, como era de costume aos alemães imigrados, somente mais tarde, quando entrou para o exército é que teve seu registro efetivado.

Enquanto viviam em Rio do Poncho, a família vivia em condições muito humildes, em casa muito simples. Conviviam com as condições rudes da natureza do entorno, incluindo os animais da mata, que frequentemente aproximavam-se da casa. Esta, havia sido construída com muitas dificuldades e com materiais locais.

Além de Guilherme, os pais de Glück tiveram mais três filhas (Elizabeth, Wilhelmine e Charlotte), o que o tornou responsável pela ajuda no sustento da

---

[47] Fez-se uma busca da chegada dos Glück ao Brasil junto aos registros de entrada pelo porto de São Francisco do Sul (SC), junto ao Arquivo Histórico de Joinville (HERKENHOFF, 2016). Contudo, as listas disponibilizadas são de 1851-1891 e 1897-1902. Entre os Glück, foi encontrado apenas um nome, o qual está grafado sem o trema, apenas "Gluck", seguido da descrição: "não constam mais dados, foi embora", no Navio "Emma e Louise", com saída de Hamburgo (18/03/1852) e chegada em 20/05/1852. Não tendo certezas sobre se tratar de alguém da família, não se acrescenta esta informação, até o momento, à biografia do fotógrafo.
[48] Magdalena Dero Glück (1863-1932) acompanhou parte da produção de fotografias de Glück, pois em 1932, ano de sua morte, o fotógrafo já havia se estabelecido na cidade. Também foi sepultada no cemitério luterano da Lapa (ver Apêndice 1).
[49] Arquivos que não estão vinculados aos registros de Joinville.
[50] Ludwig Wilhelm Glück (1831-1916) e Anna Maria Glück (nascida Kühl) (1835-1909) encontram-se sepultados no cemitério luterano da Lapa, com uma fotografia, provavelmente retirada por Glück, em sua lápide (ver Apêndice 1).
[51] Sugere-se consultar o Apêndice 1.
[52] Waltraud Sekula é neta de Guilherme Glück, filha de Irmgard Glück, filha mais velha do fotógrafo, que contraiu matrimônio com Dagoberto Koenig.
[53] Alteração comum entre imigrantes como forma de naturalização e integração à comunidade onde se inseria, facilitando a comunicação e grafia do nome entre aqueles que viviam no Brasil.

família desde muito cedo. Em 1901, já residindo na Lapa, seu pai falece, quando Guilherme ainda tinha 7 para 8 anos, aumentando ainda mais a dificuldade quanto ao sustento de todos. A propósito, foi pelas dificuldades financeiras, que a família se muda para o Paraná, onde já havia uma colônia de imigrantes alemães estabelecida.

Para a Lapa, primeiro foi Henrique Glück[54], irmão de Cristiano[55] (nome abrasileirado de Franz Christiaan, pai de Guilherme). Lá se estabeleceu, e, em seguida chama o irmão (que havia contraído tifo, e estava bastante debilitado) e sua família. Após recuperar-se (com sua medicina homeopática), segue para a Lapa, mas morrendo pouco depois.

Sendo arrimo de família, Guilherme precisou buscar alternativas para auxiliar no sustento da família. Foi entregador de verduras produzidas pela família, trabalhou na lavoura, construiu cercas, cuidou de animais, até que aos 17 anos, "no início de sua adolescência, ao tentar laçar um novilho, este o derrubou e ele foi arrastado, ferindo-se com um galho que lhe atravessou a perna direita" (SEKULA, 2020). Este evento deixou marcas físicas em Glück, que teve comprometimento na circulação de sua perna, que frequentemente era enfaixada. Motivo que também o impediu em trabalhar com carpintaria.

Foi quando, neste mesmo ano (1910) passou pela Lapa um fotógrafo alemão de Berlim, chamado Kolpa, que apresentou a técnica à Glück. Então ele compra seu primeiro aparelho fotográfico. Em entrevista, Glück relatou:

> (...) o primeiro aparelhozinho pequeninho, daquele bem antigo. Depois tive um amigo em Curitiba, que era fotógrafo, Carlos Brenner. Esse era casado com uma lapeana, uma colega de escola minha[56], de maneira que nós, amigos, ficamos amigo do seu Brenner. E lá fui aprender o essencial da fotografia, na rua Barão do Rio Branco (GLÜCK, 1982 *apud* MENDONÇA, 2000, p. 20).

[54] Henrique nome abrasileirado de Heinrich Glück (1873-1953), como consta em sua lápide no cemitério luterano da Lapa, PR (ver Apêndice 1).
[55] Cristiano, cujo nome era Franz Christiaan, tem seu nome como Christiano Glück (1858-1901, em sua lápide, também no cemitério luterano da Lapa, PR.
[56] Acredita-se que esta menção à escola que Glück faz seja à escola alemã, anexo à igreja luterana, pois, segundo os relatos de seus familiares, Guilherme não frequentou a escola regular.



Figura 96 – Atelier Photografia Weiss Carlos Brenner.
Rua Barão do Rio Branco, em Curitiba, na década de 20, detalhe para a Livraria Germania e a Photografia Weiss Carlos Brenner.
Fonte: Curitiba Antiga (2013), acervo Cid Destefani.

O ofício foi sendo aprendido aos poucos, em diversas vindas para Curitiba, para o estúdio Photographia Weiss Carlos Brenner[57] (fig. 96):

> (...) só trabalhei na Lapa, eu ia praticando, ia dois a três dias para Curitiba, com o Carlos Brenner, para ele me dar instruções, apresentar o serviço que fiz se estava de acordo, se não estava etc. Isso foi pouco tempo (GLÜCK, 1982 *apud* MENDONÇA, 2000, p. 20).

E, mesmo com pouco estudo, e com o aprendizado feito à distância (cabe ressaltar que Curitiba fica à cerca de 60 Km da Lapa, e que o deslocamento entre as cidades era difícil nos anos 1910-1920, com estrada de chão, e a cavalo ou afins), Guilherme Glück logo começa a atuar como fotógrafo. Viajava pelas cidades vizinhas, como fotógrafo ambulante. Percorreu com um burrinho Canoinhas, Três Barras, São Matheus, Palmital, Triunfo. As viagens duravam 8 a 15 dias, conforme

[57] Carlos Brenner foi também um dos chamados “Fotógrafos Pioneiros do Paraná”. Ele comprou o estúdio de Photografia Weiss de José Weiss, que por sua vez aprendera o ofício com a fotógrafa Fanny Volf, referência para a profissão em Curitiba e região, e descrita por Simão (2010).

a demanda. Como ele mesmo relata: “(...) às vezes eu parava para uns dias a mais, quando tinha festa no interior, quando tinha padre, e decerto ali é que rendia. Tinha casamentos, batizados, essas coisas” (GLÜCK, 1982 *apud* MENDONÇA, 2000, p. 22). E o cuidado com seus materiais era comum também a outros fotógrafos como Glück, que enfrentavam dificuldades no transporte de uma cidade para outra. Fato que pode ser percebido pela bolsa para transporte de negativos (fig. 97), exposta no MIS/PR.



Figura 97 – Bolsa de fotógrafo para chapas de vidro.
Bolsa em couro exposta no MIS/PR, utilizada para transportar negativos em vidro. Dimensões 19 cm de altura por 12 cm de largura, e profundidade de 6 cm.
Fonte: Da autora (2022), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

A situação dos fotógrafos ambulantes era recorrente pelo Brasil, graças à difusão das técnicas e dos custos da fotografia, que foi barateando com o passar do tempo, como descreve o Boletim Casa Romário Martins (2005, p. 2): “surgiram os retratistas itinerantes, percorrendo vastos territórios em busca de clientela, num mercado ainda incipiente e sem concorrência”.

Deste modo, Glück foi estabelecendo uma clientela, até fixar seu estúdio fotográfico e se estabelecer no centro histórico do município da Lapa.

> No Brasil, o desenvolvimento da fotografia coincidiu também com o crescimento de uma classe urbana formada por comerciantes, operários, funcionários da administração pública, militares, artesãos, imigrantes e escravos alforriados. Esses personagens, ao se deixarem fotografar, contribuíram para a difusão de especialidades que a fotografia permitiu. Entre elas, a *carte de visite*, retrato colado sobre cartão, no formato de um cartão de visita, de baixo custo, acessível à maioria das pessoas e que popularizou o retrato. O costume de oferecer retratos com dedicatória transformou a *carte de visite* num modismo do século XIX (BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005, p. 2-3).

Prática que se estendeu pelo início do século XX, como comprovam as imagens de Glück, incluindo a sua própria fotografia de casamento, transformada em postal (fig. 98).



Figura 98 - Casamento de Guilherme Glück e Wanda Seefeldt, 1920.
Guilherme Glück e Wanda Seefeldt, no dia do casamento – 20 de outubro de 1920. Como de costume, a fotografia vinha juntamente com um paspatur[58] estampado e/ou em relevo.
Fonte: Arquivo pessoal Waltraud Sekula, referência do arquivo Guilherme Glück e Wanda Seefeldt.docx.

[58] Paspatur, do francês *passe-partout*, é uma peça de cartão recortada, formando uma moldura, onde são encaixados desenhos, gravuras e fotografias. Auxiliam na proteção da imagem, além de conferir requinte ao material finalizado.

Em 1920, conheceu Wanda Willhelmina Augusta Seefeld[59] (também de origem alemã). Ela era de Joinville, mas conheceram-se em Canoinhas, quando em uma de suas viagens para fotografar. Ela fora para a cidade, na casa de um tio, para melhorar de malária, pois acreditava-se que o "ar da altitude e das montanhas" melhorava a condição respiratória.

> Ele de imediato conheceu os tropeiros e passou além do atelier também a viajar em lombo de burro levando máquinas e materiais fotográficos (tipo as de fole) e os negativos em vidro, indo na direção de Santa Catarina, Canoinhas, Rio Bonito, etc.. numa viagem tirava as fotos tanto das famílias como registros de festas, casamentos, batizados, etc. retornando, ele mesmo revelava as chapas, fazia as cópias e na próxima viagem entregava as encomendas e tirava novas. Foi assim que conheceu a minha avó Wanda Seefeldt, primeiramente na casa de um tio dela em Caçador aonde ela estava passando uns tempos para se recuperar de uma doença. Depois ele foi fotografar a família dela em Pirabeiraba – Rio Bonito – SC. Ele de imediato se apaixonou. Era 1920 (SEKULA, 2020).

No ano seguinte, casaram-se em Joinville, mas por conta das condições de saúde de Wanda, foram residir na Lapa. Tiveram três filhas: Irmgard, Gertrudes e Helga (fig. 99). Completaram bodas de ouro, até que a esposa veio a falecer, em 1977. Depois disto, Glück muda-se para Ponta Grossa, para a casa da filha Gertrudes. Lá construiu seus próprios aposentos, prova de que ainda mantinha sua força e vitalidade. E, lá, depois de ter sua obra exposta pela primeira vez (fig. 100), em 1982, veio a falecer em 28 de fevereiro de 1983.

[59] Existem diferentes grafias adotadas nos documentos encontrados: Seefeld, Seefeldt e Zeeffeld, por exemplo. Contudo, nos arquivos de Joinville (HERKENHOFF, 2016) encontrou-se a grafia Seefeldt entre os registros de entradas de famílias imigrantes no Brasil. Entre os nomes, encontrou-se as datas 24/06/1859 e 14/09/1860, com sobrenomes Seefeldt, todos protestantes advindos da Prússia (embarcados em Hamburgo). Portanto, datas compatíveis a possível entrada do "Gluck" registrado e descrito em notas anteriores. Ainda cabe menção que em sua lápide no cemitério luterano da Lapa, consta "Wanda Seefeld Glück", por isto a adoção desta grafia ao longo do trabalho (exceto nas citações, onde se mantém a grafia conforme indicado nas fontes).



Figura 99 - Família de Glück, 1932.
Guilherme, Wanda e as três filhas: Irmgard, Gertrudes e Helga (bebê).
Foto de 1932. Ano de falecimento da mãe de Guilherme (Magdalena Cornélia Glück).
Fonte: Arquivo pessoal Waltraud Sekula, referência do arquivo guilherme 023.

(...) sua primeira exposição fotográfica foi no Espaço da Funarte em Curitiba que ficava na Rua Cruz Machado com a Rua Dr. Muricy na edificação da Casa Andrade Muricy ou da Secretaria de Estado da Cultura. Sendo diretor na época o artista plástico Domício Pedroso que lançou ele

como a primeira exposição de “Fotógrafos Pioneiros do Paraná”. Ele compareceu, lembro bem foi em abril de 1982. Lúcido falou sobre cada uma das fotos, as pessoas, local, etc. Citou causos como em conversa com o Ney Braga que quis citar a primeira foto que o Glück tirou dele, o meu avô o interrompeu e disse: “Não, Ney a primeira foto que tirei de você foi com cerca de um ano, você em cima do cavalo branco da família, posando em frente ao meu Atelier”. Assim era ele. Em fevereiro do ano seguinte 1983 ele nos deixava após ter comido uma laranja estragada, contraiu uma infecção intestinal que pela idade avançada o seu organismo não conseguiu reagir e ele entrou em falência de órgãos. Óbito consta como: inanição em virtude do organismo não reagir frente a uma infecção (SEKULA, 2022).



Figura 100 – Guilherme autografando um catálogo de sua exposição em 1982.
Exposição ocorrida na Funarte de Curitiba, cujo título era “Fotógrafo Pioneiro do Paraná”. Na foto aparece seu genro Lauro Uhlmann e sua filha mais nova Helga.
Fonte: Arquivo pessoal Waltraud Sekula, referência da imagem guilherme 009.

Contudo, seu trabalho ficou por muito tempo esquecido pelos pesquisadores e pelo grande público, até ser reencontrado para ser arquivado no Museu da Imagem e do Som. Como conta a diretora do Museu em 2000, Marly Garcia Correia, sobre as aventuras em busca de acervo, até que um proprietário de um ferro-velho entrou em contato:

> Até que um deles (dono de ferro-velho), situado na Avenida Garibaldi, me ligou para avisar que haviam deixado lá uns negativos de vidro, de fotos

> antigas. Consultei nossas finanças e, vendo que tínhamos dinheiro, fui imediatamente, com o meu carro particular, um fusca, até o ferro-velho. Fiquei espantada com a quantidade.
>
> O dono do depósito não sabia contar quem havia deixado o acervo lá. Naquele tempo, vendia-se de tudo (...). Insisti para ver se lembrava de algum detalhe, mas em vão. Então, nada mais restando a fazer, coloquei tudo no meu carro e levei para a sede recém-inaugurada do MIS, na rua Westphalen.
>
> E é esta a verdadeira história da incorporação da Coleção Guilherme Glück ao acervo do MIS (...) (MENDONÇA, 2000, p. 15).

Apesar das condições e caminhos pelos quais o acervo passou, apesar de algumas perdas, boa parte do acervo se encontra para análise, e é o que se segue nesta pesquisa, que ainda contou com acervos particulares, com cópias em papel, das fotografias de Glück.

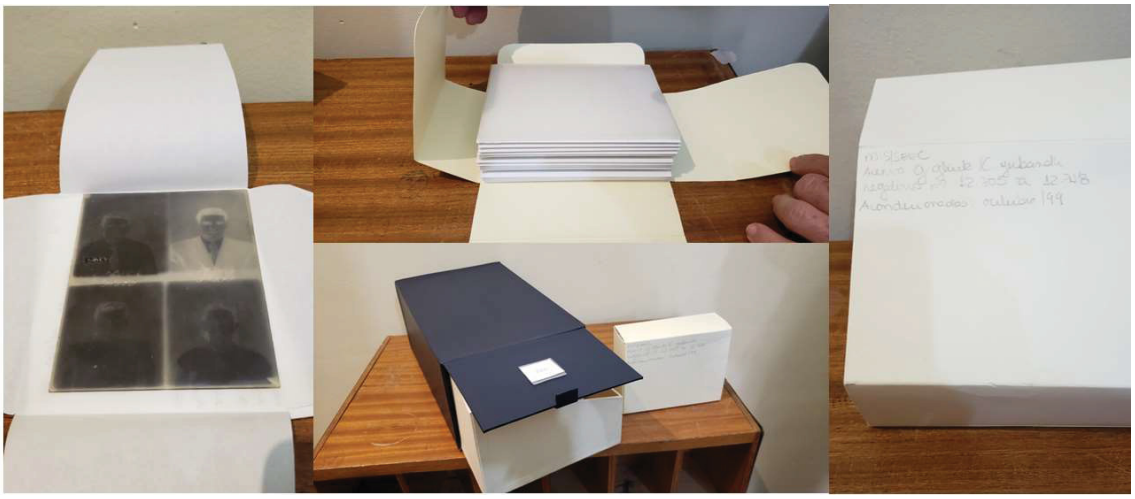


Figura 101 – Negativos em vidro no acervo do MIS/PR.
No acervo do MIS/PR é possível ver os negativos em vidro originais, bem como as embalagens individuais de cada um deles. Em grupos, eles são acervados em envelopes identificados, e depois em caixas, prezando pela conservação contra choques mecânicos, dada a fragilidade do material. Sistema de proteção desenvolvido pela equipe do MIS-PR.
Fonte: Da autora (2022), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Cabe ainda como última nota deste tópico, apontar sobre o acervo encontrado no MIS/PR. As imagens encontram-se, em sua maioria, digitalizadas, como as constantes nesta tese. Contudo, o acervo ainda conta com um registro minucioso e cuidadosamente acondicionado, dos negativos em vidro. Como é possível observar nas imagens anteriores. Todo este material, encontra-se organizado e armazenado em três corredores de arquivos deslizantes, como se vê na imagem a seguir.



Figura 102 – Acondicionamento do acervo de Glück no MIS/PR.
Imagem de uns dos corredores de acervamento do material de Glück.
Fonte: Da autora (2022), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Além das imagens, o museu conta também com algumas correspondências de Glück e alguns objetos de trabalho, como tripé, bolsas de armazenamento de negativos e materiais fotográficos.



Figura 103 – Objetos de trabalho de Glück no MIS/PR.
Na imagem é possível identificar o tripé de Glück, bem como caixinhas para armazenamento dos negativos em vidro (uma caixa metálica e uma bolsa de couro, onde se lê “Ernemann – Dresden”) e uma caixa de papelão Kodak da câmera Vest Pocket Model B (ver imagem a seguir).
Fonte: Da autora (2022), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

A caixa de papelão entre os objetos, refere-se à embalagem da câmera Vest Pocket Model B, uma câmera produzida pela fábrica de Eastman, em 1925, nos Estados Unidos, circulando até meados de 1934. Foi produzida também no Reino Unido (entre 1931 e 1933). Era uma câmera portátil, que fez sucesso, pela praticidade que apresentava na época, como ilustra a imagem a seguir.



Figura 104 – Câmera Vest Pocket Model B, Kodak.
Modelo similar ao utilizado por Glück.
Fonte: ANTIQUE & VINTAGE (2020).

Contudo era uma câmera que permitia personalizar o negativo, com a inserção de anotações escritas à mão. Eram câmeras de bolso, e utilizavam filmes A127, filmes em rolo, que provavelmente foram testados também por Glück. Salienta-se, contudo, que as imagens aqui analisadas foram realizadas sobre negativos em vidro.

4.2. O Atelier do “seu Glück”



Figura 105 – Letreiro “Atelier Photographico”
Detalhe do estúdio Foto Progresso, com seu letreiro ainda com a indicação “Atelier Photographico – Guilherme Glück”.
Detalhe da fotografia do arquivo DG024 (ver foto completa na figura 109).
Fonte: Arquivo pessoal Waltraud Sekula, referência da imagem DG 024 - CV 10.

Guilherme Glück vê sua demanda crescente de clientes, e então estabelece um ateliê fotográfico no pátio da Igreja Matriz (fig. 105):

> (...) porque eu tinha 3 irmãs, a mamãe e uma tia, uma irmã da mamãe, que eu tinha que sustentar. Pra mudar, na cidade, era difícil, isto aqui também era difícil. Então ficamos no sítio até conseguirmos casar as três irmãs. Aí ficaram só mamãe e a tia – que era quase cega, mas já de nascença. Comprei aquela casa na Praça (Praça General Carneiro, 5 e 94). A casa tem dois números, porque eu tinha alugado enquanto a patroa estava viva. Alugamos uma parte da casa, era grande para nós dois só (GLÜCK, 1982 *apud* MENDONÇA, 2000, p. 21).



Figura 106 - Guilherme aos 35 anos em 1928
Fonte: Arquivo pessoal Waltraud Sekula, referência da imagem guilherme 032.

Foi então, na Praça, ponto principal da cidade da Lapa, onde muita gente ia, em especial aos finais de semana, à missa, na Matriz de Santo Antônio, que Glück (fig. 106) estabelece seu estúdio fotográfico: Foto Progresso. Uma excelente localização para atrair clientes, em especial nos finais de semana, quando a demanda era maior.

O entorno é composto por várias edificações ainda presentes no cotidiano lapeano (como é possível ver na fig. 107): 1 – Casa Eclética; 2 – Casa José Francisco Correia (a casa de alvenaria mais antiga da Lapa, de 1830); 3 – Hospital

Hyppolito de Araújo; 4 – Matriz Santo Antônio; 5 – Comércio (antigo Leocádio Lacerda, armazém de secos e molhados); 6 – Atelier Guilherme Glück (fig. 105); 7 – Museu Histórico da Lapa (Casa onde morreu Gen. Lacerda); 8 – Theatro São João; 9 – Cartório de Notas e Protesto Antonio Claret Bueno.



Figura 107 – Entorno do Atelier Fotográfico de Glück
Lê-se na imagem: 1 – Casa Eclética; 2 – Casa José Francisco Correia (a casa de alvenaria mais antiga da Lapa, de 1830); 3 – Hospital Hyppolito de Araújo; 4 – Matriz Santo Antônio; 5 – Comércio (antigo Leocádio Lacerda, armazém de secos e molhados); 6 – Atelier Guilherme Glück; 7 – Museu Histórico da Lapa (Casa onde morreu Gen. Lacerda); 8 – Theatro São João; 9 – Cartório de Notas e Protesto Antonio Claret Bueno.
Fonte: Da autora 2020.



Figura 108 – Edificação onde funcionava o Atelier Fotográfico de Glück.
Na sequência das imagens é possível ver a edificação onde funcionava o Atelier Fotográfico de Glück em aprox. 1930, em 2009, 2020 e em restauro em 2022.
Fonte: Registro imagem n. 677 (sistema da SEEC, n. 76541) , disponível no sistema da SEEC – memória, (c.1930), acervo Guilherme Glück, MIS. Demais imagens da autora (acervo pessoal), referências de imagens Praça General Carneiro n. 94.jpg (2009), 20200801_121813.jpg (2020), 20220130_133930.jpg (2022).

Lá funcionava o estúdio para as fotos e, aos fundos, o espaço para as revelações. Neste espaço ele conseguiu equipar com aparelhos mais modernos, maiores, além de ampliadores e vários equipamentos que não eram possíveis enquanto fotógrafo ambulante. Glück e sua família também moravam no mesmo imóvel, e toda a família era envolvida com o trabalho.

> (...) eu lembro que, quando eu era mocinha, a gente, chega uma certa fase e você quer ter a casa arrumadinha, bonitinha, né, e eu nunca consegui fazer isso na casa dos meus pais. O pessoal passava pelo meio da sala pra daí ir pra fora e daí entrar no ateliê fotográfico do papai. Então, nossa casa sempre era um corredor de sujeira. Pra mim, como moça, era um caos, porque você tinha terra na rua, não era asfalto, não era nada.
>
> O pessoal vinha justamente aos domingos era o forte, porque vinham todos aqueles colonos do interior, vamos dizer, das redondezas. Eles vinham todos para a matriz, para a missa e daí aproveitavam para tirar fotografia. Ou então horário de trem; muitos vinham às 10 e meia da manhã, com o trem, pois no domingo podiam sair do trabalho deles. Vinham com roupa, às vezes nós passávamos roupa ainda do pessoal, pra poder tirar foto, certo? Era um movimento familiar nesse ponto, a casa estava envolvida, o ferro elétrico estava envolvido nessa história também (UHLMANN, 2000 *apud* MENDONÇA, 2000, p. 45-46).

Enfim, o ponto estratégico, trouxe a prosperidade ao estúdio (fig. 107). Foram mais de 50.000 negativos de fotos retiradas durante suas quatro décadas de funcionamento (cinco contando o tempo como ambulante). Além disto, o local proporcionou a Glück acompanhar as transformações pelas quais a Lapa passou no início do séc. XX: do asfalto à iluminação elétrica, da vida rural à vida urbana, dos transportes por animais aos automóveis.



Figura 109 – Foto na Praça Gal. Carneiro com caminhão carregado de madeira.
Imagem em frente ao Atelier Photographico Guilherme Glück , ao lado casa do Monsenhor.
Fonte: Registro da imagem DG024, arquivo pessoal Waltraud Sekula.

Mas este estúdio precisou adaptar-se às dificuldades tecnológicas da época. A Lapa não possuía energia elétrica durante alguns dos momentos iniciais do estúdio. Por isto, Glück precisou adaptar algumas técnicas para poder fazer a revelação de suas imagens, além de usar luz de lampião. Como relata o sobrinho Cristiano Jubanski, em entrevista à Domício Pedroso e Marcelo Camargo, em 9 de fevereiro de 1982:

> (...) De início, quando ele começou, quando não havia luz na cidade, na parede ele fez um quadrozinho, uma janelinha quadrada, do tamanho da máquina mesmo. Então, com a luz do dia e um espelho ia a esposa dele lá fora e então, com o reflexo do sol, tocava na janela para fazer a ampliação (JUBANSKI, 1982 *apud* MENDONÇA, 2000, p. 40).

Portanto, as adaptações fizeram parte da rotina de Glück, por todo o tempo em que atuou como o fotógrafo da Lapa. O que demonstrava seu envolvimento e domínio da técnica. Conta-se que ele era bastante disciplinado, caprichoso e perfeccionista, que planejava o uso dos materiais para evitar desperdícios, além de

organizado, colocando suas chapas em caixas separadas por cidades. Segundo ele: “(...) o maior negócio do fotógrafo é a repetição” (GLÜCK, 1982 *apud* MENDONÇA, 2000, p. 28). Cada foto era anotada em um caderno (com uma numeração também visível em muitos de seus negativos, como é possível ver nas fig. 110 e 111), com data, nome do fotografado, tipo da foto, a quantidade e o preço, como descreve Mendonça (2000, p. 29).

> Depois de revelado e tudo pronto ia pro envelope. Onde ele marcava o nome, tinha o número das pessoas e isso ia nos envelopes, que ele mesmo fazia. Ele fez um moldezinho com uma forma de zinco, se não me falha a memória, ele tirou o molde. Aí ele comprava o papel e recortava aquilo, colava e fazia os envelopes. Quer dizer, cada um do seu tamanho, de acordo com a fotografia. Essa organização daí era dele. Daí ele selecionava as fotos e colocava ali dentro. Era colocado o nome (UHLMANN, 2000 *apud* MENDONÇA, 2000, p. 29).

Segundo Sekula (2022) realmente seu avô era extremamente organizado:

> (...) ele era um perfeccionista, detalhista em todos os sentidos, um pesquisador e artista. Pessoa extremamente organizada. Sempre desejava o “mais”. Desde suas ferramentas que tinham a posição definida nas estantes e armários. Era dotado de uma memória invejável, sabia de cabeça aonde tudo se encontrava e como.



Figura 110 – Homem e menino com seu cavalo, na Praça General Carneiro.
Imagem realizada em frente ao estúdio fotográfico de Glück, com detalhe da numeração da foto ao lado esquerdo.
A foto digitalizada pelo MIS está espelhada, como nota-se na numeração da foto.
Fonte: Registro imagem n. 2169 (sistema da SEEC, n. 52651), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

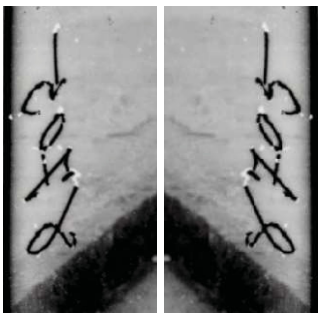


Figura 111 – Detalhe da imagem anterior e ao lado o detalhe espelhado.
Fonte: Detalhe do registro imagem n. 2169 (sistema da SEEC, n. 52651), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

A organização também se revelava junto com algumas fotos (fig. 110 e 111). Elas aparecem através de números marcados ao lado, que denotavam uma sequência de imagens, que era anotada em suas cadernetas. O que indica que Glück sabia exatamente o que cada uma continha e quem eram os personagens nelas retratadas. Entretanto, estas anotações se perderam. Mas, através deste registro foi possível conhecer a letra de Glück (fig. 111 e 112) e associá-lo a outras imagens onde ele mesmo colocava legendas (fig. 113) para a revelação.



Figura 112 – Lembrança da Capela São Benedito, antes da demolição.
A fotografia foi revelada com indicação da legenda, por Glück (foto anterior a 1942).
Imagem fotocopiada e digitalizada.
Fonte: Acervo pessoal, doado por Sérgio Leoni.



Figura 113 – Legenda da lembrança da Capela.
Detalhe ampliado da legenda da imagem anterior, com destaque para a letra de Glück.
Fonte: Acervo pessoal, doado por Sérgio Leoni.

Ainda em algumas imagens era possível se observar um baixo relevo com o nome do estúdio, como é possível observar na imagem abaixo (fig. 114).



Figura 114 – Detalhe da logo de Glück em baixo relevo.
Detalhe onde se lê "Photo Glück – Lapa".
Fonte: Acervo Evanilda Ganzert Afonso.

No auge de seu estúdio, Glück teve cinco máquinas: uma Zeiss-Ikon[60] (para filmes 6x9), uma máquina 10x15 de chapa Goerz[61], uma máquina 13x18 com três chasis para viagem, uma máquina 18x24 e uma máquina maior no ateliê 30x40. Máquinas comuns no Brasil (fig. 115), como demonstra o anúncio do jornal Diário da Manhã, de 12 de abril de 1930:

[60] Zein-Ikon foi uma máquina que se tornou preferência mundial, numa época em que e luz elétrica era rara. "(...) com os estúdios e laboratórios funcionando com luz natural, a cópia era do tamanho do negativo. Então, quanto maior a câmera, melhor (BOCK, 2018, s.p.). Esta marca, em especial, conquistou muitos fotógrafos pelo avanço do filme com contador automático, ajuste de foco por um grande telêmetro (dispositivo de precisão destinado à medição óptica de distâncias em tempo real), com ajuste por disco acionado pelo polegar. A marca foi líder mundial em câmeras de filme de pequeno formato.
[61] Goerz foi um instituto óptico instalado em Berlim especializada na produção de lentes e câmeras.


PHOTOGRAPHIA

Vende-se o atelier de photographia. Bem montado, no melhor ponto desta Capital, e uma machina 13x18 Goerz, e outra 10x15 Ernemann e accessorios, tudo em bôas condições. Ver e tratar com o sr. Ibrahim.— Rua Jeronymo Monteiro, 27, sobrado.

Figura 115 – Anúncio de máquinas Goerz e Ernemann (1930).
Trecho do jornal Diário da Manhã de 12 de abril de 1930, p. 5 com o anúncio de venda de máquina Goerz similar a de Glück.
Fonte: DIÁRIO DA MANHÃ (1930) acervo Biblioteca Nacional.

Além da obtenção das imagens, Glück tinha muito cuidado com o processo de ampliação, que também era complicado. Estava atento também com a revelação, com a eliminação de todos os ácidos, para evitar que a fotografia amarelasse e/ou desbotasse. Este processo exigia um trabalho bastante minucioso.

A ampliação era o processo da passagem da imagem gravada no negativo dentro da máquina para o papel. Para isto era utilizado um dispositivo grande, que Glück já havia adquirido quando montou a Foto Progresso. Nele, o fotógrafo projeta o negativo em um papel fotossensível, que pode ampliar ou reduzir a imagem final. E este processo tinha ainda mais um complicador, a falta de luz elétrica.

> (...) era uma caixa que tinha a luz. Depois colocava a máquina de fotografar, em vez de vidro fosco onde vai focalizar, ali vai o negativo, a chapa que vai ser ampliada. Então, lá, tem a estampa. No quarto escuro é deixado, com o percevejo, o papel fotográfico. Aí, então, acende-se o fogo; ele leva a fotografia. Mas o tamanho é de acordo com o tamanho que tira, aproveitando: quanto mais arreda a estampa com o papel, maior fica a visagem (GLÜCK, 1982 *apud* MENDONÇA, 2000, p. 31-32).

Neste processo de ampliação Glück também requadrava muitas fotos, retirava informações que julgava desnecessárias, para a entrega a seus clientes. Nas imagens a seguir, observam-se alguns de seus truques, aqui elencados (fig. 116):

1) O cenário portátil, que permitia ser deslocado e ajustado, conforme observa-se com os apoios do painel na base.

2) O fundo infinito que permitia destacar as pessoas retratadas, especialmente em enquadramentos de rosto.
3) O pedestal para aproximar os rostos (neste caso, da filha mais nova).

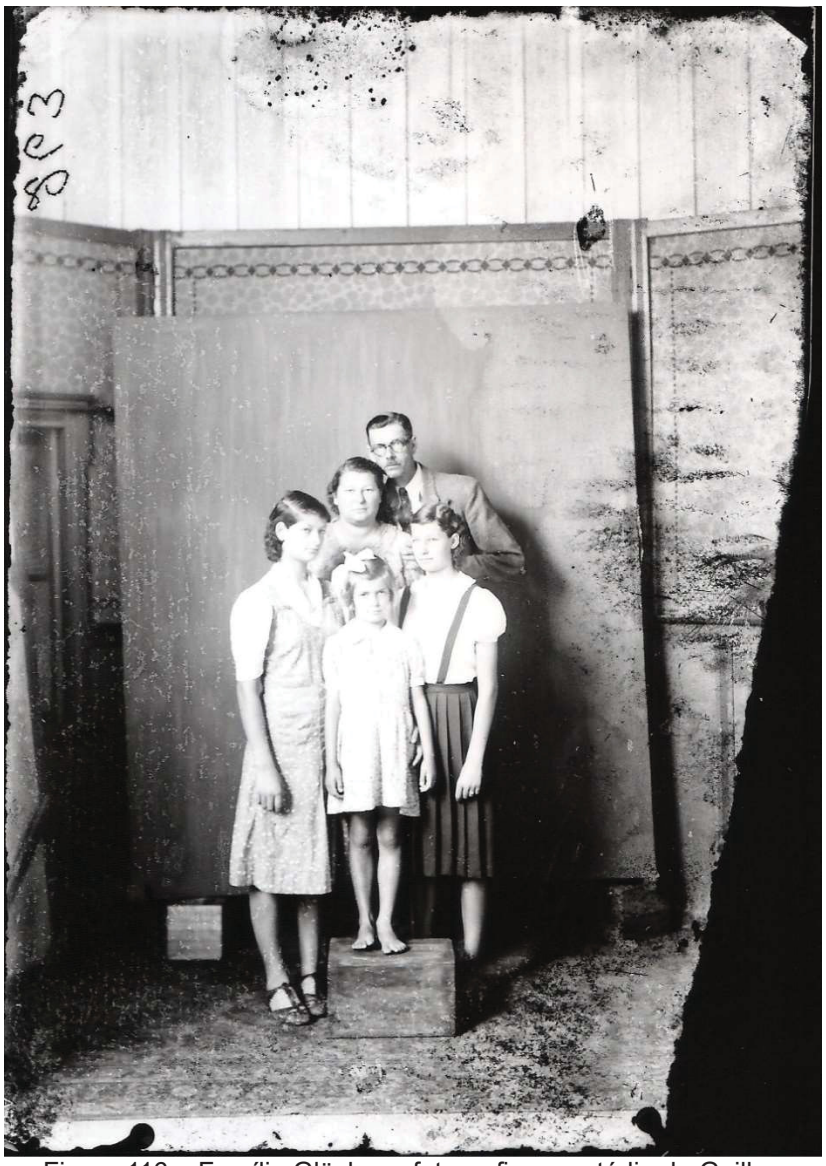


Figura 116 – Família Glück em fotografia no estúdio de Guilherme.
Na imagem aparecem Guilherme, Wanda e as filhas Irmgard, Gertrudes e Helga, em uma adaptação no atelier para depois fazer a foto recortada só na parte superior, exemplificando pequenos truques (Foto única).
Fonte: Arquivo pessoal Waltraud Sekula, referência da imagem guilherme 001.

Segundo Waltraud Sekula (2020) essa revelação (fig. 116) foi feita a partir de uma chapa de vidro com fraturas e mal preservada, sendo uma foto única.



Figura 117 – Imagem com a demonstração do uso da máscara para recorte da cena. Na imagem nota-se também o pedaço de tábua para que a senhora fique mais alta na fotografia
Fonte: Registro imagem n. 240 (sistema da SEEC, n. 50674), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Outro recurso que pode ser observado é o uso de uma máscara para enquadrar a fotografia (fig. 117), o que poderia, já no ato do registro fotográfico, dar uma ideia do resultado final da imagem, eliminando elementos indesejáveis. Esta

prática também era bastante comum, como relata o Boletim Casa Romário Martins (2005, p. 22):



Figura 118 – Imagem com a marcação de diversos enquadramentos para a revelação.
Fonte: Registro imagem n. 2210 (sistema da SEEC, n. 52692), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

> Em seu estúdio, o fotógrafo executava uma série de atividades. Além de preparar a cena e os retratados, a pedido dos clientes podia acrescentar retoques à foto, para corrigir um sinal pessoal ou acrescentar detalhes como flores e joias, além de ressaltar o desenho dos olhos ou dos lábios. Fixada a imagem sobre o papel, era feito o recorte (em medalhão ou retangular), a montagem (simétrica ou, por sua vez, losangular) e a

> colagem em *passe-partout* importado, com orladuras, que frequentemente trazia impressa a marca do fotógrafo profissional.

Ou ainda, o uso de elementos para "melhorar" o posicionamento dos personagens na imagem, como a colocação de uma tábua sob os pés da senhora na imagem anterior (fig. 117). Nota-se o desejo de colocá-la com a cabeça mais alinhada ao de seu marido no retrato. Situação que também pode ser observada na imagem 118, com diversos sinais marcados dos enquadramentos estudados para a foto.

A revelação era a o primeiro estágio onde o produto químico agia sobre os haletos de prata presentes no filme fotográfico. No caso de Glück, há registros de que ele utilizava reveladores à base de hidroquinona[62] (que provavelmente eram da marca Agfa[63], tradicional na venda deste tipo de produto químico). Há registros de Glück adquirindo este material. É o que ilustra o trecho de uma correspondência entre fotógrafos sobre as técnicas de revelação a seguir:

> Prezado Sr. Glück!
>
> Hoje uma chapa de 13x18, 4 chapas 9x13 e uma (...)
>
> Na última caixa com chapas achei uma instrução sobre revelador onde não se necessita a hidroquinona. O senhor também lei a instrução? Talvez possa se utilizar estes reveladores para chapas, se hidroquinona é tão difícil de conseguir.
>
> Então, conforme a orientação, havendo uma temperatura mais elevada, até 30 graus dá para revelar. Isto não será de se desprezar.
>
> Saudações,
>
> Eisenhardt (Fonte: MENDONÇA, 2000, p. 36).

Como o trecho revela, a hidroquinona era um produto escasso naquele momento. Segundo Giorgi (2012b), este produto era um dos primeiros agentes de revelação utilizados, descoberto em 1880, e se enquadrava no grupo de "compostos redutores orgânicos, com grande 'fome' por oxigênio, e cuja reação

---

[62] A hidroquinona é definida como: "Cristais em forma de pequenas agulhas, pouco solúveis em água e de cor levemente cinza. É um agente revelador presente em praticamente todos os reveladores para filmes ou papéis. É responsável pelo nível de contraste do material. Degrada-se sob a ação da luz, devendo ser guardada em frascos escuros" (GIORGI, 2012a).

[63] Agfa-Gavaert N.V. (Agfa) é uma empresa belga, fundada em 1867, e que se consolidou como produtora de material para processamento e reprodução de imagens, principalmente em 1912, quando se une à Bayer.

com os haletos de prata contidos na emulsão os converte em prata metálica formando assim a imagem". Contudo, é um composto que precisa de uma temperatura de 18ºC para que a reação aconteça, sendo indicado pelos fabricantes da época, inclusive utilizar uma solução com água morna, alcalina para que haja uma revelação de alta velocidade e contraste.

Poucos anos depois, segundo Giorgi (2012b), em 1891, começou-se a utilizar um agente revelador chamado Metol, altamente solúvel na água, que combinado com hidroquinona, tem sua ação potencializada. Especialmente para reveladores fotográficos preto e branco, pode produzir contrastes bem mais acentuados, mas pode trazer problemas dermatológicos.

Por fim, a partir dos anos 1940, outro reagente foi utilizado como revelador, a fenidona, que segundo Giorgi (2012b) substituiu o metol por não ter efeitos nocivos sobre a pele (como manchas na pele e unha), e ter uma boa capacidade de conservação, sendo um revelador multiuso para materiais em preto e branco, quando adicionado à hidroquinona. O que nos faz refletir sobre a busca pelo contraste incessante nas fotos daquele período.

Os materiais de Glück, em grande parte, eram adquiridos de fora, de outros estados, que importavam o material da Alemanha, da Bélgica e dos Estados Unidos. Num primeiro momento, fazia as encomendas por carta, principalmente comprando materiais importados vendidos no Rio de Janeiro. Depois, surgiram os vendedores viajantes de materiais fotográficos, vindos de São Paulo (fig. 119, com anúncio, na Revista Illustração Photographica, 1919, sobre a comercialização de material fotográfico vendido em São Paulo). Até que se estabeleceram as lojas em Curitiba.



Figura 119 - Anúncio de venda de material fotográfico em São Paulo.
Fonte: Revista Illustração Photographica (1919), acervo Biblioteca Nacional.

Portanto, como imaginado, a escassez de materiais era uma das grandes dificuldades no início dos registros fotográficos na Lapa. Era necessário recorrer a produtos que vinham de fora, importados. A dificuldade diminuiu, quando Curitiba começa a receber materiais para serem comercializados em lojas da cidade.

> (...) Com o tempo e o aumento da oferta, a situação ficou bem mais fácil, como recordou o próprio Glück: depois já facilitou mais ainda, depois abriu casa em Curitiba, com todo material. Aliás, já havia em Curitiba uma, duas, três – tinham três casas de material. Tinha a Schneider, que era material alemão (Agfa e Leonar), e essas marcas todas: a Gevaert, que era belga, também em Curitiba, e a Kodak (GLÜCK, 1982 *apud* MENDONÇA, 2000, p. 36).

Em seguida, na próxima etapa era feita a interrupção do revelador sobre a fotografia, para evitar justamente os efeitos indesejáveis por Glück, como o escurecimento da imagem. Em geral, a interrupção era feita com soluções ácidas que interrompiam o processo da revelação. Com isto Glück conseguia uma variedade de tons de cinza importantes para a qualidade das imagens, tanto em

detalhes quanto em contrastes. Este recurso é descrito por Abdala (2003, p.113), como de grande importância aos fotógrafos do início do séc. XX:

> Sobre a técnica utilizada: brometo é a designação para o composto químico cuja molécula formada por bromo e por metal. O brometo mais utilizado em fotografia era o de prata. O uso dessa técnica prevalecia entre os "puristas", pois possibilitava maior variedade de tons de cinza, o que permitia maior liberdade interpretativa ao fotógrafo.

O próximo estágio era a fixação, onde são retirados da emulsão cristais de prata que não se fixaram na primeira etapa, e necessários para evitar o amarelamento da fotografia. Na descrição de Lacerda (1973, p.19): "Glück, alto, magro, pernigrande, com unhas amareladas, marcados pelo ácido da revelação (...)", evidenciam o cotidiano de Glück, e a sua preocupação com a qualidade de suas imagens.

Em seguida, após a revelação, era feita a lavagem, processo importante para manter as fotografias duráveis e de qualidade. Processo também descrito por Glück em seus tanques.

> À noite, tudo ficava ainda mais difícil, porque a lavagem e a durabilidade de uma fotografia é justamente a água, a lavagem. Então eu tinha três banheiros onde as cópias iam de acordo com o horário que elas ficavam prontas. Então, ia ali e tinha, na parede (eu fiz), um relógio de madeira, aliás, só funcionava o ponteiro maior, porque só tinha um ponteiro. Porque, para fotografia ser durável, a água tem que eliminar todos os ácidos usados para a revelação. Ficou dentro do papel da fotografia um pouquinho de ácido, ela amarela e desbota. Então, a dose de água era mínima, primeiro de cada meia hora... trocar a água (GLÜCK, 1982 *apud* MENDONÇA, 2000, p.31-32).

Por fim, a última etapa é a secagem da fotografia, que nos processos artesanais de Glück ocorriam em varais dentro da própria casa. Tendo ele, inclusive, aprimorado uma técnica para deixar as imagens mais brilhantes. Como Helga conta em um relato do que acontecia com as fotos depois das fases das banheiras:

> À noite era preciso tirar as fotos das águas. Então, eram colocadas para secar nas cadeiras e, por cima, eram colocados uns panos brancos e isso ficava inclinado. Daí era a parte que eles recortavam, certo? Então ele

> tinha um aparelhinho, um deixava reto e outro já fazia uma cantoneira ziguezagueada. E, para pegar, depois esse brilho, isso foi uma técnica que ele descobriu, vindo aqui para Curitiba, com algum fotógrafo. Essas fotos eram colocadas em vidros, vidros grandes, a imagem colada no vidro para depois, no dia seguinte, quando elas estavam secas, elas caíam e isso dava o brilho. Então, essa parte era o trabalho da mamãe (UHLMANN, 2000 *apud* MENDONÇA, 2000, p.29).

Ainda, em alguns casos, as fotografias precisavam ser retocadas, o que Glück fazia com pequenos retoques à nanquim.

> (...) nós fazíamos muitas reproduções de pessoas falecidas e quando não dava mais para aproveitar o corpo da pessoa, então tirava só o rosto e, como antes se fazia excesso de cópias, ia guardando aquelas cópias e depois ia fazendo montagem. Tirava o corpo de uma pessoa, tirava o corpo de outra, procurava a posição certa, se a pessoa estava um pouquinho de perfil, a gente procurava um corpo que combinasse e trocava o vestuário completamente, né? Montava a fotografia, retocava as emendas todas. O retoque era feito com tinta, aquele vidrinho de tinta Pelikan, nanquim. Depois ele aparecia, depois de ampliada aparecia o risco branco e preto, então fazia outro retoque com tinta especial (JUBANSKI, 1982 *apud* MENDONÇA, 2000, p. 44-45).

Outro elemento importante eram os papéis, o suporte da imagem entregue aos clientes. Glück utilizava uma variedade de papéis fotossensíveis, como os da empresa Agfa (a mesma que também fornecia outros insumos para os ateliers fotográficos – fig. 120) e da Wessel[64] (fig. 121). A marca destes materiais pode ser vista no verso de algumas fotografias de Glück.

[64] Wessel foi a primeira empresa de papel fotográfico produzido no Brasil. Conrado Wessel, também filho de alemães, nascera em Buenos Aires e muda-se para Sorocaba, onde funda sua empresa, conhecida pela qualidade do material. Estudou química na Áustria, com enfoque em fotoquímica, conhecimento que auxiliou o desenvolvimento do seu material. Patenteou seu papel em 1921, ano em que funda sua empresa. Anos depois, tendo em vista a qualidade do material, associa-se à fabrica da Kodak.

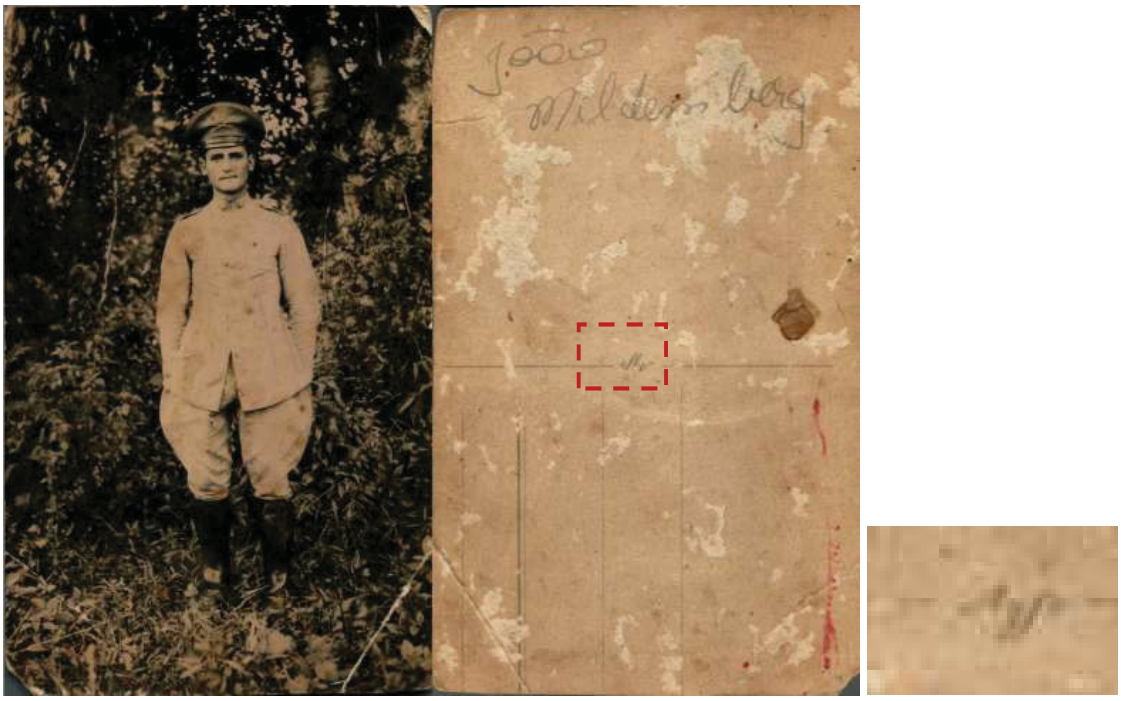


Figura 120 – João Mildemberg, em uniforme militar.
Na imagem acima, frente e verso, e detalhe da marca do papel Agfa utilizado por Glück.
Fonte: Registro imagem Mayer (18) (s.d.), acervo Arthur Mayer (adaptado).

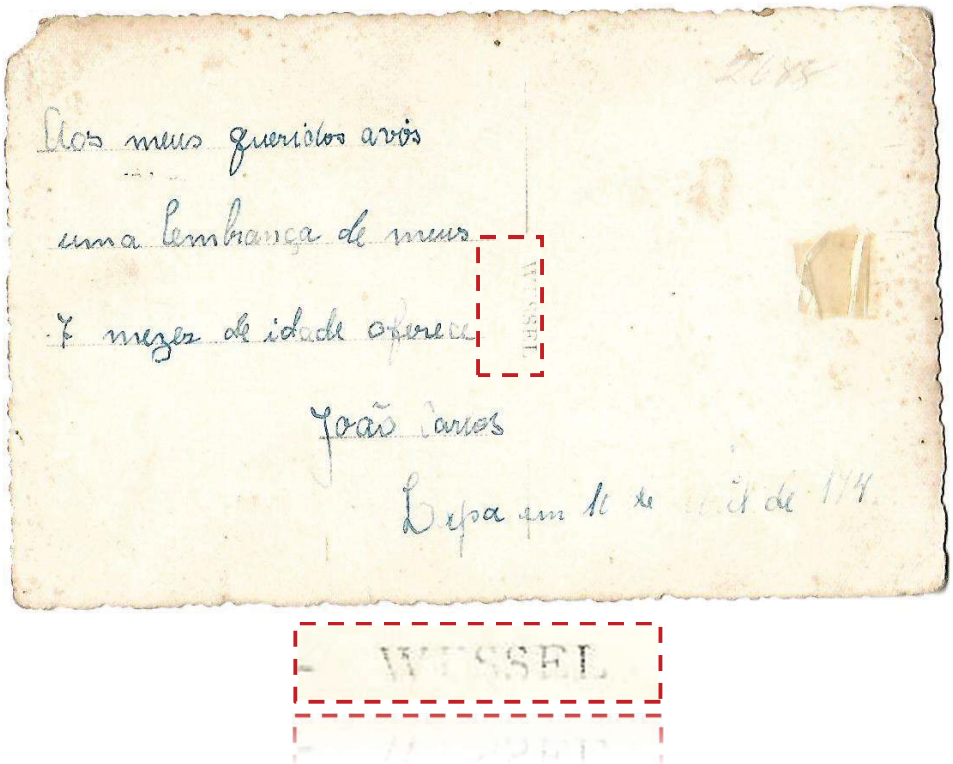


Figura 121 – Verso da imagem 126, onde pode-se ler a marca Wessel.
Detalhe da marca do papel Wessel utilizado por Glück
Fonte: Registro imagem João Carlos Ganzert verso, acervo Evanilda Ganzert Afonso (adaptado).

A qualidade dos produtos Wessel (fig. 122) foi relevante para o uso do material por Glück. Além disto, a marca nacional, começou a ser melhor aceita no país, facilitando a sua distribuição.



NOVA LISTA DE PREÇOS

DE TODAS AS MARCAS DOS PAPEIS "WESSEL"

S. Paulo, Setembro de 1933.

PAPEL (GROSSURA SIMPLES)

TAMANHO	DUZIA	GROSA
6 x 9	1$000	10$000
9 x 11	1$300	13$000
9 x 12	1$500	15$000
13 x 18	2$700	27$000
18 x 24	5$000	50$000
24 x 30	8$000	84$000
30 x 40	14$500	160$000

CARTÃO (GROSSURA DUPLA)

TAMANHO	DUZIA	GROSA
13 x 18	4$000	40$000
18 x 24	6$600	68$000
24 x 30	11$200	120$000
30 x 40	21$000	230$000

CARTÃO ANTIQUE

TAMANHO 13 x 18 — DUZIA 4$500 — GROSA 45$000
" 18 x 24 — " 8$000 — " 80$000
" 24 x 30 — " 15$000 — " 130$000

CARTÕES POSTAES

Duzia Rs. 2$200 - Em caixas de 100, Rs. 13$200 - Em caixas de 140, Rs. 18$000
POSTAES ANTIQUE: Duzia, Rs. 2$500 - Em caixas de 100, Rs. 14$000

POSTAES JARDIM EXTRA

Duzia, Rs. 2$200 — 140 Fls., Rs. 18$000

Rolos de Papel RADIO-BROM rugoso e liso

De 66 x 6 metros, Rs. 33$000

PRODUCTOS CHIMICOS

1 Lata de revelador . . . Rs. 3$400
1 " " fixador . . . . " 2$000
Nitrato de prata, 25 grs. . " 8$000

FABRICA PRIVILEGIADA DE PAPEIS PHOTOGRAPHICOS

Conrado Wessel

ESCRIPTORIO: TEL. 5-2001 — ALAM. EDUARDO PRADO, 18

FABRICA: TEL. 5-1747 — RUA LOPES DE OLIVEIRA, 18

HA 12 annos que a Fabrica Wessel vem, num crescente desenvolvimento, favorecendo a classe dos photographos profissionaes com papeis de fina qualidade por preços infimos.

O factor principal deste formidavel exito, consiste, indubitavelmente, na fabricação moderna de um papel que satisfaz a todas as exigencias de um photographo que quer conseguir o maior rendimento de seus negativos. Isto consegue-se facilmente com os papeis Wessel, seja em suas tonalidades, superficie e qualidade finissima dos supportes, e por um preço deveras sem competencia.

Os papeis Wessel, rivalisam na qualidade com as melhores marcas Europeas e Americanas, custando menos da metade.

Siga, pois, o exemplo dos seus collegas, usando papeis Wessel e economisará 50 o/o nas suas compras de papeis.

CONDIÇÕES DE VENDA

Revendedores gosam de um desconto de 10 o/o em facturas até 300$000, de 15 o/o em facturas até 1:500$000 e 20 o/o em facturas superiores a 1:500$000.

Nesta quadra, sómente posso executar as encommendas que vierem acompanhadas da respectiva importancia.

Figura 122 – Folheto com preços dos produtos Wessel.
Fonte: FAPESP (2005, p.9).

Por fim, cabe destacar que muitas fotografias de Glück recebiam paspatour para a entrega ao cliente. Material que auxiliava na proteção das imagens, e garantiam a elas um caráter de “quadro emoldurado”. Estes paspatour (fig. 123) poderiam ser em diferentes cores, tamanhos e com estampas e relevos diversos. Além disto o material acartonado, possuía textura diferenciada à da imagem, como é possível ver a seguir.



Figura 123 – Fotografia com paspatour.
A cena retrata o aniversário de 50 anos de casados de Carlos e Ana Ganzert (sentados ao centro – ele, com uma bengala na mão e barba branca, ela, com vestido preto e uma menina à sua frente).
Fonte: Registro imagem Carlos e Ana Ganzert - bodas 50 anos - grupo - original, acervo Evanilda Ganzert Afonso.

Com isto, as fotografias de Glück adquiriam uma qualidade ímpar na região. Motivo pelos quais ele era muito procurado por pessoas de cidades vizinhas. Segundo Mendonça (2000, p. 50) “concorrentes na Lapa dos anos 20, 30 e 40 Glück não tinha”. Por isto, segundo ele próprio, era comum ter que trabalhar até às 10, 11 horas da noite para dar conta do serviço, que, em próprio relato, “era procurado pelo capricho, mesmo existindo outros fotógrafos nas cidades como Rio Negro”. Posição reafirmada pelo amigo de Glück, Osvaldo Burda, no documentário “Entre Fotografias e Tinteiros”: “vocês devem procurar preservar a história de Glück porque é a história da Lapa” (BENTECOSTTA, 2014, 6´).

O estúdio Foto Progresso, curiosamente já demonstrando as inovações propostas por seu estúdio, como o próprio nome já sugeria. Segundo Helga Uhlmann (2000) “quero crer que sempre foi Progresso”, mas o nome Guilherme

Glück predominava mais do que do atelier: “(...) vamos tirar fotografia lá no seu Guilherme, lá no Glück, então isso ficava”, como se referiam ao estúdio.

Este cuidado em demonstrar as minúcias de sua técnica já começava com o posicionamento da câmera, dos personagens e dos objetos a serem fotografados. Como é possível perceber nesta rara imagem (fig. 124) de Glück organizando a cena a ser fotografada. As pessoas organizam-se em uma escadaria, contra a luz, e diante de um profissional preocupado em melhor localizar seu equipamento.



Figura 124 – Guilherme Glück na preparação para fotografar.
Glück está de costas, homem alto de terno preto, segurando a câmera, auxiliado pela filha mais velha Irmgard, de costas. Um raro registro de Glück trabalhando. Além disto, observa-se a organização das pessoas em formação diante da porta e a preocupação de captar a imagem com a luz natural (atrás do fotógrafo).
Fonte: Arquivo pessoal Waltraud Sekula, referência da imagem guilherme 007.

Com o passar dos anos, Glück foi desenvolvendo miopia, e como era perfeccionista, isto o atrapalhava. Foi quando primeiramente abriu a sociedade para o sobrinho, Cristiano Jubanski, por ele criado desde os 6/7 anos. Entre os anos 1937 e 1952, Cristiano aprendeu o ofício com o tio, até que se tornou sócio em

1953 até 1967. Com o estágio avançado da miopia, e já com 74 anos, Glück vende o negócio para o sobrinho (em 1967).

4.3. As fotografias

Aqui serão apresentadas as categorias, descritas no capítulo 2, relacionadas ao “assunto”.

As fotografias de Glück eram predominantemente retratos. O fotojornalismo não era seu forte. Entre os temas mais recorrentes de suas imagens estão fotos da população, em especial, imagens para documentos. Mas também são muitas crianças, cenas de carnavais e pessoas fantasiadas, casamentos, formaturas, festas populares e religiosas, reuniões de família em estúdio e externamente. Também aparecem fotos de paisagens rurais e naturais, bem como cenas urbanas, obras na cidade, a arquitetura, o comércio e seus trabalhadores, além de alguns documentos.



Figura 125 - Retrato de diferentes pessoas sobre o mesmo negativo.
A imagem revela a preocupação com a otimização de materiais. Ao mesmo tempo é possível perceber as numerações para identificação daqueles fotografados.
Fonte: Imagem n. 4038, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Como o objetivo primeiro do estúdio fotográfico era manter o sustento da família, era claro que o caminho, para onde a maior quantidade de fotos fora, era o ramo do retratismo. Era onde havia maior demanda e retorno:

> O retrato é apontado, em alguns artigos publicados na revista (Photograma), invariavelmente, como “o primeiro assunto que tenta o principiante”. Como justificativa para este fato, são apresentados os seguintes aspectos: a facilidade de encontrar modelos (...), e a irresistível atração que a figura humana exerce (ABDALA, 2003, p. 110).

Com isto, uma população foi retratada, seja com função para documentação, seja para recordação de diferentes períodos da vida ou como prática de promoção

social pelo registro da imagem. Neste sentido, diferentes classes sociais foram retratadas. A imagem anterior (fig. 125) retrata várias pessoas que foram fotografadas em um mesmo negativo, conforme os “aproveitamentos” de materiais que Glück fazia.



Figura 126 – Fotografia de bebê, 1944.
Na imagem, retrato de João Carlos Ganzert. Destaque para a máscara ovalada para fotografia, o fundo escuro, bem como o paspatur, com recorte nas bordas. Verso da fig. 121.
Fonte: acervo Evanilda Ganzert Afonso.

Entre os retratos de crianças, muitas eram fotografadas ainda bebês (fig. 126) ou um pouco maiores (fig. 127 e 128), para vislumbre de seus pais. Como afirma Sontag (2004, p. 19): “Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão”. Glück, assim como os fotógrafos contemporâneos a ele, permitia que as pessoas mantivessem em sua posse parte de sua memória, em um instante congelado, em um passado irreal (ou em uma nova realidade assim construída).



Figura 127 - Fotografia de criança de Nilda Pierin (1923).
Na imagem, além das características também perceptíveis na imagem anterior, destaca-se os adereços da menina: um grande laço na cabeça, bem como uma espécie de xale peluciado.
Fonte: acervo Evanilda Ganzert Afonso.

As fotos de estúdio, do atelier de Glück, eram compostas por um mobiliário, que geralmente se repetia nas fotos, como a cadeira de palha (fig. 128). Assim como também apareciam arranjos de flores sobre pedestais, e painéis com fundos ora florais, ora como "fundo infinito[65]" neutro. O arranjo dependia do público que seria retratado e da cena que buscava criar, como é analisada na fig. 201.

[65] Fundo infinito, ou fundo fotográfico, é uma técnica de tratamento do fundo de uma imagem, com a finalidade de valorização do que será fotografado. Em geral, este fundo ganha pouca ênfase e nitidez, ficando disposto em um segundo plano. Normalmente ele é composto por um fundo neutro, sendo comum ser em preto ou branco, sem arestas ou sombras.



Figura 128 - Fotografia de criança de Antonio Osvaldo Afonso (aprox. 1954).
Na imagem acima é possível ver uma das cadeiras de palha recorrentes a muitas fotos do estúdio de Glück. Neste caso aqui, é possível que a imagem tenha sido tirada já com a participação de Christiano Jubanski, sobrinho de Glück.
Fonte: acervo Evanilda Ganzert Afonso.

Entre as fotos de carnavais (fig. 129) é possível analisar os costumes e as vestimentas das pessoas, nestes períodos retratados. Observa-se também que nestas fotos em que há predomínio de pessoas, o enquadramento é bastante formal, com a câmara posicionada paralelamente ao fundo do quadro (fundo da foto). Porém, apesar da rigidez tão solicitada por Glück em suas imagens, os personagens aparecem em posições não tão ortodoxas, podendo aparecer em contraposto e, em alguns casos de lado.



Figura 129 - Cena de carnaval tirada no estúdio fotográfico.
Fonte: Acervo pessoal, doado por Sérgio Leoni.

Registrou também com muita pompa, que as circunstâncias previam, casamentos e festas religiosas. Em sua maioria, as imagens eram de estúdio, com as condições da luz mais facilmente reguladas. Porém, as externas apareciam com um número grande de pessoas, e um enquadramento predominantemente de conjunto (fig. 130).



Figura 130 - Cena de casamento de Gracinda e Augusto Ganzert, 1942.
Imagem da família da noiva, em 26 de outubro de 1942.
Fonte: acervo Evanilda Ganzert Afonso.

Outra questão eram o arranjo da iluminação das cenas externas. “Quando Glück se deslocava para fotografar algum acontecimento, tinha que dar um jeito de iluminar as cenas externas” (MENDONÇA, 2000, p. 48). Para isto ele usava um *flash* de magnésio, para acertar a luz.



Figura 131 – Fotografia onde é perceptível a colagem juntando os personagens. Nota-se um dos personagens mais à frente do outro, bem como a diferença entre as dimensões das cabeças dos personagens. A senhora está mais à frente, o senhor ao fundo, enquanto o pano de fundo das imagens é neutro, sobrepondo as imagens dos retratados.
Fonte: Registro imagem n. 2225 (sistema da SEEC, n. 52707), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Juntamente com as fotos de grupos de pessoas em família, também eram comuns montagens (fig. 131). Eram como uma “colagem” entre os integrantes de uma família ou grupo, ou ainda o registro de uma certa ancestralidade, como um registro de uma “árvore genealógica” na fotografia (fig. 132).



Figura 132 – Família e seus antepassados.
Fotografia de família com um dos fundos utilizados por Glück. Era um fundo móvel que poderia ser levado para as cenas externas. Nota-se que nesta imagem foi pendurado sobre este fundo a foto de antepassados, configurando-se quase como uma "árvore genealógica".
Fonte: Registro imagem n. 131 (sistema da SEEC, n. 50565), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Por fim, destaca-se aqui as chamadas “naturezas mortas”, aqui entre aspas por não serem representações tradicionais de flores ou frutas, comuns em pinturas. Contudo, são fotos de objetos cotidianos organizados de tal modo que se assemelham a composições clássicas das *vanitas* ou *memento mori*.

Vanitas são conhecidas na arte como obras simbólicas, frequentemente associadas à natureza-morta. Trata-se de uma temática relacionada ao livro do Eclesiastes, enfatizando as diferenças de escala das pequenas coisas cotidianas (fig. 133 e 134) à imensidão do mundo.



Figura 133 – Objetos para manuseio de grãos.
Fotografia objetos do cotidiano, para manuseio de grãos, sobre uma mesa.
Fonte: Registro imagem n. 76270, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 134 – Objeto para manuseio de líquidos.
Fotografia objetos do cotidiano, para manuseio de líquidos, sobre uma mesa posta, com toalha e paisagem desfoque ao fundo.
Fonte: Registro imagem n. 50839, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

A tradição artística cristã as descreve como representações simbólicas que escondem um sentimento secundário atrás do que é aparentemente visível. É especialmente relacionado a temas do mundo protestante (repertório de Glück) e o questionamento à riqueza da Igreja. Segundo o Eclesiastes 1:2, há uma ênfase na pequenez das coisas diante da imensidão do mundo. "*Vanitas vanitatum et emnia vanitas*[66]".

[66] Expressão latina para designar "vaidade das vaidades é tudo vaidades".



Figura 135 – Fotografia com uma mesa posta.
Fonte: Registro imagem n. 50846, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Embora seja comum ser representada junto de imagens de crânios, ela pode ser representada com joias, mapa mundi, comida (ou restos de comida), fumaças, relógios, instrumentos musicais, copos vazios (fig. 135). Em geral são interpretados como conceito de temporário, embora o ser humano possa adquirir tais bens (materiais ou até imateriais), é uma ideia que transmite o vazio, irrelevante e falta de sentido. Mostrando, deste modo, a finitude da vida. Por isto às vezes também é associada à expressão *memento mori* (“lembre-se de que você vai morrer”) e *tempus fugit* (“O tempo foge”).

Cabe ainda refletir que algumas destas imagens também poderiam ser utilizadas para divulgação de produtos, fugindo um pouco da essência do *vanitas*, mas tendo um cunho mais comercial, como na imagem a seguir (fig. 136).



Figura 136 – Fotografia objetos de rendados para exposição, possivelmente para venda.
Fonte: Registro imagem n. 50529, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Ainda na linha do *memento mori*, pode-se mostrar um costume comum da época, o registro de pessoas recém-falecidas em seus caixões, de adultos (fig. 137) a crianças (fig. 138).

> (...) a iconografia cristã terá inventado todos os procedimentos imagináveis para fazer imaginar, justamente, a maneira como um corpo poderia se fazer capas de *esvaziar os lugares* (...) terrestre, de sua última morada. Vemos então por toda parte os corpos tentando escapar, em imagens, (...) a presença dos cadáveres, em representações elaboradas que declinam todas as hierarquias ou então todas as fases supostas do grande processo de *Aufhebung* (superação) gloriosa, de ressurreição sonhada. (...) Com muita frequência, as efígies fúnebres duplicam-se de outras imagens que evocam o momento futuro do Juízo final, que define um tempo em que todos os corpos se erguem de novo, (...) e se apresentam face a face a seu juiz supremo, no domínio sem fim de um olhar superlativo (DIDI-HUBERMAN, 1998b, p.42).

O costume, estranho aos nossos olhos, era uma prática, especialmente em uma época em que a mortandade era em altas taxas. E, em meados do final do séc. XIX e início do XX, quando estava ocorrendo a popularização e barateamento das técnicas fotográficas, esta prática de fotografar entes queridos se tornou comum. De acordo com Bell (2016): “Assim, os "retratos da morte" se tornaram

incrivelmente populares. Para muitas famílias, era a primeira chance de tirar uma foto conjunta, e ao mesmo tempo a última de ter uma lembrança de um ente querido".



Figura 137 – Homem em seu caixão.
Fotografia de um homem em seu caixão, ladeado por seus familiares. Nota-se um sentimento de vazio e olhar penetrante, especialmente do menino à esquerda. Ao centro, o que parece ser o pai dos meninos, deitado em um caixão semi-aberto, onde o elemento de sustentação da tampa, formam, juntamente com o corpo, uma figura que remete à Cristo crucificado (o desejo de conquistar uma vida além desta). A mãe, ao fundo, parece com semblante desolador, enquanto o menino, à direita e a frente, parece tentar entender a cena.
Fonte: Registro imagem n. 2476 (sistema da SEEC, n. 52958), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Contudo, com o aumento da expectativa de vida, assim como pelo aumento da possibilidade de fotografar seus entes e amigos ainda em vida, a prática caiu em desuso.



Figura 138 – Fotografia de uma criança em seu caixão decorado com flores.
Lembra-se aqui que as flores são bastante associadas ao ciclo da vida, por isto muito presentes em cerimoniais fúnebres, ao mesmo tempo que remetem à beleza e à pureza. Fatos que talvez possam explicar a abundância de flores junto à trágica e prematura morte de uma criança.
Fonte: Registro imagem n. 3160 (sistema da SEEC, n. 53642), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Nas imagens, como descreve Didi-Huberman, nota-se, além do sentimento de incredulidade e finitude da vida, o desejo de permanência da memória do ente falecido, bem como a vontade de busca pela vida eterna. Daí constata-se a postura e serenidade e quase crucificação destes corpos, em busca da ressureição cristã.

4.4. As paisagens lapeanas de Glück

Nesta categoria estão enquadradas as imagens de Glück quanto às paisagens urbanas da cidade da Lapa. Nelas são possíveis observar o testemunho das mudanças pelas quais a cidade passou. Entre as transformações que estão aqui apresentadas, pode-se observar a chegada da "modernidade", como discorrem as análises a seguir.



Figura 139 - Praça da Matriz, atual Praça General Carneiro.
Fonte: Registro imagem n. 50989, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Na imagem acima (fig.139) é possível observar que o entorno da Praça da Matriz, hoje Praça General Carneiro, não possuía asfalto. A área é o ponto mais

central do município da Lapa, grandemente frequentado pela população, em especial nos finais de semana para as celebrações religiosas. Nesta praça, como já mencionado, ficava também o estúdio fotográfico de Glück (fig.140).



Figura 140 – Linha do tempo das alterações da Praça da Matriz / General Carneiro. Sequência de registros das transformações da Lapa: da rua em “chão batido”, ao calçamento, coreto, estátua do Gen. Carneiro, mudança do nome da praça, iluminação pública e comemorações civis
Fonte: Registro imagens n. 50989, 51075, 50557, 4074 e 50555, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR (adaptadas).

Ao fundo da Igreja também se observa que a vista para o Monge aparece desbloqueada, sem edificações. Além disto o calçamento desta área não acontece, sendo apenas o entorno da igreja e da praça marcados pela vegetação no piso e um pequeno degrau para a caixa da rua.



Figura 141 - Praça da Matriz, atual Praça General Carneiro, com o coreto ainda existente. Ao lado direito, é possível ver um pedaço da fachada do Theatro São João. Observa-se que a composição da foto coloca o ponto de fuga em uma composição chamada Regra dos Terços.
Fonte: Registro imagem n. 0641 (sistema da SEEC, n. 51075), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Na imagem acima (fig. 141) já é possível observar que a rua já estava com pavimentação em pedra. Porém a calçada (com meio-fio) já existia no entorno da praça, bem como nas quadras no entorno. Existia também um coreto, como pode ser observado na parte esquerda da foto. Porém, ainda não existe a iluminação, sendo uma ausência registrada pela fotografia.

O destaque desta imagem está na composição (fig. 142) em que o ponto focal da perspectiva ao lado direito, na chamada Regra dos Terços[67], equilibrada pela massa escura da vegetação (ao lado esquerdo). O ponto de fuga disposto desta forma induz o olhar do observador para um dos pontos áureos da fotografia, onde se localiza a Rua do Cotovelo (atual Francisco Cunha – ponto A).

[67] Regra dos Terços é uma técnica compositiva onde a imagem retratada é dividida em três partes na vertical e na horizontal, e onde estas linhas imaginárias se cruzam, são dispostos os principais elementos da cena pintada ou fotografada, gerando uma composição harmoniosa.

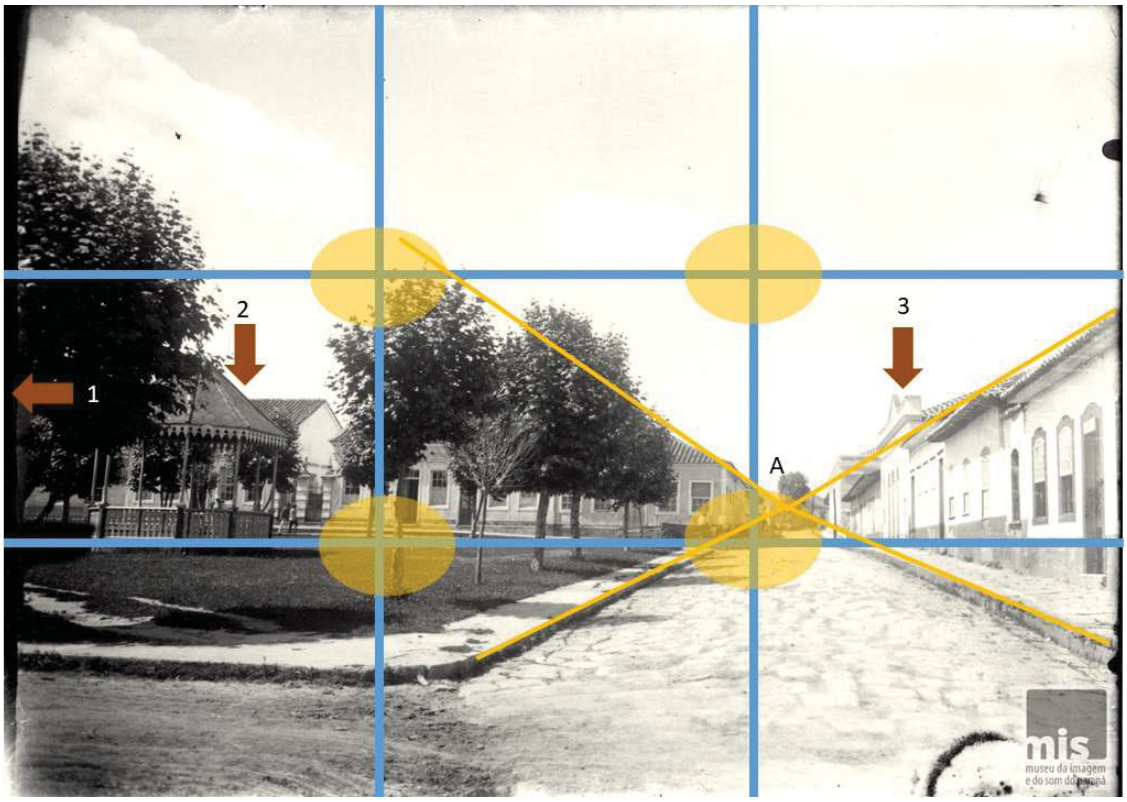


Figura 142 - Praça da Matriz, atual Praça General Carneiro, com a malha da composição dos terços.
Acima as linhas com as demarcações dos terços (em azul), as elipses amarelas indicando os pontos convergentes dos terços, as linhas amarelas indicando as linhas de perspectiva e o ponto de fuga no cruzamento do terço A. Observa-se que as linhas não estão muito precisas, pois trata-se de uma imagem de negativo em vidro toda digitalizada, sem os recortes da revelação/ampliação em papel, e considera-se também as dificuldades do registro da imagem em um equipamento da época.
Fonte: Registro imagem n. 51075, imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR (adaptada).

As intervenções começaram, provavelmente em torno dos anos 1940, pois na imagem abaixo (fig. 143), datada de 1943, várias intervenções já estão representadas.



Figura 143 - Praça General Carneiro em evento em comemoração ao aniversário do General.
Fonte: Registro imagem n. 50557, imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Já na imagem abaixo (fig.144), o espaço apresenta o desenho mais próximo do atual, com calçamento, cruzando a praça. O coreto não está mais presente. E ao centro, observa-se a presença da escultura do General Carneiro. Importante ainda notar, que as edificações que aparecem ao lado esquerdo do hospital, permanecem do modo como aparecem na fotografia.

Ainda enquanto estava com seu estúdio na Praça, Guilherme Glück presenciou as alterações físicas pelas quais a praça passou. Ela teve seu nome alterado, recebeu novo desenho, além da pavimentação, foi retirado o coreto que havia no centro. Mais tarde, a praça recebeu uma escultura do General Carneiro, num evento cívico-militar, também retratado por Glück, como no evento militar da fig.145. Também se observa que as luminárias das ruas já aparecem presentes no espaço público. Reafirmando a assertiva de Kossoy (2011) de que a história da energia se confunde com a própria história da cidade moderna.



Figura 144 - Praça da Matriz, atual Praça General Carneiro, com a instalação de iluminação pública.
Praça da Matriz, com destaque para a Igreja na composição dos terços, ladeada pelo casario colonial e eclético do espaço. A Praça também conta com poucas vegetações, sendo elas de baixo porte ou rasteiras. A praça já demonstra calçamento e meio-fio, e a caixa da rua aparece demarcada. Também aparecem os postes de iluminação com os globos dispostos na mesma altura que a linha do observador. Nota-se uma figura de um homem em primeiro plano ao lado esquedo, na composição dos terços, que lembra os homens de chapéu “coco” de René Magritte.
Fonte: Imagem n. 4074, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR. A imagem do museu foi digitalizada invertida, acima, foi feita a correção (porém o carimbo do MIS está invertido).



Figura 145 - Praça General Carneiro, com evento militar.
Fonte: Registro imagem n. 50555, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Portanto, na análise deste espaço, é possível observar a transformação ocasionada pelo processo advindo das tecnologias de infraestrutura, com destaque para a pavimentação e iluminação. Outros espaços urbanos também foram registrados por Glück com estes enfoques. É o caso da imagem 187 (analisada no tópico 5.2.4), que registra a iluminação noturna da Rua da Boa Vista, atual rua Barão do Rio Branco, como descrita por alguns moradores como “colar de pérolas iluminado”.

A pavimentação também foi tema de duas outras fotos da Rua Barão do Rio Branco. Na imagem a seguir (fig. 146), a pavimentação ainda era em pedra com recortes irregulares, já na próxima imagem (fig. 147), a pavimentação registrada é em paralelepípedo, com matéria-prima extraída do Monge (fig. 148).



Figura 146 - Vista da Rua Barão do Rio Branco com pavimentação em pedra
A Rua Barão do Rio Branco, antiga Boa Vista, foi palco não só das transformações urbanas, mas também cenário de batalhas durante o Cerco.
A pavimentação em pedra foi extraída dos arredores do município, como revela a fig. 148.
Fonte: Registro imagem n. 51013, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Destaque na imagem acima, para além do casario em escala colonial, a pavimentação em pedra. Para Bueno (2019):

> (...) as pedras que formam as montanhas protetoras da cidadem na face leste, já durante o século dezenove, eram empregadas em paredes, muros, calçadas e até nas ruas. Ainda conheci a rua da Boa Vista (atual Barão do Rio Branco), faceira, em seu calçamento com pedras provindas dos altos da Lapa.

Nesta época, a circulação de veículos era pequena, e havia o predomínio ainda de carroças. A tranquilidade da imagem (fig. 146) é ressaltada pelo cachorro deitado no meio da rua, banhando-se no sol.

Mas logo as alterações se aceleraram, e outras infraestruturas foram sendo adicionadas. Segundo Benedicto Bueno (2021) “eram postes de luz elétrica, e a Lapa se orgulhava de sua modernidade. Seus postes eram de cimento, com globos e fiação subterrânea. O mesmo espetáculo oferecia a pracinha do cinema e a praça

General Carneiro". E na imagem a seguir (fig. 147), é possível perceber a iluminação, seguindo a topografia da rua, bem como a escala das edificações, com a Casa Vermelha na última posição (n.1 na imagem), ao lado esquerdo da rua. E, ao lado direito, o Colégio São José (n.3 na imagem), como edificação mais alta. Ainda em tempo, é possível vislumbrar um trecho do Cemitério Municipal (n.2), também palco de eventos do Cerco da Lapa.



Figura 147 - Vista da Rua Barão do Rio Branco com pavimentação em paralelepípedo
Na imagem acima lê-se nos números: 1- Casa Vermelha, 2 – Capela do Cemitério Municipal, 3 – Colégio São José. A legenda aqui incluída foi feita por Sérgio Leoni, datando a fotografia de 1940.
Fonte: Acervo pessoal, doado por Sérgio Leoni (adaptada).

.



Figura 148 – Pedras sendo extraídas do Monge para utilizações diversas na “cidade”.
Fonte: Registro imagem n. 53323, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Além disto os meios de transporte eram outro assunto registrado por Glück. Dos transportes com animais, tão familiares em seu início de carreira como fotógrafo, aos primeiros automóveis que chegaram à Lapa. Bem como as feiras de carros que ocorriam (e ainda ocorrem) na cidade.

O transporte da erva-mate era realizado em carroças como da próxima imagem, cobertas por lonas enceradas[68], em forma semicilíndrica, puxada por vários animais (fig. 149). Aliás, segundo Bigarella *et al* (1997, p. 129) este sistema de transporte substituiu aquele em lombo de mula, típico dos tropeiros. Segundo Müller (1998, p. 142) a erva-mate era transportada em comboio, pois as más condições de transporte pela estrada Lapa-Curitiba, fazia com que os produtores precisassem se ajudar mutuamente no trajeto, caso encalhassem. Este tipo de

[68] Segundo Bach (2000, p. 110-111) estas lonas eram enceradas com uma mistura de sebo de gado e alcatrão, e dispostas sobre uma estrutura de madeira arqueada.

transporte, segundo Müller, decaiu paulatinamente até sua decadência entre a década de 1930 e 1940, sendo substituída pelos caminhões.



Figura 149 – Carroças com lonas enceradas tradicionais.
Praça General Carneiro, em frente a casa de Glück, carroças normalmente utilizadas para o transporte de erva-mate. Da direita para a esquerda o comércio de secos e molhados, a casa do Glück e uma pensão. Segundo Bach (2000, p. 111) esta cena retrata João Luzia Biehl e seus filhos José e Afonso.
Fonte: Registro imagem n. 0593 (sistema da SEEC, n. 51027), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

A erva mate era um produto importante para a economia local. Contudo a produção da cidade (fig. 150) era predominantemente para o mercado externo. Fato perceptível no anúncio, em espanhol, do Engenho Santo Antônio (fig. 152), que pertencia à família Lacerda, que, em outras épocas foram tropeiros. Hoje parte da construção do engenho está preservada, e é sede de um Colégio, na Avenida Sousa Naves (fig. 151).



Figura 150 –.Engenho Santo Antônio.
Fonte: Registro imagem 50982, imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 151 – Colégio sobre as estruturas reminicentes do Engenho Santo Antônio.
Fonte: Registro imagem 20220209_144749 (2022), da autora.



Figura 152 –.Anúncio em espanhol do Engenho Santo Antônio.
Nele lê-se “Engenho Santo Antônio da Lapa – Paraná – Brasil.
Fundado em 1879.
Historicamente denominado Engenho Lacerda.
Ao raiar do ano de 1894, depois de ocupada a proxima cidade de Curitiba, foi quartel general do chefe branco uruguaio Gumercindo Saraiva, aliado dos revolucionários brasileiros em cruel ataque de 20 dias, à heróica guarnição da Lapa.
Através dos tempos, a brancos e colorados, nobres propulsores da grandesa do Uruguai, ele fornece, (... ilegível ...), a saborosa e conhecida erva super extra: Lacerda.
Unicos concessionários: Taranco e Cia Montevideo.
Fonte: Canal da cidade (2021).

A produção de erva-mate acontecia em uma das propriedades da família, próximo ao Monge, na chamada Mata do Uru (fig. 153). E segundo Cesar (2021), a erva-mate era retirada da propriedade e trazida para o engenho para ser seca, triturada e beneficiada (fig. 154), para tornar-se pronta para o consumo. Segundo o jornalista, a propriedade teria sido invadida pelos maragatos durante o Cerco, diferente do engenho, que resistiu. Contudo, a fábrica não suportou o declínio, em todo o estado, do ciclo ervateiro, a partir dos anos 1930.



Figura 153 –.Antiga propriedade da família Lacerda na Mata do Uru.
A propriedade da família, desde o período do Cerco, já estava danificada. Seu estado foi fotografada por Glück. E nas ruínas é possível perceber elementos típicos da arquitetura colonial, como o desenho das vergas da porta e janelas, bem como o sistema construtivo restante e os indícios das telhas tipo capa e canal.
Fonte: Registro imagem 50817, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 154 –.Trabalhadores no antigo engenho.
Nota-se o cuidado com a representação da cena dos operários e a captura da luz, juntamente com o funcionamento do maquinário e a fumaça no local.
Fonte: Registro imagem 51509, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

E, em 1945, com a queda da produção ervateira da família Lacerda, é instalada a “Herva Matte Legendária”:

> A história desse legado remete a uma época em que Lapa sequer tinha engenho de erva-mate para servir ao mercado local. O único que existia, o Engenho Santo Antônio, só produzia o material visando o mercado externo. Foi nessa brecha, que o pai de Maria José, Alexandre, e dois tios dela – José e Raul Kuss – decidiram migrar de trabalho. Até então eles trabalhavam, no mesmo local onde foi fundada a Legendária, com uma fábrica de ‘palhões’, que eram esteiras costuradas de palha para fazer embalagens para garrafas de vidro, pois não eram comuns engradados como conhecemos hoje. (...)
>
> Mas, a mudança de ramo não foi feita no completo improviso. O trio já possuía experiência no trato da erva-mate. Quando ainda moravam em São Mateus do Sul, eles trabalhavam na colheita e no plantio da erva. “Resolveram trazer essa experiência para Lapa e montaram essa instalação para o beneficiamento da erva-mate”, conta Maria José.
>
> Dificuldades não faltaram. O fornecimento de energia elétrica, para fazer parte de alguns equipamentos funcionarem, era instável. “Tinha que trabalhar quando havia luz”, diz. Isso poderia ser em pleno horário do almoço ou horas antes de dormir (ANTONELLI, 2015).

E, assim como a erva mate, os meios de transporte escoaram outras produções, como de café, madeira e outros produtos agrícolas. Talvez desta relação com o transporte de seus produtos tenha nascido uma admiração pelos automóveis. Como a imagem a seguir, que mostra uma feira de automóveis ocorrida na cidade, na Rua Barão do Rio Branco, ainda com sua pavimentação em pedra (fig.155). Observa-se pela disposição da perspectiva da foto, uma intenção de Glück de tornar a imagem longa, realçando a "grandiosidade" do evento para a época, com a exposição das "baratinhas".



Figura 155 - Rua Barão, antiga Boa Vista – exposição de carros da Ford.
Fonte: Registro imagem n. 51060, , disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Ou na figura 156, onde os carros parecem ordenados de modo a participarem da praça pública, juntamente com o público, em especial, às crianças. Estas parecem fascinadas pelas novidades da exposição. Nota-se também a relevância do conjunto de casas ao fundo, junto à cena, importante para a contextualização do contraste da estrutura antiga da cidade, frente à

industrialização e modernização trazidas pelas máquinas, neste caso, representadas pelos automóveis.



Figura 156 - Exposição de carros da Ford.
Fonte: Registro imagem n. 2442, imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

O apreço pelas linguagens das invenções modernas estão presentes em várias temáticas do estúdio Foto Progresso. E o cinema não ficou de fora. Tanto a arquitetura, quanto à chegada dos primeiros filmes à cidade. A seguir, na próxima imagem (fig. 157), é possível ver o registro da chegada do cinema mudo ao Teatro São João.

> Foi inaugurado em 1876, como sede da Associação Literária e funcionou também como Biblioteca. Em 1880, recebeu a visita do Imperador D. Pedro II e sua comitiva, tendo o imperador ficado impressionado pelo fato de uma pequena cidade dispor de tal teatro. E no ano de 1887 teve sua inauguração oficializada com a sua primeira apresentação da Companhia Souza Bastos de Operetas.
> Durante as batalhas heroicas do Cerco da Lapa, foi convertido em enfermaria, tendo sido bastante avariado pelas balas dos canhões das

tropas que cercavam a cidade. No início do século XX foi reparado e reaberto, servindo como teatro e cinema. Outra função utilizada foi como local de leilões, para fins beneficentes (SECRETARIA DE DESENVOLVIMENTO, 2022).



Figura 157 - Inauguração do cinema mudo no antigo Teatro S. João.
O Theatro, na Praça Gen. Carneiro, foi palco da apresentação do cinema mudo na cidade, com o filme – "Manon Lescaut[69]", pelo que indica a análise do cartaz presente na foto.
Fonte: Registro imagem n. 50628, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Apesar disto, a primeira edificação construída efetivamente para projeção de filmes na Lapa, foi o Elite Cinema (fig. 158), perdurando seu funcionamento até 1939. O espaço foi fechado neste ano por ocasião de um incêndio, como conta Janete Oliveira (2021):

[69] *Manon Lescaut* foi filmado em 1926. Trata-se de um filme mudo alemão, baseado em um romance de Antoine François Prévost, "A história do *Chevalier des Grieux e Manon Lescaut*", de 1731. Entre os atores coadjuvantes, destaca-se uma então jovem atriz chamada Marlene Dietrich. E entre a equipe técnica, o cineasta alemão Paul Leni, de grande influência no cinema expressionista alemão, emigrado para Hollywood. Em 1927 foi realizada uma versão americana "When a Man Loves, já com uma trilha sonora pré-gravada.

Nossa primeira casa de espetáculos para projeção de filmes foi o Elite Cinema, que durou até 1939. Em 1934, os irmãos Adélio e Arnaldo Ribas trouxeram para a Lapa, o cinema falado, extrema novidade para aquele tempo. Era instalado em nosso teatro São João. Pena ter durado pouco: uns três anos. Na década de quarenta, no mesmo local do Elite Cinema, cujas instalações haviam sido devastadas por incêndio, o sr. Francisco Vidal houve por bem construir um novo cinema. Era o Cine Imperial que divertiu e alegrou gerações.

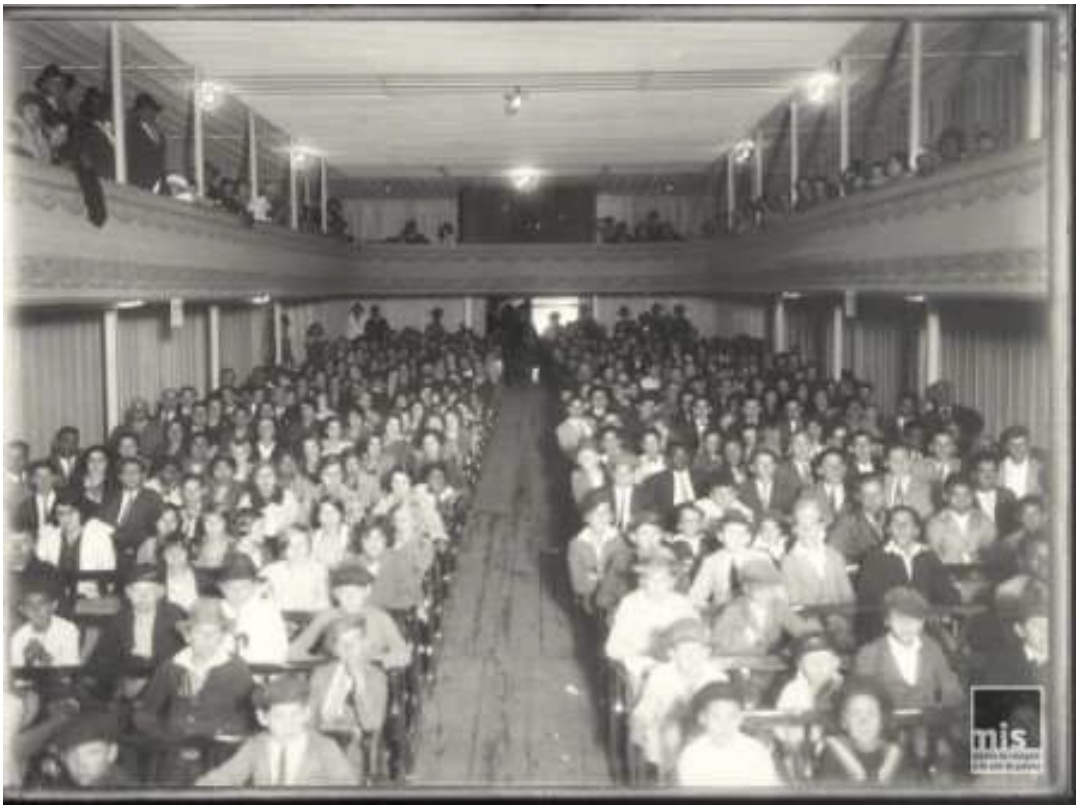


Figura 158 - Cinema da Lapa – Cine Elite (posterior Cine Imperial), vista interna com lotação total.
Fonte Registro imagem n. 50553, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Assim como a temática do entretenimento, da iluminação pública e dos meios de transporte urbanos, Glück registrou a construção de outras infraestruturas. Como, por exemplo as conexões terrestres e fluviais, como pontes (construções e finalizações), a ferrovia (incluindo a construção do Túnel na obra de modernização da Estação Engenheiro Bley, na ferrovia Lapa-Rio Negro, em 1950)

e a navegação à vapor, em Porto Amazonas[70], onde havia uma estrutura mais adequada para embarque, de passageiros e cargas, para circular pelo rio Iguaçu.

Entre as pontes, Glück fotografou a então recém-inaugurada ponte sobre o rio da Várzea: a “Ponte Nova”. Era o principal meio de ligação entre a Lapa e a região de Quitandinha (antiga localidade de Areia Branca), uma das vias de ligação entre São Paulo e o Rio Grande do Sul, para trânsito no interior do Brasil tropeiro.

A ponte facilitou a conexão entre as vilas, e perdurou por muitos anos, como principal meio de ligação. Sua estrutura em madeira é o destaque na figura 159, em meio a mata e ao rio da Várzea.



Figura 159 – Ponte “Nova” sobre o Rio da Várzea.
Fonte Registro imagem n. 51293, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

[70] Cidade distante 80km da Lapa, às margens do Rio Iguaçu, e primeiro ponto navegável do Rio desde Curitiba (o rio nasce na capital e corre até a Foz, desaguando no Rio Paraná, depois de cerca do 1320km, no marco das três fronteiras). O ponto de Porto Amazonas ligava-se até Porto Vitória (hoje Porto União / União da Vitória), e escoava madeira e erva-mate produzidos na região, além de transportar pessoas.

Esta mesma ponte, ligando Quitandinha à Lapa era até 2019 a mesma fotografada por Glück, até que, por conta da má conservação foi interditada (fig. 160), conforme descreve a reportagem do G1 (2019).



Figura 160 – Ponte “Nova” sobre o Rio da Várzea em 2019.
Fonte : G1 (2019)

E os registros de infraestruturas da região seguiram. Na imagem abaixo (fig. 161) a construção do túnel na estrada de ferro que, segundo jornal eletrônico da cidade “Canal da cidade” (2021), inaugurado em 1890, precisou de uma ampliação na década de 1950, para poder escoar a produção agrícola da região. Neste mesmo jornal, o especialista em história ferroviária, Alexandre Fressato, explicou que o traçado antigo, sinuoso, com muitos aclives e declives dificultavam o trânsito ferroviário. Por isto, o traçado foi alterado, para que ficasse mais suave, aumentando a velocidade e possibilitando o trânsito de trens maiores. Por isto a opção na construção do túnel de 150m, mais vantajoso do que a “contornar uma montanha ou remover um maciço rochoso”, foi adotada.



Figura 161 – Construção do túnel da Estrada de Ferro Lapa-Rio Negro.
Fonte Registro imagem n. 51502, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Por sua vez, o trânsito para o rio Iguaçu, para escoar a produção de erva-mate e madeira, além de transportar pessoas entre as cidades navegáveis pela via fluvial, também foi motivo da atenção de Glück (fig. 162).

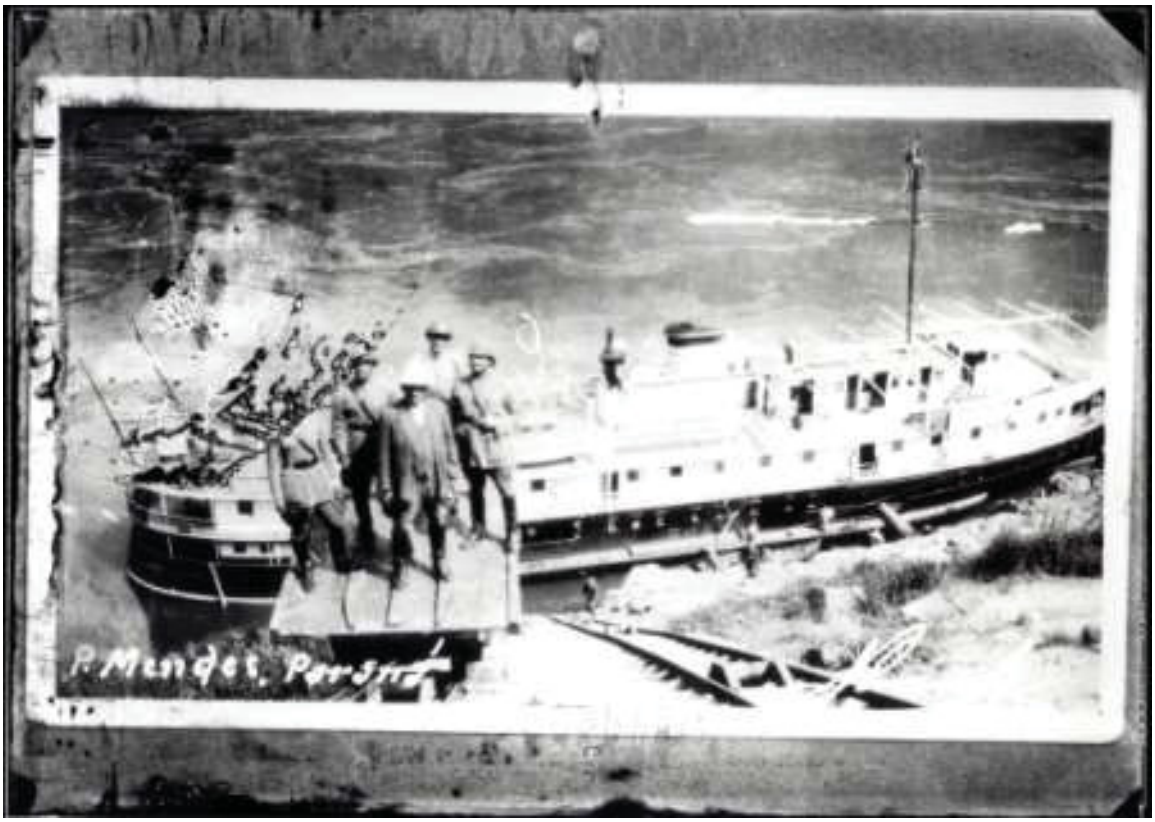


Figura 162 – Embarcação à vapor.
Nota-se na imagem uma inscrição, com a letra de Glück, no lado inferior esquerdo, onde se lê: “P. Mendes, Paraná”.
Fonte Registro imagem n. 53072, disponível no sistema da SEEC – memória, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Segundo a Secretaria de Educação do Paraná (2009), a navegação fluvial também estava presente no estado, desde a colonização. Contudo, desde meados de 1840, havia uma preocupação em se traçar um caminho mais curto entre Guarapuava e a margem esquerda do rio Iguaçu. Daí uma empreitada para reconhecer o rio e entender a sua navegabilidade até a foz. Engenheiros vieram para fazer o levantamento, até que em 1872 a navegação à vapor começou.

Ao mesmo tempo o rio Paraná (onde desagua o rio Iguaçu, depois de passar pelas cataratas), foi estratégico na Guerra do Paraguai. Isto aumentou a sua exploração quanto à navegabilidade, passando a ser utilizado como escoadouro das produções de erva-mate e madeira. Segundo o jornalista Gilberto Larsen, em entrevista à SEEE (2009):

> Graças aos portos fluviais no extremo ocidental do Paraná foi possível o empreendimento da Companhia Mate Laranjeira, que potencializou uma

> atividade multimodal em Porto Mendes, com a implantação da primeira ferrovia do oeste paranaense", lembra Larsen. "A Mate Laranjeira, uma concessão imperial a Tomás Laranjeira por serviços prestados na Guerra do Paraguai, se estabeleceu em Guaíra em 1909 para facilitar o escoamento da erva-mate." A conexão entre a hidrovia do Rio Iguaçu e a estrada de ferro veio em 1869, a partir de Porto Amazonas, com ramal para a Lapa e Rio Negro. No mesmo ano foram iniciados os estudos para levar a ferrovia até Guaíra.

Ressalta-se aqui, que a investigação sobre esta última imagem precisou recorrer a vários elementos históricos, dada a pista deixada por Glück na imagem, com a indicação "P. Mendes, Paraná". Como não era nenhum porto conhecido da região de Porto Amazonas, a investigação precisou avançar, até que se encontrou o relato de conexão, entre Porto Mendes e o escoamento da erva-mate e madeira, também via ferrovia.

Confrontando-se com relatos de antigos moradores da Lapa, constatou-se a importância do registro realizado por Glück, como um elo para a integração entre os municípios da região, além de relevante para o desenvolvimento econômico e para o escoamento da produção, neste caso, da Lapa.

4.5. Visualização da fotografia por Glück

Guilherme Glück registrou a paisagem da Lapa, de uma cidade nascente, que se transformava a olhos vistos, aos moldes modernos. Para isto fotografou o asfalto nas ruas, a luz chegando às casas, as infraestruturas de água e esgoto. Tudo isto em um estabelecimento muito moderno para o seu tempo, um estúdio fotográfico, em uma cidade interiorana, nos anos 1920 a 1950.

Apesar do grande número de fotos de estúdio, Glück também produziu muitas delas cuja temática foram as áreas abertas, externas, em especial registros da ação humana, na paisagem natural, e das transformações urbanas lapeanas, do início do século XX. Totalizando aproximadamente 30.000 fotos.

Além disto, Guilherme Glück registrou a vida cotidiana da cidade. Muitos comércios foram por ele fotografados, tais como olarias, botequins, açougues, farmácia, enfim, comércio de um modo geral. Muitos deles, administrados por alemães e seus descendentes, assim como Glück.

Enfim, através do grande volume de fotografias registradas por Glück, é possível afirmar a sedução dos moradores da cidade pelo registro de imagens. Ele ficou conhecido por seus retratos de casamentos, festas, reuniões familiares e políticas, enfim, reuniões de pessoas, e, por extensão, as alterações sociais, culturais e econômicas durante o período em que foi o principal fotógrafo da cidade. Através destas imagens é possível ver registros de novos hábitos urbanos, citadinos e modernos.

Glück registrou a iluminação pública, o requinte dos novos estabelecimentos comerciais, a arborização urbana, as obras de infraestrutura, festas e comemorações locais, obras de estradas e ferrovias. “Nestas imagens raramente os personagens do espaço público ganham ênfase. Estão presentes, mas em planos gerais garantindo ‘vida’ para reconstruir a atmosfera e ambiente da época” (FERNANDES JÚNIOR, 2011).

A partir da leitura de Ansel Adams, é possível notar o envolvimento de Glück com seu ato fotográfico, em especial com a ação da visualização, a ação antes do registro do que se vê, mas que é planejada antecipadamente. Isto posto, e analisando as imagens de Glück, é possível compreender algumas preocupações preliminares ao ato fotográfico, tais como: posicionamento da câmera, ângulo de visão, elementos contrastantes à fotografia, a distância da cena e dos demais objetos, a nitidez planejada para a imagem e sua relação ao tempo de exposição do negativo à luz, a focalização (em duplo sentido, no físico ao regular o aparelho fotográfico de tal forma a obter uma imagem nítida do objeto visado, e no sentido literal, ao colocar o objeto ou personagem que se quer dar destaque, evidenciá-lo), a percepção do efeito da luz sobre o objeto, pessoa ou elemento a ser fotografado, e o planejamento do enquadramento, de modo a valorizar e explorar a perspectiva desejada. Todos estes elementos foram explorados por Glück em suas imagens, o que lhe confere uma destreza de olhar, certamente influenciado por sua bagagem cultural.

Segundo Sekula (2022): “Meu avô vivia procurando outros ângulos para fotografar”, ele “preparava muitas vezes o que queria fotografar”. O que é perceptível tanto no resultado final de suas imagens, como na cena em que se prepara para registrar uma fotografia (fig. 124).

E, entre as investigações sobre o acervo de Glück, foram encontrados alguns indícios sobre suas inquietações. Fotos de cenas de filmes (fig. 163), recortes de anúncios (fig. 164) de diversas empresas e postais, retratam alguns de seus interesses, ou ao menos curiosidade sobre estas formas de comunicação. O que confirma Sekula (2020): “Ele nunca teve a pretensão de ser um artista fotógrafo, ele tinha aptidão inata de artista, e desenvolveu isso como profissão”.

Muito embora as imagens a seguir também pudessem ser encomendas feitas a Glück, elas certamente foram elementos, que, pela sua percepção apurada, influenciaram no seu olhar.



Figura 163 – Cenas de personagens de cinema.
Fonte Registro imagem n. 50581, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 164 – Trechos de anúncios de diversas empresas.
Fonte Registro imagem n. 52897, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Este olhar refinado também pode ter sido influenciado pelas correspondências, com familiares ou conhecidos, que permaneceram na Alemanha. Prática muito comum entre imigrantes, especialmente no início do séc. XX, quando os meios de comunicação haviam se acelerado. E também em virtude das duas Grandes Guerras.

Sekula (2020) afirmou que era um fato a troca de correspondências entre ele e seus familiares: “(...) não cheguei a ver, mas minha mãe comentava. Sei que se correspondia com a Alemanha, também com o Rio de Janeiro”.

Entre os achados em seu acervo, observou-se alguns postais, especificamente três deles, que foram tomados a seguir, para uma breve análise, sobre o que retratavam. Os três postais referem-se a edificações na região de Brandenburgo, região de onde saíram grande parte dos emigrados para o Brasil, e acredita-se que também, a família Glück. Brandenburgo é um estado ao noroeste da Alemanha, cuja capital é Potsdam (fig. 165). Esta cidade é reconhecida pelo seu patrimônio e por ter abrigado como residência, reis prussianos.



Figura 165 – Postal da cidade de Postdam.
Na imagem é retratado o Palácio da Cidade de Potsdam e Igreja de São Nicolau, Potsdam, Brandenburg, Alemanha.
Sugere-se consultar o Apêndice 6.
Fonte: Registro imagem n. 52884, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Potsdam está situada às margens do rio Havel, e foi palco de Revoluções populares em 1848 (aproximadamente a mesma data em que se encontrou a saída dos pais de Wanda, esposa de Guilherme, e do suposto Gluck, “sem trema”, dos arquivos de Joinville). Estas revoluções foram um dos principais motivos responsáveis pelo incentivo à emigração de parte da sua população. A cidade destaca-se pela sua paisagem, sendo descrita por Alexander von Humboldt, como uma cidade de muitos quartéis, em 1840; e, por Maurício de Nassau, como um grande desfile. Uma cidade de paisagem marcante, dominada por Palácios e Jardins. Em sua área urbana, destaque para o Palácio da cidade (demolido e posteriormente reconstruído), e que figura em um dos postais de Glück.

Ainda nesta região, outra cidade importante é Brandenburgo an der Havel, que se destacou por sua industrialização no séc. XIX, duplicando sua população

neste período, forçando também, parte dela a buscar os programas de imigração. E fica próxima à Potsdam.

Já a cidade de Bad Belzig (fig. 166), nos postais simplesmente Belzig (nome que perdurou até 2010), é conhecida pelo seu centro histórico. No postal destaques para o Cammer Scholoβ, um castelo demolido em 1949, bem como um memorial de guerra.



Figura 166 – Postal da cidade de Belzig (atual Bad Belzig).
Fonte: Registro imagem n. 52885, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

E, por fim, Golzow (fig. 167), também na região de Brandenburgo, com destaque, no postal, para a igreja de planta octogonal da vila, construída em 1750, em estilo barroco. Destaca-se nesta imagem, o enquadramento da perspectiva criada pela rua, bem como a posição da construção da igreja. Elementos dispostos de modo similar a alguns enquadramentos realizados por Glück (fig. 168).



Figura 167 – Postal da cidade de Golzow.
Fonte Registro imagem n. 52887, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Com estes três postais, três pontos merecem observação. O primeiro diz respeito à circulação de postais entre os descententes, pois os postais poderiam ser de Glück, bem como pertencer a algum cliente, uma vez que, dois dos postais acima, também foram encontrados junto ao acervo de uma das famílias que sedeu seus arquivos para análise. Fato também relacionado à origem destas famílias (da região de Brandenburgo). Em todo o caso, pode-se perceber o sentimento de contato com suas origens, como Hesse-Wartegg (1915), em viagem pelo Brasil, Argentina e Uruguai, relata sua passagem por Mariental (distrito com concentração de alemães vindos do Volga, na cidade da Lapa):

> (...) ao longo de meses de viagem, visitei quase todas as maiores colônias alemãs e achei que seus habitantes, de maneira geral, orgulham se de sua origem alemã, e que as características de caráter do povo alemão, herdadas de seus pais, serão transmitidas também aos seus filhos (...) (ALVES, 2014, p. 41).

De qualquer maneira, estas imagens de postais contribuem em despertar a curiosidade sobre as terras de seus antepassados. Conhecendo suas paisagens, patrimônios e registros visuais que permeiam também “suas paisagens imaginadas”.

O segundo ponto desta análise é que a presença de tais postais também pode ter influenciado no modo de registrar as paisagens, incluindo o olhar atento, meticuloso e apurado de Glück. Retomando a aspectos discutidos no tópico 2.3 desta tese.

Como exemplo, nota-se o postal de Mariental (1928) com fotos de Glück. Não se tem registros da elaboração detalhada destes cartões pelo atelier, contudo nota-se uma similaridade na disposição das fotos (que também encontram-se, individualmente, no rol do acervo de Glück), a inscrição dos nomes das imagens registradas, bem como a seleção de edificações características e relevantes, não apenas para a paisagem do distrito, mas também para a comunidade. Vê-se edificações como tema principal de todas as fotografias, sendo que o maior destaque está na vista da perspectiva da rua principal de Mariental, que, na ocasião, completava 50 anos de sua fundação.



Figura 168 – Postal da Colônia Marienthal, 1928.
Na imagem estão apresentados o “Sobrado”, a primeira residência dos alemães do Volga em Mariental. Era uma edificação que pertenceu a um antigo proprietário de terras local, um “casarão de fazenda”, e que foi cedido para uma habitação coletiva para os imigrantes recém-chegados, que aguardavam serem alocados para um pedaço de terra pelo agrimensor. Ao lado as Fábricas de café Hornung e Köhler, que se tornaram referência na região. Köhler adotou um sistema de torrefação à vapor, que deu grande impulso aos seus negócios. Embaixo, à esquerda, tem-se a Igreja, consagrada à Nossa Senhora da Piedade, e teve uma solene cerimônia de bênção da construção em 2 de julho de 1903.
Ao centro, a Avenida Carlos Weil, rua principal da colônia, cujo nome foi uma homenagem a um personagem importante da localidade. Carlos Weil (1874-1940), um alemão, católico como muitos conterrâneos desta colônia, professor e musicista, teve um grande engajamento sócio-religioso na colônia. Ele lecionou na escola (Escola Parochial Catholica de Marienthal) que aparece ao lado direito inferior do postal, formando gerações de alunos em seus 36 anos de atuação.
Fonte: MÜLLER, 1998, p. 161.

Aqui faz-se um breve apontamento sobre a permanência da perspectiva da rua principal de Mariental, com a escala das edificações e desenho da rua, apenas com a manutenção da pavimentação, como nota-se na imagem a seguir (fig.169).



Figura 169 – Vista atual da Avenida Carlos Weil, 2022.
Principal Avenida do distrito de Mariental.
Conferir no Apêndice 3 o atual estado da Capela do distrito, vista mais próxima.
Fonte: Registro imagem n. 20220209_152542, da autora (2022).

Para Sekula (2020) é muito provável que ele havia feito alguns postais (fig. 55, 57, 112, 168 e 170), pois ela tem notícias de “que ele próprio elaborou alguns postais através de montagens fotográficas suas com pontos turísticos da cidade da Lapa, ou de lojas, capelas, congada, festas, etc...”. O que se percebe, na imagem 168, é o destaque para a arquitetura em alvenaria ou madeira, com dois pavimentos

nas moradias e escola, a horizontalidade da fábrica de café (Hornung) ou a proporção da fábrica de café Kohler. Assim como o destaque para a Igreja Antiga (construída em 1903), com seus traços ornamentais neogóticos. Destaques que corroboram a ideia de divulgação de uma certa prosperidade da comunidade, depois de muitas dificuldades.

> (...) Em Mariental (...) estes colonos já se adaptaram melhor, às condições que prevaleciam nas colonias alemãs. Como o pastor, um Basler[71], contou-me, havia na Lapa, bem como em Mariental, muitos alemães do Império e também teuto-brasileiros, com sua igreja e escola própria (...) (HESSE-WARTEGG, 1915 *apud* ALVES, 2014, p. 38-39).

E o terceiro ponto é a correlação de proximidade com a origem dos familiares de Glück e sua esposa, à região dos postais. O que pode, de certo modo, evocar algumas bagagens culturais discutidas em família, e que se refletem nos registros de imagens, assim como as imagens das revistas e anúncios, apresentadas, também, neste tópico.

Deste modo entende-se como relevante a consideração da circulação de tais postais para a visualização da paisagem, por isto aqui exposta.

[71] Basler, alguém residente em Basel (Basileia) ou termo genérico para suíço ou europeu.



Figura 170 – Postal do Sanatório de São Sebastião.
Provavelmente o postal acima, produzido dentro do atelier de Glück, já contava com o auxílio de seu sobrinho Christiano Jubanski, o que pode justificar as letras técnicas (industriais) aplicadas à imagem. Outro detalhe é que o postal foi elaborado com uma foto realizada a partir de uma maquete. O Sanatório foi construído em um local onde antes havia uma estalagem para imigrantes (SILVEIRA e SILVEIRA, 2010, p. 164).
Fonte: Registro imagem Mayer (14), acervo Arthur Mayer.

Lembra-se, ainda, que antes de Glück as imagens da Lapa eram por descrições, pinturas e fotos esporádicas. Depois dele, as fotos se tornaram mais comuns e preencheram o imaginário de moradores e forasteiros. E, a partir destas análises, foi possível entender que ele também construiu a sua visualização, pela perspicácia, observação e influência das imagens que circulavam também em sua época, tornando-se um artífice da fotografia, com tal cuidado e esmero, que o resultado final de muitas de suas produções o aproximam de um artista e artesão.

5. CAPÍTULO 5 – O OLHAR PARA LAPA

Neste capítulo a proposta é convergir as bases teóricas sobre a paisagem enquanto texto (Cosgrove), a leitura da fotografia enquanto documento (Kossoy, Sontag e Burke), o contexto da narrativa histórica aqui apresentada (Cap. 3), sob as imagens fotográficas de Glück (tendo-se como premissas sua narrativa biográfica). Desta forma, coloca-se em prática a leitura da percepção enquanto seu sentido de circularidade, onde a expressividade da motivação, pelo ato de fotografar, mostra-se representativa, na racionalidade do registro da imagem fotográfica, permitindo a significação destas imagens pelo *logos* (como ilustra a figura 21).

À vista disso, esse indicativo de tratamento da imagem é empregado nesta pesquisa para as análises das imagens fotográficas de Guilherme Glück, observando-se as três camadas de mensagem a serem desvendadas, a partir dos esquemas aqui ilustrados junto às análises (nos próximos tópicos).

Tais esquemas vem de encontro com a asserção de Cassirer (2011, p. 323) sobre a Pregnância Simbólica, ao descrever que a "construção do mundo da percepção é realizada a partir de conteúdos particulares que se oferecem à construção e que cumprem funções de sentido cada vez mais diversificadas e mais ricas". Estes sentidos estão vinculados em nós, e, portanto, combinados, criam conexões que designamos como nossas experiências. Como Feron (2019, p. 9) conclui ao falar da pluralidade de apreensões, no caso, do objeto da geografia, o espaço, que traduz uma determinação e objetivação do juízo humano: "Só o humano como *animal simbólico* tem a capacidade de poder falar de natureza e diferenciá-la de uma actividade humana".

Neste sentido a imagem (seja ela geográfica, artística ou com qual outro prisma ela seja analisada) não representa apenas um valor descritivo, mas representa uma dada significação simbólica (JANSON e JANSON, 1996, p. 7). Para os autores, "na arte, assim como na linguagem, o homem é sobretudo um inventor de símbolos que transmitem ideias complexas sob formas novas". Posição também partilhada por Ricouer (2018, p. 62) que afirma que "O valor positivo da mediação material pelos signos escritos pode-se atribuir-se tanto na escrita como na pintura,

à invenção de sistemas de notação que apresentam propriedades analíticas: descontinuidade, número finito e poder combinatório[72]". Neste sentido, a escrita, bem como a imagem (pintura ou fotografia) são exemplos do que ele chama de iconicidade, ou seja, a realidade reescrita.

Tendo como partido a contextualização fenomenológica do espaço geográfico e a metodologia iconológica de Panofsky, passa-se ao entendimento e tentativa de análise da fotografia de Guilherme Glück como registro imagético da paisagem cultural lapeana entre os anos 1920 e 1950.

5.1. Descrição das imagens analisadas

As imagens analisadas foram divididas em dois formatos:

- Fotografias físicas com dimensões que variavam de 7,5 x 10 cm a 20 x 30 cm, encontradas em álbuns de famílias e acervos pessoais de Arthur Mayer (54 fotos), Evanilda Ganzert Afonso (20 fotos), Waltraud Sekula (19 fotos), arquivo pessoal (doados por Sérgio Leoni à autora - 18 fotos). As imagens dos dois primeiros acervos foram digitalizadas (frente e verso), e possuíam identificação da maioria dos personagens e lugares onde foram realizadas. Duas imagens do acervo de Evanilda Ganzert Afonso contavam com o paspatur original, mas muitas delas vinham com a numeração característica de Glück (no verso, anotados à lápis), sobre a catalogação dele em seus registros. As imagens do acervo de Sekula vieram com identificação, e também já estavam digitalizadas, mas apenas a frente da foto, e apenas uma delas, contava com um paspatur digitalizado (que foi mantido no trabalho). Algumas das imagens de Sekula foram digitalizadas diretamente dos negativos, sendo possível observar as numerações e ou recortes que seriam executados por Glück.

- Fotografias digitais originadas do acervo de Guilherme Glück, que estão arquivadas no Museu da Imagem e do Som em Curitiba. As fotos autorizadas para

[72] Este "número finito e poder combinatório" aqui está representado com uma possibilidade de análise nos próximos tópicos, e alerta-se ao leitor, não serem únicas, dependendo também da bagagem de quem a analisa.

a publicação foram disponibilizadas em alta resolução. Outras imagens do acervo foram consultadas no site da Secretaria Estadual da Cultura (SEEC – memória).

O formato predominante das imagens era retangular, na posição paisagem, para retratos de áreas externas, e em formato retrato, para fotografias de casamentos, havendo algumas exceções a esta regra. Nas fotografias de paisagem, aqui analisadas, prevalecem as fotos posadas, não instantâneas, especialmente quando envolvem cenas com pessoas. Nas imagens onde aparece apenas arquitetura ou paisagens urbanas ou naturais, identifica-se a busca pelo melhor ângulo, luz e momento.

Constata-se que as perspectivas junto ao enquadramento são outro aspecto bastante explorado. Ora com perspectivas de ponto central, ora com perspectivas explorando a composição diagonal ou buscando a regra dos terços.

Enquanto análise dos personagens retratados, há uma predominância de brancos, em classes diversas, com grande destaque à classe operária, em cenas públicas, com primazia de homens. As figuras de mulheres eram mais comuns em retratos de celebrações, especialmente casamentos.

As imagens aqui analisadas são em sua maioria urbanas, contudo, algumas retratam a paisagem natural ou rural. Destaca-se entre as urbanas os edifícios e ruas e seus enquadramentos.

Para a análise das imagens tomou-se como roteiro as camadas apontadas pelo esquema de Panosfky com algumas adaptações. Primeiramente são analisadas as imagens buscando descrevê-las enquanto elementos visíveis e como foram organizados na imagem. Neste momento são descritos edifícios, ruas, praças, enfim elementos construídos, objetos, pessoas, local retratado, dia/noite, espaço geográfico (campo ou cidade) e tema da foto.

Em seguida foram analisadas questões compositivas buscando associações com a temática retratada, explorando os elementos visuais que valorizam, ou não, elementos, como atributo dos personagens e paisagens, enquadramento (horizontal / vertical, esquerda / direita / centro), distribuição de planos e dos objetos.

Na sequência avalia-se o significado do modo como a composição realça a temática, complementada por observações de personagens que estiveram ou estão envolvidos com o espaço analisado, buscando a inclusão de outras formas de observação (relatos, crônicas, poemas, poesias, entre outros). Por fim, da busca em desvendar assuntos ocultos, discursos implícitos, direcionamento do olhar do observador, a tarefa mais árdua e suscetível a novas e diferentes interpretações, fundamentadas a partir de Burke (2017) e Didi-Huberman (1998a, 1998b, 2013 e 2015). Assim como também se fez uma tentativa de capturar imagens atuais dos pontos em que estas imagens foram registradas. Procurando o mesmo (ou mais próximo) ângulo registrado por Glück, no anseio de observar alguma de suas intenções, desvendar seu olhar fotográfico, bem como entender permanências e modificações da paisagem.

5.2. Da análise de imagem fotográfica de Guilherme Glück

Como forma de aplicação dos expostos em toda a argumentação teórica desta tese, pretende-se fazer a seguir uma verificação das possibilidades de análise de fotografias de Guilherme Glück, como o tópico a seguir demonstra.

As análises serão divididas em camadas, conforme descreve Panofsky, buscando a identificação de objetos, seguida do reconhecimento da temática (na tentativa de vislumbre de imaginários presentes, e que valorizem a visualização registrada na imagem), para então seguir-se à interpretação de conteúdos vistos e ocultos à imagem. Sabe-se que, especialmente esta última camada não é uma tarefa fácil, e nem se tem pretensões de ser a única resposta, mas segue como uma proposta de um olhar reflexivo para a paisagem e suas transformações, significações, permanências, e tantas outras mensagens nela contida.

5.2.1. A vizinha Praça, o vizinho General



Figura 171 - Praça General Carneiro, realizada por Guilherme Glück
Fonte: Registro imagem 693, imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

A primeira imagem, portanto, analisada é a figura 171, retrato da Praça General Carneiro. A praça (antigo Pátio da Igreja) caracterizava-se (e ainda o é) um ponto de encontro de moradores e forasteiros. É marcada principalmente pela presença da Matriz de Santo Antônio (construída em 1784), e constitui-se em um espaço de aglomeração, antes e após as celebrações (e além delas), promovendo convívio social. A construção constitui um marco visual (segundo os conceitos de Lynch, 1999), e já estavam presentes na aquarela de Debret (1827).

Na foto de Glück, como primeira instância de análise da figura 172 tem-se a esfera do tema primário da imagem. E, aqui aparece como o registro da paisagem da Praça General Carneiro, e o seu entorno. Na imagem estão presentes (da esquerda para a direita, em maior massa de composição, por isto primeiramente

analisados) a antiga Pensão Rauth (hoje demolida) (1), uma casa eclética (2), uma casa colonial (3) e o Hospital Hyppolito de Araújo (4), em segundo plano no enquadramento da fotografia.



Figura 172 - Praça General Carneiro, com indicações.
Fonte: Registro imagem 693, imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR - adaptada.

Em primeiro plano aparece a escultura do General Carneiro (5), com um militar depositando uma coroa de flores (ver figura 173, indicação 6) aos pés da escultura, que dialoga com o desenho de piso e demais elementos que compõem a paisagem da praça. Além de um grupo de pessoas que participam da cena solene. Como pano de fundo a paisagem quase plana que conecta a visual da praça com o cemitério (detalhe A, fig. 173, e fig.174) e a vista para o que hoje é a estrada que liga a Lapa à Curitiba.

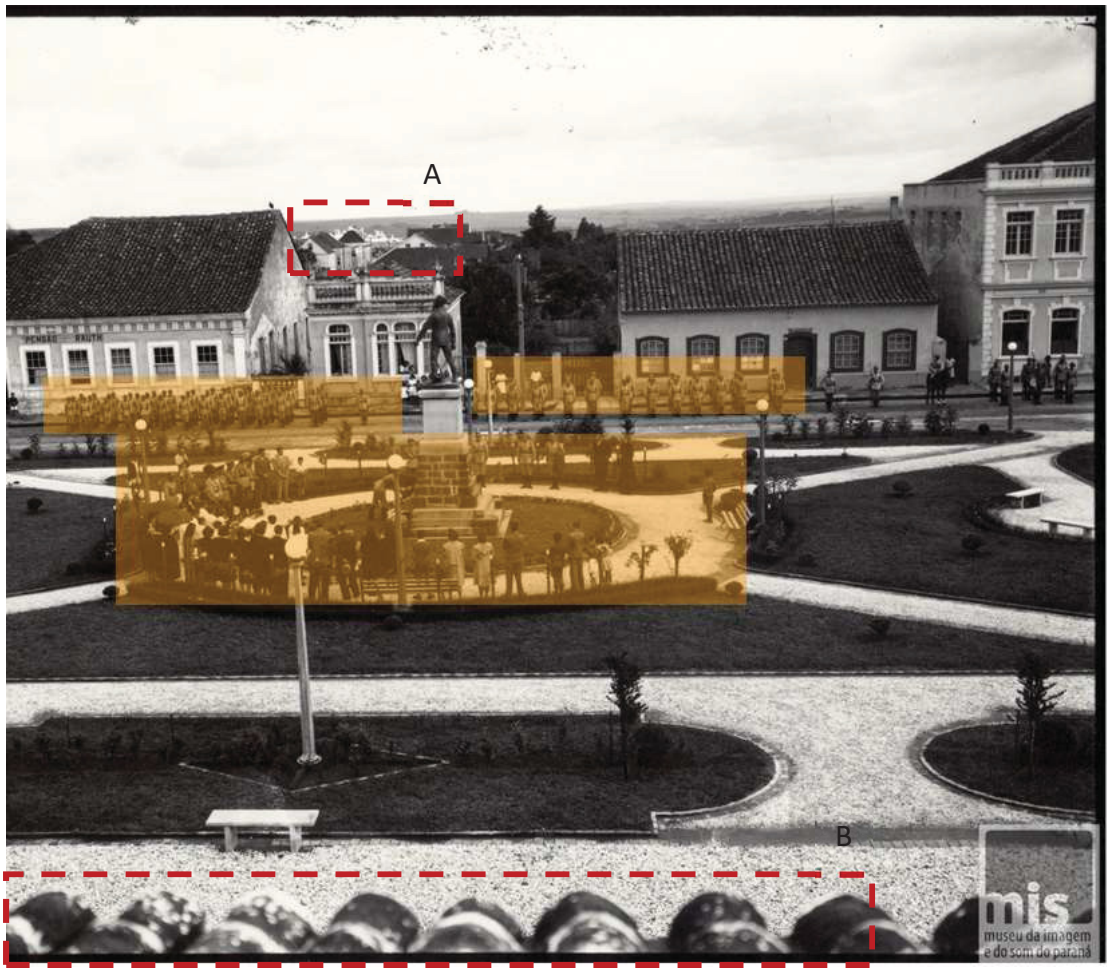


Figura 173 - Praça General Carneiro com marcação do grupo de pessoas.
Fonte: Registro imagem 693, imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (s.d.),
Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR - adaptada.

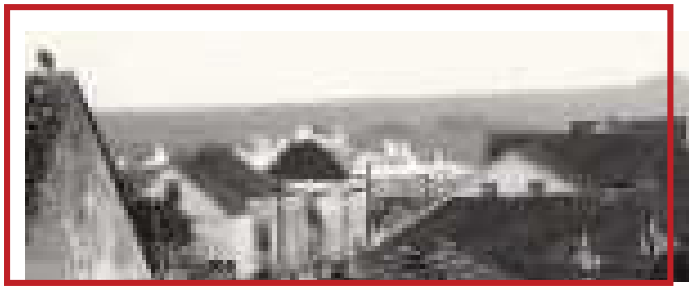


Figura 174 – Detalhe A da fotografia da Praça, onde aparece o cemitério.
Fonte: Registro imagem 693, imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (s.d.),
Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR - adaptada.

Ainda é possível observar o desenho do “calçamento”, do piso da Praça, em pedrisco branco nas áreas de circulação de pedestres, vegetações, em sua maioria rasteira ou arbustivas baixas, mobiliário urbano, bancos e postes, bem como uma fileira de telhas coloniais na parte inferior da imagem (det. B, da fig. 173). Além de

um céu nublado, provavelmente com uma pequena garoa, dada a presença de duas mulheres com guarda-chuva (n. 7, fig. 175).

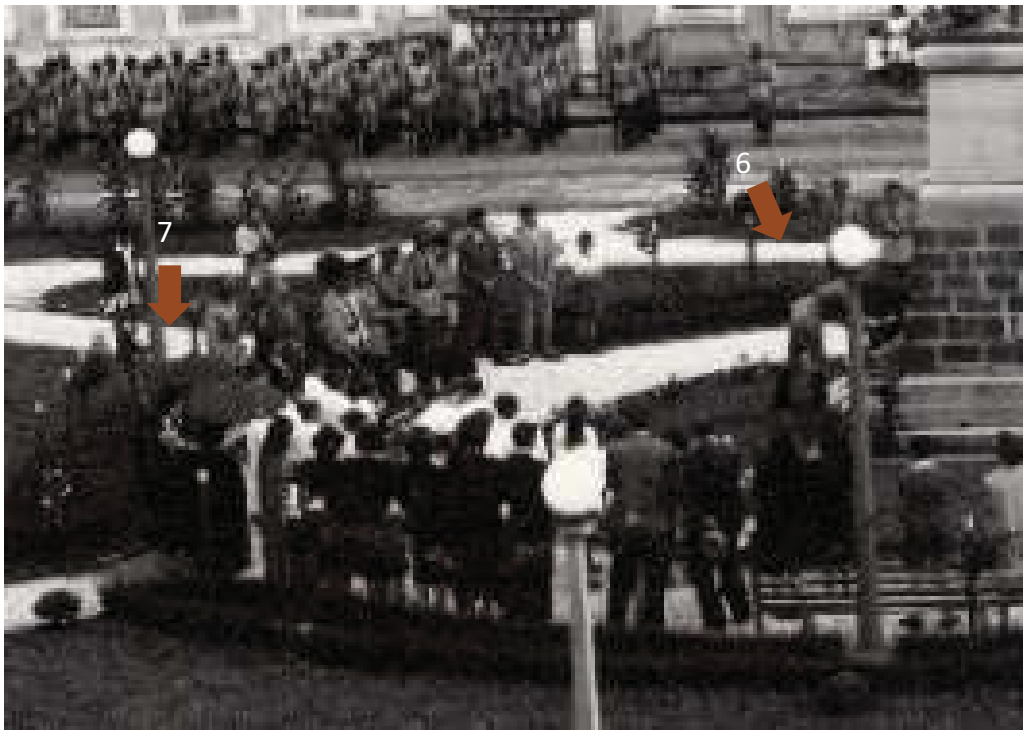


Figura 175 – Detalhe da fotografia da Praça
No detalhe da imagem é possível ver pessoas com guarda-chuvas e soldado colocando as flores.
Fonte: Registro imagem 693, imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (s.d.),
Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR - adaptada.

Seguindo a investigação, embasada no conhecimento bibliográfico sobre a época, complementa-se a descrição anterior. A imagem em questão provavelmente retrata a comemoração de um evento relacionado ao Cerco da Lapa, data comemorada geralmente em 9 de fevereiro, referindo-se ao momento em que as tropas chefiadas pelo General Carneiro (morto no dia desta comemoração, em decorrência de sua resistência aos ataques das tropas vindas do sul do país) conseguiram conter os rebeldes rio-grandenses e permitiram a reorganização das tropas florianas e a manutenção da República.

Na fotografia é possível observar uma composição em perspectiva com um ponto de fuga (fig. 176), com a escultura do General Carneiro quase ao centro da imagem em um plano geral de enquadramento. Posição realçada pelos desenhos da calçada (que na imagem preto e branca destacam esta segunda cor, conduzindo

o olhar do observador à figura central). Trata-se de uma composição clássica que remete às perspectivas de quadros de ordenamento renascentistas (época em que a perspectiva linear teve seu período áureo, como já visto). Apesar de ares da modernidade, já presentes desde o registro da cena, em forma de fotografia (uma inovação para uma cidade do interior e do porte da Lapa), da iluminação pública (registrada pelos postes presentes na cena), e do armamento dos militares retratados.

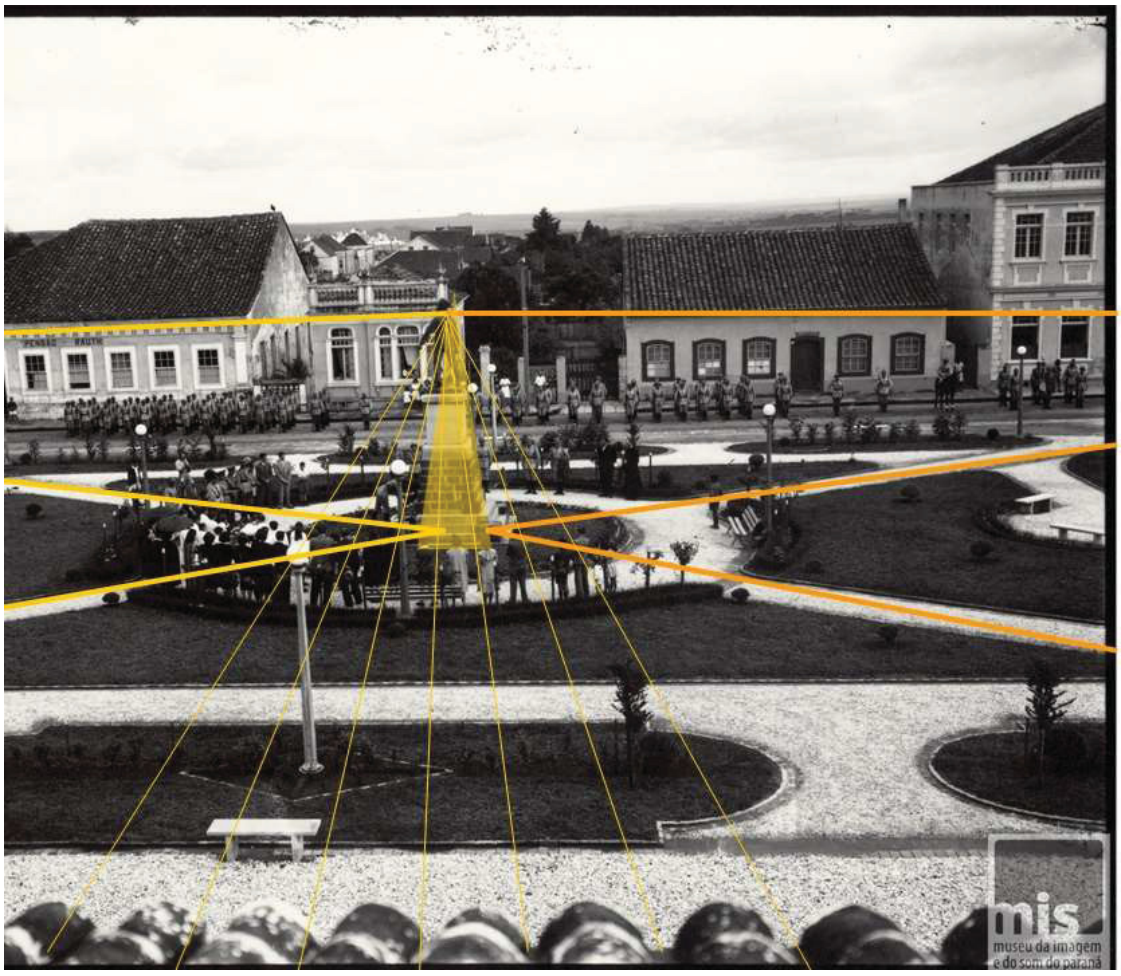


Figura 176 – Elementos estruturantes da imagem da Praça General Carneiro.
Fonte: Registro imagem 693, imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR - adaptada.

Esses últimos (os militares) reforçando o tema da imagem, bem como uma certa predileção da cidade em retratar seu momento cívico que deixou muitas marcas, não apenas físicas, mas principalmente emocionais. Como ressalta Lacerda (2004, p. 119), “uma luta fratricida, um infortúnio e desventura, que

certamente seria melhor que não tivesse acontecido", contudo, sem argumentar o seu esquecimento.

XIV
Qualquer artilheiro sabe
Que a Lapa em 2 dias tomba
Mas levaram 26 dias
Resistindo com metralha e bomba

(...)

XVI
E os Maragatos vieram
Com metralhas e canhões
Bombardeando a Pequena Lapa
Com impiedosas explosões

XVII
E os bravos da pequena Lapa
Não temendo explosão
Enfrentaram com fuzil
Metralhadoras e canhão

XVIII
Esgotada todas as defesas
Foi feita a capitulação
A Lapa passava fome
E não tinha mais munição

(Trecho de "Cantinho da Poesia", DARDAQUE, 2017).

É nos anos 1930/1940 que quatro trabalhos de David Carneiro[73] tomam corpo e se realizam: o Museu Coronel David Carneiro (com peças vinculadas ao Cerco da Lapa, hoje as peças estão no Museu Paranaense, em Curitiba), em 1928; a publicação do título "O cerco da Lapa e seus heróis", em 1934; a inscrição de alguns bens patrimoniais da Lapa junto ao SPHAN (e efetivados entre 1937 e 1941); e a criação do Panteon dos Heróis, em 1942. Fatos que reforçaram o orgulho

[73] David Antonio da Silva Caneiro (1904 - 1990), historiador paranaense, nascido em Curitiba, formou-se em Engenharia, em 1928, na UFPR. Pertencente a uma família de ervateiros (Ervateira Americana), conciliou as atividades de empresário e historiador. Denominava-se como positivista, e tinha inclinação para os estudos em filosofia. Foi escritor, professor, conduziu a Faculdade de Belas Artes do Paraná, teve passagem pela Faculdade de Economia da UFPR, entre outras atividades. Teve grande participação entre os processos de tombamento ocorridos no Estado do Paraná, especialmente na Lapa. Correspondia-se constantemente com Rodrigo de Melo Franco, então diretor do SPHAN (atual IPHAN), sendo possível notar seu envolvimento com o tombamento de edifícios lapeanos.

militar e histórico da cidade, mesmo destacando os perdedores da batalha como vencedores do Cerco.

Isto posto, é possível elencar a história de alguns símbolos percebidos, buscando relacionar diferentes condições que levaram tais elementos a serem registrados. O primeiro elemento simbólico analisado é o enquadramento e angulação da fotografia. Chama a atenção o ponto de vista da cena, provavelmente registrado da cobertura do próprio estúdio Foto Progresso. Como mostram as imagens 177 e 178, com o detalhe de uma janela / claraboia na casa / estúdio. Informação confirmada por Sekula (2020).



Figura 177 – Estúdio fotográfico de Guilherme Glück
Ao centro da imagem destaque para a claraboia.
Fonte: Registro imagem n. 0625 (sistema da SEEC, n. 51059), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 178 – Detalhe da abertura zenital (claraboia) do estúdio fotográfico de Glück.
Fonte: Detalhe da imagem n. 0625 (sistema da SEEC, n. 51059), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Este posicionamento para o registro da imagem leva a alguns simbolismos, tais como da visão “superior, solene e imponente” da cena de comemoração militar.

Além disto, o enquadramento clássico, com um ponto de fuga, enfatiza a rigidez compositiva e o tom cerimonioso do evento. Situação que também é reforçada pela postura ereta das pessoas que compõem a cena. Na maioria militares, todos que estão presentes no espaço aparecem de modo formal à cerimônia, não apenas por suas posturas, mas também por suas vestimentas. O tom de solenidade e formalidade também fica expresso pelo desenho, traçado e cor das calçadas, reforçado pela disposição da vegetação, criando ritmo rígido, estático e formal. Todo este conjunto aparentam a ordem, limpeza e organização do momento.

A exceção são as três pessoas à janela, na casa eclética, que parecem se divertir contemplando a cena. Ou as quatro pessoas escoradas na parede da Pensão Rauth e, outra à direita do observador da casa colonial, e mais alguns encostados para fora das casas, que parecem não se integrar ao evento. Também ao centro observa-se, todo vestido de roupa escura (provavelmente preta), um padre (ao que tudo indica o Monsenhor Henrique Osvaldo Falarz[74], dado que assumiu a paróquia da Lapa em 1939).

[74] Monsenhor Henrique Osvaldo Falarz (1910 – 1988) foi um sacerdote bastante ativo e envolvido na cidade da Lapa, não apenas na esfera religiosa, mas também no âmbito social e político. Integrava-se bem com diversas comunidades, incluindo de outras vertentes religiosas, pelas quais

Ao centro a figura da escultura do General Carneiro dá as costas à Matriz de Santo Antônio, e olha para sudoeste, quase em direção à casa onde faleceu. Importante destacar que estas edificações não aparecem na imagem (assim como o Monge). Mas a sua posição não compõe uma figura de afronta à Matriz, onde poder-se-ia imaginar uma competição entre dois elementos simbólicos. Ao contrário, ao figurar-se frente à edificação, forma uma imagem de proteção, especialmente sob o ângulo da maioria que acessa a praça, pelo sentido noroeste. Cabe ressaltar também que durante o Cerco, os restos mortais das baixas do General Carneiro foram enterrados (e depois transladados ao Panteão dos Heróis). Sob esta perspectiva, o espectador se defronta com a escultura em primeiro plano, a Matriz em segundo, e a paisagem do Monge ao fundo), compondo elementos fundamentais para a imagem da cidade: sua imagem simbólica militar, com o Cerco e o General; religiosa, com a Matriz; e natural, com formação geológica do Monge.

XXII
Lavado à Casa Lacerda
O nobre guerreiro falecia
Levaram-no então à Igreja
Enterrando-o na Sacristia

(Trecho de “Cantinho da Poesia”, DARDAQUE, 2017).

Por fim, o último elemento aqui analisado são as luminárias públicas, que representam este anseio pelos ares de modernidade que a cidade já ostentava. O fato de a fotografia ser em preto e branco realça ainda mais os globos brancos das luminárias, que se destacam, assim como as calçadas, em meio às massas escuras da imagem.

Com a formalidade da cena, e uma certa artificialidade, destaca-se a predominância de homens (a maioria militares), além de algumas mulheres formalmente vestidas, ao centro da praça. O que leva a imaginar uma certa segregação social para a participação do evento.

---

era bastante respeitado. Entre as suas ações, destaca-se a construção do Santuário de São Benedito, o Cristo no morro do Monge e a implantação do Lar de Idosos, junto aos Vicentinos. Atuou por quase 50 anos como pároco da cidade.

Ressalta-se que a imagem analisada é um negativo de vidro digitalizado, sem os recortes e enquadramentos que se imagina serem corriqueiros para Glück.

De certo modo a formalidade da cena também reflete a postura séria do fotógrafo diante da cena e da sociedade que se inseria. Fato que pode ter facilitado sua representatividade junto ao registro de cenas como esta. Afinal de contas, a memória do General é presença constante não só entre os moradores, mas até mesmo por aqueles que passam pela cidade, como apontou Dalton Trevisan "(...) Lapa do silêncio tão fundo que você escuta os passos do General Carneiro" (trecho de a "Modinha", de Dalton Trevisan, *apud* WOITOWICZ, PINTO e GEMIN, s.d., p. 7).



Figura 179 – Vista panorâmica da Praça General Carneiro.
Na imagem, da esquerda para a direita, vê-se a casa mais antiga em alvenaria da cidade e ao seu lado o Hospital Hipolyto de Araújo; ao centro a Matriz de Santo Antônio, e a escultura do General. Ao lado direito, a casa de Glück (ver fig. 108) está na porção central do conjunto de casario. Para melhor compreensão da cena, sugere-se recorrer ao mapa esquemático, figura 107.
Fonte: Referência da imagem n. 20200801_121940 (2020), da autora.



Figura 180 – Vista da parte central da Praça General Carneiro.

Nesta imagem destaca-se a formação do Monge, ao fundo da Matriz.
Fonte: Referência da imagem n. 20200801_121932 (2020), da autora.

Hoje a praça tem alterações (fig. 179 e 180) no calçamento, mas a escala das edificações do entorno da Praça, bem como a escultura do General Carneiro e a paisagem do Monge ao fundo se mantém, assim como a relevância deste espaço no contexto da cidade. Como grande diferenciação, estão as árvores, que cresceram e transformaram a escala da praça (quase cobrindo-a com suas copas), bem como a presença de automóveis (que eram escassos na época da imagem analisada).

5.2.2. A velocidade das mudanças e das permanências



Figura 181 – Movimentação de carroças ao fundo da Matriz.
Fonte: Registro da imagem Largo_Matriz_Carroções (s.d.), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

A segunda imagem analisada (fig.181) é uma cena que ocorre no pátio atrás da Matriz de Santo Antônio. Um espaço delimitado por uma área não construída, logo atrás da igreja (fig. 182, n.1), e, por uma sequência de edificações de uso comercial e residencial (fig. 182, n.3). A área é o fim de um platô onde a praça se distribui e, a partir deste ponto a topografia do lugar mostra um acentuado declive, que é, em seguida emoldurado pela formação do Monge (fig. 182, n.2).

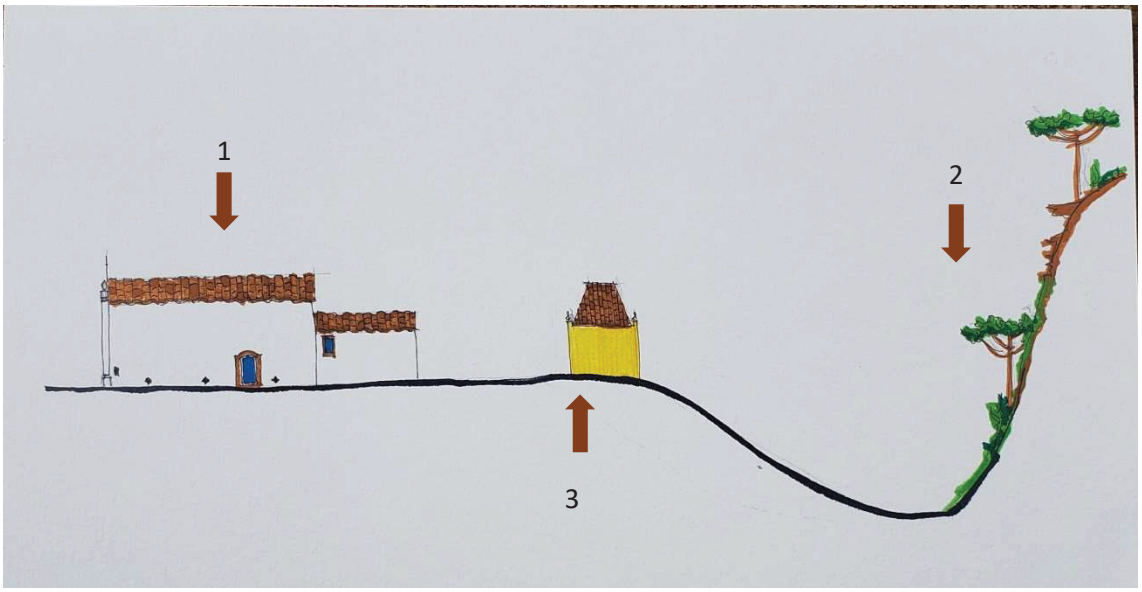


Figura 182 – Esquema da topografia da área atrás do pátio da Matriz.
O esquema é apenas ilustrativo, não tem pretenções de ser proporcional à área, tendo em vista que a distância da casa retratada e o Monge é bem maior do que aquele aqui retratado. A função da imagem é apenas para demonstrar a "baixada" existente entra a casa representada no desenho e o Monge, o que favoreceu a "moldura" da formação rochosa para grande parte das construções da região central (dentre elas a casa Lacerda).
Na imagem, lê-se, ainda: 1 – Matriz Santo Antônio, 2 – Monge, 3 – Casa Eclética.
Fonte: Registro da topografia atrás da Matriz (2022), da autora.

Na imagem não estão delimitadas as caixas das ruas envolvidas na fotografia (atuais Rua Major Diniz, Rua Coronel Dulcídio, Rua Coronel Eduardo Corrêa). Também fazem parte da cena, como ênfase, o conjunto de carroças movidas à tração animal e algumas pessoas. Ao fundo, destaca-se a formação do Monge, em contraste com a cena do centro da cidade, durante o dia.

A composição (fig. 183) tem um enquadramento horizontal, com uma linha semicircular que enfatiza a ideia de movimento, mesmo que os personagens estejam parados.

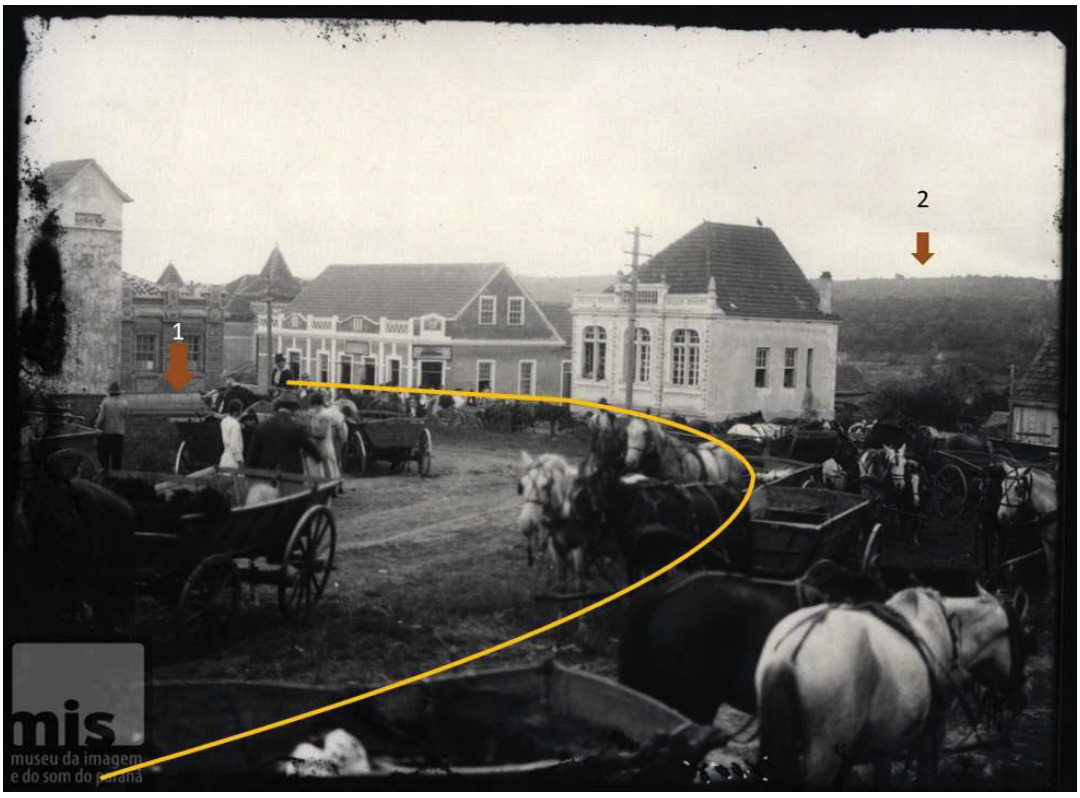


Figura 183 – Movimentação de carroças ao fundo da Matriz.
Na imagem lê-se: 1 – Pátio atrás da Matriz Santo Antônio, 2 – Monge
Fonte: Registro da imagem Largo_Matriz_Carroções, imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

As figuras humanas vestem-se formalmente, com destaque aos chapéus dos homens e a vestimenta das mulheres (os atributos dos personagens).

A paisagem do Monge (sugere-se retornar à fig.182 – n.2, além da fig.183) se mantém perceptível pela altura do observador e pela escala das edificações. E, vê-se o Monge ao natural, desocupado de edificações, apenas com a cobertura vegetal.

A iluminação é difusa, remetendo a um dia nublado. Fato perceptível também pela projeção das sombras. A imagem predomina com os tons mais escuros, parecendo ser ao fim do dia.

O plano de enquadramento é médio, uma vez que a cena parece ter a participação do fotógrafo, pois parece ocupar uma parte do ambiente, dando a impressão de que há mais elementos a sua volta. Fato realçado pelo ângulo normal da cena, induzindo o espectador a parecer fazer parte da cena, ou ao menos

parecer estar a observando a partir da altura dos seus olhos (cabe lembrar que Glück era um homem alto, com 1,97m).

Mais uma vez a imagem se passa no entorno da Matriz, onde localizava-se o estúdio fotográfico de Glück. Local de encontros antes e após as missas, centro comercial e cultural da cidade. A cena, conforme descrições em seu acervo no MIS, retrata a dinâmica dos dias de celebrações. É sabido que era uma prática das cidades brasileiras até o início do século passado os moradores se reunirem nos centros, nos arredores das igrejas, durante os rituais religiosos, especialmente nos fins de semana. Contrastando com um certo esvaziamento durante a semana, quando estes moradores estavam envoltos em suas atribuições junto ao plantio, trato com animais e demais atividades, em sua maioria de caráter rural.

É possível também observar uma certa similaridade entre as carroças e os animais, o que nos remete a uma certa “uniformidade” entre os frequentadores, em termos de classe social (e, por que não, também de credo).

Ao mesmo tempo, a composição remete a uma ideia de movimento, não só pelo meio de transporte, mas também pela disposição das carroças junto à curvatura da rua, e registrada pelo olhar de Glück.

Hoje o espaço (fig. 184) conta com uma área mais delimitada de caixa de rua x calçada x pátio da Matriz. Contudo, mantém a escala das edificações, bem como o pano de fundo com a formação do Monge (que começa a ser ocupada por edificações irregulares).

O espaço continua sendo utilizado durante as celebrações como estacionamento, agora de automóveis. Porém não apenas nos horários de missas, mas em todo o horário comercial, pois a região se consolidou com a concretização também de diversos serviços no entorno da Igreja Matriz.



Figura 184 – Comparativo da imagem da área atrás da Matriz.
Fonte: Registro da imagem Largo_Matriz_Carroções, imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, (s.d.), Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR (adaptada) e arquivo pessoal (2022), registro da imagem 20220130_134751.jpg.

Mesmo sendo as “costas” da Igreja, a área se mantém como um espaço de uso intenso, ao mesmo tempo que garante o destaque da edificação religiosa no contexto do centro histórico da cidade.

5.2.3. O olhar e seus filtros



Figura 185 – Igreja Luterana da Lapa.
Fonte: Registro da imagem DG022-CV7 (s.d.), acervo Waltraud Sekula.

A Igreja Luterana da Lapa é o tema de análise da terceira foto (fig. 185). Segundo Wiedmer (1994) os primeiros membros luteranos da cidade se reuniram em 14 de setembro de 1890, sob a organização do tio de Guilherme Glück, o senhor Henrique, para a formalização de uma "Casa de Orações". Havia, em paralelo, planos para que funcionasse também uma escola para as crianças da comunidade.

Três anos depois (1893), o templo religioso, de inspirações neogóticas é construído.

A cena retratada por Glück destaca a edificação em escorço[75], a partir de um ângulo quase contra-*plongée*[76], destacando a edificação em um ponto de vista em que parece estar no topo de uma área pouco inclinada. Contudo o terreno e entorno da construção são praticamente planos. A construção localiza-se fora do centro da cidade, em uma área um pouco mais periférica ao perímetro histórico.

Na imagem, também retratada durante o dia, observa-se a edificação como tema principal da imagem (ou o que ela representa). Incluindo-se aí a finitude da vida, como na citação de Martim Lutero:

> N*ão* somos nós que podemos preservar a igreja, também não o foram os nossos ancestrais, e nossa posteridade também não o será, mas foi, é e será aquele que diz: Eu estou convosco até o fim do mundo (Mateus 28.20) (LUTERO, s.d.).

A morte sempre esteve presente na vida e pregação de Lutero, motivo que pode influenciar como aqueles familiarizados com sua leitura, podem perceber o universo ao seu redor:

> Todos nós, sem exceção, somos intimados a comparecer diante da morte, e ninguém poderá morrer em lugar de outro, mas cada um por si mesmo agonizará. Até podemos fazer nosso lamento chegar aos ouvidos dos

[75] Segundo Arnheim (2017, p. 109) "a obliquidade evidencia visualmente que as partes diferentes do objeto permanecem em distâncias diferentes do observador", neste sentido, o escorço seria uma forma melhor de apresentar um objeto, do que a simples representação ortogonal, que ocultaria parte das informações.
[76] Contra-*plongée* é um termo utilizado na fotografia e no cinema, de origem francesa, *plongée* é utilizado no sentido de mergulho, e contra-*plongée* é utilizado para explicar a visualização abaixo dos olhos voltado para cima. Popularmente pode também ser conhecida como "câmara baixa"

> outros, mas cada um terá que enfrentar o momento da morte sozinho (GRIMM, 2018).

Enquanto composição, além do ângulo, se observa, enquanto atributo a iluminação capturada na face lateral da edificação. Caracterizando um aspecto etéreo ao espaço.

Outro elemento relevante é o enquadramento, na posição vertical e centralizada da edificação. A verticalidade se destaca pelas proporções da edificação, que precisaria de outro enquadramento, quem sabe, distanciamento, para capturar toda a Igreja e seu entorno. A opção foi pelo plano médio, com um destaque à construção como se estivesse implantada em um pequeno aclive, mas com quase ausência de elementos compondo o pano de fundo.

Três menções ainda são importantes nesta imagem. A primeira refere-se às alterações arquitetônicas da edificação (fig.186): a vedação do muro vazado de tijolos à frente (reduzida posteriormente, pois a comunidade cedeu parte do terreno para a construção da maternidade municipal); a modificação da vedação do muro, antes em tijolos vazados, eliminados e substituídos por um gradil metálico. Neste sentido de alteração na edificação, destaca-se ainda o adro[77] que foi fechado, e as duas passagens em cada lateral da fachada de entrada, que agora contam com duas janelas em cada lado, além da porta central. E, por fim, a cobertura que contava com um frontão em degraus (“dentado”) e uma torre metálica, levemente curvada, e hoje foi substituído para um frontão liso e uma torre com fechamento em alvenaria.

[77] Adro – pátio localizado à frente do espaço religioso, podendo ou não ser coberto. Também pode ser denominado como átrio, sendo, neste caso, associado à entrada das basílicas paleocristãs e bizantinas.



Figura 186 – Comparativos da vista da Igreja Luterana da Lapa.
Fonte: Registro da imagem DG022-CV7 (s.d.), acervo Waltraud Sekula (adaptada) e arquivo pessoal (2022).

Cabe, com esta análise das alterações, outro ponto a considerar, a relevância dos registros fotográficos de Glück para a preservação e conservação do patrimônio edificado (e da manutenção da paisagem) lapeana. Aliás, cabe lembrar que esta edificação não está inscrita como patrimônio, em nenhuma das esferas de proteção.

Por fim, o terceiro ponto, está na consideração sobre a escolha para a análise desta imagem, que traz parte do universo de Glück, um imigrante protestante luterano. Fato que certamente reflete o prisma sob os quais seus registros foram traçados.

5.2.4. A permanência das sombras



Figura 187 – Vista noturna da Rua Barão do Rio Branco, em 1940.
Imagem com a legenda de Guilherme Glück. Nas numerações, 1 – edificação atualmente demolida, 2 – Colégio São José, 3 – Casa Vermelha.
Fonte: Registro da imagem Rua Barão do Rio Branco em 1940 vista noturna, acervo pessoal, doado por Sérgio Leoni (adaptada).

Esta imagem 187 é uma cena noturna da Rua Barão do Rio Branco. Nela são identificáveis a construção 1 (atualmente demolida), o Colégio São José (n.2, fig. 187), à esquerda, seguido por um grupo de quatro homens, à esquerda, e um à direita. Na sequência, um conjunto de casario, em ambos os lados da imagem (sendo a n.3 a Casa Vermelha), acompanhadas de postes de iluminação, todos acesos. E, ao centro, a rua pavimentada.

A imagem tem uma composição horizontal, centralizada, cujo ponto de fuga se encontra ao final da rua. A cena, não muito comum nos registros de Glück, acontece à noite. Lembra-se a dependência de luz que seus registros necessitavam, só possível, neste caso, graças às novas tecnologias fotográficas, e que certamente mereciam atenção dele.

Esta iluminação artificial da rua proporciona reflexos de luz nas edificações ao mesmo tempo em que cria claros e escuros na cena. Transmitindo um pouco do impacto que a iluminação urbana trouxe ao cotidiano dos moradores.

A composição está em um ângulo normal, a partir do ponto de vista do observador, ao centro da imagem, que é simétrica e estática.

A intenção em destacar a infraestrutura de iluminação urbana, quase romântica da imagem, parece ser a principal proposta da captura do momento, que também mantém uma atmosfera interiorana, especialmente pela escala da cidade e da edificação colonial da Casa Vermelha (em primeiro plano ao lado direito da imagem, n.3, fig. 187). Atmosfera que contrasta com a cena do conflito do Cerco, especialmente com a morte de Amintas de Barros:

XXVI
Coronel Amintas de Barros
Já sabendo da invasão
Desce a Rua da Boa Vista
Enfrentando os Maragatos a facão

XXVII
Já no término da descida
Encontra a porta da casa fechada
Arrebenta-a com um chute
Para enfrentar a gauchada
Leva um tiro na cabeça
Caindo morto na calçada

XXVIII
E assim foram tombando
Um a um os Pica Paus
Que lutavam com fuzil
Com facão e também a pau

(Trecho de “Cantinho da Poesia”, DARDAQUE, 2017).



Figura 188 – Comparativo da vista da Rua Barão do Rio Branco, em 1940.
Fonte: Registro da imagem Rua Barão do Rio Branco em 1940 vista noturna, acervo pessoal, doado por Sérgio Leoni (adaptado) e acervo pessoal (2022), referência da imagem 20220130_150516.

Na análise da paisagem atual (fig. 188), frente à imagem de Glück, observa-se a permanência do traçado da rua, a escala das edificações e a reminiscência de algumas construções. Contudo, a atmosfera entusiasmada, com a vinda da iluminação, bem como a unidade da linguagem das edificações (quase todas muito similares, em c.1940), agora são interferidas pelas linhas de alta tensão e pelos postes nada românticos da atualidade. Apenas a permanência do piso em paralelepípedo, traz ao motorista a sonora lembrança de estar em uma área composta por edificações que muitas histórias testemunharam.

5.2.5. Naquela rua tinha um cotovelo



Figura 189 – Vista da Rua do Cotovelo (atual Francisco Cunha).
Fonte: Registro da imagem DG 131- CV 141 (s.d.), acervo Waltraud Sekula.

A imagem seguinte (fig. 189) trata da vista da Rua Francisco Cunha, próximo à atual Praça Mirazinha Braga, quase em frente à Casa da Música. No registro de Glück, é possível identificar a primeira sede da Escola Manoel Pedro, com parte do seu pátio fechado por cerca de madeira, seguido, ao fundo na imagem, por uma sequência de casas até chegar ao Museu Histórico da Lapa (casa onde morreu General Carneiro) e, em seguida, o Theatro São João. E, uma sequência de várias outras edificações baixas, que se repetem ao lado direito da foto, até onde consegue-se ler “Farmácia Santo Antonio”, bem como uma publicidade do “Elixir de Nogueira: depurativo do sangue”.

Há apenas uma pessoa caminhando pelo leito da rua e duas pessoas (sendo uma delas, um menino) olhando para a foto, ambos na porta da farmácia, hoje Escola de Música João Francisco Mariano.

A caixa da rua aparece revestida com pedra, bem como as calçadas. E a cena fica muito próxima da Praça General Carneiro, portanto, próxima também do estúdio de Glück.

A composição da imagem segue a linha de Glück, em organizar a cena em perspectiva com um ponto central ao fim da rua, em uma foto horizontal, em que é possível observar a projeção de sombras das edificações para a rua (o que sugere uma imagem retirada pela manhã).

O ângulo normal, na linha do olho do observador, tenta garantir uma simetria à imagem, registrada de modo formal. Observa-se que, enquanto intenção de registro, a imagem destaca a paisagem da cidade, com sua escala, organização, infraestrutura, limpeza, estaticidade, apesar de poucas pessoas ocuparem o espaço, em uma atmosfera um tanto lúgubre e introspectiva.



Figura 190 – Comparativo da vista da Rua do Cotovelo (atual Francisco Cunha).
Fonte: Registro da imagem DG 131- CV 141 (s.d.), acervo Waltraud Sekula (adaptada) e acervo pessoal (2022), referência da imagem 20220130_131906.

O registro da imagem de Glück está bem no ponto considerado o “Cotovelo” (um “gargalo”) da Rua Francisco Braga (fig. 190), pois bem neste ponto, a rua, diferentemente das demais (Av. Das Tropas e Rua da Boa Vista), são quase “paralelas”, exceto pela leve quebra.

De qualquer modo, a rua é uma das mais fotogênicas da cidade, por criar, pelo seu “desalinhamento” de edificações uma perspectiva muito interessante da cidade. Talvez um dos poucos elementos da sua morfologia urbana que remetam

ao traçado de outras cidades coloniais brasileiras, como Ouro Preto (com suas vielas estreitas e sinuosas).

Cabe aqui uma pequena reflexão, as cidades coloniais portuguesas ocupavam tradicionalmente o seu território em um formato mais orgânico, moldando-se à topografia do local, como em Ouro Preto, Mariana e Sabará. Caracterizavam-se pelo traçado urbano a partir do núcleo religioso, de onde partiam as principais ruas. Já as cidades de colonização espanhola, planejadas por uma equipe de origem militar, seguiam um traçado mais próximo a um tabuleiro de xadrez, com ruas mais ortogonais, mantendo, porém, a centralidade religiosa.

Não vem ao caso aqui, esta análise no contexto lapeano, mas, quem sabe, a imagem de Glück exatamente no “cotovelo”, não seja um presságio de um “gargalo de indagações”?

5.3. A estrutura do olhar de Glück

> (...) obras não são realmente *olhadas*, pois ver não é o mesmo que olhar, assim como ouvir não é igual a escutar. Ver envolve apenas o esforço de abrir os olhos, olhar significa abrir a mente e usar o intelecto (CUMMING, 2003, p.6).

Para registrar uma imagem, o fotógrafo, especialmente aquele do contexto histórico de Glück, com uso de máquinas analógicas, precisava planejar o que iriam retratar. O maquinário, bem como as chapas de vidro eram caras, não poderia haver desperdício. Ao mesmo tempo, era importante estruturar a imagem. Mesmo que para isso, fosse necessário um esforço mental para planejá-la, distintamente do que se via: se via colorido, mas a imagem era preta e branca; se via na posição convencional, mas a imagem era registrada de ponta-cabeça.

Glück era um homem dedicado e perfeccionista, não frequentou a escola, mas falava duas línguas, era autodidata e certamente tinha um olhar apurado. Todo o material visual que passava por suas mãos, certamente o inspirava.

O exercício que se faz aqui, no entanto, não tem pretensões de serem comprovações das relações e intenções visuais de Glück no registro de suas

imagens. Contudo, a proximidade de algumas composições a cânones clássicos da pintura e da fotografia, contemporâneas a Glück, são especulações aqui realizadas, com apenas o intuito de apontar o olhar estruturado e apurado do fotógrafo. Para isso, foram selecionadas sete imagens para traçar este paralelo especulativo, buscando apenas apresentar similaridades com positivas.

> Qualquer pessoa que embarque na viagem da exploração, dos significados das pinturas, logo ficará confusa com a quantidade de pontos de vista apresentados. Uma orientação simples é: se você vê alguma coisa sozinho, acredite nela - não importa o que digam. Se não consegue ver, não acredite (...). cada pessoa tem o direito de levar para uma obra de arte o que quiser levar através da sua visão e de sua experiência, e guardar o que decidir guardar, no nível pessoal. O conhecimento da história, das habilidades técnicas deve ampliar essa experiência pessoal. Mas se a dimensão pessoal (ou "espiritual") se perde, então olhar uma obra de arte não é mais significativo do que olhar um problema de palavras cruzadas e tentar resolvê-lo (CUMMING, 2003, p.7).

A primeira imagem escolhida para este paralelo foi aquela que despertou para o olhar diferenciado de Glück sobre a paisagem natural lapeana: um retrato das formações afloradas de rochas do Monge (fig. 191). Nesta imagem, nota-se uma atmosfera de sublime, de admiração pela paisagem a que se deparava o fotógrafo. Neste sentido, recorre-se novamente à Kant, em especial à reflexão de Lima (2019, p. 60): "Kant manteve a ideia da sublimidade estar particularmente ligada à experiência do sujeito com os fenômenos naturais (...). O sublime é originado na experiência estética da natureza e de sua infinidade".

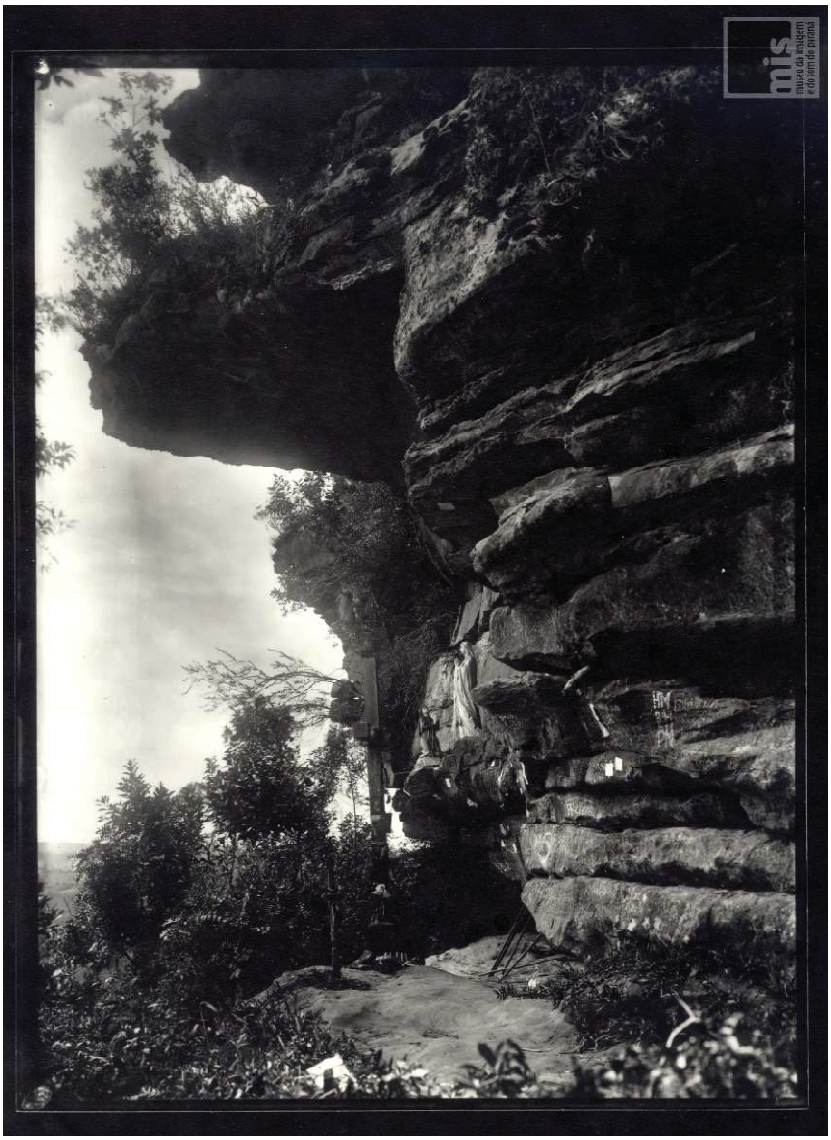


Figura 191 – Vista das formações Rochosas do Monge.
Fonte Registro imagem n. 001 (sistema da SEEC, n.75857), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Esta reflexão sobre a imagem de Glück que veio a partir de uma proximidade iconográfica e iconológica do sublime (fig. 192) na obra do pintor romântico Caspar David Friedrich (1774-1840). Ele, assim como Glück, vinha de uma família protestante, perde um dos pais ainda criança, tem contato com aquilo que viria a ser sua profissão (e sustento) no final da adolescência: um pintor, o outro, fotógrafo.

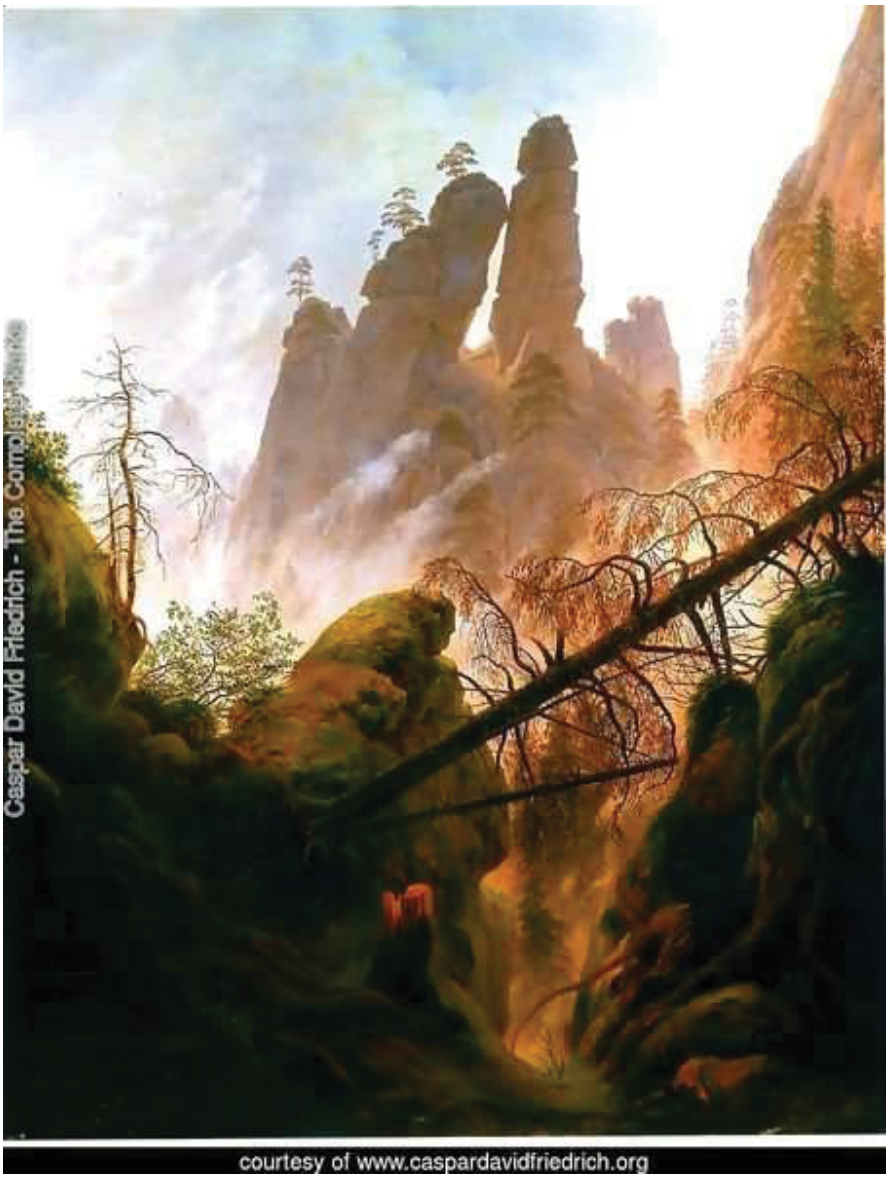


Figura 192 – Ravina Rochosa 1822-23, Caspar David Friedrich.
Fonte: CASPAR DAVID FRIEDRICH ORG (2017).

Segundo Lima (2019, p. 102):

> Friedrich é, antes de tudo, um paisagista romântico e nacional, onde o sentimentalismo adquire maior importância. Vive imerso na beleza das paisagens que buscam a grandeza das florestas e planícies do norte da Alemanha (...). Nas obras do pintor, a natureza tem elementos com caráter de mistério e imensidão, onde o indivíduo se vê perdido em sua insignificância e a comunicação com o ambiente ocorre exclusivamente com base em sentimentos.

Cabe salientar que não há uma necessária correlação entre as características pessoais do responsável pela imagem, com a personalidade estereotipada romântica, e o registro desta sensibilidade na imagem. Glück é descrito, por exemplo, como uma pessoa “nada carinhosa e amável”, como descreve sua neta Waltraud Sekula (2020). Contudo, a sensibilidade no olhar de Glück, deste “ser no mundo”, é latente.

Para Lima (2019, p. 105), a condição protestante, traz ao olhar de Friedrich uma “teologia do coração e da comunhão subjetiva com a beleza primordial da natureza, que leva a uma mistura com Deus”. Condição que leva o artista a uma “observação religiosa da natureza”, que busca uma “dimensão superior”, uma “essência secreta”. Neste sentido, não há uma representação da paisagem de modo realista, mas um registro do “que tem em mente, como se tivesse um olho interno”.

A imagem em questão é composta por rochas, árvores, vegetações rasteiras e o céu com nuvens ao fundo. A paisagem de pedra em primeiro plano, é repleta de nuances de luz e sombra, ressaltando a textura da superfície. Entre as pedras é possível observar uma imagem de Nossa Senhora, bem como alguns ex-votos e uma Cruz, pois nesta área também são realizadas orações ao Monge João Maria[78].

A composição em questão apresenta dois elementos importantes na estruturação visual. A primeira é a linha compositiva na diagonal (linha vermelha na fig. 193), que sugere uma instabilidade para a composição, ao mesmo tempo, em que também sugere movimento. Complementarmente, a composição apresenta a área clara do céu, em um dos terços, apresentando a imensidão do céu recortado pelas rochas (linhas e área amarela, na fig. 193).

[78] Passaram três monges pela Lapa. O primeiro, João Maria de Agostini, imigrante, passou pela cidade pregando “prática do bem, orientando e receitando ervas medicinais às pessoas que o procuravam, deixando cruzes nos caminhos por onde passava” (JESS, 2006). O segundo, João Maria de Jesus, surgiu na época do Cerco, com hábitos de eremita, pregava “penitência e profetizava calamidades”, e acreditavam ter 180 anos. O terceiro, foi um revolucionário junto à Guerra do Contestado, “desertor militar, chamado Miguel Lucena de Boaventura”, ressurgindo como José Maria de Agostinho. Por vezes os três são confundidos na memória popular como um só, relacionando-os à Gruta do Monge, na Lapa.

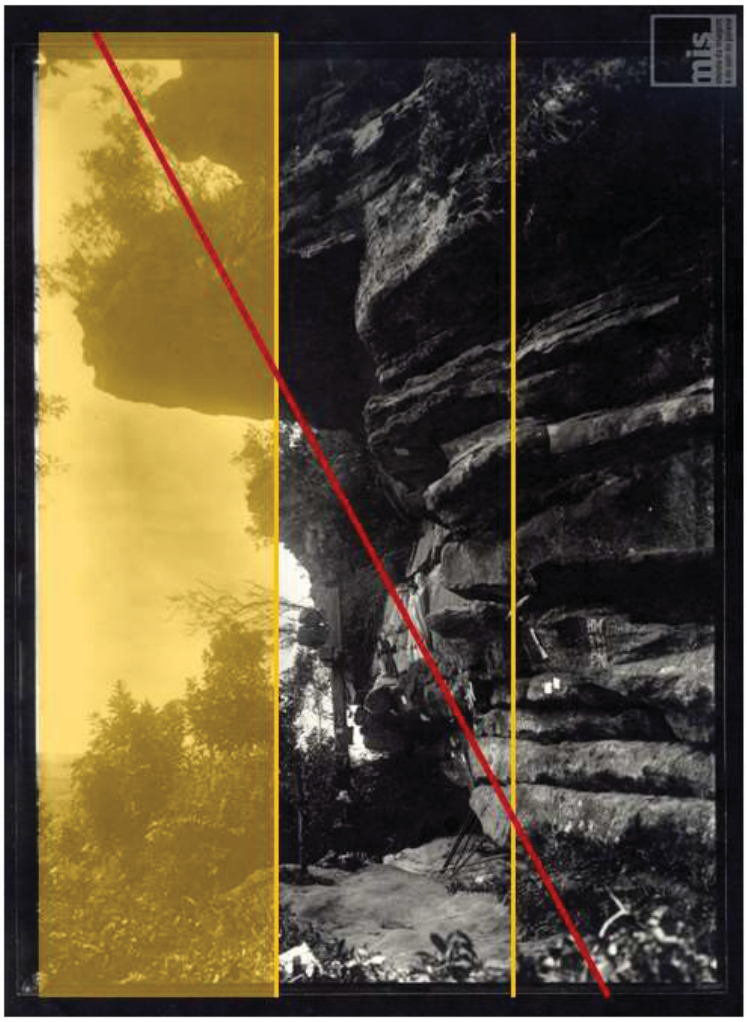


Figura 193 – Vista das formações Rochosas do Monge
A vista está com marcações das linhas compositivas. Linha vermelha marcando a composição em diagonal, linhas amarelas marcando a composição dos terços, região amarela marcando a área clara da foto.
Fonte Registro imagem n. 001 (sistema da SEEC, n.75857), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR (adaptada).

Evoca-se o lugar em que o ser humano ocupa no mundo, diante da dimensão da natureza. Reflexões reforçadas pelo questionamento sobre: O que leva Glück a fotografar uma paisagem, dada a dificuldade de registro neste local? (caminhos tortuosos, com pedras escorregadias para caminhar com todo o equipamento fotográfico). E o que motiva para tal registro? Uma vez que o investimento financeiro para o registro de tal imagem era alto. Seriam os feitos do Monge e a devoção dos fiéis? Reflexões que levam também às imagens 194 e 195.

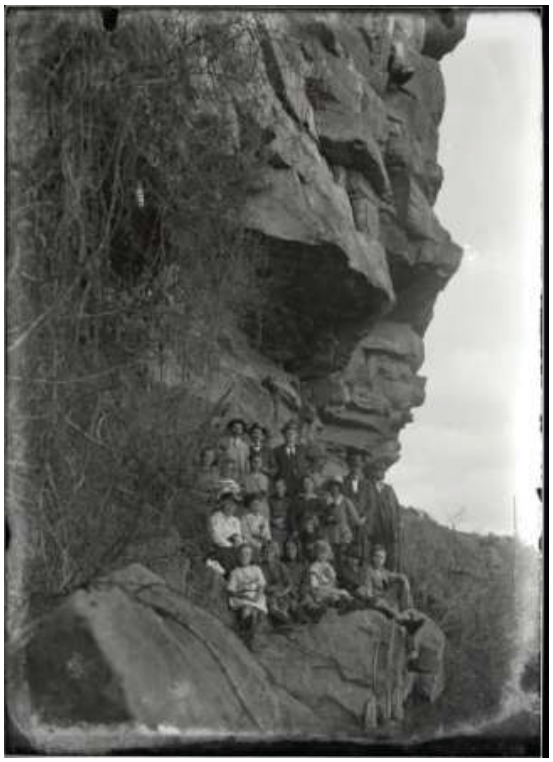


Figura 194 – Grupo de pessoas nas formações rochosas do Monge.
Fonte Registro imagem n. 53054, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

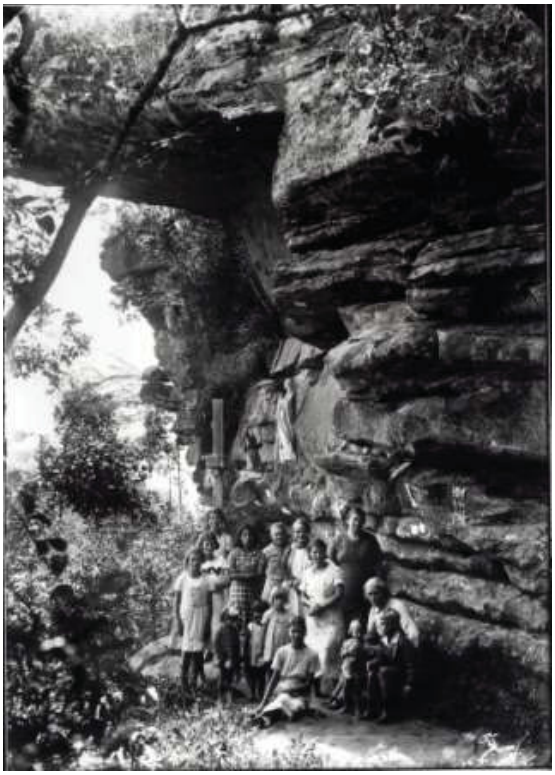


Figura 195 – Grupo de pessoas nas formações rochosas do Monge.
Fonte Registro imagem n. 52993, disponível no sistema da SEEC – memória, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Ao se olhar estas imagens fotografadas por Glück, com temáticas similares, quanto mais se olha, mais a imaginação é incentivada a ir além do que a paisagem evoca. Uma paisagem espetáculo da vida real.

Outra imagem escolhida para análise é a figura a seguir (fig. 196), um retrato, onde é possível perceber a captura da luz em seu claro-escuro, recurso que remete aos retratos de Rembrandt van Rijin (1606-1669 – fig. 197): “O trabalho de Rembrandt é notável pelo seu dramático *chiaroscuro*” (CUMMING, 2003, p. 48).



Figura 196 – Retrato de Moça.
Fonte: Registro imagem n. 0062 (sistema da SEEC, n. 75924), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.



Figura 197 – Auto-Retrato com Boina Plumada,1629.
Rembrandt com 26 anos, onde é possível ver o direcionamento da luz para o rosto dele, óleo sobre tela, Dim: (89,7 x 73,5cm), Museu Isabella Stewart Gardner, Boston.
Fonte WIKIPEDIA (2021).

Neste retrato, com efeito do claro-escuro, atmosfera íntima, que instiga uma intimidade, ao passo que o olhar da personagem retratada evoca uma profundeza de inquietações e angústias. Uma mulher vestida à moda dos anos 1920, com suas pérolas, penteado e vestido, que somem em meio ao fundo infinito. Um retrato cheio de mistérios, onde a luz de cima para baixo, da esquerda para a direita, ilumina parcialmente o rosto da mulher. Sim, ilumina, não em forma de clarão, que “lava o rosto de luz”, mas que instiga ao observador a se questionar: O que tem atrás deste semblante? Quem sabe, na alma, destes olhos?

Rembrandt usava o claro e escuro como uma espécie de investigação interna em seus famosos autorretratos. Esta atmosfera misteriosa, contudo, aqui também é empregada. Drama em uma cena comum.



Figura 198 – Evento comemorativo ao Cerco da Lapa (s.d.).
Fonte: Registro imagem n. 667 (sistema da SEEC, n. 76531), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

A imagem seguinte (fig. 198) é mais uma entre tantas representações de eventos relativos ao Cerco. Glück organiza a imagem em uma pirâmide, traçada pelos limites das cabeças dos militares dispostos aos pés da escultura do General Carneiro. Uma composição que nos remete à uma das “pirâmides de Theodore Géricault” (1791-1824), em “A Jangada do Medusa”, 1819 (fig. 199). Contudo sem a dramática história do naufrágio contada pelo francês. Mas quem dirá que também não se refere a uma trágica memória de um sangrento evento?

Géricault organiza a composição em duas pirâmides. A primeira é traçada pelas cordas que sustentam a vela. A segunda já foi chamada de “pirâmide da esperança”: as figuras embaixo estão mortas, e a pirâmide sobe pelos doentes e moribundos até a figura do alto, que encontra renovada energia na perspectiva do salvamento. Trata-se assim uma progressão desde o abismo do desespero até o ápice da esperança (CUMMING, 2003, p. 77).



Figura 199 – A Jangada do Medusa, Theodore Géricault, 1819.
Óleo sobre tela,Dim: (491 x 716cm), Museu do Louvre
Fonte WIKIPEDIA (2021).



Figura 200 – Elementos estruturais da imagem do evento sobre o Cerco (s.d.).
Fonte: Registro imagem n. 667 (sistema da SEEC, n. 76531), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR (adaptada).

Há uma tensão entre os dois principais elementos retratados, a formação militar em pirâmide desequilibrada da composição (fig. 200), prestes à ação; frente à pirâmide estática formada pela igreja Matriz. Diferentemente da obra de Géricault, onde a morte afronta descaradamente o espectador, aqui na imagem de Glück, esta afronta está nas entrelinhas, para aqueles que conhecem a história que deu origem à esta cena, o cerco da Lapa, e todos as suas simbologias (como já visto no cap. 3).



Figura 201 – Retrato de Primeira Comunhão (s.d.).
Fonte Registro imagem Mayer 24, acervo Arthur Mayer.

Na imagem acima (fig. 201), observa-se o retrato com o fundo em perspectiva para uma cena de Primeira Comunhão. O fundo pintado com a ilusão de profundidade (apenas desmascarada quando se observa o limite do painel de fundo, próximo aos pés da menina).

A imagem representando um pequeno altar em um oratório, provavelmente sendo uma extensão da Igreja Matriz, vizinha ao estúdio de Glück. Pelas pesquisas iconográficas, acredita-se que a imagem possa ser de Santo Antônio, mesmo que não aos moldes tradicionais, mas cercada por anjos, com o sujeito envergado, com trajes de um frade, comum em representações de suas imagens devocionais (fig.

202 e 203). Segundo Azevedo (2010): “A relação de Santo Antônio com as almas do Purgatório deve-se à confiança na sua intercessão (...). As composições dos painéis do Purgatório e das alminhas populares seguem um esquema repetitivo (...)”. Sendo as “alminhas”, as figuras dos anjos (ou apenas as suas cabeças), que aparecem no entorno do Santo (no painel de Glück).

Além disto, observa-se na imagem a posição, na parte superior ao lado esquerdo da figura, o que se acredita ser Santo Antônio, reafirmando a origem de seu nome: “Antônio vem de *ana*, ‘embaixo’, e *tenens*, ‘aquele que abraça as coisas do alto e despreza as da terra’” (VARAZZE, 2021, p. 171). Como se o Santo abraçasse a atitude da “alma em comunhão”, mesmo que a observando de cima para baixo, mas a acolhendo como “as coisas do alto”. E mais adiante, ao relatar a vida do Santo, descrita em a “Vida dos padres”, Varazze reproduz uma das frases de Santo Antônio: “O que vocês precisam é somente de preces” (2021, p. 175), o que parece reafirmar a cena acima retratada.



Figura 202 – Santo Antônio de Pádua com o Menino Jesus, Antonio Pereda
Imagem da primeira metade séc. XVII.
Iconografia de Santo Antônio. Óleo sobre tela,Dim: (177 x 205 cm), Museu de Belas Artes, Budapeste.
Fonte WIKIPEDIA (2011).



Figura 203 – O Menino Jesus aparecendo a Santo Antônio de Pádua
Imagem de Anton Raphael Mengs, c. 1765.
Iconografia de Santo Antônio. Óleo sobre tela,Dim: (66,4 x 56,7 cm), The Wellington Collection, Apsley House, English Heritage.
Fonte ART UK (2004).

O papel de parede floral ao fundo no painel do atelier de Glück (fig. 198), remete ao desenho estilizado (fig. 204), aos moldes *Arts and Crafts*[79], da açucena, flor associada à iconografia de Santo Antônio: "(...) O ramo de açucena, junto ao livro, simboliza a pureza do seu coração entregue ao anúncio da palavra, patente, também, na pureza transparente da sua doutrina" (AZEVEDO, 2010).

[79] *Arts and Crafts* foi um movimento estético da segunda metade do séc. XIX, que valorizava o artesanato frente aos processos de industrialização, cujos principais representantes eram John Ruskin e William Morris.

Coincidência, ou não, a representação de uma cena do recebimento do sacramento da comunhão, onde a menina, toda vestida de branco, simbolizando a candura, segurando uma Bíblia com um terço, na mão esquerda, e uma vela, na mão direita, evoca tal pureza de espírito.



Figura 204 – Tapeçaria e detalhe com temática de açucena
Tapeçaria de William Morris, 1870.
Açucena (*lily*, em inglês) foi um dos motivos para a padronagem de tapeçaria (mas também usado como papéis de parede) dentro do grupo *Arts and Crafts*, especialmente dentro do grupo chefiado por William Morris.
Fonte: The Tapestry House (s.d).

Por fim, o uso de um painel perspectivado ao fundo, remete a duas situações históricas: a primeira às perspectivas arquitetônicas comumente aplicadas às paredes de edificações romanas (como na fig. 4), como discorre Funari e Cavicchioli (2005, p.115): “As perspectivas arquitetônicas causavam a sensação de prolongamento das paredes e apresentavam falsas aberturas do ambiente interno para o externo (....)”. Portanto, também uma intenção aqui percebida, enquanto prolongamento do espaço. Ressaltando-se, ainda, a presença de uma janela desenhada neste desenho ilusório, evocando a entrada de luz, inclusive no sentido divino.



Figura 205 – Vista interna da Villa Bárbara
Imagem com pintura de Paolo Veronese, em Maser, Itália.
Nota-se a pintura com perspectiva de paisagem, elementos arquitetônicos e de figuras humanas com função ilusória. Destaca-se aqui, para esta análise, a figura da porta e da criança em perspectiva na pintura ao lado direito.
Fonte: WIKIPEDIA (2009).

A segunda situação refere-se a esta ligação para além da cena, uma paisagem ilusória, como descreve Cosgrove (1993, p. 108), quando este se referia ao uso dos desenhos de paisagens perspectivadas nas paredes das *villas palladianas*[80] (fig. 205): "(...) as paisagens ilusórias de representação pretendem estabelecer um discurso com o mundo obscurecido para além (...). Aproxima o homem da natureza criada, tanto terrestre como celestial (...)". Um espaço cenográfico, aqui criado, dentro do estúdio de Glück, que propõem o registro de uma imagem que instiga a reflexão silenciosa, conectando a saúde espiritual, mas também moral e física daqueles que a encomendaram ou estavam envolvidos com a sua realização.

[80] As villas palladianas são um conjunto de obras de Andrea Palladio e seus discípulos, no entorno e no centro urbano de Vicenza, na região do Vêneto, Itália.

A próxima imagem é uma cena de pessoas assistindo a um jogo, provavelmente de futebol (fig. 206), enquanto tantas outras passam pelo local. Uma cena de lazer, onde se vê lapeanos desfrutando de um momento de descanso. Algumas pessoas trajam vestes típicas da época, destacando-se aqui os chapéus dos cinco homens sentados de costas para a foto.



Figura 206 – Dia de lazer
Fonte: Registro imagem n. 0588 (sistema da SEEC, n. 51022), (s.d.), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

A cena remete a outra representação, também de um momento de lazer: “Tarde de Domingo na Grande Jatte” (1884-86), de Georges Seurat (1859-91, fig. 207).

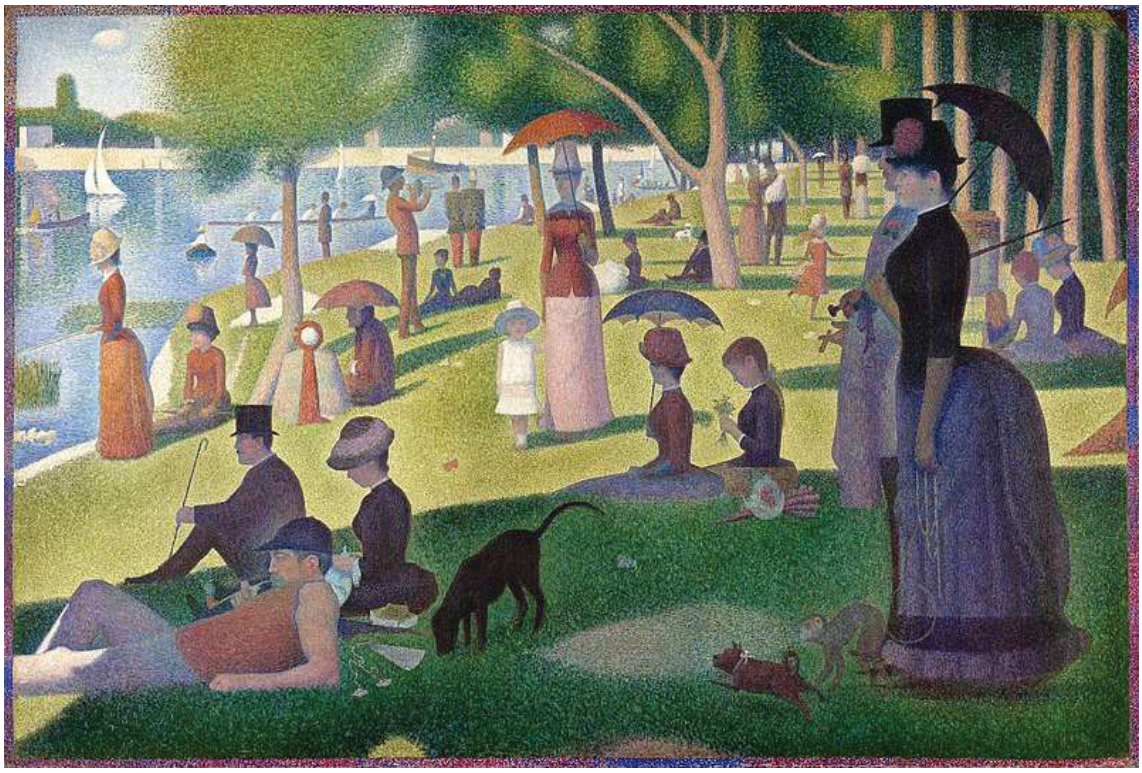


Figura 207 – Tarde de Domingo na Grande Jatte, 1884-86, Georges-Pierre Seurat.
Óleo sobre tela, dim: (260 x 350cm), Art Institute of Chicago, Chicago.
Fonte: WIKIPEDIA (2020).

Personagens representados de perfil, misturas de classes, esquemas de perspectivas provocativos quanto à proporção de personagens em primeiro plano (na obra de Seurat, o casal em primeiro plano ao lado direito; na fotografia de Glück, a menina vestida de branco, em primeiro plano, no centro-esquerdo, um tanto desproporcional, se comparada com à mulher que segura uma criança à direita), e as roupas e atividades de lazer de época são pontos em comum em ambas as obras. Isto sem esquecer de descrever o enquadramento em plano aberto[81] da cena.

A paisagem espraiada da foto, com algumas casas espalhadas ao fundo contrastam com a grandiosidade do horizonte da paisagem, que estava sendo explorada e dominada pelos moradores da cidade.

[81] Plano aberto é uma expressão bastante comum no cinema e na fotografia, que se refere a um plano de ambientação da cena, caracterizado pela câmera distante do objeto ou temática, de modo a contextualizar visão.

E, finalmente, a última imagem deste exercício, uma cena em um canteiro de trabalho (fig. 208), onde dez homens estão sentados sobre tábuas de madeiras, que, pelo contexto, imagina-se que seriam utilizadas para a construção ao fundo.



Figura 208 – Trabalhadores junto a tábuas e construções de madeira
Fonte: Registro imagem n. 0130 (sistema da SEEC, n. 75988), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Aqui a correlação compositiva está junto à clássica fotografia de Charles Clyde Ebbets (1905-1978), fotógrafo americano conhecido pela imagem do "Almoço no topo de um arranha-céu" (1932 – fig. 209), publicado em vários jornais da época (incluindo o *The New York Times*).



Figura 209 – Almoço no topo de um arranha-céu, 1932.
Fonte WIKIPEDIA (2021).

Na imagem de Ebbets os onze homens (um a mais do que na imagem de Glück), estão suspensos em uma estrutura no topo do 69º andar do RCA Building Rockfeller Center, em Nova York (a 260m de altura do chão). Os operários não usam equipamentos de segurança (levantando suspeitas inclusive quanto à veracidade da imagem), estão em poses descontraídas, conversando, mas enfileirados na viga suspensa.

Por sua vez, a imagem de Glück apresenta o que parecem ser operários (com camisas com mangas dobradas), junto de, provavelmente “patrões”, de paletó, mais formais. Contudo, os operários, assim como àqueles retratados por Ebbets, não parecem usar equipamentos de segurança, mesmo que em terra firme.

A leve linha compositiva inclinada das duas cenas (fig. 210), a sequência de homens sobre materiais de construção, que também motivam o registro da cena, aproximam ambas as imagens. As duas retratam em seus universos a

industrialização do séc. XX, as condições dos canteiros de obra, bem como as mudanças pelas quais estes lugares passavam.



Figura 210 – Estrutura compositiva da imagem dos trabalhadores
O grupo está junto a madeira beneficiada.
Fonte: Registro imagem n. 0130 (sistema da SEEC, n. 75988), imagem em alta resolução disponibilizada pelo Museu, Coleção Guilherme Glück – Acervo: MIS-PR.

Pode ser que estas obras nem fossem conhecidas por Glück. Entretanto, certamente neste exercício fica claro o apuro da estrutura do olhar do fotógrafo. Refinamento que é compatível com outras composições, contemporâneas ou não ao período em que Glück atuou, e que hoje são facilmente encontradas e permeiam o repertório visual ocidental, mas que mostra a qualidade dos registros fotográficos em uma cidade pequena, que nem de longe caracterizava-se como um centro cultural difusor deste apuro de olhar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apropriando-se de metáforas, especialmente sobre o costurar, tecer, unir e produzir, cabem aqui as considerações desta tese. E, assim como refletiu Cassirer, ao mencionar que muitas vezes é preciso recorrer a metáforas para melhor explicar a vida, aqui também se procura este objetivo. Ao se visualizar (mesmo que mentalmente) algumas destas metáforas, é possível que a tessitura desta tese se torne mais clara e profunda ao leitor.

A geografia apresentou-se para a realização e materialização da composição desta tese como o fio que constrói a teia. Através da proposta de Cosgrove, uma lufada de ar desvendou a amplitude de campos de conhecimento possíveis para que a trama ganhasse contornos ricos e urdiduras sólidas. A associação entre literatura, arquitetura, arte e história, possibilitaram que textos das entrelinhas geográficas evidenciassem com mais clareza. Resultando em um bordado de conhecimentos incrivelmente relacionados.

Por isto, afirma-se que o fazer geográfico também se faz a partir do estudo da imagem, não apenas enquanto um trabalho descritivo, mas indo além. Através do desvendamento de sentidos, significados, simbolismos, comunicações pelas quais a imagem se apresenta e representa. E, especialmente na e pela fotografia, pode-se perceber como a cidade contém o passado em diferentes espaços, contendo o tempo, suas reminiscências e alterações.

Este tecido foi sendo produzido, e cada novo ponto, nova trama foi enriquecida pelos autores aqui utilizados como fundamento. Aliado a este leque de possibilidades de leituras geográficas e à rica “densidade fantástica” de Ítalo Calvino, com a possibilidade de compreender como os diferentes modos de ver e contar o mundo que os cercam, a partir de suas experiências, memórias e imaginação. É nesta rica combinação que esta tese se propõe como contribuição para o olhar sobre a Lapa, sobre o(s) texto(s) da paisagem, sobre a Geografia.

A tecedura tornou-se ainda mais consolidada com a aproximação à teoria do conhecimento de Cassirer, com suas formas simbólicas, constantemente “prenhes” de novos significados, especialmente aplicados sob o método de Erwin Panosfky,

aqui adaptado e ampliado sob as reflexões de Peter Burke e Didi-Huberman, os quais acrescentaram ainda mais fios a esta trama.

Este trabalho, portanto, coloca-se no campo crítico da escrita de uma iconografia da paisagem, a partir da mediação de Glück, para uma escrita da Geografia enriquecida por diversos campos do saber polissêmicos como propunha Cosgrove, rica como a forma simbólica da linguagem e da arte por Cassirer, desvelando muito sobre a Lapa, sobre Glück, sobre todos os atores envolvidos nesta tese. Portanto, apresentando-se com uma implicação social com o olhar sobre e para a Lapa, especialmente após o reconhecimento da relevância dos registros de Glück. Imagens estas que se desdobram em suas reflexões sociais e patrimoniais, expressas pela paisagem em constante transformação, mas que em suas capturas, o fotógrafo nos permite "pausar" o tempo, para analisar o espaço.

Por isto, esta tese propõem um novo olhar, a partir da imagem, com destaque para a fotografia, pois a partir dela, afirma-se poder analisar e compreender a paisagem e a complexidade de relações nela contida e por ela fomentada. Portanto, apontando benefícios de ampliações do campo de análise geográfico.

Entre os desdobramentos aqui apontados, a possibilidade de novos olhares para os registros, não só de imagens, mas de outras formas de descrição da paisagem, como pela poesia, música, sons, e até odores, tomam fôlego. Possibilitando que novas cores e novos fios enriqueçam a trama do tear da paisagem.

Além disto, é plausível também apontar que se a fotografia pode ser paisagem, quando assim a for, ela também se torna uma forma de ver. Forma que também influencia quem a vê. Contudo, num grande e intrincado jogo, onde também é possível refletir sobre o que não está lá capturado na imagem. Portando, a partir destas possibilidades, vislumbra-se também a paisagem como uma forma simbólica, pois também conforma o modo como se vê, estabelecendo relações e criando conhecimentos a partir dela, pois está prenhe de novas e constantes possibilidades de leituras, combinações, conexões, associações, elos, vinculações e encadeamentos.

Abre-se aqui reverberações que podem ser desveladas por novas pesquisas a partir deste novo campo da paisagem como forma simbólica do ser e estar no mundo e de como percebê-lo, encará-lo e relacionar-se com ele. Também se abre uma caixa de pandora, pois as possibilidades de novos pontos, novas tramas e novas combinações, relacionado às expressões humanas, é inumerável.

A história de Guilherme Glück em muito se confunde com a Lapa do início dos anos 1900, especialmente nas quatro primeiras décadas do século, relevos de um brocado que ganhavam novos fios e novos tons. As transformações ocorridas no Brasil Republicano, com a presença crescente de novas tecnologias, novas configurações espaciais das moradias às cidades, novas relações de trabalho e até mesmo novas referências simbólicas e iconográficas estavam sendo configuradas.

Das reformas urbanas às tecnologias que impactaram o cotidiano do simples cidadão às mais altas classes sociais, tudo estava em transformação. E, os ideais de uma nação modernizada e cosmopolita, não era apenas visível na capital nacional, mas também nas províncias e nas menores cidades, como a Lapa.

A história dúbia do Cerco, a ênfase na história dos perdedores como vencedores, também foi retratada. Especialmente com seus monumentos enormes e grande quantidade de eventos comemorativos à data. Assim como as misturas populares sobre o(s) Monge(s), não só a formação rochosa, mas o(s) personagem(ns) também aparecem nas fotografias de Glück. Todas estas confusões e dubiedades aparecem capturadas no olhar sensível do fotógrafo. Assim como as ausências, a pouca representatividade negra dentro do universo de mais de trinta mil fotografias.

Atento às transformações pelas quais o seu entorno passava, Glück não ficou incólume, novos fios e marcas tingiam e modelavam a tecelagem. Das tecnologias envolvidas em sua profissão e no ato fotográfico às mudanças espaciais, sociais e culturais, tudo não passava desapercebido pelo seu olhar. Glück foi artífice, mas foi também tecelão deste outro olhar. De registros de pessoas, com os tradicionais retratos, às transformações da paisagem, tudo passou pelas lentes de Glück, que, em seu ponto de vista, documentou de modo jornalístico

(mesmo não sendo sua intenção), investigativo, testemunhal, e por vezes poético, como se estivesse ciente de seu ato, e desejoso de ser redescoberto algum dia.

Glück fotografou situações únicas na Lapa. Modos de viver, hábitos, vestimentas, a vida no campo e na cidade, as construções de casas e pontes, o cotidiano de trabalho, os córregos e rios, a natureza sendo alterada, impotente, diante do avanço das máquinas e do olhar de sobrevivência de colonos e de gananciosos exploradores.

Seus maiores clientes foram sim o público comum, que buscava eternizar-se pela captura da imagem, fosse de um casamento ou de parentes queridos, especialmente seus filhos. Afinal, era o seu sustento e de toda a sua família, e este, era o melhor modo de sobrevivência em uma cidade do interior como a Lapa.

A dificuldade de acesso ao acervo de Glück, até parte dele ser adquirido pelo MIS-PR, fez com que ele fosse esquecido. Livros sobre a Lapa ilustrados com suas fotos (quase a totalidade daqueles aqui utilizados), bem como jornais locais e regionais, e até arquivos disponibilizados pelo IPHAN regional e nacional, não referenciaram Glück como autor das imagens. Foi frequente observar a menção “autor desconhecido”. Falha que esta tese assim pontua, e busca coser, no sentido de juntar com pontos e agulha, e assim, unir novamente aquilo que estava até então aberto.

Mas, ao se analisar o que sobrou de seu grande acervo, é possível afirmar que não foi apenas isto que o motivava, tamanha quantidade de registros de lugarejos, distritos, construções e elementos naturais que ele capturava com seu olhar.

Claramente também se pode observar que a estrutura do seu olhar era influenciada por todas as esferas que formavam a pessoa Guilherme Glück: descendente de alemães (considerado ainda um alemão, pelas suas relações familiares, hábitos e língua, que se mantinha fluente), protestante luterano, autodidata e esteio de família. As tramas e urdiduras que formaram a vida, o olhar, a textura e essência de Glück.

A preferência por seus retratos não se restringia apenas a falta de concorrência, no início da carreira, ou a localização de seu atelier na praça principal

da cidade, mas também a qualidade do registro e ao capricho do produto final entregue a seus clientes. Dos recortes, em uma espécie de ziguezague das bordas das fotos, aos mais requintados papéis Wessel, ou paspatur com relevos ou envelopes cuidadosamente produzidos por ele e sua família. Tudo demonstrava seu esmero e cuidado para a entrega do melhor produto, o tecido mais nobre, a seda.

Suas referências eram escassas, se comparadas à avalanche de imagens que temos disponíveis na atualidade. Contudo, de um anúncio, postal, filme, jornal ou revista, nada passava despercebido pelo olhar apurado, que mesmo não tendo frequentado uma escola, sabia conduzir e construir seu repertório. Da composição de uma imagem, às referências culturais que trazia de seu contexto familiar, sem esquecer dos conhecimentos sobre química e ímpeto de inventor. A criatividade era uma constante na produção do fotógrafo-artífice.

Vale pontuar que o interesse pelo trabalho de Glück veio de longa data. Mais do que a consciência de pesquisadora imaginava possuir. Dos álbuns de família, onde figuravam curiosas fotografias, para o olhar de uma menina que via seus antepassados com roupas curiosas e semblantes mais jovens, ou que davam rosto a pessoas nunca conhecidas em vida, passando pelas várias fotografias em livros e museus “da” e “sobre a” cidade, que quase nunca mencionava, Glück como autor das imagens, até chegar-se na impactante exposição no MIS-PR, chamada “As noivas de Glück”, todo sentido daquelas imagens se transformaram. Como um “ser no mundo”, a consciência de se ter este repertório, que estava de fácil alcance (ao menos para mim), fez esta pesquisa possível. Eram textos que neste momento tornavam-se possíveis de serem lidos, criando um tecido em que as estampas, passavam a contar uma história cheia de entrelaçamentos.

Em meio a várias coincidências, que tomo a liberdade de aqui descrevê-las, por julgar relevante dentro de todo o processo de construção desta pesquisa, que nunca teve a intenção de ser isenta, pois toda análise, especialmente de imagens, parte de um conjunto de estruturas que revelam muito, não só sobre o objeto analisado, mas também sobre nós mesmos.

Aliás esta pesquisa foi muito de conhecer também sobre si, de mergulhar em um universo que também constitui nossas bases, e dizem muito sobre nós, sobre como chegamos até aqui.

Guilherme Glück foi contemporâneo de meus antepassados, e, especialmente meus avós maternos. Ele chegou a fotografá-los em várias ocasiões, talvez porque meu avô, também filho de alemães e luterano, frequentava os mesmos lugares do convívio do fotógrafo. Do casamento deles (fig. 130 e 223, do apêndice 7), décadas depois usados como "garotos propaganda" da exposição das "noivas" (fig. 84 e 130[82]), ao trabalho de carpintaria de meu avô no Santuário São Benedito da Lapa (fig. 45).

Além disto, coincidentemente, meu pai também havia sido retratado pelo senhor Glück, quando ainda era um menininho (fig. 128). Muitas coincidências, que me fizeram ser absorvida pela história familiar (de Glück e minha), encontrando registros de imigração, não só da chegada das duas famílias ao Brasil, mas também das histórias, que ouvia desde pequena, e que, agora, em contato com o acervo de Glück, tomaram forma, rosto e espacialidade. Minha memória afetiva tornou-se mais um fio da trama, que ganhou nova cor e textura para as análises.

Até mesmo o susto, ao me deparar, entre os registros do acervo de Glück, com os mesmos postais que decoravam a parede do corredor da casa de meus avós. Estes, que ao lado de um retrato de um dos tios de meu avô (morto no Cerco da Lapa, e que, provavelmente teve sua foto "copiada" e ampliada por Glück), estavam emoldurados. Coincidência ou não, foi por causa destes negativos, que desvendei, como que pela ponta de um fio de um novelo, aquelas misteriosas paisagens (fig. 165, 166 e 167), que tanta curiosidade trazia aos meus primos e a mim (fig. 221 e 222, do apêndice 6). Retratos de uma pátria deixada para traz, em busca de novas possibilidades de um futuro, mas que, em suas paisagens emolduradas, não deixavam que nos esquecêssemos de onde vínhamos.

Aliás, estas interrogações sempre me inquietavam, talvez por isto minha escolha em pesquisar a Lapa desde a graduação em Arquitetura, e também no

[82] A figura 123 refere-se à comemoração dos 50 anos de casado de Carlos e Anna Ganzert, pais de Augusto Ganzert, portanto, meus bisavôs e avô materno, respectivamente.

mestrado. O que me trouxe consequências, como a visibilidade do trabalho por Sérgio Leoni, ex-prefeito, que compreendeu minhas intenções de pesquisa naquela época, e que, a partir de então, passou a manter contato comigo por telefone e cartas. Depositou em mim, um desejo de continuar a pesquisa sobre e para a cidade que tanto amava. Foram cinco anos de correspondências, envio de fotografias (inclusive muitas de Glück, e aqui utilizadas), fotocópias de documentos, livros, mapas, partes das pesquisas que realizava, recortes de jornais, na esperança de continuar a decifrar estas paisagens. Organizou uma agenda de acontecimentos sobre a cidade e também fez uma cópia para mim (quadro 2, apêndice 9). Infelizmente, em 2013, Sérgio (e aqui tomo a liberdade de assim chamá-lo) partiu.

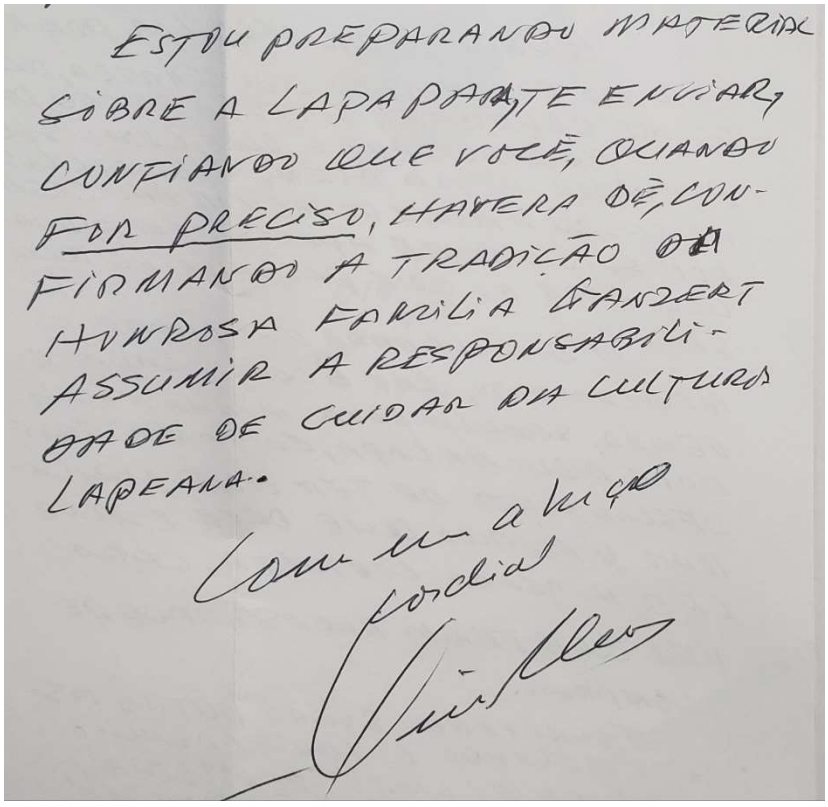

ESTOU PREPARANDO MATERIAL
SOBRE A LAPA PARA TE ENVIAR,
CONFIANDO QUE VOCÊ, QUANDO
FOR PRECISO, HAVERÁ DE, CON-
FIRMADO A TRADIÇÃO DA
HONROSA FAMÍLIA GANZERT
ASSUMIR A RESPONSABILI-
DADE DE CUIDAR DA CULTURA
LAPEANA.
Com um abraço
cordial

Figura 211 – Trecho da carta de Sérgio Leoni
Lê-se: “Estou preparando material sobre a Lapa para, te enviar, confiando que você, quando for preciso, haverá de confirmada a tradição da honrosa família Ganzert assumir a responsabilidade de cuidar da cultura lapeana. Com um abraço cordial, Sérgio Leone.”
Fonte: LEONI (2011), acervo particular da autora.

Por fim, alguns outros elementos que costuraram esta trama foram fundamentais. Do trabalho com desenho, especialmente da perspectiva, feitas à mão, com técnicas que lembravam aquelas ensinadas por Brunelleschi, e

principalmente por Alberti, descritas por Cosgrove (1993) e Panofsky (1999), utilizadas para a construção (ou melhor antecipação) de projetos, e que também influenciaram a construção do meu olhar enquanto pesquisadora. A minha relação com a história da arte, e grande fascínio pela história da humanidade (e das relações humanas que ela revela), a primeira disciplina que lecionei no ensino superior, e que, desde que a conheci (ainda no ensino técnico), forneceu a mim, a minha "formação simbólica", o prisma por onde enxergo o mundo. Assim, como o ensino do paisagismo, disciplina que sempre me instigou a olhar ao meu redor, e a buscar por respostas sobre o que seria, afinal, a paisagem.

Nesta busca por respostas, esta tese me levou à Denis Cosgrove, e ao rol de personagens que o influenciaram em suas investigações, também sobre a categoria geográfica da paisagem. Com ele, conheci Cassirer, um filósofo em que muitas de minhas percepções encontraram ressonância.

Revi John Ruskin, sim, já havia me deparado com ele em duas outras situações anteriores. A primeira situação, quando estudei Teoria do Design, e o pensamento de Ruskin se mostrou fundamental para a compreensão do fazer do designer, do valor do ato artesanal, da busca pela estética e do reflexo de todo o esforço humano atrás de um artefato, e a relevância do artífice (como Glück). A segunda, quando pesquisei sobre conservação patrimonial, e ele apareceu como defensor de uma postura não-intervencionista, mas conservadora, além de contrária até à restauração (para ele uma afronta aos valores históricos, temporais e estéticos de um bem).

E, em Cosgrove, percebi a importância do olhar de John Ruskin, especialmente nos estudos sobre a paisagem veneziana (que aliás também foram retratadas para que Ruskin pudesse desenhá-las posteriormente, mesmo sendo avesso ao fazer fotográfico, mediado pela máquina). A partir deste posicionamento, Ruskin revelava que o registro, especialmente pelo desenho, poderia conter muito mais do que apenas linhas, manchas e cores, mas refletir toda a experiência em estar e sentir a paisagem, com todas as riquezas sinestésicas que esta experiência pudesse gerar.

Cosgrove também foi motivo de minha atenção em uma propaganda de viagem, com um curso incluído. Sim! Um cartaz de divulgação[83] que dizia que a leitura da viagem seria guiada por conceitos da geografia cultural, baseada na leitura de Denis Cosgrove, explorando obras de Andrea Palladio e as paisagens do Vêneto, especialmente reminiscentes do séc. XVI.

Foi então que mergulhei na obra de "*Palladian landscape*[84]", de 1993, de Cosgrove. Imersão que começou com a viagem pelos espaços descritos por ele na região do Vêneto, compreendendo um pouco melhor a intrincada relação que ele descreve entre paisagem física, relações político-sociais e a paisagem cultural, seja ela natural, construída ou híbrida. Natural, pois na região, especialmente nos pré-Alpes italianos, as Dolomitas, existem áreas, desde os romanos, sendo "domesticadas" para fins antrópicos (construção de Veneza ou de embarcações, por exemplo). Construída, com o exemplo de Veneza, erguida sob o terreno lodacento e dependente do ciclo das águas (ora salobra dos canais, ora misturada com o degelo das Dolomitas, ora salgada do encontro com a "acqua alta" do Mar Adriático). E híbrida, com a correlação natural e construída, sobretudo em Vicenza, onde Palladio concretizou a visão de seus concidadãos sobre a integração cidade-arquitetura-arte-paisagem. Visões presentes em Cosgrove e que influenciaram a leitura sobre a paisagem da Lapa no sentido de desvendar as relações nela contidas.

Quase no mesmo sentido em que Aby Waburg investigou o ressurgimento de uma visão pagã romana em obras renascentistas, como a ponta de um *iceberg*, para costurar seus argumentos.

---

[83] Folheto sobre a viagem de 2019, aqui referenciada como: VELO, Jean. **Palladio & Aldo Rossi**. Genius Loci: Viagem de Estudos de Arquitetura e Paisagem Vêneta [folheto eletrônico]. Curitiba: FAVEP, 2019.

[84] A aquisição deste livro foi outra saga que merece a sua menção. Mas para não quebrar a sequência dos relatos destas considerações, faço esta nota. Em uma reforma de uma clínica de uma amiga, entrei em contato com um pedreiro que me indicou uma pessoa com uma "vasta biblioteca", e ele me disse, certamente ela vai ter seu livro, e se não tiver, ela vai te ajudar. Entrei em contato com ela, a médica Mary Alcântara, com poucas esperanças de que uma médica pudesse me auxiliar. E, realmente ela não o tinha, mas para minha surpresa, ela o conseguiu em um sebo, nos EUA. Ela pediu a uma amiga que comprasse, e enviasse para o Brasil. Foi aí que tive acesso a este exemplar que certamente renderá muitas outras reflexões sobre como ler a paisagem.

Aliás, Warburg não apenas influenciou Cosgrove, como também Cassirer, que, impactado pelo modo como Aby organizou sua biblioteca de estudos, o filósofo iniciou sua célebre obra sobre a “Filosofia das formas simbólicas”. Esta, por sua vez, impactou Panofsky, e sua leitura sobre a perspectiva como forma simbólica. E aqui, retornamos à minha experiência com desenhos de perspectivas de projetos de interiores, arquitetura e paisagismo. Motivos que também me levaram a estudar Panosfky, ainda na graduação (mesmo sem conhecer Warburg, Cassirer ou Cosgrove naquela época).

Por fim, para encerrar estas complexas relações que hoje tenho consciência, mas que não passavam pela minha cabeça quando entrei no programa de doutorado, retomo a metáfora, descrita por Didi-Huberman, quando se referiu à “ciência sem nome” de Warburg, “é quase como Laocoonte”, contorcido pela serpente ao longo do seu corpo e de seus filhos, buscando se desvencilhar deste emaranhado (ou ao menos evidenciá-los). Assim, fecho duas últimas considerações.

A primeira, relaciona-se com todos aqueles, que ao seu modo, contribuíram para as bases de dados e informações desta pesquisa. Dos meus tios (Marli, Laís, Helena e José de Agostinho), que procuraram em seus álbuns, fotos que pudessem me ajudar. E ao meu primo, José Augusto, que pediu a um amigo, neto do senhor Arthur Mayer, que no auge da pandemia, cedesse algumas fotos antigas para serem digitalizadas. Infelizmente, durante a finalização destas análises, o senhor Arthur veio a falecer.

Também não posso deixar de mencionar minha mãe, que em suas incansáveis ajudas em garimpar fotografias de Glück, encontrou a senhora Waltraud, neta de Glück, em um grupo de fotos antigas sobre a Lapa, no Facebook. Lá entraram em contato, e a senhora Waltraud gentilmente me passou seus contatos. E, a partir de então, trocamos informações e fotografias, também em meio à pandemia.

Além disto, a incessante busca em suas memórias, meus pais auxiliaram no descobrimento de onde e quando as fotos de Glück, aqui apresentadas, foram

realizadas. Comprovadas por posteriores buscas e referências em jornais, livros e relatos de moradores.

Finalmente, a segunda consideração, quanto às autorreflexões, durante o doutorado, e que trouxeram à tona a fotografia. Desde minhas primeiras experiências em ser fotografada quando pequena (e que me incomodavam pela tal pose estática para o famoso retrato 3x4), aos meus registros fotográficos. Foi quando lembrei de minha experiência, curta, mas intensa, em meus 17 anos, quando, no ensino técnico de desenho industrial, tive contato com a captura, a ampliação e a revelação na sala escura, com "luzinha vermelha", as bandejas cheias de produtos químicos, o tanque de água e o famoso "varalzinho". Mal sabia eu que aquela experiência, um dia, me colocaria mais próxima do olhar de Glück, o fotógrafo da Lapa.

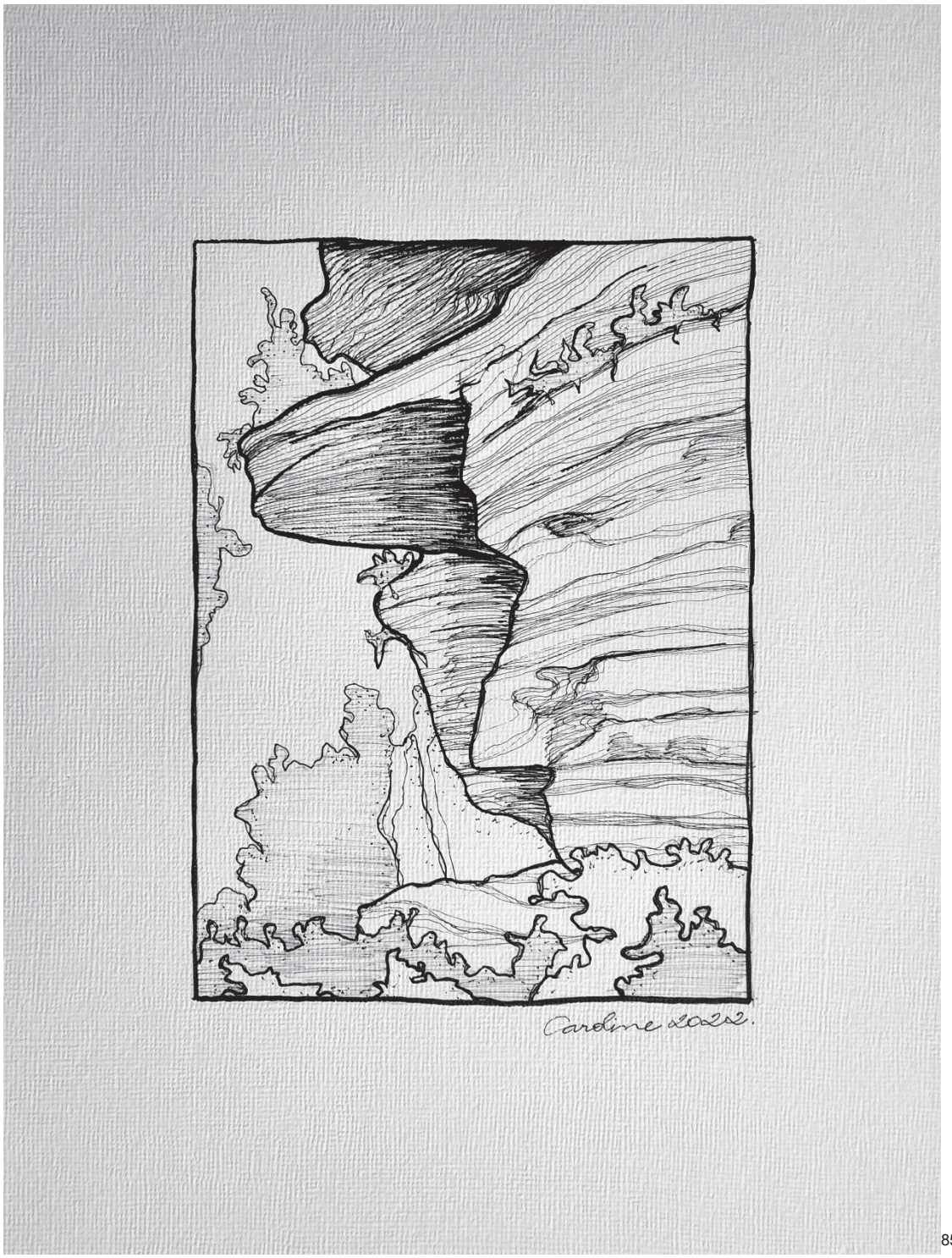
Nas fotografias de Glück
As paisagens da Lapa
São imagens em um clique
Registradas sobre a chapa

Muito além de biografia
Mais do que cartografia
É também geografia
Os registros da fotografia

Pelo seu olhar foi cumplice
Mensagem em imagem
Em seu trabalho foi artífice
Metalinguagem da paisagem

Não só retratos de seu povo
Apresentados em modo novo
É cartografia, iconografia
É geografia, fotografia.

(Poema "Paisagem em 'Clique' ", Caroline Ganzert Afonso, 2022).



85

[85] Ver figura 191.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ADAMS, Ansel. **A Cópia**. São Paulo: Ed. Senac SP, 1999.

ADAMS, Ansel. **O Negativo**. São Paulo: Ed. Senac SP, 2004.

ADAMS, Ansel. **A Câmera**. São Paulo: Ed. Senac SP, 2006.

ALBERTI, Leon Battista. Tratado de pintura. Trad. Carlos Pérez Infante. Mexico: Editora Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura seguido de Da Escultura**. Silveira (Portugal): Ed. Book Builders / Letras Errantes, 2017.

ALVES, Nelson Luiz Penteado. O Paraná em 1915 na visão de um alemão: mapa de uma Colônia "Desaparecida". In: **Boletim do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná** / Instituto HGPR, v. 67, 2014. Curitiba: IHGPR, 2014.

AMARAL, Claudio Silveira. **John Ruskin e o ensino do desenho no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ANDREOTTI, Giuliana. **Paisagens culturais**. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Cengage, 2017.

ARGAN, Giulio. **Arte moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

ASSIS, Machado de Assis. Capítulo CXXXII: O Debuxo e o Colorido. In: ASSIS, Machado de Assis. **Dom Casmurro**, 1899. (versão digital) Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1899. Disponível em: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/lusitana/Cronologia/seculo19/Machado/mac_d132.html. Acessado em: 20 jan. 2022.

AUBRIFT, Isaura Borges. Homenagem ao Tropeiro Lapeano. In: SILVEIRA, Maria Inês Pierin Borges da; SILVEIRA, Valéria Borges. **Lapa: tropas e tropeiros**: caminhos da história. Curitiba, IBS, 2010.

AUMONT J. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2018.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. 1890. (versão digital) Disponível em: https://www.livros-digitais.com/aluisio-azevedo/o-cortico/36. Acessado em: 20 jan. 2022.

AZEVEDO, D. Carlos A. Moreira. Variantes iconográficas nas representações antonianas. In: **Cultura** [Online], Vol. 27, 2010. Disponível em: http://journals.openedition.org/cultura/332; DOI: https://doi.org/10.4000/cultura.332. Acesso em 2 fev. 2022.

AZEVEDO, Jussara Moreira de. O enquadramento: um olhar sobre a cidade, a fotografia e sua história. *In:* **1º Colóquio Internacional de História Cultural da Cidade**. Porto Alegre, 9 a 11 mar. 2015. Disponível em: http://ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/ 31IMJussara_Moreira_deAzevedo .pdf. Acesso em: 28 jul. 2020.

BACH, Leopoldo. **Johannesdorf**: minha terra. Curitiba: Questão de Opinião editora, 2000.

BELL, Bethan. A perturbadora arte de fotografar mortos. In: **BBC News / Brasil**. 6 jun. 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/geral-36461785. Acessado em 16 fev. 2022.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo**: Exercícios de Paisagem. Rio de janeiro: EdUERJ, 2014.

BIGARELLA, João José; BLASI, Odemar; BREPOHL, Dieter. Lapinha: a Natureza da Lapa. Lapa: Lar Lapeano de Saúde, 1997.

BOCK, Mário. **Câmeras que revolucionaram a fotografia**. 21 jan 2018. Disponível em: http://fotografemelhor.com.br/equipamentos/cameras-que-revolucionaram-a-fotografia/. Acesso em: 14 fev. 2020.

BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS. **Fotos de estúdio**: imagens construídas. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 29, n.127, jul. 2005.

BORBA, Oney Barbosa. Tropeirismo paranaense. In: **Boletim do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná** / Instituto HGPR, v. 47, 1990, p. 95-117. Curitiba: IHGPR, 1990.

BRANDÃO, Vladimir. **Caminhos do Sul**. Florianópolis: Expressão, 2013.

BROWN, Kevin James. **O nascimento da cartografia**: Roma antiga à era dos descobrimentos. Coleção Folha O Mundo pelos Mapas Antigos; v.1. São Paulo: Folha de São Paulo, 2018a.

BROWN, Kevin James. **Mapas dos mundos imaginários**: o irresistível de retratar realidades alternativas. Coleção Folha O Mundo pelos Mapas Antigos; v.8. São Paulo: Folha de São Paulo, 2018b.

BUENO, Eduardo Bueno. **Brasil: uma História**. A incrível saga de um país. São Paulo, Editora Ática, 2003.

BUENO, Benedicto. Inolvidáveis congadas. In: **300 histórias do Paraná**: coletânea. Curitiba: Artes & Textos, 2004. p. 112.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

CANTERO, Nicolás Ortega. El lugar del paisaje en la geografía moderna. In: **Estudios Geográficos**, 71 (269), pp. 367-393. Jul/dez. 2010. Disponível em: https://estudiosgeograficos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgeograficos/article/view/315/315. Acessado em: 14 jan. 2022.

CARVALHO, José Luiz de. Denis Cosgrove e o desenvolvimento da perspectiva simbólica e iconográfica da paisagem / Denis Cosgrove and the development of symbolic and iconographic perspective of the landscape. **Geograficidade**, v. 7, n. 2, p. 87-97, 13 fev. 2018. Disponível em: https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/12983/pdf. Acessado em: 21 abr. 2022.

CARVALHO, Maria Cristina Wolff de; WOLFF, Silvia Ferreira dos Santos. Arquitetura e Fotografia no Século XIX. pp. 131-172. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1991.

CASSIRER, Ernst. **Filosofia das Formas Simbólicas**. Volume 3. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CENE, Vonei Ricardo; VITTE, Antonio Carlos. A contribuição da Pintura de Paisagem para a Geografia. In: Obsevatorio Geografico America Latina. In: **14º Encontro dos Geografos da América Latina**, Lima, Peru, 2013. V. 14. Disponível em: http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal14/Teoriaymetodo/Pensamientogeografico/07.pdf. Acessado em 13 jan. 2022.

CHING, Francis D. K. **Dicionário visual de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

COELHO, Letícia Castilhos. A Paisagem na Fotografia, os rastros da memória nas imagens. In: **GPIT**: Grupo de Pesquisa Identidade e Território. 2009. Disponível em: https://www.ufrgs.br/gpit/wp-content/uploads/2011/03/castilhos-leticia-a-paisagem-na-fotografia.pdf. Acesso em 28 jul. 2020.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel. 2013.

COSGROVE, Denis E. John Ruskin and the Geographical Imagination. In: **Geographical Review**, vol. 69, no. 1, 1979, pp. 43–62. JSTOR, Disponível em: www.jstor.org/stable/214236. Acessado em: 22 fev. 2020.

COSGROVE, Denis. Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea. In: **Transactions of the Institute of British Geographers**, vol. 10, no. 1, 1985, pp. 45–62. JSTOR, Disponível em: www.jstor.org/stable/622249. Acessado em: 22 fev. 2020.

COSGROVE, Denis. **The Palladian Landscape**: Geographical Change and its Cultural Representations in sixteenth-century Italy. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993.

COSGROVE, Denis. **A geografia está em toda parte**: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDALL, Zeny (org.). Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro: EDURERJ, 1998.

COSGROVE, Denis. **A geografia está em toda parte**: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDALL, Zeny (org.). Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro: EDURERJ, 2012.

COSGROVE, Denis. **Geography & Vision**. Seeing, imagining and representating the world. Londres: Ibtauris, 2008.

COSTA, Cristina. **Questões de arte**. São Paulo: Editora Moderna, 2002.

CPC - Coordenação do Patrimônio Cultural. **Lapa** - Conjunto Arquitetônico e Paisagístico. Disponível em: http://www.ipatrimonio.org/lapa-conjunto-arquitetonico-e-paisagistico/#!/map=38329&loc=-25.767706,-49.716905,17. Acessado em 24 abr. 2022.

CUMMING, Robert. **Para entender a arte**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

DAVIM, David E. Madeira. A experiência na pesquisa em geografia humanista: aberturas e desafios. In: **Revista GEOgrafias**. Ed. Especial, 2019, IX Seminário Nacional sobre Geografia e Fenomenologia. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/geografias/article/view/24467/19563. Acessado em 10 jan 2022.

DIECKMANN, Jefferson. A mulher no cerco da Lapa... 2015. In: DIECKMANN, Jefferson. **Poesia em tempo de guerra**. 10 fev. 2016. Disponível em: https://jdieckmann.blogspot.com/search?q=Lapa. Acesso em 28 jan. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A inelutável cisão do ver. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. pp. 29-35. São Paulo: Editora 34, 1998a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O Esvaziamento do Vazio: Crença ou Tautologia. In: **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. pp. 36-48. São Paulo: Editora 34, 1998b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro, Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1998.

DUTRA, Éder Jardel da Silva; PETER, André Pinho. Paisagem Cultural: Escola de Berkeley. In: **XVII CIC / X ENPOS**: Conhecimento sem fronteiras. XVII Congresso de iniciação científica e X Encontro de Pós-graduação. Nov. 2008. Disponível em: https://www2.ufpel.edu.br/cic/2008/cd/pages/pdf/CH/CH_00539.pdf. Acessado em 10 jan. 2022.

EDWARDS, Betty. **Desenhando com o Lado Direito do Cérebro**. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro, Ediouro, 1984.

EILENBERGER, Wolfram. **Tempo de mágicos**: a grande década da filosofia 1919-1929. São Paulo: Todavia, 2019.

FENON, Oliver. Prefácio. In: GIL FILHO, S. F. et al. (Orgs.) **Ernst Cassirer**: geografia e filosofia. Curitiba: Programa de Pós-graduação em Geografia – UFPR, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/40489514/Ernst_Cassirer_Geografia_e_Filosofia. Acessado em: 21 out. 2019.

FERNANDES, Dalvani e GIL FILHO, Sylvio F. Geografia em Cassirer: Perspectivas para a geografia da religião. In: **GeoTextos**, vol. 7, n. 2, dez. 2011. p.211-228. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/27589?show=full. Acessado em: 22 abr. 2022.

FERNANDES, José Loureiro. **Congadas Paranaenses**. Curitiba: Editora UFPR, 2002.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. A cidade multiplicada. (p. 28-61) In: KOSSOY, Boris; FERNANDES JR., Rubens; SEGAWA, Hugo. **Guilherme Gaensly: 1843-1928**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FRAGA, Nilson Cesar; CATAVORTA, Mateus Galvão e GONÇALVES, Cleverson. **Tropeiros de porcos**: a importância dos porcadeiros e da suinocultura na formação socioespacial de Pitanga (PR). Revista Tamoios, São Gonçalo (RJ), ano 13, n.1, p. 72-84. jan-jun. 2017. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tamoios/article/view/25257/20741. Acessado em: 22 abr. 2022.

FUNARI, P.P.A.; CAVICCHIOLI, M. Arte parietal romana e diversidade. MIYOSHI, A.G. et al. In: **Revisão Historiográfica**: o estado da questão. Campinas: Unicamp/IFCH, 2005. p.111-124.

GIL FILHO, Sylvio F. Geografia das formas simbólicas em Ernst Cassirer. In: BARTHE-DELOIZY, F., SERPA, A. (org.). **Visões do Brasil**: estudos culturais em

Geografia (online). Salvador: EDUFBA; Edições L´Harmattan, 2012, p. 47-66. Disponível em: http://books.scielo.org/id/8pk8p/pdf/barthe-9788523212384-04.pdf. Acesso em 22 fev 2020.

GIL FILHO, Sylvio F.; SILVA, Márcia A. S. Espacialidades de conformação simbólica. In: GIL FILHO, Sylvio F. et al. (Orgs.) **Ernst Cassirer**: geografia e filosofia. Curitiba: Programa de Pós-graduação em Geografia – UFPR, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/40489514/Ernst_Cassirer_Geografia_e_Filosofia. Acessado em: 21 out. 2019.

GIORGI, Fabio. Laboratório P&B, já é alternativo? 8 out. 2012a. In:. GIORGI, Fabio. **Alternativa fotográfica**: Processos fotográficos históricos e alternativos. Disponível em: https://alternativafotografica.wordpress.com/tag/hidroquinona/ Acesso em 29 jan. 2022.

GIORGI, Fabio. Sabendo o “por que”, fica bem mais fácil saber “porque”. – O que vai dentro de um revelador. ? 5 fev. 2012b. In:. GIORGI, Fabio. **Alternativa fotográfica**: Processos fotográficos históricos e alternativos. Disponível em: https://alternativafotografica.wordpress.com/tag/hidroquinona/ Acesso em 29 jan. 2022.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto**: sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras, 2003.

GREGORI, Daniela. O Atlas Mnemosyne de Aby Warburg: pensando com imagens. In: **Goethe Institut**. Disponível em: https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20867100.html. Acesso em 14 jan. 2022.

GRIMM, Charles. Lutero, a morte e o Post Mortem: Ars moriendi protestante-uma breve introdução. In: **Teologia Brasileira**. Disponível em: https://teologiabrasileira.com.br/lutero-a-morte-e-o-post-mortem-ars-moriendi-protestante-uma-breve-introducao/. Acesso em 31 jan. 2022.

HERDER, JG (2012). Sul conoscere e il sentire dell'anima umana. Osservazioni e sogni. In: **Aisthesis**. Pratiche, Linguaggi E Saperi dell'estetico , anno 2, numero 1. 2019/1. https://doi.org/10.13128/Aisthesis-10962. Disponível em: https://oajournals.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/478/476. Acesso em 14 jan. 2022.

HERKENHOFF, Elly. (Org.). **Lista de Imigrantes**. Coleção Memória da Cidade Carlos Ficker. ARQUIVO HISTÓRICO DE JOINVILLE, 2016. Disponível em: https://www.joinville.sc.gov.br/publicacoes/listas-de-imigrantes-de-joinville/. Acesso em 07 mai. 2019.

HUMBOLDT, Alexander von. **Cosmos**: ensayo de una descripcion física del mundo. Tomo I. Bélgica, Eduardo Perié, Editor, 1875.

JANSON, H. W.; JANSON, Antony F. Introdução. In: **Iniciação à história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JATAHY PESAVENTO, Sandra. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. In: **Esboços: histórias em contextos globais**. Florianópolis, v. 11, p. 25-30, jan. 2004. Disponível em: http://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/334. Acesso em 28 jul. 2020.

KOSSOY, Boris. A São Paulo fotogênica de Guilherme Gaensly. (p. 10-27) In: KOSSOY, Boris; FERNANDES JR., Rubens; SEGAWA, Hugo. **Guilherme Gaensly: 1843-1928**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

LACERDA, Maria Thereza B. **Subsídios para a história do teatro no Paraná**: as associações literárias e dramáticas e os teatros no Paraná, 1872-1892: a Associação Literária Lapeana e o teatro São João, 1873-1976. Curitiba: Instituto Histórico e Geográfico e Etnográfico Paranaense; Lapa: Prefeitura Municipal, 1980.

LACERDA, Francisco Brito de. Heróis da Lapa. p. 119-120. In: **300 histórias do Paraná**: coletânea. Curitiba: Artes & Textos, 2004.

LAPA. Câmara Municipal da Lapa. **Código das Posturas Municipal**. Lapa, PR, 1948.

LINKE, Paula Piva; ZANIRATO, Sílvia Helena. A trajetória dos Congos da Lapa (PR): mudanças e permanências de uma celebração secular. In: **Aedos**: Revista do corpo discente do PPG-História da UFRGS, v.8, n.18, pp-75-91, ago. 2016. Porto Alegre: Aedos, 2016. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/62399/38233. Acesso em 28 jan. 2022.

LINS, Jacqueline Wildi. O enigma da imagem: a contribuição de Warburg à História da Arte. In: **DA Pesquisa**, Florianópolis, v. 4, n. 6, pp. 338-343, 2009. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14187/9264. Acessado em: 14 jan. 2022.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LOWENTHAL, David. **Como conhecemos o passado**. Proj. História: São Paulo, nov. 1998. Tradução Lúcia Haddad.

LUTERO, Martim. Martim Lutero – citações. In: **Portal Luteranos**. Disponível em: https://www.luteranos.com.br/site/conteudo_organizacao/confessionalidade-luteranos-em-contexto/martim-lutero-palavras. Acesso em 31 jan. 2022.

MADERUELO, Javier. **El Paisage** – Genesis de un concepto. Madrid; Abada Editores, 2006.

MAINARDES, Jefferson. A pesquisa no campo da política educacional: perspectivas teórico-epistemológicas e o lugar do pluralismo. In **Revista Brasileira de Educação**. V. 23. Rio de Janeiro: ANPEd, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S1413-24782018230034. Acessado em 10 jan. 2022.

MAZOYER, Marcel. **História das agriculturas no mundo: do neolítico à crise contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp; Brasília, DF: NEAD, 2010.

MEDONÇA, Mai Nascimento. **Um retrato de Guilherme Glück**. Secretaria de Estado da Cultura. Caderno do MIS, n. 2. Curitiba: SEEC, 2000.

MEINIG, Donald W. O olho que observa: dez versões da mesma cena. In: **Espaço e cultura**. UERJ, RJ, n. 16, p.35-46, jul / dez. 2003.

MIRANDA, Everton; NABOZNY, Almir. Paisagem e identidade: algumas abordagens. In: **Anais Semana de Geografia**. Volume 1, Número 1. Ponta Grossa: UEPG, 2014.2014, p.111-115.

MONTEIRO, Charles. História, fotografia e cidade: reflexões teórico-metodológicas sobre o campo de pesquisa. In: **MÉTIS: história & cultura**. Caxias do Sul, v.5, p. 11-23, jan./jun. 2006. Disponível em: http://ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/781/545. Acesso em 28 jul. 2020.

MORORÓ, Thiago da Silva Pereira. O processo de urbanização no Brasil da primeira República e a segregação social consequente. In: **Revista Científica Semana Acadêmica**, ed. 208, v.9, ano 2021. Fortaleza: Revista Científica Semana Acadêmica, 2021. Disponível em: https://semanaacademica.com.br/artigo/o-processo-de-urbanizacao-no-brasil-da-primeira-republica-e-segregacao-social-consequente. Acesso em 20 jan. 2022.

MÜLLER, Estevão. **Além dos mares, a liberdade**: alemães do Volga, a epopeia de um povo. São Paulo: Loyola, 1998.

NABOZNY, Almir. Anotações de leitura, um convite para ler a tradução de “O Homem e a Terra” de Eric Dardel. In: **Geograficidade**. v.2, n.2, Inverno 2012. p. 58-66. Disponível em: https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/download/12857/pdf/50557. Acesso em 23 abr. 2022.

NAME, Leo. O conceito de paisagem na geografia e sua relação com o conceito de cultura. In: **GeoTextos**, vol. 6, n. 2, dez. 2010. p. 163-186. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/geotextos/article/view/4835/3584. Acesso em 23 abr. 2022.

NASCIMENTO, Rafaela Araujo do; STEINKE, Valdir Adilson. Apontamentos teóricos para a relação entre a paisagem e a fotografia na geografia. In: **Ra´eGa: o espaço geográfico em análise**. Curitiba, v. 44, p. 21-35, mai. 2018. Disponível em: http://revistas.ufpr.br/raega/article/view/47200. Acesso em 28 jul. 2020.

NOGUEIRA, Isabel. Introdução. In: ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura seguido de Da Escultura**. Silveira (Portugal): Ed. Book Builders / Letras Errantes, 2017.

OLIVEIRA, Rogério Pinto Dias de. **O pensamento de John Ruskin**. Vitruvius, Resenhas Online, 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/07.074/3087> Acesso em: 16 jun. 2019.

PANOFSKY, Erwin. **A Perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1999.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PIAGET, J. **A representação do espaço na criança** / Jean Piaget, Barbel Inhelder: trad. Bernardina Machado de Albuquerque. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

PIMENTA, Margareth Afeche. Em busca do sentimento da paisagem. In: **Dossiê: planejamento urbano e regional: percursos e desafios – Cadernos Metrópole**, São Paulo, v. 18, n. 37, pp. 863-877, set./dez. 2016. Disponível em: https://doi.org/10.1590/2236-9996.2016-3712. Acesso em 13 jan. 2022.

PONTA GROSSA. [site oficial da prefeitura]. **História da Cidade**. Disponível em: https://www.pontagrossa.pr.gov.br/historia. Acesso em 22 abr. 2022.

REINHARDT, Juliana Cristina; SOUZA, Regina Maria Schimmelpfeng de (org.). **Igreja Alemã**: Christuskirche Igreja de Cristo. Curitiba, Máquina de Escrever, 2015.

RIBEIRO, Rafael Winter. **Paisagem cultural e patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN / COPEDOC, 2007.

RICOUER, Paul. **Teoria da Interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 2018.

RIPA, Cesare. **Iconologia**: or Moral Emblems. Londres, Bent. Motte, 1709.

ROGER, Alain. **Breve Tratado del Paisaje**. Edição de Javier Maderuelo. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

RÖLKE, Helmar. **Raízes da Imigração Alemã**: história e cultura alemã no Estado do Espírito Santo. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2016.

RUSKIN, John. **As pedras de Veneza**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SCIFONI, Simone. Paisagem cultural. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016. (verbete). ISBN 978-85-7334-299-4. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural/detalhes/82/paisagem-cultural. Acesso em: 22 abr. 2022.

SEBASTIÃO, G. A paisagem como forma simbólica: uma análise da teoria da paisagem de Anne Cauquelin. In: **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 19, n. 41, p. 492-521,

2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.174769. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/174769. Acesso em: 13 jan. 2022.

SEEC. Secretaria de Estado e da Cultura. **Cadernos do Patrimônio**. Lapa: um passeio pela memória. Coordenado por Rosina Parchen. Curitiba, 1993.

SEEC. Secretaria de Estado e da Cultura. **Espirais do Tempo**: bens tombados do Paraná. Curitiba, 2006.

SEEC. Secretaria de Estado e da Cultura. **Memória**. Disponível em: http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/index.php. Acessado em: 14 jan. 2022.

SEEE. Secretaria de Educação do Paraná. **Paraná sobre rodas, trilhos e águas**. 2009. Disponível em: http://www.geografia.seed.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=375. Acessado em: 14 jan. 2022.

SESA. Secretaria da Saúde do Paraná **Hospital Regional São Sebastião**. Disponível em: https://www.saude.pr.gov.br/Pagina/Hospital-Regional-da-Lapa-Sao-Sebastiao Acessado em: 16 fev. 2022.

SEGAWA, Hugo. Um perfeito fotógrafo do séc. XIX (p. 62-77) In: KOSSOY, Boris; FERNANDES JR., Rubens; SEGAWA, Hugo. **Guilherme Gaensly: 1843-1928**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SILVEIRA, Maria Inês Pierin Borges da; SILVEIRA, Valéria Borges. **Lapa: tropas e tropeiros**: caminhos da história. Curitiba, IBS, 2010.

SILVEIRA, Roberison Wittgenstein Dias da; VITTE, Antonio Carlos. **A paisagem em Humboldt**: da instrumentalização do olhar a percepção do Cosmos. Disponível em: http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Teoriaymetodo/Pensamientogeografico/27.pdf. Acesso em: 05 dez 2018.

SILVEIRA, Valéria Borges. **Aniversário da Lapa**. 13 jun. 2019. Disponível: http://www.valeriaborgessilveira.com.br/2019_06_13_archive.html. Acesso em: 20 jan. 2022.

SILVEIRA, Valéria Borges. **Um viajar no tempo**. 30 mai. 2011. Disponível: http://www.valeriaborgessilveira.com.br/2011/05/um-viajar-no-tempo.html?m=0. Acesso em: 20 jan. 2022.

SIMMEL, Georg. **A Filosofia da Paisagem**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TORRES, M. Os sons da paisagem: entre conceitos, contextos e composições / The sounds of landscape: between concepts, contexts and compositions. **Geograficidade**, v. 8, n. Especial, p. 141-154, 3 abr. 2019.

Disponível em: https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/13165/pdf. Acesso em 14 jan. 2022.

URBAN, João. Wischral: memória e magia. In: BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS. **O acervo Wischral: documentos de um olhar.** p. 6-9. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 31, n. 134, abr. 2007, p. 6-9.

VALLE, Marília Souza. **A Lapa Histórica, preservada e mítica**: origens e formação. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1999.

VASQUEZ, Pedro Karp. **Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX**. São Paulo: Metalivros, 2000.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Aurea**: vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VITTE, Antonio Carlos; SILVEIRA, Roberison W. D.; SPRINGER, Kalina Salaib. Ciência e estética na reflexão humboldiana: os fundamentos da geografia física moderna. In: **Terr@ Plural**, Ponta Grossa, v. 3, n. 2, p. 277-240. Jul/dez. 2009. Disponível em: https://revistas.uepg.br/index.php/tp/article/view/1189/931. Acesso em 12 jan. 2022.

WACHOWICZ, Ruy Christovam. **História do Paraná**. Curitiba: Gráfica Vicentina, 1972.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WEIMER, Günter. **Arquitetura popular brasileira**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2021.

WELTANSCHAUUNG. In: DICIO: dicionário online de Português. Porto: 7Graus, 2019. Disponível em: https://www.dicio.com.br/weltanschauung/. Acesso em: 14 fev. 2020.

WOITOWICZ, Ieda Maria Janz; PINTO, Rosêngela Beraldi Xavier; GEMIN, Therezinha de Almeida. **Lapa**: um passeio pela história. Lapa: Secretaria de Educação, Cultura, Esporte e Lazer, s.d.

WOOD, Cristopher S. Introdução. In: PANOFSKY, Erwin. **A Perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1999.

WULF, Andrea. **A invenção da natureza**: a vida e as descobertas de Alexander von Humboldt. São Paulo: Planeta, 2016.

YOSEMITE. **Hutchings**. 2015. Disponível em: https://www.nps.gov/yose/learn/historyculture/hutchings.htm. Acesso em 26 jan. 2022.

Teses e dissertações

ABDALA, Rachel Duarte. **A fotografia além da ilustração**: Malta e Nicolas construindo imagens da reforma educacional no Distrito Federal (1927-1930). 2003. 200 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2003.

AFONSO, Caroline Ganzert. **Significados do patrimônio cultural para a sociedade. Estudo de caso sobre o centro histórico da cidade da Lapa / PR**. 2009. 245 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

DE LUCA, Virginia Gomes. **Caráter da paisagem: foto - grafia do antigo caminho dos imigrantes italianos no sul de Santa Catarina**. 2016. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 398 p.

CENE, Vonei Ricardo. **Ciência e arte em Alexandre von Humboldt**: a pintura de paisagem como representação e investigação da Geografia. 2011. 51f. Monografia (Bacharel em Geografia). Instituto de Geociências da Universidade Estadual de Campinas. Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2011.

LIMA, Jônia Rodrigues. **Iconologia do sublime entre Friedrich Schiller e Caspar David Friedrich**. Dissertação. 163 f. 2019. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2019.

NABOZNY, Andrea Rita da Silva. **A composição da paisagem urbana de Ponta Grossa – PR nas fotografias do acerto Foto Elite**. 2018. 210f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Programa de Pós-Graduação em Geografia - Universidade Estadual de Ponta Grossa: Ponta Grossa, 2018.

PACHECO, Rodrigo Cunha. **Kant e os fundamentos epistemológicos da teoria geográfica da paisagem**: possibilidades e limitações. 2015. 333f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo, SP, 2015.

SIMÃO, Giovana Terezinha. **Fanny Paul Volk**: Pioneira na Fotografia de Estúdio em Curitiba. 2010. 457f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Pós Graduação e

Sociologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2010.

STRAUBE, Kelly von Knoblauch. **A estruturação sócio-espacial do sistema tropeiro** – o caso do caminho das tropas entre Palmas e União da Vitória/PR. 2007. 118f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Pós-Graduação em Geografia, Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2007.

ZANDONÁ, Edilene Valério. **Cidade da Lapa: testemunho vivo da arquitetura e do urbanismo colonial**. 1994. 105 f. Monografia (Especialização em História da Arte, Artes Plásticas e Arquitetura) - Programa de Pós Graduação em História da Arte, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 1994.

Catálogo de Exposição

LINDSTRON, Maria Cristina. **Guilherme Glück**. Catálogo exposição fotográfica – hall da SEEC – 27 jun. a 7 jul. de 1988. Curitiba: SEEC, 1988.

Correspondência

LEONI, Sérgio. [**Correspondência**]. Destinatária: Caroline Ganzert Afonso. Lapa, 12 dez. 2011. 1 carta pessoal e 1 fotocópia de jornal.

SEKULA, Waltraud. **Relatório qualificação – Glück e Lapa – Caroline Ganzert Afonso** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <caroline.ga@gmail.com> em 20 jan. 2022.

Entrevistas

SEKULA, Waltraud. **Entrevista sobre Guilherme Glück concedida à Caroline Ganzert Afonso**. Curitiba, 8 jul 2020.

SEKULA, Waltraud. **Entrevista sobre Guilherme Glück concedida à Caroline Ganzert Afonso**. Curitiba, 20 jan. 2022.

UHLMANN, H. G. **Projeto Guilherme Glück - MISPR**. Curitiba, 17 mar. 2000. Entrevista. Concedida a Maisa Tramujas e Valquíria Renk.

Folheto

VELO, Jean. **Palladio & Aldo Rossi**. Genius Loci: Viagem de Estudos de Arquitetura e Paisagem Vêneta [folheto eletrônico]. Curitiba: FAVEP, 2019.

Jornais e revistas

ALENCAR, Lucas. Civilizações antigas não tinham termo que representasse a cor azul. In. **Revista Galileu**. 22 fev 2016. Disponível em: https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2016/02/civilizacoes-antigas-nao-tinham-termo-que-representasse-cor-azul.html. Acessado em 3 ago 2022.

ALMEIDA, Dino. In: **Gazeta do Povo**. Dino Almeida informa: Bizu matinal. 12 fev 1978. 14ª página.

ANTONELLI, Diego. Erva Mate Legendária, na Lapa, mantém o mesmo estilo de produção artesanal desde 1945. In: **Gazeta do Povo**. 30 out 2015. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/historia/erva-mate-legendaria-na-lapa-mantem-o-mesmo-estilo-de-producao-artesanal-desde-1945-9eqzo1c6ewd32161po1y1hqlc/. Acesso em 29 jan. 2022.

Canal da cidade. **Conheça a história do único túnel ferroviário da Lapa**. 16 mar 2021. Disponível em: https://canaldacidade.com.br/conheca-a-historia-do-unico-tunel-ferroviario-da-lapa/. Acesso em 29 jan. 2022.

CEZAR, Samuel. **Engenho Santo Antonio**. 2021. In: Canal da Cidade. Disponível em: https://canaldacidade.com.br/engenho-santo-antonio/amp/. Acesso em 2 fev. 2022.

DARDAQUE, Abdalla João. Cantinho da Poesia. In: DARDAQUE, Abdalla João. Poesia: Cerco da Lapa. **Jornal Tribuna Cultural**. Lapa, 20 fev. 2017. Disponível em: https://tribunaregionaldalapa.com.br/2017/02/20/poesia-cerco-da-lapa/. Acesso em 20 jan. 2022.

DIÁRIO DA MANHÃ (1930) acervo Biblioteca Nacional. Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/572748/per572748_1930_02301.pdf. Acessado em 25 jul 2020.

G1. **Ponte que liga Lapa a Quitandinha está caindo aos pedaços.** 7 mai. 2019. Disponível em: https://globoplay.globo.com/v/7597236/. Acesso em 29 jan. 2022.

JESSE, Jeferson. A Lapa do Monge Contestado. In: **Gazeta do Povo**. 29 abr. 2006. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/a-lapa-do-monge-contestado-a01yfdan3jarf5z675sdzoqj2/. Acesso em 2 fev. 2022.

LACERDA, Francisco Brito. Os alemães da Lapa. In: **Estado do Paraná**. Curitiba, 14 jan. 1973. p.19.

REVISTA ILLUSTRAÇÃO PHOTOGRAPHICA. Acervo Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=352012&pagfis=2. Acesso em 25 jul. 2020.

WIEDMER, Rogério. Igreja luterana inicia “Casa Pastoral”. **A Lapa**. abr. 1994. ano V, n. 71. p. 1.

Redes sociais

BUENO, Benedicto. **Há tempos, somos iluminados! E, bem!** In: Facebook: Curitiba de outros tempos. 14 jan. 2021. Disponível em: https://m.facebook.com/groups/CURITIBADEOUTROSTEMPOS/permalink/1396489904023902/. Acesso em 29 jan. 2022.

BUENO, Benedicto. **Igreja, totalmente de pedra!** In: Facebook: Curitiba de outros tempos. 27 abr. 2019. Disponível em: https://m.facebook.com/groups/417557358409468/permalink/1303054166526445/. Acesso em 29 jan. 2022.

SECRETARIA DE DESENVOLVIMENTO. **Theatro São João**. In: Facebook: Secretaria de Desenvolvimento. 18 jan. 2022. Disponível em: https://www.facebook.com/109766297915593/posts/280932717465616/?sfnsn=wiwspmo. Acessado em 16 fev. 2022.

OLIVEIRA, Janete. **Os Grandes do Cinema na Lapa**. In: Facebook: Legendária Lapa. 17 nov. 2021. Disponível em: https://m.facebook.com/groups/1603152169993107/permalink/2685219271786386/ Acesso em 29 jan. 2022.

Audiovisuais

ENTRE FOTOGRAFIAS E TINTEIROS. Direção Marcos Levy Bentecostta. II Curta ANPED. 38º ANPEd. 2017. 22 min. Disponível em: http://www.anped.org.br/video/entre-fotografias-e-tinteiros. Acesso em 25 jul. 2020.

Imagens

AFONSO, Caroline Ganzert. **Acervo Sérgio Leoni**. s/d. [fotos digitalizadas e reimpressas sobre papel] 7 imagens. [fig. 44, 64, 75, 112 e 113, 129, 147, 187, 188].

_____. **Acondicionamento do acervo de Glück no MIS-PR**. 2022. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo 20220502_154428.png. [fig. 102].

_____. **Área atrás da Matriz.** 2020. 1 imagem. Referência da imagem no arquivo 20220130_134751.jpg. [fig. 184].

_____. **Avenida Carlos Weil**. 2022. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo 20220209_152542.jpg. [fig. 169].

_____. **Baixo relevo do Coronel Lacerda e seus companheiros**. 2020. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo 20200801_121853.jpg. [fig. 40].

_____. **Bolsa de fotógrafo para chapas de vidro**. 2022. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo 20220502_160732 - bolsa.jpg. [fig. 97].

_____. **Capela do Lar e Educandário São Vicente de Paulo**. 2022. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo 20220130_150605.jpg. [fig. 216].

_____. **Capela Mariental**. 2020. 2 fotografias. Referência da imagem no arquivo 20200801_151819.jpg e 20200801_151901.jpg. [fig. 217, 218].

_____. **Capela São Borromeu**. 2022. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo 20220130_152757.jpg. [fig. 219].

_____. **Casa de Câmara e Cadeia.** 2022. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo 20220130_130611.jpg. [fig. 69].

_____. **Convergência dos diferentes autores para a leitura da paisagem pela fotografia**. 2020. 1 imagem. [fig. 22].

_____. **Edificação onde funcionava o Atelier Fotográfico de Glück.** 2009, 2020 e 2022. 3 fotografias. Referências das imagens no arquivo Praça General Carneiro n. 94.jpg (2009), 20200801_121813.jpg (2020), 20220130_133930.jpg (2022). [fig. 108].

_____. **Entorno do Atelier Fotográfico de Glück**. 2022. [nanquim e marcador sobre papel]. 1 imagem. [fig. 107].

_____. **Escultura do General Carneiro de João Turim**. 2020. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo 20200801_121858.jpg. [fig. 39].

_____. **Esquema da percepção, representação e conformação da paisagem**. 2020. 1 imagem. [fig. 2].

_____. **Esquema da topografia da área atrás do pátio da Matriz**. 2022. [caneta sobre papel]. 1 imagem. [fig. 182].

_____. **Esquema de conexão do Caminho de Viamão com a Lapa**. 2022. [nanquim sobre papel]. 1 imagem. [fig. 23].

_____. **Esquema de ocupação da Lapa, anterior a 1910**. 2022. [nanquim sobre papel]. 1 imagem. [fig. 224].

_____. **Esquemas de ocupação da Lapa ao longo do tempo**. 2022. [nanquim sobre papel]. 1 imagem. [fig. 26].

_____. **Estruturas reminicentes do Engenho Santo Antônio.** 2022. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo. Referência da imagem no arquivo 20220209_144749 [fig. 151].

_____. **Igreja Luterana da Lapa**. 2022. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo 20200801_121932.jpg. [fig. 186].

_____. **Mapa da cidade na ocasião do Cerco da Lapa.** 2006. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo. Referência da imagem no arquivo P8031696 [fig. 36].

_____. **Negativos em vidro no acervo do MIS-PR**. 2022. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo acervo.png. [fig. 101].

_____. **Objetos de trabalho de Glück no MIS-PR**. 2022. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo objetos Glück.png. [fig. 103].

_____. **Paisagem atual da Lapa**. 2022. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo 20220130_145833.jpg. [fig. 25].

_____. **Paisagem geral da Lapa a partir do Monge**. 2022. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo 20220130_140049.jpg. [fig. 38].

_____. **Papel bandeja de um restaurante da cidade**, Lapa-PR. 2022. 2 fotografias. Referência das imagens no arquivo 20220209_115542.jpg e 20220209_121854.jpg. [fig. 1].

_____. **Postais**. 2019. 2 fotografias. Referência da imagem no arquivo postal 1.jpg, e postal 2.jpg [fig. 221 e 222].

_____. **Retrato de Casamento**. 2020. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo 20200801_124803 - casamento vó.jpg. [fig. 223].

_____. **Sentido da circularidade da percepção.** 2020. 1 imagem. [fig. 21].

_____. **Sepulturas**. 2022. 4 fotografias. Referência da imagem no arquivo 20220130_144703.jpg, 20220130_144728.jpg, 20220130_145245.jpg, 20220130_145250.jpg. [fig. 212 a 215].

_____. **Vista panorâmica da Praça General Carneiro**. 2022. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo 20200801_121940.jpg. [fig. 179].

_____. **Vista da parte central da Praça General Carneiro**. 2022. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo 20200801_121932.jpg. [fig. 180].

_____. **Vista da Rua Barão do Rio Branco**. 2022. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo 20220130_150516.jpg. [fig. 188].

_____. **Vista da Rua do Cotovelo** (atual Francisco Cunha). 2022. 1 fotografia. Referência da imagem no arquivo 20220130_131906.jpg. [fig. 190].

AFONSO, Evanilda Ganzert. Acervo pessoal [álbum de família, fotos reveladas sobre papel]. 9 imagens. [fig. 45, 57, 92, 93, 114, 121 a 123, 126 a 128, 130].

ANTIQUE & VINTAGE. Vest Pocket Kodak Model B Camera: Eastman Kodak Company and Kodak Limited. In: **Antique & Vintage Photographic Equipment.** 2020.

http://redbellows.co.uk/CameraCollection/Kodak/VestPocketModelB_gen.htm. Acesso em 2 mai. 2022. [fig. 104].

ART UK. **O Menino Jesus aparecendo a Santo Antônio de Pádua**, Anton Raphael Mengs, c. 1765. 2004. Disponível em: https://artuk.org/discover/artworks/the-infant-christ-appearing-to-saint-anthony-of-padua-144281. Acesso em 3 fev. 2022. 1 imagem. [fig. 203].

CANAL DA CIDADE. **Engenho Santo Antonio**. 2021. In: Canal da Cidade. Disponível em: https://canaldacidade.com.br/engenho-santo-antonio/amp/. Acesso em 3 fev. 2022. 1 imagem. [fig. 152].

CASPAR DAVID FRIEDRICH ORG. Ravina Rochosa 1822-23. Disponível em: https://www.caspardavidfriedrich.org/Rocky-Ravine-1822-23.html. Acesso em 2 fev. 2022. 1 imagem. [fig. 192].

CURITIBA ANTIGA. **Rua Barão do Rio Branco na década de 20**. Acervo Cid Destefani 1 imagem. Disponível em: https://www.curitibaantiga.com/fotos-antigas/562/Rua-Barao-do-Rio-Branco-na-decada-de-20.html. Acesso em 26 jul. 2020. [fig. 96].

DEBRET. **Lapa desenhada por Debret**, 1827. Disponível em: https://i.pinimg.com/originals/bf/0b/5f/bf0b5fdda68fd6089202f6cf47b1d7f9.jpg. Acesso em 27 jan. 2022. 1 imagem. [fig. 24 e 25].

DIÁRIO DA MANHÃ (1930) acervo Biblioteca Nacional. Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/572748/per572748_1930_02301.pdf. Acessado em 25 jul 2020. 1 imagem. [fig. 115].

EXPEDIÇÕES LATINAS. **Casas atingidas pelos canhões durante o Cerco da Lapa**, 1894. 2020. Disponível em: http://www.expedicoeslatinas.com.br/p/lapa-parana.html. Acesso em 12 fev. 2022. 1 imagem. [fig. 51].

FAPESP. O inventor Wessel em foco. In: **Especial Prêmio Conrado Wessel**. jan. 2005. p.6-9. Disponível em: https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2005/01/06_Wessel.pdf. Acesso em 12 fev. 2022. 1 imagem. [fig. 122].

FERRIS / LITHUB. On the Paintings of Pieter Bruegel. 2020. Disponível em: https://lithub.com/on-the-paintings-of-pieter-bruegel/. Acesso em 27 jan. 20221 imagem. [fig. 9].

G1. **Ponte que liga Lapa a Quitandinha está caindo aos pedaços.** 7 mai. 2019. Disponível em: https://globoplay.globo.com/v/7597236/. Acesso em 29 jan. 2022. 1 imagem. [fig. 160].

IPHAN NACIONAL. **Acervo Lapa**. s/d. 5 imagens. Referência das imagens no arquivo Folha017.pdf; Folha003.pdf, F040702.jpg, Foto0023.jpg, F032229.jpg. [fig. 65, 66, 67, 81, 82].

LEONI, Sérgio. [**Correspondência**]. Destinatária: Caroline Ganzert Afonso. Lapa, 12 dez. 2011. 1 carta pessoal. 1 imagem. [fig. 211].

LOR, Tomie Ono. As noivas de Glück. In: **Em Cartaz**. 2017. Disponível em: http://www.emcartaz.net/wp-content/uploads/2017/09/normal_0251_3.jpg. Acesso em 12 fev. 2022. 1 imagem. [fig. 84].

MARTINS. **Afresco Giardino, Villa di Livia**. 2020. Disponível em: https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/giardino-villa-livia/. Acesso em 27 jan. 2022. 1 fotografia. [fig. 4].

MAYER, Arthur. Acervo pessoal [álbum de família, fotos reveladas sobre papel]. 4 imagens. [fig.85, 120, 170, 201].

MEMÓRIA ONLINE DA JUSTIÇA FEDERAL DO PARANÁ. **Autos de Ação Ordinária nº 592**, de 7 de ago 1898. Disponível em: https://memoriaonline.jfpr.jus.br/uploads/r/justica-federal-do-1o-grau-no-parana/2/a/5/2a5a027d893142b803dbb4b4742a75c1d41a4ef9bbb03fa317666bc8aa8647c8/DOC01040_Compressed.pdf. Acesso em 26 jan. 2022. 1 imagem. [fig. 52].

MFA – The Museum of Fine Arts, Huston. Canaletto: Lanscape with Five Bridges. 2019. Disponível em: https://emuseum.mfah.org/objects/5726/landscape-with-five-bridges#. Acesso em 26 jan. 2022. 1 imagem. [fig. 20].

MIS – Museu da Imagem e do Som do Paraná. **Acervo Fotográfico e Documental**: coleção Guilherme Glück. Disponível em: https://www.mis.pr.gov.br/Pagina/Acervo-Fotografico-e-Documental. Acesso em 09 jan. 2022. [fig. 55]

MIS – Museu da Imagem e do Som do Paraná. **Acervo Fotográfico**: coleção Guilherme Glück. 31 fotografias digitalizadas em alta resolução. [fig. 35, 42, 46, 47, 49, 54, 56, 59, 62, 83, 88, 89, 108, 110, 111, 117, 118, 131, 132, 137, 138, 141, a 143, 149, 150, 156, 171 a 178, 181, 183, 184, 191, 193, 196, 198, 200, 206, 208, 210]

MÜLLER, Estevão. **Além dos mares, a liberdade**: alemães do Volga, a epopeia de um povo. São Paulo: Loyola, 1998. 1 imagem. [fig. 168].

PAINTING PLANET. **Vista do Vale do Danúbio em Regensburg, Albrecht Altdorfer**. S.d. Disponível em: https://painting-planet.com/vista-del-valle-del-danubio-bajo-regensburg-albrecht-altdorfer. Acesso em 25 jan. 2022. 1 imagem. [fig. 8].

PALLADIO MUSEU. Disegno-mappa Cristoforo Sorte. In: **Andrea Palladio e la Villa Veneta Da Petrarca a Carlo Scarpa**. 2005. Disponível em: https://www.palladiomuseum.org/exhibitions/ville2005/schede/29. Acesso em 07 fev 2022. 1 imagem. [fig. 13].

PASSION PROVANCE. **La carte postale photographique est née à Marseille**. Disponível em: http://www.passionprovence.org/archives/2013/05/28/26977819.html. Acesso em 30 jul. 2020. 2 imagens. [fig. 16 e 17].

REVISTA ILLUSTRAÇÃO PHOTOGRAPHICA. Acervo Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=352012&pagfis=2. Acesso em 25 jul. 2020. 1 imagem. [fig. 119].

SEEC. Secretaria de Estado e da Cultura. **Memória**. Acervo Guilherme Glück. MIS-PR. s/d. 50 fotografias em miniatura, em baixa resolução. Disponível em: http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/index.php. Acessado em: 14 jan. 2022. [fig. 27 a 34, 41, 43, 48, 50, 53, 60 a 61, 63, 70 a 74, 76 a 80, 86, 87, 90, 91, 94, 125, 133 a 136, 139, 140, 144 a 146, 148, 153 a 155, 157 a 159, 161 a 167, 194, 195].

SEKULA, W. Acervo pessoal. [álbum de família, fotos digitalizadas em alta resolução]. 15 imagem s/d. [fig. 37, 38, 68, 95, 98 a 100, 105, 106, 109, 116, 124, 185, 186, 189, 190, 220].

THE TAPESTRY HOUSE. **Tapeçaria e detalhe com temática de açucena de William Morris, 1870**. s/d. Disponível em: https://www.thetapestryhouse.com/tapestries/view/1363/william-morris-golden-lily-throw. Acesso em 03 fev. 2022. 1 imagem. [fig. 204].

WARBURG. Vista de Innsbruck, Albert Dürer (1495). In: **Warburg, banco comparativo de imagens** 2022. Disponível em: http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/157. Acesso em 25 jan. 2022. 1 imagem. [fig. 7].

WIKIPEDIA. **A Jangada do Medusa**, Theodore Géricault, 1819. 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Balsa_da_Medusa#/media/Ficheiro:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre,_1818-19).jpg. Acesso em 26 jan. 2022. 1 imagem. [fig. 199].

_____. **Almoço no topo de um arranha-céu**. 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lunch_atop_a_Skyscraper#/media/Ficheiro:Lunch_atop_a_Skyscraper.jpg. Acesso em 03 fev. 2022. 1 fotografia. [fig. 209].

_____. **Auto retrato Rembrandt 1629**. 2021. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_pinturas_de_Rembrandt#/media/Ficheiro:Rembrandt_van_Rijn_198.jpg. Acesso em 2 fev. 2022. 1 imagem. [fig. 197].

_____. **Bain à la Grenouillère**. Disponível em: https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%A9%E3%83%BB%E3%82%B0%E3%83%AB%E3%83%8C%E3%82%A4%E3%82%A8%E3%83%BC%E3%83%AB#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Claude_Monet_La_Grenouill%C3%A9re.jpg. Acesso em 02 ago. 2022. 1 fotografia. [fig. 10].

_____. **Boulevard du Temple**. 2005. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Boulevard_du_Temple_(foto). Acesso em 30 jul. 2020. 1 fotografia. [fig. 15].

_____. **Cattedrali di Rouen**. Disponível em: https://it.wikipedia.org/wiki/Cattedrali_di_Rouen_(serie_di_Monet). Acesso em 02 ago. 2022. 1 fotografia. [fig. 12].

_____. **Crônica de Nuremberg**. 2021. Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Schedelsche_Weltchronik#/media/Datei:Schedel_weltkarte.jpg. Acesso em 27 jan. 2022. 1 imagem. [fig. 3].

_____. Ilustração mês Junho. In: **Les très riches heures du duc de Berry**. 2020. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Les_Tr%C3%A8s_Riches_Heures_du_duc_de_Berry_juin.jpg. Acesso em 27 jan. 2022. 1 imagem. [fig. 5].

_____. **La Grenouillère**. s.d. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Bain_%C3%A0_la_Grenouill%C3%A8re#/media/File:Auguste_Renoir_-_La_Grenouill%C3%A8re.jpg. Acesso em 02 ago. 2022. 1 imagem. [fig. 11].

_____. **Mapa mostrando a dispersão das colônias alemãs no Sul do Brasil em 1905**. s/d. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Imigra%C3%A7%C3%A3o_alem%C3%A3_no_Brasil#/media/Ficheiro:Kolonien_Suedbrasilien.png. Acesso em 26 jan. 2022. 1 imagem. [fig. 58].

_____. **Monolith, the Face of Half Dome, Yosemite National Park, California (1927).** 2019. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Monolith,_the_Face_of_Half_Dome#/media/File:Ansel-adams-monolith-the-face-of-half-dome.jpg. Acesso em 26 jan. 2022. 1 fotografia. [fig. 19].

_____. **Pesca Milagrosa, Konrad Witz**. 2006. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Konrad_Witz_%E2%80%93_Petri_fiskaf%C3%A4nge.jpg. Acesso em 27 jan. 2022. 1 imagem. [fig. 6].

_____. **Santo Antônio de Pádua com o Menino Jesus**, Antonio Pereda, primeira metade séc. XVII. 2011. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Antonio_de_Pereda_y_Salgado_-_St_Anthony_of_Padua_with_Christ_Child_-_WGA17167.jpg. Acesso em 03 fev. 2022. 1 fotografia. [fig. 202].

_____. **Tarde de Domingo na Grande Jatte**. 2020. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Uma_Tarde_de_Domingo_na_Ilha_de_Grande_Jatte#/media/Ficheiro:A_Sunday_on_La_Grande_Jatte,_Georges_Seurat,_1884.jpg. Acesso em 16 fev. 2022. 1 imagem. [fig. 207].

_____. **Vista da Janela em Le Gras**. 2011. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vista_da_Janela_em_Le_Gras#/media/Ficheiro:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nicéphore_Niépce,_uncompressed_UMN_source.png. Acesso em 30 jul. 2020. 1 fotografia. [fig. 14].

_____. **Vista interna da Villa Bárbara, com pintura de Paolo Veronese, em Maser, Itália**. 2009. Disponível em:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Cruciform_Sala_a_Crociera.jpg#file. Acesso em 03 fev. 2022. 1 fotografia. [fig. 205].

YOSEMITE. **Hutchings**. 2015. Disponível em: https://www.nps.gov/yose/learn/historyculture/hutchings.htm. Acesso em 26 jan. 2022. 1 imagem. [fig. 18].

APÊNDICES

Apêndice 1 – Sepulturas

Apêndice 2 – Capela do Lar e Educandário São Vicente de Paulo

Apêndice 3 – Capela de Mariental

Apêndice 4 – Capela da Colônia São Carlos

Apêndice 5 – Postais

Apêndice 6 – Retrato de Casamento

Apêndice 7 – Ocupação da Lapa antes de 1910

Apêndice 8 – Compilado da cronologia das intervenções, inaugurações e eventos políticos e sociais da Lapa (virada dos sécs. XIX e XX)

Apêndice 1 - Sepulturas



Figura 212 – Sepultura de Guilherme Glück, sua esposa e seus pais
Cemitério Luterano da Lapa, PR
Fonte: Da autora (2022).



Figura 213 – Lápide de Guilherme Glück, sua esposa e seus pais
Cemitério Luterano da Lapa, PR
Fonte: Da autora (2022).



Figura 214 – Lápide dos avós de Guilherme Glück
Cemitério Luterano da Lapa, PR. Nota-se a comemoração dos 130 anos da chegada dos ancestrais de Glück, em 2017.
Fonte: Da autora (2022).



Figura 215 – Lápide do tio Heinrich e outros familiares de Guilherme Glück
Cemitério Luterano da Lapa, PR
Fonte: Da autora (2022).

Apêndice 2 – Capela do Lar e Educandário São Vicente de Paulo



Figura 216 – Capela do Lar e Educandário São Vicente de Paulo
Fonte: Da autora (2022).

Apêndice 3 – Capela de Mariental



Figura 217 – Capela de Mariental
Fonte: Da autora (2020).



Figura 218 – Capela de Mariental
Fonte: Da autora (2020).

Apêndice 4 – Capela da Colônia São Carlos



Figura 219 – Capela São Borromeu
Situada na colônia São Carlos, Lapa, PR.
Fonte: Da autora (2022).

Apêndice 5 – Comparativo entre o Fórum registrado por Glück e o seu estado atual



Figura 220 – Fórum.
Fórum da Rua das Tropas, atual Av. Manoel Pedro. A primeira imagem de c.1930 é de Glück e a segunda, de 2022 da Autora. Nota-se a permanência da topografia, do gabarito das edificações, bem como algumas delas ainda preservadas, em especial do Fórum. Como alterações observa-se a iluminação pública (com seus postes, lâmpadas e fios, a vegetação no canteiro central da via, além da pavimentação de calçadas e da calha da rua.
Fonte: Arquivo pessoal Waltraud Sekula, registro imagem DG 060 - CV 62 (fotografia c. 1930) e fotografia (2022) a autora.

Apêndice 6 – Postais



Figura 221 – Postal de Belzig
Postal encontrado na casa de Augusto e Gracinda Ganzert, e que tiveram entre as imagens registradas entre os negativos de Glück (fig. 166). Nota-se o mesmo tipo de paspatour adotado em outras fotografias de Glück.
Fonte: Da autora (2020).



Figura 222 – Postal da cidade de Postdam
Postal encontrado na casa de Augusto e Gracinda Ganzert, e que tiveram entre as imagens registradas entre os negativos de Glück (fig. 165). Nota-se o mesmo tipo de paspatour adotado em outras fotografias de Glück.
Fonte: Da autora (2020).

Apêndice 7 – Retrato de Casamento



Figura 223 –Retrato de Casamento de Augusto e Gracinda Ganzert
Fotografia de Glück do Casamento de Augusto Ganzert e Gracinda Santos Ganzert, em outubro de 1942. A imagem ainda se encontra da casa do casal.
Fonte: Da autora (2020).

Apêndice 8 – Ocupação da Lapa antes de 1910

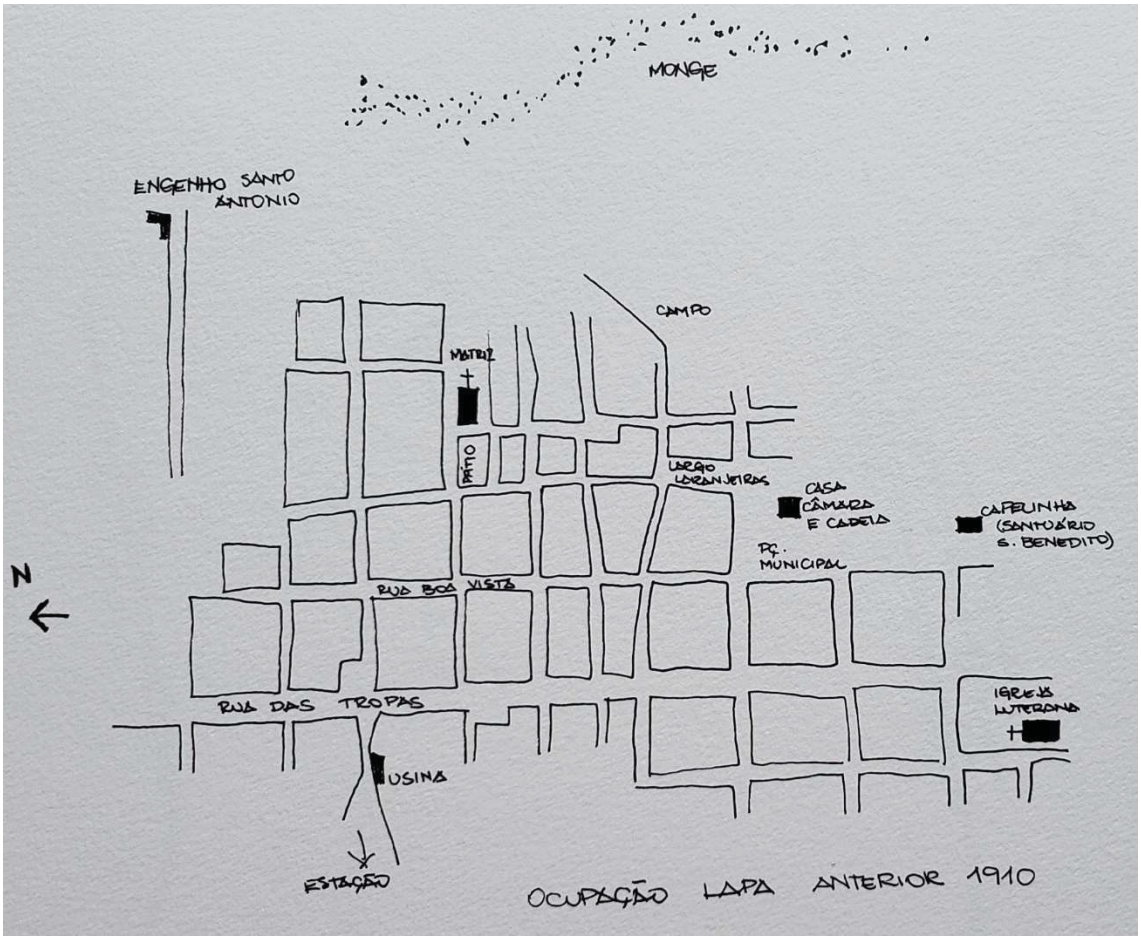


Figura 224 –Esquema de ocupação da Lapa, anterior a 1910.
Ocupação da Lapa na época do início da carreira de Glück.
Fonte: Da autora (2020).

Apêndice 9 – Compilado da cronologia das intervenções, inaugurações e eventos políticos e sociais da Lapa (virada dos sécs. XIX e XX)

Data	Evento
1871 (10 jun)	Instalação da Comarca da Lapa
1873 (7 set)	Fundação da Associação Literária Lapeana
1880 (31 mai)	Circula o nº1 de "O Despertar Lapeano", 1º jornal impresso na Lapa D. Pedro II, às 18:30 chega àLapa, vindo de Palmeira, hospedando-se na casa do Coronel David dos Santos Pacheco. Neste mesmo dia visita a Câmara Municipal, escolas e cadeia, percorrendo as ruas da cidade
1887 (17 jul)	Circula o primeiro periódico "A Lapa"
1888 (14 mai)	A Câmara Municipal da Lapa recebeu um telegrama sancionando a lei extinguindo a escravidão no Brasil, devendo ser cumprida as providências imediatamente
1889 (24 ago)	Conclusão da construção da Bica D´água
1890 (14 set)	Fundação da Comunidade Evangélica Lapa (luteranos)
1893 (2 fev)	Fundação do clube União Familiar
1894 (7 jul)	Governo do Estado do Paraná manda erigir um monumento em memória de General Lacerda e Coronel Dulcídio, pela lei nº104
1895 (19 mar)	"O Precocínio", com este nome é lançado o primeiro número de um jornal local que teve poucas edições
1895 (21 ago)	Eleições Municipais favoráveis à Manoel Rodrigues Pereira Pinto
1895 (29 dez)	Inauguração da Igreja Evangélica Luterana da Lapa, com o pastor David Wiedmer
1898 (1 ago)	Publicação do primeiro número de "A Thesoura", jornal de efêmera duração
1903 (4 mai)	Inauguração da "Escola Paroquial Católica de Mariental"
1903 (7 mai)	Inauguração da Capela de Mariental
1903 (10 mai)	Fundação da Sociedade São Vicente de Paulo da Lapa
1903 (21 jun)	Festa S.S. Coração de Jesus – procissão da Matriz para a Gruta do Monge que leva um cruzeiro grande, benzido, e que ali foi erguido
1904 (20 jul)	Eleições municipais favoráveis à Dr. João Cândido Ferreira
1905 (4 fev)	Inauguração da Feira Municipal (que deveria funcionar apenas aos sábados, com isenção de impostos)
1905 (4 fev)	Câmara Municipal autoriza o Sr. Prefeito a promover meios para abastecimento de água potável
1905 (10 jun)	Câmara Municipal autoriza construção de um matadouro municipal por concorrência pública
1906 (31 jan)	Fundação do Colégio São José
1914 (16 mai)	Fundação do "Lapa Foot Ball Clube"
1917 (30 mar)	Lei nº 1710 estabelece as divisas dos municípios da Lapa e Rio Negro
1923 (21 abr)	Visita do Governador do Estado Bento Munhoz da Rocha
1924 (21 jun)	Eleições municipais favoráveis à Dr. Eduardo Santos Lima
1925 (4 jan)	Inauguração da Fundação Hipólito e Amélia Alves Araújo
1926 (19 nov)	Inauguração do edifício do Fórum
1927 (30 out)	Inauguração do "Sanatório São Sebastião"
1928 (9 fev)	É erigido na Praça o monumento ao General Carneiro
1928 (21 jun)	Eleições municipais favoráveis à Dr. Eduardo Santos Lima (reeleito)
1934 (5 jan)	Instalada a Agência da Caixa Econômica Federal
1934 (10 abr)	Nomeado Dr. Aloísio Leoni para Prefeito, pelo decreto nº840, que assume em 12 abr 1934
1934 (8 ago)	Nomeado prefeiro Honestálio Alves Guimarães, cargo nomeado pelo Interventor do Estado, assumindo a função em 8 ago 1934, e sendo eleito em 10 dez 1935

1939 (29 mar)	Reinauguração da Agência do Banco Bradesco, na Praça General Carneiro
1937 (6 set)	Última sessão da Câmara que precedeu a implantação do “Estado Novo”
1939 (18 jun)	Fundação da Escola Profissional e Maternal “José Lacerda” de iniciativa particular
1939 (19 jul)	Fundação da Sociedade Comendador Paulo Felisberto, com finalidade em assistir menores carentes
1944 (7 fev)	Início das comemorações do Cinquentenário da Revolução Federalista
1944 (8 fev)	Translado dos restos mortais do Cel. Dulcídio para o Panteon
1944 (11 fev)	Encerramento do programa comemorativo ao Cinquentenário da Revolução Federalista
1946 (9 jun)	Instalação da Associação Rural da Lapa
1946 (18 ago)	Fundação da Associação Comercial da Lapa
1947 (4 mai)	Lançamento da pedra fundamental do Santuário de São Benedito
1949 (20 ago)	Instalação do 1/5º R.O.105
1950 (20 jul)	Instalação da rede urbana de telefonia.
1950 (20 dez)	Inauguração da Rádio Legendária
1968 (28 jan)	Inauguração da rodovia Lapa-São Mateus, no governo de Paulo Pimentel

Evento político, militar ou civil	Nomeação / Eleição de prefeito	Equipamentos e /ou infraestrutura urbanos Equipamento cultural, comercial ou com fins econômicos	Evento ou equipamento religioso ou beneficente

Quadro 2 - Quadro com a cronologia das intervenções, inaugurações e eventos políticos e sociais da Lapa na virada dos séc. XIX e XX
Fonte: Baseado na agenda desenvolvida por Sérgio Leoni, cópia doada a autora (adaptado).