

Daniele Marques Vieira

**JOÃO BATISTA GROFF, UM OLHAR
FOTOGRAFICO NO PARANÁ DAS
PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX**

**Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre.
Curso de Pós-Graduação em História,
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Universidade Federal do Paraná.
Orientador: Profa. Ana Maria Oliveira Burmester.**

CURITIBA

1998

Dedico este trabalho a todos que
contribuíram para a construção de mais esta
etapa em minha vida.

Ao Groff pelas imagens.

À Ale por mostrar-me os sinais no caminho.

Ao Chico pela oportunidade.

À Etelvina pela preocupação.

À Janaína pela troca.

À Thelma e Darcy pela disponibilidade e pelos momentos de nostalgia.

À Ana Maria pela liberdade.

À Helena e Maria Inês pela seriedade.

Aos meus irmãos pela ajuda incondicional.

Aos meus pais pelo apoio de sempre.

Ao Mute meu companheiro que me faz enxergar a vida com mais simplicidade e
com quem pude divagar muitas vezes em noites de lua cheia sobre este passado
que nos parece tão presente.



Figura 1 Chalé na Rua Silva Jardim, nas janelas da casa os pais de Groff e ao centro, ele quando menino com a espingarda nas mãos - primeira década do século XX.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
I. FOTOGRAFIA	
1.1. A Fotografia e a Arte.	11
1.2. Fragmento, Um Instante Cristalizado.	17
1.3. O Olhar a Uma Dada Velocidade.	22
1.4. A Fotografia Como Representação do Mundo.	27
II. A FORMAÇÃO DO OLHAR	
2.1. Um Olhar Fotográfico.	34
2.2. Histórias de Origem.	38
2.3. O Colyseu Curitybano: Imagens e Emoções.	48
2.4. A Lanterna Mágica e a Primeira Máquina: Surge o Fotógrafo.	58
2.5. Ilustração Paranaense: o Inventário de uma Identidade.	74
2.6. O Olhar em Foco.	89
III. O OLHAR NA IMAGEM	
3.1. A Imagem	99
3.2. O Manuseador de Imagens	107
3.3. A Paisagem da Memória	117
3.4. O Contrapêlo da Imagem	125

CONCLUSÃO	133
ANEXOS	135
BIBLIOGRAFIA	138

INTRODUÇÃO

Transitar pelas imagens do fotógrafo remete-nos, sobretudo, a uma aventura do olhar. O olhar que está preenchido de intencionalidades, no instante que focaliza uma imagem, retém não apenas aquilo que viu e lhe chamou a atenção, mas também, como possivelmente fruto do acaso, elementos que fogem ao seu controle de seleção. Mesmo no momento de fixação da imagem os elementos eletivos para o olhar já estão passíveis de transformação devido à aceleração e dinamicidade do tempo corrido, aos quais estão sujeitos os objetos contidos no espaço focalizado.

Se é também pela percepção visual que recebemos o mundo, ao interiorizá-lo percebemo-nos dele, constituindo desta forma, experiência. Dessa experiência vivida através do olho forma-se uma corporeidade do olhar, a qual revela na sua manifestação a maneira do indivíduo “ver” o mundo.

Sugestivamente, pressupõe-se que a imagem fotográfica revela o olhar do fotógrafo. Objetivamente porque consiste em seu instrumento de trabalho; e subjetivamente porque tem uma linguagem própria, aquela que traduz a maneira particular do fotógrafo decifrar o mundo à sua volta.

Essa personificação da fotografia é o que de certa forma a identifica como uma criação do homem, não só por aquilo que a distingue entre outras - linguagens fotográficas de outros fotógrafos -,

como principalmente porque revela algo de interior daquele que a cria. Esse desejo do fotógrafo em cristalizar o momento vivido na imagem fotográfica origina-se da vontade em comunicar algum sentido, ou melhor, de traduzir a visão acerca de dada realidade para uma imagem que corresponda com a sua própria impressão sobre ela.

Segundo Ivan Lima, a fotografia tem uma dualidade que a caracteriza e que de certa forma contempla-se nas duas origens de seu nome. Do ocidente a origem francesa - proveniente do grego - define a fotografia como uma escrita da luz - *foto*: luz, *grafia*: escrita. Porém, no oriente os japoneses dizem *sha-shin*, designando a fotografia como reflexo da realidade ou uma forma de expressão visual. Assim, pode-se dizer que a fotografia é ao mesmo tempo uma forma de linguagem e uma forma de expressão visual¹.

Quanto ao aspecto expressivo da imagem, o fotógrafo escolhe primeiramente uma forma estética que lhe agrada pela qual possa manifestar a sua idéia sobre a “coisa” que quer fotografar. Já este outro aspecto que se refere à imagem enquanto linguagem detém nessa idéia expressa elementos que a compõe; a sua organização na forma de comportais elementos é o que constitui tal linguagem.

Para Lima, são três as condições básicas para se comunicar através da fotografia: inicialmente é preciso aprender a ler fotografia; uma segunda

¹ LIMA, Ivan. A Fotografia é a sua Linguagem, Espaço e Tempo, RJ, 1985, p. 17.

condição é conhecer os elementos que compõem a imagem, saber sobre suas características; e a terceira condição refere-se ao conhecimento do meio sócio-cultural em que a imagem constitui linguagem.

Numa perspectiva histórica, a imagem fotográfica é um recorte escolhido sobre um dado momento. Como diria Walter Benjamin, a fotografia como fragmento do passado constitui-se na sua particularidade uma mônada, ou seja, através dela é possível avaliar as imagens do passado ou as idéias contidas nessas imagens como representações de uma época. A partir da imagem fotográfica pode-se, portanto, fazer uma escrita da história sob a perspectiva do olhar do fotógrafo; a imagem constituindo-se em documento de um tempo vivido, e o fotógrafo no indivíduo que presenciou tal momento.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo. Cabe ao materialista histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. (BENJAMIN, 1986, p.224).

Se considerarmos o fotógrafo como esse sujeito histórico de Benjamin, o momento do perigo estende-se para além da intenção do olhar detendo-se no instante flagrado que escapa ao controle do fotógrafo e revela nos seus detalhes elementos não privilegiados.

De um ponto de vista acerca da linguagem fotográfica, quanto menos elementos indesejados contiver a imagem, maior o controle que o fotógrafo

tem do instante flagrado, aumentando assim, a possibilidade desta imagem representar uma idéia. No entanto, conhecer autenticamente a intencionalidade do fotógrafo é uma pretensão na qual não podemos nos lançar. Sobretudo, a fotografia nos reserva o direito da interpretação, à qual nem mesmo o fotógrafo pode interferir, sua responsabilidade encerra-se no ato de fotografar e depois, talvez na forma de divulgar suas imagens, a partir disso a fotografia não mais lhe pertence enquanto um significado único para a qual fora produzida, mas, ela se torna propriedade do mundo abrindo-se às infinitas possibilidades interpretativas.

Apesar desse caráter polissêmico da fotografia, a sua semelhança com a realidade causa ainda hoje - como desde os primeiros tempos - a apreensão da imagem que representa como a própria realidade. Nesse sentido, a imagem fotográfica exerce um poder incontestável acerca da veracidade dos fatos que representa, contudo, não pode nunca conter a totalidade do contexto em que estão inseridos, apenas cristalizá-los sob uma dada perspectiva.

O olhar fotográfico se consolidaria como uma forma bastante peculiar de expressar o mundo nas primeiras décadas do século XX. Designando sentidos para as imagens que retratavam, os fotógrafos passaram a constituir-se em heróis, pois desafiavam a natureza, registravam o impensável, revelavam o inesquecível, abriam uma janela para o desconhecido que acometia-lhes a visão. Seja onde for, os homens que

empunharam uma câmara fotográfica nos áureos tempos das inovações da técnica – início do século - para representar aquilo que viam como imagem da verdade, exerceram forte influência no imaginário da época.

Não diferente de qualquer parte do mundo, no Brasil a fotografia ganhava grande repercussão. Em meados da primeira década deste século, João Batista Groff (1897-1969) iniciaria os primeiros passos para sua caminhada através da imagem. Fotografou Curitiba principalmente na década de 1920 e o Paraná nos primeiros anos da ditadura Vargas, filmou talvez as primeiras imagens documentais do Estado e sobretudo foi um paranista. Transitar por suas imagens sugere uma viagem de volta ao passado sem ponto de chegada, a cada momento uma parada que anuncia o que está por vir, nas quais se pode degustar o sabor da época e suspirar pelo tempo que já foi, um tempo vivido através dos desejos de outrora e estagnado pelo olhar do fotógrafo.

Como um homem de seu tempo, Groff desejou que a sua cidade fosse moderna e comportasse uma tradição cultural a ela correspondente, assim, participou e contribuiu como um personagem na construção da história do Paraná tal como Romário Martins, João Turin, Dario Velozo, Alfredo Andersen, Lange de Morretes, Zaco Paraná e tantos outros.

Ao focalizarmos o olhar de Groff como uma das possibilidades de reconstituir a imagem de uma época, os fatos que contribuíram para a formação do seu olhar fotográfico revelam também aspectos concernentes à

dada época, assim, a fotografia pode confirmar-se não só como um artifício - documento - de pesquisa sobre a história do Paraná, como também na sua particularidade - o olhar do fotógrafo - pode revelar as idéias que circulavam naquele determinado momento.

Para compreendermos a formação do olhar fotográfico em Groff, faz-se necessário uma volta pela história da fotografia que vai de encontro a esse momento no qual ele assume o papel de fotógrafo - relevando principalmente aspectos intrínsecos à constituição do olhar fotográfico -; da mesma forma que torna-se imprescindível a contextualização da época em que Groff viveu, ressaltando nas suas experiências cotidianas, elementos que teriam permanecido cristalizados nas suas imagens fotográficas.

I. A FOTOGRAFIA SOB UM OLHAR HISTÓRICO, DA DESCOBERTA ÀS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX (1839-1940)

1.1. A FOTOGRAFIA E A ARTE

A década de 1830 anunciou a fotografia como mais uma das surpreendentes invenções do século XIX. Foram inventores, pesquisadores, botânicos, pintores empenhados em descobrir como fixar a imagem, que a *camera obscura* de Leonardo Da Vinci demonstrara ser possível conservar.

Desde sua invenção, a *camera* de Leonardo era manuseada por pintores como uma técnica que permitia a facilitação da reprodução da imagem. Na busca em desenvolver técnicas que fossem além do princípio da reprodução que caracterizava e limitava a *camera obscura*, esses homens adeptos de diferentes ideologias de representar utilizavam os conhecimentos gerados pela ciência, movidos por um movimento que a Revolução Industrial desencadeara sem que se conhecesse seu retorno, o progresso da técnica.

O Daguerreótipo foi o primeiro aparelho capaz de fixar a imagem. Ao apresentá-lo aos membros da Academia de Ciências e da Academia de

Belas Artes em 1839, Daguerre² deu ao mundo a invenção que representou uma revolução na história da fotografia. A seguir, o avanço tecnológico ao qual se dedicaram os homens daquele século, propiciou o aperfeiçoamento do daguerreótipo para câmaras fotográficas com maior facilidade operacional. Nesse sentido, podemos dizer que as *Exposições Industriais* realizadas no século XIX tiveram papel fundamental para o desenvolvimento tecnológico da fotografia, contribuindo ainda para colocá-la em debate junto a setores da comunidade artística da época que viam na fotografia uma ameaça à pintura³.

Baudelaire, foi o representante mais crítico das polêmicas geradas em torno da fotografia. Referindo-se à ela em sua crítica à Exposição Universal de 1855 em *Paris*, ressalta o papel factual da fotografia no empobrecimento das artes que o progresso industrial desencadeara.

Se se permitir que a fotografia substitua a arte em algumas de suas funções, em breve ela a suplantará -ou corromperá - completamente, graças à aliança natural que encontrará na estupidez da multidão. É necessário, portanto, que ela se limite a seu verdadeiro dever, que é de ser a serva das ciências e das artes, (sic), se lhe for permitido invadir o campo do impalpável e do imaginário, aquilo que vale somente porque o homem aí acrescenta algo da própria alma, então, pobres de nós! (BAUDELAIRE, 1988, p. 73).

As críticas proferidas por Baudelaire continham um certo desprezo pela fotografia, sobretudo, indignação frente à sua propriedade de reproduzir mecanicamente aquilo que era visível no mundo. Tal era a

² Louis-Jacques Mandé Daguerre, pintor de paisagens que inventou o daguerreótipo. Ver em BUSSELLE, Michael. TUDO SOBRE FOTOGRAFIA, Livraria Pioneira Editora, S P, 1977, p.30.

³ Ver TURAZZI, Maria Inez. Poses e Trejeitos: A fotografia e as exposições na era do espetáculo(1839-1889), FUNARTE, R.J., 1995.

reação dos artistas, que, embebidos pelo romantismo no século XIX, opunham-se ao domínio crescente da indústria técnica na arte, ao afastamento da criação e do criador, à fixação no “sinistro visível” em detrimento das “realidades interiores” e das “riquezas do imaginário”⁴. Além disso, Baudelaire via na fotografia o veneno letal que domesticava a multidão, um perigo que se aproximava das classes mais abastadas que financiavam e mantinham a comunidade artística.

Diante do ritmo com que as mudanças ocorriam em função do progresso industrial, tais ameaças eram plausíveis de serem pensadas, provocando um debate que, se não confirmou as previsões de Baudelaire, promoveu uma discussão sobre a fotografia e seu papel como arte naquela sociedade.

Para Susan Sontag, foi justamente a industrialização da fotografia que possibilitou o seu surgimento como arte⁵. Fato que a distinguiu em suas diferentes atribuições, levando o retratista e o paisagista a assumi-la como uma técnica mais apropriada. O primeiro com a função de fotógrafo de *fins sociais* que iria levar ao mundo a novidade do retrato, aprimorado por Disderi no formato *carte de visite* (c.6x9,5 cm), estes homens contribuíram para a difusão de um novo conceito sobre a imagem, a idéia do *souvenir*⁶.

⁴ Ver DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico. Papirus. S.P., 1994.

⁵ SONTAG, Susan. Ensaio sobre a Fotografia. Editora Arbor, R.J., 1981,p.8.

⁶ TURAZZI, 1995.

A fotografia constituiu-se numa nova forma de apreensão do mundo. A novidade do *souvenir*, bastante difundido nas exposições, representava a imagem de um momento vivido, ou de um lugar do passado que podia-se lembrar através da imagem fotográfica.

Da mesma forma que os retratos de família, organizados em álbuns, passaram a contar a história da família numa perspectiva limitada a momentos significativos da vida doméstica, momentos escolhidos e congelados na imagem fotográfica⁷. A fotografia passou a fazer parte do imaginário do homem da época representando a lembrança do passado, a sua memória.

Assim, como registro social a fotografia demonstrou ser a técnica mais apropriada. Seja pelo seu alto poder de reprodução em relação à pintura, ou pelo seu baixo custo, a fotografia tornara-se acessível economicamente, o que permitiu sua maior difusão e rápida incorporação por profissionais da área. Como no caso dos pintores em miniaturas que passariam a adotar a fotografia como recurso técnico para reproduzir mais rápido e fielmente a imagem desejada, uma substituição, aliás, bastante coerente do ponto de vista técnico.

Esta incorporação da técnica de fotografar por pintores que se limitavam à reprodução, de certa forma contribuiu para a libertação do fazer artístico tanto na pintura como na fotografia. Segundo uma análise

⁷ Ver LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família*. Edusp. S.P., 1993.

benjaminiana, em relação às polêmicas levantadas acerca de se saber se a fotografia era ou não uma arte, poderíamos nos perguntar o quanto “a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte” (BENJAMIN, 1986, p. 176). Porque não, pensar na fotografia como uma nova arte, a forma própria da expressão sensível de uma época marcada pelo automatismo da ação humana, que gerava um novo olhar sobre o mundo.

O que de fato assustava na fotografia era a sua natureza mecânica. Uma característica que remetia à experiência do choque, do ritmo acelerado com que o automatismo se impunha, de uma certa agressividade a que Sontag nos chama a atenção:

Existe sempre um conteúdo de agressividade implícito em qualquer utilização da câmara. Tal agressividade é perceptível tanto nas décadas de 1840 e 1850, as duas primeiras décadas notáveis da fotografia, quanto em todas as seguintes, ao longo das quais a tecnologia possibilitou a difusão cada vez maior de uma mentalidade que vê o mundo como um conjunto potencial de fotografias. (SONTAG, 1981, p 7).

A câmara fotográfica era uma máquina capaz de reproduzir o visível num grau de semelhança tão impressionante quanto pareciam os efeitos de qualquer outra máquina. Nos primeiros anos da fotografia, muitas imagens eram obtidas acidentalmente devido principalmente ao seu caráter experimental, assim como também o era a postura de quem manuseava a câmara. E ainda, a sensação que as primeiras imagens fotográficas geravam aos olhos do homem da época. A nitidez das fotografias provocavam o

susto, uma reação do confronto com a impressão do visível na imagem fotográfica, a imitação do real que a técnica propiciava era considerada uma atribuição à sua natureza mecânica, destituindo do seu operador qualquer interferência direta.

Se por um lado a fotografia representava um efeito da realidade devido sua semelhança evidente com o tema fotografado, aliás, propriedade bastante cultuada pelos seus primeiros entusiastas, era justamente esta característica da imagem fotográfica que a discriminava de qualquer pretensão artística.

Para Philippe Dubois, a libertação da arte (pintura) pela fotografia teria se fundamentado naquilo que constituía a própria “essência da prática pictural: a criação imaginária isolada de qualquer contingência empírica. Eis a pintura de certa forma **libertada** do concreto, do real, do utilitário e do social”(DUBOIS, 1994, p. 31).

Essa discussão reforçou de tal forma o papel da reprodução na fotografia, que desencadeou uma reação naqueles que viam na imagem fotográfica mais do que a semelhança, era possível também criar. No entanto, “as manifestações artísticas em relação à fotografia, restringiam-se à intervenções que mais se aproximavam de uma linguagem pictórica utilizando-se de todo tipo de manipulação: o retoque, as encenações na composição do sujeito e ainda sobre o próprio negativo” (DUBOIS, 1994, p.33), dotando as “pretensas criações” de um certo artificialismo que

demonstravam a inversão do papel da fotografia que parecia imitar a pintura.

Como se fosse necessário passar pela linguagem pictórica para distinguir o fazer artístico do ato da reprodução, esses pioneiros promoveram sobretudo o exercício de um novo olhar sobre a fotografia. Sob uma perspectiva crítica da época, era preciso viver a experiência de pensar concretamente a fotografia como arte para descobrir sua linguagem própria. O que não significa que olhares mais sensíveis já não o tivessem feito.

Em relação a essa linguagem própria da fotografia, algo misterioso parecia compor algumas imagens a ponto de despertar a desconfiança sobre os efeitos que ela era capaz de produzir nas pessoas. A emoção num olhar, a sensação de um lugar, não mera reprodução mas, imagens contidas de um sentido particular, um misto de criatura e criador perceptíveis no fragmento da realidade congelada.

1.2.FRAGMENTO, UM INSTANTE CRISTALIZADO

Concomitantemente ao desenvolvimento de diferentes abordagens fotográficas, a fotografia gerava essa nova maneira de ver o mundo à qual Sontag se refere, *como um conjunto potencial de fotografias*. Um mundo

que se constituía a partir de fragmentos. Considerando que o aspecto da verossimilhança - presente na fotografia e exaustivamente valorizado no século XIX - teria respaldado essa fragmentação da realidade, é possível compreender como a imagem fotográfica substituiu paulatinamente o poder da imaginação no homem da época.

Até esse momento quando a fotografia se afirma como “verdadeira” representação da realidade, o homem conhecia aquilo que experimentava. Os referenciais imagéticos que compunham seu imaginário estavam estreitamente ligados à sua concepção de mundo. Assim a fotografia passou a constituir-se também em novos referenciais imagéticos. Se o mundo era tudo aquilo que se podia ver, ver uma fotografia era como ver o próprio mundo.

O instante fotografado que representava um fragmento do mundo real, não dependia contudo, do aspecto mecânico da fotografia, mas, da escolha do indivíduo. Congelar o momento, ou cristalizar uma imagem no mundo visível, só foi percebido como ação direta do fotógrafo sobre a fotografia depois que esta se libertou da reprodução como seu único atributo. Sob essa nova perspectiva, o fotógrafo se destacou efetivamente como co-produtor da imagem fotográfica.

A partir de então o que levaria o fotógrafo a escolher além de um dado momento, sob determinado ângulo (enquadramento), distância e luminosidade para fotografar dependeria especialmente do desejo em

capturar no presente vivido um fragmento contido de significado. Não aquele que cultuava o homem, como bem representou o retrato nas primeiras décadas da fotografia. Mas, como destacou Benjamin:

O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto. O mérito inextinguível de Atget é ter radicalizado esse processo ao fotografar as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900. Com justiça, escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformaram em autos no processo da história. (BENJAMIN, 1986, p. 174).

A intencionalidade inerente ao olhar estaria presente também na fotografia alimentando-a de significado. Como um desejo contido, o olhar do fotógrafo passaria então a guiá-lo na expressão da sua linguagem fotográfica transformando esse aspecto da fotografia, que antes servia ao homem narcisicamente. O olhar se focalizara noutra direção, como um movimento que se exteriorizava para ver e expor. Na imagem benjaminiana, *como autos no processo da história*.

As fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha. Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. (BENJAMIN, 1986, p. 101).

Atget foi mais um artista que viveu pobre e desconhecido, fotografou uma Paris deserta de sua multidão como se quisesse destacar a aura daquele lugar. Mais do que isso, Atget representa para a história da fotografia a

possibilidade de acompanhar o desenvolvimento de uma obra artística. Suas imagens fotográficas são detalhes, aspectos de uma cidade povoada de memória, passados presentes num agora que parecia desaparecer. Ao mergulhar nessas imagens podemos sentir um suspiro sobre um momento da história, como se nos transportassem a um instante do passado, uma sensação que somente o conjunto de sua obra é capaz de restituir.

Como fotógrafo, Atget abriu as portas da cidade como se tentasse “desmascarar a realidade” (BENJAMIN, 1986, p. 100). Talvez uma reação ao fetichismo dos cartões-postais que a fotografia convencional popularizara, com paisagens urbanas estereotipada de Paris. Contudo, sem a pretensão de nominar a interioridade de Atget, podemos analisar sua obra também através da representação do mundo como documento. Mesmo que dotada de uma insurgência surrealista a que se refere Benjamin, podemos ler a obra de Atget, como se lê a história a contrapelo, fragmentos de uma realidade que surpreendem porque revelam o avesso da imagem idealizada ao mesmo tempo que estabelecem a referência do seu olhar fotográfico nos detalhes. Como linguagem documental, a obra de Atget revela um olhar povoado de indícios sobre o seu tempo, que suscitam uma leitura à margem da história.⁸

Se pensarmos, no entanto, o que significava fotografar além de imagens estereotipadas, Atget, que foi um desconhecido para sua época,

⁸ Ver anexo 1.

tornou possível em sua modéstia transcender o próprio sentido da fotografia. Enxergou uma nova possibilidade e fez dela a sua linguagem.

Ao deslocar o olhar o fotógrafo descentralizou a sua perspectiva e passou a ver através de fragmentos. Para expressar o mundo dessa nova maneira, seria preciso descrevê-lo como um quebra-cabeça no qual os instantes cristalizados nas imagens fotográficas constituiriam partes da imagem total. Isso sugere uma idéia de imagem como conceito, uma visão que se alastrou no mundo principalmente através da fotografia, sendo por ela cada vez mais aprimorada.

Mas, ao seu tempo, essa idéia de “imagem-conceito” teria privilegiado o instante cristalizado como um primeiro momento no desenvolvimento dessa linguagem fotográfica que documentava o mundo. O fragmento que representava o todo. A possibilidade de conhecer esse “todo” representado pelo instante cristalizado na imagem fotográfica foi o que fundamentou a fotografia documental nas primeiras décadas do século XX. O que nos permite analisar por exemplo, como foi possível determinado fotógrafo pensar a sua época através dos conceitos contidos na sua imagem.

1.3.O OLHAR A UMA DADA VELOCIDADE

No final do século XIX, o surgimento do cinematógrafo deu continuidade ao desenvolvimento da técnica de fotografar como uma extensão do olhar a uma dada velocidade. A imagem instantânea da fotografia, teria sido a grosso modo “melhorada” ao reproduzir uma série de imagens que compunham uma sequência de movimentos contando uma história. A tecnologia deu ritmo ao momento cristalizado surgindo assim a imagem cinematográfica.

O desenvolvimento do cinema trouxe para o século XX a possibilidade de se traduzir essa nova sensibilidade que o progresso da técnica gerava. A percepção do mundo através do choque.

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interpretado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho receptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.* (BENJAMIN, 1986, p.192).

Nesse texto, Benjamin descreve uma certa corporeidade que se formava no homem como indício da modernidade que o cinema anunciava. A forma pela qual o cinema se constituiu numa espécie de “campo de exercício e treinamento para aquisição do modo transformado de percepção exigido pela vida moderna”, afirmando-se ainda, como manifestação artística mais apropriada para uma cultura de massas, que deveria privilegiar o coletivo em detrimento do individual.⁹

Nesta pequena análise do papel do cinema como uma nova metodologia da percepção, pode-se constatar o valor da imagem cinematográfica na constituição de um olhar sobre o mundo capaz de acompanhar os progressos da técnica. O cinema propiciava ao espectador a incorporação da “velocidade” como mais uma característica da vida moderna que modificava a atenção do olhar. O ritmo do cotidiano era representado nas ações em movimento, na tela do cinema podia-se ver a velocidade com que as pessoas se moviam, ou, mesmo sentado na sala de projeção viajava-se a outros lugares do mundo.

Essa experiência do homem do século XX com a imagem cinematográfica representou, da mesma forma que a fotografia o fez no século anterior, a apropriação de conceitos modernos à época em questão. A fotografia propiciara a percepção do mundo através de seus fragmentos,

⁹ OSBORNE, Peter & BENJAMIN, Andrew. A Filosofia de Walter Benjamin, Destruição e Experiência. Jorge Zahar Editor, R.J., 1997, p.206.

ao passo que o cinema possibilitava a junção de fragmentos do mundo sob uma nova ordem.

A concepção de imagem como conceito que caracterizou a fotografia daquela época, idealizara-se sobretudo no cinema onde se projetavam imagens que surpreendiam pelo poder de persuasão, deslocando o indivíduo de seus pensamentos às sensações provocadas por elas. Estas imagens surtiavam um efeito de credibilidade e ao mesmo tempo alienação capaz de substituir a imaginação do espectador com maior eficiência que a fotografia já o fizera outrora. Ademais, o cinema enquanto espaço da coletividade possibilitou que um maior número de pessoas fossem atingidas pelos conceitos embutidos na imagem veiculada.

Por outro lado, a fotografia ganhava um novo espaço nas revistas ilustradas e na imprensa ampliando o universo de aplicação da imagem fotográfica como índice autêntico da realidade. Essa especialização da fotografia desencadearia mais tarde num tipo de subserviência do texto em relação à imagem que muito contribuiu para a utilização da imagem fotográfica e também cinematográfica como propaganda ideológica principalmente em países de regime autoritário.

Quando o cinema descobriu as infinitas possibilidades de criação na sua produção de “realidades”, distinguiu-se em diferentes abordagens que podiam tanto documentar o real, quanto recriar espaços do vivido para representar o inconsciente, a ilusão, o sonho. Nesse ínterim, o cinema

afirmou-se mais rapidamente do que a fotografia como arte, sem causar tantas polêmicas como as que sucederam-se entre a fotografia e a pintura no século anterior.

Desta forma, a imagem fotográfica continuava tendo peso ilimitado na sociedade moderna pela sua capacidade de usurpar a realidade. Como diria Susan Sontag :

Antes de mais nada, uma fotografia é não só uma imagem (como o é a pintura), uma interpretação do real - mas também um vestígio, diretamente calcado sobre o real, como uma pegada ou uma máscara fúnebre. Enquanto um quadro, mesmo aquele que está conforme os padrões fotográficos da verossimilhança, nunca é mais que uma forma de interpretação, a fotografia nunca é menos que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas por objetos) - vestígio material do tema fotografado, a tal ponto que quadro algum se lhe pode comparar. (SONTAG, 1981, p. 148)

Portanto, diferentemente da pintura ou do cinema, à fotografia atribuía-se cada vez mais o valor de prova autêntica da realidade não apenas como uma imagem incontestável, mas, como revelação de um mundo a ser descoberto sob um novo olhar. Essa nova maneira de abordar o objeto a ser fotografado assemelhava-se à mesma atitude de “desmascarar a realidade” que Atget lançou mão num outro momento da história da fotografia, mas que passou a caracterizar parte da geração de fotógrafos das primeiras décadas deste século.

Nesse sentido, poderíamos dizer que estes fotógrafos experimentaram intensamente a sua época vivendo a aventura de representar o mundo a uma dada velocidade.

A velocidade foi uma das marcas contundentes que caracterizou a era moderna. Um conceito que especializou-se a partir de uma nova concepção de tempo imposta pela revolução industrial, acarretando drásticas transformações no comportamento do homem.

Ao caracterizar a representação do tempo nas cidades do século XIX, Maria Stella Bresciani nos aponta como o homem moderno teria assimilado através do ritmo mecanizado dessa nova sociedade, uma idéia de tempo transcorrido e tempo idealizado intermediados por uma razão abstrata convencionalizada a partir da atividade industrial.

Se desfaz um ajuste entre o ritmo do mundo físico e as atividades humanas, o que implica a dissolução de uma relação imediata, natural e inteligível de compulsão da natureza sobre o homem. Perda que implica a imposição de uma nova concepção do tempo: abstrato, linear, uniformemente dividido a partir de uma convenção entre os homens, medida de valor relacionada à atividade do comerciante e às longas distâncias. (BRESCIANI, 1985, p. 38)

O homem moderno passou a medir o tempo para controlá-lo nas atividades industriais. Rapidamente passaria a assimilar esse mesmo mecanismo em outros aspectos do cotidiano.

Assim, a velocidade simbolizava o progresso, uma medida que teria mudado a maneira do homem ver o mundo à sua volta e de organizá-lo em seus pensamentos.

Tanto ou mais que as estradas de ferro, a navegação a vapor e os novos bulevares, a fotografia aproximava distâncias de modo muito singular, contribuindo decisivamente para essa nova noção de espacialidade subjacente à internacionalização da economia e à cosmopolitização da cultura. (sic) Registrando esta espacialidade que se tornava universal com uma linguagem cada vez mais onipresente, a fotografia

instaurou também uma inédita relação com o tempo, tanto na *apreensão* desse tempo pela imagem fotográfica, quanto na *obtenção* dessa imagem num certo tempo, pelo fotógrafo. (TURAZZI, 1995, p. 29)

O homem experimentava nessa nova noção de espacialidade que a fotografia gerava a sensação de presentificar a imagem nela contida, pois, enquanto fração *precisa* de um certo tempo, ela era capaz de fixá-lo e representá-lo como indício do passado. Tal idéia possibilitou que a fotografia se tornasse um recurso autêntico de memória, representando além do fato vivido o próprio momento histórico a ele referente.

A consciência dessa nova espacialidade produzia no homem esse olhar que submetia o mundo à medida do tempo, de certa forma, à medida desse momento que acelerava o ritmo com que o próprio mundo se aproximava do homem.

1.4. A FOTOGRAFIA COMO REPRESENTAÇÃO DO MUNDO

A classificação consistiu numa metodologia de hierarquização que caracterizou o século XIX. Seja por estabelecer os mores de uma civilidade cidadã que previa a sujeição do sujeito perante a lei; seja por designar através de um inventário do mundo no detalhamento do trabalho científico, o conhecimento da natureza; ou ainda pela possibilidade de tradução do

inventário do mundo por meio das imagens, as quais remetiam à imaginação.

Intrínseca a esse modo de organizar o pensamento da época estaria embutida uma finalidade pedagógica que enaltecia os indícios do bom comportamento desmerecendo os indícios do mau comportamento.

Tanto a representação pictórica como a literária traziam tais indícios. Mas nem sempre estas imagens remetiam à imaginação, elas podiam também remeter à razão, a qual suscitava no autor um conhecimento profundo sobre o objeto de estudo para passar uma verdade ao observador. Émile Zola fez isso ao escrever realisticamente conhecendo com detalhamento o seu objeto, para então descrevê-lo.

Da mesma forma, a fotografia participou desta inventariação do mundo ao seu tempo, estabelecendo como índice as primeiras imagens fotográficas que fragmentavam a realidade. Inicialmente como registro para organizar e classificar o mundo em seus aspectos relevantes, tendo em vista, sobretudo, o caráter de verossimilhança que a diferenciava das outras imagens. Era possível, então, registrar através da fotografia aquilo que já tivera sido classificado e, portanto, tinha seu lugar no mundo, sendo a imagem fotográfica a representação visual que permitia ao observador identificar a si próprio - nos retratos -, ou ainda o seu próprio habitat - nas belas paisagens urbanas de cartões-postais.

Porém, a mesma intencionalidade de se passar uma idéia que a utilização da imagem pictórica e literária propiciaram, desenvolveu-se na imagem fotográfica. O fotógrafo podia também escolher os elementos da realidade que comporiam sua fotografia, no entanto, como um recorte que representaria a sua idéia sobre a dada realidade. A fotografia como representação do mundo possibilitou ao mesmo tempo a democratização e a padronização de imagens que passaram a compor o imaginário das sociedades modernas.

As primeiras representações daguerreotípicas do mundo além mar, possuíam grande influência das "imagens-monumento" de lugares famosos ou obras de arte que representavam o mundo ocidental. Logo os viajantes com câmaras ampliaram seus campos de interesse, despertando para novas abordagens. Para Susan Sontag:

A visão fotográfica implicava uma aptidão para descobrir a beleza no que todo mundo vê, mas despreza, por excessivamente comum. O fotógrafo, acreditava-se, deveria fazer mais do que simplesmente ver o mundo tal como ele é, incluindo suas maravilhas já celebradas; deveria provocar interesse, por meio de novas decisões visuais. (SONTAG, 1981, p.87)

Assim, uma corrida contra o tempo teria levado homens aventureiros e intempestivos a conquistar o mundo através de suas câmaras, submetendo-se à situações incrivelmente adversas, desbravando lugares inóspitos, ou confrontando-se com diferentes povos para cristalizar um fragmento do novo descoberto. Mesmo que esse lugar fosse a própria cidade, "o fotógrafo ludibriaria o mundo, qualquer que fosse o sacrifício

em termos de paciência e desconforto, por meio daquela modalidade de visão ativa, gananciosa, calculadora e gratuita” (SONTAG, 1981, p. 87) O “heroísmo da visão” se instalara como atitude própria do fotógrafo, o que o tornara tal qual o aviador ou o antropólogo, num herói moderno.

A criação da revista *National Geographic* no início deste século, confirmaria esse estilo de fotografar como representação documental da natureza. As imagens fotográficas do mundo animal eram mais do que reais, elas assustavam pela proximidade que a situação fotografada sugeria, mas encantavam pelo espírito de aventura. Esses fotógrafos espalhados pelo mundo passaram a designá-lo através da fotografia documental, que era difundida principalmente nas revistas ilustradas.

Ao mesmo tempo que alguns fotógrafos procuravam o exótico em outros lugares, havia aqueles que buscavam captar no cotidiano urbano um instante conhecido - porém fugaz ao olho humano - que somente a câmara era capaz de congelar, o momento exato de ver as coisas recém-acontecidas. A fotografia inaugurava um novo padrão de beleza ao restabelecer nos aspectos do vivido uma particularidade, um ângulo, uma nova perspectiva que o designaria esteticamente. “O belo tornou-se simplesmente o que o olho é incapaz de ver (ou não vê): aquela visão fraturada, desconjunturada, que tão-somente a máquina fotográfica pode proporcionar” (SONTAG, 1981, p. 87)

Num âmbito mais geral, o fotógrafo que lançava-se para documentar o exótico do mundo, representava-o como um panorama, uma tomada daquilo que constituía na sua exterioridade a diferença com outros lugares. Por outro lado, era preciso conhecer mais profundamente o objeto para poder representá-lo na sua particularidade, ou seja, na sua essência. Não no sentido cientificista que classificava o mundo a partir daquilo que o caracterizava - sob um dado ponto de vista -, mas nessa nova maneira de ver as coisas que também despertara o surrealismo para expressar o impensável.

A partir de uma nova visão sobre o particular podia-se visualizar o todo de forma diferente. No campo artístico, a fotografia surrealista representou a expressão de um mundo sob essa nova estética que buscava o incomum como referente. Já o documentarista da cidade trazia à tona em suas imagens fotográficas elementos que revelavam aspectos pertinentes à história do lugar, como tão bem o representou Atget em sua época, e alguns fotógrafos nas décadas subsequentes o fizeram principalmente situando o homem do lugar na história.

Com o fotógrafo documentarista surgia também um novo contador de histórias, a partir do conjunto de suas imagens representadas sob a sua ótica, ele eternizava o presente vivido, o fato, o momento da história.



Figura 2 Colonos, década de 1920 - Album de Curitiba



Figura 3 Colonos, década de 1920 –Álbum de Curitiba



Figura 4 Polacas, década de 1920 – Álbum de Curitiba.

II.A FORMAÇÃO DO OLHAR

2.1. UM OLHAR FOTOGRÁFICO

O olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade.¹⁰

O indivíduo constrói no decorrer de sua trajetória de vida, um olhar sobre o mundo que o cerca. Desde a mais tenra idade, quando a experiência limita-se ao sensório-motor, é o mundo em sua exterioridade que invade os sentidos do homem, inscrevendo nele as primeiras impressões que, em interação com a sua receptividade própria, resulta respectivamente nas primeiras referências e significados que ele tem, do repertório do mundo que habitou já nos seus primeiros anos de vida, construindo assim, a sua interioridade.

Subseqüentemente, com o amadurecimento natural do homem, a experiência deste com o mundo que o cerca complexifica, aprofundando o universo receptivo para o processamento intelectual das suas vivências. O que permite pensar numa especialização dos significados referentes às experiências do indivíduo com o mundo, a partir das suas primeiras impressões.

Se pensarmos na formação do olhar do fotógrafo, as primeiras

¹⁰ BOSI, Alfredo. FENOMENOLOGIA DO OLHAR in: NOVAES, Adauto. O OLHAR. São Paulo, Cia das Letras, 1995, p.66.

impressões registradas no seu imaginário corresponderiam às suas primeiras referências imagéticas, das quais os componentes específicos do olhar fotográfico, da mesma forma teriam um primeiro registro. Referências, estas, constituintes de uma maneira particular de identificar o mundo.

Nas palavras de um dos fotógrafos mais importantes deste final de século, Sebastião Salgado, o olhar fotográfico se revela.

É claro que eu tenho de trabalhar contra a luz. A minha cidade, Aimorés, tinha um sol incrível. A gente vivia na sombra. Eu sempre olhei meu pai chegando em casa na contraluz. Eu na sombra, ele vindo do sol. Numa fração de segundo eu restituo tudo isso. (SALGADO, 1997, p.81)

Ao falar da sua vivência, do sol de Aimorés, Salgado reconhece aí a sua experiência intensa com a luz desde a infância, o que pode indicar uma relação com a sua escolha pelo contraluz. Neste caso, o próprio fotógrafo estabelece a relação da sua experiência de vida com a imagem fotográfica que produz. A luz é um dos elementos que compõe a imagem fotográfica, sendo o contraluz um conceito estético que Salgado utiliza para definir a sua fotografia. Em outras palavras, o olhar fotográfico é um recorte facetado que o fotógrafo faz do objeto escolhido sob as condições propriamente humanas da visão - de intencionalidade e finalidade .¹¹

Do ponto de vista da percepção, a experiência da luz resulta numa referência estética para o olhar do fotógrafo. Na fotografia preto e branco é

¹¹ AUMONT, Jacques. A Imagem. Campinas, SP, Papirus, 1995, p.59.

ela o fator principal para a definição da imagem, nos contrastes, na atmosfera do lugar, na ênfase do tema escolhido. E porque não, pensar na opção estética como artifício do fotógrafo para melhor conceber seu objeto, ou seja, no caso de Salgado, a luz escolhida expressa o conceito de mundo que quer revelar. O contraluz distingue o que há nas sombras - tal o propósito do seu trabalho -, marca factível da sua ideologia, que talvez pretenda revelar aquilo que o mundo quer esconder.

Onde quer que esteja, tal qual Salgado, o fotógrafo é capaz de captar uma luz conhecida, porque reconhece nela a si próprio, assim como no conjunto de sua obra revela através dos temas escolhidos, um mundo que quer representar.

Assim, dos aspectos fundamentais intrínsecos ao processo de desenvolvimento e construção do olhar fotográfico, a abordagem que se propõe concentra-se naqueles que revelam alguma relação entre a experiência vivida pelo fotógrafo e a expressão da sua interioridade através da imagem fotográfica.

João Batista Groff viveu a fascinante experiência de crescer numa cidade como Curitiba que deslumbrada com as novidades da técnica, permitia-se já na passagem do século, entregar-se ao desejo de ser moderna. Nesse ambiente de magia e encantamento veria-se o desabrochar de mentes criativas alimentadas pela imaginação que tais novidades propiciavam, despertando no homem da época emoções inusitadas.

Da origem familiar, das brincadeiras de criança, das escolhas, das relações, dos conflitos, formaria-se o olhar deste sujeito histórico, proporcionando sua profissionalização como repórter-fotográfico e documentarista. Das imagens fotográficas que restaram, alguns vestígios da herança do fotógrafo apontam caminhos que revelam por entre fragmentos, elementos que possivelmente contribuíram para a constituição do seu olhar sobre o mundo, o estado do Paraná e a sua cidade Curitiba.

Sobretudo, numa perspectiva da História das Idéias, a imagem de Groff representaria o passado cristalizado sob seu olhar fotográfico, preenchido de idéias que permearam o momento histórico correspondente. A fotografia de Groff estaria, assim, submetida à uma análise que prevê a construção do olhar fotográfico como objeto histórico. A partir dos indícios da realidade por ele eternizada, e da recorrência ao passado que seus elementos constitutivos apontam, seria possível afirmar a hipótese de que a formação deste olhar fotográfico estaria alicerçada pela experiência histórica do sujeito e contextualizada sob sua perspectiva.

Nessas imagens sabe-se, contudo, que o presente jamais voltará para testemunhar os fatos da história, no entanto, como fragmento do passado vivido e cristalizado pelo olhar de Groff, os elementos que tais imagens contém revelam no presente vivido uma centelha que nos remete a esse tempo histórico quando se pretendeu representar Curitiba como uma cidade moderna.

2.2. HISTÓRIAS DE ORIGEM

A minha avó era Domingas Chemim, e o meu avô era Maximiliano Groff. Moravam em aldeias no norte da Itália, mas vieram se conhecer aqui no Brasil. Eles imigraram para cá e ficaram em Santa Maria, Piraquara. A família Chemim tinha a finalidade de plantar parreiras, pois eles tinham vinhedos lá na Itália. Mas a garoa da Serra não deixou vingar a plantação deles, então, meu bisavô foi trabalhar na Serra, perfurando os túneis da estrada de ferro. Quando ele esteve doente, as filhas ajudaram a puxar os vagonetes. Eles queriam comprar terras no planalto. Foi aí que a família Chemim veio localizar-se na Rondinha, em Campo Largo. A família Groff permaneceu em Santa Maria. Meu avô casou-se primeiro com uma prima de minha avó, tiveram um filho, mas, os dois morreram e depois meu avô casou-se com minha avó na Rondinha, ela já tinha uns 40 anos, tiveram duas filhas e meu pai. No tempo do primeiro casamento de meu avô ele já trabalhava na estrada de ferro, quando casou-se com vovó ele foi trabalhar nas oficinas de manutenção da estrada de ferro e eles vieram morar na rua Silva Jardim, no chalé onde meu pai nasceu.¹²

Nesse fragmento de memória além de conhecermos a ascendência de Groff, podemos perceber ao tom de uma saga familiar a imagem de como seus antepassados e conterrâneos a eles teriam vivido o papel de imigrante ao estabelecerem-se em novas terras. A chegada das famílias Groff e Chemim ao Brasil pode situar-se no final do século XIX, quando ocorreu a construção da Estrada de Ferro Paranaguá-Curitiba (1880-1885). Provavelmente no início desse período (1880-1882), no qual o comendador Antônio Ferrucci, engenheiro italiano com larga experiência em *matérias ferroviárias*, veio ao Brasil especialmente para dirigir a sua construção, com poderes de representar a concessionária, a companhia francesa

¹² WOELLNER, Thelma Groff. Memórias. Entrevista, maio/97.

organizada em Paris, *Compagnie Générale de Chemins de Fer Brésiliens*, responsável pela sua construção e operação¹³

Ferrucci trouxe consigo uma equipe internacional, com profissionais das mais variadas nacionalidades, talvez com a predominância em postos-chaves de italianos e alemães¹⁴. Num certo sentido, esses homens representavam a modernidade europeia em solo brasileiro, seja pelo conhecimento de técnicas modernas, ou mesmo pela sua origem, eles traziam também a possibilidade de progresso para o estado do Paraná.

Desta forma, todos os esforços no sentido de promover o desenvolvimento do país, voltavam-se para as vantagens da política imigratória, divulgadas principalmente pelas companhias de imigração instaladas também nos países europeus. Diante da fome e desemprego que assolavam a Europa, muitos trabalhadores e camponeses viam na emigração para o Brasil uma alternativa. Com passagem gratuita fornecida pelas companhias eles vinham para tentar uma sorte melhor.

A integração de países como o Brasil - anteriormente colônia - ao processo de industrialização no mundo, deveu-se muito aos grandes eventos que marcaram o século XIX tais como as exposições universais, as quais possibilitaram a difusão cada vez maior de um espírito cosmopolita que beneficiava o capitalismo emergente. Mesmo que essas oportunidades

¹³ TREVISAN, Edilberto. AO APITO DO TREM. Curitiba, PR, Edição da Rede Ferroviária Federal S.A., 1986, p. 43.

¹⁴ TREVISAN, 1986p. 45.

promovessem o intercâmbio cultural, a troca de idéias, ou o conhecimento da técnica, era a experiência cotidiana com o desenvolvimento tecnológico que possibilitava ao homem da época conhecer o progresso. Nas palavras de Walter Benjamin:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1986, p. 226)

A interpretação que Benjamin faz do quadro, remete sobretudo, à uma experiência moderna que via a técnica como musa inspiradora de uma época, a qual enfeitiçara os homens em direção ao progresso por um caminho irremediável, tal como a imagem do “canto da sereia”.

A experiência brasileira com o desenvolvimento tecnológico ao final do século XIX parecia limitar-se ainda, ao desejo do *ser e o vir-a-ser*, tal como descreveu Maria Inez Turazzi acerca do futuro promissor que o país sugeria.

Sublinhada pela ideologia do progresso, a “abundante riqueza” do país é vista e projetada, no contexto da divisão internacional do trabalho, como matéria-prima da exploração econômica, do crescimento urbano e da transformação social. Por outro lado, em que se pesem estas nossas vantagens antropológicas, históricas e naturais, para o discurso dominante só o contato fecundo com o “continente civilizador”, iluminando o país com as luzes da Europa e o reconhecimento da

França, é que podia nos fazer transpor o atraso e caminhar com segurança em direção ao progresso. (TURAZZI, 1995, p. 94)

Essa oportunidade que o país de “futuro promissor” propiciava ao trabalhador europeu, permitiu-lhe escapar das dificuldades que o progresso gerava na Europa, ao mesmo tempo que a larga experiência, deste, com o desenvolvimento tecnológico representava para o Brasil uma possibilidade de modernizar-se.

Terras férteis para se plantar, construção de estradas de ferro, urbanização de cidades, enfim, cenários conhecidos do trabalhador europeu, uma oportunidade que o governo brasileiro fez questão de anunciar, substituindo o tráfico de escravos pelas embarcações de imigrantes que, em condições similares, traziam no porão dos navios famílias inteiras, às vezes, apenas com a roupa do corpo, mas significativamente com suas diferenças étnicas.

A chegada dos imigrantes no Brasil era parcialmente controlada, havia colônias administradas por outros imigrantes que teriam vindo anteriormente, ou por representantes das províncias que encaminhavam os homens para o trabalho. Normalmente as pessoas recebiam uma ajuda financeira para os primeiros meses.¹⁵

Após a década de 1870, a penetração de imigrantes no Paraná aumentou devido às medidas mais contundentes do governo provincial que

¹⁵ Ver em DO OUTRO LADO DO ATLÂNTICO, Um século de Imigração Italiana no Brasil. Angelo

associara-se às iniciativas do “governo imperial, o qual criara a Associação Central de Colonização, fazendo com ela um contrato para providenciar a vinda de avultado número de colonos para o trabalho na agricultura” (BUENO, 1996, p. 17). Assim, uma maioria de colonos poloneses, italianos e ucranios, desembarcaram em solo paranaense nas décadas que se seguiram.

Foi nesse contexto que os Chemim e os Groff - precursores de João Batista Groff - instalaram-se em Santa Maria, na região de Piraquara, onde ficaram algumas famílias italianas.

Seguindo a tradição, os Chemim pretenderam continuar o cultivo dos vinhedos, do qual detinham experiência e tecnologia, requisitos modernos para a efetivação do processo de imigração. No entanto, o ambiente era outro, o ar, a geografia, da Itália a única certeza que traziam era memória de uma identidade, em solo brasileiro o trabalho era tudo o que eles tinham para recomeçar.

A demanda de mão-de-obra qualificada para a construção da Estrada de Ferro Curitiba-Paranaguá, consistiu não só para os Chemim como principalmente para os Groff na garantia de trabalho para o chefe da família. Além disso, participar de tal empreitada significava uma grande aventura, tanto pela obra engenhosa que era construir uma estrada de ferro,

quanto por ela situar-se num ambiente inóspito como se apresentava a serra do mar aos olhos do imigrante.

Da colônia para a cidade, os pais de Groff, então casados, inaugurariam uma nova fase da família ao instalarem-se nas imediações da estação ferroviária onde moravam outros funcionários da estrada de ferro (figura 1; página 2). Desvinculados da vida na colônia eles estabeleceriam uma nova perspectiva de futuro, atrelada aos caminhos do desenvolvimento que o próprio crescimento da cidade de Curitiba, parecia “pronunciar” à chegada do século XX.

A união entre imigrantes de uma mesma origem podia representar a garantia da convivência com a tradição, da manutenção dos valores étnicos que os distinguiam e os asseguravam da sua própria identidade. Em meio à vida familiar, as visitas aos parentes da colônia, ou do Portão - bairro periférico de Curitiba por onde passava a linha da estrada de ferro -, aponta para uma possível intimidade de Groff com familiares colonos, ou, com uma memória familiar sobre os tempos da chegada dos avós ao Brasil. Sem dúvida, essa era uma realidade presente no seu cotidiano, tendo em vista que o processo de imigração continuou até pelo menos as primeiras décadas deste século.

Nas ruas da cidade diferentes etnias se misturavam nos armazéns, nos arredores de uma Curitiba delimitada pelos pinheirais, chácaras, casas com lambrequins, carroças e colonas. Grande parte dos vizinhos da Silva

Jardim onde moravam, eram oriundos de linhagens imigratórias e constituíam o universo social da infância de Groff, o seu referencial de origem.

Por entre os fragmentos de memória, essas famílias de imigrantes construía suas histórias que solidificavam o passado vivido na terra natal pela representação dos seus valores étnicos. Uma vez estabelecidos no Paraná a dignificação do trabalho reconquistada por eles, os presentificava como personagens da história paranaense. Esta relação do imigrante com o trabalho resultaria por fim, numa imagem que os próprios descendentes desses imigrantes poderiam remeter-se ao buscar no passado o significado de ser imigrante no Paraná na virada do século. A figura do homem europeu traduzida pelo imigrante que trazia consigo insígnias de uma modernidade desejada.

Sem dúvida, poderíamos dizer o quanto essa idéia teria sublinhado o olhar de Groff, que, referindo-se ao passado “glorioso” de seus avós viria retratar mais tarde o imigrante por um conceito de dignidade que o distinguiria ao caracterizá-lo etnicamente. Como se pode ver nos exemplos de fotografias (figura 2; figura 3 –p. 32; figura 4 – p.33) que ele veiculava em seus álbuns sobre o Paraná ou na revista *Ilustração Paranaense*, na qual utilizava tais imagens principalmente para demonstrar o poder do imigrante na constituição do homem paranaense. A mulher imigrante com suas vestes e o lenço na cabeça indicando a origem camponesa, tem seu valor

enaltecido pelas feições do rosto e as mãos calejadas pelo trabalho, um atributo que Groff focalizaria para descrever também a mulher paranaense.



Figura 5 Estrada de ferro Curitiba - Paranaguá, década de 1920.



Figura 6 Estrada de ferro Curitiba – Paranaguá, década de 1920.

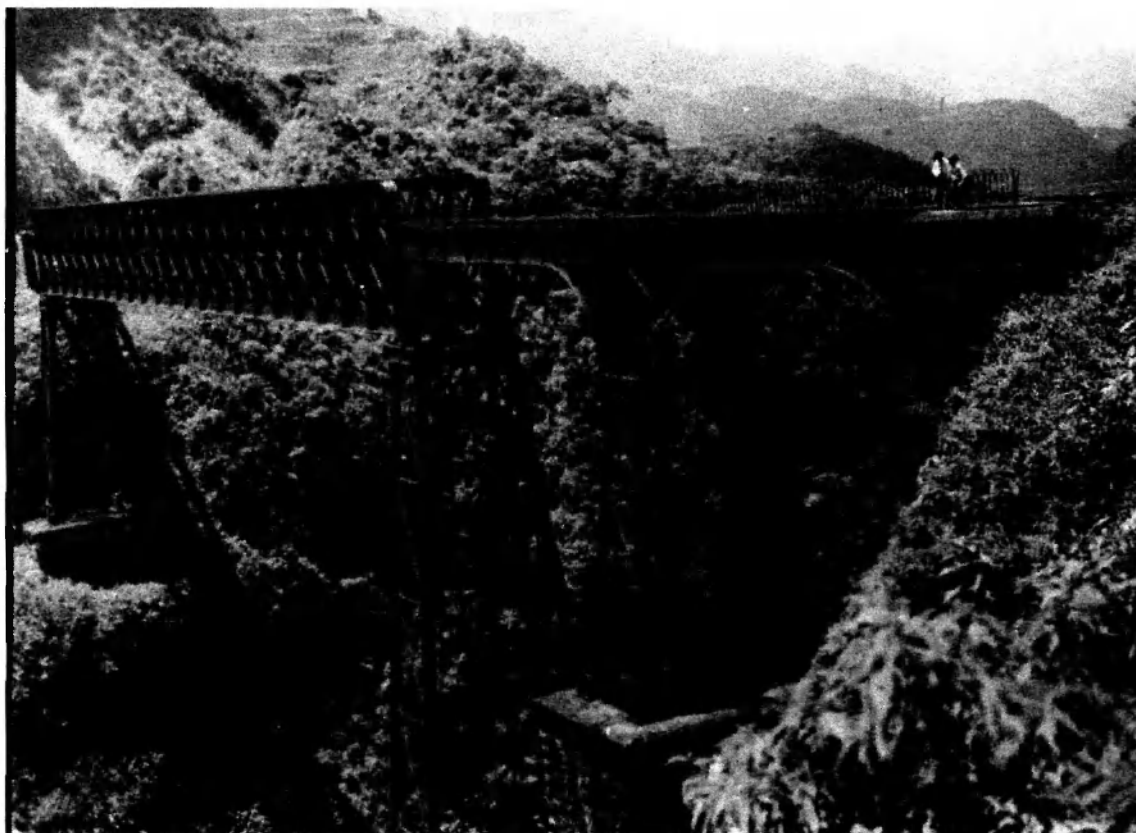


Figura 7 Estrada de ferro Curitiba – Paranaguá, década de 1920.



Figura 8 Capa do Álbum de Curitiba, década de 1920.

2.3.O COLYSEU CURITYBANO, IMAGENS E

EMOÇÕES

A paisagem de uma cidade em crescente transformação se delineava a cada dia no horizonte do menino Joanin¹⁶. Curiosamente, o ano do seu nascimento (1897), teria sido marcado pelas primeiras projeções de imagens em Curitiba.¹⁷ Eram os cinematógrafos que percorriam o Brasil, e possibilitavam a ilusão de estar diante de qualquer lugar do mundo - em duas dimensões - sem sair de sua pequena cidade, através da realidade reproduzida mecanicamente pelas imagens fotográficas. A ilusão da viagem.

Assim, a entrada do século XX teria sido celebrada em Curitiba pelo espírito do deslumbramento frente às novidades que divertiam e, ao mesmo tempo, provocavam um estranhamento diante de uma inusitada percepção do mundo que se apresentava aos olhos de seus observadores.

Sobre a euforia de uma certa “modernização” em Curitiba, na primeira década desse século, Angela Brandão abre as portas do *Colyseu* (1905-1913), um parque de diversões que congregava as mais fantásticas máquinas de *ilusão*.¹⁸

¹⁶ Apelido de João Batista Groff, na família.

¹⁷ CARVALHO, Giselle M.L., SAVAZZI, Wânia & NASSER, Patrícia M.M. O CINEMA EM CURITIBA. RJ, Lidador, 1988, p. 9.

¹⁸ BRANDÃO, Angela. A FÁBRICA DE ILUSÃO. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba: Fundação

O que o novo parque de diversões, em 1905, iria apresentar aos olhares curiosos daqueles que se pretendiam cidadãos talvez não fosse, para alguns, totalmente inédito ou nunca antes visto. Mas é quase certo que, para grande parte daquela população, as engrenagens ou os aparelhos elétricos, armados nesses centros de diversão, eram coisas estranhas e incompreensíveis. (BRANDÃO, 1994, p.16)

Um misto de magia e experiência científica pairava nos ares de Curitiba, antes, a curiosidade, pois as novidades eram anunciadas nos jornais, “grandiosa variedade de películas com figuras animadas..., recém chegadas da Alemanha”, que atraíam a população para o cinematógrafo (BRANDÃO, p. 32). E ainda, o inevitável encontro do pretense homem moderno com as emoções que a técnica propiciava. “Crianças, homens e mulheres giravam velozmente em torno de um foco elétrico, na ciranda da técnica”, as primeiras emoções que o carrossel geraria nos curitibanos (BRANDÃO, p. 30).

A inventividade e o espírito de aventura estavam na ordem do dia. Tal eram as novidades que sempre apareciam no *Colyseu* para continuar atraindo o público, mantendo em movimento e expectativa o lugar do espetáculo. Nesse sentido, pode-se dizer, que a expectativa girava em torno mais propriamente da experiência com a modernidade que esses cidadãos estavam vivenciando, do que com o objeto de modernidade em si. Como parque de diversões, o *Colyseu* foi o lugar das emoções, da brincadeira e da caricatura.

A euforia e excitação presentes no público, ao integrar-se no mundo fantástico do *Colyseu*, tornavam-se motivos de anedotas pela mudança de comportamento. Na entrada do cinematógrafo, “empurravam-se, acotovelavam-se para entrar”, e nas sessões ao ar livre, a agitação era a mesma (BRANDÃO, p. 69). Nesse momento, o curitibano vivenciava a experiência de ser público, pois era na aglomeração das pessoas que o curitibano parecia constituir a experiência moderna da multidão. Não a da fábrica, das ruas lotadas, da falta de espaço pela super população nas cidades, marcas que o progresso industrial já teria deixado nos grandes centros europeus no século XIX, mas, uma experiência que baseava-se no desejo de apreender através dos produtos da sociedade moderna, comportamentos a ela correspondentes.

Precisamente, a experiência com o cinematógrafo despertava nesse homem uma reação de impacto com o choque que as imagens fílmicas dimensionavam pela percepção dos sentidos. Assim, o cinematógrafo como precursor do cinema – a mais autêntica expressão artística da sociedade de massas - confirmaria nos curiosos curitibanos o seu papel de diversão e entretenimento, o qual representava essa forma de padronizar e controlar, linguagem e comportamento do homem moderno, amplamente difundida pelo cinema nas décadas seguintes.

Em Curitiba, a população tornava-se “massa” diante da euforia de desfrutar das mais modernas maravilhas das máquinas de ilusão, quando o

citadino experimentava um comportamento frenético frente ao inusitado. Tal comportamento poderia ser relacionado mais precisamente com o impacto diante da velocidade com que as coisas aconteciam diante dele. Era de certa forma confusa, ainda, a noção de tempo transcorrido que as primeiras imagens geravam nesses observadores. Ver imagens se movimentando numa tela, poderia causar a ilusão do encurtamento de distâncias com um piscar de olhos, isto transposto para a própria ação cotidiana desses homens, despertava-os para uma nova motricidade que o advento do cinema aproximaria cada vez mais deles, a velocidade.

Quando em 1885, foi inaugurada a Estrada de Ferro Paranaguá-Curitiba, os paranaenses teriam vivido, talvez, uma das mais sublimes experiências diante do novo. A imagem do trem como representação da modernidade européia teria significado para esses cidadãos a própria aproximação com o mundo moderno, mas, fundamentalmente possibilitou-lhes experimentar a velocidade, ver através dela o mundo passar. Depois, com a chegada do cinema, este homem experimentaria ver diante de si a velocidade dando movimento às coisas, na sequência de imagens projetadas, uma história poderia ser contada dinamicamente surtindo um efeito real sobre aquilo que se via, tal como a reprodução da verdade.

A estrada de ferro que serpenteava a Serra do Mar, representaria para as gerações futuras o grande desafio que homens corajosos enfrentaram para realizar o desejo de trazer ao Paraná a mais avançada tecnologia em

estradas férreas do mundo. O período que antecedeu à sua construção fora marcado pelas polêmicas em torno do percurso da estrada - com destino à Antonina ou à Paranaguá -, tendo ganho o trajeto por entre as montanhas, a tecnologia moderna desafiava mais uma vez a natureza.¹⁹

No entanto, o “domínio da natureza através da técnica” em terras brasileiras parecia deter uma conotação diferenciada. As dificuldades enfrentadas pelo engenheiro italiano Ferrucci nos dois primeiros anos, chegaram num auge que somente o brasileiro Teixeira Soares viria sanar, seja pela morosidade dos trâmites legais para importação do material - principalmente as estruturas metálicas das pontes -, ou pelas condições insalubres da floresta, foi preciso que um brasileiro assumisse o encargo de terminar a construção, tendo em vista as peculiaridades da geografia e da política nacional, desconhecidas ao profissional europeu.

O trem como um produto da modernidade gerara soluções para o desenvolvimento dos países europeus aproximando cidades, transportando um grande número de pessoas e ainda matéria prima para as indústrias. Ao final do século XIX, o Brasil era ainda marcado pelo isolamento de suas Províncias, as quais encontravam-se ladeadas por matas infundáveis dificultando o acesso entre as cidades.

¹⁹ Na história da construção da estrada de ferro Curitiba-Paranaguá por Edilberto Trevisan, “O Apito do Trem”, a decisão política que favorecia Paranaguá por representar poder maior que Antonina como região portuária, subentendia descartar não só a possibilidade da estrada ter seu destino em Antonina como todo o resto atrelado ao projeto a ela referente - os engenheiros, o trajeto, a tecnologia -. Isso privilegiou a proposta das autoridades paranaenses pela construção da estrada com a mais desenvolvida tecnologia europeia.

No Paraná a cidade de Paranaguá crescia pelo seu potencial fluvial. Seja por constituir principal entrada de estrangeiros ou por congregar grande número de embarcações que abasteciam o resto do litoral, a cidade desenvolvia-se economicamente. No entanto, o acesso à capital da província era feito por antigas trilhas utilizadas pelos jesuítas, e mais tarde pelos muleiros que faziam o transporte entre Paranaguá e Curitiba²⁰. Para passar por eles era preciso, sobretudo, conhecer bem a mata e transpor as dificuldades das chuvas, dos bichos e da distância entre os povoados.

Desta forma, a modernidade representada pela tecnologia importada da Europa para a construção da estrada de ferro Curitiba-Paranaguá, manifestaria-se não só pelo domínio da natureza através das maravilhosas “obras de arte” da engenharia - como o exemplo da ponte São João -, dos cálculos exatos das curvas ou do declive adequado, mas, ainda pela ousadia de atravessar a mata impondo-se pela sua magnificência. Pela primeira vez um grande número de pessoas poderia ver as deslumbrantes belezas da Serra do Mar por entre suas montanhas a uma dada velocidade. A técnica parecia revelar o mundo ao homem moderno com o poder de uma sedução.

A experiência do rosto ao vento – sob a fumaça ao mesmo tempo sufocante e inevitável -, da paisagem passando rapidamente aos olhos do viajante ou da sensação de diminuir as distâncias representavam algumas

²⁰ Entre elas o Caminho do Itupava que representa historicamente a ligação do planalto com o litoral, transitado ainda hoje, no entanto, como finalidade turística. Sua manutenção subsiste graças aos esforços da Curadoria do Patrimônio Histórico do Paraná que procura mantê-lo originalmente.

emoções causadas pela velocidade que de certa forma compunham no imaginário da época uma idéia sobre o que era ser moderno. A sensação da velocidade causada pelo trem, ou mais tarde pelo cinema, teria introduzido muitos cidadãos a esse tipo de comportamento moderno diante do ritmo da máquina.

Se localizarmos o olhar novamente no jovem Groff, poderíamos aventar a hipótese da absorção genuína de alguns aspectos presentes nesse momento da história em que Curitiba esmerava-se por parecer moderna, como referências a um conceito de modernidade que o fotógrafo revelaria no decorrer da sua trajetória. Nas imagens (figura 5; figura 6, p.46) que fotografou a estrada de ferro Curitiba-Paranaguá em torno de 1920, a estrada e a máquina parecem representar claramente esse domínio da técnica sobre a natureza.

Nessa fotografia da Ponte São João (figura 7, p.46) há um certo monumentalismo que traduz a impressionante visão da ponte com a floresta ao redor acentuada pelos dois homens minúsculos olhando para baixo. Tal imagem que contrasta a exuberância da natureza com a suntuosidade da tecnologia moderna nesta obra de arte da engenharia, sugere na sua composição uma idéia de harmoniosa beleza, a qual seria amplamente utilizada por Groff como um conceito estético de modernidade, principalmente divulgada nos álbuns de fotografia (figura 8, p.47) sobre o Paraná. Mais tarde, tal conceito seria representado no ideário paranista

através de exemplos que distinguiriam o estado por seus atributos modernos.

O conceito estético que compõe uma fotografia prevê uma escolha do fotógrafo sobre o contexto que cerca o objeto a ser retratado. De todos os ângulos possíveis, o fotógrafo escolhe aquele que melhor corresponde com a idéia que tem sobre o tema. Para isso ele precisa considerar uma luz adequada que imprima na imagem fotográfica os aspectos relevantes à sua idéia, um enquadramento que reúna a perspectiva desejada sobre o objeto e detalhes que se compõem a ele, mas, sobretudo a decisão do momento exato a ser cristalizado para representar o tema em questão, é o que define e distingue um olhar fotográfico. “ A fotografia não retrata apenas determinado tema, é também uma homenagem a ele. É parte do tema e um prolongamento dele, como também um meio potente de possuí-lo e controlá-lo” (SONTAG, 1981, p. 149).

Através das palavras de Susan Sontag podemos interpretar a imagem da ponte São João como símbolo da modernidade presente no meio da mata, contemplando o seu sentido representativo. Mas, além disso esta imagem é uma homenagem à idéia da estrada de ferro na Serra do Mar. A sua peculiaridade está em favorecer uma sensação de realidade capaz de transportar o observador à estrada, como se Groff tivesse roubado a aura do lugar e a colocado na sua imagem.



Figura 7 Aspecto de Curitiba, década de 1920.



Figura 8 Rua José Bonifácio, década de 1920.

2.4.A LANTERNA MÁGICA E A PRIMEIRA MÁQUINA: SURGE O FOTÓGRAFO

A popularidade do *Colyseu* atraía a todos, seja por suas máquinas de diversão ou ainda como ponto de encontro. Mais do que os adultos, as crianças se beneficiavam desse momento que a todos encantava. Elas podiam andar livremente pelo parque de diversões e deliciar-se com os mecanismos às vezes engraçados, outras vezes mágicos.

Em meio a todos estaria *Joanim*, o menino do chalé da rua Silva Jardim que adorava inventar novidades. Contido, talvez, pela curiosidade sobre os mecanismos que causavam a “ilusão” ele se interessaria principalmente pela imagem do cinematógrafo. Manusear a máquina, fazer mágica, deslumbrar os outros. Nesse sentido, não apenas alimentar-se das emoções, mas, poder provocá-las, até mesmo criá-las.

Ganhou essa Lanterna Mágica de um compadre de minha avó, da família Vicente Emiliano, as filhas dele que eram meninas naquele tempo, contavam que papai fazia sessão de cinema para as crianças vizinhas lá da Silva Jardim, Ele pegava um lençol de minha avó e estendia numa parede no porão da casa e fazia o cinema dele. Cobrava entrada e passava as vistas - os cartões postais da época - que tinha ganho junto com a Lanterna Mágica. Naquele tempo tinha só cinema mudo. Antes de começar a sessão eles projetavam vistas do mundo inteiro, e sempre tinha alguém tocando piano. Depois da sessão de vistas no porão ele juntava o dinheirinho dele e ia ao cinema na Praça Osório onde era o Colyseu. O compadre da minha avó gostava muito de papai e quando instalou aparelhos mais modernos no cinema dele, deu-lhe aquela Lanterna Mágica com as vistas junto, porque sabia que papai era interessado nessas coisas.²¹

²¹ WOELLNER, Thelma Groff. Entrevista, maio de 1997.

A Lanterna Mágica foi a primeira experiência de Groff com a manipulação de imagens, nesse tempo de menino mais como uma brincadeira, um jogo. Uma vivência que teria lhe proporcionado substancialmente um olhar diferenciado sobre o advento da técnica no cotidiano da cidade ao situar-se do outro lado da máquina.

Oriundo do espetáculo de variedades, o cinematógrafo foi introduzido em Curitiba pelas companhias de variedades ambulantes (1897). Nas primeiras exibições denominava-se “projeção luminosa” e era utilizado como “complemento dos espetáculos teatrais, de ilusionismo e outras variedades”. Logo tornou-se viável economicamente e empresas locais foram estabelecendo-se na cidade, concorrendo com as companhias especializadas. “Nesta época, o cinema afirma-se em Curitiba e passa a ser considerado pelo público como uma de suas principais opções de lazer” (CARVALHO, 1988, p. 9)

No porão da sua casa, Groff fazia a mágica de projetar na parede *vistas* de todo lugar. Paisagens, cidades, cenários que invadiam as mentes dos espectadores e criavam uma imagem do mundo moderno. A experiência com a Lanterna Mágica foi sobretudo, um laboratório para o garoto. Ao manuseá-la, sua relação com a imagem cristalizada e transportada de um mundo para outro mudaria sua perspectiva ao despertar para outro interesse que não o do mero espectador. Ao conhecer o

procedimento de manuseio da projeção das imagens, estaria aproximando-se daquele mundo fantástico pela porta dos fundos.

A representação das cidades européias que constituíam as *vistas* projetadas nos cinematógrafos, fora já bastante difundida pela fotografia como *souvenir* - nos memoráveis tempos das exposições universais -, depois, com as salas de projeção, mais ainda, principalmente porque as imagens eram vistas por várias pessoas ao mesmo tempo e num mesmo local. Tal como seus contemporâneos, Groff guardaria na sua memória visual esta forma de representar a cidade como um primeiro referencial de abordagem da situação “urbana”.

A composição dessas imagens orientariam o olhar de Groff para constituir um conceito de representação da cidade que mais tarde influenciariam a sua própria fotografia. No enquadramento dessa visão, os monumentos representativos da história de cada lugar ganhariam destaque nas fotos simbolizando sua importância. Como fazê-lo, somente a câmara fotográfica poderia lhe responder. Assim, não tardou muito para ganhar sua primeira máquina.

Quando fez 15 anos papai ganhou a primeira máquina fotográfica do padrinho dele, o Guadagnim, que fazia o trabalho de topógrafo-agrimensor. Eles iam muito na praça Tiradentes e ele dizia para o papai: **Vá fotografando tudo o que você vê pela frente na cidade. Você está vendo aqui?** - então ele apontava para a rua Marechal Floriano Peixoto - **Um dia vão abrir essa rua Marechal até São José dos Pinhais.** Meu pai achava uma maravilha tudo aquilo. E daí ele começou a fotografar, inclusive foi o Guadagnim quem

ensinou o papai a revelar os filmes e tudo o que precisava saber para fazer a fotografia.²²

Era o ano de 1912, Curitiba então vivia a efervescência das modificações necessárias para corresponder à altura de uma capital. Não só no sentido de estabelecer padrões de comportamentos adequados à uma cidade moderna, mas, estruturalmente, era preciso criar representações que simbolizassem sua personificação moderna²³.

A cidade crescia e o tão esperado progresso parecia anunciar as inadiáveis medidas para sua modernização. Na pequena capital, ladeada por uma imensidão de araucárias que estabeleciam fronteira entre a cidade e os arredores - onde localizavam-se as colônias -, havia uma constante ação criadora de espaços a serem preenchidos, seja pela efetiva mudança gerada por uma demanda ou pelo desejo de representação de uma idéia de modernidade, acontecia a urbanização da cidade.

Assim, o topógrafo-agrimensor era mais um personagem que representava através da sua presença um dos símbolos dessa modernidade. A técnica de medir e traçar as linhas da cidade sem dúvida trouxe muitos benefícios e previsões. O conhecimento sobre as reais transformações que ocorriam, teria sido transmitido pelo padrinho de Groff lhe permitindo pensar além do espectador comum. Tal oportunidade seria traduzida pela experiência de produzir e ao mesmo tempo assistir aos avanços da técnica.

²² WOELLNER, Thelma Groff. Entrevista, maio de 1997.

²³ Ver Séries Monografias nº1. Projeto: "O viver em uma sociedade urbana - Curitiba 1890-1920".

Similar à própria experiência de Groff ao manusear a Lanterna Mágica, quando pôde provar da manipulação da técnica.

Significativamente, Guadagnim identificaria no afilhado um potencial que transcendia à atitude de mero receptor das indecifráveis maravilhas do mundo moderno. Atribuiu-lhe a missão de guardar através das imagens, fragmentos da cidade que rapidamente crescia, pois o técnico via no irremediável caminho do progresso uma trajetória para o desenvolvimento da cidade. O topógrafo-agrimensor, ao executar as medidas referentes ao “planejamento urbano” correspondente à época, tinha acesso aos projetos, às intenções oficiais de mudança mas, especialmente, conhecia cada canto da cidade e a velocidade com que se transformavam.

Era preciso registrar a cada momento as diferentes paisagens de Curitiba. Como uma necessidade de estabelecer através das imagens fotográficas um acervo documental do que tornava-se passado tão rapidamente, o jovem Groff aceitaria o prontamente. Logo instalou seu próprio laboratório fotográfico em casa e pôde experimentar as nuances da técnica de imprimir a luz que emana dos objetos.

Antes de fazer da fotografia seu trabalho, Groff tentou outros empregos, todos sem sucesso. O máximo que conseguiu permanecer num deles foi uma semana - numa oficina que prestava serviços de manutenção

para a Rede Ferroviária. Não lhe bastava cumprir ordens, precisava de liberdade para realizar, produzir, expressar-se. Precisava fotografar.

Desta forma, seria inevitável assumir a fotografia profissionalmente. O laboratório na casa da Silva Jardim deixara de ser apenas experimental, e logo que possível montou seu próprio estúdio. Groff teria começado a se profissionalizar a partir da comercialização de imagens de Curitiba, um tema que já conhecia nas luzes, nas distâncias, naquilo que correspondia à imagem que fazia da cidade.

A idéia de registrar tudo o que via pela frente, tal como o padrinho Guadagnim propusera a Groff, nos permite pensar na dimensão que o progresso atingia. O ritmo acelerado dos acontecimentos e a imagem de uma cidade que parecia levantar-se. Ruas que se abriam, esgotos canalizados, prédios, carros, o homem urbano que passeava na cidade. Sob uma velocidade que da mesma forma correspondia a uma nova maneira de pensar: nada seria como antes, em pouco tempo tudo se transformava.

Assim, Groff representaria a cidade sob uma perspectiva daquilo que se sobressaía aos seus olhos. Suas imagens sobre uma Curitiba que beirava a década de 1920, reportam-nos a um ambiente cinematográfico, de cenários monumentais onde cada coisa parece estar no seu lugar, cada elemento do cotidiano devidamente escolhido para cristalizar o momento exato da fotografia. Nesse aspecto da cidade com a imagem belíssima da catedral ao fundo (figura 9, p.56), uma luz ofusca-lhe os detalhes revelando

nas fachadas que emolduram a cena uma arquitetura moderna, tal como os fios de luz, o bonde e o homem que anda a passos largos na calçada compõem uma idéia de cidade urbanizada. Mas, a carroça e o garoto parado olhando algo que contém nas mãos denunciam esse momento real onde a vida acontece à revelia do ritmo incauto que a técnica parece impor à esta cidade. Mais uma vez, este conceito estético de harmoniosa beleza parece caracterizar o olhar fotográfico de Groff.

À sua maneira, Groff se especializava em representar Curitiba como uma cidade moderna. Utilizava como veículo de difusão de sua imagem a imprensa local e principalmente os álbuns de fotografias que também continham informações sobre Curitiba e seus lugares mais “importantes”. Esses “livretes” compunham imagem e texto que se complementavam constituindo uma idéia de representação da cidade, seja pelo conteúdo das informações - de cunho histórico traduzidas para o francês, o espanhol; e ainda referências em inglês e alemão -, ou pela composição fotográfica que exaltava elementos pertinentes às idéias acerca de uma modernidade presente nos lugares de sociabilidade da cidade.

Num dos “livretes” esta fotografia da rua José Bonifácio (figura 10, p.57) aparece ao lado de um texto em francês que descreve a localização geográfica da cidade, seu entorno - Serra do Mar com suas montanhas que a separam do Oceano Atlântico -, a sua ligação com outras partes do Brasil

através da estrada de ferro, seus “principais edifícios” - a Universidade, o Palácio do Governo, a Catedral, o hotel da cidade, a Biblioteca, o Palácio Garcez, o Hospital, o Club Curitibano, a Associação do Comércio e outros -, as colônias - Muricy, Thomaz Coelho, Abranches, S. Felicidade, Orleans, Mem de Sá, Ferraria, Timbituba -, além de mencionar a “romântica” estrada da Graciosa passando pelas montanhas da Serra do Mar. Entre outros aspectos, ressaltaria ainda o pinheiro como característica principal do panorama da cidade.

Nesta imagem fotográfica, os “edifícios” ao redor da rua representariam um ambiente urbano, enfatizado pelo “trânsito” das pessoas que circulam na rua, em volta das carroças estão as colonas que vêm comercializar seus produtos ou adquirir mantimentos, confirmando a presença do colono integrado ao cotidiano da cidade. A composição fotográfica revela ainda nesse aspecto de Curitiba, onde as fachadas emolduram a cena de movimentação dos passantes, um certo contraste exaltando o movimento como um elemento significativo da imagem. É nesse vai-e-vem de carroças que a fotografia exala a harmonia do imigrante com o desenvolvimento da cidade, sugerindo nessa integração novamente o conceito de modernidade vislumbrado pelo olhar fotográfico.



Figura 9 Foto aérea de Curitiba, final da década de 1920.



Figura 10 Rua XV de Novembro, década de 1920.



Figura 11 Símbolos estilizados com motivo de pinhão e pinha.

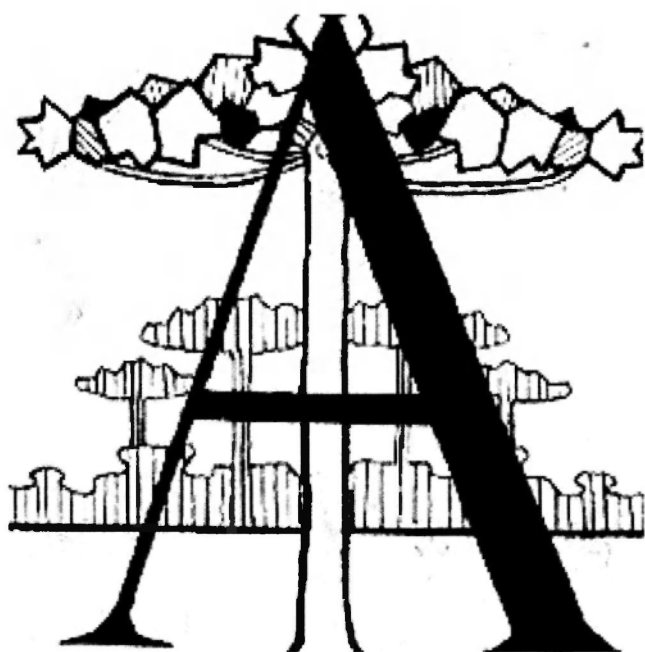


Figura 12 Símbolo estilizado do pinheiro incluído em texto.



Figura 13 Composição de foto com motivo de pinhão estilizado.



Figura 14 Moças da sociedade curitibana, década de 1920.



Figura 15 Jovem declamando poesia diante do pinheiro, para *Ilustração Paranaense*.



Figura 16 Montanha Boa Vista, Conjunto Marumbi, 1928.

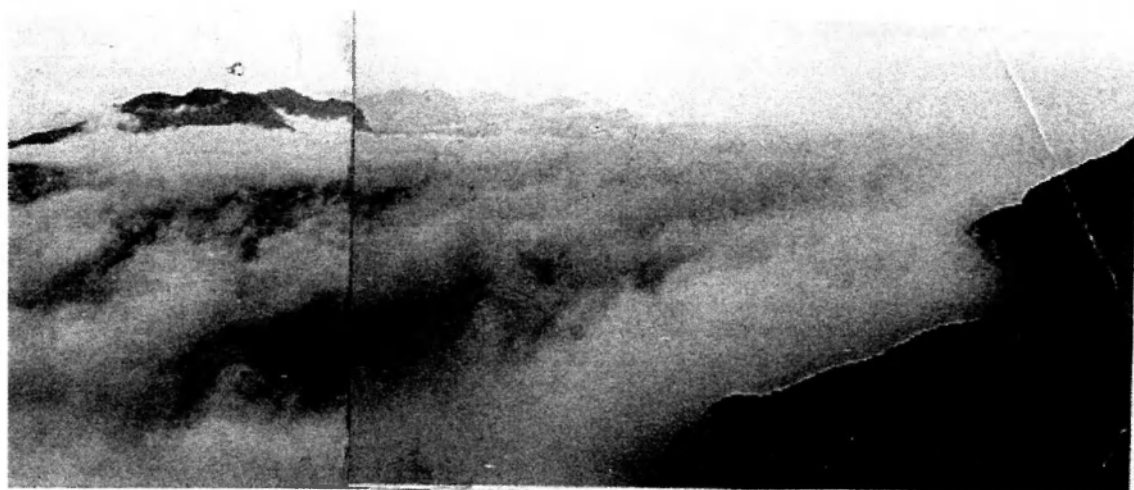


Figura 17 Vista das montanhas da Serra do Mar no cume do Boa Vista., 1928.



Figura 18. Cataratas do Iguazu, década de 1930.

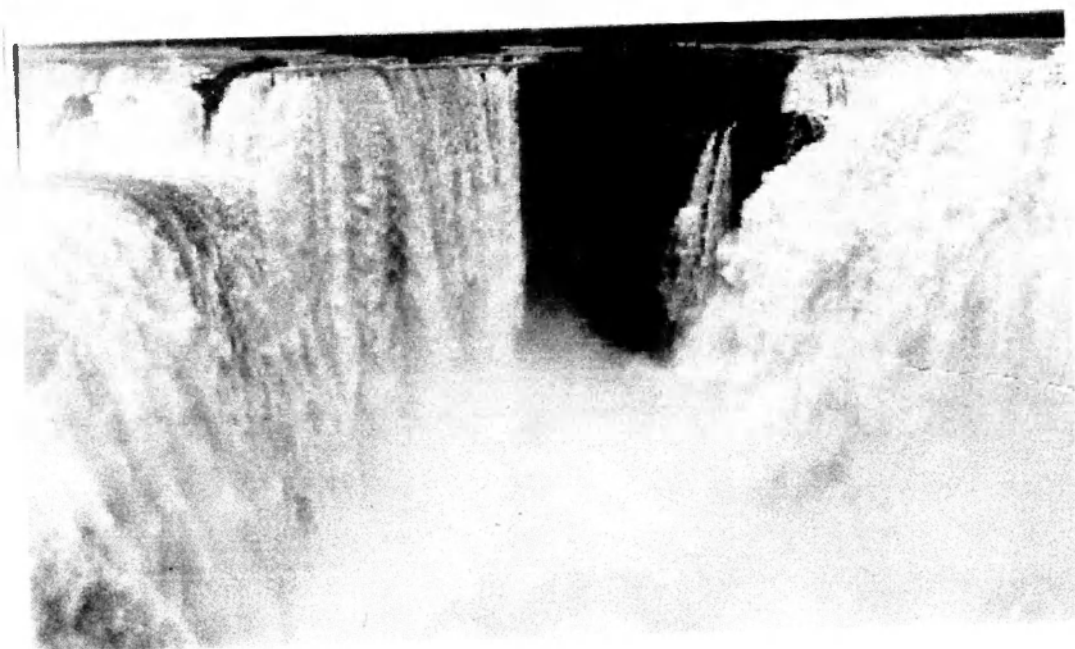


Figura 19 Cataratas do Iguazu, início da década de 1920.



Figura 20 Sete Quedas - Guaira, início da década de 1930.



Figura 21 Arredores da Curitiba, meados da década de 1920.



Figura 22 Imagem do pinheiro do Paraná.

2.5. ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE: O INVENTÁRIO DE UMA IDENTIDADE

A *Ilustração Paranaense* (1927-1930) foi uma revista criada por Groff no auge do então Movimento Paranista²⁴. Ela representava em essência os preceitos desse movimento, e pretendia através das artes constituir nos seus leitores um referencial cultural que correspondesse ao *status* moderno condizente às mudanças que vinham ocorrendo na cidade desde o início do século.

Fundamentalmente, a revista se propunha a consolidar uma idéia sobre o passado construído a partir das lendas²⁵ contadas por Romário Martins e pelos arquivos públicos²⁶ que continham documentados, aspectos históricos referentes ao desenvolvimento de Curitiba desde sua fundação.

Como diretor da revista Groff pôde delinear através da sua própria objetiva, os olhares sobre a cidade enquanto espaço de uma sociabilidade desejada. Tanto na escolha dos artigos, como na sua diagramação e distribuição no interior da revista, pode-se perceber o olhar do fotógrafo compondo através dos fragmentos do cotidiano, uma imagem sobre Curitiba.

²⁴ Ver dissertação de mestrado "Paranismo: Cultura e Imaginário no Paraná da I República", de Luis Fernando Lopes Pereira, UFPR/1996.

²⁵ Estas lendas eram baseadas em versões indígenas que traziam sempre referências acerca do Paraná.

²⁶ Groff utilizava-se dos arquivos públicos para estabelecer relações com o desenvolvimento de Curitiba. Gruavuras, documentos escritos, fotografias, mapas que traziam dados das respectivas épocas, tais como: ano, índice populacional, número de casas, ruas, e outros.

Podemos dizer que no conjunto do Movimento Paranista, seus integrantes, maciçamente representados pela comunidade intelectual e artística, contribuíram individualmente em suas áreas de interesse com artigos e expressões artísticas para a revista. Era preciso relevar e afirmar os elementos que constituíam essa idéia sobre o estado que eles pretendiam consolidar²⁷. Cada qual com seu olhar e todos em prol do desejo de fazer transparecer ares de modernidade e progresso neste lugar que era o estado do Paraná. Sua capital, Curitiba, representava esse ideal.

Se pensarmos numa linha condutora para o trabalho realizado por Groff na revista, a sua composição poderia ser interpretada segundo a idéia da cidade como vitrine. De um lado, o espectador que vê a vitrine - o leitor da revista - e se deleita na perspectiva daquele que a produziu, compondo com os elementos ali expostos, uma imagem da cidade. De outro, no entanto, os espectadores da “cidade que passa” - os colaboradores da revista - fixam seus olhares no cotidiano que os inspira para construir através da própria expressão, elementos formadores de uma idéia sobre a cidade.

Sem dúvida, a modernidade teria chegado também nas formas de comunicar. A experiência do cotidiano deste homem que transitava cada vez mais nas ruas da cidade para ver o que de novo ela tinha para mostrar,

²⁷ PEREIRA, 1996, p. 77.

ou simplesmente para passar por ela, promovia nele essa perspectiva de ver a cidade como se vê uma vitrine.

Nessa idéia a vitrine é a revista, na qual estão à mostra produtos que representam na sua diversidade o ideal paranista. O que de certa forma se confirma na tese de Luis Fernando L. Pereira, para o qual o cosmopolitismo do estado foi um fator singular para justificar o povoamento do Paraná pelos paranistas (PEREIRA, 1996, p. 81). Pois, conforme proposição de Romário Martins:

Paranista é todo aquele que tem pelo Paraná uma afeição sincera, e que notavelmente a demonstra em qualquer manifestação de atividade digna, útil à coletividade paranaense. Esta é a acepção em que o neologismo, si é que é neologismo, é tido esse nobre movimento de idéias e iniciativas contidas no Programa Geral do Centro Paranista... Paranista é aquele que em terras do Paraná lavrou um campo, cedeu uma floresta, lançou uma ponte, construiu uma máquina, dirigiu uma fábrica, compoz uma estrofe, pintou um quadro, esculpiu uma estátua, redigiu uma lei liberal, praticou a bondade, iluminou um cérebro, evitou uma injustiça, educou um sentimento, reformou um perverso, escreveu um livro, plantou uma árvore. (MARTINS, 1946, p.91)

Assim, era possível envolver todos aqueles que de alguma forma contribuía para o progresso do Paraná. Uma maneira, certamente, de estabelecer referências de identidade nas quais todo cidadão que primasse pelo estado pudesse mirar-se. O índio, a natureza, o imigrante, as artes e a cidade eram temas bastante recorrentes na revista, pois consistiam em símbolos nos quais o movimento também se fundamentava. Seja no conteúdo histórico para consolidação de um passado ou numa imagem do presente para justificar essa modernidade desejada, Groff afirmava através

da Ilustração elementos que constituíam a estética paranista. Aos artistas era atribuída a incumbência de representar através dessa estética os símbolos do movimento.

Nesse sentido, a idéia do índio como antepassado na ocupação do território paranaense era desenvolvida por Romário Martins principalmente no editorial da revista através de lendas. Baseadas em versões indígenas, estas lendas preenchiam uma lacuna na história do Paraná para a qual a vinculação do índio com as primeiras povoações²⁸ que ocuparam o planalto – para depois dar origem à cidade de Curitiba – seria a ponte com o passado, até então, confuso e atrelado à colonização portuguesa.

A representação indianista deveria corroborar uma imagem do passado, simbolizada por motivos estilizados a partir do pinheiro e do pinhão (figura 13; figura 14, p.67) – intrinsicamente ligados à cultura desses povos que habitaram o território paranaense – com os quais Groff compunha textos de assuntos respectivos no interior da revista.

De uma maneira geral, o pinhão e o pinheiro – a araucária – estilizados e amplamente difundidos, constituiriam referência à imagem autêntica do Paraná, tais como teriam sido utilizados já nos álbuns de fotografia (figura 15, p.68). Ao mesmo tempo, tais símbolos passariam a

²⁸ Segundo os relatos de Romário, foram diferentes tribos indígenas que habitaram o território paranaense; na lenda caingang sobre a fundação de Curitiba – Ilustração Paranaense, março de 1928 – apontava-se a disputa das terras do planalto entre as tribos, pela sua localização geográfica e pela abundância de caça, frutos e pinheirais.

representar uma tradição que vinha sendo criada por estes homens imbuídos de valorizar o estado por aquilo que lhe era inerente. A capa da revista, realizada por João Turin, continha o pinheiro estilizado com a sobreposição de uma figura humana partindo do seu tronco simulando através dos braços os galhos do pinheiro, uma representação da grandiosidade do homem paranaense vinculada à nobreza do pinheiro.

O pinheiro representava para os paranistas verdadeiramente essa identidade com o lugar, com o Paraná, sendo utilizado principalmente por Groff para contextualizar suas fotografias. Nas reportagens sobre as belezas paranaenses – jovens da sociedade curitibana -, sempre compunha à elas fotografias das moças próximas ao pinheiro declamando poesias ou simplesmente posando (figura 16; figura 17, p.69).

Em 1928 Didi Caillet foi eleita miss Paraná – evento que recebeu cobertura total da revista -. Numa entrevista que concedeu à Ilustração Paranaense - às vésperas de uma viagem à Europa – Groff reforçaria esse esteriótipo da mulher curitibana através das qualidades por ela representadas, tais como esse comportamento moderno que os cidadãos procuravam reproduzir.

– Qual a cidade brasileira que mais a agrada? – A uma curitybana como eu só se pergunta que cidade do Brasil prefere, com a certeza de uma resposta invariável. Prefiro Curityba. É bella, é moderna, é acolhedora, e a grande altura em que está a aproxima do céu. (ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, setembro de 1928)

Portanto, a cidade se constituiria nesse referencial de lugar para o exercício do comportamento da vida moderna. Groff a representava na revista, sobretudo, pelas medidas que promoviam o seu desenvolvimento. Nas reportagens sobre o seu crescimento o número de habitantes, ruas, casas, fábricas, estabeleceriam a referência dos sinais de um progresso desejado desde o início do século. Em setembro de 1928 comemorava-se o asfalto da rua XV.

Comemora-se o segundo aniversário do lançamento de asfalto na rua XV de Novembro, serviço esse que vem emprestar a metrópole paranaense um viso consentâneo com sua evolução constante. Curityba estava a exigir de há muito esse melhoramento que fala tão bem à sua esthetica... A iniciativa feliz do ex-prefeito Moreira Garcez deve a nossa “urbs” esse importante serviço, (sic), pondo a prova as suas qualidades admiráveis de administrador progressista e devotado a sua terra... (ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, setembro de 1928)

Fotografias de flagrantes da construção com vistas parciais do trabalho compunham junto à reportagem essa idéia da modernização do espaço físico da cidade. Por várias vezes eram publicados artigos sobre Curitiba, ora falando dos benefícios que o progresso trazia para o melhoramento da cidade, ora demonstrando o seu crescimento comparando gravuras antigas do século XIX – quando a cidade tinha ainda aspecto de vila – com as fotografias atuais de Groff – da década de 20 -, estas, panorâmicas ou de ruas específicas comprovariam a substancial modificação da cidade, revelando a dimensão de suas transformações.

Tais fotografias revelariam o rápido desenvolvimento da cidade como indício de sua indubitável modernização. Nesta foto aérea de Curitiba

(figura 11, p.66) o cidadão poderia perceber essa dimensão do seu crescimento convencendo-se, por exemplo, das medidas apontadas como necessárias para a sua realidade. Mais ainda, focalizando o olhar nas ruas centrais da cidade, como é possível ver nesta foto da rua XV (figura 12, p.66), percebe-se através da perspectiva fotográfica uma organização urbana representada pelos carros estacionados, tal imagem demonstra o resultado desse melhoramento.

Sobre a fundação de Curitiba, um relato de Ermelino de Leão lançaria hipóteses acerca da conquista dos arredores da futura cidade e seu reconhecimento como *villa*, por Gabriel de Lara:

Curitiba foi fundada entre 1645 e 1649, foi elevada a villa em 1693, a cidade em 1842 e capital em 1854. A uma altitude de 899m acima do nível do mar, é portanto a mais alta das capitais do Brasil. O seu clima médio é 16,4 graus – o melhor do país. (ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, setembro de 1928)

Numa estatística levantada por Groff no ano seguinte e publicada na revista, havia 5.819 habitantes na cidade em 1853, tal índice teria aumentado vinte vezes em sete décadas passando a constituir em 1929 o número de 116.554 habitantes em Curitiba. Fato que se atribuía principalmente à vinda dos imigrantes europeus para o povoamento do estado.

Assim, a valorização das diferentes etnias presentes na cidade constituía um dos fatores preponderante para a completa incorporação da cultura do imigrante no propósito de consolidar uma tradição para o

Paraná. Particularmente o olhar de Groff parecia encontrar nas figuras bucólicas das colonas na cidade (figuras das p.32 e p.33), algo de pitoresco, ou poético talvez, como se elas o atraíssem para aquele impulso tão peculiar ao fotógrafo de cristalizar numa fração de segundo o *passado*, das suas lembranças de menino, quem sabe.

A imagem do imigrante seria enaltecida na revista pela tradição que sua origem representava. Tais imagens correspondiam perfeitamente ao intuito de representá-lo com sua devida importância para o processo de desenvolvimento e socialização da cidade. Sobretudo, esse espaço de divulgação da cultura do imigrante seria preenchido principalmente por referências à tradição italiana, alemã e ucraina, uma necessidade que os paranistas pareciam reafirmar pois constituíam em grande parte seus descendentes, como o próprio Groff. Um exemplo teria sido a doação à cidade por parte do consulado italiano da estátua de Carlos Gomes, feita por João Turin, fato que teve cobertura completa pela revista.

Assim, Groff dispunha na sua vitrine da cidade temas que tinham estreita relação com a sua vida, como a modernização de Curitiba e a valorização do imigrante, porém, seria na representação da natureza que ele se revelaria mais paranista. As reportagens sobre as belezas naturais do Paraná reforçariam os referenciais geográficos do estado através das imagens que a revista divulgava, ao mesmo tempo que constituíam informação sobre os mesmos.

Desta forma, as *Cataratas do Iguassu* (figura 20; figura 21, p.71) , as montanhas do *Maciço Marumby* ou o rio *Nhundiaquara* representariam através das referências históricas situadas por antigas povoações, motivos de poesias, contos e relatos como forma de valorização da memória do lugar, uma alusão ao passado restituído pela sua imagem reproduzida.

A visita ao conjunto de montanhas situadas na Serra do Mar, o *Maciço Marumby*, foi uma empreitada da qual participaram colaboradores da Ilustração. A reportagem descrevia o lugar e a caminhada em meio à floresta com o depoimento maravilhado dos integrantes da expedição sobre a deslumbrante aventura compondo junto às fotografias de Groff uma imagem incontestável da verdade: “ Bacanal de Nuvens no Marumby”²⁹ (figura 19, p.70), uma revelação do lugar que parecia ter surpreendido a eles próprios. Nesta foto (figura 18, p.70), os companheiros de Groff aparecem no cume da montanha observando a paisagem, sentindo talvez a sublime sensação da conquista, de poder enxergar tudo aquilo que conheciam pela perspectiva do olhar fragmentado e que naquele momento a visão lhes permitia admirar numa outra dimensão.

Quando criança, as florestas de araucárias que rodeavam Curitiba deviam parecer a Groff ainda mais magníficas - considerando a perspectiva do olhar infantil que naturalmente engrandece tudo à sua volta -. Como referência indubitável do território paranaense, elas acompanhavam os

viajantes que se enveredavam pelos arredores da cidade pelo interior do Paraná.

A presença colossal dessas árvores dignificava o lugar engrandecendo também aqueles que com elas conviviam. A imagem do pinheiro que parecia inabalável aos olhos do homem da época, seria pelos paranistas legitimada como símbolo de autenticidade do estado através de todo tipo de representação – pintura, gravura, fotografia, escultura, literatura – substituindo aos poucos a sua visão original (figura 24, p.73).

Assim, Groff navegou no mundo da imagem, fixando instantes, produzindo idéias. Experimentou nesse “laboratório de formar opinião” - que foi a revista *Ilustração Paranaense* - formas de construir conceitos, ou idéias a partir das imagens produzidas pela fotografia, pela gravura ou pelas construções literárias.

Os elogios que recebeu pela produção da revista vêm desde leitores “comuns”, artistas, leitores de outros estados, à autoridades como Affonso Camargo, o então presidente do Paraná. Uma leitora de São Paulo ainda descreve sobre a *Ilustração Paranaense*: “A arte deve ser sempre incentivada principalmente no seu aspecto superior e bello; no melhoramento refinado da idéia que, inevitavelmente necessita de expansão.” (*Ilustração Paranaense*, junho de 1928)

²⁹ ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, junho de 1928.

Enfim, o que para o público pode ter significado uma vivência da intercâmbio artístico, de idéias, de informação em geral, para Groff constituiu numa oportunidade de aprimoramento profissional. Além de proporcionar a ele um maior conhecimento sobre o Paraná e assim promovê-lo. A revista representaria, sobretudo, em seus três anos de existência o espaço autêntico da causa paranista.

Nessa vitrine onde os produtos se expunham cuidadosamente colocados por Groff, as representações ali contidas deveriam ser vistas por *uma cidade que passa e se vê aos olhos de outrem*. Assim, Groff utilizou o olhar como interlocutor da sua vitrine, na medida em que fez os olhares acerca da cidade revelá-la, principalmente, a este cidadão que se pretendia moderno.

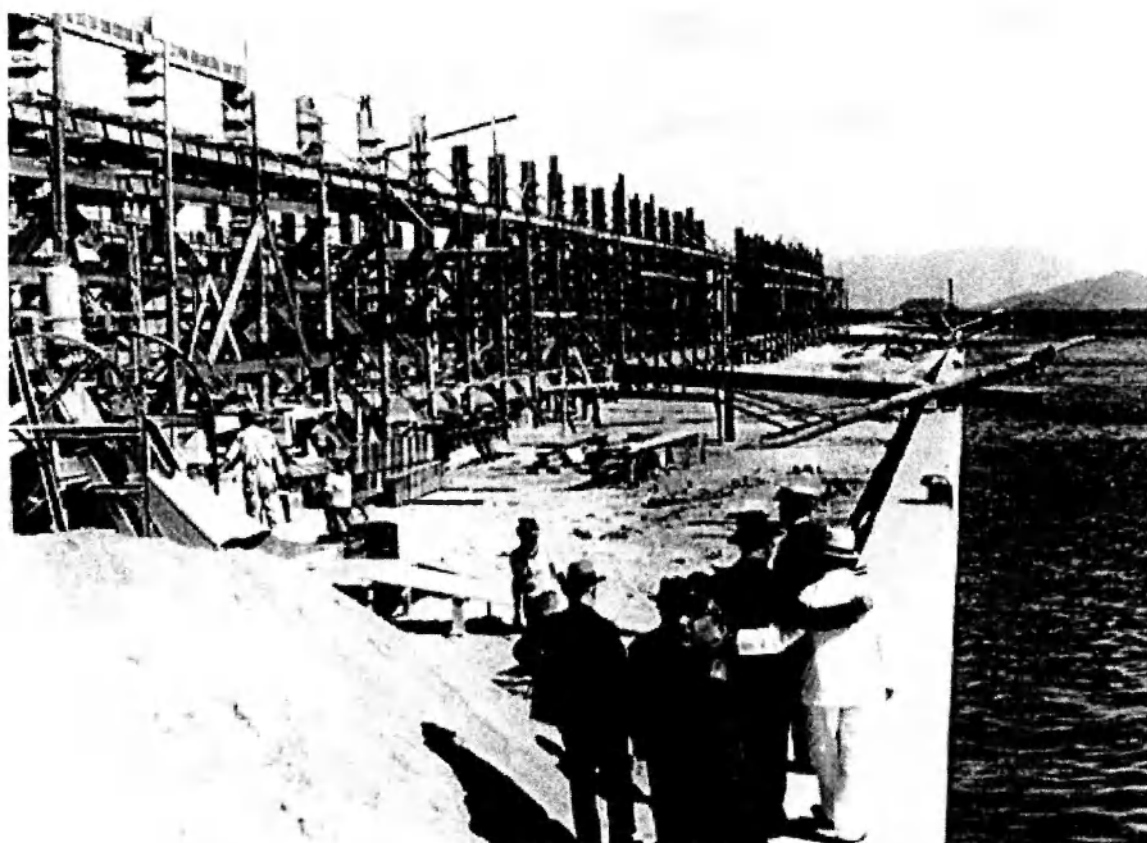


Figura 23 Construção do Porto de Paranaguá, década de 1930.

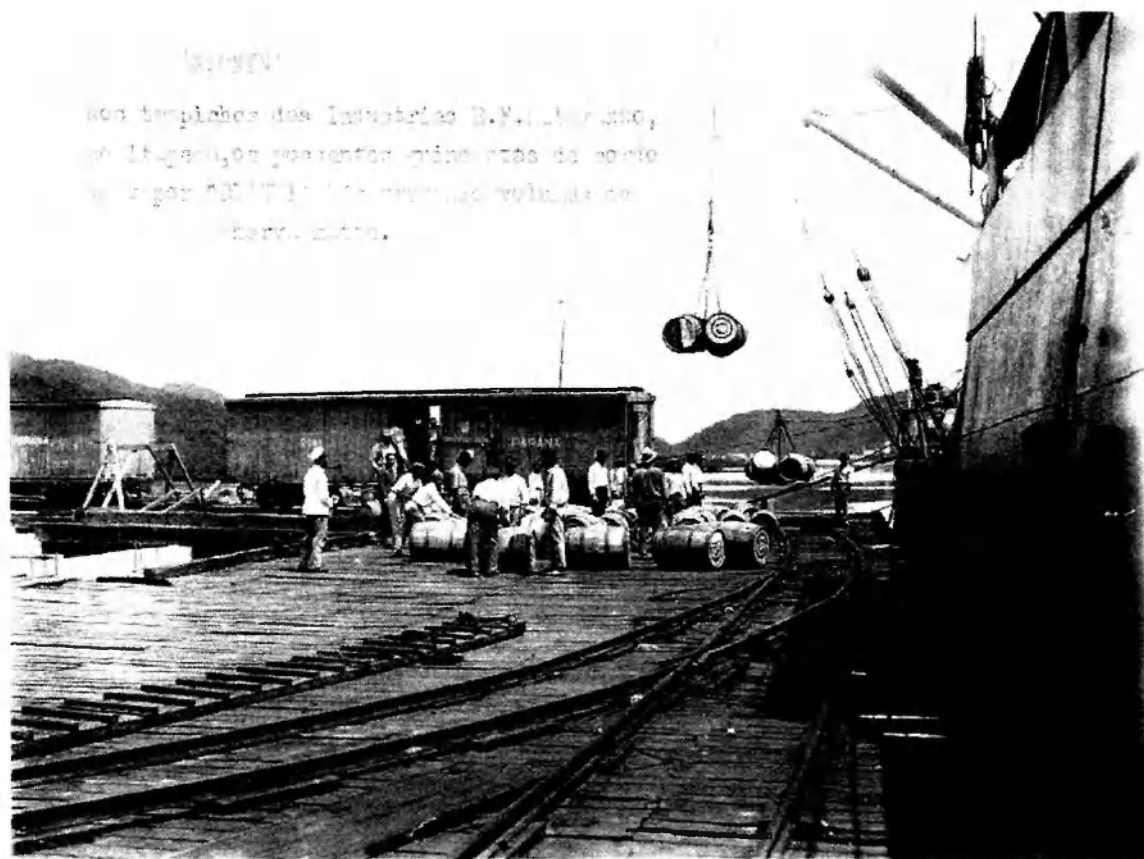


Figura 24 Aspecto do Porto de Antonina, embarque da erva mate, década de 1930.



Figura 25 Aspecto do Porto de Paranaguá, década de 1930.



CREPUSCULO

Reprodução premiada de KIKUCHI
Paris 1926 — Foto SIMS

Figura 26 Fotografia premiada em Paris, 1926.

ILLUSTRAÇÃO
PARANAENSE



A carroça do Colono — de J. B. Groff — Mensão honrosa no Salão Nacional de Photographia, realizada no Rio de Janeiro.

B R A S I L

Figura 27 Menção Honrosa no Salão de Fotografia do Rio de Janeiro.

2.6.O OLHAR EM FOCO: UM FOTÓGRAFO DOCUMENTARISTA

O olhar fotográfico tem algo de paradoxal que se encontra, por vezes, na vida: como é possível ter-se um ar inteligente sem se pensar em nada de inteligente? É que o olhar, fazendo a economia da visão, parece retido por qualquer coisa de interior. (BARTHES, 1980, p. 154)

Essa idéia de Barthes sobre o olhar fotográfico como um paradoxo tal como ele expõe, possibilita-nos compreender como o fotógrafo pode pretender algo no ato fotográfico e a fotografia, deste resultante, permitir ao seu observador inúmeras interpretações.

Por trás da câmara, o fotógrafo dialoga com seu interior e vê diante de si algo conhecido, não propriamente no objeto a ser fotografado, mas, naquilo que ele sugere, uma maneira de abordá-lo. O olhar fotográfico expressa-se por uma linguagem própria na qual a composição dos elementos que compreendem a fotografia revelam uma certa recorrência em relação às suas outras imagens fotográficas.

Ao fotografar Curitiba Groff desenvolveu uma peculiaridade na abordagem do tema cidade que revelaria-se contundente na sua trajetória como fotógrafo. Representar a cidade como um documento, uma prova de como se deu, principalmente, o crescimento da capital do Paraná frente às inovações técnicas que a modificavam. Fazia, então, os álbuns sobre Curitiba e revistas que contavam a história do Paraná, utilizando-se de gravuras e fotografias mais antigas para traduzir com certa veracidade o seu

desenvolvimento, o qual discriminava estatisticamente referindo-se ao número de casas por exemplo.

Mas, um fato casual teria possibilitado uma outra experiência que viria também contribuir para o olhar documentarista de Groff. O seu *studio* fotográfico era ao mesmo tempo laboratório e estabelecimento comercial onde vendia seus álbuns e produtos fotográficos. Um dia, experimentou pela primeira vez uma filmadora. A máquina, que estava na loja para vender, remetia às lembranças de menino quando Groff teria vivido tão intensamente aquele furor do cinema em Curitiba. Mais ainda, encaixava-se perfeitamente ao propósito infatigável de registrar à velocidade das constantes mudanças que a cidade sofria, o progresso na capital.

Em 1922 ele foi filmar Foz do Iguaçu, foi uma aventura, ele levou um mês para chegar lá porque era picada. Fotografou os pinheirais, e tudo o que via pela frente. Para ele, era tudo novidade. Nessa viagem, quando ele chegou em Laranjeiras do Sul tinha índios, os Guairacás, que ele filmou também. Uma fotografia que não vi mais, tinha papai junto com os bugres. Daí ele foi para Foz, fotografou, filmou e foi depois para Guaira, lá fotografou as pessoas que tinham lá, inclusive na *Ilustração Paranaense*, mais tarde, ele fez uma reportagem da matança de onças que ele achou uma coisa horrível, um homem tinha fotografado e mandado para a Alemanha as peles dos bichos, e ele tinha vindo apavorado com aquilo ... “*Estão matando tudo!*”, papai ficava brabo com essas coisas.³⁰

A aventura de filmar era tão inusitada quanto o próprio mundo que Groff descobriria em sua terra natal. Talvez isso tenha despertado nele o desejo por estabelecer uma identidade própria para o Paraná, desmistificando por um lado o mundo novo que exaltava a América e o

³⁰ WOELLNER, Thelma Groff. Entrevista, maio de 1997.

continente europeu. O mundo a ser descoberto estava bem mais próximo dele. Era preciso então fazer um documentário do Paraná.

Poderíamos dizer que já no início de sua atuação profissional, Groff afirmava-se como um colecionador de imagens do presente. Um presente que mudava à uma velocidade que não se podia compreender, apenas presenciar. Mais do que nunca, era preciso fixar aquele momento presente, porque ele mesmo anunciava a sua efemeridade. Assim, foi fotografando tudo o que significasse novo e moderno na urbanização da cidade. Certamente, as referências ao passado latente de sua infância e juventude, sustentaram as idéias que formaram a composição das suas primeiras imagens fotográficas.

Apesar do movimento dinâmico natural ao processamento das experiências de vida que se especializam, a recorrência de temas e gosto estético são marcas significativas que remetem ao indivíduo fotógrafo na particularidade do seu olhar.

Desta forma, os temas e a forma estética escolhidos passaram a delinear um conceito de imagem que Groff foi construindo no decorrer de sua atuação profissional. Como repórter-fotográfico colaborava para os jornais da cidade e enviava para outros estados reportagens sobre o Paraná. E ainda como diretor-proprietário da revista *Ilustração Paranaense*, desenvolveu peculiaridades que foram dando a tônica para o conjunto da

sua imagem fotográfica, um “laboratório” para aprimorar o seu olhar, o que de certa forma estabelecia um estilo para sua abordagem de mundo.

Poderíamos arriscar que a sua experiência de criar através da composição de imagens teria passado por um processo inicial de reconhecimento de si na própria linguagem fotográfica. O olhar que não permaneceria estático nesse processo, mas, contido de história e de idéias, estaria pronto a estabelecer uma relação de intimidade profícua com a expressão da imagem.

Dessa relação de intimidade, Groff revelaria uma preferência pela linguagem documental sem, contudo, deixar de experimentar a fotografia como a expressão artística desta era moderna que adentrava-se ao século XX, sem reservas, mas, representando indubitavelmente uma nova maneira de ver o mundo. Assim, ao participar do Salão Internacional de Paris em 1926, fora premiado com o segundo lugar pela fotografia o *Crepúsculo* - com vacas à beira mar em Antonina (figura 28, p.87). No Brasil, ganhara um menção honrosa pela foto de uma carroça (figura 29, p.88).

Ambas imagens estão situadas num espaço em que se percebe a ausência da figura humana, a primeira como tema da natureza, revelaria um traço “surrealista” - sem que esta tenha sido propriamente a sua intenção - ao mostrar em evidência uma vaca num lugar a princípio incomum ao seu habitat, tal instante pode ter sido considerado por Groff como aquele

momento exato da fotografia em que algo inusitado acontece, e somente a sua cristalização na imagem fotográfica é capaz de torná-lo visível.

Coincidência ou não, Groff fora honrado por outra fotografia que trazia como tema uma carroça e apesar da ausência da figura humana, ela poderia representar a presença do colono da cidade, do paralelepípedo reluz uma luz que compondo-se com as sombras da carroça, revelariam ainda esse aspecto tão peculiar da fotografia de Groff, que parece sempre estar sugerindo nos contrastes um conceito estético. Nesta fotografia, especialmente é a luz que emana do objeto que presentifica um sentido real para a imagem.

De alguma forma, a expressão artística parece provocar no fotógrafo a possibilidade de aperfeiçoar a própria linguagem fotográfica. Groff, sem dúvida fora inundado pelo desejo irresistível de representar os elementos da natureza paranaense através de imagens sublimes de sua beleza. No trajeto da viagem à Foz do Iguaçu viu e registrou aspectos da geografia e do povo paranaense tão inéditos quanto foram as cataratas, no entanto, o impacto que estas fotografias teriam produzido, estaria da mesma forma simbolizado pela grandiosidade indescritível na sua imagem (figuras das p.71 e 72).

Talvez incompreensível à primeira vista, principalmente pela sua singularidade, mas, completamente significativa por situar-se em território paranaense. A emoção que Groff sentira diante de tal visão, muito

provavelmente o influenciaria a pensar na natureza como o mais esplêndido atributo do povo paranaense. Tal idéia era explicitamente difundida por ele em seus álbuns sobre o Paraná, e viriam se consolidar mais ainda *Ilustração Paranaense* (1927-1930).

Mas, foi na década seguinte durante grande parte do governo do interventor Manoel Ribas que Groff consolidou-se no papel de documentarista. Filmando ou fotografando ele registrava o Paraná nas viagens pelo interior e litoral, um artifício que Ribas utilizava ora para conhecer a “realidade paranaense”, ora para comprovar as obras do seu governo. Os filmes eram projetados com frequência às autoridades paranaenses, e as fotografias participavam do acervo documental do Estado.

Desta forma, Groff viu e representou o Paraná através do seu desenvolvimento confirmando a cada evento documentado as benfeitorias do progresso no estado. Esta idéia do progresso como um bem que a humanidade herdara da revolução industrial, pode ser percebida nesta imagem da construção do Porto de Paranaguá (figura 25, p.85) onde as estruturas, o mar e as autoridades compõem um clima de tranquilidade, perturbado, talvez, pelo homem de farda que olha para cima. Sua presença sutil na fotografia é como um indício que denuncia o período autoritário do governo Vargas, mas que ao olhar do fotógrafo pode ter passado despercebido como um fato corriqueiro do seu cotidiano.

É indiscutível a importância da fotografia como marca cultural de uma época, não só pelo passado ao qual nos remete, mas também, e principalmente, pelo passado que ela traz à tona. Um passado que revela, através do olhar fotográfico, um tempo e um espaço que fazem sentido. Um sentido individual que envolve a escolha efetivamente realizada; e outro, coletivo, que remete o sujeito à sua época. (CARDOSO&VAINFAS, 1997, p. 406)

Em 1930, quando Getúlio Vargas passou por Curitiba a caminho de São Paulo, Groff documentou a movimentação de tropas pela cidade e publicou em seguida numa edição especial da *Ilustração Paranaense* momentos significativos do dia através de imagens juntamente com textos que informavam as prerrogativas históricas que teriam provocado o levante. Além de trazer também toda situação política na capital com a substituição de cargos das autoridades locais por representantes de Vargas. Acompanhando as tropas, Groff seguiu clandestinamente de trem até São Paulo para continuar o documentário sobre a revolução que teria seu destino no Catete.

Depois da *Ilustração*, quem convidou o papai para dirigir a *Manchete* foi o Chateaubriand. Eles estavam naquelas andanças de Getúlio em 30, então, papai filmou Getúlio quando ele passou aqui em Curitiba e depois foi para São Paulo continuar o filme. Lá encontrou Chateaubriand que tinha passado por aqui procurando papai, pois conhecia um tal de Groff, que mandava reportagens para jornais e revistas lá do Rio de Janeiro. Quando foi lá em casa, mamãe lhe disse que ele tinha ido para a revolução e ela acabou lhe dando alguns números da *Ilustração*. E ele foi embora para São Paulo. Eles foram se conhecer no meio de uma confusão, porque acharam que papai era espião, ele andava com a filmadora e a máquina fotográfica, registrando tudo e sem nenhuma credencial, prenderam ele. Foi então que o Chateaubriand defendeu papai dizendo que era mesmo fotógrafo e que fazia uma revista de qualidade, assim, acreditaram nele. Então,

papai pegou as coisas dele e falou “Bom, eu tenho que voltar para Curitiba porque acabou meu dinheiro, não tenho mais nada de dinheiro”. Ele gastou tudo o que tinha, comprou uma farda de um soldado por dois mil réis, o único jeito de conseguir embarcar junto com eles até Itararé, e além disso, ele tinha ido por conta própria. Aí o Chateaubriand disse que não, “você vai acompanhar o Getúlio até o Rio de Janeiro, olhe aqui, eu tenho dois conto de réis no bolso, nós vamos trocar e eu te dou a metade e fico com a outra metade, senão quem vai ficar sem dinheiro sou eu”. E ele deu o dinheiro para o papai ir até o Rio terminar a reportagem que ele estava fazendo do Getúlio. Então, o Chateaubriand convidou o papai para dirigir a *Manchete*. Naquele tempo ele tinha a *Manchete* e o *Cruzeiro*. E papai disse: “Você acha que eu vou sair de Curitiba e vou morar no Rio só para dirigir essas revistinhas que vocês estão fazendo também? Nunca que eu vou sair lá de Curitiba, por nada desse mundo, por dinheiro nenhum”. Ele gostava daqui.³¹

O resultado da reportagem foi o filme *Pátria Redimida* uma produção independente que retratou substancialmente a movimentação de tropas na revolução, foi em essência uma aventura que ganhou importância ao possibilitar sua posterior divulgação.

Com cenas de um fenômeno que representava a ascensão de uma nova ordem política, o filme fora divulgado em São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Curitiba, de certa forma consolidando naquela imagem da revolução a propaganda de um discurso político. Tal como o cartaz que anunciava o filme, esta produção cinematográfica foi, sobretudo, uma oportunidade para Groff difundir as suas imagens documentais sobre a revolução.

Se pensarmos no tipo de abordagem jornalística que Groff já fazia na *Ilustração Paranaense*, podemos encontrar algumas similaridades

³¹ WOELLNER, Thelma Groff. Entrevista, maio de 1997.

reveladoras sobre um conceito de imagem que teria guiado o olhar do fotógrafo. Assim como o Movimento Paranista, que teve na imagem um substancial suporte para a propagação das idéias a ele pertinentes, o filme *Pátria Redimida* teria gerado no imaginário da época uma imagem conceitual sobre a Revolução de Trinta, que representaria uma referência a tal fenômeno, a revolução aconteceu, as tropas estiveram lá e a imagem era a prova disso.

Nesse momento, cinema e fotografia parecem intrincar-se no olhar de Groff. Após a década de 1930, principalmente, a sua abordagem fotográfica que se manifestava como documental é reforçada pelo olhar do cinegrafista. Durante aproximadamente dez anos produz filmes sem pretender agradar o espectador, como era o caso do filme de argumento. Sua aproximação com o cinema remete a esse estilo de abordar o cotidiano capaz de representar o ritmo de cada coisa, a natureza por si própria, o homem através do progresso.

III. O OLHAR NA IMAGEM



Figura 28 Aspecto de Manoel Ribas, década de 1930.

3.1. A IMAGEM

Pensar na imagem fotográfica como uma versão factível da realidade foi uma idéia tão comum para o homem do início deste século, como o seria pensar nas décadas seguintes, *as verdades* dela emanentes.

Inicialmente, a fotografia parecia repercutir essa idéia de prova ou documento sobre a realidade tal como o anúncio de uma profecia. O mundo se revelaria através da técnica e desde que se tenha percebido o poder de persuasão da imagem fotográfica, ninguém duvidaria da veracidade dos fatos ali contidos como pura reprodução da verdade.

As produções cenográficas e as manipulações sobre negativos, eram considerados como métodos utilizados para a aproximação da imagem real³². Mesmo que tais métodos fossem questionados por segmentos mais críticos da comunidade artística, o mundo a incorporaria tão rapidamente e com tanto entusiasmo que nada parecia retirar da fotografia o mérito a que veio, aproximar fronteiras, tornar visível o outro lado do mundo, ou até mesmo eternizar o presente num olhar, num gesto ou numa composição.

De fato, a fotografia possibilitou na cristalização de uma fração de segundos, essa idéia da existência de uma imagem como referência da

³² Com a novidade *carte de visite* foi muito comum a produção em estúdio de ambientes sofisticados, tais como cenários, os quais remetiam a determinada condição social.

verdade. Seja pelo efeito de realidade que ela causava ou pela verdade que dela parecia emanar, a fotografia responderia por si mesma.

Mas, ainda outro aspecto inerente à imagem fotográfica viria contribuir para cristalizar esse sentido de verdade que lhe era atribuído. O instante contido na imagem ainda estaria submetido à esta fragmentação peculiar da fotografia. Do todo, apenas uma parte estaria eternizada pela fixação daquilo que o olho humano é capaz de ver e a máquina reter. Uma certa intencionalidade de abreviar ou mesmo ignorar o todo e totalizar suas partes parecia atuar à revelia de qualquer pretensão humana. Assim, a técnica submetia a imaginação à imagem, ao mesmo tempo que o mundo parecia potencializar-se num conjunto de cartões postais.

Pensar que a realidade fragmentada pela imagem fotográfica poderia corresponder à representação da realidade total, remete à uma idéia de verdade ainda recorrente nas primeiras décadas deste século e que muito contribuiu para a aceção da imagem veiculada através da fotografia não só como representação, mas também como idealização do lugar, do homem, e da natureza à qual pretendia-se cristalizar.

À frente de qualquer idéia de representação que a fotografia seria capaz de remeter, uma intencionalidade óbvia à produção da imagem fotográfica moveria o olhar preocupado em cristalizar o momento vivido, tanto quanto o homem, na condição de objeto, se imbuiria dessa característica particular da fotografia ao eternizar-se numa fração de

segundos. Aí permaneceria incauto o desejo, o impulso humano de presentificar algo que inevitavelmente tornar-se-ia passado.

Um elogio nostálgico parece prevalecer na intenção fotográfica desde seus primórdios, visível apenas com o desenvolvimento do progresso, - que na sua insurgência privilegiaria o futuro em detrimento do passado - tal elogio remeteria ainda a algo estritamente humano que a fotografia pôde enaltecer e desencadear, o sentimento da saudade na presentificação daquilo que já foi.

Concomitante à fragmentação do mundo através da fotografia e da inevitável padronização das suas realidades por ela cristalizadas, o aparecimento do cinema viria restituir esse mundo de uma certa magia, uma ilusão feliz e necessária para experimentar aquilo que não caberia na vida do homem do século XX. Outrora, a magia da técnica fora revelada pela fotografia através da novidade de “reproduzir a realidade”, “cristalizar o instante” e tornar o “mundo fragmentado”.

Ao assimilar tais atributos da fotografia como elementos presentes no seu cotidiano, o homem passou a ver a imagem fotográfica como índice de referência, e o deslumbramento anteriormente por ela desencadeado mudaria de foco, tal qual para o olhar do homem moderno, o objeto fotográfico transformar-se-ia na essência da fotografia.

A fotografia possibilitou que o homem compusesse o seu repertório de mundo a partir dos fragmentos, dos momentos escolhidos e fixados na

imagem fotográfica, no entanto, a cristalização do movimento pela fotografia, permitiria mais uma vez a subjetividade do olhar permear os indícios nela contidos. Por sua vez, o cinema em sua *performance* viria objetivar tais indícios, não só dando movimento às imagens capturadas ou produzidas, mas, substancialmente, apontando uma direção para a composição dos fragmentos no filme, constituindo sentido para contar uma história.

Diante dessa nova realidade visual, uma nova perspectiva sobre a imagem pela qual elementos diferentemente situados fariam parte de uma mesma cena histórica, passaria a consolidar-se no universo imaginário do homem moderno entremeando magia e realidade, com a pretensão, talvez, de situá-lo didaticamente no lugar da história.

... como se fiar nos jornais cinematográficos quando todos sabem que essas imagens, pretensa representação da realidade, são selecionáveis, modificáveis, transformáveis, porque se reúnem por uma montagem não controlável, um truque, uma falsificação. (FERRO, 1976, p. 201)

Nesse texto, Marc Ferro alude à total inexpressividade dada ao cinegrafista dos primeiros tempos do cinema. Este, era considerado um mero manuseador da *máquina especial por meio da qual as imagens que se mexem são obtidas*. Apenas ao roteirista era atribuído algum valor autoral. O homem da câmara era o caçador de imagens.

Com o cinema de argumento, percebeu-se o quanto a cinematografia era capaz de reproduzir uma idéia deslocada da realidade. Enaltecendo valores específicos, a história representada pela imagem cinematográfica colocava em foco, ou melhor, diante da câmara apenas aquilo que interessava para constituir a idéia do filme. O cinema se consolidava no espaço do sonho, da fantasia, dos desejos não realizados, e os seus espectadores, cada vez mais assíduos, se embriagavam daquela “irrealidade” fascinante e ao mesmo tempo assustadora.

O fascínio era despertado pela concretização do sonho, dos desejos íntimos, amores proibidos, lugares maravilhosos. Ao seu tempo, a tela do cinema transformava-se no palco das possibilidades. O divertimento das massas, o escape para as emoções e realizações ambiciosas que não tinham espaço na vida cotidiana do trabalhador europeu, logo se estendeu para outras partes do mundo. Já nas primeiras décadas do século XX a América tornaria-se uma referência para a indústria cinematográfica. O cinema americano especializava-se significativamente em filmes de argumento produzidos em estúdios que consolidariam no decorrer da história o estigma do cinema *hollywoodiano*. Assustadoramente, o cinema se transformava numa linguagem que aproximava fronteiras através da comoção frente às qualidades essencialmente humanas representadas por atores diante das câmaras, com as quais seus espectadores poderiam identificar-se.

O efeito da ausência de sonorização na cinematografia do início do século e sua conseqüente necessidade de legendas, permaneceria no cinema documental, mesmo depois do cinema falado. Como linguagem, esse efeito reproduziria o aspecto factual e determinado da imagem documento, tal como uma descrição que expõe o objeto e ao mesmo tempo o nomina como uma versão da realidade.

Como um prenúncio do que estava por vir, o cinema deixaria de ser mera curiosidade para revelar-se potencialmente como a porta de entrada para uma nova forma de comunicação universal.



Figura 29 Discurso de Getúlio Vargas, *Ilustração Paranaense*, outubro de 1930.



Uma photographia historica. - A mulher paranaense collocando o lenço vermelho no presidente Getulio Vargas na occasião da sua chegada a esta Capital. 20-10-30.

Figura 30 A presença da mulher paranaense na ocasião da passagem de Getúlio em Curitiba, Ilustração Paranaense, outubro de 1930.

3.2. MANUSEADOR DE IMAGENS

Os primeiros tempos do cinema, foram também os primeiros tempos de descoberta para João Batista Groff. Essa contemporaneidade seria expressa na escolha pelo cinema documental, principalmente por este corresponder às peculiaridades de um olhar que se construía à medida de seu tempo. Toda a sua originalidade para captar imagens do cotidiano inicialmente desencadeada pela fotografia, encontrou na documentação cinematográfica uma nova oportunidade para desenvolver através do olhar uma linguagem.

Nesse sentido, o filme *Pátria Redimida* representaria um marco decisivo para a consolidação da imagem de Groff como repórter fotográfico além de marcar definitivamente o início de sua carreira como documentarista. Sua *performance* profissional o destacaria pela ousadia e determinação de estar no lugar da história, capturando imagens representativas dos fatos que marcaram esse período em que participou ativamente para a promoção do Paraná.

O interesse pela documentação do estado aliado aos interesses políticos do governo federal em desenvolver um progressivo programa de desenvolvimento e conseqüente modernização do país, levariam Groff a produzir imagens como provas da grandiosidade, exuberância e prosperidade do Paraná, uma confirmação visível do ideário paranista. Os

filmes que teria produzido sobre o estado para o Presidente Affonso Camargo, na segunda metade da década de 1920, estariam mais próximos de ensaios jornalísticos que em essência representavam elogios ao Paraná o que provavelmente lhe possibilitaram conhecer e desenvolver parâmetros para construir uma linguagem própria acerca da cinematografia.

No entanto, não se pode esquecer a origem desse olhar. Groff enxergava o mundo de uma forma fragmentada em composições fotográficas. Foi assim que descreveu Curitiba e a natureza paranaense enaltecendo os valores paranistas através dos álbuns, revistas e reportagens jornalísticas nos primeiros anos de sua trajetória pelo mundo da imagem. Os frutos da experiência com a fotografia parecem permear o olhar do cinegrafista, o que permite pensar o quanto ela teria contribuído para a formação do conceito documental sobre a imagem cinematográfica produzida por Groff.

Tal como a fotografia, o cinema possibilitou que Groff difundisse suas idéias através da imagem sem reduzir-se à mera reprodução da realidade. Aparentemente como novidade da técnica o cinema surgiu para explorar as possibilidades de entretenimento da sociedade de massas, por outro lado, seria interessante pensar no caminho inverso, ou seja, em como o cinema transformou-se numa metodologia específica de difusão de valores, idéias, conceitos, ideologias.

Em todo lugar o cinema parecia desenvolver-se rapidamente como veículo de homogeneização dos conceitos universais que movem cada sociedade. O comportamento humano visualizado nas telas era potencialmente introjetado por seus espectadores principalmente por conter algo tão familiar e ao mesmo tempo desejado. A imagem concretizava a fantasia, o objeto de desejo.

No Continente Europeu a crítica ao cinema despertaria para questões profundamente relacionadas à repercussão da sua linguagem. Entre 1926 e 1927, o crítico e ensaísta Walter Benjamin visitou Moscou por dois meses quando estava à beira de filiar-se ao Partido Comunista Alemão. Em tal viagem tinha como objetivo profissional conhecer mais de perto a dinâmica da *performance* comunista nos espaços de difusão da sua doutrina. Nesse ínterim, tanto o cinema como o teatro eram amplamente explorados. No *Diário de Moscou*, Benjamin refere-se ao cinema russo como uma expressão limitada pela censura – a recusa por temas que não deveriam ter repercussão no estrangeiro – e ainda, altamente comprometido pela má qualidade de produção³³.

Sobretudo, a problemática burguesa predominantemente apresentada pelo cinema estrangeiro era considerada como propaganda anti-revolucionária. Para Benjamin, referindo-se ao cinema russo:

³³ BENJAMIN, Walter. DIÁRIO DE MOSCOU. São Paulo. Companhia das Letras, 1989.

Resta a possibilidade de uma comédia social satírica cujo alvo seria essencialmente a nova burguesia. A verdadeira questão é se o cinema, uma das máquinas mais avançadas de dominação imperialista das massas, pode ser expropriado nessa base. (BENJAMIN, 1989, p. 69)

De certa forma, a manipulação da imagem cinematográfica como uma obra de criação limitada ao universo revolucionário do estado soviético ao final da década de 1920, estava calcada na ignorância de seus espectadores. Benjamin, conhecia o que havia de mais moderno no cinema - considerando principalmente o cinema americano que rapidamente passou a influenciar grande parte das produções cinematográficas no mundo - e podia avaliar as pretensões do governo soviético em utilizar essa máquina de dominação das massas para doutriná-las. No entanto, questionava a validade de tal manipulação tendo em vista a limitação de tal procedimento que comprometia a capacidade crítica do indivíduo diante de uma redução realística do mundo.

Benjamin conhecia o melhor do cinema alemão, o cinema hollywoodiano e o cinema russo para as massas. Em *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica -de 1936 -*, Benjamin coloca o lugar do cinema como um espaço dissimuladamente fascista no qual os seus espectadores viam-se expropriados de sua própria imaginação diante da sequência de movimentos de uma cena depois da outra para contar uma história³⁴. Em contrapartida, na imagem fotográfica a cena histórica

³⁴ BENJAMIN, Walter. *MAGIA e TÉCNICA, ARTE e POLÍTICA*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989.

permaneceria reservada às lembranças do espectador, ou ainda, à sua imaginação.

Sorrateiramente, o cinema se tornaria num dos mais eficientes artificios de difusão ideológica que a história já havia visto até então. A neutralidade da técnica permitiria a introjeção de todo e qualquer tipo de mensagem política. Os regimes totalitários passariam a adotar o cinema como recurso de coerção, aliás, não apenas um recurso, mas potencialmente como arma de guerra. Com os filmes o discurso político era mais amplamente divulgado e mais pessoas poderiam ver e ouvir seus líderes.

Assim procederam Hitler, Mussolini e Stalin, os ditadores mais “irracionais” e “adorados” na história da humanidade. Principalmente Hitler e Mussolini usufruíram do poder de persuasão da imagem para consolidar a idéia de invencibilidade que os manteve por tanto tempo no poder. O carisma desses dois ditadores levariam muitas pessoas a crer em suas palavras incondicionalmente.

O modelo de sociedade que esses regimes difundiam, era enaltecido pelo sentimento nacionalista que movia a crença na constituição de um estado assegurado e dirigido pela força militar. A disciplina como forma de organizar e a postura autoritária do dirigente político como expressão pura do poder da nação. No Brasil a crise política da República enfraquecida por representantes que reproduziam o ranço do império, permitiu o surgimento

de vários movimentos – especialmente entre intelectuais e artistas - em prol da causa nacionalista. Em 1922 a expressão marcante da Semana de Arte Moderna seria, sobretudo, um indício de que havia não só a circulação de idéias sobre conceitos de modernidade no Brasil, como por si só ela significava a exposição desses conceitos.

No Paraná o Movimento Paranista congregaria o desejo por criar modelos representativos de uma identidade. Desta forma, a comunidade intelectual e artística que se mobilizava para manifestar tal iniciativa, motivava-se pelo desejo de modernização da sociedade. Mesmo sem uma unidade política tal movimento semearia elementos constitutivos para a história do Paraná, seja na construção de um acervo para justificar seu passado, seja na idealização de motivos que representassem o ideal para um estado modernizado.

Em 1930, Getúlio Vargas viria representar através do seu discurso nacionalista, a imagem moderna desse novo modelo de sociedade que grande parte da população parecia desejar. Groff filmou o fenômeno que respaldaria Vargas para seguir em frente na tomada do poder do estado nacional e tornar-se no maior estadista que o Brasil já havia visto. Uma revolução se anunciava no país e a cinematografia se constituiria em mais um meio de comunicar tal evento.

O filme *Pátria Redimida* foi o resultado de um ímpeto jornalístico misturado à expectativa de mudança e ainda à necessidade de afirmação de

força e poder dessa nova liderança política que Vargas representava. Inicialmente em Curitiba, Groff filmou tudo o que acontecia à sua volta, registrando fatos significativos para a instalação da nova ordem política, desde a movimentação de tropas, de peculiaridades sobre os soldados, de oficiais atuantes no levante, da chegada de Getúlio em Curitiba e ainda do embarque no trem das tropas rumo à Itararé. Mesmo viajando como clandestino não deixou de registrar a viagem, o acampamento, a movimentação de tropas e, enfim, a gloriosa vitória representada através da dominação do território paulista pelas tropas getulistas. Ao final quando preparava-se para partir, Assis Chateaubriand financiou o resto da viagem para continuar as filmagens até o Rio de Janeiro. As imagens do Catete são a confirmação de Getúlio como o novo Chefe de Estado, na janela acenando para a multidão, em seguida, a celebração fúnebre da morte de João Pessoa como um mártir da revolução.

Groff filmou o levante de outubro de 1930 segundo a sua perspectiva, deu continuidade às filmagens no Rio de Janeiro porque teve uma ajuda de custo inesperada. Assim, *Pátria Redimida* foi uma produção independente que serviu para divulgar as imagens da revolução. Não foi um filme encomendado, tratava-se de um documentário sobre um levante militar com intuito político e tinha como fato o apoio e a participação da sociedade civil. O início do filme apresenta através da legenda uma breve explicação didática sobre o levante, mostrando onde iniciaram as primeiras

revoltas contra o governo Washington Luís. Num mapa estilizado pequenas manchas demarcam o início do levante, rapidamente o total preenchimento do mapa indicaria a total adesão do país ao novo regime que assumira o poder.

Na sequência das imagens Groff não só descreve como conta uma história, sob a sua perspectiva, o fenômeno que assistiu seria focalizado em cada aspecto através de peculiaridades, detalhes, um particular. Ao retratar os soldados, um clima de descontração entremeado à postura disciplinada das movimentações das tropas ou dos ilustres personagens do levante, revela algo como uma certa interioridade acerca do evento que rapidamente leva o observador a identificar nas imagens a expressão humana, a realidade representada por homens comuns. Entre uma imagem e outra o humor aparece, ao mesmo tempo que reflete a autêntica expressão do cinegrafista, revela esse aspecto que permite pensar num sentido de realidade que marca o filme, não existe o distanciamento entre a força militar e a população, pelo contrário, é a aproximação entre eles que chama a atenção, esta é uma imagem impressionante porque coloca todos num pé de igualdade em prol de um mesmo objetivo, defender a pátria do ranço político que não poderia promover o progresso no país.

Entre tantas cenas, o soldado enchendo a cuia de chimarrão virando a chaleira como se estivesse torcendo o pulso, ou ainda, uma mulher servindo café na rua para os soldados, são detalhes que remetem ao olhar fotográfico

pronto a focalizar no gesto algo que dele emana³⁵. No texto legendado Groff atribui à mulher paranaense a qualidade de mulher moderna - inteligente, trabalhadora e atuante para o desenvolvimento do Paraná. Quando Getúlio passa por Curitiba e visita as fábricas de mate e café, Groff enfoca a figura da mulher servindo o produto do seu trabalho para o futuro chefe da nação³⁶.

Na edição especial da *Ilustração Paranaense* de novembro de 1930, esta valorização da imagem feminina no cenário da revolução estaria bem representada pela mulher paranaense colocando o lenço vermelho em Getúlio (figura 32,p.106) um gesto que Groff fez questão de cristalizar e compor junto a outros aspectos relevantes, um contexto para o fenômeno que parecia ser aclamado por grande parte da população.

Ainda nesta reportagem, dois fragmentos cristalizados pela fotografia que enaltecem a importância de Getúlio como líder político ao proferir o seu discurso frente à população curitibana, reserva ainda um outro aspecto relevante. Este momento que também aparece no filme sob um ângulo diferente, revela na fotografia uma perspectiva do próprio filme, curiosamente no canto direito desta imagem aparece um homem em pé segurando algo diante do rosto. No filme, o discurso de Getúlio aparece sob

³⁵ O chimarrão é um costume da região sul do país, entre seus benefícios tem a qualidade de confraternizar as pessoas à sua volta.

³⁶ No número especial da *Ilustração Paranaense*, editado em novembro de 1930, Groff restitui os passos da Revolução situando a passagem de Getúlio por Curitiba a 20 de outubro de 1930.

o mesmo ângulo visto de frente como na imagem fotográfica, ou seja, tudo leva a crer que aquele homem que aparece na fotografia – provavelmente de algum colaborador da revista – seria o próprio Groff filmando o discurso de Getúlio (figura 31, p.105). Um detalhe que somente o filme seria capaz de confirmar, uma prova irrefutável da irreverência desse capturador de imagens que aparece nesse momento, exposto também como sujeito histórico.

Todo o filme revela essa peculiaridade do olhar de Groff que nunca se afasta de suas idéias para expressar a realidade. Assistir *Pátria Redimida* é como olhar sua fotografia, ler a *Ilustração Paranaense* ou ainda ouvir uma das tantas histórias divertidas de sua vida. A autenticidade marca assim, sua trajetória de vida a qual se revela na expressão do olhar fotográfico, através da sua imagem fotográfica e principalmente através da sua linguagem cinematográfica.

3.3. A PAISAGEM DA MEMÓRIA

Paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha.(sic)... quando uma determinada idéia de paisagem, um mito, uma visão, se forma num lugar concreto, ela mistura categorias, torna as metáforas mais reais que seus referentes, torna-se de fato parte do cenário. (SCHAMA, 1996, p. 70)

Toda fotografia que subentende a cristalização de um lugar ou de uma situação cotidiana, revela na sua composição imagética uma paisagem. Seja por determinação da intenção fotográfica ou alheia a qualquer pretensão do olhar, a paisagem está presente na imagem fotográfica compondo junto aos seus outros elementos uma idéia sobre o tema objetivamente fotografado.

Antes da realização da fotografia, o indivíduo fotógrafo já teria registrado na sua memória radiográfica a idealização de uma paisagem de determinado lugar a partir das suas vivências. Assim, uma determinada paisagem seria construída no decorrer do tempo acrescida de elementos circunstancialmente prevalecidos segundo critérios particulares do olhar, decorrentes da história de vida do indivíduo.

Desta forma, ao mesmo tempo que os elementos constitutivos da paisagem fotográfica revelam informações preliminares sobre o contexto histórico do lugar, testemunham ainda, uma certa recorrência que

corresponderia a essa maneira particular do fotógrafo situar a sua memória radiográfica.

Groff viveu entre os pinheirais que cercavam predominantemente a região do planalto paranaense no início do século. Sob a perspectiva do olhar infantil o pinheiro teria sido gravado majestosamente na sua memória. Mais tarde, ao buscar através da imagem fotográfica representar a natureza paranaense, o pinheiro apareceria com destaque em sua paisagem.

Simultaneamente, o pinheiro que povoara o lugar da infância de Groff passaria a constituir-se em representação de uma memória. Tal como se pôde observar na *Ilustração Paranaense*, desde a capa – criada por João Turin -, as lendas indígenas nas quais Romário Martins enfatizaria as riquezas do pinheiro, e a valorização deste através da sua imagem associada a todo tipo de comemoração cívica e de cunho cultural. Assim, a memória do lugar seria restituída através da imagem do pinheiro, que se destacaria como um dos mais importantes símbolos paranistas.

Mesmo as primeiras fotografias de Groff - do final da década de 1910 – comprovam a presença marcante de muitos pinheiros no Paraná, no entanto, o elogio ao progresso que traria o desenvolvimento para o estado prenunciaria uma ameaça, nebulosa talvez, para a maioria dos paranaenses, porém, subentendida na intenção representativa da imagem de Groff.

Nesse momento uma hipótese acerca da intencionalidade do olhar parece revelar-se no conjunto de sua obra fotográfica. Tal intencionalidade seria composta não só pela subjetividade própria do indivíduo, mas também pelo seu inconsciente, ou seja, por aquilo que induz ou prenuncia o futuro. Esse traço do olhar salta na imagem fotográfica tal como uma *reminiscência do passado no momento do perigo* diante da própria consciência do sujeito histórico, que, sob o impulso das razões de sua época seria incapaz de enxergar a totalidade daquele momento³⁷.

Groff, embebido pelo desejo de ver o Paraná representado através da paisagem da sua memória, eternizou o pinheiro como símbolo quando seu destino já poderia ser renunciado pelo desenvolvimento da indústria, a qual teria nos pinheirais fonte riquíssima de matéria prima, seja na produção de móveis ou para a extração da celulose e posterior produção de papel.

Entre os preceitos paranistas, o elogio ao progresso e a aclamação da natureza paranaense eram parceiros em prol da modernização do estado. A ameaça de uma sobre a outra não poderia ser vislumbrada quando constituíam ambas fruto do desejo e da idealização desse objetivo maior que era a representação do Paraná como um estado moderno. Nesse sentido, uma outra hipótese parece consolidar-se na intencionalidade do olhar fotográfico. A paisagem paranaense cristalizada por Groff como

³⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Brasiliense, 1986, p. 224.

símbolo da modernidade paranista, teria suscitado entre seus companheiros artistas a representação dessa natureza sob diferentes perspectivas, promovendo tanto a valorização do estado por suas qualidades inerentes, como a oportunidade do desenvolvimento da arte e sua consequente valorização.

A criação da revista *Ilustração Paranaense*, tal como foi apontada anteriormente, possibilitou que se aglutinasse grande parte das manifestações artísticas da época no sentido de promover uma certa disponibilidade para o gosto pela arte. A exaustiva recorrência ao tema da natureza apareceria como indício demasiado de uma necessidade urgente, anterior mesmo a qualquer intenção de exclusiva valorização da arte. Era preciso instaurar o gosto também pela natureza paranaense naqueles que representariam da mesma forma símbolos dessa modernidade desejada e idealizada. Inicialmente, os leitores da revista – parcela intelectualizada da sociedade curitibana –, que, posteriormente participariam na difusão dos conceitos ali veiculados.

A representação da paisagem paranaense veiculada na revista através do pinheiro, das Cataratas do Iguaçu, dos rios da Serra do Mar, das montanhas, ou ainda das praias, remeteria a padrão, ou melhor, um tipo de enquadramento similar às primeiras imagens veiculadas por Groff no modelo de “cartão postal”, o qual utilizou para seus álbuns sobre o Paraná no início da década de 1920. Seus amigos artistas, também buscariam neste

padrão uma referência para a composição de suas paisagens, tal aspecto sugere uma disposição conjunta no sentido de promover em todos os âmbitos possíveis da representação artística, o estabelecimento da recorrência de temas como uma preliminar para afirmação dos motivos paranistas no imaginário da época.

A viagem que resultou no filme sobre a mais fantástica manifestação da natureza, misticamente pronunciada nas lendas indígenas, foi a primeira grande empreitada deste capturador de imagens no interior do estado. A partir daí, muitas outras viriam a contribuir para o seu acervo de aspectos da natureza paranaense. Essa vivência, no entanto, traria também a preocupação e a revolta que teria despertado em Groff, sobretudo, a necessidade de divulgar e valorizar esta imagem da natureza também como forma de protegê-la. Tal iniciativa seria resultado, entre outras coisas, da descoberta da matança indiscriminada das onças que habitavam as florestas de pinheirais na região interiorana do estado – norte e oeste.

Pode-se imaginar esse território totalmente *à mercê* de exploradores e desbravadores com o único objetivo de extrair o que podiam da riqueza exuberante que, hoje, somente imagens como aquelas que Groff cristalizou podem restituir uma idéia sobre o lugar.

Durante a década de 1920, Groff realizaria grande parte de seu acervo de imagens sobre a natureza paranaense. Até criar a Ilustração a produção dos álbuns sobre o Paraná e Curitiba, representariam o seu maior

acervo fotográfico, intensificado pelas imagens da estrada de ferro – símbolo da modernidade no estado -, a qual também lhe possibilitou fotografar as montanhas que separavam o litoral do planalto. Em 1928 a primeira caravana ao Maciço Marumbi resultaria na reportagem que revelaria imagens do cume das montanhas. Entre elas, uma das imagens mostra os excursionistas no cume da montanha Boa Vista que permite visualizar parte do litoral paranaense e do litoral paulista, o Pico Paraná, a estrada da Graciosa, e entre outros lugares a cidade de Curitiba.

Visualizar Curitiba da Serra do Mar, do alto de uma montanha nesse período quando sua população chegava aos 100.000 habitantes e a cidade comemorava seu primeiro asfalto, pressupõe a possibilidade de se enxergar pouco mais do que um miolo no meio dos pinheirais, com breves recortes situando as colônias aos arredores da cidade. Dentre tantas paisagens, a promessa de desenvolvimento da cidade ressoaria como uma pincelada do artista sem qualquer previsibilidade. Para estes homens que tiveram a ousadia de chegar no cume daquela montanha, todas as visões seriam possíveis, até mesmo vislumbrar a direção que o progresso poderia tomar.

Dentre tantas possibilidades que teriam levado Groff a interessar-se pela representação da natureza, tais como a construção de um acervo de imagens sobre os atributos naturais do Paraná, haveria um sentido mais profundo na preferência pelo tema que sua fotografia parecia ser capaz de restituir. Algo que remete à fotografia de Atget, como *autos no processo da*

história, na qual Benjamin se refere ao exemplificar a substituição do valor de culto – representado pelo culto da saudade, nas fotos antigas de entes queridos -, pelo valor de exposição – revelando indícios num lugar ausente da figura humana -, atrelado à idéia de que tais fotos induziam o seu observador a encontrar um caminho predeterminado, presumível, orientado por um sentido proposto³⁸.

Esta fotografia da qual Atget foi seu precursor, se desenvolveria como modelo adequado para as revistas ilustradas, as quais passariam a indicar esse caminho pressuposto de forma quase didática. Quando o mundo passou a ser fragmentado pela fotografia, as legendas se tornariam imprescindíveis para a difusão de imagens nas revistas e jornais. A imagem fotográfica ampliaria suas possibilidades no campo da comunicação ao especializar-se nesta forma integrada com o texto constituindo um padrão de informação contextualizado e complementado, o que possibilitou também o surgimento de mais um personagem na história da comunicação visual, o repórter fotográfico.

Groff faria justiça à sua época como pioneiro na arte de representar o cotidiano. Progressivamente foi constituindo um sentido para a sua fotografia calcado nos princípios paranistas. Movido por um sentimento de amor ao lugar de origem, suas imagens revelariam através de indícios, a insurgência do real compondo-se junto aos conceitos idealizados pelo olhar

³⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Brasiliense, 1986, S.P., p.174.

fotográfico. Tal composição, subentende a ênfase aos conceitos paranistas integrados num fragmento da realidade. Uma idéia que sugere a possibilidade de pensar além da intenção do olhar, mas, sobretudo, na intenção de exposição que este olhar teria pretendido ao cristalizar determinado fragmento da realidade.

Essa intenção de expor a realidade sob um determinado ângulo, induzindo a compreensão da imagem fotografada ao contextualizá-la e atribuindo-lhe conceitos, foi sem dúvida o que marcou a obra fotográfica de Groff. Contar a história através de imagens, como autos, para constituir memória, seria antes de tudo uma providência inadiável, tendo em vista o propósito paranista em estabelecer referências para o imaginário da época, aquilo que o presente fazia remeter ao passado, criaria oportunidades para a construção de uma história para o Paraná.

3.4.O CONTRAPELO DA IMAGEM

Necessariamente o capturador de fragmentos do presente está contido na imagem que pretende cristalizar. Seja numa intencionalidade visível, ou, na forma que expõe o objeto, o sujeito que faz o presente eternizar-se na imagem, vive e constrói também através dela a sua trajetória de vida e muitas vezes por ela é capaz de modificar-se, pois descobre a cada instante na realidade que deseja cristalizar, a crueza da vida sem poder dela jamais esquivar-se.

O fotógrafo é capaz de revelar seu tema como um ser apaixonado descreve seu objeto de desejo. Nesse exato instante, a fotografia lhe pertence porque está condicionada à determinação do olhar da qual o fotógrafo é seu possuidor. Ao mesmo tempo o objeto parece implorar por ser cristalizado e o fotógrafo decide eternizar sua existência na imagem. Como um deus que decide sobre o destino da criatura, sua obra lhe deverá fidelidade incondicional ou perecerá sob qualquer pretexto, sob qualquer contexto.

Baudelaire profetizou a fotografia como a malediscência da modernidade principalmente por significar a tentativa do homem moderno em aproximar-se da perfeição divina. Tal como se o homem estivesse cometendo uma heresia, disputando com o Criador o poder de criar à sua imagem e semelhança a figura humana. Assim, esse aspecto conflitante

para a aceitação da fotografia como forma de reprodução fiel do homem, gerou nesses primeiros tempos polêmicas, entre as quais a autoria da imagem. No entanto, foi a partir do valor de propriedade sobre a obra como manifestação de desejo do olhar de um determinado indivíduo – o fotógrafo -, representado na imagem fotográfica, que esta seria devidamente identificada como produto de criação, atrelada a objetivos específicos e contextualizados pelas referências do lugar e do momento histórico cristalizado. Desta forma, a autenticação da imagem produzida constituiria mais um fator preponderante para afirmar a sua veracidade.

Neste ínterim, a figura do repórter fotográfico representaria o profissional do século XX. Ao portar uma câmara como instrumento de trabalho, principalmente, imbuído do espírito de aventura que o levaria a qualquer lugar, enfrentando situações inóspitas, culturas diferentes, conflitos étnicos, enfim, as mais diversas realidades passíveis de serem registradas.

Assim, o fotógrafo que lançava-se ao mundo do desconhecido, não só o descobriria como seria seu maior difusor. A imagem fotográfica de cunho documental seria rapidamente difundida através dos meios de comunicação da época tais como jornais e revistas ilustradas. Da mesma forma que seria, para ele, natural relatar e atribuir às imagens registradas o sentido e a referência da sua origem. O repórter fotográfico foi um acontecimento do século XX, como tantas outras profissões decorrentes do

avanço da técnica que emergiram naturalmente movidas senão pela curiosidade, mais ainda pelo envolvimento desenfreado do homem moderno pelas descobertas científicas que tão bem caracterizaram o início deste século.

Groff, certamente conquistou o reconhecimento desta profissão por sua desenvoltura expondo-se sem restrições ao impossível, desenvolvendo com originalidade suas idéias e sendo muito perseverante em seus objetivos. Sobretudo, o auto-didatismo que marcou sua trajetória o preencheria de uma auto-suficiência incompatível a qualquer prenúncio de submissão de idéias caracterizando-o pela sua independência profissional. Este aspecto o destacaria como personalidade de sua época, por onde quer que andasse, sua figura se eternizaria tal como suas imagens cristalizadas. Criador e criatura intrincando-se na obra fotográfica constituindo uma só referência.

Quando embrenhou-se pelo mundo da cinematografia como documentarista, Groff teria também direcionado seu ideal em prol do Paraná por um caminho mais consistente no sentido de aproximar-se mais dos objetivos do estado ao documentá-los, e assim, poder opinar sobre as possibilidades de modernizá-lo. Bastante próximo das autoridades, sua intervenção transporia do particular, restrito à representação de um ideal, para o todo, representado por uma visível transformação da realidade, devidamente comprovada.

Estar nesta posição privilegiada pela proximidade com as efetivas transformações do estado, possibilitou a permanente realização daquilo que Groff sempre objetivou. Registrar tudo aquilo que pudesse promover o Paraná, o que corresponderia com as diretrizes políticas do governo, sobretudo, no sentido de utilizar tais imagens como exemplo de desenvolvimento, modernidade e progresso.

No filme *Pátria Redimida*, um detalhe chama a atenção do observador mais apurado. A reutilização do fragmento de um mesmo momento para designar aspectos diferenciados do evento, alude para essa possibilidade que Groff teria lançado mão ao editar as imagens do filme. O que levaria a crer na manipulação dos fragmentos de imagens para a construção de uma idéia sem necessariamente corresponder com a realidade. No filme, a cena do discurso de Getúlio em Curitiba na sacada do Palácio Rio Branco, aparece duas vezes em momentos diferentes da fita, e apenas por um detalhe é possível identificá-la, quando o rosto de uma mulher se vira para Groff e volta-se para olhar o povo abaixo.

Neste detalhe aparentemente insignificante, o manuseador de imagens se revelaria pela sua astúcia na composição da sequência das cenas do filme. Esta prática peculiar à natureza da composição cinematográfica remete à linguagem fotográfica utilizada na *Ilustração Paranaense*, na qual Groff parece manipular as imagens ali veiculadas para representar aspectos do cotidiano de significados diferentes, mas para um mesmo sentido. Ou

seja, a realidade seria duplamente fragmentada para constituir a idéia daquilo que deveria representar. Primeiro no instante cristalizado, e depois na sua forma de exposição.

O que Groff provavelmente não pensou, foi sobre o caráter polissêmico da fotografia, o qual permite inúmeras interpretações tantas quantas forem seus observadores. Os álbuns fotográficos sobre Curitiba e o Paraná e a revista *Ilustração Paranaense* são mostras de que havia, sim, a intenção de causar um único efeito a partir das suas imagens, de que elas representassem em sua particularidade o todo, constituindo-se em referências para quem as visse.

Ao pressupor a sua imagem – fotográfica ou cinematográfica – apenas sob o seu olhar, Groff teria simplesmente ignorado qualquer interferência sobre ela, e até mesmo qualquer inferência que pudesse modificar a sua própria perspectiva.

Tal seriam as infinitas possibilidades de interpretação como de finalidade da imagem, que o próprio Groff um dia tornar-se-ia objeto de manipulação por produzi-las. Foi assim que deixou de fotografar e filmar como reação a um episódio que teria marcado consideravelmente a sua vida.

No período da guerra, depois que o Brasil aderiu às forças aliadas, um tipo de alucinação parece ter embriagado tanto a população como as autoridades competentes, ao ponto de atribuir a todo e qualquer indício de

colaboração ou espionagem, motivos de prisão principalmente pessoas de origem italiana ou alemã.

Groff foi preso “justificadamente” por ter produzido um filme para uma fabriqueta de carroças³⁹, sendo-lhe atribuído o estigma de espião e colaborador com os alemães, reafirmado pelo seu sobrenome – erroneamente associado a tal origem - e ainda por utilizar maquinário alemão. Mas, certamente os verdadeiros motivos estariam mais próximos da arbitrariedade política, ao colocar-se em evidência pela sua independência de idéias e pela irreverência com que se portou frente às prescrições do período, tais como o “bleaute” imposto como procedimento inviolável - apagar as luzes como prevenção a ataques alemães em Curitiba – o qual teria se negado a seguir *O que os alemães vão querer aqui em Curitiba?*⁴⁰.

Tendo em vista a aproximação profissional de Groff com boa parte dos políticos do estado e com o próprio governo de Manoel Ribas, o que lhe dava uma certa imunidade, não seria impossível pensar neste episódio como uma amostra da ação arbitrária das autoridades competentes. Na época, havia inclusive rumores de que o próprio Manoel Ribas teria se indisposto com Groff e mandara prendê-lo, tal hipótese não seria de todo

³⁹ No período da guerra este tipo de produto foi proibido porque a borracha necessária para as rodas deveria suprir a produção de material bélico.

⁴⁰ Relatado em entrevista com Thelma Groff Woellner, outubro de 1997, sobre o período da guerra quando a população de Curitiba deveria aderir às mesmas prescrições que todos países envolvidos, tais como o “bleaute”, diante disso, Groff posicionou-se de forma realista alegando que tal procedimento era desnecessário em Curitiba.

absurda se Ribas não o conhecesse de longa data e que por tanto tempo tivessem viajado juntos pelo interior do estado, sobretudo, trocando idéias.

Na verdade Ribas o conhecia bem demais, e se não foi capaz de tirá-lo da prisão por um possível equívoco, provavelmente o ignorou permitindo que ficasse preso por mais tempo. Groff sairia da prisão por intermédio do general Mario Tourinho, e sem pestanejar jamais produziu qualquer tipo de imagem para o estado do Paraná.

Assim estaria encerrada a carreira do repórter fotográfico e do documentarista pioneiro no Paraná. Sem, contudo, desmentir ao que veio, Groff continuaria a surpreender pela sua originalidade.

Tornou-se proprietário do Cine América, onde utilizava o saguão de entrada para expor os quadros dos amigos artistas. E mais tarde acabou por pintar, foram dez anos de busca pela luz que um dia deixara de captar, nos quadros produzidos o olhar fotográfico permaneceria intacto através do enquadramento das paisagens que somente a memória seria capaz de lhe restituir.

A atitude assertiva de abandonar a documentação do estado em virtude do episódio da prisão, teria sido reforçada pela proibição de atuar profissionalmente como fotógrafo e cinegrafista. Portanto, o desgosto pela política o teria desmotivado a seguir seu propósito idealista em promover o estado do Paraná. Desta forma, não seria descabido pensar o quanto Groff

se decepcionara ao ponto de jamais voltar a trabalhar em prol deste objetivo que o acompanhou por grande parte de sua vida.

O contrapelo da imagem se revelaria no universo criado a partir dela para o qual Groff viu-se impotente. Não mais manipulador, mas, manipulado pela imagem que criou. Diante desse conflito, pode-se compreender melhor o quanto as razões dessa atitude irrevogável em abandonar definitivamente a produção de imagens estariam acima da sua capacidade em se corromper. Antes mesmo de tornar-se “o cinegrafista do estado”, Groff já havia se consolidado como um homem de idéias próprias, um idealizador, um paranista.

Quando lhe fora permitido novamente filmar e fotografar, o que para muitos se revelou como um momento de loucura ao negar-se a continuar seu ofício, talvez tenha sido o seu grande momento de lucidez no qual a própria visão sobre a realidade à sua volta teria desvelado aquilo que não fora capaz de enxergar até então. Um conflito do qual Groff parece ter preferido esquecer, alienar-se, virando a página, como se tivesse percebido que uma imagem é realmente um instante do passado e apenas a ele pertence, para o futuro, reservam-se as memórias de quem viveu aquele presente.

CONCLUSÃO

Ao término desta viagem pelos diferentes tempos da história, são inúmeras as relações que as imagens de Groff me fazem pensar. Um passado que se faz tão presente, desde a idéia de modernidade contida no ideário paranista e que aparece ainda hoje não só como uma referência para o desenvolvimento da capital do Paraná, mas constitui-se na própria imagem construída de uma cidade que mirou-se nos exemplos deste passado para consolidar-se. A partir de um ideário e suas representações, o presente parece consolidar seu passado.

Os pinheirais ainda povoam os arredores de Curitiba, hoje porém, compõem-se entre vilas, invasões, indústrias, elementos de uma modernidade que se difere daquela enaltecida por Groff em suas fotografias, as quais revelam uma predominância deste símbolo do Paraná – o pinheiro – num ambiente onde o colono parece viver em harmonia com a natureza. Neste aspecto é possível perceber na distinção do conceito de desenvolvimento que compôs o olhar de Groff, a representação de um pensamento.

Talvez, a aspiração pelos frutos daquela modernidade desejada, persistam ainda hoje na intenção política de elevar Curitiba e o Paraná a

uma condição por vezes duvidosa, tão recorrente às primeiras décadas deste século.

No entanto, resta ainda uma possibilidade de ser aventada para a qual procurei encaminhar minhas hipóteses no desenvolvimento deste texto, e que através dos exemplos vividos por Groff pretendi compor como uma cena fotográfica, tal como se pressupõe um dos aspectos de sua natureza que é o de constituir-se em fragmento da realidade. A idéia de uma modernidade construída a partir dos conceitos paranistas de elogio ao homem da terra, ou que trabalha na terra, da natureza exuberante como maior riqueza do estado e principalmente da constituição de uma tradição que aliasse a cultura européia com um passado permeado por lacunas, entre a povoação indígena no território paranaense e a colonização portuguesa.

Como documentarista, Groff revelou-me a inerente necessidade do envolvimento cotidiano do fotógrafo com o seu objeto para representá-lo como aspecto da realidade, não simplesmente como fragmento, mas como um pensamento sobre ela. Para se fazer justiça ao valor desse pensamento, é preciso conhecê-lo como uma obra composta por partes distintas mas que constituem o conjunto das idéias que o olhar foi capaz de expressar.

Mesmo que uma fotografia restitua sempre esse aspecto nostálgico que é rememorar o passado, poder vislumbrá-lo é também uma homenagem porque nos faz pensar sobre ele e, quiçá, jamais esquecê-lo.

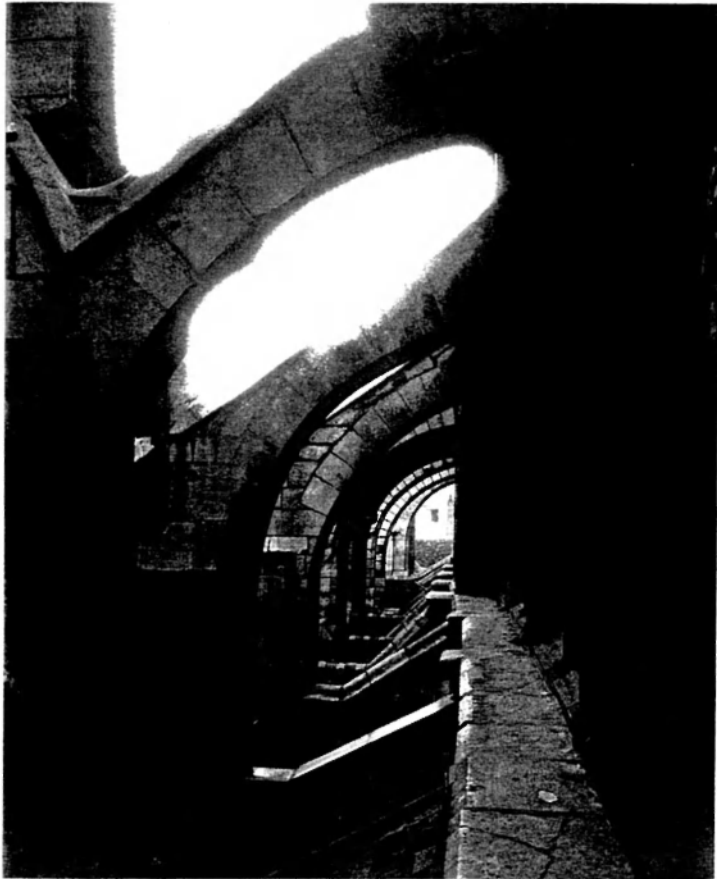
ANEXO 1

Fotografias de Atget do início do século XX, na cidade de Paris.



Fotos

Atget



Fotos

Atget



ANEXO 2

ORIGEM ICONOGRÁFICA

Figura 1 – Acervo Família Groff.

Figura 2 – Acervo Família Groff.

Figura 3 – Acervo Família Groff.

Figura 4 – Acervo Família Groff.

Figura 5 – Acervo Família Groff.

Figura 6 – Acervo Família Groff.

Figura 7 – Acervo Casa da Memória, Curitiba.

Figura 8 – Acervo Casa da Memória, Curitiba.

Figura 9 – Acervo Casa da Memória, Curitiba.

Figura 10 – Acervo Casa da Memória, Curitiba.

Figura 11 – Acervo Família Groff.

Figura 12 – Acervo Família Groff.

Figura 13 – Acervo Família Groff.

Figura 14 – Acervo Família Groff.

Figura 15 – Acervo Família Groff.

Figura 16 – Acervo Família Groff.

Figura 17 – Acervo Família Groff.

Figura 18 – Acervo Família Groff.

Figura 19 – Acervo Família Groff.

Figura 20 – Acervo Família Groff.

Figura 21 – Acervo Família Groff.

Figura 22 – Acervo Família Groff.

Figura 23 – Acervo Família Groff.

Figura 24 – Acervo Família Groff.

Figura 25 – Acervo Família Groff.

Figura 26 – Acervo Família Groff.

Figura 27 – Acervo Família Groff.

Figura 28 – acervo Família Groff.

Figura 29 – Acervo Família Groff.

Figura 30 – Acervo Família Groff.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN. **A história da arte como história da cidade.** SP:

Martins Fontes, 1992.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** SP: Papirus, 1995.

BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Arte e Comunicação,

Lisboa : ed. 70, 1980.

BAUDELAIRE. **A modernidade de Baudelaire.** Textos

selecionados por Teixeira Coelho. SP: Paz e Terra, 1988.

BANN, Stephen. **As invenções da História.** Ensaios sobre a

Representação do Passado. SP: Ed. UNESP, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** Obras

Escolhidas, vol. I. SP: Brasiliense, 1986.

_____. **A modernidade e os modernos.** RJ: Ed.

Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **Rua de mão única.** Obras Escolhidas, vol. II.

SP: Brasiliense, 1986.

_____. **Charles Baudelaire um lírico no auge do**

capitalismo, vol. III. SP: Brasiliense, 1995.

_____. **O conceito de crítica de arte no romantismo**

alemão. SP: Edusp, 1993.

- _____. **Diário de Moscou**. SP: Cia das Letras, 1989.
- _____. **Origem do drama barroco alemão**.
Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. SP:
Brasiliense, 1963.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no Ar. A
aventura da modernidade**. SP: Cia das Letras, 1995.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade. Lembranças de velhos**. SP:
Cia das Letras, 1994.
- BRANDÃO, Angela. **A fábrica de ilusão. O espetáculo das
máquinas num parque de diversões e a modernização
de Curitiba 1905-1913**. Curitiba: Secretaria da Cultura,
1994.
- BUENO, Wilma de Lara. **Curitiba, uma cidade bem
amanhecida. Vivência e trabalho das mulheres
polonesas no final do século XIX e primeiras décadas do
século XX**. Curitiba, 1996. Dissertação (Mestrado em
História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Universidade Federal do Paraná.
- BURKE, Peter (org.). **A escrita da história. Novas
perspectivas**. SP: Ed. UNESP, 1992.
- BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. SP: Livraria
Pioneira, 1977.

- CARDOSO, Ciro F. & VAINFAS Ronaldo (org.). **Domínios da história**. RJ: Campus, 1997.
- CARVALHO, Giselle M. L.; SAVAZZI, Wânia & NASSER, Patrícia M. M. **O cinema em Curitiba**. RJ: Lidador, 1988.
- CARNICEL, Amarildo. **O fotógrafo Mário de Andrade**. SP: UNICAMP, 1993.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**. SP: Martins Fontes, 1994.
- CHOAY, Françoise. **O urbanismo**. SP: Perspectiva, 1965.
- DILTHEY, Wilhelm. **Sistema da ética**. SP: Ícone, 1994.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. SP: Papyrus, 1994.
- ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. SP: Perspectiva, 1977.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. vol.I , vol.II. RJ: Zahar, 1990.
- _____. **A sociedade de corte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.
- FERRO, Marc. **O filme**. in.: História novos objetos. RJ: Livraria Francisco Alves Editora, 1976.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. SP: Papyrus, 1994.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. SP: Ed. Ática, 1989.
- _____. **Origens e expansão da fotografia no Brasil;**

século XIX. RJ: MEC/FUNARTE, 1980.

LEITE, Miriam M. **Retratos de família.** SP: Edusp, 1993.

LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem.** RJ: Espaço e Tempo, 1985.

MICELI, Sergio. **Imagens negociadas.** SP: Cia das Letras, 1996.

PEREIRA, Luis L. **Paranismo: cultura e imaginário no Paraná da I República.** Curitiba, 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido. O tempo redescoberto.** SP: Globo, 1994.

REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA 8 e 9. **Cultura e cidades.** ANPUH: Editora Marco Zero, 1985.

SALGADO, Sebastião. **Veja.** Edição 12, março de 1998, p. 81.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária.** SP: Papirus, 1987.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória.** SP: Companhia das Letras, 1996.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia.** RJ: Arbor, 1983.

_____. **Sob o signo de saturno.** SP: LPM, 1988.

STAÉL, Germaine de. **Essai sur les fictions, suivi de de l'influence des passions, sur le bonheur des individus et des nations** . Paris: Éditions Ramsay, 1979.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. SP: Papirus, 1977.

TRENTO, Angelo. **Do outro lado do atlântico. Um século de imigração italiana no Brasil**. SP: Nobel, 1989.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos. A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. RJ: FUNARTE, 1995.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. **Boletim do departamento de história. Série monografias I. Projeto: O viver em sociedade urbana - Curitiba 1890-1920**. Curitiba, 1988.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. SP: Cia das Letras, 1990.

WOELLNER, Thelma Groff. Entrevista concedida a Daniele Marques Vieira. Curitiba, 17 maio 1997.