

**Universidade Estadual Paulista**

**“Júlio de Mesquita Filho”**

**Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara**

**Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais**

**Rafael Franklin Almeida Bezzon**

**O Japonês da Gravata Borboleta**

**Trajatória, Arquivo e Imagem: a experiência de pesquisa no e com o Arquivo Miyasaka**

**Araraquara, 2017**

**Rafael Franklin Almeida Bezzon**

**O Japonês da Gravata Borboleta**

**Trajatória, Arquivo e Imagem: a experiência de pesquisa no e com o Arquivo Miyasaka**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Ciências Sociais.

**Orientação:** Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha.

**Bolsa:** Capes

**Araraquara, 2017**

Bezzon, Rafael Franklin Almeida.

O Japonês da Gravata Borboleta: Trajetória, Arquivo e Imagem: a experiência de pesquisa no e com o Arquivo Miyasaka / Rafael Franklin Almeida Bezzon. Araraquara, 2017.

130 f.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2017.

Orientação: Edgar Teodoro da Cunha.

1.Arquivo. 2. Antropologia Visual. 3.Etnografia. 4.Fotografia. 5. Miyasaka. I. Título.

**RAFAEL FRANKLIN ALMEIDA BEZZON**

**O JAPONÊS DA GRAVATA BORBOLETA**

**TRAJETÓRIA, ARQUIVO E IMAGEM: A EXPERIÊNCIA DE PESQUISA NO  
E COM O ARQUIVO MIYASAKA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais  
como requisito parcial para obtenção do título de  
Mestre em Ciências Sociais  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de  
Mesquita Filho"

Aprovação:

Prof. Dr. Edgar Teodoro da Cunha  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréa Claudia Miguel Marques Barbosa  
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Johannes Andreas Valentin  
IUPERJ/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## **Agradecimentos**

Ao Edgar pela orientação e confiança durante a trajetória de pesquisa e produção do texto. – esse que os leitores tem em mãos. Aos companheiros(as) do NAIP- Núcleo de Antropologia Imagem e Performance, por compartilharmos leituras, discussões inquietações, angústias e descobertas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e à Capes pela confiança e apoio para a realização da pesquisa. Aos colegas com quem convivi, compartilhei e criei relações durante esses anos. À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréa Barbosa e ao Prof. Dr. Andreas Valentin pela leitura do texto, diálogo e sugestões em diferentes estágios da pesquisa.

À minha família, pelo apoio incondicional para que eu me enveredasse pelos caminhos da pesquisa e docência. Aos amigos que conviveram comigo e compartilharam de minhas angústias e felicidades durante essa trajetória.

À família Miyasaka por permitir que eu adentrasse sua intimidade e acessasse o arquivo. Em especial à Elza Miyasaka, por ter me acolhido de braços abertos e me dado todo o apoio possível para realizar a pesquisa. E a todas as pessoas que estiveram envolvidas em diferentes momentos dessa trajetória: Tania, R.F.Lucchetti, Denis Santos, Henrique Ravasi e ao Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto.

“Toda obra é uma viagem, um trajeto, mas que só percorre tal ou qual caminho exterior em virtude dos caminhos e trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto.”

(Gilles Deleuze, 2013, p.10).

## Resumo

A pesquisa se propõe a realizar uma etnografia *no e com* Arquivo Miyasaka, ou seja, em seu espaço e a lógica que o orienta e com as imagens e pessoas emaranhadas com o arquivo, entendido como um objeto cultural em si mesmo. O arquivo fotográfico, com aproximadamente 14 mil imagens, localizado na cidade de Ribeirão Preto no interior do estado de São Paulo, compreende a produção do fotógrafo Tony Miyasaka, e dessa prolífica produção somente o conjunto “Jovem Miyasaka”, produzido entre os anos de 1950 e 1960, é analisado ao longo a pesquisa. Partindo do encontro e do estabelecimento das relações com as(os) interlocutoras(es), as fotografias e o arquivo é que se constituiu o campo etnográfico. As fotografias, conforme a pesquisa se desenrolava, começaram a adquirir um papel importante agenciando o estabelecimento das relações entre o pesquisador, os interlocutores e as narrativas evocadas por eles que envolvem o arquivo, as fotografias e a trajetória do fotógrafo ribeirão-pretano. Dessa forma, as fotos se apresentaram como interlocutoras da pesquisa, são objetos-agentes, que estão emaranhados na vida social. Seguindo a linha teórica de autores que se filiam à chamada “virada fenomenológica” no estudo com fotografias, como Elizabeth Edwards, Susan Sontag e Roland Barthes, valorizando a experiência que envolvem as fotos ao invés de análises que refletem, apenas, seus conteúdos semióticos. Assim, as fotografias foram compreendidas a partir de sua significância na vida das pessoas e no atos de fazer da pesquisa através da experiência compartilhada entre pesquisador e interlocutores com as imagens - ver fotos em conjunto -, dessa forma elas foram analisadas e pensadas a partir de seus efeitos e afetos, nos observadores entre eles o pesquisador e na trajetória de pesquisa, que ajudaram a determinar os caminhos percorridos e as relações estabelecidas. Investigar o Arquivo Miyasaka, portanto, permite (re)conhecer a trajetória do fotógrafo e seu arquivo, e assim (re)encontrá-lo como um dos expoentes da produção de imagens, fotográficas e em movimento, da cidade de Ribeirão Preto durante a segunda metade do século XX.

**Palavras-chave:** Arquivo, Antropologia Visual, Etnografia, Fotografia, Miyasaka.

## Abstract

The research proposes to carry out an ethnography *in* and *with* Miyasaka Archive that is, in its space and the logic that guides it and with images and people entangled with the archive, understood as a cultural object in itself. The photographic archive, approximately 14 thousand images, located in the inner city of Ribeirão Preto in the state of São Paulo, includes the production of photographer Tony Miyasaka, of this prolific production only the set "Youth Miyasaka", produced between the years of 1950 and 1960, is analyzed during the research. Starting from the encounter and the establishment of the relations with the interlocutors, the photographs and the archive, all of this constituted the ethnographic field. The photographs, as the research developed, began to play an important role in establishing the relations between the researcher, the interlocutors and the narratives evoked by them that involve the archive, the photographs and the trajectory of the photographer. In this way, the photos presented themselves as interlocutors of the research, they are agent-objects, which are entangled in social life. Following the theoretical line of authors who join the so-called "phenomenological turn" in the study with photographs, such as Elizabeth Edwards, Susan Sontag and Roland Barthes, valuing the experience that involves the photos instead of analyzes that only reflect their semiotic contents. Thus, the photographs were understood from their significance in people's lives and in the acts of doing the research through the shared experience between researcher and interlocutors with the images - see photos together. In that way they were analyzed and reflected from its effects and affects, on the observers between them the researcher and the research trajectory, which helped to determine the paths covered and the relations established. Investigating the Miyasaka Archive, therefore, allows (re) knowing the trajectory of the photographer and his archive, and thus (re) find him as one of the exponents of the photographic and moving image production of the city of Ribeirão Preto during the second Half of the 20th century.

**Keywords:** Archive, Visual Anthropology, Ethnography, Photography, Miyasaka.



## Lista de Imagens

Imagem 1.....	p.21
Imagem 2.....	p.25
Imagem 3.....	p.27
Imagem 4.....	p.29
Imagem 5.....	p.34
Imagem 6.....	p.35
Imagem 7.....	p.37
Imagem 8.....	p.40
Imagem 9.....	p.43
Imagem 10.....	p.45
Imagem 11.....	p.47
Imagem 12.....	p.49
Imagem 13.....	p.52
Imagem 14.....	p.54
Imagem 15.....	p.64
Imagem 16.....	p.66
Imagem 17 .....	p.69
Imagem 18 .....	p.71
Imagem 19.....	p.72
Imagem 20 .....	p.73
Imagem 21.....	p.74
Imagem 22.....	p.75
Imagem 23.....	p.77
Imagem 24.....	p.79

Imagem 25 .....	p.82
Imagem 26 .....	p.83
Imagem 27.....	p.84
Imagem 28 .....	p.93
Imagem 29 .....	p.96
Imagem 30.....	p.99
Imagem 31.....	p.101
Imagem 32 .....	p.104
Imagem 33 .....	p.106
Imagem 34 .....	p.115
Imagem 35.....	p.117
Imagem 36 .....	p.118
Imagem 37.....	p.119
Imagem 38 .....	p.120
Imagem 39 .....	p.121
Imagem 40.....	p.122
Imagem 41.....	p.124
Imagem 42.....	p.133
Imagem 43.....	p.134
Imagem 44.....	p.135
Imagem 45.....	p.136
Imagem 46.....	p.137
Imagem 47.....	p.138
Imagem 48.....	p.139

## Sumário

<b>Apresentação</b> .....	p.13
<b>Introdução</b> .....	p.14
<b>1 – O Fotógrafo e a Cidade</b> .....	p.20
1.1 – Os Miyasaka no Brasil.....	p.23
1.2 – Ribeirão Preto e o Fotoclubismo.....	p.29
1.3 – A Vanguarda Caipira do Cinema Experimental.....	p.38
1.4 – Miyasaka, Fotógrafo e Arquivo.....	p.49
<b>2 - Arquivo e Imagem</b> .....	p.56
2.1 – Primeira Partida, Primeiras Imagens.....	p.61
2.2 - Em Busca do Arquivo Miyasaka.....	p.68
2.3 – O Arquivo Miyasaka.....	p.76
2.4 – As Imagens no Arquivo.....	p.91
<b>3 – Imagens, Análises e Experimentações</b> .....	p.108
3.1 – Além da Imagem, analisando imagens.....	p.113
3.2 – Imagens, Reflexões e Experimentações.....	p.126
<b>4 – Considerações Finais</b> .....	p.140
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	p.144



## **Apresentação**

Essa pesquisa resulta de meu interesse em dar continuidade às reflexões orientadas no âmbito das Ciências Sociais, através da Antropologia e sua interlocução com a antropologia visual e a fotografia, iniciadas durante a graduação. Uma das qualidades que mais despertam minha atenção e interesse em relação à fotografia é a possibilidade de, quando em contato com uma imagem, o observador ser afetado pela foto e fazer com que ele crie mundos. Ou seja, a foto tem um papel ativo, através da relação que se estabelece entre o observador e a fotografia e esse encontro ativa entre outras coisas a imaginação, a memória, a experiência do observador que estabelece uma relação com determinada imagem. É do nexo constituído entre observador e imagem, no contato com a materialidade da fotografia que é possível estabelecer um sentido ou mesmo uma leitura de determinada imagem.

Nesse contato que envolve a imaginação do observador, também participam a memória, as lembranças e histórias que são evocadas durante encontro com a fotografia, essas outras imagens que se expressam, muitas vezes, através de narrativas se relacionam com a fotografia e também permitem que o observador olhe através da foto, e acesse informações não visíveis na fotografia. Essa qualidade da imagem fotográfica é o que mais me afeta e desperta o interesse sobre esses objetos imagéticos, é uma espécie de “magia” da imagem fotográfica como gosta Sylvia Cauby Novaes (2008, p.461).

Anteriormente – durante a graduação -, havia trabalhado com um conjunto de imagens do fotógrafo brasileiro José Medeiros, resolvi por me manter em caminho similar e pesquisar um fotógrafo – e seu arquivo - de minha cidade, Ribeirão Preto, interior do estado de São Paulo. É sobre a trajetória percorrida e a experiência vivida durante a realização da pesquisa que me proponho a refletir nas páginas que seguem.

## Introdução

Ao começar a escrever o texto – este que o leitor tem em mãos ou na tela - pensava muito sobre o que estava fazendo, minhas escolhas para o desenvolvimento da pesquisa, e principalmente se a forma como escolhi me relacionar e estabelecer meu campo de pesquisa se enquadrava na antropologia. Era uma inquietação e ao mesmo tempo se mostrava uma primeira questão a ser enfrentada, que como lembra Marcio Goldman, ela

“[...] é, simultaneamente, a mais básica de todas as questões com que trabalhamos e uma das mais difíceis, com a qual começamos nossos cursos introdutórios e, ao mesmo tempo, que ficamos tentando solucionar, quase sempre sem sucesso, ao longo de nossas vidas. [...]” (2006, p.161).

Goldman procura entender neste texto a perspectiva antropológica a partir da noção de experiência. Desenvolvida pelo antropólogo inglês Godfrey Lienhardt, com o intuito de refletir sobre a forma como o conhecimento antropológico é construído. Para pensar como se estabelece a relação entre os saberes das pessoas e coisas com as quais o antropólogo trabalha, e os saberes que o próprio antropólogo mobiliza para analisá-las e construir sua reflexão. Goldman, por outro lado, mobiliza Pierre Clastres para enunciar que a antropologia se estabelece como “[...] uma aliança entre ‘linguagens estranhas’ [...]” (2006, p.168), no sentido da linguagem dos operários, camponeses, dos índios, das minorias de uma forma geral e a linguagem dos antropólogos, estabelecida dentro das universidades.

A fotografia é uma das principais invenções desenvolvidas durante o século XIX, graças às experiências realizadas desde o renascimento na tentativa de fixação da imagem em uma superfície sensível. Com o desenvolvimento da física e da química e sua posterior aliança, foi possível desenvolver as máquinas físico-química de captação e fixação de imagens. O daguerreótipo foi a primeira máquina deste tipo, sendo de grande importância para que as formas de representação imagética da sociedade mudassem radicalmente. Da técnica manual, desenho e pintura, para a forma da máquina físico-química do daguerreótipo e, posteriormente, através do avanço tecnológico, para câmera fotográfica digital como a conhecemos hoje em dia.

Essa invenção ocasionou uma transformação no regime de visualidade a que estavam submetidas, em um primeiro momento, as sociedades euro-americanas. A forma

de produção dos artefatos imagéticos se modificou à medida que alteraram as formas de produção das representações imagéticas. Concomitante à essas transformações, novos regimes de arquivamento se desenvolveram, pois não mais apenas documentos escritos compõem os arquivos públicos e particulares, mas também as fotografias, negativos fotográficos e fílmicos. Os arquivos e, conseqüentemente, a prática cultural de guardar e colecionar, existente em todas as sociedades urbano industriais, se conformam e se apresentam de maneiras distintas consoante os regimes de arquivamento em que estão inseridos.

Com a expansão da fotografia no século XX, ela se torna a principal forma de expressão imagética utilizada pela sociedade, devido à rapidez com que se capta aquilo que está posto defronte à lente da câmera de quem fotografa. Somente com a subsequente industrialização da fotografia a partir do desenvolvimento da tecnologia das câmeras fotográficas, câmeras mais leves e portáteis, as câmeras de bolso, e, atualmente, as acopladas aos smartphones, permitiram a democratização ao acesso às câmeras e à produção de fotografias. Além de permitir que a câmera fotográfica se tornasse um equipamento de uso cotidiano na vida das pessoas, um objeto de uso social, criando as condições para o estabelecimento da atividade do fotógrafo, figura que beira a onipresença nas sociedades urbanas e industriais.

Outra transformação proporcionada pela industrialização da fotografia, foi possibilitar a democratização das experiências vividas pelas pessoas ao transpô-las para sua forma-imagem, a fotografia. Como bem lembra Susan Sontag (2004), a fotografia se desenvolve ao mesmo tempo e na esteira de uma das atividades modernas mais típicas, o turismo. A fotografia nesse caso, se torna, segundo Sontag, uma forma de atestar a experiência, mas também de recusá-la ao limitar a experiência a uma busca do que é fotografável. A fotografia é utilizada nas viagens, segundo a autora, como o elemento que “(...) dá forma à experiência: pare, tire uma foto e vá em frente. (...)” (Sontag, 2004, p.20), a câmera fotográfica se torna um objeto ubíquo na experiência de vida das pessoas nas modernas sociedades industrializadas.

Assim como a câmera, a pessoa que a opera: o fotógrafo, também assume um papel de grande importância a partir dos anos de 1920. É nesse período que a profissão de fotógrafo profissional e de repórter fotográfico se colocam em grande importância e evidência, devido, principalmente, ao desenvolvimento das revistas ilustradas: *Life* e *Vu* nos Estados Unidos e na França e na década de 1940 a revista *O Cruzeiro* no Brasil. O

fotógrafo, de uma maneira geral, junto de sua câmera se tornam uma espécie de porta-voz da experiência moderna, afinal ele está em todos os espaços da sociedade registrando e documentando suas transformações e seu cotidiano. Com o crescimento e a profissionalização da atividade de foto-repórter, e a consequente implantação do regime visual fotográfico, as imagens ganham importância graças ao uso feito pelas revistas ilustradas e posteriormente os periódicos.

Essa profícua produção de fotografias, circulando através das publicações, se desdobra em um grande volume de fotografias e negativos que necessitam ser guardados e catalogados, para isso se fez necessário a multiplicação dos espaços de arquivamento, catalogação e guarda dos materiais produzidos pelos fotógrafos. É a partir de uma necessidade profissional que se constituem os arquivos fotográficos particulares desses profissionais e, também, a criação e instauração dos arquivos e bancos de imagens. Por um lado, pela questão jurídica, é necessário que se mantenham os originais para comprovar a autoria e, por outro, como diz Sontag (2004, p.13), “Colecionar fotos é colecionar o mundo. (...)”, e são as experiências de estar no mundo que podem agora ser acessadas por meio das fotos.

Conheci através de um trabalho minucioso<sup>1</sup> feito por Tânia Registro, antiga historiadora do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, que realizou um levantamento dos fotógrafos que atuaram na cidade de Ribeirão Preto durante os anos de 1890 a 1950, tendo uma grande participação e importância para o desenvolvimento e estabelecimento da fotografia na cidade de Ribeirão Preto. Dentro desse grupo de fotógrafos que foram importantes, um nome me chamou a atenção, Tony Miyasaka. Já tinha ouvido esse sobrenome algumas vezes e logo me lembrei que quando criança e parte da adolescência frequentava uma loja de fotografia: *Foto Miyasaka*, onde fazia retratos 3x4 quando eram necessários para alguma atividade, por exemplo meu primeiro R.G.

Até então não fazia ideia de que aquele senhor que estava sempre no balcão da Foto Miyasaka, de cabelos brancos e óculos, simpático na maior parte do tempo, era um fotógrafo importante da cidade e da região e se tornaria, junto de suas fotografias, o tema

---

<sup>1</sup> Me refiro ao trabalho, realizado por Tânia Registro, de levantamento, identificação, catalogação e pesquisa biográfica dos fotógrafos que atuaram na cidade e na região de Ribeirão Preto, de seus pioneiros em finais do século XIX chegando aos fotógrafos da metade do século XX. REGISTRO, Tania Cristina. *História da Fotografia – Levantamento Documental sobre a Fotografia em Ribeirão Preto (1890-1950)*. Ribeirão Preto, 2008. O texto está disponível no site do arquivo público: <https://www.ribeiraopreto.sp.gov.br/scultura/arqpublico/historia/i14hist-fot-rp.pdf>



central para o desenvolvimento de minha pesquisa. Não conhecia a fotografia produzida por Tony Miyasaka e, até aquele momento, sempre associava o sobrenome Miyasaka apenas ao comércio relacionado ao mercado da fotografia. É nesse contexto que Tony Miyasaka inicia sua carreira, como fotógrafo e repórter fotográfico, durante a década de 1950 na cidade de Ribeirão Preto, contribuindo com os principais periódicos em atividade da época, como o *Diário de Notícias*, *A Cidade*, *Gazeta Esportiva* e a *Folha de São Paulo*.

Minha jornada antropológica se inicia partindo em busca do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto e suas fotografias, instituição pública que concentra em seu espaço uma grande massa documental entre mapas, documentos, jornais e fotografias sobre a cidade e seus habitantes, algo em torno de dezesseis mil imagens. Até, finalmente, ter acesso ao acervo particular de fotografias de Tony Miyasaka, o Arquivo Miyasaka, que compreende toda a produção do fotógrafo desde sua atuação como fotógrafo profissional nas décadas de 1950 a 1960 à suas fotografias de interesse pessoal. É sobre esse percurso, e a experiência de pesquisa vivida que pretendo tratar durante este texto.

Assim, a forma escolhida para me relacionar foi através da perspectiva antropológica, construída em torno da noção de experiência e da aliança com uma linguagem estranha à da antropologia (o texto), ou seja, o olhar de um fotógrafo profissional (imagem fotográfica) sobre a cidade em que vivia e trabalhava. Nessa perspectiva, o pesquisador, antropólogo, cientista social, se vale de uma experiência pessoal vivida no âmbito da pesquisa para analisar e construir as reflexões acerca das experiências vividas, sejam elas quais forem. É esse caminho que pretendo traçar, e assim evidenciar, a partir de minha experiência de pesquisa, os caminhos internos escolhidos e percorridos pelo pesquisador - eu - para a elaboração da pesquisa, e que virão a se tornar expressão dessa trajetória na forma de texto por um lado, e por outro em seleções de imagens montadas em painéis.

No contexto em que realizo minha pesquisa, a todo momento efetuo essa aliança com uma “linguagem estranha”, que no fim das contas não é tão estranha assim dado a popularização e a facilidade de se produzir uma fotografia. A fotografia sempre esteve presente na construção da pesquisa, é com ela que me alio, estabeleço relações e convivo a todo momento nos atos de fazer da pesquisa, está sempre presente no estabelecimento do nexos entre as relações constituídas no contexto da pesquisa entre os diferentes agentes: o pesquisador, as(os) interlocutoras(es), as coisas, as fotografias, memórias, as imagens de todos os tipos.

A fotografia está intimamente ligada à experiência vivida e de pesquisa, não há como separá-las. Como lembra Sylvia Caiuby Novaes (2008, p.457), a imagem fotográfica comunica, tem a potência de ser eloquente, possibilita diferentes leituras de acordo com seu observador. Foi através da imagem fotográfica e por meio dela, que foi possível a constituição dos elos relacionais que permitiram a realização da pesquisa. Nesse sentido, a fotografia, está emaranhada com a minha experiência de pesquisa e de vida nesse período, principalmente por se tratar de um processo que se estabelece *com* um arquivo fotográfico e *no* espaço do arquivo em toda sua complexidade que tornam esse arquivo um lugar instigante a ser explorado

Portanto, proponho relatar, analisar e refletir sobre minha experiência de abertura e contato com o arquivo fotográfico de Tony Miyasaka e tudo e todos que o conformam. Tendo como escopo central as relações estabelecidas com as pessoas que orbitam o arquivo e suas imagens, com o arquivo em si e suas fotografias sejam elas na forma do negativo, cópias em papel ou cópias digitalizadas. Assim, me parece mais interessante pensar a fotografia a partir de uma reflexão teórica e epistemológica procurando compreender sua qualidade em produzir e agenciar relações entre as pessoas, e também, por outro lado, de estar entre as relações, mediando, agenciando e criando elos entre imagens em seus diferentes suportes expressivos. Para tanto mobilizo diferentes saberes que tem em seu horizonte reflexivo preocupações com a imagem, fotografia, experiência, memória, entre os autores e autoras estão: Marilyn Strathern, Elizabeth Edwards, Miriam Moreira Leite, Susan Sontag, Roland Barthes, Eduardo Viveiros de Castro, Etienne Samain, entre outros.

Tomo como ponto de partida, como instante inicial e decisivo da pesquisa, a primeira experiência de contato com o espaço do arquivo e suas imagens. É o momento da abertura do arquivo, de abrir os armários, gavetas, caixas e pastas onde essas imagens estão dormindo em seu sono temporário. A meu ver, a construção do texto antropológico, o relato etnográfico, construído como o resultado a ser expresso dos caminhos internos percorridos e reflexões estabelecidas pelo pesquisador ao realizar a pesquisa, deve refletir e relatar como se constituíram as escolhas do pesquisador no estabelecimento da trajetória de pesquisa percorrida. É a experiência etnográfica vivida durante o ato de fazer a pesquisa que orientará os caminhos percorridos durante o texto.

É sobre esse trajeto estabelecido durante a construção da pesquisa que dissertarei nas próximas páginas, afinal chegar a esse arquivo e ter acesso para abri-lo e perscrutá-lo

não foi algo simples e muito menos rápido, é um arquivo fotográfico particular o que se torna necessário a autorização dos responsáveis pelo arquivo e as imagens para o acesso ao espaço em que estão armazenadas. Para tanto é necessário que eu parta do primeiro grande acontecimento da pesquisa, a forma como consegui ter acesso ao arquivo Miyasaka. Mas antes, é necessário conhecer quem é o fotógrafo Tony Miyasaka, do que trata seu arquivo, produzido durante os anos de 1950 e 1960 período de intensas atividades ligadas às artes visuais na cidade de Ribeirão Preto e na região, e quem são as(os) interlocutoras(es) com os quais estabeleci as relações de pesquisa.

## **1 O Fotógrafo e a Cidade**

“[...] Algo está acontecendo em Ribeirão Preto.”

(Paulo Emílio Salles Gomes, 2015, p.28)



**Imagem 1** – Fotografia de autoria de Tony Miyasaka, realizada no ano de 1961. Na foto estão estudantes jogando bola, todos meninos, com a supervisão de um professor que observa o jogo. A foto foi feita no Parque Infantil Peixe Abbade, localizado no bairro do Barracão, atual Ipiranga. Este foi o primeiro Parque Infantil implantado no município, no ano de 1953, os parques tinham a função de proporcionar às crianças atendimento médico e odontológico, cuidados higiênicos, recreação e educação física, seguindo o princípio de uma educação integral da criança. (Prandi, 2015, p.33).

O desenvolvimento da fotografia em Ribeirão Preto tem seus primórdios já no século XIX, possibilitado pelas riquezas advindas da agricultura cafeeira, base da economia da cidade e da região por muitos anos, e substituída atualmente pela cana de açúcar, que monopoliza as áreas plantadas. A chegada do café na região, durante o ano de 1870, devido à grande fertilidade do solo de terra roxa, proporcionou a emigração de fazendeiros de outras regiões do estado de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, alavancando a ocupação da região. No ano de 1883 é construída, em Ribeirão Preto, a linha férrea Mogiana interligando São Paulo–Campinas–Ribeirão Preto, construída pela *Companhia Mogiana*. Foi uma obra que permitiu um grande crescimento da cidade, alterando o quadro socioeconômico da região, em um primeiro momento de característica estritamente pastoril, se transformando, no século XX, em um centro dinâmico e base de operações para vendedores e comerciantes do noroeste do Estado de São Paulo, até chegar

aos dias de hoje quando a cidade passa a ser conhecida como uma prestadora de serviços e polo da usina sucroalcooleira.

A fotografia se desenvolve em Ribeirão Preto, com a vinda dos primeiros fotógrafos itinerantes na década de 1890, em sua maioria estrangeiros, oriundos dos movimentos migratórios que atingiam o país no período. Esses fotógrafos se estabelecem na cidade e desenvolvem seu ofício na região, devido à riqueza dos grandes produtores de café. Nesse período, a virada do século XIX para o século XX, o processo de industrialização da tecnologia fotográfica, já em curso, democratizou a fotografia gerando um aumento na demanda por serviços fotográficos e por fotógrafos. O primeiro registro de produção fotográfica no município, segundo o *Levantamento documental sobre a fotografia em Ribeirão Preto (1890-1950)* (Registro, 2008), data do ano de 1886 e tem relação direta com a vinda da família imperial à cidade, para a inauguração de um trecho do ramal da linha férrea da *Companhia Mogiana* até a cidade de Poços de Caldas, Minas Gerais.

O grande desenvolvimento da lavoura de café na cidade de Ribeirão Preto possibilitou, com o fim da escravidão e o início do processo de importação de mão de obra estrangeira, uma mudança significativa na composição da população da região, pois recebeu e absorveu imigrantes vindos, principalmente, da Espanha, Itália, Portugal, e, também, os primeiros contingentes de imigrantes japoneses, que aportaram no Brasil no ano de 1908. Esse contingente de pessoas chega ao Brasil a bordo do vapor *Kasato Maru*, vindos do porto de Kobe, é composto de 781 indivíduos recrutados pela Companhia Imperial de Colonização e distribuídos pelo governo do estado de São Paulo nas lavouras cafeeiras localizadas ao longo das estradas de ferro.

As pessoas do primeiro fluxo imigratório japonês se consolidam no estado de São Paulo, em um primeiro momento, com o trabalho na lavoura cafeeira. Esses imigrantes, iniciam o êxodo rural logo nos primeiros anos de permanência no país, por um lado devido às péssimas condições de trabalho nas fazendas, ainda marcada pelos vestígios do modelo escravagista vigente até final do século XIX. Por outro, seus contratos de trabalho, assinados no momento da vinda ao Brasil, expiravam e eles estabeleciam sua vida fora da área rural. Os imigrantes que saíram do campo e foram para as cidades se estabeleceram, sobretudo, como vendedores ambulantes, pequenos comerciantes de lojas ou armazéns, comercializando alimentos, utensílios agrícolas e domésticos, secos e

molhados, e, como lembra Boris Kossoy (2010, p.380), empreendiam estúdios fotográficos.

### 1.1 Os Miyasaka no Brasil

A trajetória de Tony Miyasaka e sua família não é diferente do caminho percorrido pelos primeiros imigrantes japoneses<sup>2</sup> no estado de São Paulo. Miyasaka nasceu no dia quatorze de novembro do ano de 1932 na província de *Aichi*, Japão, é no ano de 1934, então com dois anos de idade, que junto de sua família imigrou ao Brasil. Chegaram ao novo país com contrato de trabalho de dois anos para uma fazenda localizada na região de Ribeirão Preto, para trabalharem na lavoura de café. Como lembra o próprio Miyasaka no excerto abaixo, retirado de texto autobiográfico<sup>3</sup>, encontrado junto a seu arquivo.

“Enquanto Dr. Velludo tinha uma infância privilegiada, eu brincava com porcos, galinhas, cabritos, gansos e perús, à sombra das bananeiras, em quintais de modestas casas de madeira. Ao completar 7 anos de idade, comecei a estudar em escolas rurais, sempre muito distantes. A primeira que eu frequentei exigia que eu andasse todos os dias, nada menos que 16 quilômetros. Durante toda a minha infância minha família mudava de fazenda em fazenda, motivo pelo qual nunca completei o curso primário. Em 1945, quando uma cascavel me mordeu e eu fui salvo por um milagre. Meu pai desistiu da lavoura e sem qualquer recurso financeiro veio para Ribeirão Preto [...]” (Miyasaka, s/data).

A família Miyasaka desembarca no porto de Santos, também vinda do porto de *Kobe*, no primeiro dia do mês de agosto de 1934 e se instalam em uma fazenda localizada no traçado da linha férrea Mogiana. Dentre as inúmeras fazendas que compõem a região, está a fazenda *São Martinho* localizada próxima à cidade de Ribeirão Preto, onde a família se estabeleceu durante os primeiros dois anos de permanência no Brasil, conforme contrato firmado com a companhia responsável pela imigração ao Brasil. Após o período de vigência do contrato a família Miyasaka trabalhou em diferentes fazendas da região em cidades como Colina e Guatapará, sempre trabalhando na lavoura, mas agora não só

---

<sup>2</sup> Em 1928 chega ao Brasil outro japonês que se destacaria junto à fotografia no Brasil. Junto de sua família estabeleceram residência na cidade de Cotia, São Paulo. Após alguns anos, em 1933, adquirem terras no estado do Paraná e se mudam. Haruo Ohara, faz sua primeira fotografia em 1938 e continua fotografando até os anos 1990. Sua obra fotográfica trata de temas de seu cotidiano na zona rural, mas após sua filiação ao Cine Foto Clube Bandeirante, também insere um olhar moderno para as suas fotografias. – Todas as informações a respeito de Haruo Ohara foram retiradas do site do *Instituto Moreira Salles*.

<sup>3</sup> O texto autobiográfico escrito por Miyasaka e referido no texto foi publicado no livro também autobiográfico de um médico da cidade de Ribeirão Preto, Darílio Villela Velludo.

de café, o plantio do arroz e do feijão também eram culturas difundida e cultivadas. Foi assim durante onze anos, até que um acidente com Tony Miyasaka, uma picada de cobra, fez com que a família decidisse por sair do campo e se mudar para a cidade de Ribeirão Preto.

É no ano de 1945, que, como lembra o fotógrafo na passagem acima, a família Miyasaka se desloca do campo e fixa residência na cidade de Ribeirão Preto, Tony tinha treze anos. O núcleo familiar dos Miyasaka era composto pelo pai: Sakuma<sup>4</sup> e a mãe: Kikue, o sobrenome Miyasaka é herança materna, afinal Kikue era filha única e pela regra do sistema *Muko Yoshi*<sup>5</sup>, o genro é adotado pela família da esposa e herda o sobrenome. No Japão há uma regra que organiza a família japonesa, na qual o filho mais velho deve suceder o pai como chefe de família. Quando se apresentavam situações em que não haviam filhos na linha de sucessão ou a família era formada apenas por filhas – o caso da mãe de Tony -, a saída encontrada foi a adoção do genro, o marido da filha, como forma de perpetuar a família e seu nome. (Lourenção, 2015, p. 8). Fruto da união do casal tiveram cinco filhos: Kazuo, Takeshi, Tatsuo, Shigeyo e Miyuki. Dos cinco filhos, três foram batizados na igreja católica e receberam um “nome brasileiro”, Tatsuo foi batizado João, Shigeyo é Alice, e Miyuki: Antonio, ou simplesmente Tony Miyasaka.

Assim como muitos imigrantes japoneses que chegaram ao Brasil após 1925, a família Miyasaka não era de origem rural no Japão, Sakuma era formado como professor. Mas durante sua vida no Japão se dedicou ao comércio de commodities, sobretudo soja, com os países asiáticos que se avizinham ao Japão. A crise de 1929 afeta diretamente os negócios da família gerando dificuldades financeiras, nesse meio tempo um navio carregado de madeira de uma operação comercial de Sakuma naufraga durante uma viagem de volta do continente asiático para o arquipélago japonês.

Nos primeiros anos de estabelecimento da família Miyasaka na cidade de Ribeirão Preto, Tony trabalhou como balconista em um bar, vendedor ambulante de peixes nas ruas de Ribeirão Preto, e entregador em uma farmácia da cidade. Seus irmãos também seguiram caminho para aprender uma profissão, como lembram D. Tereza e Elza – minhas principais interlocutoras durante o desenrolar da pesquisa, afinal D. Tereza é viúva do fotógrafo e Elza sua filha -, o irmão mais velho de Miyasaka, Kazuo, aprendeu

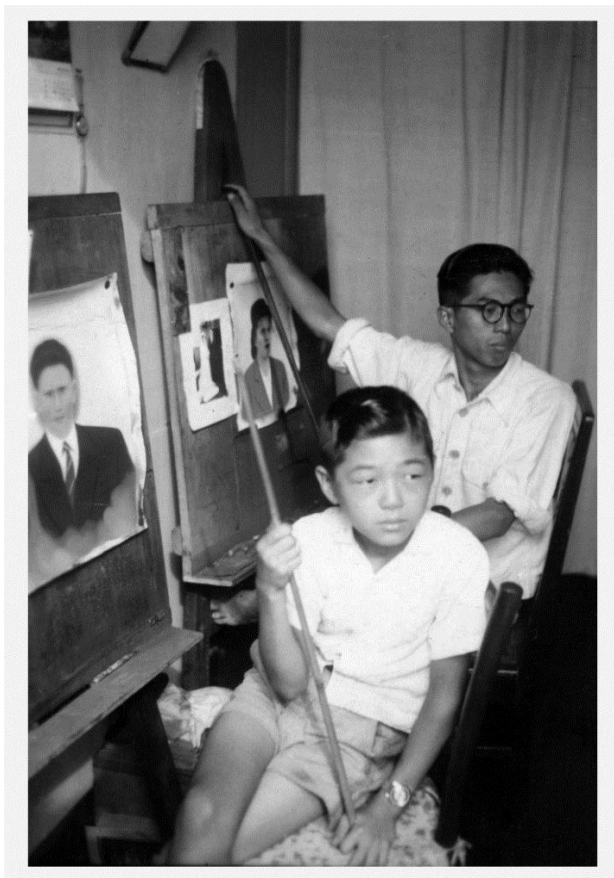
---

<sup>4</sup> Seu nome de solteiro era: Sakuma Niwa.

<sup>5</sup> No artigo de Gil Vicente Nagai Lourenção, disponível na revista *Ponto Urbe* – ver referências bibliográficas -, há uma discussão interessante sobre o parentesco japonês, e a prática do *Muko Yoshi*.



o ofício de tintureiro, Takeshi foi aprender fotografia com uma família japonesa na colônia de Igarapava, e Tatsuo aprendeu o ofício da marcenaria.



**Imagem 2** – Em primeiro plano Tony Miyasaka, ao fundo seu irmão mais velho Kazuo. Na fotografia Miyasaka tem entre treze e dezesseis anos de idade, entre os anos de 1945 e 1948, auxiliando o irmão com retoque de fotografia.

Takeshi permaneceu por dois anos como aprendiz no estúdio fotográfico em Igarapava, tempo suficiente para aprender o ofício de fotógrafo e retornar ao núcleo familiar. Como lembra Elza<sup>6</sup>, durante os anos de iniciação no ofício da fotografia Takeshi trabalhou sem receber salário, “ele reclamava que ganhava meia banana...”, a família que o recebeu se responsabilizava por sua alimentação e pelo ensino do ofício.

Ao retornar para Ribeirão Preto, como conta Elza, se apresentou como fotógrafo a seu pai demonstrando que já estava pronta sua formação, Sakuma Miyasaka sugeriu ao filho voltar à Igarapava e residir por mais um ano como ajudante-aprendiz no estúdio como forma de agradecimento e gratidão pelos ensinamentos aprendidos. Takeshi prontamente atendeu ao conselho do pai e voltou à Igarapava e trabalhou por mais um

---

<sup>6</sup> Elza realizou entre o ano de 2005 e 2006 uma entrevista com seu tio Takeshi Miyasaka, em virtude da pesquisa para o livro que ela e sua mãe, D. Tereza, organizaram sobre Tony Miyasaka.

ano como “gratidão”. Ao retornar para junto de sua família, era 1949, Takeshi<sup>7</sup> compartilha com os irmãos: Kazuo, Tatsuo e Tony, os conhecimentos fotográficos adquiridos durante o período de aprendizado em Igarapava, iniciando quase toda família na fotografia.

É durante o desenrolar do ano de 1950, no primeiro dia do mês de dezembro que era fundada em Ribeirão Preto a empresa Sakuma Miyasaka no ramo de estúdio fotográfico, *Foto Miyasaka*, localizado na rua Visconde de Inhaúma, nº685, em frente à Catedral Metropolitana de São Sebastião, na região central. Comandados pelo patriarca da família, os irmãos Miyasaka começaram a trabalhar e oferecer os serviços do novo estúdio fotográfico da cidade, incorporando em seus serviços a reportagem fotográfica.

A relação da fotografia com Miyasaka se inicia desde jovem, como lembra o próprio fotógrafo, em outro trecho do texto acima referido, foi “[...] auxiliando meu irmão Kazuo no serviço de reprodução, restauração e retoque de fotos antigas, que a fotografia entrou em minha vida. [...]”, um dos trabalhos típicos da fotografia oitocentista, o retoque.

Os primeiros anos de existência do estúdio foram difíceis, a empresa tinha pouco capital para investir, iniciaram com um pequeno estúdio: uma portinha com uma vitrine em que tinham algumas fotografias expostas, o espaço era estreito, mas comprido. A família Miyasaka nesse período morava no segundo andar do prédio onde se localizava o estúdio, enquanto os laboratórios de processamento fotográfico ficavam no andar subterrâneo. O retoque ficava a cargo de Kazuo e Tony, enquanto Takeshi e Tatsuo, João, saíam pela cidade e pela região oferecendo os serviços fotográficos do estúdio. Como conta Elza, no início do *Foto Miyasaka*, entre 1949 e 1952, Takeshi e João passavam nas cidades oferecendo o serviço de ampliação de fotografias e as transformando em quadros do tipo oval, típicos de retratos de casal. Os irmãos pegavam fotos 3x4 dos interessados e realizavam as ampliações no estúdio em Ribeirão Preto, depois entregavam os produtos finais aos compradores.

---

<sup>7</sup> Takeshi, após um período de desentendimento no âmbito dos negócios com os irmãos – o estúdio Foto Miyasaka era sociedade do pai com os filhos -, saiu da sociedade e foi para São Paulo, abriu uma loja de fotografia e como lembra Elza, “Era artista plástico”. Alguns quadros que estão fixados nas paredes da casa são de Takeshi Miyasaka.



**Imagem 3** – Entrada do Cine Foto Miyasaka, localizada na rua Visconde de Inhaúma, nº685, primeira sede do estúdio da família Miyasaka. A porta ao lado com um biombo de madeira era uma barbearia. Nos primeiros anos de funcionamento da empresa, a família residia na sobreloja acima do estúdio. A vizinhança ainda contava com o jornal Diário da Manhã a esquerda do prédio, um alfaiate na esquina à direita e a Catedral Metropolitana a em frente ao estúdio.

Após superar as dificuldades dos primeiros anos de empresa aberta, como lembra o próprio Miyasaka em documento comemorativo aos 25 anos de existência da empresa da família, os serviços de estúdio e reportagem do *Foto Miyasaka* no ano de 1955 já monopolizavam a cidade e a região da alta Mogiana. É no ano de 1957 que Tony Miyasaka conhece sua esposa Tereza Keiko Murakawa, D. Tereza. Foi durante a cerimônia de casamento de uma amiga de infância de D. Tereza que os dois foram apresentados, e após um período começaram a namorar. Após dois anos de namoro, no ano de 1959, se casaram.

Após superar as dificuldades dos primeiros anos de empresa aberta, como lembra o próprio Miyasaka em documento comemorativo aos 25 anos de existência da empresa da família, os serviços de estúdio e reportagem do Foto Miyasaka no ano de 1955 já monopolizavam a cidade e a região da alta Mogiana. É no ano de 1957 que Tony Miyasaka conhece sua esposa Tereza Keiko Murakawa, D. Tereza. Foi durante a

cerimônia de casamento de uma amiga de infância de D. Tereza que os dois foram apresentados, e após um período começaram a namorar. Após dois anos de namoro, no ano de 1959, se casaram.

Quando D. Tereza conheceu Tony, sua família recebia no estúdio *Foto Miyasaka* aprendizes-estagiários que moravam no prédio e trabalhavam em troca da alimentação e do aprendizado, o mesmo modelo vivido por Takeshi. Como lembra D. Tereza, eles dormiam todos juntos, inclusive Tony quando solteiro, eram por volta de dez aprendizes que se ajeitavam em camas beliche em um quarto nos fundos do terreno onde se localizava o estúdio, próximo ao quarto do patriarca e da matriarca da família. Praticamente todos os estagiários que passaram pelo *Foto Miyasaka* – não há um número correto – eram japoneses, eles chegavam a pedido de famílias que conheciam de alguma forma os Miyasaka, como rememora D. Tereza: “vinham de longe, os pais traziam, pediam e deixavam lá. Era assim.”. Após o casamento de Tony e Tereza, a prática de receber os estagiários-aprendizes continuou, mas Miyasaka e D. Tereza não moravam na sobreloja acima ao estúdio, já haviam constituído residência própria, uma casa localizada na avenida Independência.

Não é retocando que Miyasaka melhor atua na empresa da família. Iniciou no retoque, depois assume a função de auxiliar de fotografia e é aí que sua carreira de fotógrafo realmente se inicia. Após o período de auxiliar assume a função de fotógrafo retratista do estúdio. Mas seu interesse pela fotografia não se prende apenas ao trabalho em estúdio, a cidade e os acontecimentos que a permeiam despertam e afetam os interesses do fotógrafo. Nesse período, Miyasaka começa a prestar serviços fotográficos para periódicos e trabalha durante quase vinte anos como repórter fotográfico<sup>8</sup> na cidade e na região de Ribeirão Preto realizando reportagens sociais, formaturas e eventos sociais, fotografando eventos oficiais do governo, prestando serviços à perícia da polícia, entre outros trabalhos.

Documentou, durante seu trabalho como foto repórter, eventos sociais, casamentos e aniversários, à reportagens jornalísticas e policiais, além de ter produzido um grande número de fotos aéreas, uma de suas paixões. Foi durante os anos de 1950 e 1960 fotógrafo contratado para prestar serviços aos jornais *Folha de São Paulo*, *Gazeta*

---

<sup>8</sup> Tony Miyasaka era membro associado da ARRI – Associação Regional de Rádio e Imprensa, com sede em Ribeirão Preto. Há em seu arquivo particular um estatuto enviado em nome do fotógrafo ribeirão-pretano, devido à sua condição de associado.



**Imagem 4** - Carro do estúdio Foto Miyasaka, ao volante está Lino Strambi contador da empresa, e no banco de trás Sakuma Miyasaka, pai de Tony. Autor da fotografia: Tony Miyasaka. Provavelmente no ano de 1955. D. Tereza lembra que Tony viajava muito aos finais de semana quando era jovem, antes de se conhecerem. Fonte: Arquivo Miyasaka.

e *Gazeta Esportiva*, além de jornais de circulação regional como *A Cidade* e *Diário da Manhã*.

## 1.2 Ribeirão Preto e o Fotoclubismo

A cidade de Ribeirão Preto no período dos anos 50 e 60 do século XX, passou por grandes movimentações socioculturais que transformaram a cidade. Em 1947 é eleito por votação popular José de Magalhães, que teve seu mandato entre os anos de 1948 e 1951. É no ano de 1947 que se inicia o estudo, por parte da Universidade de São Paulo, para a criação de um novo curso na cidade de Ribeirão Preto, é no ano de 1951 que é aprovada a lei estadual que permite o funcionamento da Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo – F.M.R.P. USP.

O movimento pró faculdade de medicina na cidade foi intenso, tendo a participação ativa do Centro Médico e de seus associados. A chegada da Faculdade de Medicina movimentou a cidade e seu ambiente sociocultural, por outro lado movimentou também os serviços de fotografia de estúdio e de eventos sociais que ocorriam na faculdade: formaturas, solenidades e etc. e toda a economia que envolve a produção de imagens. No acervo de Miyasaka há um grande conjunto de fotografias e negativos de professores da Faculdade de Medicina em suas becas de docentes e seus paramentos, além de formandos posando em trajes de formatura.

A Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto tem a abertura de suas atividades realizada no ano de 1952 com a entrada da primeira turma, é nesse mesmo ano que na câmara dos vereadores um clube de fotografia e cinema era reconhecido como sendo de interesse público, através da lei municipal 270/52. Para que uma instituição seja de interesse público, é necessário que tenha ao menos dois anos de existência, é no ano de 1950 que a sociedade é fundada, no mesmo ano a família Miyasaka colocava em atividade seu estúdio.

O movimento fotoclubista se constitui como um acontecimento mundial, ele ocorre nos principais centros urbanos dos Estados Unidos e Europa, mas também no Brasil. O fotoclubismo se expande no Brasil desde as primeiras décadas do século XX nas principais capitais dos estados brasileiros, englobando todas as regiões do Brasil, por exemplo: Belém, Aracaju, Recife, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, entre outras. (Costa; Silva, 2004, p.23). O fotoclubismo não se restringiu apenas às capitais, na região sudeste atingiu as pequenas e médias cidades espalhadas pelos Estados, principalmente no estado de São Paulo em cidades como: Santos, Campinas, São Carlos, Araraquara, Jaú, Bauru, Barretos entre outras. (Costa; Silva, 2004, p.23). Em Ribeirão Preto, a 330quilômetros da capital, próxima a Barretos, Araraquara, São Carlos e Campinas, por exemplo, também se formou uma associação fotoclubista que é contemporânea em sua fundação e atuação aos principais cine foto clubes do interior paulista.

O movimento fotoclubista no Brasil tem dois momentos de maior expressão, o primeiro na década de 1920, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, com a atuação do Photo Club do Rio de Janeiro e do Photo Club Brasileiro, mas já nos anos de 1930 esse primeiro movimento sofre um grande refluxo em suas atividades. É só após a Segunda Guerra Mundial, que o movimento fotoclubista no Brasil volta a se refazer e

ganha novo ímpeto, agora com o centro dos acontecimentos na cidade de São Paulo e nas cidades do interior.

“[...] Se no início o movimento fotoclubista centrou-se no Rio de Janeiro, agora é São Paulo que assume a liderança. Essas condições possibilitaram que o fotoclubismo chegasse ao seu momento de maior desenvolvimento, colocando-se como um fenômeno de grande disseminação social.” (Costa; Silva, 2004, p.33).

No estado de São Paulo o fotoclubismo teve seu expoente no Foto Cine Clube Bandeirante - FCCB, fundado no ano de 1939 na cidade de São Paulo, tendo sido o mais bem-sucedido foto cine clube da cidade. Segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004, p.34), o Bandeirante foi o centro agenciador da produção fotográfica moderna no Brasil, e sua atuação pode ser dividida em três momentos: Os pioneiros, A Escola Paulista e a Diluição da Experiência Moderna. Foi a produção dos fotógrafos do Foto Cine Clube Bandeirante os responsáveis por questionar a estética pictorialista que orientou boa parte da produção fotográfica no Brasil desde as décadas de 20 e 30 do século XX. É no Foto Cine Clube Bandeirante que se inicia a renovação modernista na fotografia brasileira.

“Logo de início, o Bandeirante rompeu com alguns dos princípios do pictorialismo então vigente, especialmente em relação aos temas idealizados e à obrigatoriedade do uso das técnicas pictoriais consideradas artísticas, o que possibilitou a conformação de um novo modo de entender a fotografia. [...]” (Costa, 2005, p.5).

Principalmente pela atuação e interesse pessoal dos pioneiros desse movimento: José Yalenti – Desenvolveu em seu trabalho um olhar privilegiado para a fotografia arquitetônica, que se difundiu dentro do Foto Cine Clube Bandeirante -, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca. Esse período de intensa pesquisa e experimentação em busca de uma nova visão e linguagem para a fotografia brasileira se deu entre meados de 1940 até o ano de 1950. (Costa; Silva, 2004, p.36-37). O trabalho desses fotógrafos se deu em direções diferentes, mas eles se complementam ao pensarmos a construção das bases para o desenvolvimento da fotografia moderna brasileira.

“[...] A partir da geometrização (José Yalenti), de novos ângulos de tomada (Thomaz Farkas), da pesquisa abstracionista (Geraldo de Barros) ou do exercício de uma visão fotográfica moderna materializada no estranhamento da realidade cotidiana (German Lorca), os pioneiros renegaram o caráter exclusivamente documental da fotografia e abriram várias frentes de pesquisa, desencadeando uma grande mudança na produção fotoclubista. [...]” (Costa; Silva, 2004, p.47)

O ano de 1950, segundo Costa (2005), marca o momento de afirmação da fotografia como meio de expressão autônomo. É nesse período que surge e se desenvolve a *Escola Paulista* de fotografia, termo cunhado pela crítica especializada do período para designar a produção fotográfica do Foto Cine Clube Bandeirante e de seus fotógrafos associados. Os principais expoentes da Escola Paulista foram: Eduardo Salvatore, Marcel Giró, Roberto Yoshida, Gertrudes Altschul, Ademar Manarini, Gaspar Gasparian, Ivo Ferreira da Silva e João Bizarro Nave Filho. (Costa; Silva, 2004, p.49-50). Há nesse período uma exploração das propriedades da imagem fotográfica, através da experimentação com os enquadramentos, geometrização dos temas fotografados, a exploração dos jogos de luz e sombra, próprios à imagem fotográfica, e a quebra das regras clássicas de composição e do processo fotográfico tradicional.

“A Escola Paulista lançou-se com avidez sobre a cidade de São Paulo em vias de modernização: estações de trem, maquinarias, automóveis, túneis, placas de trânsito, postes, bueiros, muros, calçadas e exemplares da arquitetura moderna prestaram-se a composições assimétricas, construídas a partir de uma rigorosa geometria.” (Costa, 2005, p.6).

Há, então, uma tentativa de se diferenciar do pictorialismo academicista através de uma expressão fotográfica moderna, aliando um olhar, uma linguagem e uma expressividade moderna principalmente nos temas abordadas pelos fotógrafos na construção das imagens. Assim, segundo Helouise Costa (2005, p.8), é possível determinar algumas características gerais da Escola Paulista de fotografia, “[...] As composições são rigorosas, os enquadramentos precisos e a luz é o elemento construtor que cria espaço em meio à escuridão. A cidade é o principal foco de interesse, mas frequentemente são seus fragmentos que tomam o lugar do todo. [...]”. A produção fotográfica realizada no contexto do Foto Cine Clube Bandeirante era veiculada através de seu *Boletim Foto Cine*, que tornava acessível a outros foto cine clubes o conhecimento da produção fotográfica e dos debates que se construíam em seu entorno.

A produção fotográfica moderna não foi a mais praticada no contexto fotoclubista brasileiro, ao mesmo tempo em que ocorreu uma produção intensa nessa área, a fotografia de orientação academicista também era muito difundida entre os foto cine clubes, pois era tido como algo positivo a convivência entre diferentes orientações estéticas na produção fotográfica do período. Como lembram Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva,



“[...] o discurso em defesa do ecletismo significou um esforço de aceitação da diferenciação explícita operada pela fotografia moderna no movimento fotoclubista. Foi sintomaticamente Eduardo Salvatore que, em 1951, percebendo a formação da Escola Paulista, lançou as bases desse discurso, que ao longo da década marcou o julgamento dos salões [...]” (2004, p.58).

A fotografia produzida no contexto do Foto Cine Clube Bandeirante não foi, dessa maneira, de orientação estritamente moderna. Dessa forma alguns fotógrafos inseridos nesse contexto produziam suas fotografias mesclando a fotografia de orientação clássica com a outra de orientação moderna, dentre esses fotógrafos estão: José Yalenti, Guilherme Malfatti, Gaspar Gasparian e Ludovico Mungiolli. A Escola Paulista marcou o período de auge da produção fotográfica moderna brasileira, influenciando através da rede de foto cine clubes seus ideais para o interior do estado de São Paulo. A Escola Paulista, ainda se perpetuou nos anos finais da década de 1950 através da estética moderna influenciada pela linguagem do fotojornalismo. No contexto da produção fotográfica do FCCB, a Escola Paulista teve sua diluição no final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960, quando o próprio Foto Cine Clube Bandeirante academiciza a linguagem moderna através de seus concursos internos. (Costa; Silva, 2004, p.68-69).

A fundação do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto - CIFOC, se deu no dia cinco de maio de 1950 no salão nobre de um prédio localizado na rua Tibiriçá, 481, os fundadores estavam reunidos no Centro Médico. Ficou decidido, como consta na ata<sup>9</sup> de fundação, que a sociedade de fotografia seria conhecida como: Cine Foto Clube Ribeirão Preto, é só em novembro de 1952 que ela ganha a nova alcunha: Cine Foto Clube de Ribeirão Preto, que a acompanha até os dias de hoje.

Ficou decidido na assembleia de fundação a elaboração do estatuto do Cine Foto Clube - CIFOC, seguindo os moldes do estatuto do Foto Cine Clube Bandeirante, mas com uma diferença: sem a necessidade de um conselho deliberativo, para isso foi definida uma comissão de três pessoas para a fase preparatória de confecção do estatuto e burocracias necessárias. A primeira<sup>10</sup> diretoria do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto é empossada no dia cinco de Maio de 1950, o estatuto é aprovado no dia vinte de Maio do

---

<sup>9</sup> Todas as informações mencionadas a respeito da fundação e primeiros anos do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto foram consultadas no Livro de Atas, nº 1, do Cine Foto.

<sup>10</sup> A chapa vencedora do pleito era composta por: Paulo Valanci de Oliveira, presidente; Luiz Tinoco Cabral, vice-presidente; Godofredo de Carvalho, 1º secretário; José Mikawa, 2º secretário; Eudóxio Marques Manço, 1º tesoureiro; Assada Secaf, 2º tesoureiro; Joffre de Oliveira Nabão, diretor social; Wagner Matos, diretor fotográfico; Aureo Ferreira, diretor cinematográfico; Osmani Emboaba, diretor Vogal.

mesmo ano, conforme ata lavrada em 1951, nesse mesmo ano de 1950 é organizado o 1º salão de arte fotográfica de Ribeirão Preto.



**Imagem 5** – Fotografia de autoria de Tony Miyasaka, realizada entre os anos de 1952 e 1955. Na foto está o então prefeito Alfredo Condeixa Filho junto à outras autoridades visitando o cemitério da Saudade em visita homenageando os antigos prefeitos. Fonte: as informações sobre esta foto foram retiradas do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto.

Os moldes que orientaram a organização da mostra eram baseados nos mesmos utilizados pelo Foto Cine Clube Bandeirante, o 1º salão se realizou entre os dias quatorze e vinte e dois de outubro de 1950. Na inauguração da exposição estavam presentes o então presidente do Foto Cine Clube Bandeirante: Eduardo Salvatore e o primeiro secretário: Fernando Palmerio, convidados para compor o corpo de jurados da primeira exposição. A comissão julgadora foi formada por Paulo Valentin de Oliveira, presidente do Cine Foto, Eduardo Salvatore e Fernando Palmerio, sendo responsáveis por julgar e escolher as melhores fotografias submetidas por pessoas associadas ao Cine Foto Clube de Ribeirão Preto, de outras associações e os individuais, que não possuíam vínculo associativo a cine foto clubes.

A classificação dos participantes não sócios do primeiro salão foi a seguinte: 1º lugar – “Sem Destino”, de Angelo F. Nutti; 2º lugar – “Visão”, de Old Maner, membro da Sociedade Fluminense de Fotografia; 3º lugar – “Oasis de Luz”, de Secale, da cidade de Garça, São Paulo. A competição entre os membros do CineFoto<sup>11</sup> ficou assim: 1º lugar

<sup>11</sup> É como os membro do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto se referem à associação.



**Imagem 6** – Fotografia de Tony Miyasaka, provavelmente em 1965, área de embarque da Estação Ferroviária, localizada na avenida Mogiana, s/n°. Fonte: Arquivo Miyasaka. A data refere ao ano da inauguração da nova estação ferroviária de Ribeirão Preto. Projeto do arquiteto Oswaldo Bratke, contratado pela Cia. Mogiana para realizar os projetos das estações de Ribeirão Preto, São Paulo, Uberaba e Uberlândia, ambas em Minas Gerais.

– “Espiral”, de Osmani Emboaba; 2º lugar – “Andaluzia de Dassa”, de Assad Secaf; 3º lugar – “Flor do Oriente”, de José Mikawa; 4º lugar – “sem nome”, de Eudóximo Manso. Foram inscritas para este primeiro salão organizado pelo Cine Foto Clube de Ribeirão Preto cinquenta e uma fotografias, sendo trinta e nove de não sócios e treze de associados, no certame participaram membros de Cine Foto Clubes de várias regiões do Brasil: Foto Cine Clube Bandeirante; Sociedade Fluminense de Fotografia; Sociedade de Fotografia do Recife; Foto Cine Clube de Campinas; além de associações de Belo Horizonte, do Distrito Federal e da cidade de Garça, localizada no centro-oeste do Estado de São Paulo. O balanço feito pelos organizadores do salão de arte fotográfica contabiliza aproximadamente dois mil e quinhentos visitantes durante o período em que ficou disponível a exposição.

Em 1951 o Cine Foto Clube de Ribeirão Preto se muda para uma nova sede, agora em uma sala cedida na “Casa da ARRI”, a sede da Associação Regional de Rádio e

Imprensa, localizada na rua São Sebastião esquina com a rua São José. A inauguração da nova sede ocorre no dia cinco de maio de 1951 com a exibição do filme: “Amor pelo telefone”. Neste ano o Cine Foto Clube organizou seu 2º salão de arte fotográfica, realizado entre os dias quinze e vinte e cinco de novembro e organizaram em setembro o 1º concurso cinematográfico de amadores, sendo convidado um cinegrafista do Foto Cine Clube Bandeirante, na ocasião foi lembrado o nome de Antônio da Silva Victor, para palestrar e compor o júri.

Neste mesmo ano os membros do CineFoto organizam e fundam a revista *A Objetiva*<sup>12</sup>, a publicação funcionava como órgão oficial de publicidade do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto, além de organizarem palestras com convidados, inclusive membros do Foto Cine Clube Bandeirante e outros de “alto valor técnico”. A proposta sugerida em assembleia por membros do CineFoto, e acatado como ação pela diretoria, de estreitar relações com o Cine Foto Clube Bandeirante foi então levada adiante.

Assim foi enviado ofício para que o co-irmão de São Paulo indicasse um membro para compor a comissão julgadora do 2º salão de arte fotográfica – conforme consta no livro de atas – e convidá-lo para realizar ciclos de conferências a respeito da fotografia e de cinema. É nesse ano, também, que se inicia a discussão e o planejamento para a constituição de um laboratório fotográfico próprio para o Cine Foto Clube de Ribeirão Preto, conforme pediam um grande número de associados, vindo a se concretizar no ano de 1952, ocasião em que estabelecem uma nova sede na rua Tibiriçá, nº431 – salas três e quatro.

No ano de 1951, ainda na gestão de José de Magalhães, foi criada a Escola de Belas Artes do Bosque Municipal, graças a um acordo entre um jovem escultor da cidade, Antonio Palocci, e o então prefeito, que tocado pela falta de interesse artístico-cultural que envolvia a cidade propôs que o escultor trabalhasse junto ao departamento cultural da cidade dirigido, à época, por Plínio Travassos dos Santos. Juntos iniciam a constituição e organização do Museu Municipal, que em 1955 transfere grande parte da coleção para o Museu do Café Francisco Schmidt.

---

<sup>12</sup> A criação da revista do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto foi inspirada no pioneirismo do Foto Cine Clube Bandeirante e seu “Boletim”, que no ano de 1950 veio a se tornar o “Foto-Cine Boletim”, como lembra Raul Feitosa (2013, p.116-117), que encorajou o lançamento por parte de editores e foto-clubes a lançarem suas revistas. Dentre as revistas que circularam no período estão: IRIS (1947); Revista SFF (1949), da Sociedade Fluminense de Fotografia; A Objetiva, Anhembi e Habitat, ambas de 1951; A Paulistania (1952); e Foto-Arte (1958).



**Imagem 7** – Fotografia de Tony Miyasaka, ano 1960. Fonte: Arquivo Miyasaka. Frente do Cine São Paulo, a partir da rua São Sebastião, o prédio foi inaugurado em 1937. Era considerado um cinema lançador, exibia com frequências os grandes lançamentos, e frequentado pela elite ribeirão-pretana da época. Interessante que a cidade era um centro distribuidor do cinema, se encontrando na cidade as principais agências cinematográficas de distribuição atuantes no período.

O Cine Foto Clube de Ribeirão Preto manteve a organização de salões e exposições com a frequência de um por ano, em 1952 foi organizado o 3º salão de arte fotográfica em que estiveram presentes na composição do júri José Yalenti e Jacob Polacow, membros do Foto Cine Clube Bandeirante. No ano de 1954, no mês de setembro, durante o lançamento do 4º salão de arte fotográfica foi realizada uma reunião para organizar a fundação da Federação Paulista dos Foto-Cine Clubes, dessa iniciativa foi criado em novembro do mesmo ano o estatuto da entidade, mas, segundo Raul Feitosa (2013, p.50), a Federação Paulista dos Foto-Cine Clubes não prosperou devido à falta de registros acerca de sua constituição e atuação. Já no ano de 1955 organizaram o 5º salão de arte fotográfica, dentre um de seus participantes expositores estava Gaspar Gasparian, também membro do Foto Cine Clube Bandeirante, e posteriormente membro do Grupo dos Seis, composto por Angelo Francisco Nuti, Ricardo Bellinazzi, Fernando Palmério, Otávio Pini e José de Amorim Junior. O livro de atas do Cine Foto não mantém um padrão de detalhamento das atividades realizadas ao longo de todos os anos, como é para os três

anos iniciais, Tony Miyasaka compôs a diretoria do Cine Foto no biênio de 1957 a 1959 atuando como um dos curadores da associação e compondo a comissão de contas, afinal além de fotógrafo Miyasaka era formado no curso prático de comércio pela Escola Biblioteca dos Pobres.

A produção fotográfica de Miyasaka se desenvolve no mesmo período em que ocorre a criação dos cine foto clubes do interior paulista, e devido a relação que essas associações estabelecem com o Foto Cine Clube Bandeirante, através da participação de membros do FCCB em júris, a realização de palestras, entre outras atividades e a publicação de seu *Boletim Foto Cine*, ajudaram a difundir o debate e a produção dos fotógrafos, muitos deles vinculados a um olhar fotográfico eclético, academicista e modernista, expresso no trabalho dos Pioneiros, dos fotógrafos da Escola Paulista, e dos que compuseram a última etapa, quando, segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, o olhar modernista recebe uma intensa influência do fotojornalismo, muito atuante nas revistas ilustradas e expressando uma linguagem moderna. (Costa; Silva, 2004, p.63).

Além disso, Miyasaka está inserido nas atividades relacionadas ao Cine Foto Clube de Ribeirão Preto, que esteve durante toda a década de 1950 em constante diálogo com o Foto Cine Clube Bandeirante. Sua produção fotográfica tematiza, principalmente, a cidade de Ribeirão Preto e os acontecimentos que a cercam, é possível perceber no fotógrafo ribeirão-pretano essa visão academicista com traços de orientação modernista pela forma como ele enquadra e compõe os elementos que conformam a cidade. Lá como aqui, o Miyasaka realiza um mergulho fotográfico na cidade, a presença das formas urbanas aparece em sua fotografia através de composições austeras e enquadramentos precisos, tendo a luz ou a contraluz, muitas vezes, como protagonista. É aí, a meu ver, que reside o ecletismo no olhar e na expressão do fotógrafo ribeirão-pretano.

### **1.3 A vanguarda Caipira do Cinema Experimental**

Bassano Vaccarini vem a Ribeirão Preto no ano de 1956 convidado pelo então prefeito Costabile Romano, para ser o responsável por realizar esculturas e grandes painéis em homenagem à cidade devido ao seu primeiro centenário. Acaba estabelecendo residência e ficando permanentemente na cidade, onde se casa com a filha da proprietária da pensão em que vivia, estabelecendo sua família. R. F. Lucchetti lembra que na época

Vaccarini não tinha muitas posses, apenas uma lambreta vermelha que usava para se locomover na cidade. Em 1957, é fundada por Bassano Vaccarini<sup>13</sup>, Domenico Lazarinni<sup>14</sup> e Mário Moreira Chaves<sup>15</sup> a Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto – EAPRP. Assim, ainda no ano de 1957, se iniciam as atividades da Escola de Artes Plásticas, tendo uma atuação intensa desde sua fundação, promovendo cursos de desenho, pintura, escultura e cerâmica, além de história da arte, arquitetura analítica e língua portuguesa. Junto ao ensino de artes plásticas a escola desenvolveu outras atividades, dentre elas o Centro Experimental de Cinema – C.E.C.

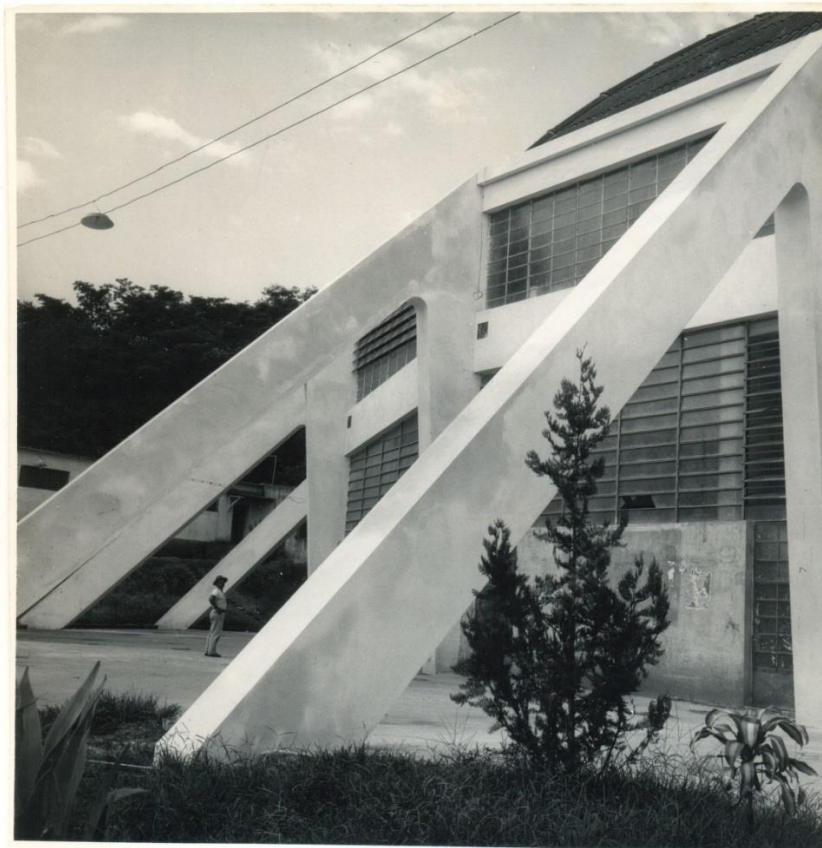
A formação do Centro Experimental de Cinema teve a influência direta de Paulo Emílio Sales Gomes, crítico de cinema, professor da USP, um dos responsáveis pela fundação da *Cinematca Brasileira*, entre outras coisas. Em 1959, Paulo Emílio havia sido convidado por professores da Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto para proferir, no Centro Médico, na rua Tibiriçá nº481, uma conferência sobre cinema, intitulada: “O expressionismo no cinema alemão”. Nesse período o Cine Foto Clube de Ribeirão Preto mantinha sua sede a poucos metros do Centro Médico, na rua Tibiriçá, nº431. A vinda de Paulo Emílio foi um acontecimento de grande importância para a cidade de Ribeirão Preto, reunindo as pessoas interessadas em cinema na cidade e os grupos culturais que atuavam na cidade dentre eles estavam presentes integrantes da Escola de Artes Plásticas – é no ano de 1959 que chega a Ribeirão Preto Francisco Amêndola, vindo da Escola de Belas Artes de Araraquara para integrar a Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto - e do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto (Gomes, 2015, p.29).

---

<sup>13</sup> Era um pintor, escultor e cenógrafo ítalo-brasileiro. Chegou ao Brasil após a 2ª Guerra Mundial, ajudou a fundar, em São Paulo, o Teatro Brasileiro de Comédia, dirigiu filmes, animações e foi professor na FAU-USP. Foi responsável por desenhar o palco do Teatro Municipal de Ribeirão Preto, além de criar a Escola de Arte Dramática em 1964, vinculada à Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto.

<sup>14</sup>Foi pintor, desenhista e professor. Na década de 1940, estuda com Ottone Rosai (1895-1957) e Emilio Vedova (1919-2006), em Lucca e Florença, Itália. Apresenta trabalhos na Exposição Nacional de Piza, em 1946, a Trienal de Milão e a Quadrienal de Roma, além de participar da 24ª Bienal de Veneza, em 1948. Muda-se para o Brasil em 1950 e torna-se professor de pintura da Escola de Belas Artes de Araraquara, São Paulo. Em 1957, é um dos fundadores da Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto. Durante a primeira metade dos anos 50 leciona na Escola de Belas Artes de Araraquara e aos finais de semana na Escola de Belas do Bosque de Ribeirão Preto. (Rosa, Lilian Rodrigues de Oliveira; Mattos, Maria de Fátima da Silva Costa Garcia; Silva, Adriana, 2013.).

<sup>15</sup> Moreira Chaves era um jornalista da cidade de Ribeirão Preto. Muito interessado por arte, se tornou um colecionador particular de obras na cidade, coleção que se constituiu entre os anos de 1950 e 1960. A partir de sua coleção e do acervo da “Sala de Artes” do Museu Municipal, se constituiu em 1968 o núcleo inicial do acervo do Museu de Arte de Ribeirão Preto – MARP. (Chiarelli, 1980, p. 47-51).



**Imagem 8** – Fotografia de autoria de Tony Miyasaka, produzida no ano de 1962. Vista parcial do ginásio da cava do bosque, que no período finalizava sua reforma. O ginásio da cava do bosque compõe o complexo conhecido atualmente como Parque Municipal Morro do São Bento.

Durante o evento o crítico e historiador do cinema incentivou a criação de um clube de cinema na cidade, sugestão que encantou e foi de encontro com os interesses de pessoas presentes, dentre eles estavam Rubens Francisco Lucchetti<sup>16</sup>, ou apenas R. F. Lucchetti, que no segundo semestre de 1959 funda junto a outros interessados o Clube de Cinema de Ribeirão Preto, como lembra o próprio R. F. Lucchetti: “Era uma segunda feira, em uma reunião na casa do Dr. Ithamar Vugman, marcada para as 20h, com a presença do Dr. Carlos Diniz, Dra. Gleite de Alcântara Machado, D. Gita, esposa de Ithamar Vugman, e uma outra senhora, além de Bassano Vaccarini, discutimos a criação do Clube de Cinema.”. O primeiro organograma do Clube de Cinema foi composto por Carlos Diniz como presidente, D. Gita assumiu a tesouraria, enquanto seu esposo Dr. Ithamar Vugman era suplente, Bassano Vaccarini foi nomeado diretor de programação e

<sup>16</sup> Conhecido como R. F. Lucchetti, é um ficcionista, roteirista de filmes, histórias em quadrinhos e fotonovelas, desenhista e articulista. Lucchetti é bastante conhecido pela parceria estabelecida com José Mojica Marins, o Zé do Caixão, durante a década de 1960.



R.F. Lucchetti como assistente de programação, a Dra. Glete de Alcântara Machado não se comprometeu a assumir algum cargo devido a sua atuação como diretora da Escola de Enfermagem da USP<sup>17</sup>.

No mês de agosto do mesmo ano, Paulo Emílio volta à cidade para inaugurar oficialmente o Clube de Cinema com a exibição do filme: “Guardas e Ladrões” de Stenio Monicelli (1951). É interessante notar como a chegada da Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto da USP influenciou diretamente os acontecimentos culturais ocorridos na cidade de Ribeirão Preto, e o próprio Paulo Emílio Salles Gomes menciona o fato em texto escrito no ano de 1960:

“Estamos longe de poder avaliar as consequências da implantação em Ribeirão Preto de uma grande escola superior. Os quadros trazidos pela Faculdade de Medicina inicialmente devem ter aparecido aos olhos da intelligentsia local como uma força estrangeira de ocupação, constituída por elementos cujos hábitos de vida intelectual nas grandes capitais não facilitaríamos o contato com a província. Na realidade, houve inclusive um entrosamento, e um dos principais terrenos de encontro foi o Clube de Cinema, cuja diretoria compreende gente da Faculdade de Medicina ao lado de jovens dedicados à cultura cinematográfica e de responsáveis pelo movimento de artes plásticas.” (Gomes, 2015, p.28)

O Clube de Cinema tem como seus primeiros programadores R. F. Lucchetti e Bassano Vaccarini. Lucchetti na última semana de março de 1960 organiza em Ribeirão Preto, como atividades relacionadas ao Clube de Cinema, a *Semana Chapliniana*<sup>18</sup> que teve uma grande repercussão nacional (Gomes, 2015, p.29), na cidade o evento mobilizou toda a imprensa local, as rádios alteraram a sua programação para produzir programas que tratassem sobre Charles Chaplin aumentando a homenagem ao cineasta. Paulo Emílio salienta em outro momento do texto, publicado no *Suplemento Literário*, do jornal o *Estado de São Paulo* de 1960 que:

“Existem na cidade duas escolas de belas-artes, além de grupos artísticos independentes. Todos participantes da Semana desenhando, pintando ou esculpindo Carlito. A exposição das obras chamou-se Intemporalidade do Mito Chapliniano. Mesmo nos trabalhos de cópia,

<sup>17</sup> Todas as informações a respeito do Clube de Cinema foram fornecidas por R. F. Lucchetti, durante um encontro que realizamos em fevereiro de 2017, elas compõem o Arquivo Particular de R. F. Lucchetti.

<sup>18</sup> “A Semana Chapliniana foi uma realização do Clube de Cinema de Ribeirão, cuja figura principal era o crítico, roteirista e cineasta Rubens Francisco Lucchetti. Antes de se tornar o colaborador fundamental de José Mojica Marins e de Ivan Cardoso, Lucchetti animou o debate do cinema em Ribeirão Preto por meio das sessões do Clube de Cinema, das críticas (publicadas nas revistas A Palavra e Celuloide), dos festivais retrospectivos (Segunda Semana Chapliniana, Festival do Cinema de Animação, Festival de Cinema Experimental) e dos filmes (Abstrações, Cosmos voo cósmico, Viagem à Lua e Estudos), produzidos pelo Centro Experimental de Cinema. A convite de Paulo Emílio, Lucchetti também colaborou no Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo.” (Gomes, 2015, p.29).

bastante numerosos, observa-se às vezes uma finura que anuncia talvez expressão mais pessoal. [...]” (Gomes, 2015, p.32)

O Clube de Cinema, principalmente pela atuação de Lucchetti, ainda organizou o *Festival Introdução ao Cinema Francês* (1960), *Festival do Cinema de Animação* (1962), *Festival do Cinema Polonês* (1963), *Festival Sherlock Holmes* (1965) e ainda no mesmo ano o *I Festival Internacional do Cinema de Animação*, realizado junto à VIII Bienal de São Paulo em 1965. (Vorobow, 2012, p.1). No ano de 1960 veio ao Clube de Cinema, agora com sede na Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto, o diretor do Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo, Carlos Vieira, ocasião em que foi realizada a mostra: *O cinema interpreta as artes*, dentre os filmes exibidos estavam as animações de Norman McLaren: *Rythmetic* (1956); *Hoppity Pop* (1946); *A Little Phantasy* (1946).

Foi do encontro com esses filmes que R. F. Lucchetti e Bassano Vaccarini, após estudarem um dos filmes de McLaren durante quatro dias - emprestados por Carlos Vieira -, juntos resolveram tentar produzir filmes utilizando o mesmo procedimento. Assim, os dois fundaram no mesmo ano o Centro Experimental de Cinema – C.E.C., com a participação, segundo R. F. Lucchetti em conversa que tivemos em Fevereiro de 2017, de Tony Miyasaka, Waldemar Fantini<sup>19</sup> – Fotógrafos e membros do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto, mas a participação deles foi de iniciativa pessoal e não projeto ligado ao Foto Cine Clube – e Milton Rodrigues, responsável por fazer a sonoplastia de alguns filmes, era técnico de som da *PRA-7 Rádio Clube de Ribeirão Preto*, importante rádio da cidade e uma das pioneiras do interior do estado de São Paulo.

É no ano de 1959 que Tony Miyasaka estabelece matrimônio com Tereza Murakawa, pouco antes de acontecer o casamento Miyasaka vai aos Estados Unidos em Rochester, sede da *Kodak*, para realizar um curso na matriz da empresa. No ano de 1960, agora no Rio de Janeiro, Miyasaka realiza um curso patrocinado pela alemã *AGFA* sobre revelação de fotografia a cores. O interesse pelo cinema e pela imagem movimento possibilitou o encontro de Miyasaka com R. F. Lucchetti e Bassano Vaccarini. Já havia uma amizade entre Lucchetti e Miyasaka, como lembra o próprio Lucchetti: “Eu ia muito na loja dele ao lado do Diário de Notícias, em frente à Catedral. Eu ia muito à noite ao estúdio do Tony. Era meu caminho na volta do trabalho para casa.”.

---

<sup>19</sup> Foi um fotógrafo atuante na cidade de Ribeirão Preto, também era associado e ativo junto ao Cine Foto Clube de Ribeirão Preto, contemporâneo, companheiro e amigo de Tony Miyasaka nas atividades relacionadas à produção de imagens na cidade de Ribeirão Preto. Além disso foi funcionário da Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto – USP.

Lucchetti e Vaccarini, resolveram iniciar as produções de seus filmes de animação, para isso precisavam de algo essencial: o suporte em que seriam fixadas as imagens. Lucchetti resolveu ir à loja de Miyasaka, seu amigo, para comprar os negativos fílmicos necessários para a realização dos filmes. Como conta Lucchetti, o fotógrafo o convenceu de não comprar os negativos, pois ele daria ao amigo alguns negativos usados e retalhos que Miyasaka normalmente descartava no lixo, eram em sua maioria negativos de 16mm e 35mm. O fotógrafo ensinou R. F. Lucchetti, a limpar os negativos já utilizados, o processo consistia em colocar os negativos dentro de um tanque cheio de água com água sanitária, os negativos passam a noite nessa solução, após esse período eles são limpos com uma flanela e podem ser utilizados novamente.



**Imagem 9** – Autoria de Rafael Bezzon, realizada na casa de R. F. Lucchetti em 02/2017. Na foto estão pedaços dos negativos dos filmes experimentais produzidos pelo Centro Experimental de Cinema.

Com esses negativos reutilizados, doados por Miyasaka, se iniciava a produção do Centro Experimental de Cinema. As produções eram feitas de diferentes maneiras, alguns filmes eram desenhados em nanquim direto no negativo, por exemplo o filme: *Abstrações*, composto por quatro estudos e com duração de 17 minutos. Alguns filmes eram produzidos com técnicas totalmente diferentes, sempre com o intuito de experimentar novas formas de produzir os filmes e filmá-los. *Fantasmagorias*, outra produção do Centro Experimental, foi realizado com a técnica de filmagem do quadro a quadro, com a inserção de efeitos especiais rudimentares e outras experimentações.

O Centro Experimental de Cinema de Animação de Ribeirão Preto teve um breve período de existência, mas uma intensa produção de animações e filmes experimentais - durante os anos de 1960 a 1963 foram realizados quinze filmes - e ainda manteve em suas atividades exibindo filmes, participando e organizando festivais até o ano de 1965, quando encerram as atividades. O principal deles foi o *1º Festival Internacional do Cinema de Animação* realizado no Museu de Arte de São Paulo junto à VIII Bienal de Arte. Em 1962 foi organizado o *Festival do Cinema de Animação* no Museu de Arte Moderna de São Paulo, cuja programação homenageava o cinema de animação infantil, experimental e publicitário, parte da programação encontrei no Arquivo Miyasaka, a programação completa foi encontrada no arquivo pessoal de R. F. Lucchetti.

Do encontro entre Miyasaka e os outros quatro membros do Centro Experimental de Cinema, foram produzidos sete filmes de animação e experimentais<sup>20</sup>: *Cosmos* (1961); *Catedralle* (1962); *Tourbillon* (1961)<sup>21</sup>; *Viagem à Lua* (1961); *Painel Abstrato* (1962); *Imagens* (1962) e *Variações sobre um tem de Miró* (1962), em todos os elencados acima Tony foi o responsável pela filmagem e direção de fotografia<sup>22</sup>, Lucchetti ainda lembra em depoimento para o filme: *A animação de Lucchetti e Vaccarini*, (2016, dirigido por Maurício Squarisi) que Miyasaka teve um papel importante nas filmagens e experimentações com a câmera, por exemplo para o filme *Viagem a Lua* quando em determinado momento de dificuldade para criarem o solo lunar, o fotógrafo resolveu o problema filmando o doce de banana que a esposa de R. F. Lucchetti cozinhava em sua casa<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Algumas animações eram desenhadas nos negativos filmicos e só se sabia o resultado obtido ao projetar o filme revelado, também produziam animações quadro a quadro, e filmes em que experimentavam novas linguagens, modificações nas lentes, formas diferentes de filmagem. Lucchetti lembra que no filme *Imagens*, produzido por Miyasaka e ele, eles fizeram algumas intervenções na objetiva da câmera para filmar cenas da cidade. Os filmes de animação desenhados diretos no negativo, eram inspirados pelo cinema do britânico Norman McLaren.

<sup>21</sup> De acordo com R. F. Lucchetti, em conversa realizada em sua residência no dia 14/02/2017, o filme *Tourbillon* participou do festival francês de animação: a *Vº Journées Internacionales du Cinema d'Animation - Annecy*, 1963 e recebeu o prêmio "Fotograma de Ouro" - Prêmio Oficial do Conselho Nacional de Cineclubes, ao Melhor Filme de Categoria Experimental. Outra curiosidade a respeito deste filme, a direção de fotografia em informações da *Cinemateca* é de Tony Miyasaka, para o *Jornal do Cinema*, n°14, é de Waldemar Fantini. Acredito, segundo fotos do processo de filmagem desse filme encontradas com Lucchetti, que eles eram fotografados e filmados em parceria entre os dois fotógrafos. O importante é o empenho e interesse de cinco pessoas no interior do estado de São Paulo atuando na vanguarda da animação brasileira.

<sup>22</sup> Dados encontrados em pesquisa na base de dados da Cinemateca brasileira, no catálogo sobre Filmografia Brasileira (FB). Nela foram encontradas quatro fichas catalográficas dos filmes citados. As informações dos outros filmes foram obtidas junto ao *Jornal do Cinema*, Ano 4 - n° 14 - outubro/dezembro de 2012.

<sup>23</sup> Como lembra Lucchetti, a maioria das produções do Centro Experimental de Cinema foram realizadas em sua própria residência, uma casa assobradada na região central da cidade, rua Marechal Deodoro, n°



**Imagem 10** – Fotografia de Rafael Bezzon, realizada em fevereiro de 2017. A foto é uma reprodução da fotografia original do Arquivo Particular de R. F. Lucchetti, são materiais utilizados nas produções do *Centro Experimental de Cinema de Ribeirão Preto*.

É importante notar que o Centro Experimental de Cinema recebeu bastante reconhecimento fora do Brasil graças aos esforços de Lucchetti em tornar pública as produções que realizavam. Foi publicado no ano de 1962 em Portugal através do Serviço de Propaganda e Expansão Comercial – SEPRO, da embaixada brasileira, uma matéria intitulada: *Ribeirão Preto: centro do cinema de animação do Brasil*, escrita por Vasco Granja. No ano de 1963, em Lisboa, Portugal, foi organizada uma exposição: *I Exposição Documental do Cinema de Animação*, realizada no Cine Império, onde foi exposto uma grande documentação a respeito do centro localizado em Ribeirão Preto. Além disso participaram do festival de animação de Annecy, na França, e vários salões organizados no Brasil, pelo Cine Foto Clube Bandeirante entre outros, foram também convidados a participarem do festival de Cannes<sup>24</sup>, em 1962, com suas produções relacionadas ao

---

385, e custeadas de seu próprio dinheiro. Mesmo após o convite da Escola de Artes Plásticas para ocuparem um espaço da escola para o C.E.C., eles continuaram a trabalhar na casa de Lucchetti, no estúdio do Miyasaka, em salas cedidas pela USP. Não tinham um espaço adequado que pudessem usar como sede para o Centro Experimental de Cinema.

<sup>24</sup> Informação encontrada em recorte de jornal fornecida por R. F. Lucchetti e publicada no jornal o Estado de São Paulo no dia 192/02/1962.

Centro Experimental. Tony Miyasaka, sempre esteve envolvido através de sua múltipla atuação como produtor de imagens do período, nos coletivos que se reuniam em torno do interesse para produção de imagens, seja em fotografia ou cinema, que ocorreram em Ribeirão Preto nas décadas de 1950 e 1960.

A atuação de Miyasaka com a fotografia e a imagem em movimento, foi extensa e múltipla. É na sua atuação com a fotografia o interesse central dessa pesquisa, principalmente a produção fotográfica realizada sobre a influência desse contexto ocorrido na década de 1950 até o final da década de 1960, que envolve a produção fotográfica que busca um olhar moderno. Período em que também teve uma atuação importante como foto repórter na cidade de Ribeirão Preto e região, e fotógrafo profissional contratado para diferentes tipos de registros sociais. Mas, sua produção fotográfica não se limita apenas a sua atuação de fotógrafo profissional, após sua aposentadoria como foto repórter no ano de 1969, continua fotografando e documentando a cidade de Ribeirão Preto até o ano de sua morte, em 2004.

Miyasaka resolveu encerrar as atividades como fotógrafo profissional, como lembra em documento comemorativo aos vinte e cinco anos da empresa da família, para se dedicar exclusivamente ao laboratório de revelação fotográfica a cores, o primeiro do interior de São Paulo, e ao comércio de equipamentos e suprimentos para fotografia e filmagem.

Ainda nos anos 60, durante a gestão de José Amílcar Tavares à frente do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto, entre os anos de 1961 e 1965, Miyasaka junto a outros membros do clube participam do 8º *Salão de Arte Fotográfica* promovido pela *Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo*, Rio de Janeiro, no ano de 1962. Segundo o balanço realizado pelos organizadores foram enviados um total de quatrocentos e vinte nove trabalhos e desses, cento e onze foram expostos, desse conjunto de fotografias o Cine Foto Clube de Ribeirão Preto enviou trinta e nove, seis foram expostas. Dentre as selecionadas para a exposição ao público estava uma fotografia de Tony Miyasaka, que assinou sua participação como Antonio Miyasaka, chamada: “Fuga nº3”. Dentre os diferentes grupos que participaram do salão estão o Foto Cine Clube Aracoara, da cidade de Araraquara, o Foto Clube de Jaú, O Íris Foto Grupo<sup>25</sup>, de São Carlos, além de clubes

---

<sup>25</sup> O Íris Foto Grupo foi criado em 1959 pelo fotógrafo Paulo Pires na cidade de São Carlos, o Íris se mantém em atividade até os dias de hoje. Outro fato interessante, Tony Miyasaka era muito amigo de Paulo Pires, lembra também que o fotógrafo era especialista em técnicas fotográficas, processos de revelação e etc.,

do Rio de Janeiro, Santa Catarina, Espírito Santo, Bahia e o curioso Clube Foto Filatélico Numismático, estabelecido na cidade de Volta Redonda, Rio de Janeiro.



**Imagem 11** - Fotografia pertencente ao Arquivo Miyasaka, aproximadamente entre os anos de 1960-1963. Na imagem estão Tony Miyasaka, manejando a câmera, e R. F. Lucchetti controlando os efeitos especiais para a filmagem do filme *Fantasmagorias*. Além de filmes de animação desenhados diretamente no negativo fílmico, eles produziram animação a partir da técnica de filmagem quadro a quadro como na fotografia acima. Segundo Lucchetti, essa fotografia foi publicado por Paulo Emílio Salles Gomes em sua coluna no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. Autor da fotografia, provavelmente Waldemar Fantini.

Nesse mesmo período – infelizmente não tenho a data precisa – o *Cine Foto Clube de Ribeirão Preto* junto ao *Rotary Clube de Ribeirão Preto* – Em 1960, Miyasaka foi aceito como membro do Rotary Clube - organizam um concurso fotográfico em homenagem à conferência anual do Rotary realizada na cidade. Miyasaka novamente propõe uma fotografia, que é selecionada para a mostra e classificada em 8º lugar, chamada: “Gare da Mogiana”. Tendo entre os companheiros de certame Waldemar

---

além de ter sido professor da USP-São Carlos, assim conta Toninho. Em conversa com D. Tereza, ela lembra que na agenda telefônica da residência está registrado o telefone de Paulo Pires, mas a alcunha é: Paulo amigo Tony de São Carlos.

Fantini, membro do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto, e companheiro de Miyasaka no Centro Experimental de Cinema. Infelizmente ainda não tive acesso a essa produção fotográfica de Miyasaka dentro do contexto dos salões de fotografia, e do movimento cine foto clubista, aliás não se sabe o paradeiro dessas imagens até este momento.

É ainda no ano de 1960 que Miyasaka inicia os estudos para a revelação e ampliação de fotos coloridas, as pesquisas por parte do fotógrafo se realizam no laboratório da própria empresa. Como consta no documento em homenagem ao Jubileu de Prata, é na metade da década de 1960 que se torna famosa em Ribeirão Preto a “pose colorida do Miyasaka”. Já no final dos anos 60, especificamente no ano de 1969 toda a empresa se muda de endereço, ocupando um espaço na rua Tibiriçá, nº664. É nesse mesmo período que Miyasaka volta seus interesse para o comércio e o trabalho com o laboratório de revelação, se aposentando da carreira de fotógrafo profissional. Durante a década de 1970 o fotógrafo cria junto de seu amigo Nilson Maestre, “Nilson passarinho” como lembra D. Tereza, o curso de fotografia, ativo até os dias de hoje. Atualmente é Akio Tony Miyasaka, o Toninho, o responsável pelo curso de fotografia e por perpetuar o ensino da fotografia na família Miyasaka.

Segundo Denis Santos e Henrique Ravasi, atuais membros do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto, Miyasaka teve o papel de popularizar a fotografia entre as diferentes classes sociais, tirando essa aura elitista em torno da prática fotográfica – hoje ao acesso de muitas pessoas, mas à época ainda era de alto custo devido aos equipamentos e materiais serem em sua maioria importados - possibilitando que mais pessoas tivessem contato com a fotografia, sendo sempre generoso e atencioso para passar conhecimento, diferente de outras pessoas do meio. Lembram ainda que Waldemar Fantini, junto de Miyasaka, também ajudou nessa des-elitização da fotografia na cidade, além disso eram fotógrafos que advinham das classes menos favorecidas da sociedade ribeirão-pretana, contrastando com uma das características centrais dos Foto Cine Clubes formados à época em sua maioria por membros da elite intelectual, econômica ´cultural e política da sociedade.



#### 1.4 Miyasaka, Fotógrafo e Arquivo

A produção fotográfica de Miyasaka, com início na década de 1950, está emaranhada com os movimentos cine foto clubistas, fotográficos e cinematográficos, e com os diferentes movimentos artísticos que surgiam na cidade de Ribeirão Preto. A trajetória do fotógrafo e das pessoas envolvidas nesses empreendimentos se misturam, se confundem e se completam, assim entender os caminhos que se cruzam e os nós que se constituem ajuda a explicitar o momento da produção fotográfica de Miyasaka, o contexto social e cultural em que ela está inserida. Sua fotografia está emaranhada, seja através do *Cine Foto Clube Ribeirão Preto* ou do *Centro Experimental de Cinema*, com esse movimento modernizador nas formas expressivas, principalmente a fotografia e o cinema, no Brasil.



**Imagem 12** – Fotografia de Tony Miyasaka, feita no ano de 1962. É o prédio do Serviço Social do Comércio – SESC, de Ribeirão Preto, localizado na rua Tibiriçá, nº50, entre a rua Visconde do Rio Branco e a avenida Francisco Junqueira. Fonte: Arquivo Miyasaka.

É interessante notar a importância dos movimentos cine foto clubistas associados à essas práticas expressivas, atuando na constituição e disseminação do debate em torno

de uma estética moderna para a fotografia, ao mesmo tempo que convivia com a fotografia de orientação academicista-pictorialista. Além de se estabelecer como uma grande rede, espécie de comunidade imaginária de fotógrafos amadores, onde todos os membros estão vinculados às associações cine foto clubistas, participando muitas vezes dos mesmos salões, e transitando como jurados entre os diferentes clubes de fotografia e cinema.

Como fotógrafo, produz uma extensa documentação sobre a cidade de Ribeirão Preto e as transformações pela qual a cidade passava. Miyasaka armazenou durante os anos uma grande quantidade de fotografias e negativos, por um lado devido ao grande número de fotografias realizadas pela sua ocupação profissional, por outro pela paixão que o fotógrafo nutria pelo ato fotográfico e por conta de um projeto pessoal em fotografar e documentar o lugar em que viveu, tendo como hobby sair pela cidade para fotografar, como lembra D. Tereza, principalmente pela região central. Projeto pessoal que não foi interrompido após o término de sua carreira profissional de fotógrafo no final da década de 1960, no ano de 1969, Miyasaka continua a fotografar a cidade, seja andando com os pés no chão ou nos aviões que gostava de fretar para voar e fotografar a cidade. É dessa intensa produção fotográfica que veio a se constituir o Arquivo Miyasaka, composto por aproximadamente quatorze mil imagens, entre negativos, fotografias positivadas e digitalizadas.

Como certa vez me disse Elza, filha do fotógrafo e responsável pelo arquivo, o acervo se constituiu pela necessidade do fotógrafo em manter os originais, os negativos, para comprovar os direitos de propriedade intelectual sobre as fotografias devido às necessidades de seu trabalho como fotógrafo profissional, e posteriormente como comerciante de fotografias.

Após sua aposentadoria como fotógrafo profissional, Miyasaka não deixa de fotografar e com o passar dos anos o arquivo cresce em volume e tamanho. Durante o período em que esteve vivo, o fotógrafo faleceu no ano de 2004, comandou o laboratório de revelação e a loja de fotografia. Miyasaka comercializava fotos produzidas por ele, na qual a cidade era o principal assunto, principalmente fotos aéreas<sup>26</sup> da cidade.

---

<sup>26</sup> As fotos aéreas, uma das paixões do fotógrafo, são responsáveis por aproximadamente nove mil negativos e fotos reveladas que compõem o arquivo Miyasaka. O fotógrafo realizava suas fotografias a bordo de aviões, mas também de ultraleves e até de asa delta, como lembra Henrique Ravasi, atual presidente do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto.

Concomitante à produção de suas fotos aéreas, Miyasaka produziu um grande número de fotografias com experimentações artísticas, sobretudo de flores e plantas temática sempre presente em sua obra fotográfica – essas fotos compõe o terceiro conjunto do Arquivo Miyasaka: “Fotos Artísticas”, não são elas o foco da pesquisa.

O arquivo Miyasaka, portanto, pode ser dividido em três grandes conjuntos de fotografias e negativos: “Jovem Miyasaka”, compreende o período das décadas de 1950 e 1960 quando trabalhou como fotógrafo profissional; “Fotos Aéreas”; e “Fotos Artísticas”, que correspondem à sua produção feita próximo ao fim da vida. Há mais um corpus que compõe o conjunto do Jovem Miyasaka, são os “Negativos Doentes”, que estão armazenados em um lugar diferente devido à condição de deterioração dos negativos que compõem seu conjunto. A segmentação do arquivo em três corpus de fotografias e negativos, havia sido sistematizada pelo próprio fotógrafo, como me contou Elza, somente o conjunto separado (Negativos Doentes) após a morte do fotógrafo não tomou forma através de suas mãos e olhos. Foi em uma conversa com Elza, em uma de minhas idas ao arquivo, que ela se referiu à produção fotográfico que pesquisa como sendo da juventude do fotógrafo, foi então que resolvemos juntos definir as denominações acima, alcunhas que emprego para me referir aos corpus que compõem o arquivo.

Devido ao grande número de negativos e fotografias que compõe o acervo, foi necessário que eu delimitasse meu trabalho *em* e *com* um dos corpus mencionados, escolhi trabalhar com o “Jovem Miyasaka”. Afinal é o conjunto de fotografias constituído nos anos de 1950 e 1960, produzidas durante um período de grandes acontecimentos para a fotografia, e também na produção fotográfica realizada na cidade de Ribeirão Preto no período. Além de ser a época em que Miyasaka atuou como fotógrafo profissional, constituindo uma obra fotográfica extensa e de temática múltipla, além de estar ligado aos movimentos cine foto clubistas de fotografia e cinema. Foi com esse coletivo de fotografias, sejam elas em seu formato digital ou analógico, que fiquei - e me mantenho - em contato durante a realização da pesquisa. O conjunto de imagens que compõe o “Negativos Doentes”, como o próprio nome diz, é composto apenas de negativos que foram separados, catalogados, organizados e digitalizados após a morte de Miyasaka e são parte da produção dos anos 1950 e 1960 do fotógrafo, assim também compõe o corpus selecionado para a realização da pesquisa.

O conjunto de imagens é composto de negativos fotográficos que indicavam os maiores sinais de degradação e apresentavam patologias irreversíveis, para que as



**Imagem 13** – Autoria da fotografia de Tony Miyasaka, feita no ano de 1963. A fotografia foi feita durante a solenidade de inauguração do Parque Infantil dos Bandeirantes. Interessante que o enfoque da imagem é dado para o guarda sol em primeiro plano, e as pessoas que se aglomeram em segundo plano. Alguns rostos da multidão se voltam ao fotógrafo, observando curiosos o momento de tomada da fotografia. (Fonte: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto).

imagens fixadas no suporte não se perdessem totalmente, a saída encontrada foi a digitalização dos negativos. O corpus “Jovem Miyasaka” também é composto pelas fotografias que fazem parte do acervo fotográfico digitalizado do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, produzidas entre os anos de 1950 e 1960 e que foram incorporadas ao conjunto de imagens do Arquivo Miyasaka, em posse da família. Dessa forma, as fotografias que compõem o corpus da pesquisa se apresentam em formato analógico e, também, em seu formato digital armazenadas no *hard disk* externo. É com esse conjunto de fotografias, “Jovem Miyasaka”, aproximadamente mil imagens, que procuro conhecer, conviver e analisar em minhas reflexões.

A totalidade dos negativos fotográficos encontrados no “Jovem Miyasaka” são suportes feitos em acetato de celulose, pois é nos anos de 1950, especificamente após 1949, que ocorre a substituição dos negativos em nitrato de celulose pelos negativos em acetato de celulose, considerados mais seguros que seu antecessor (Mosciaro, 2010, p.28).

Os suportes de acetato de celulose apresentam instabilidade química, liberando ácido acético, apresentando forte cheiro de vinagre que é um indicador do material do suporte, é esse o odor característico ao abrir as gavetas do armário-arquivo em que estão acondicionados os negativos durante minhas idas ao Arquivo Miyasaka. Essa deterioração é mais conhecida como “Síndrome do Vinagre”, é irreversível e contamina<sup>27</sup> o ambiente de guarda dos negativos acelerando a deterioração do material armazenado. (Mosciaro, 2010, p.29).

Não é só a “Síndrome do Vinagre” que atinge os negativos em acetato de celulose, outras patologias físicas e químicas se desenvolvem nos negativos como consequência da contaminação por ácido acético e pelas condições não favoráveis de armazenamento desses objetos fotográficos, as principais são: alteração na cor, devido a deterioração de um componente da camada anti-halo; alterações na superfície, a deterioração produz cristais, veias e bolhas, além de se tornarem quebradiços (Mosciaro, 2010, p.29); perda de um pedaço do suporte, se perde um pedaço da fotografia; perda de emulsão total ou parcial, se perde a camada onde está fixada a imagem fotográfica; amassamento, ocorre a deformação do objeto fotográfico; craquelamento, se altera a estrutura dos ligantes e se forma um padrão de escamas na imagem; e a abrasão, a emulsão fotográfica sofre com arranhões. (Mosciaro, 2010, p.32-33).

A digitalização desses negativos doentes, como me contou Elza, foi feita de forma artesanal e com o material disponível. Foram Elza e Tânia as principais responsáveis pelas digitalizações, o procedimento consiste em utilizar uma lâmpada branca, fria, de tubo, típica de luminárias para cozinha, para iluminar o negativo. Este apoiado em uma superfície transparente, um vidro, emoldurado com papel cartão preto, para que a luz só atinja o negativo.

Acima do negativo, a uma distância de aproximadamente quinze centímetros, é posicionada uma câmera reflex, *Nikon*, com uma lente macro, utilizando abertura em torno de dezesseis e velocidade baixa, assim é possível que a captura da imagem, devido à profundidade de campo, consiga atingir as partes que estão deformadas, por exemplo devido às bolhas. Após os negativos serem fotografados, os arquivos em formato sem

---

<sup>27</sup> Os negativos em acetato de celulose produzem, naturalmente, o processo conhecido como acidez espontânea, que consiste na liberação do ácido acético. Com o passar do tempo e a ação da umidade e do calor esse processo é acelerado, a “síndrome do vinagre” se auto alimenta devido à característica auto catalítica que se forma no ambiente onde estão armazenados.



**Imagem 14** – Região central da cidade de Ribeirão Preto fotografada por Tony Miyasaka na década de 1950, provavelmente na primeira metade devido ao baixo número de prédios construídos na região. Ao centro da foto está a praça XV, à sua direita estão o Teatro Pedro II, o Palace Hotel e o prédio Meira Junior onde está localizado a choperia Pinguim. Ao fundo, na outra massa de árvores está a Catedral Metropolitana da cidade, e no canto superior à direita a antiga estação ferroviária, desativada na década de 1960. Fonte: Arquivo Miyasaka.

compressão<sup>28</sup> são transferidos o *hard disk* de um computador e posteriormente para o HD externo, curiosamente e espantosamente não há uma cópia de segurança desse material em outro local. Essa fotografia é descarregada no computador e positivada utilizando o auxílio do software chamado *Adobe Photoshop*.

O arquivo Miyasaka é um híbrido de analógico e digital, a maioria de suas fotografias e negativos se encontra armazenadas em pastas, dentro de envelopes, dispostos em um armário-arquivo de metal. Outra parte do acervo está em pastas digitais

---

<sup>28</sup> As fotografias digitalizadas estão em formato *.tiff* (*Tagged Image File Format*), que sofre uma compressão mínima, que acarreta em uma perda de qualidade da imagem. Com o avanço na tecnologia das câmeras, hoje, além do formato *.tiff*, as câmeras mais modernas apresentam o formato *.raw*, palavra em inglês cujo significado é *cru*, para demonstrar que a imagem não sofre nenhum tipo de compressão.

dentro de uma pequena caixa preta de 20x10, um *hard disk* externo, que pode ser transportada para qualquer lugar.

O acervo que compõe o Arquivo Miyasaka é de grande importância como documento social da cidade de Ribeirão Preto durante o período dos anos de 1950 e 1960, além de registrar os eventos que aconteciam pela cidade de caráter político ou cultural. Seu olhar para a cidade privilegia principalmente a região central que é fartamente documentada pelo fotógrafo, devido ao grande número de negativos e fotografias encontradas em seu arquivo, em conversa com D. Tereza ela lembra que Miyasaka tinha por hábito sempre carregar uma câmera fotográfica e alguns rolos de filme, para aos finais de semana caminhar pela região central e fotografar os lugares pelos quais passava, mas durante o dia-a-dia também estava acompanhado de sua câmera fotográfica, caso se deparasse com algo interessante.

A temática principal das fotografias de Miyasaka giram em torno da cidade de Ribeirão Preto, seus prédios, ruas e avenidas, o processo de verticalização, as obras e seus canteiros. Seu arquivo tem um grande valor como documento social dos anos de 1950 e 1960, e em alguns momentos suas fotografias apresentam um certo olhar moderno para os temas da cidade, mas esse não era o foco de seu trabalho e, acredito, apenas influência do contexto em que Miyasaka estava inserido. Por outro lado, em seus retratos aparecem as grandes personalidades políticas, empresariais, acadêmicas, religiosas que compunham, principalmente, a elite da sociedade ribeirão-pretana. Em suas fotografias produzidas no âmbito do estúdio *Foto Miyasaka*, é nítida a ausência de pessoas que compunham as classes trabalhadoras do período em suas fotografias, exceto vez por outra um detalhe que indicava sua existência escapava ao olhar do fotógrafo ou era por ele inserido em seu enquadramento. Sua objetiva também registra alguns símbolos da transformação por qual passava a cidade, como a chegada das grandes empresas multinacionais, os luminosos de néon nas fachadas dos prédios, os espaços de consumo, vitrines de lojas, postos de gasolina, escolas, a chegada da Universidade de São Paulo – USP, e a construção de seu campus.

## **2 Arquivo e Imagem**



A imagem e o arquivo são os dois eixos centrais com que me deparei durante o percurso da pesquisa, é através deles que construo as reflexões provenientes da experiência de pesquisa *no* e *com* o arquivo Miyasaka. Atualmente, diferente de outros tempos, as imagens e as formas de guardar, em seus diferentes formatos, estão presentes em diversos momentos de nosso cotidiano, nas palavras de Didi-Huberman:

“[...] Nunca, aparentemente, a imagem — e o arquivo que conforma desde o momento em que se multiplica, por muito pouco que seja, e que se deseja agrupá-la, entender sua multiplicidade — nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. [...]” (2012, p.209)

Minha pesquisa se desenvolve com um emaranhado<sup>29</sup> de imagens que se apresentam durante a pesquisa em diferentes formas, sejam elas os negativos e positivos, mas também as narrativas contadas pelos interlocutores sobre o fotógrafo. Essas imagens estão localizadas em diferentes lugares, no espaço labiríntico da memória dos meus interlocutores, no espaço físico de guarda dos negativos e positivos, e, também, nos textos de autoria de Miyasaka. Todas as imagens estão entrelaçadas com o espaço do arquivo, as pessoas que a eles estão relacionadas e as coisas que o conformam.

O arquivo é o lugar das imagens, mas também espaço privilegiado para a realização da pesquisa. É próprio dos arquivos serem lugares em que as informações sobre seus artefatos sejam incompletas, há neles uma característica de conhecimento a ser completado, segundo Didi-Huberman (2012, p.210) é próprio da natureza dos arquivos a lacuna, a falta. É a busca a essa matéria que supre a falta, e preenche a lacuna, que torna a experiência de pesquisa *no* e *com* o arquivo Miyasaka um trabalho que se apresenta de duas formas: inquietante, pois é como lidar com o não conhecido, afinal é no contato com imagens feitas há muito tempo e que foram guardadas, quando elas (as imagens) entram em relação com as pessoas (observadores) permite a evocação das narrativas que completam as lacunas que envolvem determinada fotografia ou documento; e é nesse constante descobrir e preencher a falta, de onde advém o sabor de trabalhar com o arquivo. (Farge, 2009, p.23 e p.58).

Os arquivos são, também, lugares privilegiados para o estabelecimento e acesso às memórias dos acontecimentos de determinada localidade em que envolvem pessoas,

---

<sup>29</sup> Utilizo a palavra pensando no sentido das imagens com que me deparei durante a experiência de pesquisa estarem engalinhadas de forma desordenada, e é só na relação estabelecida por mim e meus interlocutores que esse emaranhado se desfaz. O fato delas estarem emaranhadas, é visto por mim como algo positivo dentro da experiência e as relações estabelecidas *com* e *através* as imagens.

coisas e suas trajetórias de vida. Como um lugar em que se acumulam, guardam, organizam e catalogam artefatos de diversos tipos, esses espaços se apresentam com extrema importância no estabelecimento de uma memória coletiva, e também de uma memória individual. Dessa maneira, os arquivos não são lugares apenas de guarda e catalogação, eles se constituem junto aos seus interlocutores e artefatos, aos usuários e pesquisadores, como um espaço dinâmico e composto a partir das relações estabelecidas entre as pessoas e as coisas que a ele estão emaranhadas. O arquivo, portanto, não representa apenas o espaço das reminiscências do passado, mas é um lugar vivo, que está em movimento e em relação, permeado de preocupações com o passado, o tempo presente e com o futuro.

Partir a algum lugar, viajar a outros espaços, é uma característica marcante da antropologia e de quem pretende fazer etnografia. As viagens podem ser realizadas em diferentes escalas, das grandes distâncias, como nas monografias clássicas da antropologia que ocorrem em regiões longínquas da Oceania, África e América do Sul. Mas, as viagens também acontecem em escalas menores, nas pequenas distâncias percorridas durante as jornadas que fazemos ao sair de nossa própria casa e ir a outro lugar dentro da cidade, do bairro ou mesmo na própria rua.

Diz Michel Agier (2015, p.19), “Não existe etnólogo sem uma partida, sem sair de casa e ir olhar o mundo, que começa bem perto, além do círculo privado, da casa, dos sentimentos familiares, amorosos, fraternais. Tomar uma distância daquilo que compõe o seu ‘eu’ é o primeiro passo. [...]”. Sair de casa e se propor a olhar de uma forma diferente, inquiridora, para as situações cotidianas, já se torna uma pequena partida para uma experiência antropológica.

Essa mudança na escala das viagens permite um tratamento etnográfico das cidades e dos espaços que a compõem, um desses lugares típicos das sociedades urbano industriais são os arquivos. Os arquivos são, como lembram Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2016, p.182), um dos grandes índices da chegada da modernidade a contextos coloniais, por exemplo quando da vinda da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, uma das primeiras medidas tomadas pelo então Imperador, D. Pedro I, foi a criação do Arquivo Militar. Junto a outras instituições estabelecidas no período trazia à então colônia os ares de modernidade já sentidos em outras localidades do globo. Em 1838 o Arquivo Militar vem a se constituir no Arquivo Nacional, com o objetivo de guardar documentos que tratavam das ações tomadas pelas principais instituições do período.

De maneira geral, como observa Clarice Ehlers Peixoto (1999, p.117), os acervos de documentos, objetos, imagens e outras coisas que compõem os arquivos são constituídos pelas instituições públicas, pela memória social, política, econômica e cultural de determinada cidade, estado ou país por exemplo. Os acervos produzidos nesse período, principalmente nas nações europeias, mas também no Museu Nacional, localizado no Rio de Janeiro, criado em 1818, e no Museu Emílio Goeldi, localizado em Belém, Pará, criado no ano de 1866, se estabeleceram articulando preocupações científicas na coleta dos objetos que compõem seus acervos. As novas técnicas de produção de imagem criadas no período (fotografia e cinema) foram rapidamente incorporadas e utilizadas seguindo o princípio de uma aplicação científica para a produção de fotografias e filmes em contexto etnográfico, esses materiais compõem o acervo de diferentes arquivos. Assim, segundo Peixoto (1999, p.118), a criação de arquivos de imagens em seus diferentes suportes: gravura, fotografia, cinema e desenho, se mostra de grande interesse científico para o estudo do homem em seus diferentes contextos sociais.

Com o desenvolvimento dos equipamentos fotográficos e dos materiais, principalmente no século XX criam as condições necessárias para que a profissão de fotógrafo se estabeleça e se popularize, dessa forma os arquivos fotográficos produzidos por essas pessoas também se mostram de grande interesse para as Ciências Sociais e a Antropologia, afinal como esclarece Elizabeth Edwards (1996, p.24), uma fotografia antropológica ou que interessa o cientista social “[...] é qualquer uma da qual um antropólogo possa retirar informações visuais e significativas.[...]”, e mesmo aquelas “[...] que não foram criadas com intenções antropológicas, ou secundadas especificamente por conhecimento etnográfico, podem, todavia, ser apropriadas com finalidades antropológicas. [...]”. Dessa forma, as fotografias, negativos ou positivos, que constituem o Arquivo Miyasaka se apresentam como um conjunto interessante para a realização da pesquisa.

Assim busquei inquirir, refletir e me relacionar com o Arquivo Miyasaka através de uma etnografia de seu espaço e suas imagens. Como “Não existe etnólogo sem uma partida (...)”, a minha se passa de uma forma sutil, saindo de casa para olhar a cidade onde vivo, em busca dos espaços privilegiados de realização da pesquisa, os arquivos públicos e privados, emaranhados com as coisas que o conformam e as pessoas que a eles estão conectadas.

Não tive que atravessar grandes distâncias em busca de meus interlocutores, os arquivos estão nas cidades em instituições públicas que guardam seus itens, e também nas residências, muitas vezes guardados em armários e gavetas. Os arquivos permitem uma outra espécie de viagem, não mais a que nos leva fisicamente a outro lugar, mas uma viagem mental, através da imaginação, da memória e do esquecimento. A viagem a outros mundos possíveis que o arquivo propicia, só se torna possível devido à característica material, de algo que é possível manejar, dos documentos, objetos, fotografias e negativos que compõem esses arquivos, e também das narrativas que se tornam possíveis de serem enunciadas a partir do contato com esses objetos.

As relações estabelecidas e o diálogo travado com as pessoas que utilizam, trabalham e habitam nos espaços dos arquivos são de grande importância para que as memórias e lembranças, as histórias e detalhes, emaranhados com esses artefatos e a vida das pessoas, possam ser acessados. As relações estabelecidas têm, sobretudo, a imagem fotográfica como seu elo de conexão entre as diferentes pessoas que se encontram para a realização da pesquisa. Nesse sentido, propus pensar a imagem não apenas dentro de seus limites físicos, como o quadrado ou o retângulo em que estão fixadas a imagem fotográfica, mas através das relações por elas estabelecidas com o observador, e os efeitos e afetos produzidos a partir desse encontro. É assim que busquei refletir sobre o campo de realização da pesquisa: os arquivos, além das imagens e os interlocutores que orientam o fazer da pesquisa.

A etnografia do arquivo e suas imagens, aborda a criação, produção e transformações desse espaço arquivístico, e permite a abordagem sobre os artefatos imagéticos a partir de suas biografias, de suas trajetórias de constituição e o contexto em que foram produzidos. Mas, também, inclui as pessoas que estão relacionadas com o arquivo seja em seu nível mais íntimo como a viúva do fotógrafo, D. Tereza, e sua filha, Elza; ou em níveis de relação que não compõem o contexto familiar como Tania Registro, formada fotógrafa por Miyasaka, companheira de trabalho de Elza na reabertura do arquivo, além de ser uma historiadora importante da cidade; R. F. Lucchetti, companheiro de Centro Experimental de Cinema e amigo de Tony, ou os membros do Cine Foto: Denis Santos e Henrique Ravasi, que tinham uma relação com o fotógrafo através do Cine Foto Clube e por frequentar a loja do fotógrafo, espécie de ponto de encontro de apreciadores da fotografia na cidade durante o período em que esteve vivo.

Os usuários do arquivo não se limitam apenas à família, além deles há as pessoas que atuaram diretamente no processo de reorganização do arquivo, após a morte de Tony. Tania, Érika e Leila, amigas<sup>30</sup>, pesquisadoras e companheiras de trabalho de Elza, foram as responsáveis por esse primeiro reordenamento-higienização do arquivo. Sobretudo Tania que, além de ajudar a reorganizar o arquivo, foi aluna de Tony no curso<sup>31</sup> de fotografia, criado e ministrado pelo fotógrafo, e, é historiadora e trabalha com fotografias<sup>32</sup> nutrindo uma relação de carinho com o arquivo e suas imagens. Tania se apresenta como uma interlocutora privilegiada na construção da pesquisa, principalmente sobre a obra do fotógrafo e a constituição de seu acervo. Esse processo é importante para pensar os arquivos como artefatos culturais, afinal eles são resultado de tentativas de constituir e ordenar conhecimentos realizadas tanto pelo produtor do arquivo, como nas intervenções dos usuários e pessoas que trabalham em sua organização. (Cunha, 2004, p.291).

## 2.1 Primeira Partida, Primeiras Imagens

Ao propor uma abordagem antropológica sobre o Arquivo Miyasaka, parto do princípio norteador que o conhecimento antropológico é, sobretudo, pautado por relações estabelecidas com pessoas e coisas, e através delas (as relações) que se desenvolve a pesquisa, possibilitando o conhecimento do arquivo e das pessoas a ele ligadas. A primeira partida em busca das fotografias de Miyasaka, se deu entorno do acervo de imagens do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, como não conhecia o trabalho

---

<sup>30</sup> Todas elas têm suas trajetórias de vida relacionadas com espaços de arquivo e museus, o que as qualifica para a realização do trabalho junto ao arquivo Miyasaka. Érika foi a responsável pelo estabelecimento e montagem do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto; Leila é atual diretora do Museu da Cana – Instituto Cultural Engenho Central; Tania trabalhou por muito tempo no Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto e no Museu Histórico Municipal.

<sup>31</sup> Atualmente, é Aiko Tony, quem ministra o curso de fotografia.

<sup>32</sup> Não há uma pesquisa específica sobre o acervo por nenhum pesquisador. O que há são dois artigos, *Tony Miyasaka: um olhar sobre a modernidade de Ribeirão Preto*, de autoria de Elza Miyasaka e Renata Palladini (trabalhado publicado nos anais de um congresso) e outro de Giulia Crippa e Andréa Lastória, intitulado: *Um passeio pelas imagens: a Ribeirão Preto de Tony Miyasaka* (artigo publicado em periódico). O trabalho de Tania Registro, *História da Fotografia – Levantamento documental sobre a fotografia em Ribeirão Preto (1890-1950)*, se diferencia dos artigos citados e se aproxima do *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)* de Boris Kossoy.

do fotógrafo achei por bem realizar uma pesquisa nos registros públicos sobre sua atuação na cidade.

Atualmente, praticamente em qualquer cidade de porte médio, no mundo, existe um arquivo público onde se acumulam e se guardam uma extensa variedade de objetos, documentos, fotografias, mapas, livros e etc. Junto aos arquivos públicos tutelados e constituídos junto à órgãos federais, estaduais e municipais, também estão presentes nas cidades os arquivos particulares, formados por pessoas que tiveram, sobretudo, uma atuação destacada onde viveram, mas também, de pessoas que tinham por hábito a prática de acumular e guardar documentos.

Minha experiência prévia de pesquisa em arquivos era praticamente inexistente, tirando as consultas feitas na biblioteca da faculdade, local em que se utilizam instrumentos de pesquisa muito próximos aos dos arquivos, além de ser uma forma de arquivo que tem como tema central o conhecimento expresso em seus livros, as diferentes escolas de pensamento, as escolas literárias entre outras formas de expressão do pensamento de uma época. Ir ao encontro do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, encontrá-lo, e nele e com ele me relacionar foi minha primeira experiência com um espaço arquivístico e tudo que o envolve, pois estava em busca de fotografias produzidas por Tony Miyasaka, com o objetivo de conhecer a obra do fotógrafo ribeirão-pretano.

A imagem que se constrói popularmente dos arquivos é, de forma geral, baseada nos modelos dos grandes arquivos nacionais, constituídos em sua maioria no período colonial, e dos grandes museus nacionais e de história natural elaborados durante o século XIX e XX em todo o mundo. A imagem que eu possuía de um arquivo público era alimentada por esse modelo monumental característico, esperava encontrar um edifício histórico de grande beleza arquitetônica, um grande acervo catalogado e pronto para ser pesquisado, através de modernos instrumentos de pesquisa. Ribeirão Preto não é uma grande capital brasileira, mas uma cidade importante do interior do estado de São Paulo, como a grande maioria das cidades brasileiras sofre com os problemas de má gestão dos instrumentos públicos e das verbas destinadas a eles. A falta de recursos destinados aos instrumentos de cultura, como os museus e arquivos, traço comum das práticas de gestão dos governantes brasileiros, atinge diretamente o Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto.

Durante a realização da pesquisa ele estava localizado em uma casa no bairro Jardim Paulista, alugada pela prefeitura. Todo seu acervo, devido à falta de espaço, está praticamente amontoado, dentro de caixas de papelão, em uma sala sem as qualidades técnicas necessárias para armazenar documentos dos mais variados tipos. Seus instrumentos de pesquisa, os computadores, já datam de mais de dez anos, tornando o trabalho penoso e demorado, levando uma boa quantidade de tempo para processar uma planilha do *Excel*, onde está o inventário do arquivo. No ano de 2017, no mês de janeiro, o Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, depois de muitos pedidos junto à administração municipal foi realocado em um prédio na região central, na rua General Osório, nº 768, em frente ao prédio da prefeitura. É um lugar mais amplo para o armazenamento do acervo, o prédio é composto de um andar térreo e mais dois pavimentos, mas ainda faltam investimentos em tecnologias arquivísticas e principalmente de pessoas qualificadas para lidar com a grande quantidade de documentos e a demanda de acesso a eles.

É nessa planilha-inventário – processada nos velhos computadores - onde início a pesquisa em busca das fotografias produzidas por Tony Miyasaka. A princípio não tinha ideia sobre o que encontraria nessa busca. Uma das primeiras coisas a saltarem aos olhos, ao remexer as informações contidas no inventário, era o fato das entradas de catalogação das fotos terem sido realizadas, em sua maioria, por uma pessoa: Tania. O acervo de fotografias é composto por aproximadamente vinte mil imagens, dessas, somente mil e oitocentas imagens estão catalogadas e digitalizadas. Nesse universo de fotografias digitalizadas, aproximadamente seiscentas imagens são de autoria de Miyasaka, entre retratos, registros de eventos sociais, fotografias aéreas, e outras que tematizam, sobretudo, a cidade de Ribeirão Preto. Foi com essas fotos que realizei o primeiro contato com a obra fotográfica de Miyasaka.

O primeiro contato com algo desconhecido sempre surpreende quem o experimenta, não sabia o que impulsionava Miyasaka a fotografar, fato que me proporcionou uma surpresa ainda maior ao observar suas fotografias. Os temas eram os mais variados e condiziam com sua múltipla atuação como fotógrafo durante as décadas de 1950 e 1960, de vistas da cidade, pelo chão ou aéreas, retratos de estúdio, eventos sociais, registros da cidade e suas transformações pulavam aos olhos pela tela do

computador<sup>33</sup>. Desse conjunto de fotografias, algumas chamaram minha atenção, me provocaram e me afetaram de maneiras distintas, mas tiveram duas imagens que emanaram forças mais intensas, afetaram e conquistaram minha atenção. Uma pela expressão caricatural no rosto de um dos envolvidos, contrastando com os outros rostos que compõem a fotografia, e a outra por ser uma fotografia inusitada de três garotos, com rostos cheios de força, durante seu banho.



**Imagem 15** – Cerimônia de inauguração de um prédio público. Autoria de Tony Miyasaka. Provavelmente entre os anos de 1952 e 1955. Fonte Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto – Casa da Memória.

As duas fotografias têm como traço marcante a presença do rosto como elemento provocador, pregnante, saltando da imagem. Elas, de certa forma, representam uma característica fundamental no trabalho de Miyasaka no período, sua atuação como foto repórter para jornais regionais e nacionais, além da realização de inúmeras reportagens sociais. A primeira (Imagem 15), uma foto típica de eventos sociais e a segunda (Imagem 8) um registro, aparentemente, encomendado de alunos, em uma situação pouco comum, durante o banho. Em seu arquivo particular as fotografias se misturam, não há uma

<sup>33</sup> As fotografias disponíveis para consulta pública no *Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto*, acessíveis através do inventário, estão digitalizadas, sem compressão em formato *.tiff*. Foram em seu formato digital, que me relacionei com essas imagens.



definição clara de quais fotografias são de seu trabalho como foto repórter e quais não são.

As imagens se amalgamam, se misturam e se confundem, elas se apresentam como um grande enroscado de imagens, os trabalhos realizados como foto repórter se mesclam com os registros pessoais que fazia da cidade, fruto de um projeto pessoal do fotógrafo, por outro lado se emaranham com os inúmeros retratos fotográficos enroscados com as fotografias de arquitetura, que estão enlaçadas com as fotografias aéreas e de preocupação experimental-estética.

A primeira fotografia (Imagem 15) é um registro da inauguração de um órgão público como consta no inventário do arquivo, um grupo grande de pessoas esperam o momento em que o fotógrafo acionará a câmera. Em primeiro plano estão as autoridades responsáveis, um padre, um importante político do período: Ademar de Barros e o prefeito, à época, de Ribeirão Preto, Alfredo Condeixa Filho. A foto é típica das solenidades de inauguração, os olhares austeros, sérios, predominam dentro da foto. O que a torna provocante, despertando minha atenção, é um sorriso que é quase um rosto e se destaca dentro do aglomerado de rostos desfavorecidos de sorriso. Rosto-sorriso. É como se esse rosto trouxesse uma luminosidade diferente para uma foto-tipo tão comum.

O rosto-sorriso está localizado na intersecção dos corpos de Ademar de Barros e do prefeito da cidade, ele, intencionalmente ou não, está centralizado no interior do enquadramento da foto. É a única pessoa a sorrir no momento de tomada da foto, tornando a fotografia ainda mais inquietante. O rosto desse homem traz, para a fotografia, uma sensação de que há algo proibido durante o momento do seu riso, Riso-proibido. Como se o ato de sorrir estivesse fora de lugar, um sentimento de não pertencimento àquela ocasião e àquelas pessoas.

A segunda fotografia (Imagem 16) que me provoca e me afeta, as coisas se passam de outra maneira. Não é um grande evento, nem cerimônia, são três corpos seminus alinhados, e é o fato da tomada ser um momento de intimidade dos garotos me inquieta, incomoda e traz uma força diferente a essa imagem. Cada corpo está emoldurado por um batente de madeira, há água escorrendo pelas matérias de músculo, sangue e pele, três corpos de jovens garotos. Os três rostos, como na outra foto (Imagem 15), também estão centralizados horizontalmente e divididos em três regiões, mas há um deles que parece reagir à câmera de Miyasaka.



**Imagem 16** - Garotos durante o banho, no Parque Infantil Peixe Abbade, conhecido como Parque Infantil do Barracão. Autor da fotografia Tony Miyasaka. Ano de 1961. (Fonte: Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto).

Como lembra Susan Sontag (2004, p.25) “[...] Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. [...]”, o rosto-reação é o localizado no centro do enquadramento da fotografia, é a essa violação de que fala Sontag que ele se torna reativo. O rosto do garoto encara a lente do fotógrafo, há nele uma expressão de agressividade, de contrariedade pela presença do fotógrafo durante o momento de seu banho e de realização da fotografia. É o único rosto a reagir, os outros dois garotos parecem não se importar com a presença da câmera, o da extremidade direita olha para baixo aparentemente absorto em pensamentos enquanto a água escorre sobre sua cabeça. O do extremo esquerdo da imagem, por outro lado, tem seu olhar perdido como se ele atravessasse a câmera e mirasse algo que estava atrás do fotógrafo, como se olhasse quem o olha.

Meu primeiro encontro com a fotografia de Miyasaka se deu por intermédio desses rostos, seus detalhes, suas ações e reações em relação à câmera do fotógrafo. Esses rostos exerceram um grande efeito, como se tivessem me inebriado de suas presenças, e,

indefeso frente a eles, me capturassem. É como Alan Pauls, escritor portenho contemporâneo, diz “[...] O rosto é o fenômeno por excelência, o único objeto de adoração para o qual não há defesa nem remédio. [...]” (2011, p.8).

Foi através do rosto-fenômeno-por-excelência que fui afetado pela fotografia de Miyasaka, despertando minha curiosidade para conhecer mais sobre sua obra fotográfica. No arquivo público não há um grande número de fotos digitalizadas e disponíveis para consulta<sup>34</sup>, comparadas com a massa de fotografias que compõem o acervo próximo de vinte mil imagens fotográficas, dessas apenas dez por cento das fotografias estão em formato digital. Nessa busca por mais imagens, certa vez estava conversando com a diretora do arquivo público, Simone, que me contou sobre a existência de um acervo particular do fotógrafo em posse de sua família. A responsável pelo acervo é a filha do fotógrafo, Elza. Simone ainda lembra que Elza esteve, recentemente, no arquivo público em busca de algumas fotografias de seu pai para serem incorporadas ao Arquivo Miyasaka.

Naquele momento, saber da existência do arquivo particular do fotógrafo só aumentou o interesse em me relacionar com essas imagens e com o arquivo, e em adentrar nessa jornada junto às fotografias. Simone havia me dito que o acervo em posse da família era numeroso e composto pela maioria da produção fotográfica de Miyasaka. O interesse em entrar em contato com Elza só aumentou, sobretudo para conhecer mais sobre o fotógrafo e seu arquivo. Cresceu, também, a vontade de olhar e ser olhado por essas fotografias, como se ao olhar para a imagem ela ganhasse vida, se animasse, e assim tanto o observador como a coisa (a imagem fotográfica), estabelecem uma relação produzindo efeitos e afetos. Imaginando a riqueza que poderia encontrar no Arquivo Miyasaka, resolvo procurar Elza para me apresentar e tentar o acesso a esse mundo das fotografias de arquivo.

---

<sup>34</sup> As fotografias disponíveis para consulta são as registradas no inventário, aproximadamente mil e quatrocentos imagens. As outras fotografias estão em caixas, sem identificação e higienização sofrendo em seu processo de degradação, e não podem ser acessadas.

## 2.2 Em Busca do Arquivo Miyasaka

Uma das potencialidades do tratamento antropológico para o arquivo é a possibilidade de estabelecer relações com interlocutores que vivem uma relação íntima com o espaço do arquivo e suas imagens, como coloca a antropóloga Olivia Maria da Cunha (2005, p.10). Segundo a autora, é preciso “sair do arquivo”, ir ao encontro das pessoas que estão de alguma forma envolvidas com a produção do arquivo, suas transformações e reorganizações. Esse movimento de saída do arquivo, de não se ater apenas à lógica arquivística desses espaços ou somente com os documentos e artefatos em seus diferentes suportes, demonstra a importância das pessoas envolvidas com o Arquivo Miyasaka e suas imagens para o desdobramento da pesquisa e o conhecimento de tudo que envolve o fotógrafo, o arquivo e as fotografais. Ir ao encontro das pessoas que estão diretamente relacionadas com esses espaços e suas coisas é parte do empreendimento antropológico que busca a pesquisa, é só a partir do estabelecimento das relações com as pessoas (as(os) interlocutoras(es)) que é possível conhecer as narrativas envolvendo o fotógrafo Tony Miyasaka, o arquivo e suas imagens, além de permitir que detalhes sobre o fotógrafo e sua trajetória, o arquivo e as fotos se apresentem ao pesquisador.

Assim as diferentes pessoas que estão emaranhados com esse espaço, com as imagens e com a trajetória do fotógrafo compõem o contexto de experiências vividas no âmbito da pesquisa. Tania Registro é uma dessas pessoas que se relacionam com o fotógrafo, o arquivo, as imagens e a família Miyasaka, principalmente Elza e D. Tereza, dessa forma tê-la como interlocutora foi importante para que o contato com Elza fosse possível. Pois, só a partir da conversa prévia, ocorrida ao longo de dois dias de encontro, e sua aprovação quanto às intenções da pesquisa é que foi possível o contato com o Arquivo Miyasaka e sua responsável, Elza.

Em se tratando de pesquisas com arquivos particulares, o acesso é sempre uma etapa que requer cuidados, afinal caso não haja empatia entre o pesquisador e a pessoa responsável pelo arquivo a pesquisa não se realiza. Felizmente, no meu caso, não tive os dissabores do não acesso ao arquivo experimentado por alguns pesquisadores. Meu primeiro encontro com Elza se deu em seu contexto de trabalho, ela é professora

universitária, tivemos uma conversa breve sobre minhas intenções de pesquisa e em relação à obra fotográfica de seu pai.



**Imagem 17** – Fotografia de Tony Miyasaka, realizada no ano de 1956. É uma vista panorâmica que abrange o Museu Histórico Municipal à esquerda, e o Museu do Café Francisco Schmidt ao fundo, com o Parque Botânica envolvendo os dois prédios. Os museus estão localizados no campus da USP, próximo à entrada principal, localizado próximo à região central da cidade.

A princípio, como todo primeiro encontro com um estranho, ficou uma sensação de desconfiança. Afinal, propunha adentrar sua casa e remexer no arquivo fotográfico de seu pai, minha proposta, à primeira vista aos olhos dela, era um tanto invasiva. Elza demonstrou interesse em uma pesquisa que abarcasse o arquivo de seu pai, mas pediu para que eu me encontrasse com Tania Registro, a mesma pessoa responsável pelas entradas de registro na planilha do inventário de fotografias digitalizadas do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto, e, também, a responsável por realizar o levantamento histórico sobre os fotógrafos que atuaram em Ribeirão Preto durante o período de finais do século XIX até a metade do século XX. Segundo Elza, ela saberia me falar com mais propriedade sobre o Arquivo Miyasaka.

Tania é historiadora e trabalhou por muitos anos no Arquivo Público e Histórico da cidade de Ribeirão Preto, foi graças a seu interesse e vontade em conhecer a história da fotografia na cidade que realizou a catalogação e digitalização de parte do acervo fotográfico sob guarda do arquivo público. Quando a conheci, ela havia sido transferida

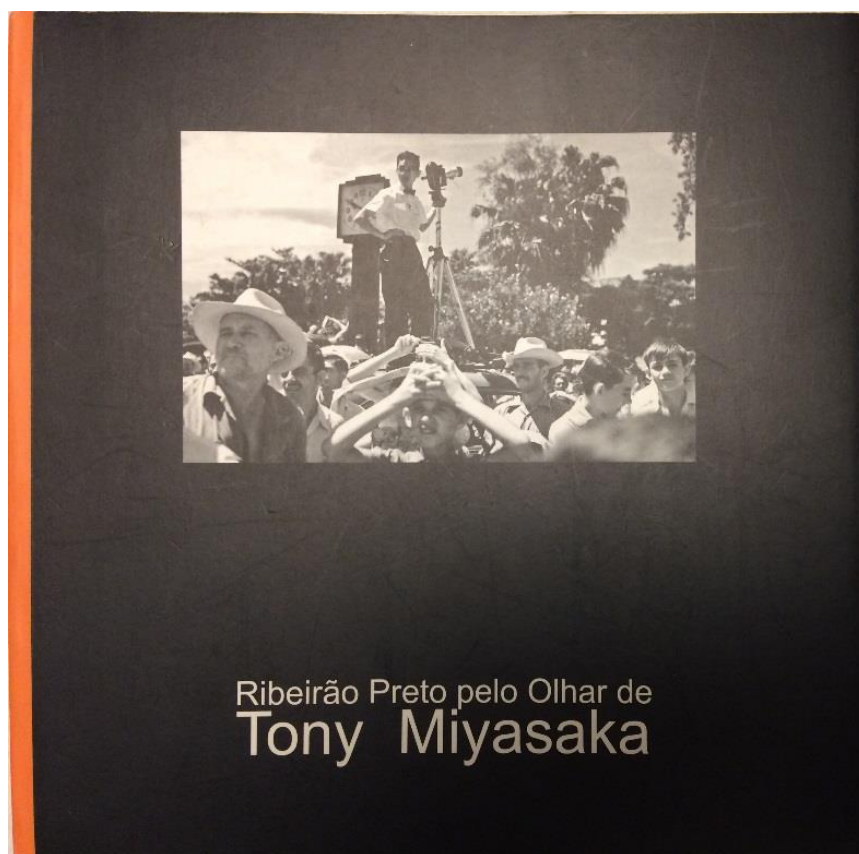
havia poucos meses para o Museu Histórico Municipal, ocupando então o cargo de historiadora do museu. Ela entrou no serviço público, era funcionária de carreira da prefeitura de Ribeirão Preto, em um dos concursos realizados nos anos 1990 para provimento do cargo de historiadora da prefeitura – desde então os responsáveis por museus e arquivos que a sucederam não apresentam a formação adequada para o cargo, muitas vezes saem de seus cargos em autarquias do município e assumem o posto sem o conhecimento adequado -. Entrei em contato por telefone e marcamos um encontro.

Nossa conversa ocorreu na sala de guarda de alguns objetos, que na ocasião estava repleta de livros doados ao Museu Histórico Municipal havia poucos meses vindos de uma biblioteca particular, estavam sendo higienizados e acondicionados de maneira a impedir sua degradação, afinal eram exemplares antigos. Durante nossa conversa, Tania me contou em detalhes a trajetória de vida de Tony Miyasaka, e suas experiências pessoais com o fotógrafo, afinal ela tinha sido aluna de Miyasaka no curso de fotografia ministrado por ele durante muitos anos, e também frequentava a loja do fotógrafo, ponto de encontro da fotografia na cidade. Conversamos também sobre o arquivo e sobre as fotografias que fazem parte dele, por ser uma das organizadoras do arquivo junto de Elza, tinha um conhecimento profundo sobre as imagens que eu iria encontrar em minhas idas ao arquivo Miyasaka, e sobre a lógica de organização desenvolvida para o Arquivo Miyasaka.

Em um primeiro momento nossa conversa gravitou em torno do processo de organização do arquivo, empreendido por Elza, Érika, Leila e Tania, e sobre fotografias de Miyasaka e seu envolvimento com a fotografia. Por outro lado, o outro objetivo da conversa foi, por parte de Tania, descobrir qual era meu interesse e minhas motivações em pesquisar e trabalhar com o Arquivo Miyasaka. Tudo se passou como se eu estivesse em uma entrevista, sendo inquirido e avaliado, com o objetivo de descobrir se eu tinha as qualidades necessárias para obter acesso ao arquivo e suas imagens. Tudo corria bem, afinal Tania pediu que eu voltasse no próximo dia para continuarmos nossa conversa, e disse que traria algumas fotos do arquivo particular do fotógrafo para me mostrar.

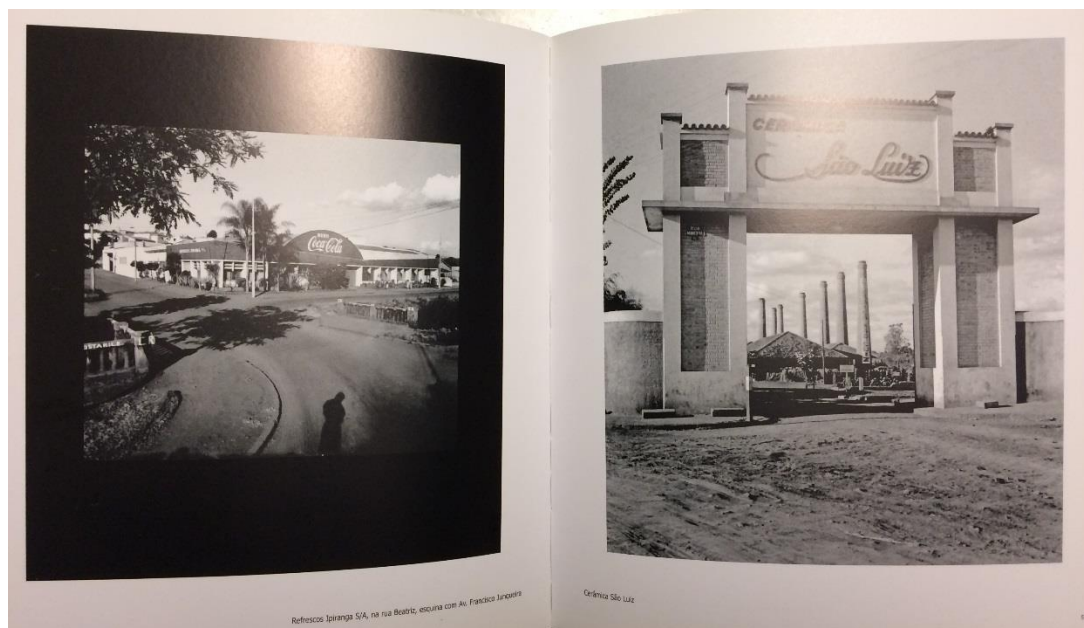
Voltei no dia seguinte ao Museu Histórico Municipal e nos encontramos na mesma sala, Tania estava com um livro de fotografias de Tony Miyasaka, eu não conhecia, do qual ela havia participado da produção junto de Elza e a viúva-esposa de Miyasaka, D. Tereza. Até então não sabia da existência de uma publicação sobre a obra do fotógrafo, e ter acesso ao livro foi bastante interessante para ter uma amostra de suas

fotografias. O livro se chama: *Ribeirão Preto sobre o olhar de Tony Miyasaka*, é composto por oitenta e quatro fotografias de autoria de Miyasaka, folheamos o volume juntos e Tania ia apontando quais imagens ela mais gostava e podemos debater um pouco sobre algumas características da fotografia de Miyasaka.



**Imagem 18** – Fotografia de Rafael Bezzon. Capa do livro-memória.

Olhar para esse grande número de imagens produzidas por Miyasaka foi importante para ter uma ideia do conjunto de sua produção, que se mostrou bastante variada. Além de olharmos o livro juntos, Tania também tinha consigo um *hard disk* portátil com mais fotografias para me mostrar, eram as imagens do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto. Como havia trabalhado no arquivo por muitos anos, ela mantinha consigo um *backup* das fotografias digitalizadas, e dos instrumentos de pesquisa geral do acervo, dentre eles a planilha inventário dessas imagens. Assim, Tania ofereceu uma cópia desse material para mim, logo aceitei, ganhando acesso ao acervo do Arquivo Público, mas também a aproximadamente seiscentas imagens do fotógrafo que foram incorporadas ao Arquivo Miyasaka.



**Imagem 19** – Fotografia de Rafael Bezzon. Página dupla do livro-memória.

Foi nesse segundo dia que, como no arquivo público, algumas imagens desse livro saltavam aos olhos de maneira provocante. O livro foi concebido como um grande catálogo dos temas e estilos de fotografar de Miyasaka, de fotos que documentam o cotidiano da cidade, fotos aéreas, fotos retratos, fotos de prédios e residências, vitrines de lojas e letreiros luminosos. Era a primeira vez em contato com um conjunto grande de fotografias produzidas por Miyasaka, arranjadas e selecionadas para serem exibidas, elas (as fotos) são uma amostra interessante para se ter um entendimento sobre o conjunto de temas abordados pelo fotógrafo e que compõem seu arquivo. A meu ver, os arquivos de forma geral, e, principalmente, os arquivos fotográficos não devem ser entendidos a partir de artefatos imagéticos isolados. Como lugares em que são armazenados grandes conjuntos de documentos, no caso específico são fotografias, devem ser pensados e perscrutados tendo em vista seu conjunto, só assim é possível ter uma ideia dos temas que atraíam o olhar do fotógrafo.

Observar imagens pela primeira vez sempre surpreende ao observador, e comigo não foi diferente, haviam algumas imagens que se apresentavam com a potência de provocar meu olhar, chamavam mais minha atenção enquanto outras fotografias eram esquecidas pelo ir e vir das pastas atulhadas de fotos. Algumas se destacavam pela beleza estética imposta pelo fotógrafo ao seus temas, pelo enquadramento usado e conseqüentemente a forma como montava e olhava para cenas da cidade, outras sobressaíam pelos temas abordados e a forma como Miyasaka os expressava através de



seu olhar: vitrines de lojas, os cinemas da cidade, os prédios históricos que hoje só existem em fotografias, praças, e lugares que hoje já não existem mais, além dos retratos de estúdio onde é possível notar todo o domínio do conhecimento técnico aliado a um olho apurado na construção de seus retratos.



**Imagem 20** – Fotografia de autoria de Tony Miyasaka. A fotografia é um retrato de Diva Tarlá, que foi uma importante musicista na cidade de Ribeirão Preto, além de conhecida professora de piano. Foi responsável por musicar o poema de José Saulo Pereira Ramos, escolhido como hino da cidade de Ribeirão Preto durante os festejos do primeiro centenário da cidade, na gestão do prefeito Costábile Romano, no ano de 1956.

A fotografia acima (imagem 18) não está reproduzida no livro, mas é uma amostra interessante das qualidades de fotógrafo retratista de Miyasaka, que se expressa principalmente na utilização da luz para a composição de suas fotografias. Junto a isso, uma forma de posar que valoriza o perfil do fotografada(o) e não o rosto visto de frente, como em fotos 3x4, permitindo e se utilizando da ação da luz na construção da fotografia. A luz tem um papel central para a construção do retrato acima (imagem 18), ela ajuda a compor o claro-escuro que domina a foto, iluminando partes do rosto da fotografada se diferenciando do retrato clássico de tomada frontal. Miyasaka, a meu ver, demonstra um grande domínio técnico sobre a câmera e seus instrumentos na construção de suas imagens, sejam elas retratos ou fotografias que tematizam a cidade, seus lugares e acontecimentos.



**Imagem 21** – Fotografia de Tony Miyasaka. É um retrato de Maurílio Biagi, importante empresário da cidade de Ribeirão Preto, responsável junto de seu pai e seus irmãos por criar empresas importantes para o desenvolvimento da cidade e da região como: Usina Santa Eliza, produtora de açúcar e álcool; Refrescos Ipiranga, primeira franquia do interior paulista, hoje Companhia de Bebidas Ipiranga fabricante da Coca-Cola; e a indústria de base Zanini.

Grande parte dos retratos publicados no livro são de personalidades importantes à época na cidade de Ribeirão Preto, de políticos à grandes empresários, médicos recém-formados, acadêmicos da faculdade de medicina à membros da igreja católica, ou seja, são sobretudo os membros da elite da cidade que foram enquadrados pela objetiva de Miyasaka. Como é o caso do retrato acima (imagem 19), reproduzido no livro de fotografias de Miyasaka.

Ao folhear o livro junto de Tania, uma das imagens que mais conquistaram e provocaram meu olhar é uma fotografia (Imagem 20) produzida no centro da cidade, no primeiro plano aparecem dois homens com os rostos escurecidos. Novamente o elemento pregnante da imagem provocando minha atenção é o rosto, na verdade a ausência de rosto dos homens, seus rostos escurecidos contrastam com a grande quantidade de luz que inunda a fotografia.

A movimentação das pessoas, o cotidiano do centro da cidade se torna secundário nessa tomada de Miyasaka, são as novas edificações que transformam a paisagem da região central as privilegiadas pela lente de Miyasaka. O fotógrafo constrói uma

fotografia em contraluz bastante interessante da região conhecida como “Quartirão Paulista”. A forma como o fotógrafo monta seu enquadramento, uma tomada de baixo para cima com o intuito de ter em seu enquadramento os prédios do centro da cidade, posicionamento de câmera conhecido no cinema como plano americano ou *contra-plongée*, é outra qualidade dessa fotografia atuando para estabelecer uma relação com o observador.



**Imagem 22** – Fotografia de autoria de Tony Miyasaka. Realizada entre os anos de 1964 e 1968, devido a inexistência do Edifício Padre Euclides, que à época estava em construção. A região conhecida como “Quartirão Paulista” compõe o centro histórico de Ribeirão Preto, se localiza no cruzamento das ruas: Álvares Cabral e General Osório, é formada por um conjunto de prédios: o Teatro Pedro II; Edifício Meira Junior, onde funciona a Choperia Pinguim, à direita na fotografia onde está o letreiro da *Niger*; Edifício do antigo Palace Hotel, hoje um centro cultural; e o Edifício Diederichsen, a esquerda na fotografia com o letreiro da *Firestone*.

A cidade de Ribeirão Preto se faz presente nas fotografias de Miyasaka através de seus prédios, temática recorrente para a objetiva do fotógrafo, sejam eles finalizados ou em construção. O fotógrafo, a meu ver, tem como projeto pessoal documentar a transformação vivida pela cidade de Ribeirão Preto no período dos anos de 1950 e 1960, devido ao grande número de fotografias que registram o ainda incipiente processo de verticalização ocorrido em diversas regiões da cidade, principalmente na região central. São esses elementos, de modernização e verticalização, presentes e compoem a fotografia acima referida. Na foto (imagem 20) é possível ver, no centro de seu

enquadramento, um prédio em construção, o Edifício Padre Euclides, que compõem a fotografia como se fosse um esqueleto-urbano. Miyasaka constrói seus registros sobre a cidade sob a égide de um olhar documental e ao mesmo tempo, também permite uma construção artística nas suas fotos valorizando elementos que passam despercebidos aos olhos do observador na cidade, por exemplo o amontoado de madeira e aço, o esqueleto-urbano, no centro da fotografia.

Olhar para as fotografias do livro ao lado de Tania foi uma experiência interessante, pois à medida que olhávamos as imagens, em alguns momentos, ela narrava lembranças de “Seu Tony”, como ela o trata, e histórias sobre a construção do livro, se mostrando uma forma interessante de orientar as conversas com minhas(meus) interlocutoras(es). Assim o encontro com Tania Registro foi importante para o desenvolvimento da pesquisa, é o primeiro grande acontecimento, pois a partir de nossas conversas me foi permitido o acesso ao arquivo, além de ser a primeira experiência de “saída do arquivo” para ver fotografias com as pessoas relacionadas com o fotógrafo, o arquivo e suas imagens. Prática – ver fotos em conjunto - utilizada diversas vezes durante todo o período de realização da pesquisa.

### **2.3 O Arquivo Miyasaka**

Após meus encontros com Tania, entrei em contato por telefone com Elza e marcamos de nos encontrar. Aproximadamente uma semana depois de combinarmos, nos encontramos pela manhã em sua casa, Elza me pediu ao chegar que batesse no portão localizado no extremo esquerdo da casa, pois a campainha estava quebrada.

A casa se localiza em um bairro da zona sul da cidade de Ribeirão Preto, é uma casa térrea com uma grande área construída, vários quartos, salas, escritório privativo, piscina, área para churrasco, e até uma sauna. O bairro é considerado uma das regiões nobres da cidade, é composto por casas construídas em alto padrão, normalmente em grandes terrenos com extensas áreas de lazer. Como em toda zona sul da cidade, a região é composta por uma grande variedade de praças e regiões arborizadas, atualmente o bairro se encontra em transição, de seu uso estritamente residencial para o uso misto, com o



**Imagem 23** – Fotografia de Tony Miyasaka, realizada entre os anos de 1958 e 1964. É uma vista ampliada da região do “Quartirão Paulista”, ao fundo estão o Edifício Diederichsen à direita, e à esquerda alinhado ao coqueiro o Hotel Umuarama, o prédio mais alto da cidade no período, e à direita da imagem o Edifício Meira Junior.

comércio nas grandes avenidas e escritórios adentrando as ruas do bairro. É uma região de relevo elevado na cidade, o que caracteriza o nome do bairro, *Alto da Boa Vista*, além de ser próximo ao centro, tornando a região um lugar privilegiado para se viver.

Chegando na casa, me deparo com um grande portão de metal junto a um muro de tijolos à vista, com duas portas, uma central e outra próxima ao canto esquerdo do muro. É por essa porta à esquerda que entro na casa, logo ao atravessar a porta se apresenta um pequeno corredor dividindo duas salas. À esquerda fica a sala de trabalho de Elza, seu escritório, composto de sua mesa e de uma outra ambas com tampo de mármore e sustentação de metal – conforme fomos estreitando relações Elza logo me contou que havia disponibilizado aquela segunda mesa para que eu usasse em minhas idas ao arquivo - e uma grande estante para livros.

Sentamos frente a frente em sua mesa e conversamos um pouco a respeito de meus interesses e de como se desdobraria a pesquisa, afinal estava adentrando sua residência onde vivem ela e sua mãe, D. Tereza, era então um desconhecido a seus olhos. Durante nossa conversa, Elza ia selecionando algumas imagens em seu computador e exibia para ilustrar algumas impressões a respeito das fotografias, tanto minhas quanto delas. O ato

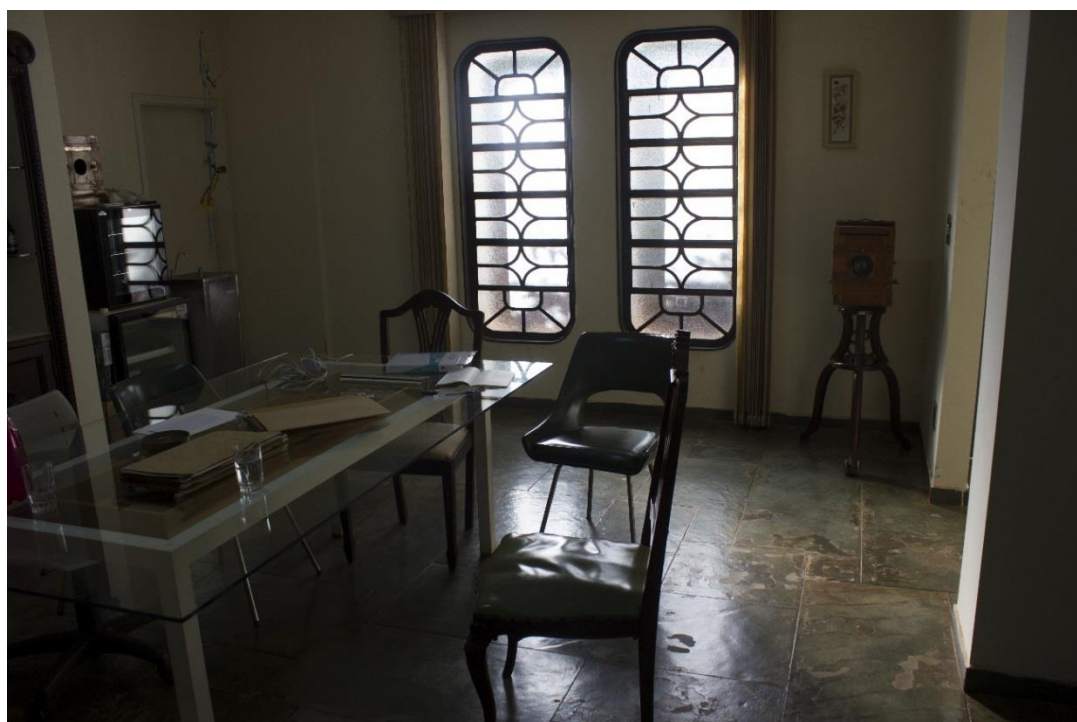
de ver fotos estava de novo presente em minhas conversas com os interlocutores, fator importante para o desenvolvimento do diálogos e a relação com as(os) interlocutoras(es), além de demonstrar a presença e agência da fotografia, durante toda a experiência, na construção da pesquisa. As fotos exibidas por Elza na tela de seu computador fazem parte dos conjuntos de negativos já digitalizados e armazenados no *hard disk* externo, uma grata surpresa – nesse momento de primeiro contatos com o arquivo - saber que parte dos negativos já estavam digitalizados.

Durante nossas conversas, nas diferentes idas ao arquivo realizadas durante dois anos, sempre víamos fotografias juntos e conversávamos a respeito do arquivo, sobre Miyasaka e sua trajetória de vida, como foi o processo de entrar em contato com os negativos do fotógrafo tendo como o objetivo organizar o arquivo e posteriormente o livro, nessas conversas sempre surgiam histórias, narrativas, tratando das experiências vividas com o fotógrafo, seu arquivo e suas imagens. Após a morte de Miyasaka o acervo se manteve guardado e sem contato com as pessoas até o ano de 2006, quando, em função da organização do livro-memória por parte de Elza e D. Tereza, o acervo foi novamente aberto, higienizado, reorganizado e armazenado de forma a proteger, minimamente, o material fotográfico. É durante esse processo realizado por Elza, Tania, Érika e Leila, que o corpus “Jovem Miyasaka” é organizado da forma como o encontrei no armário-arquivo, foi então que os negativos foram identificados e catalogados, essas informações foram utilizadas para a organização de um inventário sobre esses negativos, o mesmo foi realizado para os negativos digitalizados. Os inventários construídos durante essa empreitada são de grande ajuda para a localização das imagens. O inventário não é tão detalhado em relação ao conteúdo de cada fotografia, os detalhes são voltados para o formato, quantidade, estado de conservação e dimensão.

Como lembra Elza, as motivações que levaram ela e D. Tereza a terem a iniciativa de organizar um livro a respeito da obra fotográfica de Miyasaka, foi, por um lado, uma maneira de enfrentar o luto pelo qual a família passava, sentido com mais intensidade por D Tereza. Por outro foi uma maneira encontrada por elas de perpetuar e estabelecer uma memória pública sobre o fotógrafo ribeirão-pretano e sua obra fotográfica, afinal foi uma publicação com tiragem de três mil exemplares que foram vendidos ou dados de presente, o livro foi realizado graças ao patrocínio de um grande número de empresas em sua maioria ligadas à fotografia. Além disso Miyasaka foi muito importante como fotógrafo e comerciante na cidade, entre outras atividades foi fundador e membro da Academia de

Letras de Ribeirão Preto – ALARP. Seu trabalho como fotógrafo até então não havia sido publicado, exceto suas fotografias realizadas durante o período em que trabalhou como fotógrafo para diferentes jornais.

O corpus “Jovem Miyasaka” passou por uma espécie de curadoria por parte do próprio Miyasaka entre os anos de 2002 e 2004, como conta Elza. Nos dois anos que antecederam sua morte, Miyasaka levou para sua casa os acervos de negativos – “Jovem Miyasaka”, “Foto Aéreas” e “Fotos Artísticas” - guardados em uma de suas lojas que à época estava encerrando suas atividades, concentrando os serviços em apenas uma loja localizada na Avenida 9 de Julho, nº843. Quando Miyasaka leva o acervo “Jovem Miyasaka” para sua casa ele inicia o processo de seleção dos negativos que deveriam ser mantidos guardados e descartava em um saco de lixo preto os que deveriam ser retirados do acervo. Nesse momento o fotógrafo realizava um auto-curadoria sobre sua obra, e ao mesmo tempo ia arquivando a si mesmo ao selecionar o que deveria ser guardado e lembrado, definindo o primeiro ordenamento de seu arquivo, e uma primeira memória sobre sua obra fotográfica, através do conjunto de imagens produzidas em seu período de juventude.



**Imagem 24** – Fotografia de Rafael Bezzon, realizada no ano de 2017. Vista da sala de reuniões do Arquivo Miyasaka, ao fundo e ao lado das janelas é possível ver a câmera de madeira, além da mesa com algumas pastas com negativos. Em oposição à mesa, ao lado direito, estão os instrumentos de digitalização e o armário-gavetão em que estão uma parte dos “Negativos Doentes”.

Ao transferirem o acervo para a organização atual, como o encontrei, as disposições criadas pelo fotógrafo para suas seleções foram mantidas. Miyasaka, como lembra Elza, organizou os negativos em envelopes contendo poucas informações, algumas vezes o ano e contexto de realização e em outros envelopes uma descrição geral do conjunto, outros negativos estavam nos envelopes sem qualquer informação e sem respeitar uma vizinhança temática entre os negativos encontrada nos outros envelopes, mas todos estavam armazenados em caixas de metal. A organização dos envelopes foi mantida quando foram re-envelopados, organizados em pastas e guardados no armário-arquivo, mas outros arranjos foram estabelecidos pelas organizadoras, especialmente Elza.

Após um tempo conversando e vendo essas fotografias já digitalizadas, Elza me convidou para conhecer o acervo de negativos. Saindo de sua sala, logo à frente se encontra uma sala composta por uma grande mesa de reunião, algumas câmeras antigas também estão presentes, um número reduzido, compunham a coleção de câmeras fotográficas<sup>35</sup> de Miyasaka, os instrumentos<sup>36</sup> para a digitalização dos negativos, um gaveteiro de madeira, que como contou Elza estão guardados parte dos “Negativos Doentes”, e um grande móvel com armários em sua parte de baixo onde estão armazenados o conjunto das “Fotos Aéreas”. Na extremidade oposta está uma porta, dando acesso o resto da casa. Próxima à mesa de reuniões, no canto próximo à porta por onde entrei, está uma câmera caixote de madeira afixada em um tripé, também de madeira, esse objeto chama minha atenção, algo bastante incomum de se encontrar montada da forma como se apresenta, é uma câmera estereoscópica em perfeito estado. – Como contou em certa ocasião D. Tereza, a câmera foi um presente recebido por Miyasaka de seu amigo Angelo Mestriner, companheiro de Cine Foto Clube.

Junto à sala, onde estão os instrumentos para digitalização dos negativos, há uma porta dando acesso à sala de jantar, conjugada à sala de televisão. É preciso atravessar essa área da casa para ter acesso ao corredor, levando aos quartos onde está o armário-arquivo, desses típicos de repartições públicas para armazenamento de documentos, lugar de armazenamento das imagens, fotografias e negativos correspondentes à produção fotográfica de Miyasaka referente aos anos de 1950 e 1960. Durante nossa conversa, Elza

---

<sup>35</sup> A coleção, após a morte do fotógrafo, está sob a guarda de seu filho Aiko Tony Miyasaka, o Toninho.

<sup>36</sup> Os instrumentos de digitalização são compostos por uma câmera fotográfica Nikon, um retroprojetor, uma luminária de Led de mesa, papel cartão preto e um computador desktop onde são descarregados as digitalizações.



me conta a respeito da composição do Arquivo Miyasaka, são aproximadamente 14 mil imagens, entre negativos e ampliações em papel, além das digitalizações.

Assim ele pode ser dividido em quatro conjuntos: “Fotos Aéreas”, são aproximadamente nove mil imagens; “Fotos Artísticas”, produzidas nos anos 1990 e 2000; “Jovem Miyasaka”, fotos produzidas durante os anos 1950 e 1960; e “Negativos Doentes”, digitalizações dos negativos com maiores índices de degradação. É com o conjunto do “Jovem Miyasaka”, entre ampliações, digitalizações e negativos são três mil imagens, que ficarei em contato durante toda a pesquisa com seus diferentes suportes.

O arquivo Miyasaka não se restringe a apenas a um cômodo ou espaço pré-definido da casa, os conjuntos estão armazenados em diferentes cômodos: corredor, sala de reunião, escritório de Elza, cômodo da despensa. A casa se constitui, pela significância que a fotografia tem na vida dessas pessoas, como um grande arquivo pois além dos lugares de guarda dos conjuntos fotográficos há, também, diferentes fotografias do próprio fotógrafo expostas nas paredes da casa. Como me disse certa vez Elza: “Há fotografias espalhadas pela casa toda, dentro da gaveta da cozinha, dentro da caixa de ferramenta, em cima da televisão”, afinal, como ela disse: “casa de fotógrafo tem foto espalhada por tudo quanto é lado.”.

O conteúdo do Arquivo Miyasaka é dividido, sobretudo, entre as imagens digitalizadas, armazenadas no *hard disk* externo, e os negativos e ampliações guardados no armário-arquivo<sup>37</sup> e nos diferentes armários e cômodos da casa. O corpus “Jovem Miyasaka”, especificamente, está armazenado em formato analógico e digital. Esse conjunto é dividido em três partes: os negativos do armário de metal de cor verde, os “Negativos Doentes” guardados no armário gaveteiro da sala de reuniões e em uma caixa de madeira em cima do armário de metal, e as digitalizações produzidas no Arquivo Miyasaka e outras que migraram do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto e guardadas no HD externo. - são cópias digitais dos negativos em piores condições que fazem parte dos “Negativos Doentes”. O armário-arquivo é composto por quatro gavetas, ao serem abertas se expandem em tamanho ao surgir novos segmentos, nelas estão

---

<sup>37</sup> A forma de armazenamento é um tanto quanto simples, não há sistema de ventilação próprio nem controle de humidade ou instrumentos próprios para a conservação de negativos fotográficos e fotografias em papel. Isso se dá, devido ao custo elevado dos instrumentos de conservação e pela falta de dinheiro para investir na conservação. Até onde eu sei, não há uma cópia de segurança das imagens digitalizadas.

guardados aproximadamente dois mil negativos divididos de maneira heterogênea em setenta e seis pastas.



**Imagem 25** – Fotografia de Rafael Bezzon, realizada no ano de 2017. Vista da parte esquerda do corredor onde está localizado o armário-arquivo, de cor verde, ao lado de outros armários. A porta de madeira à frente leva ao quarto de Elza, o quarto de D. Tereza está ao lado direito do corredor na parede oposta à do quarto de sua filha.

Trabalhar com fotografias e, principalmente, negativos requer uma série de cuidados para não danificar a imagem fixada em seu suporte de acetato de celulose. Os negativos, não todos, mas a grande maioria, está acondicionada em envelopes de papel *acid free*, com PH neutro ou ligeiramente alcalino, assim é possível evitar a reação entre os compostos químicos dos negativos com os compostos do papel, outros negativos estão armazenados em embalagens plásticas próprias para guardar negativos, mas não são consideradas a melhor maneira de conservação podendo danificar o negativo. O manuseio desse material é outra etapa que requer cuidado, para isso é obrigatório o uso de luvas ou dedeira de látex pois a oleosidade natural da pele pode danificar o negativo. Elza me mostrou os procedimentos a serem realizados para manusear o material do arquivo e aproveitamos para vermos algumas imagens.

Por ser arquiteta e professora de arquitetura, Elza propôs uma organização temática para as fotografias digitalizadas, a proposta foi seguir os assuntos encontrados nas fotos e assim agrupá-las seguindo o princípio de uma vizinhança de assuntos

capturados pela lente de Miyasaka: fotos tematizando escolas, fotos de postos de gasolina, de instituições bancárias, edifícios de grande valor simbólico e arquitetônico para a cidade e etc. Os negativos do “Jovem Miyasaka” foram também organizados mantendo e seguindo a ordem proposta por Miyasaka em sua seleção.

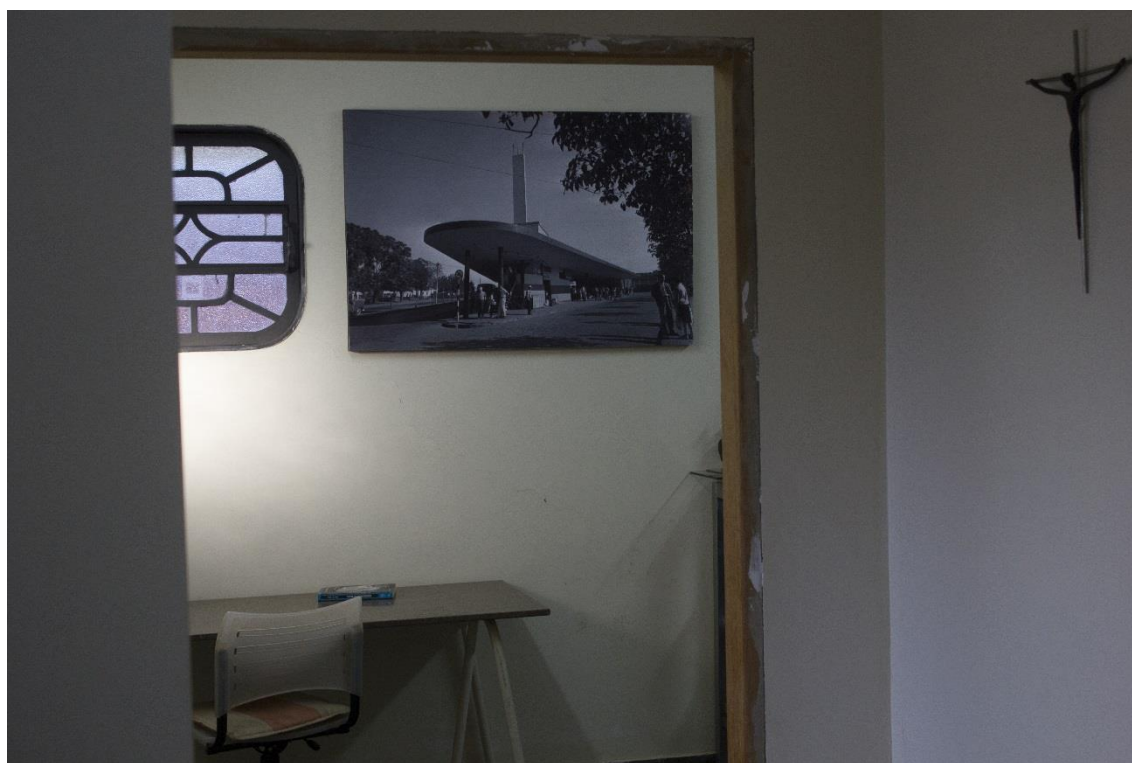


**Imagem 26** – Fotografia de Rafael Bezzon, realizada no ano de 2017. Vista do armário-arquivo onde estão armazenados os negativos do “Jovem Miyasaka”, acima do armário é possível ver a caixa de madeira onde estão parte dos “Negativos Doentes”.

As pastas que armazenam os envelopes, apresentam um número variado de negativos armazenados individualmente em envelopes, neles está registrado a lápis na parte superior o número da pasta e o número de registro cadastrado na planilha-inventário, além de uma breve informação descritiva a respeito do conteúdo do negativo, por exemplo: Pasta 14, R162 – Mercado Campos Elísios. Há ainda uma outra grande divisão que orienta o corpus “Jovem Miyasaka”, entre as fotografias de retrato, realizadas principalmente em estúdio, e as fotos de temática múltipla: registros sociais de eventos públicos, fotos aéreas, prédios da cidade, fotografias da região central entre outros temas.

Viveiros de Castro durante seu texto *O nativo Relativo* (2002, p129-134), reflete a respeito de “levar a sério” o pensamento do outro, seja ele quem for, ao realizar as

reflexões a respeito da experiência compartilhada com os(as) interlocutores(as), e assim não neutralizar através dos preceitos e conceitos da própria antropologia o que é dito pelas pessoas durante os encontros compartilhados. Assim foi essa a postura assumida por mim durante a realização da pesquisa. Dessa forma, é interessante notar quando Elza comenta a respeito das fotografias habitando a casa de um fotógrafo, seu pai, e sua própria casa pois filha e agora guardiã do arquivo, como ela disse: “Há fotografias espalhadas pela casa toda, dentro da gaveta da cozinha, dentro da caixa de ferramenta, em cima da televisão”, a existência de fotografias em caixas de ferramenta ou mesmo nas gavetas da cozinha é algo pouco provável de se comprovar. Por outro lado, a fala de Elza mobiliza uma imagem metonímica através da qual é possível perceber como as fotografias estão emaranhadas - não se desgrudam da vida das pessoas - com a vida e a experiência de minhas(meus) interlocutoras(es) em relação e convívio com o arquivo, as imagens e o fotógrafo.



**Imagem 27** – Foto de Rafael Bezzon, realizada em 2017. Vista da porta de entrada do escritório de Elza, é possível ver a mesa posta nessa posição para que eu a utilizasse, acima dela está uma das ampliações das fotografias de Miyasaka.

As fotografias se espalham por diferentes lugares da casa, principalmente nas paredes e sobre os vários móveis compondo seus cômodos. Um dos principais lugares de exibição de fotografias nas residências, segundo Marcus Banks (2009, p.74-76), é a televisão e o móvel em que está posta, principalmente quando se tratam de fotografias de

família. É assim que se passa na casa da família Miyasaka, as fotografias tematizando os eventos familiares estão arranjadas no móvel da televisão, mas também estão espalhadas pela copa principalmente sobre seus móveis, algumas estão nas paredes da sala de jantar, são sobretudo típicas fotos de família. Há também, em menor número, fotografias de autoria do próprio Miyasaka em grandes ampliações fixadas nas paredes do escritório de Elza, da sala anexa e na sala de televisão e jantar, são vistas da cidade de Ribeirão Preto, que ampliadas e enquadradas se tornaram fotos-quadro ao alcance dos olhos de quem anda pelo espaço da casa, e acabam compondo o conjunto de artefatos fotográficos do arquivo. Há também outras ampliações e fotos-quadro<sup>38</sup> guardadas, junto às fotos que compõem o corpus “Fotos Artísticas”, no cômodo despensa.

Dessa forma o Arquivo Miyasaka se espalha por diferentes cômodos da casa onde estão guardados, principalmente, os negativos fotográficos e documentos a respeito de sua trajetória junto à fotografia em Ribeirão Preto. No entanto, ele se enquadra no conceito de “arquivo fotográfico” definido por Marcus Banks e Richard Vokes (2010, p.338), “[...] nós definimos “arquivo fotográfico” amplamente, como um conceito que se refere a todo e qualquer conjunto ou coleção de fotografias de determinado período histórico, armazenadas conjuntamente com alguma intenção, mesmo que apenas para guardar. [...]”. As fotos e negativos armazenados por Miyasaka foram produzidos em diferentes contextos de trabalho ou interesses do fotógrafo, o conjunto “Fotos Aéreas” se constituiu pois Miyasaka comercializava em sua loja fotografias aéreas da cidade produzidas durante os mais de cinquenta anos que esteve fotografando, as fotos abrangem todo o crescimento urbano e a ocupação da área que corresponde ao município de Ribeirão Preto.

Já o conjunto “Jovem Miyasaka” se formou devido ao trabalho como fotógrafo profissional exercido durante os anos de 1950 e 1960, enquanto as “Fotos Artísticas” corresponde à sua produção autoral nos últimos anos de sua vida, quando já fotografava com câmeras digitais. Os outros documentos que conformam o arquivo do fotógrafo tratam da história de seu estúdio e posteriormente empresa de comércio e laboratório fotográfico, enquanto outros tratam de sua trajetória junto à sociedade ribeirão-pretana,

---

<sup>38</sup> Essas fotografias foram ampliadas em função do lançamento do livro: *Ribeirão Preto pelo olhar de Tony Miyasaka*, um grande catálogo organizado por Elza e D. Tereza e lançado dois anos após a morte do fotógrafo, em 2006.

dentro do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto, junto ao Centro Experimental de Cinema, e nas associações de imprensa e empresariais de que fazia parte.

De maneira geral, os arquivos se constituem através do estabelecimento de micro relações entre o produtor, o fotógrafo, e os objetos (negativos, ampliações, digitalizações e documentos) compondo seu acervo. Também compõem os arquivos as pessoas que se relacionam com o ele (o arquivo) e tudo que o conforma, são os responsáveis por sua organização, reorganização, além dos usuários que estão em relação com o arquivo, seu espaço e suas coisas. Nesse sentido, segundo Olívia Maria da Cunha (2004, p.291), os arquivos devem ser pensados como artefatos culturais em constante construção e reconstrução, e não como algo acabado. Conforme as pessoas utilizam e se relacionam com esse artefato cultural, e os acervos que compõe o arquivo, seu espaço e seus objetos, sua organização vai se modificando através das intervenções realizadas pelos produtores, organizadores, responsáveis e usuários.

Assim se passa com o Arquivo Miyasaka, pois desde seu surgimento ele sofreu modificações através de diferentes intervenções: do próprio produtor do arquivo, o fotógrafo, através de sua seleção das imagens quando constituiu o corpus “Jovem Miyasaka”, e das pessoas que o higienizaram, catalogaram e organizaram, após a morte do fotógrafo, procurando estabelecer uma ordenação para a grande quantidade de fotografias e negativos. Esse processo ocorre até hoje conforme o arquivo é aberto e utilizado por outras pessoas. Quando me encontrei com Elza para iniciar o processo de abertura e pesquisa, ela me contou, pouco antes de abirmos juntos pela primeira vez as gavetas, que um primo havia olhando algumas fotos e, provavelmente, algumas pastas poderiam estar fora da ordem. – Se concretizando ao chegarmos ao armário-arquivo.

Os arquivos cheios de marcas e interferências deixadas pelos produtores, organizadores e usuários, vão se incorporando ao arquivo, assim se mostram dinâmicos à sua maneira. Elizabeth Edwards (2011, p.47), propõe que o tratamento dado aos arquivos fotográficos e às fotografias como sendo objetos passivos, sem agência, apenas fontes de informação, seja repensado, para serem agora conceituados como objetos atuantes, engenhosos, criativos e ativos. Assim é possível pensar que o Arquivo Miyasaka, as fotografias e as pessoas, estabelecem relações através da atuação e ajuda desses objetos, se apresentando como ressonantes, provocadores de novas relações e assim se tornam, como coloca Edwards (2011, p.48), “*resourceful*”, e de grande interesse como objetos sociais. Como quando, ao começar a pesquisa *no* e *com* o Arquivo Miyasaka, algumas

fotografias que compõe o conjunto “Jovem Miyasaka” permitiram o estabelecimento de novas relações com outras pessoas, que em um primeiro momento não se relacionavam diretamente ao arquivo, uma dessas imagens me fez conhecer R. F. Lucchetti, antigo companheiro de Centro Experimental de Cinema, e de Miyasaka.

Ao me encontrar com Lucchetti, novas fotografias produzidas por Tony Miyasaka e que não compõem seu arquivo particular, se apresentaram aos meus olhos devido a esse papel ativo e atuante, “*resourceful*”, de algumas fotografias para o agenciamento de novas relações. Permitindo que de nosso encontro, pesquisador, interlocutor e fotografia, histórias e memórias a respeito de Miyasaka, de sua trajetória, sobre a cidade e o contexto de produção de suas fotografias que compõe o “Jovem Miyasaka” fossem narradas. Durante meus encontros com Lucchetti, também, sempre seguimos vendo fotografias, muitas de autoria do próprio Miyasaka.

O hábito de selecionar e guardar imagens, sejam elas em seus diferentes formatos, e de constituir memória se apresenta como uma prática social e cultural recorrente em sociedades bastante heterogêneas, e é expresso de diferentes formas. Nas sociedades urbano e industriais, de maneira geral em formas de organização social, cultural, política e econômica onde é central a presença do Estado e sua burocracia, favorece a criação dos arquivos públicos utilizados, sobretudo, para a organização da documentação em diferentes suportes sobre os acontecimentos e ações das instituições, e em certa medida favorece a criação de arquivos privados, principalmente de homens públicos, entre eles fotógrafos. Assim, a forma-arquivo se constitui como o modelo canônico e espaço privilegiado para a construção e estabelecimento da memória sobre a trajetória de uma pessoa, instituição ou obra de vida.

Nas sociedades urbano-industriais, o arquivo se constitui como um espaço de memória, normalmente uma casa ou um prédio onde os documentos são armazenados, catalogados e dispostos para serem lidos e consultados em um ordenamento determinado por seus produtores e organizadores. Se apresenta, então, como um espaço mnemônico, determinando, a partir da forma como é organizado, as leituras e interpretações sobre o conjunto de documento que o constitui. Por exemplo a existência nos arquivos públicos de “fundos documentais” ou, no caso do arquivo Miyasaka a separação em três corpus heterogêneos possibilitando uma determinada leitura a respeito da obra de Miyasaka e sua trajetória de vida.

Com a democratização da fotografia aumentou o número de pessoas produtoras de imagens, assim há um acúmulo muito grande de negativos e ampliações ao longo de nossas vidas armazenadas e organizadas em álbuns fotográficos, sejam eles de fotos de família ou álbuns sobre a história de um país, caixas de sapato, gavetas e etc.

“[...] em pouco tempo surgiu o problema de acondicionar adequadamente essas imagens. Foi o momento em que se introduziu no mercado a solução representada por álbuns 'artisticamente' elaborados, em sua forma externa e interna, cujas espessas páginas continham aberturas em forma de janelas onde se encaixavam as fotografias. [...]” (Kossoy, 1980, p.38).

O álbum e o arquivo, público ou privado, segundo André Rouillé (2011, p.98-100.), se constituem como as primeiras máquinas modernas de depósito, coleta e tesauroização de imagens. Dessa maneira o álbum se proliferou em diversos domínios, desde arquitetura, viagens, ciência, medicina, guerras, até cenas do cotidiano e atualidades. Eles também, a meu ver, são grandes máquinas mnemônicas, pela forma como se constrói um álbum fotográfico, ou o arquivo, a partir de uma seleção e organização determinando uma leitura e uma forma de conhecer o assunto ali arquivado.

O álbum é um grande exemplo de máquina mnemônica, sobretudo o álbum de família, construído procurando estabelecer uma memória selecionada por seu produtor sobre os acontecimentos e eventos que orbitam os membros da família, assim se estabelece uma ordenação de leitura das situações ali retratadas em imagens. O álbum de família, por exemplo sobre os primeiros anos de uma criança, é ordenado a partir das primeiras atividades experienciadas pela pessoa retratada, dessa maneira a forma como é construído o álbum, como as fotografias são arranjadas, determinam a narrativa e a experiência estabelecida com as fotografias (Edwards, 2002, p.71). Assim ao folhear suas páginas o observador se depara com uma determinada leitura sobre as situações ali selecionadas e vividas pela pessoa, principalmente nas sociedades urbano industriais onde o hábito de olhar para álbuns se configura como uma prática social.

“Contudo, olhar para álbuns também é um ato social. A natureza de um álbum determina, em certa medida, o tipo de imagens que o compõem, as relações sociais de visualidade e a adequação de seu formato para a intencionalidade de leitura pretendida para as fotografias que compõem o álbum. [...]” (Edwards, 2002, p.72)

Não só os álbuns se apresentam como lugares de memória e instrumentos de técnicas mnemônicas, os livros de fotografia assim como os livros autobiográficos



também se apresentam, conforme as motivações para suas produções, como espaços de estabelecimento e construção da memória sobre determinada pessoa, trajetória ou obra de vida. Penso especificamente em dois casos, o primeiro de Luis Buñuel que inicia sua “semi-biografia”, como o próprio autor a nomeia, refletindo sobre a importância da memória e dos exercícios de memória mecânica. Afinal, segundo o cineasta espanhol “[...] A memória é perpetuamente invadida pela imaginação e o devaneio, e, como existe uma tentação de crer na realidade do imaginário, acabamos por transformar nossa mentira numa verdade. [...]” (Buñuel, 2009, p.15). O cineasta era um exímio *memorió*<sup>39</sup> e em sua velhice, assim como sua mãe, foi aos poucos perdendo a memória sobre as coisas e “Esse tipo de esquecimento, e outros que não tardam a surgir, faz que passemos a compreender e admitir a importância da memória. [...]” (idem, p.13), assim ele constrói seu livro em torno de momentos, imagens e lugares mobilizados por Buñuel para falar sobre sua vida, como se realizasse um exercício mnemotécnico.

O segundo é a produção, por parte da viúva e da filha de Tony Miyasaka de um livro-catálogo de fotografias, abrangendo parte da obra do fotógrafo, concebido como uma forma para tratar do luto por sua morte, mas também para a continuidade e o estabelecimento de uma memória sobre sua obra. Livro-memória. Sua organização à maneira de um álbum permite uma leitura mnemotécnica sobre a obra do fotógrafo, cada fotografia é um lugar a ser acessado e que acessa o observador, fazendo emergir desse encontro os invisíveis envolvidos com a imagem-fotografia: o passado, as histórias e lembranças incrustadas na imagem. Assim se passou quando folheava o livro-memória em uma de minhas idas ao Arquivo Miyasaka e, durante o virar das páginas, D. Tereza veio até a mesa onde eu estava sentado e ao ver uma fotografia de um acidente, onde estão envolvidos um ônibus e um carro, contou e rememorou sobre o trabalho de Miyasaka como repórter fotográficos, além de lembra um detalhe a respeito do carro envolvido no acidente: era do próprio fotógrafo.

As fotografias que compõem o arquivo são como bolsões de acesso a um outro tempo, ao passado e à lembrança. Segundo Boris Kosoy (2014, p.146) é através das imagens que “[...] viajamos no tempo, em direção aos cenários e situações que nelas vemos representados; através de nossas lembranças, de nossa imaginação, viajamos ao passado [...]”. Miyasaka ao armazenar e selecionar fotografias e negativos para a

---

<sup>39</sup> Nome dado na Espanha aos alunos que tem uma grande capacidade em memorizar informações.

constituição de seu arquivo, esse ato do fotógrafo pode ser entendido como uma forma dele constituir uma memória de sua produção como fotógrafo, uma memória pessoal, mas também como a constituição de uma memória sobre a cidade de Ribeirão Preto. A seleção por parte de Miyasaka e a organização por ele proposta para as fotografias, armazenadas nos envelopes e divididos de acordo com os temas, funcionam como regiões temáticas do próprio Arquivo Miyasaka. Ao serem acessados possibilitam uma determinada leitura da obra fotográfica de Miyasaka dos anos de 1950 e 1960, mas também sobre um passado da cidade e seus lugares. Por exemplo ao encontrar um conjunto de fotografias que tratam da inauguração de órgãos públicos é possível perceber as transformações vividas pela cidade e a atuação de Miyasaka como repórter fotográfico, por outro lado ao me deparar com um conjunto de fotografias de retrato de estúdio é possível entender a trajetória profissional de Miyasaka.

Os arquivos entendidos como espaços mnemônicos, lugares onde habitam memória, podem também ser tratados como uma máquina performática do tempo. Através de seu inventário, catálogo mnemotécnico ou instrumento-*memórion*, é possível acessar os diferentes lugares, fundos documentais, pastas e acervos que compõem os arquivos. O arquivo fotográfico é uma grande máquina-*memórion*, composta por milhares de pequenas máquinas do tempo, as fotografias e negativos, que nas palavras de Elizabeth Edwards, são “[...] um análogo microcósmino do enquadramento do espaço, o qual é conhecimento. [...]” (1996, p.76).

O arquivo Miyasaka é uma grande máquina-*memórion*, construído pelo próprio fotógrafo e as pessoas que o reorganizaram e o utilizam. Como a máquina do tempo de H.G. Wells, que consegue viajar tanto para o tempo passado como para o tempo futuro a partir de um mecanismo de alavancas, a máquina-*memórion* Miyasaka também viaja para o tempo passado através das fotos, permitindo pensar o tempo presente e o futuro. Suas fotografias, inseridas no tempo enquanto contingência, nos levam aos “anos dourados” da cidade de Ribeirão Preto, através da particularidade de seu olhar. Por outro lado, me fazem, e a todos que as olham, refletir de alguma forma sobre a cidade em seu momento atual. Por meio de suas fotografias de forte característica documental, tematizando sobretudo a cidade, é possível pensar sobre as transformações ocorridas em seu tecido urbano como o processo de verticalização vivida pela região central, assunto de grande atenção da câmera de Miyasaka. Essas fotografias não tratam apenas do passado, mas é através delas e do contato com o passado por meio delas, que as histórias e memórias

vinculadas a essas imagens produzem os substratos para reflexões contemporâneas sobre a cidade e seu espaço.

## **2.4 As Imagens no Arquivo**

Não é novidade que a fotografia, devido à sua materialidade, auxilia o pesquisador durante a experiência de pesquisa no estabelecimento das relações com os interlocutores, como lembra Elizabeth Edwards “[...] Fotografias são locais privilegiados para as interações sociais ocorridas em campo. Elas facilitam o trabalho de campo permitindo atos de amizade, troca e diplomacia, além de auxiliarem no estabelecimento de uma comunicação compartilhada, mesmo em contextos políticos assimétricos. [...]” (2015, p.242-243). Assim, segundo a autora, as fotografias podem ser entendidas como espaços privilegiados em que ocorrem tais encontros, é no ato de ver fotografias em conjunto que ocorre a conexão, o afeto, o elo de ligação entre o pesquisador e os interlocutores da pesquisa. É o que ocorre durante minha experiência de pesquisa no encontro com Tania quando vimos o livro-memória, com Elza quando vimos as fotografias digitalizadas e o acervo de negativos, também com Lucchetti quando me mostrou fotografias de autoria de Miyasaka e narrou sobre o período em que atuaram juntos no Centro Experimental de Cinema.

Os arquivos de forma geral e, principalmente, os arquivos fotográficos não devem ser entendidos através de uma única fotografia. O arquivo é pensado como um artefato cultural em si mesmo, composto por diversos conjuntos de informações comprimidos em cada imagem e que se expressam ao se relacionarem com o observador. Devem, a meu ver, ser pormenorizados e refletidos tendo em vista o seu conjunto, seu contexto de produção, as relações e os diálogos estabelecidos entre as fotografias e através das fotos com os interlocutores, observadores e as diferentes camadas de histórias, lembranças e memórias que se expressam através desse encontro. Para tanto, olhar para a maior quantidade possível de fotografias que compõe o conjunto “Jovem Miyasaka” se faz central para compreender esse período da produção do fotógrafo. Durante minhas experiências de imersão no arquivo e com suas imagens, procurei, ao menos, olhar todas

as imagens conformando o corpus com o qual trabalho. Durante as idas, olhadas, e vindas algumas imagens se destacavam e estabeleciam relações e afetos mais intensos com o meu olhar

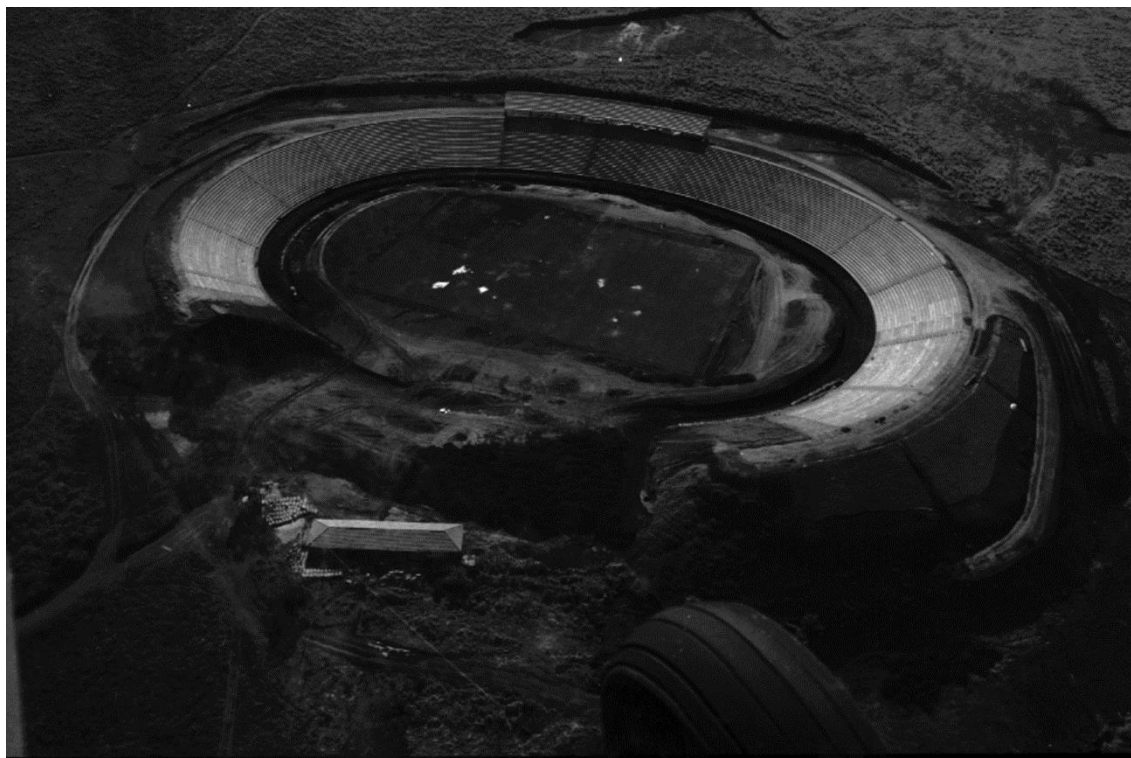
O processo de abertura do arquivo, de tirar as fotografias e negativos de seu sono arquivístico, se inicia por operações simples como o encargo manual de seu material. É remexendo as pastas analógicas e digitais, retirando os negativos de seus invólucros, colocando-os na contraluz ou na tela do computador e assim sua imagem se apresenta aos olhos do observador que se inicia o contato com as fotos em arquivo. Durante esse momento de abertura e contato com as imagens, me propus a conviver com elas, carregando o *hard disk* externo para fora do arquivo, quando necessário, e frequentando o arquivo semanalmente para estabelecer uma relação de convívio sistemático com as pessoas e as fotografias.

Como proposta de trabalho, comecei a estabelecer uma relação com as imagens a partir de um olhar sistemático para elas, mas sem a necessidade e preocupação em fazer uma exegese dos elementos que compõem cada imagem fotográfica. Assim, me propus a uma abordagem acerca das fotografias que valorizasse sua qualidade polissêmica privilegiando a experiência vivida com as fotos, ao invés de uma abordagem estritamente semiótica (Edwards, 2011, p.185). Abria as pastas e olhava para as imagens com a curiosidade e a vontade de saber o que está por vir, sempre seguindo em frente, pasta atrás de pasta com o intuito de conhecer e perscrutar esse conjunto fotográfico, ao mesmo tempo as fotografias expressavam, através de sua multiplicidade de temas e assuntos, a trajetória de Miyasaka em sua relação com a produção de imagens.

Nesse ínterim algumas fotografias apresentavam a qualidade de prender meu olhar, me provocavam a olhá-las com mais atenção. Uma dessas fotografias é uma imagem aérea de uma cratera à primeira vista esquisita, uma foto sem muita luz onde o que prevalece é o escuro, a falta de luz, que contrasta com as outras fotos que havia encontrado até então. Deixo meu olhar passear pela imagem por mais tempo (Imagem 28).

Após um período longo olhando para a imagem, ela começa a se mostrar em seus contrastes, a cratera em construção é o nascimento do estádio de futebol do Botafogo Futebol Clube, agremiação centenária da cidade de Ribeirão Preto que inaugurou seu estádio no ano de 1968. Mas, tem um elemento na fotografia que contrasta com a cratera,

um pedaço de pneu na parte inferior da foto chama a atenção, é o trem de pouso do avião em que o fotógrafo se encontrava para realizar a fotografia, aparentemente pode ser um ruído que não é bem vindo para a composição da imagem, mas Miyasaka manteve essa imagem em sua seleção e esse elemento extra, a meu ver, constrói junto à fotografia a sensação de olhar a partir do ponto de vista de quem está no avião e não apenas uma paisagem aérea.



**Imagem 28** – Fotografia de Tony Miyasaka, produzida entre os anos de 1966 e 1968, período em que foi realizada a construção da obra. É o estádio Santa Cruz, conhecido como Santão, de propriedade do Botafogo Futebol Clube, localizado na avenida Costábile Roman, s/n°. Há ainda na cidade de Ribeirão Preto outra agremiação futebolística, o Comercial Futebol Clube.

A fotografia acima (Imagem 28) me remete à imagem enunciada por Susan Sontag (2004) do herói moderno, à maneira do aviador e do viajante, o fotógrafo se transmuta no aventureiro que caminha com sua câmera pela cidade registrando seus espaços e suas transformações, é o herói “[...] sem necessariamente ter saído de sua terra natal. [...]” (p. 106 ,2004). Miyasaka, a meu ver, encarna esse heroísmo junto de sua câmera ao transitar pela cidade fotografando e documentando seus espaços e transformações como se não houvessem obstáculos, seus enquadramentos sempre procuram novos ângulos, melhores posicionamentos para o fotógrafo e sua câmera, é o que se passa ao realizar algumas fotografias em cima dos topos dos prédios ou lugares que podem gerar risco à sua integridade física. Como lembram Elza e D. Tereza, Miyasaka procurava sempre carregar consigo uma escada de madeira desenvolvida por

ele para a realização de algumas fotografias, afinal ele tinha como princípio que o fotógrafo devia sempre estar preparado para o assunto a ser fotografado. É ao heroísmo do fotógrafo, de correr o risco para realizar a tomada perfeita, que a fotografia expressa, além de ser uma das primeiras fotografias com que me deparei ao começar a remexer em seu arquivo, alimentando assim minha imaginação a respeito do fotógrafo ribeirãopretano.

O arquivo, como disse acima, está localizado na atual residência de D. Tereza e Elza, se mostrando, no transcorrer da pesquisa e do convívio com meus interlocutores, um lugar repleto de imagens expressas em seus diferentes suportes, o negativo, o digital, a memória contada em narrativas e histórias a respeito do fotógrafo, de sua trajetória e de seu arquivo. Durante uma pesquisa que se propõe realizar uma etnografia, os acontecimentos ocorridos em campo se dão ao acaso da vida das pessoas, após praticamente quatro meses de convívio semanal com o arquivo, as imagens e os interlocutores, uma de minhas principais interlocutoras, Elza, me chamou para uma conversa. Ela então me comunicou que a partir do segundo semestre de 2015 até o a metade de 2016 estaria morando na Itália, em Milão, devido a uma bolsa de pesquisa conseguida por estar cursando doutorado no Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos – IAU USP e, sua mãe, mudaria para São Paulo para morar durante esse período na casa de sua irmã, Cristiane.

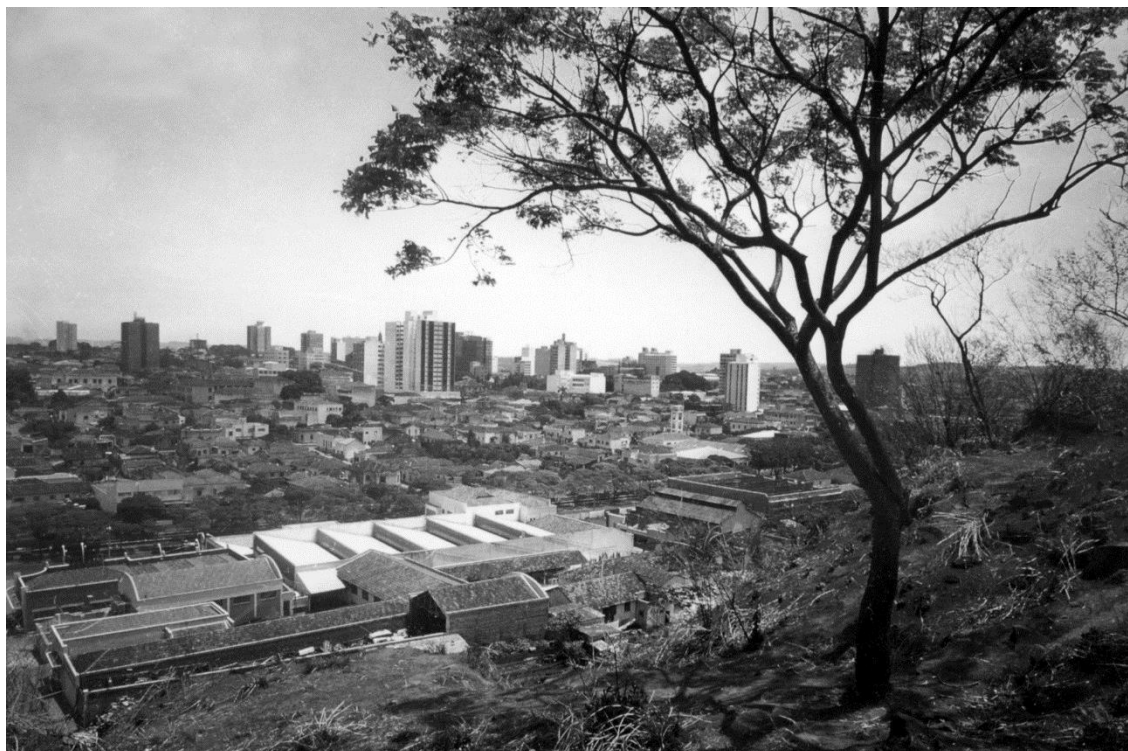
Assim, combinamos que continuaria a frequentar o arquivo mesmo com a partida de minhas principais interlocutoras, para que eu continuasse a ter acesso ao arquivo Elza encomendou uma cópia das chaves da casa para mim. Dessa forma, após a partida de Elza e D. Tereza a experiência de pesquisa no e com o Arquivo Miyasaka se modificou, agora era apenas eu – pesquisador –, as fotografias e o arquivo, a antiga morada do fotógrafo. Continuei, durante o período de ausência de minhas principais interlocutoras, com minha postura de olhar sistematicamente para o maior número de imagens que compõe o “Jovem Miyasaka”, me propondo a ser afetado por essas imagens.

Continuei minha proposta de relação com o arquivo e suas imagens seguindo a proposta de ordem fenomenológica na relação estabelecida com as fotografias privilegiando a experiência e os afetos vividos com as imagens (Edwards 2002, p.70; 2011, p.185; Barthes, 2011, p.30) ao invés de descrições descritivas sobre seus conteúdos. Minha postura perante as imagens, assim como a de Roland Barthes (2011), era “[...] comprometer-se com uma força, o afeto; [...]” que algumas fotografias estabelecem com

o observador, afinal, devido às circunstâncias da pesquisa, “[...] me interessava pela Fotografia por “sentimento”; eu queria aprofundá-la, não como uma questão, um tema, mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, olho e penso.” (Barthes, 2011, p.31).

Conforme as pastas eram abertas, analógicas e digitais, as fotografias que ali estavam guardadas eram por mim, enquanto observador e pesquisador, animadas, iluminadas e elas também animam e iluminam o observador, despertando a imaginação, a memória, através do afeto estabelecido a partir dessa relação com determinada imagem. Assim, surgiam ao olhar diferentes fotografias abordando aspectos distintos da experiência de Miyasaka com sua câmera, entre todos os temas abordados pelo fotógrafo, há um com uma importância central na construção de seu acervo. A cidade, o ambiente urbano de forma geral, em todos as suas diferenças de lugares, edificações, acontecimentos públicos, instituições, além do uso que as pessoas faziam do espaço urbano, principalmente através das grandes comemorações cívicas e inaugurações de órgãos públicos, é constantemente registrado e documentado pelo fotógrafo.

Ao abrir a pasta intitulada “Aéreas” e começar a olhar as fotografias, uma delas, apesar de sua aparente simplicidade, ataca meu olhar e chama minha atenção. Arquivos, muitas vezes, são desordenados dentro de sua própria ordenação, assim dentro desta pasta não encontrei apenas fotos aéreas, como a imagem 28, também estão presentes vistas de ruas da cidade, prédios, construções e paisagens urbanas. Ao olhar para esta fotografia (Imagem 28) é como se através de meu olhar eu a animasse e ela despertasse algo, que não consigo nomear, em mim. Miyasaka, que usa do risco para conseguir a melhor foto, também se vale da sensibilidade para construir uma fotografia do centro da cidade de Ribeirão Preto, enquadrando com sua câmera uma árvore jovem e alguns arbustos secos.



**Imagem 29** – Fotografia de Tony Miyasaka, produzida entre 1960 e 1965. É uma vista da região central, a partir do Morro do São Bento, onde se localiza atualmente o Bosque Municipal Fábio Barreto, a Secretária da Cultura, o Teatro de Arena “Jaime Zeiger”, o Teatro Municipal de Ribeirão Preto, a Escola de Arte do Bosque, o Museu da Imagem e do Som “José da Silva Bueno”, e o Complexo Esportivo Cava do Bosque. Juntos formam o Parque Municipal do Morro do São Bento. Há ali um jardim de esculturas em área aberta, nas praças e jardins, dos artistas: Bassano Vaccarini e Thirso Cruz, além de um mosaico em vidro da artista ribeirão-pretana Odilla Mestriner.

Essa paisagem do centro da cidade de Ribeirão Preto, observado por outro ângulo mobiliza meu olhar, me afeta, sobretudo, pela atenção dedicada pelo fotógrafo às plantas para a composição de sua fotografia. Em primeiro plano a copa da árvore produz um efeito de sombreado no enquadramento da região central, os galhos nus, sem folhagens das outras árvores também entram na composição, junto com os arbustos esparsos que habitam o pé da árvore em conjunto com regiões de terra nua criam a atmosfera de sequeidão. Esse é outro afeto emitido e animado em mim pela imagem, ao olhá-la ela reflete a sensação vivida por quem mora na cidade de Ribeirão Preto, o calor claudicante e o clima seco experienciados no dia-a-dia. Toda essa natureza emoldura o centro da cidade, que se mostra ainda em processo de crescimento e transformação, visível principalmente pela pouca quantidade de edifícios habitando a região central.

Além de sua qualidade estética, um aparente lusco fusco de fim de tarde, tendo na presença da luz um elemento importante para a construção da imagem, essa fotografia me afeta enquanto observador por uma característica de passar a sensação de experienciar o



ambiente, o momento de tirada da foto. Barthes já observava que “[...] as fotografias de paisagem (urbanas ou campestres) devem ser *habitáveis* e não visitáveis. [...]” (2011, p.49). É como se a fotografia agenciasse a imaginação, ou um desejo imaginativo “fantasmático”, como gosta Barthes, fazendo com que o observador fosse transportado para um tempo passado, o do período da foto, ou fosse levado à um tempo utópico através da imaginação do observador.

Assim, a fotografia tem a qualidade de ser a imagem do tempo passado, por sempre estar ligada ao seu referente, e, também, do tempo presente pois como lembra a antropóloga inglesa Elizabeth Edwards, “[...] A fotografia, pela própria natureza, é ‘do’ passado. Contudo, também é do presente. Ela preserva um fragmento do passado que é transportado em aparente totalidade para o presente. [...]” (1996, p.16). Além disso, a fotografia por ser da ordem das imagens estáticas permite ao observador, em diferentes contextos relacionais com as fotos, se demorarem o tempo que for necessário para analisar ou imaginar ficções através do encontro com essa fotografia ou um conjunto de fotografias. Um bom exemplo da potência ficcional da fotografia aliada a uma análise histórica, cultural e social envolvendo as imagens, é o filme: *El Pabellon Aleman*, dirigido pelo arquiteto e professor da *Universidad Complutense de Madrid*, Juan Millares.

O realizador espanhol, se utiliza de um conjunto de fotografias produzidas na inauguração do *Pavilhão Alemão*, construído pelo arquiteto Mies van der Rohe para representar a Alemanha na *Exposição Universal de Barcelona*, ocorrida no ano de 1929. Através das fotografias, o narrador da película especula sobre os acontecimentos e as pessoas presentes nas fotografias, após o reconhecimento das pessoas envolvidas na inauguração e desembaraçada as relações de poder e interesses políticos e econômicos que envolviam os convidados, o diretor reflete, através da identidade das pessoas presentes e de suas trajetórias pessoais sobre um dos piores momentos do século XX, a Segunda Guerra Mundial e os horrores do genocídio judaico. O fotógrafo, através de sua subjetividade transforma um acontecimento por ele experienciado em imagem, e através delas é possível, devido às qualidades da fotografia, conhecer e produzir conhecimento sobre o mundo.

A abertura do Arquivo Miyasaka, olhar e me relacionar com as fotografias, se prolongou por alguns meses, principalmente devido à grande quantidade de imagens que formam o conjunto “Jovem Miyasaka”. O trabalho em arquivo acontece de maneira vagarosa e cuidadosa, é necessário que se olhe cada fotografia e negativo para conhecer

e compreender esse momento do trabalho de Miyasaka. Outro fator que potencializa essa forma de trabalho, é a falta de uma sistematização das informações sobre as fotografias. Há apenas um inventário sobre o conjunto de negativos, com informações a respeito das condições de preservação deles, principalmente para as fotografias digitalizadas e os “Negativos Doentes”, não foi realizado nenhum inventário ou condensação de informações a respeito dos conteúdos que formam as imagens, por isso a necessidade em olhar as fotografias em seu conjunto. Somente as fotos que compõem o acervo do *Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto*, e incorporadas ao Arquivo Miyasaka, apresentam informações detalhadas sobre seu conteúdo, além de uma datação criteriosa.

Esse trabalho requer uma grande quantidade de paciência para que seja realizado, por um lado permite a cada imagem o tempo necessário de observação por parte da pessoa que a olha, por outro ele acontece dessa forma devido aos cuidados necessários por parte do pesquisador e observador em lidar com materiais frágeis como são os negativos, armazenados em seus envelopes. As fotografias digitalizadas, aparentemente, se mostram mais fáceis e rápidas de realizar a observação, mas não é bem isso o que ocorre. Mesmo em seu formato digital, facilitado através do uso dos computadores e da tela para a visualização da imagem, também se mostram trabalhosas de serem observadas, afinal são os negativos que foram digitalizadas e assim é necessário que eles sejam positivados através do *Photoshop* para que a imagem surja aos olhos do observador. O Arquivo Miyasaka não é composto apenas de negativos e positivos fotográficos, nas paredes da casa também estão à vista algumas fotografias do fotógrafo.

As fotografias encontradas no arquivo, individualmente, podem ser entendidas como pequenas mostras, lascas imagéticas de uma grande massa de artefatos imagéticos que organizados e armazenados formam um corpus temático. Assim permitem, através de sua qualidade performática, trazer ao presente o passado, aquilo que já foi, um determinado instante da existência humana transformado em imagem, uma amostra da experiência de olhar para cidade vivida por Miyasaka. A essa sensação de acessar um tempo passado, e ser transportado através da imaginação para dentro da fotografia, como se ela pudesse ser habitável (Barthes, 2011), é o que me afeta na imagem trinta.



**Imagem 30** – Fotografia de autoria de Tony Miyasaka, realizada entre os anos de 1955 e 1960. Vista da Rodoviária do Triângulo, localizada na avenida Fábio Barreto, n° s/n. O terminal rodoviário funcionou até a metade dos anos de 1960 quando foi desativado e as atividades transferidas para o atual terminal rodoviário, localizado na avenida Gerônimo Gonçalves, n°640. Atualmente no prédio da foto funciona um grupamento do corpo de bombeiros.

Outra dessas lascas habitáveis do Arquivo Miyasaka é a vista da Rodoviária do Triângulo, que ganhou esse nome graças ao formato do terreno onde foi erguido o prédio, além de ser uma construção inspirada no formato de uma asa de avião. Olhar para essa fotografia me transporta, através da imaginação, a esse lugar bastante curioso das cidades, as rodoviárias. Lugar de passagem e de parada, mas também ponto de encontro e centro ressonante de pessoas, coisas, mercadorias e objetos, nos anos de 1950 e 1960 era a forma de transporte intermunicipal mais utilizada tanto para pessoas como para coisas. O presente no passado, é assim que essa fotografia se apresenta aos meus olhos.

Essa fotografia, se fez presente em diversos momentos da pesquisa, meu primeiro encontro com ela se deu quando folheava o livro-memória organizado por Elza e D. Tereza, na ocasião ela não havia me afetado como quando fui ao arquivo pessoalmente e me deparei com uma ampliação, de 80x60 cm, transformada em quadro dessa foto afixada no escritório de Elza, na parede a frente da mesa colocada em virtude de minha presença.

O enquadramento proposto pelo fotógrafo, proporciona a sensação de vivenciar e experienciar esse momento.

Com a ajuda de uma lupa conta fio<sup>40</sup>, olhar para essa imagem se torna uma experiência diferente, os detalhes capturados pelo olhar do fotógrafo ficam visíveis, despertando minha imaginação. Há no centro da imagem, ao lado da placada de “Proibida a circulação de automóveis”, um(a) jovem com uma cesta de treliça aparentemente vendendo alguma coisa para o homem que o(a) observa com a mão no queixo. Do outro lado da calçada ocorre uma conversa entre um homem e uma mulher, que estão indiferentes com a presença do fotógrafo e sua câmera, mas no meio deles surge um rosto, escurecido pela luz, quase um borrão que olha diretamente para o fotógrafo encarando sua câmera, assim como os homens acima da escada que olham em direção ao lugar onde Miyasaka posiciona sua câmera. A fotografia permite, a meu ver, ao observador ser transportado para um dia na vida da rodoviária de Ribeirão Preto de início dos anos de 1960.

Outra característica dessa fotografia que chama minha atenção é a forma cuidadosa, carinhosa, que Miyasaka dispense às plantas na construção de suas imagens fotográficas, principalmente quando enquadra as folhagens das árvores. As plantas atuam, muitas vezes, como elementos formais para Miyasaka construir a fotografia, criando uma espécie de moldura com as plantas, por exemplo na imagem trinta, no canto superior direito do enquadramento. Ou na imagem abaixo (imagem 31), construída dando atenção aos pormenores, os detalhes, que se apresentam diante da lente do fotógrafo, que se assemelha à maneira do antropólogo que tem no, como lembra Agier (2015, p.9), “[...] detalhe seu companheiro [...]”. O ambiente urbano visto através do olhar do fotógrafo ribeirão-pretano, é permeado pela natureza das folhas e plantas que compõem a paisagem urbana da cidade Ribeirão Preto.

---

<sup>40</sup> “As lupas Conta Fios foram especificamente concebidas para trabalhos técnicos em que o pormenor é especialmente relevante. Estas lupas dispõem de dois modelos diferentes, um de plástico e outro fabricado em metal.” (Informações retiradas do site uma empresa portuguesa produtora de instrumentos óticos. A lupa conta fio utilizada por mim é de plástico, e foi um presente de Elza.



**Imagem 31** – Fotografia de autoria de Tony Miyasaka, realizada na década de 1950. Vista panorâmica de um prédio em construção, na foto é possível ver que o fotógrafo está na parte de cima de seu carro.

As fotografias, como bem observou Susan Sontag, “[...] 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. [...] São nuvens de fantasia e pílulas de informação. [...]” (2004, p.84). É através da magia fantástica da imagem fotográfica, em sua qualidade de absorver para dentro de suas fronteiras o olhar, a imaginação, a lembrança, a sensação, a memória, ou seja sua qualidade polissêmica, que permite o estabelecimento e agenciamento de relações possibilitando diferentes interpretações para as fotografias.

Assim, a fotografia, pode ser entendida como um ponto de ressonância de relações, propiciando o acontecimento de encontros fotográficos a partir do contato com os observadores, o pesquisador e os interlocutores. A imagem fotográfica, por outro lado, se mistura e se confunde com a memória. A fotografia se constitui como memória a partir do momento em que registra a aparência dos cenários, objetos, fatos, pessoas em determinado instante da existência humana. Estabelecendo a memória coletiva de uma

nação com seus monumentos, cidades, paisagens urbanas, sua gente e etc., ou a memória pessoal, os retratos, os registros de família. (Kossoy, 2014, p.132).

Nas palavras de Miriam Moreira Leite (1993, p.145), as imagens são “[...] um elo no movimento do pensamento que ligam as que precedem às que as seguem. A fotografia seria o ponto de encontro das contradições entre os interesses do fotógrafo, do fotografado, do leitor da fotografia e dos que estão utilizando a fotografia. [...]”. Dessa forma, olhar para as fotografias pode desencadear o surgimento no observador de outras imagens, lembranças, histórias e memórias, que estão atreladas às fotos e a partir desse encontro se fazem latentes, possibilitando estabelecer relações entre a pessoa e a fotografia, a coisa olhada.

A foto se estabelece como instrumento de memória coletiva, principalmente nas sociedades urbanas ocidentais, devido à expansão da fotografia após a segunda metade da década de 1930 quando são produzidas e comercializadas máquinas de pequeno porte como a *Leica*, lançada no ano de 1936. Assim, as imagens fotográficas ganham bastante importância como instrumentos para a rememoração dos acontecimentos vividos pelas pessoas, e, dessa forma, estabelecem responsabilidades para a conservação do passado transformado em imagem, englobando tanto o esforço de instituições públicas – arquivos, bibliotecas, etc.– quanto de instituições privadas – arquivos particulares, álbuns de famílias, etc.-. (Mauad, 2007, p.2-3)

No Arquivo Miyasaka, as fotos do *Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto* incorporadas ao acervo particular estão em suas cópias digitais, o processo de digitalização foi realizado por Tania Registro e foi feito a partir dos originais encontrados em papel fotográfico. Esse conjunto é formado por fotos produzidas, em sua maioria, durante a realização de eventos e solenidades públicas da prefeitura de Ribeirão Preto, algumas imagens estão organizadas formando séries a respeito de determinado evento. Há dentre elas uma que me afeta fazendo com que eu a olhe por muito tempo e por diversas vezes, a primeira vez que passei os olhos pela foto ela despertou minha curiosidade. A princípio, ao olhar a foto, me pareceu que era o registro de um comício realizado em um açougue, situação bastante curiosa para o encontro dos políticos com seus eleitores, tendo em vista como as coisas se dão na política dos anos 2000 extremamente midiaticizada e espetacularizada, com grandes eventos e tudo o mais.

Quando consultei o inventário produzido pelo Arquivo Público, informava que na verdade o evento em questão era a inauguração do açougue COMAP, aparentemente uma boa oportunidade para o candidato encontrar seus eleitores. A foto foi produzida no dia 04 de agosto de 1962, segundo o inventário, era o segundo governo para a prefeitura de Ribeirão Preto do Coronel Alfredo Condeixa Filho, homenageado na ocasião com uma grande faixa exibindo seu nome junto ao nome do açougue. Miyasaka constrói sua foto produzindo uma vista panorâmica do momento em que as pessoas se aglomeravam próximas a porta de entrada do açougue, que se localizava na esquina da rua Capitão Salomão com a rua XI de Agosto, no número 1369, atentos para ouvir quem lhes falava.

Ao olhar com mais atenção para a fotografia, logo abaixo do poste em que está afixada a faixa com o nome do açougue, uma pessoa logo chama minha atenção. É uma garota de vestido de bolinhas, com sapato preto e meias brancas até a metade da canela, parada ao lado do poste segurando um sorvete de picolé, que está em sua boca, e o outro braço cruzando seu corpo, encarando o fotógrafo. Enquanto isso o resto das pessoas que estão no evento, a maioria homens e pelas roupas que vestiam eram trabalhadores que moravam no bairro da Vila Tibério<sup>41</sup>, próximo ao centro da cidade.

Ao olhar para esta foto com mais atenção e a ajuda de uma lupa conta fio é possível notar a presença de mais duas pessoas encarando o fotógrafo como a garota do sorvete. Acima dela há um sujeito de camisa branca com o braço apoiado na lateral de seu corpo olhando diretamente para o fotógrafo, no canto direito ao lado do rapaz de camiseta regata branca e chapéu com seus braços cruzado, há um rosto que encara a câmera. É o rosto de outra mulher, que diferente da garota com o picolé está sorrindo para o fotógrafo. Junto os rostos que se voltam para Miyasaka formam um triângulo retângulo, mas o que me afeta e torna essa foto provocante é a postura da garota que encara o fotógrafo.

Miyasaka produziu onze fotografias sobre esse evento, de diversos ângulos e abordando o evento de diferentes pontos de vista, mas a ordem em que as fotografias se apresentam no arquivo não segue a ordem dos acontecimentos. Essa é uma constante em relação a outras fotografias que também tematizam e compõem séries fotográficas sobre

---

<sup>41</sup> A Vila Tibério é um dos bairros mais antigos de Ribeirão Preto, foi fundado em finais do século XIX e recebeu denominação oficial em 1903, através de uma lei promulgada na Câmara. Durante os anos de 1910 e 1915 o bairro abrigou a Cia. Cervejaria Antártica e a Cia. Cervejaria Paulista, que aliado a sua proximidade ao centro da cidade e à estrada de ferro Mogiana acelerou o desenvolvimento do bairro a partir da década de 1920. Até os anos de 1960 a única ligação do bairro com a região central era realizada através da rua Luiz da Cunha, atualmente a via mais importante do bairro.

determinado evento. Há nesse conjunto, vindo do Arquivo Público, uma grande quantidade de fotografias que documentam um desfile ocorrido na cidade no ano de 1963, para alguma comemoração cívica ocorrida na cidade. É uma fotografia realizada na região central, em frente a esplanada do Teatro Pedro II, à época o principal palco das comemorações da cidade, o detalhe que me chama a atenção e afeta meu olhar é a postura da personagem principal da fotografia, uma garotinha aparentemente segurando a



**Imagem 32** – Fotografia de autoria de Tony Miyasaka, produzida no ano de 1962. É a vista panorâmica da inauguração do açougue COMAP, localizado na esquina das ruas: Onze de Agosto com a Capitão Salomão, no nº 1369, no bairro Vila Tibério próximo À região central.

bandeira do Brasil e olhando diretamente para o fotógrafo. É a postura da garotinha que traz a força dessa imagem, além da presença de um cão, possivelmente morador de rua, que no momento de realização da fotografia passa pelo local e aparentemente olha para a câmera de Miyasaka.

Ao perscrutar o arquivo e a posição que essa fotografia se encontra, ela não tem relação com a subsequente nem com a antecedente, dessa forma minha primeira vista de olhos para a imagem a coloca fora de seu contexto. É só quando consulto o inventário que aparecem algumas informações sobre a foto, o ano e o contexto do desfile, assim ao



investigar o conjunto de fotografias percebo que ela compõe a série de fotografias produzidas para o registro do desfile ocorrido no dia 19 de junho de 1963, em homenagem à inauguração do Quartel do Destacamento de Cavalaria que compõem um dos núcleos, à época, da Força Pública do Estado de São Paulo. São fotos que procuram um enquadramento aberto, abarcando todo o contexto do desfile, a única que se propõe olhar para o detalhe, a partir de um enquadramento mais fechado na menina e em sua pose é a fotografia em questão.

O olhar mais detalhado para a imagem, novamente com o auxílio de uma lupa conta fio, é possível perceber que a garota performa uma postura típica da pessoa responsável pela função de ser a baliza<sup>42</sup> do desfile, segurando um bastão e posando para a objetiva de Miyasaka enquanto o cachorro que passa no momento de realização da fotografia olha para a garota ou mesmo para o fotógrafo. Ao fundo à direita está a banda da cavalaria tocando em frente à esplanada do Teatro Pedro II, enquanto à esquerda o cortejo continua com uma faixa em que é possível ler “Ginásio Municipal dos Campos Elísios”, provavelmente a agremiação escolar da qual faz parte a garotinha em primeiro plano. Outro detalhe interessante é a roupa que ela usa, ao olhar com atenção é possível perceber que é uma fantasia simulando um cachorro ou um gato, com as orelhas no adereço sobre sua cabeça, além de uma cauda fixada no *collant* utilizado pela garotinha.

Assim, como coloca Christopher Morton (2005, p.402), para compreender as fotografias e suas relações entre elas é importante revisitar o arquivo e perscrutar as imagens em seu contexto arquivístico e a relação existente entre as diferentes fotos. As duas fotografias (trinta e dois e trinta e três) se apresentam em diferentes momentos, apesar da separação temporal existente quando da produção das imagens, uma produzida no ano de 1962 e a outra em 1963, no Arquivo Miyasaka elas não respeitem essa organização temporal, a fotografia da garota-baliza vem antes da garota-com-picolé. Mas há entre elas uma conexão, uma relação estabelecida, a partir do olhar que Miyasaka se propõe a ter sobre determinados eventos sociais tendo sua câmera atenta para os pormenores experienciados pelo fotógrafo. Ambas as imagens apresentam esse detalhe da presença das garotinhas que encaram o fotógrafo, aparentemente não se importando com sua presença e posando (imagem 33) ou encarando o fotógrafo com uma postura desafiadora (imagem 32), é a postura das duas garotas que afeta meu olhar e me provoca,

---

<sup>42</sup> Pessoa responsável por vir à frente da fanfara ou banda do desfile cívico, estudantis ou esportivos, com a função de realizar coreografias, muitas vezes utilizando um bastão.



**Imagem 33** – Fotografia de autoria de Tony Miyasaka, produzida no ano de 1963. Foto realizada na região central da cidade de Ribeirão Preto, na região conhecida como “Quartirão Paulista”. À esquerda da garota é possível ver a banda que acompanha o desfile.

são espécies de lascas imagéticas permitindo ao observador fruir sua imaginação através da foto e assim construir ficções através das relações com elas estabelecidas.

São esses acontecimentos, retirados do fluxo normal da vida e codificadas em imagem, que compõem o conjunto “Jovem Miyasaka” e o Arquivo Miyasaka, e assim se apresentam aos olhos do observador em seus diferentes formatos. As fotografias têm a potência de transformarem a experiência vivida em imagem, permitindo que a história, os acontecimentos e as relações estabelecidas em determinado período se constituam como memória sobre a cidade de Ribeirão Preto. Dessa forma, olhar para algumas imagens e compreender seu contexto de produção, sua posição e localização no arquivo, sua biografia de vida e a relação estabelecida com outras fotografias permite evidenciar os invisíveis que envolvem as fotos a partir de seus elementos visíveis. As fotografias do

Arquivo Miyasaka se misturam com a trajetória pessoal do fotógrafo e os acontecimentos que permeiam a vida dos habitantes da cidade de Ribeirão Preto, olhar para essas imagens permite ao observador estabelecer uma relação e uma leitura sobre o período em que foram produzidas, o arquivo e a trajetória do fotógrafo.

### **3 Imagens, Análises e Experimentações**

Foram aproximadamente onze meses em que me relacionei unicamente com as ampliações e negativos de Miyasaka, sendo atacado e afetado ao me relacionar com elas. Passado esse período de “experiência solitária em campo”, em agosto de 2016 Elza e D. Tereza voltaram a morar em sua residência, foi então que ver imagens não era mais uma prática solitária como havia se configurado durante os meses em que minhas interlocutoras partiram em suas viagens e estiveram ausentes. Agora, ir ao arquivo não se resumia apenas a ver imagens, as relações estabelecidas voltavam a se misturar com as fotografias, com isso falar sobre as fotos e vê-las em conjunto voltava a ser recorrente durante minhas idas ao arquivo.

O Arquivo Miyasaka se apresenta composto por diversas imagens que se emaranham entre elas, sejam elas fotografias analógicas e digitais, narrativas que envolvem a construção do arquivo, a história de vida do fotógrafo, as lembranças, memórias e histórias evocadas, quando o observador estabelece uma relação com as fotos através de seu olhar, e também se configuram como imagens. Miriam Moreira Leite (1993), exemplifica bem essas relações entre fotografias, memórias e imagens, segundo a autora “[...] as fotografias poderiam ser comparadas a imagens armazenadas na memória, enquanto as imagens lembradas são resíduos substituíveis das experiências contínuas. Em muitos casos, lembranças das fotografias substituem lembranças de pessoas ou acontecimentos [...]” (p.145). O encontro com diferentes formas expressivas imagéticas, me despertou para um entendimento ante o conceito de imagem como algo amplo, ou seja a imagem em multiplicidades expressivas, e não se apresentando apenas a partir dos suportes tradicionais como a escultura, o quadro, a fotografia e o cinema.

Assim, se torna mais interessante pensar a fotografia a partir de uma reflexão teórica e epistemológica que procure compreender sua potência de propiciar e facilitar relações entre as pessoas, e também, por outro lado, de estar entre as relações, mediando, agenciando e criando elos entre diferentes imagens em seus suportes expressivos. Pensar a imagem fotográfica, nas palavras de Elizabeth Edwards, em todo seu “[...] potencial para o alargamento teórico da fotografia ampliando ou até desestabilizando o cânone teórico, e ao mesmo tempo a conecte com preocupações antropológicas fundamentais como memória, identidade, etnicidade, nacionalismo e globalização [...]” (2011, p.186-187). As fotografias se apresentam como artefatos imagéticos interessantes na evocação de memórias e como suportes que atuam provocando e afetando a imaginação e os

sentidos dos observadores, assim se constituem como objetos relacionais embebidos de agência.

A relação da fotografia com as Ciências Sociais ocorre desde a invenção das primeiras máquinas de captura de imagem, que foram incorporadas pouco após sua invenção aos instrumentos de pesquisa e registro dos pesquisadores. Em um primeiro momento, devido à sua característica de sempre ser imagem de alguma coisa ela foi amplamente utilizada como prova, a partir da qualidade de espelhar o real (Leite, 1993, p.25-26). Por outro lado, a fotografia também foi amplamente utilizada como instrumento de evocação de histórias, lembranças e memórias, prática conhecida como foto-elicitación desenvolvida por diferentes pesquisadores, contudo esse uso da imagem fotográfica era entendido como uma via de mão única, ou seja, o interlocutor se utilizava da fotografia para produzir informações ao pesquisador. Conforme os paradigmas teórico-metodológicos das Ciências Sociais e, principalmente, da Antropologia foram sendo discutidos e reconfigurados, as práticas desenvolvidas nas pesquisas de campo também se transformaram.

A foto-elicitación, ou a prática de ver fotos em conjunto com o observador, também se reconfigurou, como observa Elizabeth Edwards, “[...]A análise antropológica se volta, em vez disso, para o modo como as fotografias assumem sua própria dinâmica de sociabilidade junto às comunidades. [...]” (2011, p.180-181). Outra importante mudança ocorrida durante esse período, e que se relaciona com a transformação o entendimento das relações estabelecidas entre pesquisador, interlocutores e coisa (objetos, fotos, ampliações, documentos), proporciona uma aproximação para pensar as fotografias a partir de uma perspectiva fenomenológica (Barthes, 2011), que se atente para os afetos estabelecidos entre o observador e as fotografias. Permitindo refletir sobre as relações mediadas por essas imagens, e as novas relações estabelecidas pelo pesquisador e os interlocutores, a partir das fotografias, com outras imagens, sejam elas narrativas, lembranças e memórias evocadas, ou outras fotos.

Durante a experiência de pesquisa com os arquivos, as imagens e os interlocutores, as imagens fotográficas sempre estiverem presentes, e propiciaram que ocorressem espécies de *encontros fotográficos*. Situações em que a fotografia permitia aos diferentes observadores compartilharem a imagem a partir das forças e efeitos que emanam delas atingindo, afetando e produzindo efeitos nas pessoas que observam e se relacionam com as fotos. A mim me parece que esses momentos, os *encontros fotográficos*, devem ser de

interesse para a reflexão dentro de uma pesquisa cuja proposta é etnografar a experiência de pesquisa com um arquivo fotográfico e tudo que o envolve. Dessa forma, é possível esclarecer as relações estabelecidas e os afetos e efeitos compartilhados durante a pesquisa de campo, envolvendo as imagens, o pesquisador-observador e o interlocutor-observador, estabelecidos como acontecimentos marcantes para a pesquisa.

Esses eventos ocorridos durante a experiência de pesquisa ao serem enunciados no texto antropológico podem ser tratados como imagens-metáforas, à maneira proposta por Marilyn Strathern no sexto capítulo de seu livro *O Efeito Etnográfico e outros ensaios* (2014), intitulado: *Artefatos da História: Eventos e a interpretação de imagens*. Ao fim deste ensaio a autora defende que o conceito de artefato deva ser ampliado, não mais se limitando apenas aos objetos, mas agora para abarcar a performance e o evento. Para tanto, devemos fazer como os melanésios, que entendem algumas performances e eventos ocorridos durante a vida social como imagens, nesse sentido só é possível a expansão do conceito de imagem, se “(...) nos aproximarmos mais da ideia melanésia, se nos valermos dessa extensão deliberadamente para comutar metáforas. (...)” (Strathern, 2014, p.228.).

Para os melanésios os eventos tomados como performances e as performances, entendidos como imagem, devem ser compreendidos a partir de seus afetos e efeitos, dessa forma é possível entender e se relacionar com o que não está codificado na imagem. Nas palavras de Strathern, “Um artefato, ou uma performance como uma troca, percebido como imagem, não pode ser reduzido às explicações codificadoras que o acompanham, ou vice-versa. (...)” (2014, p.222). Assim, as fotografias não devem ser analisadas apenas através do conteúdo da imagem, através de uma análise semiótica, mas também através de sua atuação social no estabelecimento de relações entre pessoas e coisas. Afinal, as histórias contadas com e através das fotografias, a partir do contato do observador com a materialidade do suporte fotográfico, o negativo, a ampliação, o impresso e mesmo uma imagem digital, colocam a fotografia na posição de interlocutora da pesquisa. (Edwards, 2012, p.229). Possibilitando que novos encontros, com outros interlocutores e outras imagens, possam acontecer, ou seja, gerando efeitos e afetos que atuam diretamente no andamento e desenrolar da pesquisa.

São esses momentos significativos, quando a imagem demonstra sua agencia, que me proponho a olhar durante minhas análises, refletir sobre o papel da fotografia como agenciadora dessas situações em que olhar para a foto não se limita apenas a ver, mas, também, a sentir, tocar o suporte fotográfico, e desse contato ser afetado pela imagem.

As fotografias, como gosta Elizabeth Edwards (2012, p.228), “[...] são feitas para significar em relação à ações sociais através de uma série de experiências sensoriais, nas quais diferentes configurações dos sentidos demandam situações perceptivas diferentes, compostas de som, gesto, toque, linguagem, música e relações táteis. [...]”. Assim, as situações ocorridas durante a experiência de pesquisa em que as fotografias tiveram o papel de produzir conexões, agenciamentos, entre os diferentes observadores da imagem, os *encontros fotográficos*, devem e podem ser tratados como eventos-artefatos, imagens à maneira melanésia, gerando efeitos nos acontecimentos da pesquisa.

Esses eventos-artefatos devem ser trazidos, refletidos e analisados no texto para que a escrita tenha seu efeito, sua eficácia, pois segundo Strathern, “(...) a escrita só funciona se ela for uma recriação imaginativa de alguns efeitos da própria pesquisa de campo. (...)” (Strathern, 2014, p.346). Esses eventos agenciados por imagens, situações centrais no estabelecimento da relação de pesquisa entre imagem-pesquisador-interlocutores, geraram diferentes afetos e efeitos que determinaram as escolhas e os caminhos escolhidos para o desenvolvimento da pesquisa, proporcionando que através do contato com determinadas fotografias novas relações se formassem, e histórias, lembranças e memórias fossem evocadas permitindo leituras diferentes sobre o arquivo e as fotografias.

Assim me proponho a analisar as imagens, não apenas pensando nos conteúdos semióticos que compõem as fotografias, essenciais para que elas sejam entendidas em seu contexto de produção e leitura, mas através dos efeitos e afetos que foram produzidos do contato com as fotos, permitindo o estabelecimento de diferentes relações com as pessoas emaranhadas com o Arquivo Miyasaka, a trajetória do fotógrafo e as fotografias que conformam o arquivo. Assim as fotos são percebidas, entendidas e analisadas em toda sua potência como agentes e interlocutores da pesquisa, permitindo que experimentações com as fotografias fossem construídas por mim, o pesquisador, ao ser afetado por essas imagens.



### 3.1 Além da Imagem, analisando imagens

Remexer o arquivo e suas pastas é uma tarefa que requer paciência, em muitos momentos é um trabalho solitário, cansativo e enfadonho, são tantas imagens que o olho não consegue olhar tudo o que está ali emaranhado entorno das fotos. Muitas vezes, principalmente quando Elza e D. Tereza estavam presentes, encontrar as fotografias e olhar para elas era um momento de olhar compartilhado. As fotos ao serem vistas pelos interlocutores eram animadas e animavam, agiam trazendo à tona lembranças e memórias, essas não estavam necessariamente ligadas à imagem, é como se elas ocupassem o lugar da imagem e a fotografia atuasse como um suporte para olhar além, como lembra Miriam Moreira Leite (1993, p.145), “[...] não olhamos apenas para uma foto, sempre olhamos para a relação entre nós e elas. [...]”.

A relação entre o observador, seja ele o(a) pesquisador(a) ou o(a) interlocutor(a), e a imagem fotográfica é um dos momentos centrais, afinal é quando a imagem atua, age com toda sua potência, ataca, afeta e produz efeitos. Ver imagens em conjunto se apresenta como um momento interessante vivido durante a pesquisa, as fotografias realizam espécies de performances para o observador, elas agem e permitem que se olhe além do conteúdo semiótico da foto, quando novas relações se estabelecem para compreender a fotografia. É por conta das relações estabelecidas nesses momentos, que eles se tornam acontecimentos significantes durante a experiência, aos meus olhos eles (os *encontros fotográficos*) se assemelham aos eventos-artefatos enunciados por Marilyn Strathern, assim podem ser tratados como imagem e são essas imagens que me proponho a analisar.

Um desses eventos-artefatos, ocorrido durante uma de minhas primeiras idas ao Arquivo Miyasaka, se deu sem que eu tivesse consciência de seus efeitos para o desenrolar da pesquisa e da minha relação com o arquivo e as imagens. Estava sentado à mesa, colocada no escritório de Elza para que eu usasse, vendo alguns negativos. Eram, em sua maioria, retratos produzidos em estúdio, cerca de cinquenta negativos que não continham nenhuma informação acerca das pessoas ali retratadas, nem a respeito de sua produção. Após um período olhando para os retratos, colocando os negativos sobre uma luz de Led, e observando as diferentes poses dos retratados e as utilizações da luz feita por Miyasaka, quando D. Tereza, viúva do fotógrafo, apareceu na porta da sala e ficou

por ali, na soleira da porta, me observando por um tempo. Lembro de vê-la de relance, recostada ao batente da porta, com uma expressão de curiosidade no rosto.

Após alguns minutos, D. Tereza se aproxima de mim e da mesa cheia de negativos espalhado, para ver o que eu estava fazendo e aproveitar para olhar as fotografias. Ao chegar junto à mesa D. Tereza não fala nada, apenas começa a pegar os negativos e olhá-los na contraluz, é então que seu olhar recai sobre o negativo que estava em minhas mãos. Havia algum tempo que eu olhava para esta foto e pensava sobre aquele rosto, não me era estranho, ele me lembrava alguém. Ao olhar para a imagem surgindo do contato com a luz, D. Tereza, como quem puxa assunto de forma despretensiosa, perguntou se eu conhecia o sujeito retratado, respondi que, apesar de me trazer uma lembrança, não fazia a menor ideia de quem seria. Foi então que D. Tereza começou a contar e rememorar, de maneira que as lembranças e histórias foram sendo narradas sobre o sujeito enquanto ela se relacionava com a foto, primeiro veio seu nome: Jovino Campos. Aquele rosto sem história e sem nome, em um primeiro momento, foi ganhando vida.

É um típico retrato de estúdio, o retratado está posando, provavelmente sentado, para a câmera de Miyasaka. O enquadramento proposto pelo fotógrafo me remete às típicas fotos 3x4 utilizadas, sobretudo, nas carteiras de identidade, mas diferente dessas fotos Jovino não olha diretamente para a câmera, seu olhar está desviando da objetiva e olhando para o contracampo da fotografia. A luz utilizada por Miyasaka foi colocada tanto nas costas do retratado quanto pelo seu lado direito, produzindo um jogo de luz e sombra iluminando a parte direita do seu rosto e trazendo uma luminosidade para seu cabelo, aparentemente besuntado de brilhantina.

O formato de seu rosto lembra um coração, talvez pela forma como seu cabelo se espalha na cabeça, logo acima da boca há um bigode ralo e fino, aliado com a forma como posa para a câmera produz um olhar típico de galã. Depois de observar essa fotografia por mais um tempo, D. Tereza começa a me contar sobre o próprio Jovino Campos, ele foi um jornalista atuante principalmente nas rádios e jornais da cidade de Ribeirão Preto, além de suplente de vereador por dois mandatos, e havia sido amigo de Miyasaka. Após olharmos para o negativo, D. Tereza se recorda que o retrato havia sido reproduzido no livro-memória, ela logo pega o livro e abre na página noventa e dois, onde está a fotografia, e começa a me contar que Jovino Campos era uma ótima pessoa, “bem apessoado”, mas um sujeito com predileção pela vida noturna, adorava aproveitar a vida boêmia de Ribeirão Preto, sempre acompanhado de várias e belas mulheres.

Após ela me contar sobre o sujeito retratado, a foto que em um primeiro momento me pareceu familiar, agora vinha à tona o porquê dela ter me afetado e capturado meu olhar. O relato me remeteu a um dos grandes personagens de Jorge Amado, Vadinho, o marido boêmio de D. Flor, que, como o rosto da fotografia, também apreciava a companhia de várias mulheres. Além dos traços e linhas que formam seu rosto remeterem à imagem, construída por Jorge Amado, do homem de bigode ralo, com o cabelo penteado à brilhantina e impecavelmente cortado, que sempre se apresenta com um terno muito bem cortado, um lenço meticulosamente dobrado e disposto no bolso do paletó, vestimenta típica dos homens da década de 1950.



**Imagem 34** – Fotografia de Tony Miyasaka, realizada na década de 1950, sem uma data específica. Na foto está Jovino Campos, jornalista dos principais jornais da cidade e da rádio PRA-7, além de vereador suplente entre os anos de 1956 e 1963.

Foi esse rosto galanteador, que afetou a mim (pesquisador) e D.Tereza, mas não apenas pelo conteúdo da imagem e sim pelo que ele permitiu que fosse evocado. A princípio meu interesse pelas fotografias do Arquivo Miyasaka não envolviam os retratos de estúdio, principalmente pela dificuldade em conseguir informações a respeito das

fotografias e das pessoas ali retratadas. Foi a partir do encontro com essa foto, durante esse evento-artefato, que despertei meu olhar para os retratos, e os rostos capturados e produzidos por Miyasaka. Os efeitos desse acontecimento para o desenrolar da pesquisa se deram de diferentes formas, os retratos que em um primeiro momento pareciam todos iguais começaram a se mostrar em seus detalhes, principalmente no uso da luz por parte do fotógrafo, por outro lado em suas fotografias realizadas na rua ou em eventos sociais, políticos e culturais, rostos começaram a se mostrar prenhe, capturavam minha atenção me permitindo estabelecer uma das linhas de leitura e relação com as imagens do arquivo, se desse através dos rostos capturados pela lente do fotógrafo.

Além disso, essa fotografia também agiu como um elemento que permitiu e facilitou minha aproximação com a viúva de Miyasaka, D. Tereza. No início de minha entrada no Arquivo Miyasaka, por ele estar localizado na residência dela e de sua filha, também adentrava a intimidade pessoal de minhas interlocutoras, além de me embrenhar com memória sobre Tony Miyasaka nutrida por elas e construída pelas fotografias, guardadas e acumuladas junto ao arquivo. A significação desse acontecimento para a pesquisa se dá pela potência da imagem em agenciar relações, a minha com D. Tereza, de D. Tereza com suas lembranças e memórias, dessa fotografia com outras fotos que compõem o arquivo. Dessa forma, a fotografia age reverberando novas relações permitindo que diferentes linhas de leitura do arquivo possam se estabelecer.

Foram diferentes momentos de minha experiência no Arquivo Miyasaka quando a fotografia permitiu que outras relações pudessem ser estabelecidas. Em uma das vezes que estava folheando o livro-memória, me deparei com uma composição de duas fotografias que retratam um acidente ocorrido na cidade, na esquina da rua General Osório com a avenida Jerônimo Gonçalves, na região central. A primeira foto, localizada na parte superior da página, enquadra o acidente a partir do ponto de vista de quem está na rua General Osório olhando os veículos envolvidos no acidente de frente, um carro com o para-choque caído na rua de paralelepípedo e um ônibus que fazia a linha para a faculdade de medicina, como é possível ver através do letreiro informativo na parte da frente, colidido com um poste na calçada, aparentemente de iluminação pública. É uma vista panorâmica da situação, a calçada estava apinhada de curiosos, interessados tanto no acidente, ocorrido na região central da cidade, como na presença de Miyasaka que ao fotografar a colisão captura os rostos atentos dos transeuntes ante sua presença.



**Imagem 35** – Fotografia de autoria de Tony Miyasaka, realizada no ano de 1960. Vista panorâmica do acidente ocorrida na esquina da rua General Osório com a avenida Jerônimo Gonçalves.

A segunda fotografia, localizada na parte de baixo da página, olha para o acidente a partir do ponto de vista de quem está na calçada da avenida Jerônimo Gonçalves. Miyasaka dessa vez enquadra o acidente pela lateral, ao lado esquerdo do fotógrafo há um trio de homens aparentemente jovens enfileirados, enquanto do lado direito, em oposição ao trio, há um policial observando os rapazes enfileirados na soleira da porta de entrada, ao fundo, no segundo plano da foto, próximo à frente do carro colidido com uma prancheta ou algo em suas mãos está outro policial. Há entre essas pessoas retratadas na imagem um aparente jogo de olhar.

Os três rapazes à esquerda estão na porta de entrada de um estabelecimento comercial, o primeiro rapaz olha em direção ao fotógrafo, mas não para a câmera, parecia interessado em outra coisa que estava acontecendo no contracampo da imagem. O rapaz que está no meio olha em direção ao acidente, parece que olha diretamente para o policial próximo à multidão em último plano interessado em suas ações, o terceiro, único homem negro na foto, olha diretamente, encarando a câmera de Miyasaka, seu rosto é iluminado por um feixe luz que o coloca em destaque. Do lado direito, o policial parece encarar os rapazes que estão parados observando a movimentação, por fim o policial ao fundo parece olhar em direção ao fotógrafo ou ao rapaz do meio. A imagem me afeta e provoca meu

olhar pela presença desse jogo de olhares realizados pelas pessoas compondo a fotografia, o fotógrafo também faz parte desse jogo, afinal sua presença e de sua câmera também se tornam parte desses olhares que se cruzam, se misturam e se entrelaçam.



**Imagem 36**– Fotografia de autoria de Tony Miyasaka, realizada no ano de 1960. Vista lateral do acidente ocorrido na esquina da rua General Osório com a avenida Jerônimo Gonçalves. O fotógrafo realiza a foto na calçada da avenida Jerônimo Gonçalves, em último plano está o “Hotel Brasil”, construído nos anos de 1920 funcionou até 1982. É considerado um dos principais hotéis de Ribeirão Preto, tendo recebido entre 1930 e 1955, diversos estadista, personalidades e clubes de futebol como Vasco da Gama, Boca Junior e River Plate, ambos da Argentina. As informações sobre o histórico do prédio foram obtidas junto ao Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto.

As imagens trinta e dois e trinta e três foram digitalizadas no próprio Arquivo Miyasaka, e como parte de meu trabalho com as fotografias algumas foram selecionadas e impressas, dentre elas a imagem trinta e cinco. Em uma de minhas idas ao arquivo, levei minha seleção de imagens impressas para que minhas interlocutoras, Elza e D. Tereza, olhassem essas fotos junto comigo. Enquanto olhávamos as fotografias impressas, D. Tereza ao bater o olho na foto do acidente, separou ela do conjunto de imagens e pegou em suas mãos para poder olhar com mais calma e atenção. Foi então que ela começou a contar, para mim e Elza, informações emaranhadas com a fotografia e que não eram visíveis nem a mim nem a Elza, logo D. Tereza lembrou que no dia do acidente Miyasaka estava trabalhando, à época ele prestava serviços fotográficos para os órgãos da polícia registrando as ocorrências, e o carro envolvido no acidente era do próprio fotógrafo.

Resolvi dar mais uma olhada no conjunto de fotografias digitalizadas para ver se encontrava outras fotografias desse acidente, já que o próprio fotógrafo estava envolvido. Encontro uma pasta com quatro fotografias, as duas já citadas e outras duas que abordam o acidente de outros ângulos. Em uma das fotos (Imagem 37), Miyasaka enquadra a cena pegando a traseira dos dois veículos e olhando para a rua General Osório que segue em direção ao centro da cidade. Na imagem é possível ver a movimentação de pessoas que transitavam pelo centro da cidade, além de dois policiais, que já parecem na imagem trinta e cinco, pegando o depoimento de um dos transeuntes que aparentemente viu o acidente e o reconta para o policial.



**Imagem 37** – Fotografia de autoria de Tony Miyasaka, realizada no ano de 1960. Vista do acidente a partir da rua General Osório, que segue seu curso em direção ao centro da cidade. Na imagem é possível ver o formato do negativo e a inscrição “*safety film*”, típica dos negativos de acetato de celulose utilizados pelo fotógrafo.



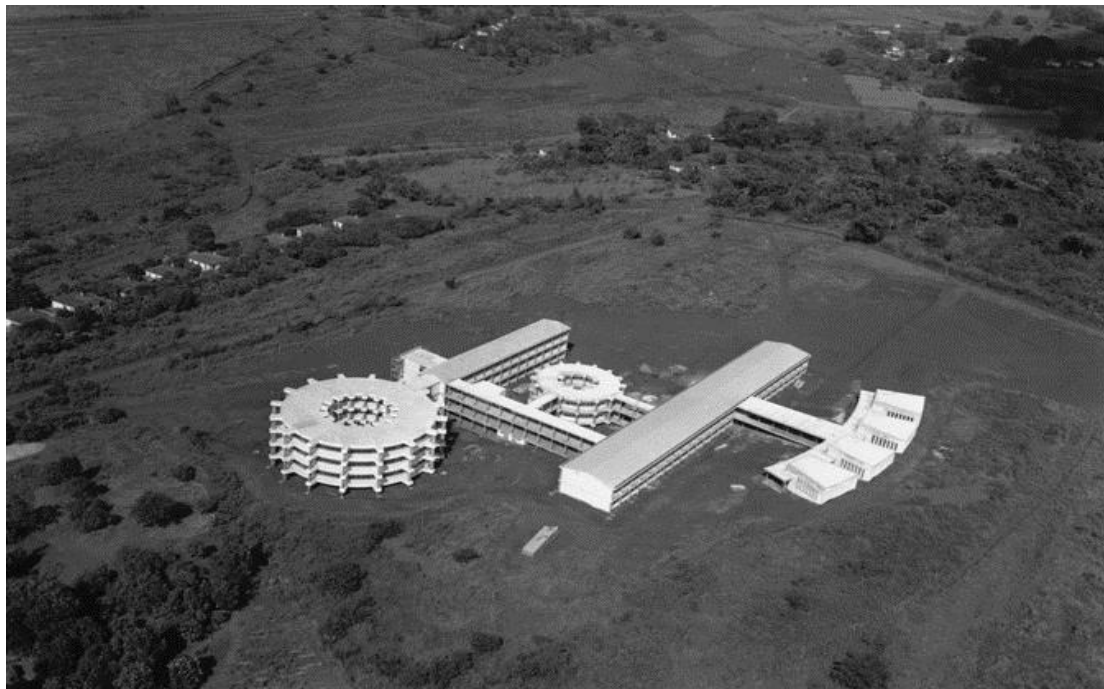
**Imagem 38** – Fotografia de autoria de Tony Miyasaka, realizada no ano de 1960. Vista lateral do acidente, a partir da calçada da rua General Osório onde está o “Hotel Brasil”. Um olhar mais detalhado, com uma lupa contafio, é possível perceber que as pessoas próximas ao carro também se voltam curiosamente para olhar a câmera de Miyasaka.

A outra fotografia, imagem trinta e oito, aborda a cena do ponto de vista de quem está na avenida Jerônimo Gonçalves na calçada do Hotel Brasil, a partir dessa imagem é possível ver o nome do estabelecimento comercial onde estão os três rapazes enfileirados da imagem trinta e seis, “Bar e Sorveteria São José”. O envolvimento de Miyasaka no acidente, como lembra D. Tereza, pode ser o motivo dessa série de fotografias que tematizam o ocorrido. A análise individual das fotografias não permitiria o entendimento de todo o contexto de sua produção, as imagens publicadas no livro-memória eram partes dessa série produzida por Miyasaka, segundo Christopher Morton (2005, p.398) é importante entender as fotografias fora de seu contexto de publicação e investigar como elas se constituem no arquivo, sua organização e classificação, permitindo compreender as relações entre as imagens que compõem a série e as relações possíveis com outras fotografias.

Durante minhas idas ao Arquivo Miyasaka, em diferentes situações em que compartilhava com minhas interlocutoras o momento de olhar para a fotografia, as fotos agiam sobre o observador, produzindo nele reflexões sobre determinado aspecto do trabalho do fotógrafo, fazendo com que os observadores evocassem memórias de experiências compartilhadas com ele. A imagem fotográfica em seu contato com o observador permite esse momento do contato-evocação e a conseqüente ação, agência, da



imagem, espécie de performance, transformando essas situações aparentemente banais em um evento significativo para a pesquisa. Outro desses eventos-artefatos ocorreu quando eu e Elza estávamos olhando algumas fotografias já digitalizadas.



**Imagem 39** – Fotografia de autoria de Tony Miyasaka, realizada entre 1965 e 1968. Fotografia aérea do prédio da Faculdade de Odontologia e Farmácia do campus da USP, em Ribeirão Preto. O projeto arquitetônico foi realizado pelo arquiteto Savério Orlandi.

Um dos temas mais constantes encontrados, tanto nos negativos como nas fotografias digitalizadas, são as fotos sobre a cidade de Ribeirão Preto e em especial sobre a região central e a construção dos edifícios em construção. Muitas vezes Miyasaka registrava o mesmo prédio em diferentes momentos e estágios de sua construção. Quando víamos a imagem acima (Imagem 39), e conversávamos sobre alguns elementos que chamavam atenção na fotografia, Elza me falou algo que reverberou em mim e na pesquisa, “Meu pai era meio arquiteto, ele estava sempre olhando para os prédios.”. Foi então, que comecei a notar essa característica do fotógrafo de registrar as construções em diferentes momentos, e não só edifícios do centro da cidade, a imagem que víamos enquanto conversávamos parecia saída de outro planeta, um pouco pelas linhas e formas desenvolvidas pelo arquiteto para a construção do prédio.

O comentário de Elza chamou minha atenção para essa característica de Miyasaka em registrar essas construções, o que me permitiu olhar e perceber em suas fotos esses resquícios de construções, sobretudo nas fotografias tematizando os prédios da cidade. Estão sempre presentes, intencionalmente ou não, pedaços e partes de prédios em

construções se apresentando como se fossem esqueletos das construções compondo a paisagem urbana. Assim, um dos efeitos desse outro evento-artefato foi abrir uma forma diferente de me relacionar com essas fotografias de Miyasaka, e analisar seu arquivo a partir dos diferentes esqueletos-urbanos que o conformam.

Conforme ia abrindo as pastas e olhando para as imagens, encontrava fotografias do edifício da imagem trinta e nove em diferentes momentos, como na imagem acima (Imagem 40) retratando e documentando a construção em andamento do prédio. Mesmo



**Imagem 40** – Fotografia de autoria de Tony Miyasaka, realizada entre 1960 e 1965. Início das obras para a construção do prédio da Faculdade de Odontologia do campus da USP em Ribeirão Preto. O prédio ainda estava no momento de realização das obras para a realização de sua fundação, como é possível ver pelas estruturas de madeira que o envolvem.

sendo um canteiro de obras, muitas vezes tido como um lugar desorganizado, sujo, com muito restos de materiais, Miyasaka conseguia através do uso da luz e de seu enquadramento fazer com que esses espaços expressassem a beleza das linhas, texturas e volumes que compreendem as construções. A Imagem 40, afeta meu olhar, também, pela existência da sombra do fotógrafo na composição o enquadramento da fotografia, trazendo sua presença, mas uma presença fantasmática, no momento de realização da foto.

As fotografias congelam a experiência vivida ao transformá-las em imagem, por outro lado ao olhar para as fotos produzidas em contextos distintos, profissionalmente, amador ou mesmo para o álbum de família, elas trazem consigo a presença dos fotografados e do fotógrafo que as realizou. Há no Arquivo Miyasaka algumas fotografias que as coisas se passam como se ao olhá-las o fotógrafo se faz presente, nelas Miyasaka sai da posição privilegiada de observador com sua câmera em mãos e passa a ser observado pela câmera, compondo a experiência capturada e transformada em imagem.

São poucas as fotografias que não foram produzidas por Miyasaka e integram o conjunto “Jovem Miyasaka”, uma das primeiras fotos com que me relacionei e traziam essa sensação de presença do fotógrafo é a imagem quarenta e um. Nela Miyasaka está observando algo acontecer no contracampo da imagem junto à uma câmera, ele está acima das pessoas e do fotógrafo autor da foto, provavelmente em cima do teto do carro do estúdio Foto Miyasaka, no tripé está uma filmadora 16mm. No enquadramento é possível ver diversos rostos olhando para a mesma direção para onde o olhar de Miyasaka está voltado, no centro da imagem um garoto coloca suas mãos na cabeça, atrás dele uma senhora cobre a cabeça com um jornal e logo atrás dela um rapaz penteia seu próprio cabelo. Miyasaka, de bigode ralo, óculos e uma gravata borboleta, à época sua marca registrada, está ali apoiado em sua câmera observando algo acontecer, ao lado do fotógrafo o relógio marca 9:50 da manhã.

A fotografia abaixo (Imagem 40) também faz parte do livro-memória organizado por Elza e D.Tereza, ela compõe a capa da brochura. Em uma de minhas idas ao Arquivo Miyasaka, estávamos vendo fotografias e conversando, quando mostrei a elas essa fotografia impressa, em tamanho 10x15, D. Tereza logo pegou ela em suas mãos e narrou lembrando que provavelmente quem havia realizado a fotografia devia ser Kazuo, irmão e sócio de Tony, no dia acontecia a apresentação de um equilibrista que estava na cidade de Ribeirão Preto. – Deve ser por esse motivo a profusão de rostos curiosos mirando o contracampo da imagem -. O equilibrista se propunha, na ocasião, a realizar uma travessia entre dois prédios, um deles o Teatro Pedro II, através de uma corda.

Além de evocar essa lembrança de D. Tereza, a imagem demonstra e atesta outra característica da trajetória de Miyasaka que não estava em evidência até então. A primeira vez que vi esta foto foi na capa do livro, não havia me dado conta da presença das câmeras filmadoras e desse interesse do fotógrafo pela imagem em movimento. Foi após estabelecer um olhar pormenorizado para a imagem que pude perceber em seu arquivo a

presença de várias latas de rolos de filmes espalhadas pelos armários onde são armazenados os documentos, negativos e fotografias. Só então que despertei meu interesse pela atuação de Miyasaka na produção de imagens em movimento, foi assim que entrei em contato com um de seus companheiros nas empreitadas experimentais fílmicas, R. F. Lucchetti.



**Imagem 41** – Autoria da fotografia desconhecida, provavelmente foi produzida por um dos irmãos de Tony Miyasaka. Realizada entre 1950 e 1955, em segundo plano com uma filmadora 16mm está Tony Miyasaka. A foto acontece na região central da cidade, em frente à esplanada do Teatro Pedro II, o relógio ao lado do fotógrafo ainda funciona nos dias de hoje. Como lembra D. Tereza, nesse dia ocorria uma performance de um equilibrista que realizava uma travessia em cima de uma corda entre dois prédios.

Durante minhas conversas com Lucchetti, também vimos bastante fotografias enquanto conversávamos, muitas delas produzidas por Miyasaka e outras em que o fotógrafo e Lucchetti eram os fotografados. Enquanto conversávamos a respeito dos acontecimentos relacionados ao Centro Experimental de Cinema, Lucchetti ao se referir à Miyasaka usou a seguinte expressão: “O japonesinho – Miyasaka era de baixa estatura – da gravata borboleta”. A imagem quarenta e um tem a potência de atuar agenciando, de alguma forma, diferentes acontecimentos importantes no desenrolar da pesquisa, desde a evocação de memórias por parte dos interlocutores até, através de um olhar pormenorizado para os elementos que a compõem, as características do fotógrafo e de sua trajetória que até então estavam em segundo plano.

Algumas fotografias também se tornam, dessa maneira, interlocutoras da pesquisa estabelecendo relações e possibilitando que novas relações sejam forjadas durante os atos de fazer da pesquisa. Elas atuam como gatilhos para que essas situações, os eventos-artefatos, se mostrem ao pesquisador e produzam afetos e efeitos de grande significância para a experiência de pesquisa. Esses efeitos reverberam nas escolhas dos caminhos tomados durante trajetória com o arquivo, os interlocutores e as imagens, e que só vieram à tona durante a imersão no segundo campo, o da escrita.

A etnografia impõe alguns desafios para os pesquisadores e autores que escolhem por seguirem seu caminho, de acordo com Marilyn Strathern, ela cria um segundo campo. “(...) Em vez de ser uma atividade derivada ou residual, como se pode pensar de um relatório ou reportagem, a escrita etnográfica cria um segundo campo. (...)” (Strathern, 2014, p.346). Esse outro campo é o momento da escrita etnográfica, que só tem êxito se, de alguma forma, recriar os efeitos gerados no pesquisador durante a experiência de pesquisa de campo.

A autora defende que o processo de imersão, que “(...) é, em si, um fenômeno complexo.” (2014, p.350), não ocorra apenas durante a pesquisa de campo, a experiência propriamente vivida com o arquivo, as fotografias e os interlocutores. Assim, é necessário que haja imersão no segundo campo, o momento da escrita, quando as análises e reflexões das experiências vividas são rememoradas, refletidas e complexificadas. Só assim é possível que ocorra, nas palavras de Strathern, o “momento etnográfico” que se constitui como “[...] uma relação que junta o que é entendido (que é analisado no momento da observação) à necessidade de entender (o que é observado no momento da análise). [...]” (2014, p.350). Durante a experiência de pesquisa não é possível controlar os acontecimentos e muito menos os encontros que ocorrem durante a trajetória, é isso que torna a pesquisa saborosa e prazerosa.

“[...] Não saber o que se vai descobrir é, evidentemente, uma verdade da descoberta. Mas tampouco se sabe o que em retrospecto vai se mostrar significativo, pelo fato de que a significância é adquirida na escrita posterior, na composição da etnografia como uma descrição feita depois do evento.” (Strathern, 2014, p.353).

Assim, os momentos significativos, os “momentos etnográficos”, vividos durante a experiência de pesquisa se fazem evidentes no momento da confecção do texto. São os eventos-artefatos que tem a fotografia como seu principal agente que marcam o pesquisador, o afetam de tal forma que produzem efeitos, afetos e novas relações

influenciando diretamente nas escolhas para o desenvolvimento da trajetória de pesquisa, e é através deles que é possível compreender os caminhos traçados e compartilhados pelo pesquisador, os interlocutores e as fotografias.

### **3.2 Imagens, Reflexões e Experimentações**

Durante a seleção e constituição do conjunto de imagens realizado por mim e - apresento uma parte nas páginas desse texto -, a intenção, ao selecionar e montar no formato proposto, foi partir da perspectiva de que as imagens têm a potência e a qualidade de terem uma vida própria. Como bem observou Etienne Samain,

“Se admitirmos, deste modo, que toda imagem pertence à grande família dos fenômenos, não poderemos mais equiparar uma imagem a uma bola de sinuca ou a um prego que a tábua engole quando, nela, o martelo bate. Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante.” (2012, p.158),

As imagens também possibilitam, através de sua qualidade performática, como ressaltado por Elizabeth Edwards (2001), ativando criativamente a atuação da imaginação e da subjetividade do observador quando em relação com as imagens fotográficas. Nas palavras da autora, “[...] Fotografias tem uma qualidade performática, um tom afetivo, uma relação com o observador, uma fenomenologia não apenas do conteúdo, mas como objetos sociais ativos projetando e se movendo entre outros tempos e espaços. [...]” (2001, p.18). Assim as fotografias permitem, também, ao observador aceder à possibilidade de, através de sua própria leitura da imagem e das informações que a envolvem, criar ficções em torno de suas tramas (Kossoy, 2009).

A imagem como participante de um sistema de pensamento está intimamente ligada à vida cotidiana das pessoas. Pensamos, muitas vezes, a partir das imagens e com as imagens. Nesse sentido, Georges Didi-Huberman (2012, p.209) ao refletir sobre uma questão colocada por Immanuel Kant: “[...] Que é orientar-se no pensamento? [...]” aponta que a imagem estendeu tanto seu território de ação que, atualmente, é difícil pensar sem orientar-se através de imagens. Dessa maneira, a imagem é onipresente na construção de reflexões acerca dos acontecimentos do mundo e pensar através das imagens se torna uma experiência interessante.

É procedimento próprio da antropologia pensar e refletir, a partir da experiência vivida em contato com os interlocutores da pesquisa, sobre determinado assunto que está no horizonte da trajetória da pesquisa, seja em uma conjuntura que abrange uma relação próxima com índios, comunidades tradicionais, ou de outro modo quando se propõe a realizar uma etnografia de um arquivo fotográfico. Eduardo Viveiros de Castro (2002, p.123 e 2012, p.251-252) reflete sobre o ato de realizar uma “experiência de pensamento” como forma para desenvolver e refletir a pesquisa antropológica, segundo o próprio antropólogo, a expressão remete tanto a *ter* uma experiência como a *fazer* uma experiência com o pensamento alheio. É esse o caminho escolhido pelo autor ao desenvolver sua teoria acerca do perspectivismo, como bem esclarece na seguinte passagem:

“O que fiz em meu artigo sobre o perspectivismo foi uma experiência de pensamento e um exercício de ficção antropológica. A expressão ‘experiência de pensamento’ não tem aqui o sentido usual de entrada imaginária na experiência pelo (próprio) pensamento, mas o de entrada no (outro) pensamento pela experiência real: não se trata de imaginar uma experiência, mas de experimentar uma imaginação. [...]” (2002, p.123)

Proponho realizar, através de um conjunto de imagens selecionadas baseadas em meu processo de imersão com o arquivo, as fotografias e os interlocutores, e junto das reflexões e análises produzidas durante o segundo campo, da escrita e confecção do texto, realizar uma “experiência de pensamento” com e através das fotografias. No sentido de pensar o arquivo e minha experiência de imersão nele, a partir das próprias imagens fotográficas. Partindo do pressuposto de que as imagens são pensantes, renovam e desconcertam nosso pensamento, como proposto por Etienne Samain (2012) e Georges Didi-Huberman (2012).

O experimento que proponho realizar se baseia em uma seleção de imagens, mas, também, em uma desmontagem dessas fotografias de seus lugares de exibição e guarda no Arquivo Miyasaka, para uma (re)montagem em uma nova ordem de visualização e leitura, proposta por mim e *inspirada* nos painéis produzidos por Aby Warburg (1866-1929).

Warburg foi um importante historiador das arte e antropólogo das imagens, judeu radicado na Alemanha, morava na cidade de Hamburgo onde está localizada sua biblioteca. É conhecido, como lembra Etienne Samain (2011, p.53), como “[...] o pai da Iconologia moderna [...]”. Aby Warburg, dentre suas diferentes pesquisas realizadas,

investiu bastante conhecimento e empenho para organizar uma grande “biblioteca elíptica” em sua cidade natal Hamburgo, em sua fachada Warburg gravou a palavra *Mnemosyne*. *Mnemosyne* é, em grego, a personificação da memória e a mãe das nove musas, para o historiador-antropólogo alemão a palavra, como lembra Samaina, “[...] representava, ao mesmo tempo, uma organização *sui generis* do conhecimento e todo um programa intelectual.”

A biblioteca foi pensada em uma organização programática, dividida em quatro níveis (Imagem, Palavra, Orientação e Ação) cada um correspondendo a uma dinâmica do conjunto, cada um correspondia a uma categoria: Imagem – expressões figurativas; Palavra – linguagem e literatura; Orientação – ciência, religião, filosofia; e Ação – tomadas de posição diante da História do mundo (Samain, 2011, p.55). Por outro lado, os livros eram organizado em cada região (nível) da biblioteca seguindo a orientação regida por uma “lei da boa vizinhança” pois os livros devem, segundo Warburg, se relacionarem e despertarem no observador perspectivas, cumplicidades, convívências e correspondências (Samain, 2011, p.55), se diferenciando radicalmente das bibliotecas e da forma de ordenar o conhecimento que propõe uma disposição cronológica e pelo sobrenome dos autores, o avesso de uma conhecimento que propõe a relação entre os diferentes saberes.

De outra forma, *Mnemosyne* também deu nome à outro empreendimento, outra grande obra que Warburg investia tempo e conhecimento, desde 1924 (Samain, 2011, p.56), para a construção de “*Atlas de imagens. Mnemosyne [Der Bilderatlas Mnemosyne (Warburg, 200)]*”. O *Atlas* era composto de setenta e nove painéis, reunindo por volta de novescentas imagens, a maioria eram fotografias P&B de obras artísticas de diferentes tipos: escultura, pintura, gravura, mas também jornais, selos, moedas, e etc. Os painéis eram construídos utilizando reproduções de outras imagens, nas palavras de Etienne Samain

“[...] Warburg organizava, montava (não necessariamente numa ordem linear de leitura, mas à maneira de peças capazes de serem deslocadas a todo o momento) sobre painéis de madeira (de 1,5m x 2m), recobertos de tecido preto. Instalava, então, esses quadros de imagens nas ilhargas de sua biblioteca elíptica (foto 3 e foto 4) para que as imagens pudessem entrar em diálogo, se pensar entre si, no tempo e no espaço de uma longa história cultural ocidental; para que pudessem também ser observadas, relacionadas, confrontadas na grande arquitetura dos tempos e das memórias humanas.” (2011, p.55)



Os painéis selecionadas e montadas no pano de fundo preto, se configuravam como grandes negativos que formavam novas imagens, ou seja os painéis se configuram como uma nova imagem construída através das reproduções remontadas através de suas relações de vizinhança. Os painéis permite e ao mesmo tempo propõe ao observador realizar “[...] uma viagem, melhor dizendo, viagens.” (Samain, 2011, p.59), deslocamentos e percursos *com* e *através* das imagens selecionadas e montadas, que procuram expressar as interlocuções e relações entre elas e a serem construídas através delas.

O conjunto de fotografias selecionadas, compondo os painéis, são oriundas do acervo “Jovem Miyasaka” que compõe o arquivo particular do fotógrafo (Arquivo Miyasaka), as fotos são digitalizações dos negativos originais que apresentavam um maior grau de degradação. As imagens selecionadas procuram demonstrar, a partir de minha experiência junto a elas e ao arquivo, a multiplicidade temática, o experimentalismo e a trajetória do fotógrafo ribeirão-pretano, os efeitos e afetos vividos com as fotos. Miyasaka tem sua trajetória de vida intensamente emaranhada, engalfinhada e relacionada com o desenvolvimento e a popularização da fotografia em Ribeirão Preto na segunda metade do século XX. O fotógrafo foi um observador privilegiado das transformações vividas pela cidade, seus espaços, a paisagem e seus habitantes. Proponho, através dos painéis fotográficos montados por mim, que as imagens permitam ao observador ter uma amostra do que é o Arquivo Miyasaka e suas ampliações e negativos, além de permitir às pessoas quando em contato com os painéis possam ter uma experiência e uma relação com as fotos ali exposta, permitindo ao observador fruir, e estabelecer suas interpretações e ficções, sua própria experiências com as fotografias.

As fotos selecionadas e (re)montadas nas pranchas, que se apresentam nas páginas seguintes, procuram ser uma forma de pensar o arquivo, as fotografias e seu produtor, Tony Miyasaka. Na busca por uma forma de apresentar minha experiência de pesquisa e a relação *no* e *com* o arquivo que não se limitasse apenas ao texto, a mim me parece que as fotografias e as montagens possíveis que podem ser realizadas seja uma alternativa interessante para refletir e expressa a experiência de pesquisa. Escolhi organizar seis painéis compostos por fotografias do Arquivo Miyasaka, em especial o corpus “Jovem Miyasaka”, em sua maioria de autoria do fotógrafo ribeirão-pretano, no entanto há fotos (de família, do próprio Miyasaka) cujos autores não são identificados. Os painéis foram pensados e compostos procurando expressar alguns temas que se espalham e envolvem

grande parte das fotografias: a cidade, os habitantes, os rostos, os esqueletos urbanos, a região central, a trajetória do fotógrafo e a vegetação urbana, muito usada por Miyasaka na construção de suas fotos. Por outro lado, os painéis são expressões de minhas reflexões, experiência e interpretações de todos esses temas com que me deparei durante a realização da pesquisa.

Os painéis que apresento, tematizam seis eixos relacionais através dos quais construí minhas reflexões e interpretações do conjunto “Jovem Miyasaka”, são eles: Trajetória de vida do fotógrafo – painel I -; Esqueletos urbanos – painel II -; Rosto – painel III -; Olhares para a cidade – painel IV -; O centro – painel V; e Plantas e molduras – painel VI. Todas as fotografias selecionadas, com exceção às fotos do primeiro painel e retratos do próprio fotógrafo, foram produzidas durante os anos de 1950 e 1960.

O primeiro conjunto de fotografias selecionadas (Painel I) procura demonstrar um primeiro assunto que forma o Arquivo Miyasaka, a trajetória da família Miyasaka, e sobretudo a trajetória profissional do fotógrafo. A seleção foi pensada de maneira heterogênea, fotografias produzidas por Miyasaka e de outros fotógrafos que registram a imagem de Tony Miyasaka. As fotografias também se diferem pela época em que foram realizadas, a que mostra a família na fazenda é a mais antiga, provavelmente da primeira metade da década de 1940, a última em oposição temporal é um close do fotógrafo que data dos anos 2000. A montagem pretendeu fazer um panorama da trajetória de vida e profissional, que a mim me parece se mesclarem e confundirem. As fotografias selecionadas intentam demonstrar a multiplicidade de usos da fotografia no arquivo (fotos de família, profissionais, documentação pessoal) e dos usos feitos pelo fotógrafo durante sua carreira (atuação profissional junto à fotografia) e o recorte do corpus trabalhado (“Jovem Miyasaka”).

A segunda seleção (Painel II), se faz a partir de um evento-artefato, como colocou Strathern (2014), ocorrido durante uma de minhas idas ao arquivo quando conversava com Elza. Falávamos sobre uma espécie de obsessão de Miyasaka em documentar os prédios em construção, são inúmeros negativos e digitalizações tematizando essas construções, procurando retratá-los a partir de um olhar artístico e ao mesmo tempo atento aos detalhes de cada cena. Durante a conversa, uma fala de Elza: “O Tony era quase um arquiteto”, me atentou para um assunto que permeia suas fotos, o olhar para a arquitetura da cidade, suas pontes, prédios altos construídos na região central, s teatros e cinemas, escolas e órgãos públicos, além de uma usina hidrelétrica construída na região. Foi assim

que tracei uma segunda linha de leitura e relação com o arquivo, os *esqueletos urbanos*, são os prédios em construção estetizados e eternizados na produção fotográfica de Miyasaka.

O (Painel III) terceiro conjunto selecionado por mim tem no *rosto* seu elemento temático permeando as fotografias. É durante o encontro com a fotografia do homem de bigode ralo (Jovino Campos), que agenciou o encontro entre a memória de D.Tereza, eu, o pesquisador, e as imagens do arquivo, produzindo efeitos de agenciamento de novas relações com o arquivo e suas imagens através do rosto, expresso na fotografias de Miyasaka. Seja o rosto do próprio fotógrafo, com o qual me relaciono a partir das imagens (narrativas e fotografia), afinal ele faleceu no ano de 2004, seja com o rosto como elemento de composição em suas fotografias (os rostos capturados pela sua objetiva). Essa característica da fotografia de Miyasaka, e o efeito desse evento-artefato experienciado durante a pesquisa permitiu a leitura e o estabelecimento da relação com o arquivo a partir do rosto, tanto o humano, das pessoas, como das coisas, da cidade e seus objetos.

A seleção compondo o quarto painel (Painel IV) procura estabelecer e refletir a leitura e a relação com o Arquivo Miyasaka através da perspectiva de pensar sua produção a partir das imagens fotográficas que a meu ver apresentam um olhar que procura experimentar novas formas de construir e montar as fotografias através de ângulos e abordagens diferentes, *fotos que estão sob efeito da experiência de um olhar moderno*, em voga no período. A escolha das imagens se deu por evidenciar as fotos que procurem um olhar diferente para a cidade, desde os enquadramentos às diferentes formas de compor os assuntos retratados pelo fotógrafo.

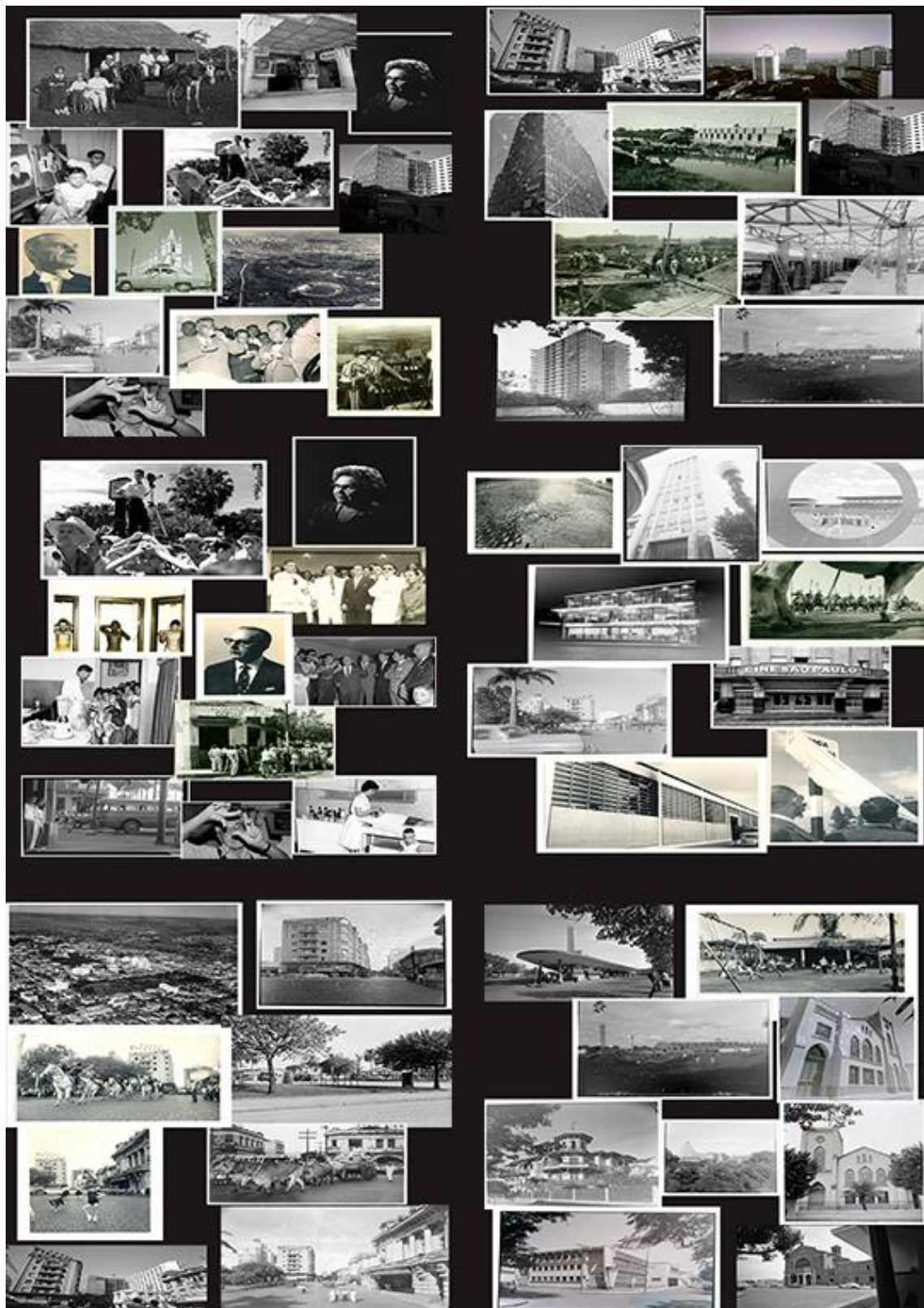
O painel (V) procura estabelecer uma relação e leitura do corpus “Jovem Miyasaka” a partir de uma região da cidade considerada o centro da vida de Ribeirão Preto no período entre as décadas de 1950 e 1960, o *centro*. A região central era o palco dos principais acontecimentos públicos vividos na cidade, ponto de encontro das pessoas, afinal era ali que se localizavam os principais espaços utilizados pela população, sejam festas cívicas, comemorações e mesmo os espaços de lazer, praças, teatros e cinemas.

Já o painel *plantas e molduras* (painel VI), se propõe a evidenciar uma das características encontradas nas fotografias de Miyasaka, a utilização das plantas na construção de seus enquadramentos. Além de mostrar a sensibilidade do fotógrafo

ribeirão-pretano em olhar para a cidade, que para ele não é apenas composta por estruturas de cimento e aço, as plantas também compõe o tecido urbano olhado por Miyasaka através de suas câmeras.

Há um tema em todos seis painéis apresentados por mim que os une, é o lugar privilegiado de atuação do fotógrafo, Miyasaka tem na cidade seu principal assunto fotografado. A cidade de Ribeirão Preto, o espaço urbano expresso de diferentes maneiras, atua como um ponto de ressonância entre todas as fotografias, é ela que constrói a aliança entre os diferentes assuntos. Aliado a isso, a cidade apresenta outra característica, assim me parecer, do arquivo e da produção do corpus “Jovem Miyasaka”, o estabelecimento por parte do fotógrafo de um *olhar documental sistematizado* para a cidade e seus espaços. A forma como remontei as fotografias nos painéis e como eles se apresentam no grande painel inicial (Imagem 42), foi com o intuito de permitir a leitura das fotografias e dos painéis se modifique quando em contato com diferentes observadores, e não se apresente como uma forma determinada por mim ao observador, podendo assim estabelecer uma relação com a montagem e com as imagens e criar novas linhas de leituras e relação para os painéis, a partir dos efeitos e afetos experienciados pelos diferentes observadores. Assim, as fotografias selecionadas partiram da relação por mim estabelecida *no* e *com* o arquivo, as fotografias e as(os) diferentes interlocutoras(es) e dos afetos e efeitos produzidos a partir dessa experiência, dessa forma os painéis são resultado de minhas relações e linhas de leituras estabelecidas para o arquivo.

## Painéis



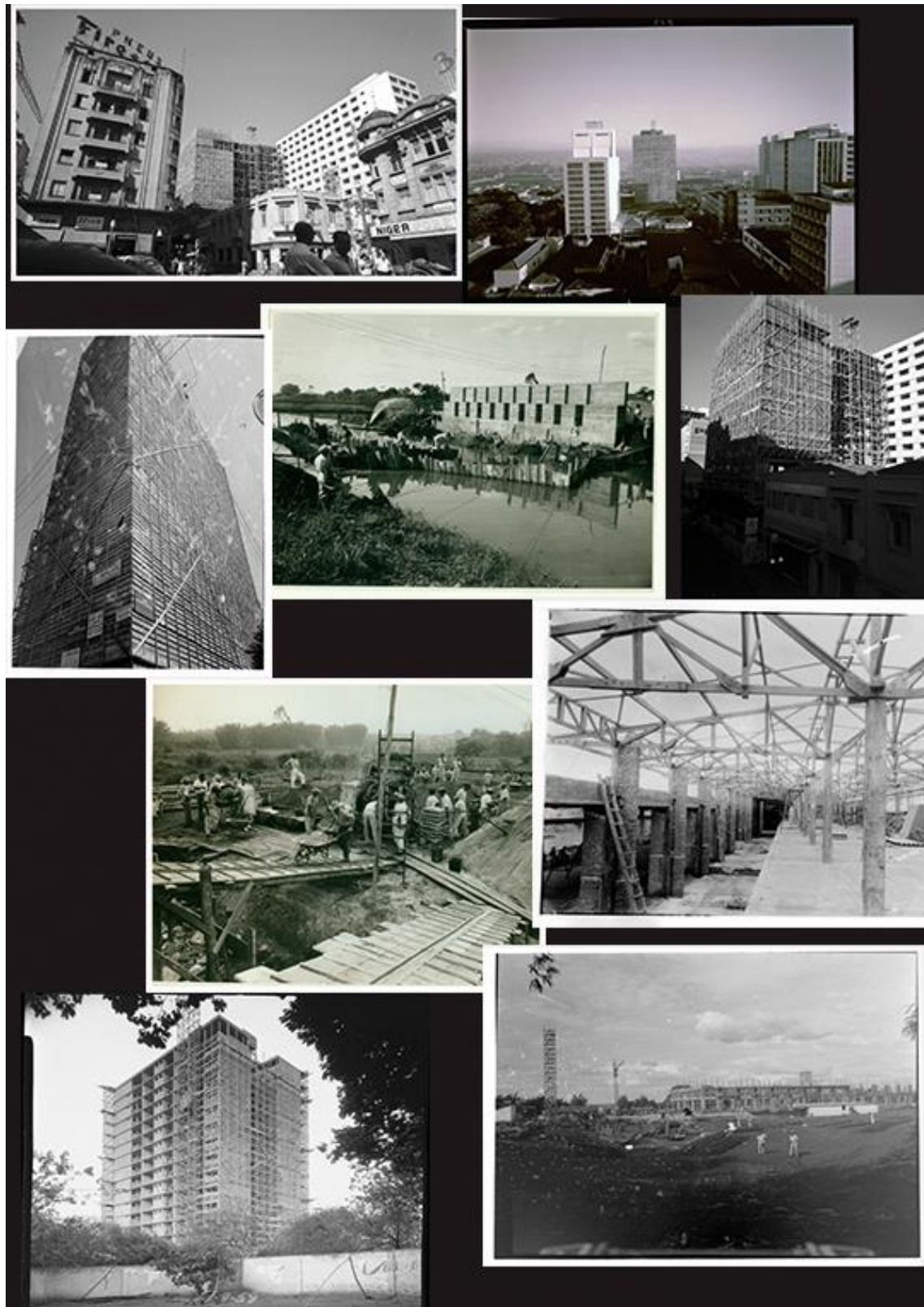
**Imagem 42** – Compilação dos painéis construídos por mim, o pesquisador.

## Painel I



Imagem 43 – Primeira seleção de imagens.

## Painel II



**Imagem 44** – Segunda seleção de imagens.

## Painel III



Imagem 45 – Terceira seleção de imagens.



## Painel IV



Imagem 46 – Quarta seleção de imagens fotográficas.

Painel V

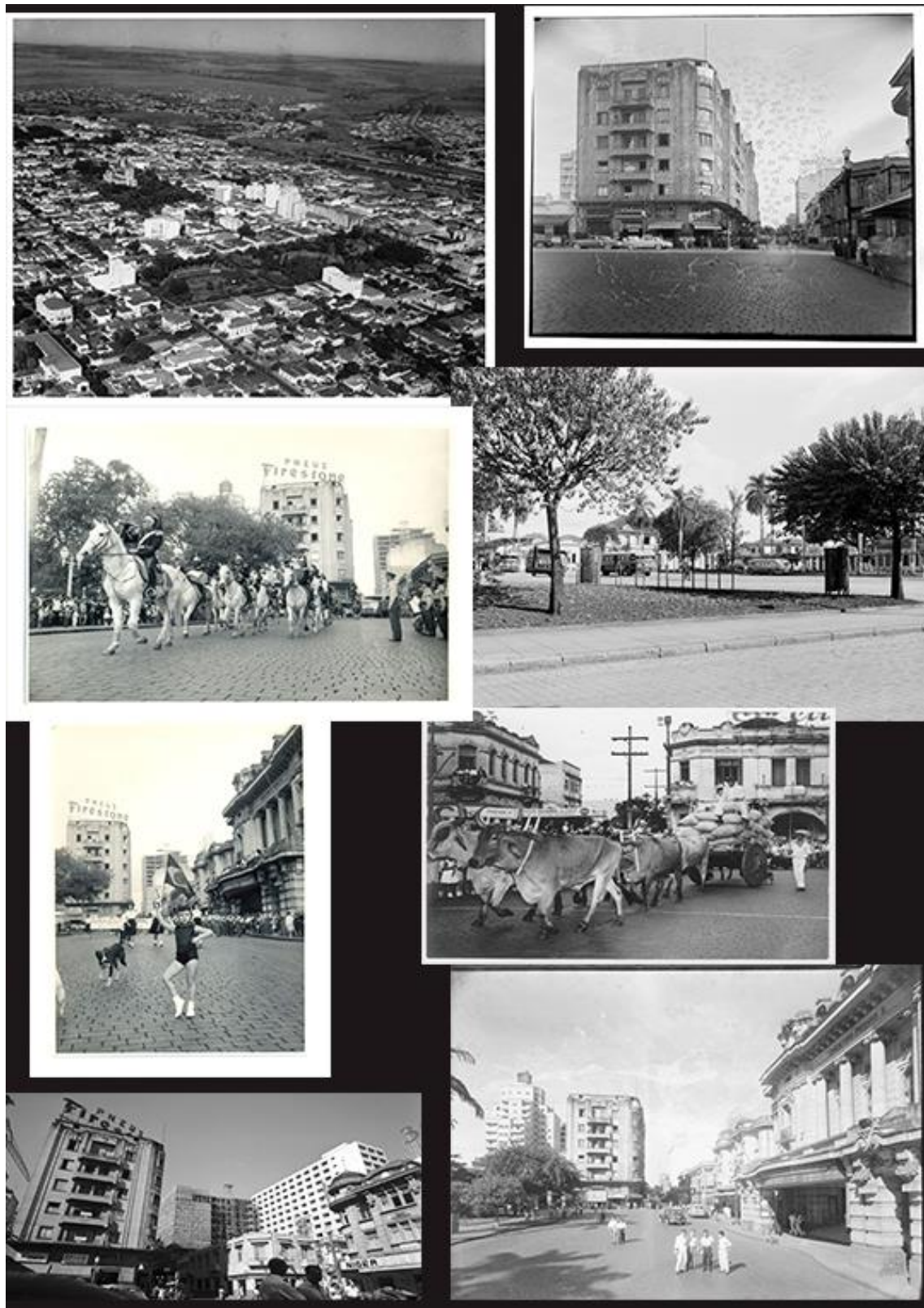


Imagem 47 – Quinta seleção de imagens fotográficas.

## Painel VI



Imagem 48 – Sexta deleção de imagens fotográficas.

#### 4 Considerações Finais

A trajetória de pesquisa com o Arquivo Miyasaka se inicia a partir do estabelecimento das relações com os interlocutores, as pessoas, que se relacionaram com o fotógrafo, as imagens e o arquivo. As primeiras interlocuções construídas no âmbito da pesquisa se deram com pessoas intimamente relacionadas com a vida do ribeirão-pretano Tony Miyasaka. Foi com Elza, filha do fotógrafo, e Tania, amiga de Elza e historiadora atuante na cidade, que se iniciaram as primeiras conversas e os momentos compartilhados olhando para as fotografias produzidas pelo fotógrafo. Conforme a pesquisa se desenvolvia novos interlocutores se fizeram presentes, entre eles a viúva do fotógrafo, D. Tereza, assim como outras pessoas que estão emaranhadas com a trajetória de Miyasaka como produtor, professor e comerciante de fotografias em Ribeirão Preto, R. F. Lucchetti, seu companheiro no Centro Experimental de Cinema, e alguns membros do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto, Denis Santos e Henrique Ravasi.

Em todos os momentos que se estabelecia um diálogo com um dos interlocutores, em diferentes momentos, as fotografias se faziam presentes e olhar para elas se configurou como uma ação compartilhada. Dessa forma, não só de pessoas se faz uma pesquisa etnográfica com um arquivo fotográfico, as fotografias também se mostraram como importantes interlocutoras para o desenvolvimento da pesquisa. Foi com elas e através delas que muitas relações se formaram, afinal as fotografias são objetos imagéticos imóveis, congelam determinado acontecimento da vida na forma de imagem. Quando entram em contato com o olhar do observador são animadas e animam a memória, as lembranças, a subjetividade de quem a olha e assim permitem que novas relações se formem a partir da relação estabelecida com a fotografia.

É próprio das fotografias se apresentarem no mundo a partir de sua qualidade material, de coisa, objeto que é manuseado, tocado, olhado e em diferentes momentos até descartado, jogado fora, é o que se passa quando Miyasaka realizava a seleção das fotografias que compõe o conjunto “Jovem Miyasaka” e acabou descartando uma grande quantidade de negativos. Portanto elas se fazem presentes através do contato com sua materialidade, qualidade que permite à fotografia outro traço de sua personalidade, a performatividade da imagem fotográfica quando em contato com o olhar do observador. Olhar para a foto traz ao presente a presença do referente, afinal como disse Barthes

(2011) a fotografia sempre é imagem de alguma coisa, dessa forma a qualidade performática da fotografia permite trazer ao presente o passado congelado em imagem. Além de permitir ao observador fruir a imagem, estabelecendo uma relação com a fotografia que permite ao observador olhar a foto além de seus elementos semióticos, construindo ficções, agenciando memórias e lembranças, ou seja olhando a fotografia como um objeto inserido nas relações sociais e produtor de novas relações.

O Arquivo Miyasaka é formado por negativos, positivos e fotografias digitais produzidas pelo fotógrafo durante aproximadamente setenta anos em diferentes contextos, como fotógrafo profissional prestando serviços para diferentes ocasiões, como projeto pessoal de registro da cidade e suas pessoas, como comerciante de fotografias aéreas ou apenas como *hobby*. Entre os diferentes conjuntos de fotografias que formam o arquivo, é sobretudo com o “Jovem Miyasaka” que a pesquisa acontece, são fotografias produzidas entre sessenta e setenta anos atrás, nas décadas de 1950 e 1960.

Durante a experiência de pesquisa **no** e **com** o Arquivo Miyasaka, as fotografias, as pessoas e o arquivo se conformaram como interlocutores polissêmicos possibilitando o estabelecimento das relações necessárias a realização da pesquisa. São como fios, linhas soltas que se cruzam e se trançam, se relacionam e produzem relações, fabricando um nó ao entorno da imagem fotográfica. Esse nó que envolve algumas fotografias tratadas nesse texto, faz emergir os invisíveis que rodeiam as imagens, as lembranças e histórias que se relacionam e se tornam latentes a partir do contato do observador com as fotografias.

Em determinado momento da experiência de pesquisa, as principais interlocutoras da pesquisa, Elza e D. Tereza, saem em uma viagem. O campo então é formado por mim, o pesquisador, e os negativos e fotografias localizado na residência da família, onde está armazenado o Arquivo Miyasaka. As fotografias então se tornam, por alguns meses, minhas principais interlocutoras, é com elas que procuro conviver diariamente olhando e perscrutando seus conteúdos e as relações com outras imagens. Dessa relação íntima com esses objetos imagéticos encontrados no Arquivo Miyasaka, surge uma questão que reverbera através desse contato: Porque as fotografias, sendo coisas, importam para as pessoas? (Edwards, 2012, p.224).

A uma primeira vista a pergunta pode parecer um tanto ingênua, por outro lado se pensarmos que a fotografia está presente na vida do homem há pelo menos 170 anos, tendo como momento de sua invenção os anos de 1830 e 1840 com as experiências de

Hércule Floréce, Joseph Niépce, Louis Daguerre e Henry Fox Talbot com as primeiras máquinas de fixação e revelação de imagens, é interessante pensar nessa relação íntima estabelecida com as fotografias. Com o desenvolvimento da tecnologia fotográfica e seus materiais a câmera se tornaram menores, portáteis e onipresentes na vida das pessoas, estando presente junto aos principais acontecimentos que permeia suas vidas, registraram datas comemorativas pessoais – aniversários- e públicas – grandes comemorações cívicas -, também foram utilizadas pelo Estado em diferentes momentos para investigações policiais, controle e registro da população – as carteiras de identidade, R.G. -, e como lembra Tom Gunning (2010, p.38-39) um controle sobre o corpo das pessoas. As fotografias rodaram o mundo, seja como instrumento de registro e construção de evidências para as expedições científicas e antropológicas, mas também nas viagens realizadas pelos inúmeros turistas, elas mediam a experiência vivida e estabelecem evidências da presença da pessoa em determinadas circunstâncias, provas de que por ali estiveram.

Fotografar os membros das famílias é outro uso intimamente ligado ao cotidiano das pessoas, e essas fotos muitas vezes são guardadas e organizadas em álbuns, caixas e gavetas, elas não atestam a evidência, mas se ligam a outra qualidade agenciada pela foto a potência de guardar e gerar afetos através do contato com o objeto fotográfico. Assim, as fotografias não são apenas provas de que algo estava ali no momento da realização da fotografia, elas acionam afetos e produzem efeitos em quem a observa. As fotos de famílias são um bom exemplo desses afetos, estão sempre em um espaço de culto, olhá-las muitas vezes evoca no observador memórias e lembranças a muito tempo guardadas no labirinto de memórias e experiências que informam as pessoas. São coisas, mas coisas que estão inseridas na vida social das pessoas, também tem vidas, histórias, se mal cuidadas e armazenadas se desfalecem e morrem, a imagem some.

Esses objetos, as fotografias, se difundiram e estão tão presente na vida das pessoas como o dinheiro, que circula o mundo, assim se passa com as fotografias. São trocadas, vendidas, arquivadas e guardadas pelas pessoas. São importantes não apenas pela imagem fixada em seu suporte, em determinadas situações a foto substitui a presença de um parente morto pois é ele ali representado pela imagem, as fotografias importam, pois, são objetos que significam na vida das pessoas pela potência de ser uma imagem que ao olhá-la, o observador tem a experiência de ver além de suas fronteiras delimitadas pelo papel, o álbum e hoje em dia a tela. Ao se relacionar com uma fotografia o

observador está diante de emoções, sensações, lembranças, histórias a elas emaranhadas que são expressas pelas pessoas ao vê-las.

Como escreveu o poeta Antonio Cicero (2006, p11), “[...] Guardar uma coisa é olhá-la, fita-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou por ela ser iluminado. Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela. [...]”, é assim que entendo as fotografias que são guardadas em caixas de sapato, gavetas, álbuns e arquivos, como o Arquivo Miyasaka, pois elas iluminam, animam, e são iluminadas e animadas através das experiências de olhá-las. As fotos se misturam com a vida e as experiências das pessoas, evidenciam acontecimentos e produzem afetos e efeitos em quem as olha, importam, pois, são objetos de afeto, ao guardá-las as pessoas não armazenam apenas os conteúdos semióticos fixados em seu suporte, mas guardam emoções, memórias e lembranças a elas relacionadas.

## Referências bibliográficas

AGIER, Michel. **Encontros etnográficos: interação, contexto, comparação**. 1. Edição, São Paulo: Editora Unesp; Alagoas: Edufal, 2015.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. 3. Edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. 1. Edição, Porto Alegre: Artmed, 2009.

BANKS, Marcus & VOKES, Richard. Introduction: Anthropology, Photography and the Archive. In. **History and Anthropology**, vol.21, n.4, p.337-349, 2010.

BUÑUEL, Luis. **Meu último suspiro**. 1. Edição, São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. Imagem, Magia e Imaginação: desafios ao texto antropológico. **Mana**, Rio de Janeiro, v.14, n.2, p.455-475, 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132008000200007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000200007)  
[Consultado em 20 de Julho 2 2016].

CHIARELLI, Domingos Tadeu. **Artes plásticas em Ribeirão Preto: uma interpretação da arte e sociedade num município do interior paulista**. São Paulo: USP, 1980. (Relatório número 4 – Disponível na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo).

CICERO, Antonio. **Guardar: poemas escolhidos**. 3. Edição, Rio de Janeiro: Record, 2006.

CineFoto, Cine Foto Clube de Ribeirão Preto. **Livro de Atas n°1**. 1 Edição, Ribeirão Preto 1950-1969.

COSTA, Helouise. Escola Paulista de Fotografia: uma vanguarda possível? In: Seminário Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras. 2005, Campinas. **Escola Paulista de Fotografia: uma vanguarda possível?** Campinas: Cadernos de Pós-Graduação: Instituto de Artes/Unicamp, 2005. P.10-12.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. 1. Edição, São Paulo: Cosac Naify, 2004.



CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia no arquivo. **Mana**, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p.287-322, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v10n2/25162.pdf> [Consultado em 15 de Julho de 2016].

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.36, p.7-32, 2005. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2242> [Consultado em 15 de Julho de 2016].

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. 2. Edição, São Paulo: Editora 34, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Belo Horizonte**. Belo Horizonte, v.2, n.4, p.204-219, 2012.

EDWARDS, Elizabeth. Antropologia e Fotografia. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v.2, p.11-28, 1996.

------. Photography and the Performance of History. **Visual History**, n.27, p.15-29, 2001.

------. Material beings: objecthood and ethnographic photographs. **Visual Studies**, vol.17, n.1, p.67-75, 2002.

------. Photographs: Material Form and the Dynamic Archive. In: CARRAFA, Constanza. (org.). **Photo archives and the photographic memory of art**. 1. Edição, Berlin: DeutscherKunstverlag, 2011.

------. Tracing photography. In: BANKS, Marcus & RUBY, Jay (orgs). **Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology**. 1. edição, Chicago: University of Chicago Press, 2011.

------. Objects of affect: Photography beyond the image. **Annual Review of Anthropology**, n.41, p.221-234, 2012.

------. Anthropology and Photography: A long history of knowledge and affect. **Photographies**, vol.8, n.3, p.235-252, 2015.

FEITOSA, Raul. **Foto Cine Clube Bandeirante**. 1. Edição, Balneário Camboriú: Photos, 2013.

FARGE, Arlete. **O Sabor do Arquivo**. 1. Edição, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

GOLDMAN, Marcio. Alteridade e Experiência: Antropologia e Teoria Etnográfica. **Etnográfica**, Lisboa, v.10, n.1, p.161-173, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **O Cinema no Século**, edição dos textos e notas Carlos Augusto Calil e Adilson Mendes; organização e prefácio Carlos Augusto Calil; posfácio Bernard Eisenschitz. 1. Edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema in. CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2.edição, São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 33-65.

KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil**. 1.edição, Edição Funarte, 1980. 125 p.

----- **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. 1. Edição, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002.

----- **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 4. Edição, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

----- Retratos e Auto-retratos: Imigrantes japoneses no Estado de São Paulo. In. CARNEIRO, Maria Luiza; TAKEUCHI, Marcia Yumi. **Imigrantes japoneses no Brasil: Trajetória Imaginário e Memória**. 1. Edição, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

----- **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. 3. Edição, Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família: leitura da fotografia histórica**. 1. Edição, São Paulo: EDUSP, 1993.

LOURENÇÃO, Gil Vicente Nagai. O Campo no Japão: Um Pequeno Ensaio Sobre a Noção de Casa e Parentesco. In. **Ponto Urbe**, São Paulo, [Online], 16, 2015. Disponível em: <https://pontourbe.revues.org/2717>, consultado em 03 Julho 2017.

MAUAD, Ana Maria. Tramas do Tempo: Fotografia como suporte de experiências e memórias. In. **TEMPO**, Rio de Janeiro, v. n.2, p.73-98, 1996.

MIYASAKA, Tereza Keiko Murakawa; MIYASAKA, Elza Luli. **Ribeirão Preto pelo olhar de Tony Miyasaka**. 1. Edição, Ribeirão Preto: São Francisco Gráfica e Editora, 2006.

MORTON, Cristopher. The Anthropologist as Photographer: Reading the Monograph and Reading the Archive. **Visual Anthropology**, v.18, p.389-405, 2005.

MOSCIARO, Clara. **Diagnóstico e Conservação em Coleções Fotográficas**. 1. Edição, Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

PAULS, Alan. **História do cabelo**. 1. Edição, São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Les Archives de la Planète: imagens da coleção Albert Kahn. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, vol.8, n°1, p.117-132, 1999.

PRANDI, Maria Beatriz Ribeiro. A construção da imagem dos parque infantis de Ribeirão Preto das décadas de 1950 e 1960. Ribeirão Preto, 2015 (Dissertação de Mestrado)

REGISTRO, Tania Cristina. **História da Fotografia – Levantamento Documental sobre a Fotografia em Ribeirão Preto (1890-1950)**. Ribeirão Preto, 2008. Disponível em:

<http://www.arquivopublico.ribeiraopreto.sp.gov.br/scultura/arqpublico/i14index.php>

[Consultado em 15 de Maio de 2016].

ROSA, Lilian Rodrigues de Oliveira; MATTOS, Maria de Fátima da Silva Costa Garcia; SILVA, Adriana. **Artistas do Mundo: Bassano Vaccarini, Pedro Caminada Manuel-Gismondi, Leonello Berti, Francisco Amêndola e Odilla Mestriner**. São Paulo: IPCCIC - Instituto Paulista de Cidades Criativas e Identidades Culturais; FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado, 2013.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. 1. Edição, São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiésis**, n 17, p. 29-51, 2011.

----- . As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Visualidades**, Goiânia, v.10, n.1, p.151-164, 2012.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. 1. Edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SCHWARCZ, Lilian Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. 1. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

STRATHERN, Marilyn. Artefatos da História: os eventos e a interpretação de imagens. In. **O efeito etnográfico e outros ensaios**, 1. Edição, São Paulo: Cosac Naify, 2014.

----- . O efeito etnográfico. In. **O efeito etnográfico e outros ensaios**, 1. Edição, São Paulo: Cosac Naify, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. In **MANA**, Rio de Janeiro, v.8, n.1, p.113-148, 2002.

----- . Entrevista com Eduardo Viveiros de Castro. [Julho, 2011]. Entrevistador: LAMBERT, Cleber; BARCELLOS, Larissa. **Primeiros Estudos**, São Paulo, n.2, p.251-267, 2012.

VOROBOW, Bernardo. O denominador (in)comum do cinema. In. **O Jornal do Cinema**, ano 4, n°14, outubro-dezembro, 2012.

WELLS, Herbert George. **A máquina do tempo [recurso eletrônico]**. 1. Edição, Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

## Filmes

**A ANIMAÇÃO de Lucchetti e Vaccarini**. Direção: Maurício Squarisi. Fotografia: Mauricio Squarisi, 25min, color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vfhAmb8gKvE&feature=youtu.be>. Acesso em: 29/07/2016.

**El PABELLÓN alemán**. Direção: Juan Millares Alonso. Fotografia: Emili Sampietro, 14min, color e p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pSVGiQEzxmY>. Acesso em: 15/01/2017.

**Arquivos consultados**

**Arquivo do Centro de Memória da Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo** – CEMEERP, Ribeirão Preto, São Paulo.

**Arquivo do Cine Foto Clube de Ribeirão Preto** – ACFCRP, Ribeirão Preto, São Paulo.

**Arquivo da Cinemateca Brasileira** – ACB, online.

**Arquivo Miyasaka** – AM, Ribeirão Preto, São Paulo.

**Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto** – APHRP, Ribeirão Preto, São Paulo.

**Arquivo Particular R. F. Lucchetti** – APRFL, Jardinópolis, São Paulo.