

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIA POLÍTICA E
SOCIOLOGIA**

JUAN CRUZ GALIGNIANA

**CONSTRUÇÃO SOCIAL DA MEMÓRIA EM TORNO A JOÃO
BAPTISTA GROFF E A ILUSÃO BIOGRÁFICA**

**CURITIBA
2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIA POLÍTICA E
SOCIOLOGIA**

JUAN CRUZ GALIGNIANA

**CONSTRUÇÃO SOCIAL DA MEMÓRIA EM TORNO A JOÃO
BAPTISTA GROFF E A ILUSÃO BIOGRÁFICA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr: Alexandro Dantas Trindade.

**CURITIBA
2016**



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Setor CIÊNCIAS HUMANAS
Programa de Pós Graduação em SOCIOLOGIA
Código CAPES: 40001016032P2

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM SOCIOLOGIA

No dia dezessete de Junho de dois mil e dezesseis às 14:00 horas, na sala 914, Rua General Carneiro, 460 - 9º. Andar, do Setor de CIÊNCIAS HUMANAS da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição do mestrando **JUAN CRUZ GALIGNIANA** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada: "**A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA MEMÓRIA EM TORNO DE JOÃO BAPTISTA GROFF E A ILUSÃO BIOGRÁFICA**". A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em SOCIOLOGIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: ALEXANDRO DANTAS TRINDADE (UFPR), HILTON COSTA (UEM), PEDRO PLAZA PINTO (UFPR), SIMONE MEUCCI (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra ao discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais e, depois, solicitou que os presentes e o mestrando deixassem a sala. A Banca Examinadora, então, reuniu-se sigilosamente e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO do aluno. O mestrando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, ALEXANDRO DANTAS TRINDADE, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 17 de Junho de 2016.

Prof ALEXANDRO DANTAS TRINDADE
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

Prof HILTON COSTA
Avaliador Externo (UEM)

Prof PEDRO PLAZA PINTO
Avaliador Externo (UFPR)

Prof SIMONE MEUCCI
Avaliador Interno (UFPR)

A Samanta,
por nuestro amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Se há algo que aprendi durante esse percurso é que uma pesquisa nunca é uma ação meramente individual. E, nesse sentido, escrever os agradecimentos implica sempre o risco de esquecer-se de mencionar pessoas que de modo direto ou indireto colaboraram com a realização da pesquisa. Assim sendo, espero não estar esquecendo ninguém nestes agradecimentos.

Para começar, gostaria de agradecer aos professores e professoras do programa de pós-graduação em Sociologia pela seriedade de suas aulas, com as quais tanto aprendi. Dentre eles, o professor Pedro Bodê pelo incentivo redescobrir a obra de Durkheim desde novas perspectivas; aos professores Alexandro Trindade e Simone Meucci por terem se consolidado como modelos a ser seguidos tanto na docência quanto na pesquisa. Ao professor Angelo Silva, que, estando ainda eu na especialização, me encorajou em meu desejo a iniciar o mestrado. À professora Ana Luisa Fayet Sallas, pelo carinho e compreensão com que sempre me acolheu, minha sincera gratidão.

Gostaria também de agradecer muito especialmente a meu orientador, professor Alexandro Dantas Trindade, pela sabedoria com que me orientou ao longo da pesquisa e dos estudos. Por orientar-me no diálogo e no exemplo, sempre respeitando a minha liberdade, meus limites, e sempre me incentivando. Sem a paciência e a inestimável ajuda intelectual e afetiva por ele propiciadas não teria sido possível concluir este trabalho.

Dirijo também meu agradecimento à instituição Capes, através da qual pude contar com a bolsa Reuni, que permitiu a dedicação integral à pesquisa e às atividades relacionadas ao mestrado.

Minha gratidão também aos membros do grupo de Pensamento Social pelas proveitosas reuniões e pelas leituras cuidadosas de nossos trabalhos. Agradeço muito aos professores: Alexandro Trindade, Simone Meucci, Hilton Costa, Valéria Floriano Peixoto, Erivan Karvat, Maria Tarcisa Bega e Rafael Bezerra; assim como aos colegas Arilda Arboleya, Ramiro Garcia, Tabata Soldan e Viviane Darif. Aprendi muito com cada um de vocês.

Durante a feitura desta pesquisa o objeto foi me levando a uma série de mudanças de abordagem e adequações metodológicas. Dentro desse processo tive a sorte de contar com a riquíssima contribuição dos professores e professoras membros de minha Banca de Qualificação. Por isso gostaria de expressar minha imensa gratidão aos membros da banca: Dra. Maria Tarcisa Bega, Dra. Simone Meucci, Dr. Angelo Silva pelas preciosas observações críticas e sugestões.

Em 2012 tive a sorte de participar da comissão executiva do IV Seminário Nacional Sociologia & Política. Experiência através da qual cresci e aprendi

muitíssimo. Agradeço muito aos professores integrantes da comissão Dr. Alexandre Trindade e Dra. Luciana Vega e aos colegas Neli Gomes Rocha, Felipe Alejandro e Patrícia Claro e Sandra Avi. Juntos trabalhamos arduamente, demos muita risada e conseguimos, sempre com um grande espírito de equipe, realizar com sucesso este importante evento. Isso sem contar com a bela amizade construída entre todos nós.

Nas aulas, assim como nos momentos de folga ou nas proveitosas pausas realizadas nos cafés próximos da reitoria e nos próprios corredores, surgiu a possibilidade de conhecer e estreitar laços com pessoas muito especiais. Agradeço muito o apoio e as boas conversas com os novos colegas, amigas e amigos que fiz ao longo destes anos. Meus agradecimentos, portanto, a Marcos e Fernanda, a Neli e William, a Rafael, Sivaldo e Letícia; a Sílvia, Ramiro, Felipe e ao Vítor; a Carolina e Diego. Espero que ainda tenhamos muitos papos e encontros.

Agradeço, sobretudo, à minha família, esse trio de meninas-mulheres maravilhosas: Samanta, Marina e Bianquita. Foram vocês que mais me inspiraram e mais de perto sentiram os efeitos deste longo e árduo processo, no qual sempre mantivemos as mangas arregaçadas e o abraço apertado. *Muchas Gracias*. Sem o amor e apoio com que me brindam teria sido simplesmente impossível concluir esta etapa.

A minha mãe (“La Gallega”) por ter sempre acreditado em mim e incentivado minha paixão pela busca de novos saberes. Al flaco (meu pai) pela autenticidade de sempre. A Belén, minha amada irmã, pela força dada nos momentos chaves, pela camaradagem e amizade de sempre. Agradeço também a meus irmãos Juan Francisco e Rafael. A todos vocês só posso dizer que não há distância capaz de abalar nosso vínculo. Finalmente minha eterna gratidão e amor a “la Tati”, uma ausência que teima em estar sempre presente. Sé lo muy orgullosa que estarías de mí, abuela.

Finalmente quero agradecer aos irmãos do peito Andrezinho, Meduzo, Bruniño, Brunão. Jeffa e Robson, com quem compartilhei alguns dos momentos menos ordinários da minha vida, sobretudo nos papos no café da História, na FFLCH. Seria impossível por no papel tudo que vocês ajudam e ajudaram neste processo e na minha própria história de vida. Cada um de vocês ocupa um lugar vitalício em minha mesa.

Moro há seis anos em Curitiba, e esse tempo foi suficiente para me presentear com novos irmãos de vida. Por isso meu mais sincero agradecimento a vocês que também participaram, de uma ou de outra forma, dessa loucura toda. Obrigado Anderson, Pocho e Alfredo, e também você, caro Chrystiano. Grato sempre.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal analisar o processo de construção social da memória em torno à figura do fotógrafo e cinegrafista curitibano João Baptista Groff. São abordadas três fontes que participam desse processo, sendo elas os relatos de família; a narrativa do cinema documentário e finalmente a narrativa acadêmica. Parte do trabalho consiste em avaliar o alcance daquilo que Bourdieu denominou de “Ilusão Biográfica” e em entender até que ponto isso acontece no entrelaçamento das narrativas analisadas. Para tanto, faz parte desse esforço a análise das interdependências e do ambiente intelectual dos quais Groff fazia parte.

Palavras chave: Construção Social da Memória; Historias e Relatos de Vida; Pensamento Social; Paranismo e Ilusão Biográfica

ABSTRACT

This work intends to analyse the social construction process of João Baptista Groff's memory. He was involved in photography and making films, mainly between the twenties and forties of the nineteenth century in the State of Paraná, South Brazil. To approach the object we keep in mind Bordieu's 'Biographic Ilusion' concept in order to understand its incidence whenever the different narratives meet.

In the making of this study we deal with three types of sources: family narratives, documentaries and academic works.

The effort includes to study the interdependence among the various aspects of the cultural and historical picture in which Groff lived.

Key Words: The Social Construction of the Memory; Life Histories and Life Stories; Social Thought; Paranism and Biographic Ilusion.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	A NEGOCIAÇÃO DAS IMAGENS NA CONSTRUÇÃO SOCIAL DA MEMÓRIA	12
2.1	Construção da memória de João Baptista Groff.	20
2.2	O silêncio das fontes.....	30
3	TRÊS ESFERAS NARRATIVAS	32
3.1	Relatos familiares	32
3.2	Narrativa do cinema documentário	48
3.3	A narrativa acadêmica	55
3.4	Novas perspectivas possíveis desde o pensamento social	66
4	PARANISMO E ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE: UMA AUTOIMAGEM PARA O PARANÁ NASCENTE	70
4.1	Trajetórias dos estudos sobre o paranismo	70
4.2	Contexto histórico e configuração do Estado do Paraná	76
4.3	A imaginação sociológica e as contingências	79
4.4	Castelo de cartas	84
4.5	Cartas na manga. A formação e circulação das ideias paranistas e a rotinização das relações entre estado e meio intelectual.....	87
4.6	Das cartas e das telas ao nitrato das películas.....	95
5	A REDENÇÃO REVOLUCIONÁRIA	103
5.1	O trem de 1930.....	108
5.2	O filme Pátria Redimida e algumas de suas características	118
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
7	BIBLIOGRAFIA	124

1 INTRODUÇÃO

Cursar a matéria “Sociologia do Cinema Documentário”, ministrada pelo professor Paulo Menezes, em 2007, teve uma grande influência sobre meus interesses como futuro sociólogo. A construção de sentido através das linguagens cinematográficas e pictóricas, as construções discursivas, as próprias classificações de tipo de documentários e o grau de influência advindas das rápidas mudanças dessas tecnologias passaram a se consolidar como um atraente campo de estudos. No seguinte semestre desse ano cursei também “Antropologia e Cinema”, matéria a cargo da professora Rose Satiko Gitirana Hikiji. Mais uma vez em busca de satisfazer um íntimo e ainda incompreendido desejo de lidar com as imagens, com construção de discursos, e mais especificamente com o cinema dentro da sociologia.

Desde então se passaram já quase 10 anos. A paixão pelo tema continua viva. E até diria mais, essa cativação foi ampliada nos últimos anos, uma vez que meu interesse acabou ultrapassando a esfera de análise interna do filme (com todas as variáveis e complicações a ela inerentes), dirigindo também um olhar mais atento aos fatores sociais externos que afetavam essas produções.

Na primeira oportunidade que tive de retomar minha vida acadêmica, com o tempo e a seriedade necessárias, inscrevi-me em 2011 no curso de especialização em Imagem e Política da UFPR. A presente dissertação deve muito às primeiras e incipientes pesquisas que realizei para a conclusão da monografia daquela especialização (GALIGNIANA, 2012).

Naquele momento procurei em parte entender o uso que a esfera política tinha feito dos meios de reprodução visual. Especificamente, meu interesse residiu em descobrir como tinha se dado o início desse uso do cinema (em suas possíveis modalidades) para fins de legitimação e promoção do estado do Paraná, assim como da gestão do mesmo. O recorte temporal do trabalho limitou-se à década de 1920 e acabou coincidindo, em grande medida, com o período de gestão do Presidente Caetano Munhoz da Rocha, um dos principais financiadores e demandantes dessas produções.

Uma vez concluída aquela monografia, decidi prosseguir com a pesquisa, motivo pelo qual ingressei no programa de mestrado em Sociologia

da UFPR, em 2012. Entrar em contato com os estudos já realizados sobre o Paranismo, o Movimento Paranista e a Formação da Identidade Paranaense, abriu um leque de novos rumos possíveis para a pesquisa. Um deles visava compreender se o cinema dialogava ou não com esse processo de formação de uma identidade paranaense; ou, em outras palavras, da formação de uma autoimagem capaz de representar e traduzir essa identidade em processo de formação.

Havia já estudos realizados no âmbito da literatura simbolista (BEGA, 2001) e dos pintores paranistas (SALTURI, 2007 e 2011; CORREA, 2011), mas nada tinha sido produzido no campo de uma sociologia do cinema a respeito desse assunto. Apesar da aparente novidade do objeto, as dificuldades trazidas pelas fontes e a própria objetivação do objeto levaram-me a mudar o rumo da pesquisa diversas vezes.

Ao deter-nos sobre os estudos da cinematografia local, percebia-se um certo consenso no que se referia aos agentes mais relevantes e aos pioneiros locais. E aqui a figura de João Baptista Groff começava a tornar-se constantemente presente, tanto nos trabalhos acadêmicos quanto nas fontes fílmicas recuperadas pela Cinemateca de Curitiba. Além disso, nos encontramos com dois trabalhos acadêmicos que se debruçavam especificamente sobre a figura de João Baptista Groff, o que acabou aumentando mais ainda aquela presença.

Ambos os trabalhos apresentavam o personagem como sendo pioneiro nessa tarefa de registro de eventos sociais, políticos e históricos. Contudo, os dois detinham-se especificamente sobre sua produção fotográfica, sem entrar em grandes detalhes no referente à sua produção fílmica.

No campo dos estudos sobre o cinema paranaense e seus cinegrafistas, a grande maioria dos trabalhos tinha sido realizada por historiadores e cineastas, tais como Solange Stecz (1988), Celina Alvetti (1989), Sylvio Back (1968) e Angélica Brandão (1994), entre outros. Tratava-se de trabalhos que coincidiam também com um esforço mais abrangente na busca da preservação da memória cinematográfica de Curitiba e do Paraná. Esforço este que se expandia a projetos de várias instituições pertencentes à Fundação Cultural de

Curitiba, contando com esforços no sentido da aquisição, recuperação e classificação de documentos fotográficos e fílmicos.

Assim como acontecera dantes, nestes trabalhos a figura de João Baptista Groff ganhava um destaque especial, sobretudo como fotógrafo, mas já também fazendo menção a sua atividade de cinegrafista e, inclusive, a seu mais importante filme, “Pátria Redimida”. Um filme que é considerado também de modo bastante consensual entre estes pesquisadores como um dos mais importantes filmes paranaenses até hoje produzidos.

Para minha surpresa, em meados de 2012 houve a pré-estreia de um documentário sobre João Baptista Groff. O filme foi dirigido por Estevam Silvera e teve sua exibição na Cinemateca de Curitiba, cuja sala de projeção, diga-se de passagem, leva por nome João Baptista Groff, apontando mais uma vez a importância a ele atribuída. O documentário aborda a vida do personagem promovendo-o à posição de “pai do cinema paranaense”. O diretor realizou entrevistas com os quatro filhos do personagem, e conseguiu reunir no filme uma quantidade significativa de fragmentos de alguns dos filmes mais relevantes de Groff.

Naquele momento, ainda que um pouco desaperebidamente, parecia estar me deparando com um processo de construção social da memória de João Baptista Groff, inclusive com reverberações extremamente atuais. Algo que somente fez sentido e terminei de perceber como um possível problema sociológico com as apreciações de meu orientador e da banca de Qualificação. Observações e sugestões que apontaram para a possibilidade de reorientar parte do trabalho à análise da trajetória de vida de João Baptista Groff e, inclusive, ao que se refere a esse processo em andamento de construção social em torno de sua memória.

Foi o ponto em que a pesquisa deu sua última guinada. Pude perceber que havia um processo de exaltação da figura de João Baptista Groff, inclusive institucionalmente. Aliás, minha própria pesquisa parecia dirigir-se a fazer parte desse processo de construção e circulação de sua memória, e decidi enveredar por esta nova possibilidade de abordagem. Afinal de contas, que interesses e objetivos motivaram essa retomada e exaltação da trajetória de J. B. Groff dentro do debate sobre a fotografia e o cinema paranaenses? De que maneira

se dá e se põe em circulação esse processo de construção da memória em torno a esse personagem? Através de que meios? Quais estratégias discursivas foram capazes de colocá-lo como o pioneiro absoluto dentro da fotografia e da cinematografia paranaense? Como entender sua trajetória pessoal e profissional dentro da configuração e das contingências por ela impostas? Desde então isso tem sido parte constante de meus esforços e cuidados ao lidar com os relatos e histórias de vida produzidos pela família.

Deparar-me com a análise empreendida por Paulo Renato Guérios (2009) no que se refere à trajetória de Heitor Villa-Lobos trouxe ganhos importantes para manter a atenção na pesquisa. Primeiro, por tratar-se de um músico inserido praticamente no mesmo momento histórico de João Baptista Groff (nessa grande transição na área das produções culturais trazidas pela Revolução de 1930). Em segundo lugar, e sobretudo, pela forma como suas trajetórias individuais foram afetadas pela Era Vargas, especificamente, e guardadas as devidas proporções, no que diz respeito às possibilidades de profissionalização e viabilização de suas carreiras individuais.

Para completar o panorama daquele momento, na segunda metade de 2013, diversos biógrafos, cientistas sociais, artistas, assim como vários círculos intelectuais brasileiros, encontravam-se submersos em um amplo debate sobre a questão da regulamentação ou mesmo da proibição de biografias *não autorizadas*. Um debate que envolvia inclusive diversos e polêmicos processos judiciais. Algo que suscitava várias dúvidas quanto ao futuro da pesquisa que levava a cabo. Na verdade, naquele momento, a própria ideia de realizar um trabalho biográfico, ou inclusive um estudo de trajetória de vida, não era de meu total interesse. Isso sem contar que já havia dois trabalhos acadêmicos focados especificamente sobre a trajetória de João Baptista Groff.

Afortunadamente já tinha em mãos a maioria das fontes de que precisava, tinha pesquisado cuidadosamente nos acervos e estudado grande parte da produção bibliográfica disponível sobre cinema paranaense e paranismo. E mais do que isso, eu tinha em mãos algo até então inadvertido: contava com narrativas de três esferas discursivas diferentes que pareciam participar do que aqui entendo como um processo de construção social da memória em torno de João Baptista Groff. Esferas discursivas tão diferentes

como a narrativa familiar, a narrativa acadêmica e a recentíssima narrativa documentária. Foi então que consegui, após muitos e demorados percalços objetivar o objeto desde outro ângulo.

A abordagem sociológica desse processo de construção social da memória em torno a um personagem demandava, além do trato cuidadoso das esferas narrativas envolvidas, a necessidade de entender o ambiente social imediato no qual Groff encontrava-se inserido. Isto é, fazia-se também necessário contextualizar socialmente sua trajetória.

Assim sendo, os esforços do presente trabalho direcionam-se, portanto, a analisar e compreender o processo de construção social da memória em torno da figura de João Baptista Groff, buscando traçar as relações de interdependência nas quais se encontrava inserido o personagem dentro da configuração paranaense (no sentido elisiano do termo) daquele tempo. E é nesse sentido que aspectos configuracionais e históricos locais ganham importância no esforço explicativo que empreendemos, no intuito de evitar cair naquilo que Pierre Bourdieu (1986) denominou de “ilusão biográfica” e de conseguir alcançar uma abordagem que valide o trabalho sociológico dessa história e relato de vida do personagem (no sentido mesmo das “life stories” e “life histories”).

2 A NEGOCIAÇÃO DAS IMAGENS NA CONSTRUÇÃO SOCIAL DA MEMÓRIA

A falta de una ciencia social adecuada, los críticos y los novelistas, los dramaturgos y los poetas han sido los principales, si no los únicos, formuladores de inquietudes individuales y hasta de problemas públicos.

(Wright Mills, 2004)

Ao vivenciarmos, refletirmos e compartilharmos nossas histórias de vida com outros, geralmente caímos na tentação de concatenar os eventos de uma maneira lógica, cronológica e plena de sentido. Em primeiro lugar, através de uma costura temporal que brinde uma impressão de continuidade e coerência à nossa trajetória, ou daqueles sobre quem falamos; sem medir esforços para exaltar e/ou omitir certos atos e eventos para que esse nosso autorrelato e essa memória se mantenham, dentro do possível, incólumes.

Isto é perfeitamente esperável no terreno do senso comum. Quais as lembranças e memórias que contribuíram para sermos o que somos? Que eventos e vivências ajudam a exemplificar nossas características mais importantes? Quais pessoas desempenham um papel essencial em nossa biografia? Tudo isso não faz parte desse precioso e espinhoso caminho de descobrir quem somos afinal de contas? E é, talvez, o que de mais humanos temos. Somos, afinal de contas, homens e mulheres peregrinando em uma interminável busca de sentido. A consciência da morte, essa impreterível consternação, nos convida à busca de dar um sentido a nossas existências individuais enquanto durar o movimento dos ponteiros desse relógio chamado vida. Essa busca irremediavelmente coletiva, porque compartilhada, essa busca por um sentido (essa memória) nos leva muitas vezes a navegar mares tempestivos, a dar uma continuidade, um ar e um tom quase épico à fragmentariedade que caracteriza toda e qualquer história de vida.

Mas, como a sociologia ou qualquer outra ciência social pode aproximar-se desses relatos e histórias de vida superando as dificuldades que estas lhes impõe? Como traçar essa fronteira que divide a narrativa familiar como fonte dessa narrativa traçada pelo pesquisador no tratamento de seu objeto?

Por ora somente podemos afirmar que quando a biografia surge como uma fonte histórica e sociológica possível surgem conjuntamente alguns obstáculos razoavelmente específicos que devem ser enfrentados. Em última instância, isso sucede sempre que nos aproximamos dos aspectos mais subjetivos da realidade social em que vivemos.

Aliás, não é demais recordar que é através de uma tensão semelhante que se iniciou a consolidação da Sociologia enquanto ciência. Só para dar o exemplo mais clássico, poderíamos pensar na atitude de Durkheim frente ao suicídio, interpretando-o como fato social. Apesar das evidentes diferenças, acreditamos valer à pena realizarmos um exercício reflexivo sobre esse assunto. Como tornar o suicídio, supostamente algo tão radicalmente individual, em um problema sociológico? Durkheim lutou bravamente por essa conquista, mesmo constrangido ao universo lexical e conceitual de seu campo intelectual naquele momento histórico (HALBWACHS, 2013), para a instauração da Sociologia como ciência. E o fez, como já é sabido, afastando-a da psicologia e da biologia, criando a noção de “fato social”, um objeto próprio para a sociologia como único meio possível de superar o senso comum.

Como é que Durkheim se confrontou com esses limites que representavam algumas das mais radicais manifestações da humanidade e da psique individual? Quais precauções tomou para garantir a objetividade de seu estudo? Tudo isso é razoavelmente conhecido, mas por ora bastará lembrar que não foi das cartas dos suicidas, nem dos relatos familiares e achegados sobre eles que o autor consolidou sua tese. Procurando comprovar a existência desse fato social, ele se voltou aos documentos, às estatísticas, às regularidades, enfim, ao que de mais objetivo havia ao alcance de suas mãos.

Esse movimento do subjetivo ao objetivo; essa busca por vezes entusiasta de novas formas de entender o mundo e suas relações, e de descobrir e inventar novos conceitos para abordá-los; esses temores constantes sobre a ameaça de uma “invasão” do senso comum sobre a ciência comportam em si uma força considerável. Tal tipo de impasse sobre a legitimidade ou não legitimidade de certo tipo de fontes, objetos ou até mesmo problemas sociológicos é recorrente. Temos exemplos recentes disso na academia no que se refere a trabalhos e defesas com temas relacionados ao

cinema. Haja vista a grande dificuldade que enfrentaram Jean Rouché e Mac Ferro para defender suas teses de doutoramento valendo-se de fontes fílmicas.

No caso que nos corresponde, por exemplo, a pergunta é: podem as “histórias de vida” e “relatos de vida” ser tomados como objetos sociológicos plausíveis? É possível valer-nos dessas fontes para compreender processos sociais de construção individual, coletiva e histórica? Em suma, podem os relatos e histórias de vida configurar-se como técnicas, temas e conceitos do campo das ciências sociais? Como podemos abordar esses temas tão subjetivos desde uma possível objetividade científica - inclusive considerando os limites de alcance próprios dessa ciência?

Este imbróglio suscitou um intenso debate em torno do que Pierre Bourdieu chegou a denominar de “Ilusão Biográfica”. Bourdieu (1999) aponta alguns dos inconvenientes do estudo de histórias de vidas que apresentam certo descaso com os devidos cuidados conceituais, epistemológicos e teóricos que deveriam ser tomados à hora da pesquisa. Aponta a história de vida como uma noção advinda do senso comum e da linguagem simples. Um senso comum que por sua vez teria contaminado o fazer científico no campo das ciências sociais, pois que acabaria por desconsiderar os diversos fatores sociais presentes em qualquer trajetória de vida. Podemos entender que sua proposta procura deslocar o enfoque do pesquisador de uma perspectiva subjetivista para uma mais objetiva. Assim, nos termos de Bourdieu:

A história de vida é uma dessas noções do senso comum que entraram como contrabando no universo científico, inicialmente, sem muito alarde, entre os etnólogos, depois, mais recentemente, com estardalhaço, entre os sociólogos. Falar de história de vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco - que a vida é uma história e que, como no título de Maupassant, uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história. É exatamente o que diz o senso comum, isto é, a linguagem simples, que descreve a vida como um caminho, uma estrada, uma carreira, com suas encruzilhadas [...], seus ardis, até mesmo suas emboscadas (...), ou como um encaminhamento, isto é, como um caminho que percorremos e que deve ser percorrido (...) um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional (...) que tem um começo (...), etapas e um fim, no duplo sentido, de término e de finalidade. (BOURDIEU, 1986, p.183)

A crítica de Bourdieu dirige-se, portanto, ao caráter teleológico das histórias de vida, e identifica alguns dos pressupostos dessa noção

contaminada pelo senso comum. Em primeiro lugar, tal abordagem pressuporia a ideia de um “projeto” de vida que, para além de estar cronologicamente sequenciado, implicaria também a atribuição de uma ordem pretensamente lógica dos acontecimentos e decisões individuais do sujeito investigado, isto é, do biografado em questão. Tal como afirma o autor, isto já fica

(...) implícito nos ‘já’, ‘desde então’, ‘desde pequeno’, etc. das biografias comuns ou nos ‘sempre’ (‘sempre gostei de música’) das ‘histórias de vida’. Essa vida que transcorre segundo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica. (BOURDIEU, 1986, p.184 - grifos meus).

É nesse sentido que se coloca a noção de uma “intencionalidade” dos biografados, ou dos portadores de sua narrativa, e inclusive dos pesquisadores que passam inadvertidos por este ponto. Para Bourdieu esses relatos sempre são movidos pelo impulso inevitável de buscar e providenciar não somente uma lógica, mas também um sentido específico à ‘história de vida’:

O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência narrada (e, implicitamente, de qualquer existência). Sem dúvidas, cabe supor que o relato autobiográfico se baseie sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar um sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (BOURDIEU, 1986, p. 184).

Finalmente, e aprofundando mais a questão, Bourdieu sustenta ser bem provável que “esse ganho de coerência e de necessidade esteja na origem do interesse, variável segundo a posição e a trajetória, que os investigados têm pelo empreendimento biográfico” (*Ibidem*). Eis uma das intencionalidades mais marcantes das histórias de vida: ganhar uma espécie de coerência intrínseca muito marcante do mundo ocidental, uma tendência voltada cada vez mais ao individualismo, dentro de uma lógica que postula sempre o protagonista (seja fictício ou real) dentro da chave do herói.

Produzir uma história de vida, tratar da vida como uma história, isto é, como um relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma

tradição literária não deixou e não deixa de reforçar (BOURDIEU, 1986, p.185).

Vale lembrar também que o postulado da “ilusão biográfica” trazido por Bourdieu recebeu críticas de numerosos intelectuais. No geral as críticas apontam o total descaso do indivíduo, e, portanto, de seus relatos, na teoria bourdeausiana dos campos. Mas, de uma ou de outra maneira, boa parte dos pesquisadores de histórias de vida, mesmo sem abdicar de certas convicções, souberam reconhecer sua importância.

O artigo de Paulo Renato Guérios (2009) intitulado “O uso de trajetórias de vida como estratégia de análise sociológica: O caso de Heitor Villa-Lobos”, permitiu abrir um novo leque de possibilidades bibliográficas e metodológicas que possibilitaram uma abordagem mais ampla sobre a realidade pesquisada no presente trabalho. Guérios retoma e contextualiza parte do debate teórico em torno das trajetórias de vida, apresentando alguns dos momentos e características mais importantes que o perpassaram. Para isto o autor toma três exemplos relevantes de trabalhos investigativos que lançam mão dos relatos de vida como material de pesquisa.

Através dessa retomada, Guérios nos conduz por diversos momentos dessa discussão teórica, afirmando haver certo consenso em entender como pioneiros os trabalhos da primeira Escola de Chicago da década de 1930. O trabalho de Thomas Znaniecki, *The Polish Peasant in Europe and America* “seria o primeiro trabalho a utilizar relatos autobiográficos como material de pesquisa” (GUÉRIOS, 2009, p.11). Um segundo momento poderia ser identificado nos trabalhos de Daniel Bertaux, que na década de 70 teria retomado na França o uso de relatos de vida como técnica de pesquisa, procurando erguer o *enfoque biográfico* como tema da sociologia, fundando o uso dos relatos de vida como pertencentes ao método sociológico. O terceiro exemplo citado por Guérios dentro de sua análise dos estudos sobre trajetórias são os trabalhos de Sidney Mintz, sobretudo seu *Worker in the cane*.

Dentro do percurso da construção de meu objeto, e das estratégias para estudá-lo, esta leitura foi de grande importância. Foi precisamente a observação realizada por Guérios quanto às semelhanças entre os trabalhos desses três autores que fortaleceu a decisão de continuar nesta linha

interpretativa. Isto porque, ao analisar os pontos de convergência entre esses três exemplos, Paulo Guérios destaca que,

em primeiro lugar, todos constroem seu quadro de referências a partir do que observam em campo: não há um enquadramento prévio sob o qual as evidências empíricas devam ser compreendidas e as categorias relevantes para análise são levantadas junto às populações observadas. Em segundo lugar, todos propõem focar as práticas dos agentes e não suas representações. Por fim, as trajetórias são enfocadas a partir de evidências concretas, evitando assimilá-las sob grandes eventos, que ocorrem em outra escala e como os quais não guardam uma relação demonstrável empiricamente (GUÉRIOS, 2009, p.15).

Só a modo de exemplo, Daniel Bertaux, mesmo situando-se antagonicamente a Bourdieu em vários pontos e trazendo uma proposta diferente de abordagem, não desconsidera aspectos sumamente relevantes quanto aos cuidados necessários do sociólogo no trabalho desses temas.

La función del investigador, por tanto, es esencial; a menudo es quien impone la forma autobiográfica a lo que inicialmente no es más que la evocación de muchas escenas. Podríamos adelantar la hipótesis extrema según la cual la autobiografía es una forma de expresión que sólo pertenece a la cultura occidental, única cultura en la historia que ha separado el yo, el individuo, del tejido social comunitario; la única que ha erigido al hombre como medida de todas las cosas; la única en proponerlo como sujeto de su propia existencia. (...) Sin embargo, constituye un buen punto de partida para romper con la ideología biográfica. (BERTAUX, 1980, p.13-14).

Assim como o faz Bourdieu, Bertaux acaba associando o fenômeno do heroísmo literário, do individualismo e da própria ideia de “ideologia biográfica” como algo próprio do mundo ocidental, em que o homem se faz imagem de todas as coisas. Nesse sentido, ambos enxergam um processo paralelo entre a atual obsessão do individualismo e as características mais caras à literatura atual dentro do espectro das sociedades ocidentais. É essa visão do herói, do mito, daquele que tudo pode.

Mas muito mais que esse tema, a importância desta questão está na referência à “ideologia biográfica” mobilizada por Bertaux, e nos pontos de convergência com Bourdieu que os identifica. Em poucas palavras, fora a proximidade lexical dos conceitos, ambas as noções nos remetem ao cuidado que os cientistas sociais devemos assumir ao trabalhar com biografias em

geral, com suas teleologias e intencionalidades, explícitas muitas vezes, mas, também veladas em outras tantas.

Esse seja talvez o maior legado que ambos os autores propõem nas análises dos fatores e contextos sociais envolvidos, e que apontam também para uma postura que evite radicalismos explicativos e metodológicos.

Lejos de hacer un fetiche de la biografía entera como historia única de un individuo único, portador de la inefable condición humana, el enfoque biográfico debe criticar la "ideología biográfica"; por el contrario, debe reconocer, que cada vez más en las sociedades animadas por el incesante movimiento del capital, hombres y mujeres tienden a ser movidos como peones, desplazados de una región a otra de las relaciones de producción, del territorio, del medio sociocultural, etc. ((BERTAUX, 1980, p.11)

A perspectiva de Bertaux concede grande importância à história dentro de nossas análises sociológicas, valorando a relevância de seu valor heurístico sobre os fenômenos estudados. Esse fator histórico, essa sociologia mais histórica, se assim se preferir, tem muito a contribuir para as linhas investigativas no que se refere ao Pensamento Social. Tal como fica evidenciado nas palavras de Daniel Bertaux,

Sobre todo, estos dos "niveles", lo socioestructural y lo sociosimbólico, no son más que dos caras de una misma realidad, lo social; por esto, todo estudio profundo de un conjunto de relaciones sociales está obligado a considerarlos simultáneamente. (...) En fin, lo social no es fijo; es político y "opera" bajo la presión de fuerzas contrarias y cambiantes. (BERTAUX, 1980, p.6)

Pero no debemos cosificar lo simbólico y lo estructural, que no son más que dos aspectos del mismo fenómeno social total, el cual es también totalmente histórico". (BERTAUX, 1980, p.13)

Aliás, podemos enxergar aqui um certo desenlace, o desfazer-se de um nó. Por que trabalhar com histórias de vidas? Por que esses relatos nos interessam como fonte? Ironicamente a resposta é que nosso principal interesse enquanto sociólogos não é “pelos relatados”. Eles nos servem de ponte para alcançar uma terceira margem do rio. Eles são narradores (fontes) periscópicas¹ que nos permitem enxergar um pouco mais além do vasto mar.

¹ A referência a “um narrador periscópico” é frequentemente utilizada por Bertaux justamente para destacar a biografia ou o biografado como meios para enxergar os contextos sociais em que vivem, “seu mundo”.

Si los relatos de vida (y, por supuesto, las autobiografías) nos interesan, no es como historias personales, sino en la medida en que estas historias “personales” no son más que un pretexto para describir un universo social desconocido (...) **A través de los ojos del narrador, no es a él a quien queremos ver, sino el mundo; o, más exactamente, su mundo. Queremos servirnos de él como de un periscopio y que sea lo más transparente posible (...)** (BERTAUX, 1980, p.15)

É inspirados nesta perspectiva que tomamos a trajetória de J.B.Groff, assim como a construção social da memória em torno a sua figura, como um meio de entender o contexto no qual estava inserido.

A necessidade de “dar (ou incorporar inadvertidamente) um sentido”, que tantos receios despertam nas análises de histórias de vida, é mais abrangente do que podemos imaginar, pois de fato, é disso que se trata qualquer comunicação humana. Esta própria dissertação nutre esse desejo de comunicabilidade com seus futuros possíveis leitores, ela é *per se* um ato comunicativo permeado de intencionalidades. Por isso manter os devidos cuidados metodológicos se faz tão importante. Mas como fazê-lo? Como evitar cair na tentação dessa “ilusão” em busca de sentidos lineares?

Esse é o desafio. Eis uma das questões mais importantes após a guinada de nossa pesquisa. E foi relendo um pequeno livro de Howard Becker que encontramos um meio de realizar essa proposta. Em seu livro *Segredos e Truques da Pesquisa*, o autor sugere um “truque metodológico” que a princípio poderia soar pueril, mas que contém dicas preciosas do artesanato intelectual para as pesquisas em ciências sociais. Qual o conselho em questão?: “Deixe seus casos falarem e alcancarem seus conceitos...” (BECKER, 2007, P.159). Um ato aparentemente tão óbvio para qualquer sociólogo quanto aquela máxima durkheimiana primordial que afirma que antes de tudo, o cientista social deve despir-se dos pré-conceitos.

Segundo as palavras de Becker, por sua parte, iniciar com conceitos já definidos de antemão implica em aceitar enfrentar algumas consequências negativas:

Assim, a estratégia de deixar o conceito definir o caso é capaz de muita coisa, mas tem um preço: não vemos e investigamos aqueles aspectos de nosso caso que não estavam na descrição da categoria com que começamos. As coisas que deixamos de fora, contudo, retornam para nos incomodar. Quer as incluamos em nossa investigação ou não, elas ainda estão lá e continuam a operar na

situação que estudamos, quase certamente influenciando os fenômenos que queremos compreender (BECKER, 2007, p.162).

Nesse sentido, as alternativas trazidas por Bourdieu em termos conceituais, a modo de um marco teórico total, pareciam muito promissoras num início, mas também representavam certas dificuldades e consequências quase intransponíveis para nós. Antes de tudo pelo fato de não existirem, no Paraná de início de século XX, “campos” altamente estruturados e regrados no que diz respeito à produção fotográfica e cinematográfica local. Assim sendo, entendo que aludir às noções de “habitus” e “campos” teria consistido numa tentativa artificial de forçar o alcance desses conceitos previamente concebidos. Ou, ainda pior, resultaria num esforço de constranger a realidade investigada às necessidades analíticas impostas por eles. E a voz de Becker persistia como um eco constante: “deixe seus casos falarem”.

Estamos cômicos de que nosso trabalho, quer queira quer não, entra nesse circuito de construção e circulação de ideias e dessa memória, pensamentos, e imagens referidas ao personagem. Resulta daí um policiamento constante e imperativo de afastamento metodológico, de modo a evitar a caída na ilusão biográfica. É nesse sentido que vale lembrar que não é necessariamente a trajetória e/ou biografia de Groff em si mesma que nos interessa. Trata-se realmente de entender como e por que se encontra em andamento um processo de construção de sua memória. Ou, antes, de compreender de que modo essa memória individual e familiar se entrelaçam na busca de alguns sentidos que acabam formando parte de um processo maior de construção social da memória, e inclusive da memória histórica, envolvendo por sua vez determinados tempos e espaços.

2.1 Construção da memória de João Baptista Groff.

Para entender como e por que vem se dando esse processo de construção social da memória em torno da figura de João Baptista Groff, partimos do pressuposto de existirem pelo menos três esferas discursivas participando do mesmo. São elas:

- 1) Construção da Memória familiar, através de seus relatos;

- 2) O cinema documentário, pelo filme de Estevan Silvera. 2012;
- 3) A narrativa acadêmica (VIEIRA, 1998 e LIVISKI 2007).

João Baptista Groff faleceu em 28 de junho de 1969. Existem entrevistas com seus filhos Laís Groff e Luiz Groff já apenas oito anos depois, em 22 e 23 de junho de 1977 respectivamente. Fato que aponta para um processo de construção dessa memória familiar em torno do personagem em íntima relação com a própria memória individual do mesmo. Em outras palavras, apontamos para a hipótese de que o próprio personagem desempenhou um papel fundamental para a constituição da memória em torno à sua trajetória e sua obra, e que será continuada e ampliada pela narrativa familiar ao longo dos anos.

A narrativa familiar constitui, assim sendo, uma das primeiras fontes de acesso aos eventos e fatos que compõem a trajetória e vida do personagem. Acreditamos ser admissível considerar que uma família pode conservar, através de suas lembranças, convívio e de suas próprias narrativas, uma parte primordial e significativamente ampla da memória. Não apenas da individual ou familiar, como também da coletiva e da histórica.

Isto parece dar-se, em grande medida, pelos vínculos afetivos e de cadeias de eventos rotineiros através dos quais se entretecem as histórias e vivências familiares. Há quem diga que é em torno da mesa familiar que se encontra o lugar por onde circula e se intercambia, de geração em geração, tudo aquilo que acaba desempenhando o papel de identificação dos membros com o grupo familiar. Dinâmicas que não somente preservam a memória familiar e dos eventos vivenciados pelos integrantes da família, sobretudo dos mais velhos, mas que também ressaltam os aspectos subjetivos que caracterizam e identificam os membros com aquele grupo. Aquilo que faz de um “Silva” um “Silva”; de um “Alves” um “Alves”.

No caso da família Groff isto também decorre do interesse e preocupação da família neste esforço, uma vez que a vida de João Baptista Groff aparece, perante seus olhos, e dos demais, como uma trajetória que ultrapassa as fronteiras familiares. Era, afinal de contas, um homem de razoável projeção pública.

Tratando-se de um personagem público, sua trajetória e narrativas também prestam relatos sobre grupos sociais externos ao círculo familiar, e que, de certo modo, contribuem como testemunho de seu tempo e da sociedade em que viveu. Dão nota de algumas amizades, de laços de parentesco (como de fato o era João Turim) e inclusive de parcerias profissionais. Essas lembranças também têm suas reminiscências como um eco na memória que se produz e reproduz, que se consolida e se ressignifica.

Talvez precisamente por isso, além de tecer através dessa oralidade compartilhada a história da família, e de João Baptista Groff especificamente, a família teve o cuidado de preservar essa memória e dar consistência documental à vida do pai. Daí a coleção de matérias jornalísticas, objetos pessoais, cartas, fotografias, latas de filmes, pinturas e todo tipo de documentos que a família manteve. Não somente isto, senão que, além de colecionar e preservar esses documentos³, a família tem mantido um diálogo bastante profícuo com instituições culturais locais preocupadas em preservar esse tipo de memórias.

Boa parte dos documentos, fotografias e até mesmo de filmes que hoje os pesquisadores podem encontrar nos acervos locais foram doados ou emprestados pela família. Um exemplo bastante paradigmático disso foi a decisão da família Groff em doar à Fundação Cultural de Curitiba, especificamente para a filmoteca do Arquivo Histórico do Município, parte de seu acervo, no qual se encontravam 14 latas de filmes realizados por João Groff durante as décadas de 1920 e 1930, até 1943, para ser exato.

Graças a essa doação foi possível, por exemplo, a restauração e digitalização de alguns de seus filmes pela Cinemateca do Museu Guido Viaro. Entre eles foi possível encontrar, por exemplo, parte do cinejornal “Actualidades Paranaenses”, algumas das filmagens realizadas para o interventor Manoel Ribas e o filme “Pátria Redimida”, entre outros.

Um exemplo a se destacar daquele trabalho consiste na restauração de um rolo de mais de 600 metros de uma cópia de nitrato. Trata-se do filme

³ Constando de fotografias de sua autoria, correspondência pessoal com membros do movimento paranista e com representantes de instituições culturais, recortes jornalísticos, etc. Ver o ensaio biográfico em forma de mimeo depositado pelo seu filho João Maximiliano (GROFF, 2009).

“Cidades do Paraná”, filmado por Groff em 1936, a pedido da Caixa Econômica Federal. Imagens que foram recuperadas e catalogadas por duas pesquisadoras locais, Zália Magalhães e Elizabeth Wagner, que montaram um folheto de apresentação do filme contendo vários fotogramas das imagens capturadas por Groff.

O filme em questão percorreu nove cidades paranaenses:

Antonina, Curitiba, Itapema, Lapa, Palmeira, Paranaguá, Ponta Grossa, Rio Negro e Salto Tibagi. Trata-se, aliás, de um filme do qual as pesquisadoras Zália Magalhães e Elizabeth Wagner não conseguiram localizar nenhum registro ou base documental. Nenhuma pista havia de sua existência até o momento da descoberta do rolo. [Em que] Groff foi além do registro documental de suas agências bancárias e das peças publicitárias de seus serviços, revelando as mais belas paisagens naturais e urbanas de cada uma delas. A única referência que localizamos estava na dissertação de mestrado ‘O Cinema Brasileiro na Crônica Paranaense dos Anos Trinta’ de Celina Alvetti. E assim nasceu a idéia do projeto para recuperá-lo” (MAGALHÃES e WAGNER)⁴.

Através desse único trabalho aqui citado fica uma queixa implícita: a falta de uma cultura e de uma infraestrutura adequadas para o cuidado e preservação dos filmes. Considerando a citação conseguimos enxergar um processo social de maior envergadura que estava e se encontra ainda em contínuo andamento. E se bem nosso objeto reside na construção social da memória de João Baptista Groff, isso não nos impede de forma alguma de abordar alguns matizes que se entrelaçam com esse processo.

Celina Alvetti, uma importante pesquisadora sobre o cinema local, já destacava também a necessidade deste tipo de trabalho e renovação. Em seu artigo, “Cinema do Paraná: Elementos para uma História” (ALVETTI, 2005), a pesquisadora afirmava que

A carência de projetos de preservação da memória audiovisual no estado é a principal justificativa do trabalho. Em cinema, são reconhecidas, especialmente, as pesquisas de Valêncio Xavier e um artigo de Silvio Back (Cinema Paranaense? 1968), matriz para os estudos da área. Além destes, seis outros trabalhos sistemáticos de pesquisa: duas monografias sobre dois pioneiros (Annibal Requião e João Baptista Groff), dois levantamentos em fontes impressas (um de referências sobre exibições e filmagens - 1892-1907 e um levantamento sobre os anos 1930) e, do período mais recente, dois

⁴ Nesse material não consta o ano de realização e publicação.

trabalhos de Francisco Alves dos Santos, que enfocam os anos noventa. (ALVETTI, 2005).

O trabalho sobre João Baptista Groff citado por Alvetti, por exemplo, data de 1998. Trata-se da dissertação de mestrado de Daniele Vieira, intitulado “João Baptista Groff, um Olhar Fotográfico no Paraná das Primeiras Décadas do Século XX”. Este é, aliás, o único trabalho acadêmico sobre Groff até o ano de 2007, em que outra dissertação tendo Groff como objeto foi apresentada, desta vez por Isabel Liviski.

A escassez de pesquisas sobre o cinema salta aos olhos nos dados apresentados. E apesar de existir um trabalho realizado já nos finais dos anos 60, o espaçamento entre este e seus sucessores é extremamente longo. Em grande medida isto traz à tona o fato do cinema paranaense ter sempre ocupado um lugar bastante periférico dentro do cenário nacional. Assim como também dá fiel testemunho das dificuldades que o pesquisador enfrenta dadas a fragilidade e escassez das fontes.

Estevan Silvera, com seu recente filme “João Baptista da Luz dos Pinhais” aliado ao trabalho constante e árduo do pessoal da Cinemateca de Curitiba, traz à tona a importância desses registros para o estudo da história local, fornecendo um novo acesso a essas fontes aos pesquisadores interessados. Um novo leque de possibilidades no que se refere à produção, reprodução e circulação da memória histórica e cinematográfica paranaense.

Eis, por exemplo, um momento de uma grande riqueza explicativa de como as memórias familiares se entrelaçam (e por vezes emaranham-se) com processos de construção da memória de maior envergadura. Institucionais neste caso, mas quando levado ao extremo, é da construção social de uma memória histórica que estamos falando. Falamos, portanto, de diversas esferas discursivas e culturais e que inclusive se consolidam em alguns espaços de memória, como a própria sala de projeções João Baptista Groff na cinemateca de Curitiba, por exemplo. Cremos poder afirmar, portanto, que o processo de construção social da memória atinge e materializa-se também em certos espaços espalhados pela cidade e que contribuem para torná-la o que ela é, propiciando-lhe suas características mais singulares. E neste sentido, falamos também de memória temporal e espacial (HALBWACHS, 2013).

No caso que nos concerne, ademais do exemplo da sala de projeções da cinemateca podemos lembrar-nos da existência do Cine Groff como um espaço em que a memória do personagem circulava e se materializava. Este estabelecimento foi aberto em 1981 nas galerias Schaffer, fechando suas portas em 2003, momento em que a Fundação Cultural de Curitiba deixou de administrar essa galeria. Nos 22 anos de sua existência o cinema participava do circuito alternativo de cinema, propiciando a possibilidade de assistir a filmes fora do circuito comercial comum. Tendo em seu nome um elo da circulação da memória em torno a João Baptista Groff, ele configura para nós um exemplo de materialização do processo de construção social da memória em torno de nosso personagem; sobretudo no que se refere à espacialidade e temporalidade desse processo.

Em outras palavras, a construção social da memória sobre Groff não se restringe nem se esgota nela mesma. Ela faz parte de uma série de tramas que conformam tecidos e fenômenos sociológicos mais complexos. A obtenção, catalogação e restauração que as instituições culturais realizam também bebem dessa fonte, e é por isso que entendemos que a questão da preservação da memória histórica paranaense e curitibana lança mão de várias fontes possíveis, dos mais diversos tipos, inclusive dos relatos familiares.

Dentro desses empreendimentos e programas, a figura de João Baptista Groff acabou tomando uma significativa relevância e, até poderíamos arriscar dizer, tornou-se uma espécie de ícone (um tanto mitologizado, é verdade) dentro desse esforço que se refere à fotografia e ao cinema das três primeiras décadas do século passado.

Bem, dentro desta primeira esfera de construção de memória pelos relatos familiares resultou também amplamente organizada e materializada no ensaio biográfico (em forma de manuscrito) que um de seus filhos escreveu e depositou na Cinemateca de Curitiba em 2010, intitulada: “O Intrépido J.B. Groff e suas Múltiplas Facetas”, de João Maximiliano Groff. Nesse manuscrito, que consta de dois volumes, o filho de João Baptista Groff elabora uma vasta retrospectiva sobre a vida e obra de seu pai. Valendo-se tanto da riqueza das narrativas cultivadas no seio familiar quanto de documentos, fotografias e

matérias jornalísticas de seu acervo particular, o autor consegue fazer-nos adentrar a uma esfera que seria inalcançável de outra maneira.

Fora esta fonte materializada no manuscrito, podemos encontrar acesso à narrativa familiar através de fragmentos transcritos, ou filmados de entrevistas outorgadas pelos quatro filhos tanto a pesquisadores (como no caso de VIEIRA (1998) e LIVISKI (2007)⁵, quanto a cinegrafistas como Estevam Silvera (2012).

Aqui vemos, de fato, o poder da narrativa familiar como fonte de acesso à trajetória pessoal e profissional do personagem João Baptista Groff. Em parte isso sucede porque J. B. Groff não era o que chamamos de um intelectual no sentido tradicional do termo. Ele não era partícipe dos grandes debates nacionais ou locais. Não era um escritor ou intelectual no sentido tradicional. Nunca foi essa sua pretensão, pelo que podemos inferir dos dados e dos relatos familiares. Não há uma literatura por ele produzida. O que restou de sua “produção intelectual” estava especificamente nas fotografias, em algumas breves intervenções na participação na “Revista Ilustração Paranaense” e nos filmes e pinturas que deixou. Assim como também, é claro, através de seus relatos compartilhados, consolidados e circulantes na narrativa familiar.

No referente às narrativas acadêmicas, contamos, como já foi mencionado, com o trabalho realizado pela historiadora Viera, em 1998, e com a dissertação em sociologia de Liviski, defendida em 2007. Vieira, por exemplo, possui um diálogo direto com a narrativa familiar, a qual lhe serve também de fonte. Além dos fragmentos de entrevistas com alguns dos filhos desse fotógrafo e cinegrafista, o trabalho da autora detém-se sobre a formação do olhar fotográfico de J. B. Groff, traçando uma relação direta entre as vivências do fotógrafo, as influências do meio social em que crescera e o desenvolvimento de uma sensibilidade e olhar diferenciados que lhe permitiram documentar os aspectos mais característicos da capital paranaense e seus arredores.

⁵ A versão desta dissertação de Liviski foi-nos gentilmente enviada por e-mail, em versão PDF, pela própria autora.

Liviski, por sua vez, tem como objetivo entender a temática da fotografia em Groff e como foi sua repercussão na cidade. Trata-se de um trabalho que atribui bastante ênfase ao registro feito por Groff das rápidas mudanças advindas do processo de urbanização e modernização da cidade, destacando o estilo singular e artístico que Groff tinha ao fazer esses registros históricos. Liviski detém-se também sobre o tema da modernização e suas representações imagéticas, que, apesar de mostrarem e explicitarem alguns contrastes urbanos, evitavam como norma mostrar cenas de conflito ou desagrado social. Nesse sentido, “no referente a Groff, seu contexto era um momento histórico e social específico, antes dos anos 50, quando era comum se evitar o registro dos conflitos sociais e colocar a imagem a serviço do *establishment*”.

Apesar dos momentos de convergência, em que a narrativa familiar se entretetece com a acadêmica propiciando-lhe em boa medida o seu tom, trata-se de processos diferentes de construção dessa memória.

Mas passemos agora à terceira esfera narrativa, a do documentário. Das fontes trazidas pelo cinema nos deparamos com dois filmes deste gênero, ambos especificamente sobre João Baptista Groff, mas com grandes diferenças. O primeiro deles chamado *João Baptista Groff?* produzido na década de 1980 pela SIDHARTA VIDEO PRODUÇÕES. Trata-se de um breve filme de entrevistas. O segundo filme em questão, mais recente, chama-se “João Baptista da luz dos Pinhais”, e foi dirigido por Estevan Silvera, em 2012.

No caso desse último, há algo digno de menção. Se bem os trabalhos acadêmicos detinham-se, sobretudo, sobre a obra fotográfica de João Baptista Groff, este filme tem o mérito de trazer um riquíssimo arsenal dos registros fílmicos do personagem. Detendo-se sobre algumas das características e estratégias representacionais do cinegrafista, Silvera consegue não somente rerepresentar alguns fragmentos dos filmes, como também capturar algumas peculiaridades do fazer cinematográfico do cinegrafista.

Através do aproveitamento de vários trechos dos filmes restaurados pela Cinemateca de Curitiba, Silvera amplia de maneira exponencial o acesso e, portanto, o alcance às imagens capturadas por Groff. Fotogramas anteriormente observáveis apenas por pesquisadores e técnicos, e inclusive

em condições muito restritas devido à fragilidade do material fílmico, são agora postos ao alcance de um público bastante maior. Algo que a própria circulação do documentário de Silvera nos centros de exibição do estado do Paraná e nos festivais em que participou nos últimos três anos decorridos bastaria como fonte de testemunho.

Guardadas as diferenças de ambos os filmes (Sidharta e Silvera), encontramos-nos, sem dúvida, perante mais um elo desta cadeia de produção memorialística e construção social da memória sobre João Baptista Groff, que o apresentam, somando-se às narrativas familiares e, inclusive, dos trabalhos acadêmicos⁶.

O personagem é apresentado pelas três esferas como um sujeito de grande relevância e principalmente, pelo seu pioneirismo dentro do cenário paranaense, sobretudo no que se refere ao registro imagético da história de Curitiba e do Paraná.

Entendemos que, levando ao extremo o conceito de Sérgio Miceli [1996] de imagens negociadas, trata-se de uma determinada maneira de representar J.B.Groff e que, de algum modo, parece responder a certa negociação da imagem do retratado. Falamos de imagens negociadas sobre as quais se constroem e se consolidam as características principais do personagem no processo de construção social de sua memória. Sobretudo no ponto mais alto de sua trajetória, quando deixa de dirigir a revista “Ilustração Paranaense” e filma “Pátria Redimida”, passando a ser o principal cinegrafista da gestão do interventor Manoel Ribas⁷.

Esse pioneirismo e “sorte” atribuídos a ele, a esse ironicamente chamado de João Baptista! do cinema local; esse messianismo traz muitas vezes consigo um esforço de gestão dessa memória, assim como um quê daquela intencionalidade alertada por Bourdieu. Mas qual é essa intencionalidade afinal de contas?

⁶ Isto se comprova, por exemplo, nos créditos do filme de Silvera, no qual Izabel Liviski aparece como encarregada das pesquisas para o filme.

⁷ A intervenção de Manoel Ribas estende-se de 1932 a 1934. Como governador sua gestão continua de 1935 a 1937. E finalmente, um último período como interventor de 1937 a 1945. As filmagens dos eventos de todas as gestões de Manoel Ribas foram realizadas por Groff até 1944.

A hipótese implícita aqui, quanto às intencionalidades, constrói-se de fato no sentido de uma certa gestão partilhada dessa memória. Evidentemente de um modo bastante diferente do que Jean Rouch chamaria de uma “antropologia compartilhada”. Mas não é qualquer Groff que se projeta na memória local. Trata-se de um personagem com características pessoais muito bem definidas.

Como vem se dando a construção social desse personagem contemporaneamente? Por que se fala tanto nele e não em outros cinegrafistas e fotógrafos? Não havia por acaso outros sujeitos igualmente interessados em fotografia e cinematografia? E mais ainda, por que a narrativa familiar desempenha esse papel tão fundamental?

Finalmente, o leitor poderá, com toda razão, diga-se de passagem, questionar que o presente trabalho também faz parte desse processo de construção social da memória, ou ao menos de sua circulação. E estaria totalmente certo. De fato somos cientes de que nosso trabalho integra-se nesse cenário pelo menos de duas formas, mesmo que não as únicas: a mais clara delas resulta, precisamente, do próprio recorte do objeto; mas a segunda tem a ver também com a circulação dessa memória em outros circuitos, mesmo que em um campo mais restrito e por uma via mais crítica. Eis o tal “exercício esquizofrênico” do sociólogo ao qual Bourdieu se referia em uma de suas obras (BOURDIEU; CHARTIER, 2011, p13), pois corresponde-nos investigar aquilo de que fazemos parte⁸.

A ressalva quanto às diferenças que o presente trabalho propõe vem no sentido de uma certa sociologização dessa história (BERTAUX, 1980), situando os círculos de interdependência e fugindo (dentro de todas as possibilidades postas) de cair na ilusão biográfica apontada por Bourdieu.

⁸ “Dai, em seu entender, a tarefa difícil –embora indispensável– de uma disciplina que, dissipando as ignorâncias tranquilizadoras, permite uma compreensão mais lúcida, dos mecanismos que orientam dominações e subjugações, mas pagando o preço da desilusão”. “O sociólogo é insuportável” afirma ele, e não somente para os outros, mas também para si mesmo, por estar situado no campo social, cuja análise é elaborada por ele. Nas palavras de Bourdieu, encontraremos a dolorosa “esquizofrenia” (palavra utilizada por ele) que resulta dessa posição –sem dúvida, única nas ciências sociais – em que o sujeito que produz o conhecimento está implicado ao mesmo tempo, no objeto a conhecer.

2.2 O silêncio das fontes

Esse é, por sinal, um dos pontos que seria interessante problematizar brevemente. Em primeiro lugar porque sabemos da existência de outros fotógrafos e cinegrafistas locais, tanto contemporâneos dele quanto anteriores. Por que é precisamente o nome dele que vingou como pioneiro? Quais e quantos agentes participavam de uma ou de outra forma desse universo? Parece haver silêncios que também explicariam outras coisas.

Bastaria para isso lembrar, por exemplo, a ausência quase absoluta de pesquisas sobre a obra de Aníbal Requião, o primeiro cinematografista paranaense e dono do primeiro cinema de Curitiba, o *Smart*. Requião começou a filmar pelo menos dez anos antes de João Baptista Groff, e chegou a produzir, pelo que se diz, mais de 300 filmes entre 1907 e 1915 (STECZ, 1988). As narrativas familiares dos Requião em torno de Aníbal também não abundam. No campo da fotografia, por exemplo, há um excelente trabalho sobre a trajetória do fotógrafo Claro Jansson (BEZERRA, 2009). Há, como sempre, lacunas que precisam ser problematizadas.

Poderíamos justificar esse silêncio em torno da falta dessas fontes e à ausência praticamente total da obra de Requião, devido ao incêndio que acometeu a Cinemateca Brasileira, em São Paulo, no ano de 1957. Mas será que isso bastaria para explicar a veemente exaltação de Groff como o grande pioneiro em tudo que se refere à fotografia e ao cinema local? Resta em aberto esta questão. Seria acaso devido ao filme “Pátria Redimida” ter ultrapassado as fronteiras estaduais de maneira abrangente, e ao fato dele ter-se difundido graças ao empenho das elites políticas após a Revolução de 1930? Por enquanto qualquer resposta possível seria fruto de mera especulação.

Após o exposto, entendo que o papel da família na produção, preservação e circulação da memória social de João Baptista Groff desempenha um papel fundamental. Contudo, os aspectos necessários para uma satisfatória explicação sociológica da trajetória de Groff demandam uma maior abrangência. Uma análise não só de sua biografia, mas também dos movimentos e grupos dos quais participava, dos laços afetivos e profissionais que configuravam esses grupos de interdependência, e que se encontravam em plena efervescência social, situando-a temporal e espacialmente.

No próximo segmento introduziremos os relatos familiares, tentando compreender através deles onde se percebe a ilusão biográfica e quais estratégias são postas em cena para que isto ocorra.

3 TRÊS ESFERAS NARRATIVAS

3.1 Relatos familiares

João Baptista Groff nasceu em 13 de dezembro de 1897. O relato familiar o representa sempre muito sagaz, inteligente, rebelde e sociável. Em alguns momentos lhe atribui inclusive certa “genialidade”. A riqueza e abundância desses relatos de seus quatro filhos informam vastamente a respeito de suas características pessoais, suas “façanhas” e “peripécias” para consolidar-se profissionalmente, assim como também no que se refere à sua rotina desde a meninice até a vida adulta.

Seu filho João Maximiliano Groff, por exemplo, faz esses ‘dons’ parecerem natos ao contar-nos que ao concluir o ginásio,

o professor dele, Fernando Moreira recomendou que ele fosse para uma universidade. Não existia o científico e o colegial. Ele era muito inteligente e deveria continuar os estudos. Ele não aceitou. Então o professor foi lá falar com meu avô para ele ir para a faculdade, não houve jeito. Voltou lá o diretor da escola Belmiro Cezar e disse: “você foi o melhor redator que apareceu na escola”. **Em redação ele era idêntico ao Chateaubriand, gostava de escrever em papel de armazém, sem pauta, a lápis e não corrigia. Não foi para a faculdade, não quis saber. Ele tinha aquele ‘dom’ do jornalismo, mas não houve jeito.** Ali começou a trabalhar com fotografia e a ganhar um dinheiro aqui, fotografar um casamento ali, um aniversário, um batizado ali na frente (apud LIVISKI, 2007, p.37- grifos meus)

Esses traços de genialidade atribuídos ao personagem, mesmo em tão tenra idade, se reiteram frequentemente.

João Baptista Groff deixou pouquíssimos escritos ou comentários sobre suas fotografias. As muitas observações por ele registradas sobre o mundo em que viveu e sobre seu fazer artístico ocorrem pela imagem. Ao se referir a ele, a família destaca a alegria, a disposição, o dinamismo de estar sempre inovando, e seu humor, seu estilo brincalhão sempre em ação. Atribui a ele certa genialidade expressa em suas relações com a família e com a sociedade. Nas palavras do filho João Maximiliano: “como Luiz, meu irmão, escreve bem, eu pedi a ele que escrevesse a biografia de papai, mas ele disse que não o faria porque precisaria escrever tantas coisas que as pessoas não iriam acreditar” (LIVISKI, 2007, p.59)

Os pais do personagem, Massimino Bettega Groff e Domenica Loss Chemin, eram imigrantes de uma região ao norte da Itália, de Trento para sermos mais específicos. Ambas as famílias vieram atraídas pelo trabalho na estrada de ferro Paranaguá-Curitiba: “os Chemin na abertura do túnel de Roça

Nova, Município de Piraquara, e Massimino Groff nas oficinas em Curitiba” tendo ele sido inclusive “[...] chefe das oficinas que fabricavam os vagões”.(GROFF, 2009, p.6)

A família morava num chalé localizado na rua Silva Jardim que fazia divisa nos fundos do terreno da estação da Estrada de Ferro (GROFF, 2009, p.8-13). Foi nesse chalé que João Baptista Groff cresceu, nas proximidades da Estação de trens na qual ele teria inclusive seu primeiro emprego durante a adolescência⁹.

Resulta interessante determo-nos sobre alguns eventos infantis e de sua puerilidade. Isto permite buscar nessas fontes, aspectos, regularidades e inclusive estratégias narrativas através das quais se constrói e vem sendo construída sua memória dentro do seio familiar.

João Maximiliano Groff, seu filho mais velho, é muito detalhista neste sentido: o título do manuscrito depositado na Cinemateca de Curitiba, associado à fotografia e aos dizeres que ilustram sua capa já trazem algumas dessas marcas. O título em questão é: “O Intrépido Groff e suas Múltiplas Facetas”, seguido de: “tinha talento de sobra para fazer tudo que entendesse e o fazia com paixão. Deixou suas marcas na cidade que amou, muito antes que amá-la virasse moda”. A foto que ilustra a capa dessa brochura é a do João Baptista Groff filmando as Cataratas do Iguaçu, que até então nunca tinham sido filmadas.

João Maximiliano afirma que o avô Massimino era muito rígido com *Joanin* (como carinhosamente a família chamava J.B. Groff). Um dia resolvera levá-lo para ver o carnaval:

Nessa época, ele completara 12 anos. Massimino levou então toda a família para assistir na rua XV, a um desfile de carroças, charretes, e caleças, no curso do carnaval, em que as pessoas dos veículos

⁹ Thelma Groff, em entrevista a Daniele Vieira, relata a origem da família e sua vinda assim: “A minha avô 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 delas, então, meu bisavô foi trabalhar na Serra, perfurando os tuneis da estrada de ferro. Quando ele esteve doente, as filhas ajudaram a puxar as vagonetes. Eles queriam comprar terras no planalto. Foi ai que a família Chemim veio localizar-se na Rondinha, em Campo Largo. A família Groff, permaneceu em Santa Maria (...) No tempo do primeiro casamento de meu avô ele já trabalhava na estrada de ferro, quando se casou 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”.

jogavam confetes e serpentinas umas nas outras. Dado momento Massimino resolveu voltar para casa (GROFF, 2009, p.15).

Ele decide deixar o menino, mas com uma condição: “não saia da calçada pois você pode ser atropelado. (...) Mais tarde, quando voltou para casa, Joanin estava com uma sacola cheia de serpentinas. Intrigado o pai quis saber como as conseguiu. Ele explicou que ele ganhou de uns amigos” (GROFF, 2009). Bem, no filme do Silvera, João Maximiliano conta que “passados uns meses, Massimino vai ao cinema assistir um filme sobre o carnaval, tenho a impressão de que o filme deva ter sido do Aníbal Requião” (SILVERA, 2012), sendo complementado no relato por Thelma Groff contando que apareciam as imagens do pai correndo pela rua e pegando as tais serpentinas.

Qual interesse sobre este episódio aparentemente tão banal? Em primeiro lugar, através dele, a família traz à tona alguns aspectos da personalidade do personagem Groff que se repetem à exaustão e são muito explorados no sentido de dar, a aspectos de sua personalidade, um poder heurístico ou explicativo de fenômenos mais complexos. Referimo-nos especificamente aqui à sua rebeldia e picardia, assim como sua sagacidade.

Em segundo lugar, porque a fala de Maximiliano, “creio eu que deve ter sido [o filme] do Requião”, ajuda a desfazer alguns mal-entendidos. Há artigos e alguns pesquisadores que entendem Groff como dono do primeiro cinema curitibano. Mas, apesar de J.B.Groff ter sido dono do Cine América, isto somente aconteceu na década de 1940. Na verdade o primeiro cinema da cidade chamava-se Smart, sendo de propriedade de Aníbal Requião, foi aberto em 1908 e salvo engano ficava na rua XV de Novembro (STECZ, 1988, p.84).

Deixar os casos falarem, escutar o relato trazido é a proposta que adotamos desde o começo. Então prossigamos. Como é que Groff se aproxima do cinema? Quais assuntos e eventos contribuem com sua escolha de profissionalizar-se nessa área tão específica e ainda tão dispendiosa? Talvez o próprio caráter de inovação possa ter aspectos explicativos, mas o relato familiar, na voz de João Maximiliano, nos diz que João Baptista Groff,

um dia, ainda menino, passa a frequentar o Colyseo, no centro da cidade. Onde havia uma lanterna mágica. O responsável do Colyseo, que era Vicente Emiliano, e que era compadre de Massimino e meio

vizinho da família. Um belo dia foi trocada a lanterna do Colyseo e esse senhor que só tinha filhas mulheres e que sabia que Groff gostava muito acabou presenteando-o com a lanterna mágica. Junto dela ainda deu uma série de vistas para projetar (SILVEIRA, 2012).

A essa altura dos eventos, João Baptista Groff devia ter aproximadamente 7 anos. Era, evidentemente, um presente de grande importância para um menino tão pequeno. Ainda mais considerando o assombro e deslumbramento que as projeções e as próprias engenhocas transmitiam às pessoas daquela época¹⁰.

Thelma também se refere ao evento, porém o faz 5 anos antes desta entrevista a João Maximiliano. Ela relata a Daniela Vieira que Groff

Ganhou essa lanterna mágica de um compadre de minha avó, da família Vicente Emiliano, as filhas deles 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 fazia as vistas – os cartões postais da época-que tinha ganhado junto com a Lanterna mágica. Naquele tempo tinha só cinema mudo. Antes de começar as sessões 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 Colyseo. O compadre 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 (apud VIEIRA, 1998, p.58 – entrevista cedida em 1997).

Alguns fatores explicativos pareceriam já brotar dessas pequenas lembranças. Isto é, na construção social da memória de Groff, faz-se evidente que a “casualidade” ou o “acaso” de ter recebido uma lanterna mágica seriam fatores explicativos de relevância para suas escolhas profissionais futuras. Thelma Groff afirma:

O primeiro cinema dele foi lá no porão da casa da minha avó, com a lanterna mágica que ele tinha ganho. Que está... essa lanterna é minha e está na cinemateca. Então ele passava os cartões postais que meu avô recebia da Europa. E ele cobrava pela entrada da criançada, e com o dinheirinho que ganhava ia lá para o cinema (apud SILVERA, 2012, 4' 25" – entrevista)

¹⁰ Sabemos que as projeções filmicas no Colyseo eram sempre lotadas e eram exibidas como feira de novidades. Ver a esse respeito Stecz (1988) e Brandão (1994).

Claro que a chave anedótica tem suas asperezas e há que tomá-la com pinças. Mas aqui se encontra presente, quer queira, quer não, a caracterização daquele menino esperto, sagaz com dons de empresário e, por que não, uma certa “genialidade”.

Liviski também relata o evento através de entrevista a João Maximiliano, o filho mais velho. As palavras e o modo de relatar o evento, apesar dos anos transcorridos, são de uma semelhança impressionante. O passatempo de projetar as vistas no porão de casa durou ainda bastante tempo, segundo ele conta, pelo menos até seus 14 anos.

Novamente com a casualidade e o acaso em cena, João Baptista Groff recebeu um segundo presente importante lá pelos seus 15 anos. Foi uma máquina fotográfica “daquelas tipo caixãozinho”.

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 e ele dizia para o papai: vá fotografando tudo o que você ve pela frente na cidade. Você está 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 que precisava fazer para a fotografia (Thelma Groff *apud* VIEIRA, 1998, p.62).

Quatorze anos depois Silvera traz em seu documentário esta mesma fala através de Thelma,

Aos 15 anos de idade ele ganhou do padrinho, que se chamava Santos Guadagnim uma máquina fotográfica, aquela tipo caixãozinho... (SILVERA, 2012, 12' 22")

Thelma finaliza esse fragmento com os dizeres “ai, ele tornou-se fotógrafo”. Há a partir deste momento uma perspectiva profissionalizante ao referir-se àquilo que até o momento vinha sendo descrito como uma paixão ou como um simples jogo.

De fato, aproximadamente em 1918, João Baptista Groff abriu uma loja de insumos e artigos fotográficos. A voz do narrador no documentário de Silvera corrobora dizendo que “profissionalizou-se com as postais da cidade de Curitiba. Já conhecia bem a cidade assim como os melhores lugares e momentos do dia para fotografar” (SILVERA, 2012) e continua com Luiz Groff explicando: “Ele abriu uma loja de material e equipamentos fotográficos, e fazia

encomendas para Alemanha e tudo mais” (ibidem). Ele trabalhou nessa loja durante vários anos, compondo postais da cidade, retratando pequenos eventos sociais, fotografando para alguns jornais.

Segundo ele me disse, por engano eles mandaram uma câmera para filmar para ele. Talvez ele tenha se confundido na especificação, e ele pegou a câmera e começou a filmar. Veio assim o início de sua atividade como cinegrafista, que realmente aconteceu por acidente...
(*Ibidem*)

Assim sendo, é “acidentalmente” que Groff começa também sua atividade de cinegrafista, tal como antes “por acaso” tinha iniciado suas atividades como exibidor de filmes mirim e fotógrafo profissional. O papel do acaso em sua construção de anedotário é reiterado constantemente como um forte e relevante elemento explicativo de seu destino e de suas escolhas profissionais. A voz do narrador, no filme de Silvera, dando um tom grave e profundo ao relato, traz a informação também no sentido desse pioneirismo exacerbado tão fortemente associado ao personagem, agora em relação ao fotojornalismo:

Sempre pioneiro e inovador em tudo que fazia Groff deve ter sido o primeiro repórter fotográfico no Paraná. Além das fotografias que fazia, Groff, dono de uma excelente fluência para escrever passava aos jornais para os quais trabalhou, não apenas as fotografias, mas também os textos para as fotografias. Nesta função não atendia apenas ao jornal local, mas fornecia também matérias para as publicações para Assis Chateaubriand (SILVERA, 2012 – grifos meus)

O papel do acaso e da casualidade parece funcionar dentro do relato familiar com uma estruturalidade automática. São pequenos eventos esporádicos que ganham grandes dimensões explicativas quanto à trajetória do personagem em questão. Essa necessidade teleológica e cronológica, essa incessante busca de um sentido linear para essa vida tomada como uma história, da qual nos alertava Bourdieu, se explicitam nestes relatos. Ao mesmo tempo, parecemos estar frente a frente com um processo de gestão dessa memória pela narrativa familiar e pela autoridade por ela resguardada.

Nesse sentido, a presença constante das atribuições pessoais do personagem também ganha grande peso explicativo. O caso de sua habilidade na escrita, é um bom exemplo da construção desse traço de “genialidade”

dentro desse esforço explicativo: “em redação ele era idêntico ao Chateaubriand, gostava de escrever em papel de armazém, sem pauta, a lápis e não corrigia”.

É nesse âmbito das ocorrências casuais que a narrativa ganhou força até aqui. Nos presentes recebidos aos 7 e aos 15 anos. Dois eventos ao acaso que o iniciam como “fotógrafo”, “cineasta” e como “empresário”. O presente trabalho propôs-se desde o início a substituir a ideia do acaso pelo conceito de contingência. Isto se justifica precisamente porque há nesta mudança de perspectiva conceitual a possibilidade de um olhar mais sociológico sobre a história, sobretudo sobre a história de vida.

Esta palavra, “contingência”, não é escolhida ao acaso e ocupa aqui o lugar de um conceito. Um conceito que mobilizaremos em contraposição à ideia da “casualidade”, da “coincidência” e do “acaso” tão presente nas três esferas narrativas da construção social da memória de J.B.Groff. O conceito explorado por Howard Becker (2007) possui um significativo valor explicativo. Segundo a perspectiva proposta pelo autor,

Há um grande número de passos seguintes possíveis [para qualquer ação], mas não um número infinito, e em geral apenas um número relativamente pequeno é mais ou menos provável (embora os improváveis possam acontecer também). Que caminho é tomado em semelhante conjuntura, isso depende de muitas coisas. Podemos chamar as coisas das quais o passo seguinte depende de ‘contingências’ e dizer que o fato de o evento A ser seguido por B, e não por C ou D, é contingente de alguma outra coisa. (BECKER, 2007, p.55)

Um pouco mais adiante, Becker prossegue ampliando a noção de contingência da seguinte maneira:

A cadeia de eventos que conduz ao evento importante para mim, aquele para o qual desejo uma explicação detalhada, envolve muitas outras pessoas. (...) Qualquer dessas outras pessoas poderia ter feito algo diferente, de tal modo que meu interesse não teria, ou não poderia, ter sido despertado como foi (*ibidem*, p.56)

Tendo isto em mente, consideramos ser necessário deter-nos um pouco mais cuidadosamente sobre estes dois momentos, estes dois “presentes” ganhos pelo personagem. Se o leitor atento voltar e ler cuidadosamente as citações que relatam esses fatos, terá acesso a informações bastante relevantes, e que podem ter passado despercebidas. Por

exemplo, quando se fala da lanterna mágica por ele recebida e com a qual inaugurou esse seu “primeiro cinema”, aparecem detalhes deveras reveladores. Exemplo, aquele de quem “ganhou essa lanterna mágica [foi] de um compadre de minha avó, da família Vicente Emiliano”.

Quer isto dizer que Vicente Emiliano não era um desconhecido que um belo dia passeando pela rua decidiu dar uma lanterna mágica a um garoto sentado na calçada. Há aqui um grau de parentesco com a família Groff, um vínculo que pressupõe um certo convívio e certas simpatias. Isto é, sem dúvida, um fator contingencial importante. Claro que não se trata de algo determinista, mas dentro do leque de possíveis beneficiados da lanterna, o agraciado foi Groff. Assim, podemos afirmar que o parentesco entre ambos criou a possibilidade desse precioso acaso ocorrer¹¹.

Oito anos mais tarde, para a recepção do segundo presente recebido por Groff, a câmera fotográfica, o leitor novamente encontrará aspectos de contingência por parentesco. Se lembramos de parte da citação de Thelma Groff, veremos que ela nos conta que “quando fez 15 anos, papai ganhou a primeira máquina fotográfica do padrinho dele, o Guadagnim, que fazia o trabalho de topógrafo-agrimensor”. O seu padrinho alimenta-lhe o gosto, o incentiva, lhe convida a aperfeiçoar-se em seu ofício e em seus interesses. Vai com ele fotografar a cidade e contar-lhe detalhes sobre as mudanças em andamento, sobre os processos de urbanização. Isto para Vieira (1998), por exemplo, pressupõe um ponto crucial do desenvolvimento desse seu “olhar fotográfico”.

Nada do que aqui foi dito contradiz o interesse e paixão de Groff pela fotografia. São apontados aspectos que ampliam o valor explicativo da trajetória de Groff. Não há na absoluta casualidade e nas meras características pessoais um valor explicativo satisfatório sociologicamente; não é a sorte, entendida de forma simplista, que marca os destinos. Não somos livres para fazer o que quisermos com total liberdade. A liberdade nunca é absoluta, os limites e as possibilidades, esse leque de escolhas, ultrapassa o mero indivíduo.

¹¹ Se pensarmos em contingências temporais, por exemplo, a fala do narrador que afirma que quem presenteia Groff com a lanterna mágica “tinha três filhas mulheres”, hoje depois de transcorridos mais de 100 anos, também perderia sua relevância.

João Baptista Groff, através das fotografias e postais que fazia, e com a administração de sua loja de insumos fotográficos, conseguia aos poucos sustentar-se e aprimorar sua técnica. Mas as fontes referem que nada disso era feito apenas por *hobbie* ou aventura. Há uma ênfase no interesse para registrar momentos históricos e o próprio processo de urbanização e modernização da cidade.

No documentário de Silvera (2012), aos nove minutos, a voz do narrador afirma “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 se transformava em passado tão rapidamente”. Já havendo passado por um certo processo de profissionalização, Groff não somente faz postais, como também começa a trabalhar para alguns jornais.

Liviski afirma que

além de filmar e fotografar passou a trabalhar também como repórter fotográfico dos jornais: O Dia; Gazeta do Povo; da revista Cruzeiro e realizava trabalhos “avulsos” para diversos jornais, como *Diários Associados* (LIVISKI, 2007, p,41).

Prosseguindo a respeito de sua atuação nos diz:

ele não foi um fotógrafo como aqueles que tinha na cidade, que só tiravam fotografias de pessoas. Ele, além das pessoas, tirava de paisagem, ele tinha a arte... quando ele começou a tirar fotografias não ganhava o suficiente para sobreviver, porque casou em 1922, então ele complementava com o que ele ganhava do jornal, com os films das reportagens de eventos. Durante oito anos ele sobreviveu com o que ele ganhava, mas ele morou quatro anos na casa dos pais, porque o pai tinha falecido um ano antes dele casar e ele ficou sendo o chefe da família... (Ibidem)

O relato familiar, suas lógicas internas, imiscuem-se nas narrativas acadêmicas e documentárias, demonstram um processo de profissionalização no qual Groff se torna jornalista fotógrafo quase acidentalmente. Mais do que isso, vão dando prova de como os atributos pessoais e sua suposta “genialidade” jogam sempre a seu favor. E é basicamente por meio de eventos anedóticos que isto vai sendo construído.

Isto se encontra ilustrado quase de maneira paradigmática através de uma anedota sobre as matérias escritas e as fotos tomadas acerca dos descarrilamentos dos trens da ferrovia.

Seu filho, Maximiliano, vai contando que no momento em que a administração da estrada de ferro sai da franquia belgo-francesa os problemas aumentam, e “o jornal delega a responsabilidade para acompanhar os trens e seus descarrilamentos”. O fato é que quando os descarrilamentos dos trens aconteciam, as matérias com as fotografias de J.B.Groff eram publicadas sempre horas antes que a dos outros jornais. Ninguém conseguia entender a estratégia que lhes permitia fazer isso.

Pelo relato de seu filho Maximiliano isto parece ter acontecido várias vezes, e é da seguinte maneira que ele o explica:

Um dia estava com ele na XV de novembro e chega um cidadão e o cumprimenta. Após falar alguns minutos o senhor pergunta: “Groff, me fala. Como é que você fazia aquelas reportagens. Descarrilava um trem lá em Jacarezinho. Nós tínhamos notícias aqui pelo telégrafo... e estávamos preparando aquelas litorinas com os engenheiros e os técnicos. Eu acho que a litorina ainda não estava ali em Ponta Grossa e no Diário da Tarde já saía a matéria do trem descarrilado... então meu pai o olhou com uma risadinha e lhe disse... Ah, isso é fácil, eu te explico: quando tinha um descarrilamento por perto daqui, de Curitiba, eu ia lá e ao invés de tirar 10 fotografias, eu tirava 100. Ora eu tirava a fotografia de tal maneira que aparecia sempre trem descarrilado e o céu. Nas locomotivas, todas elas tem um número, então a locomotiva que descarrilou lá em Jacarezinho foi a 118, por exemplo. Eu ia lá no meu estudo e fazia um toquezinho na locomotiva com esse número e colocava encima a de 113 que tinha descarrilado aqui em Araucária (GROFF, 2009 p. 96).

Como podemos ver, J.B.Groff valia-se sim de sua criatividade e de suas qualidades pessoais para obter resultados profissionalmente. E isto ia além da simples afeição pela fotografia e à sua sensibilidade de perceber momentos e fatos importantes, além de seus “truques” para ganhar uma “exclusiva” dos descarrilamentos.

Basicamente até 1919 sua atuação se limitaria à fotografia, quer fosse pela venda de insumos e materiais fotográficos e por suas postais na loja, quer fosse atendendo as demandas dos jornais, entre outros clientes possíveis daquele momento. E tendo recebido acidentalmente a câmera filmadora da Alemanha, tal como já exposto, ele expande suas atividades ainda mais. Agora

ele filma eventos sociais, pequenas cerimônias políticas e cenas de natureza locais. De fato, ele cria a empresa Groff Film para estes fins.

O primeiro filme de maior envergadura que consegue fazer dentro desse ambiente tão restrito é “Iguaçu e Guayira”, em 1923. Thelma Groff, sua filha, relata em entrevista a Daniela Vieira:

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. Dai ele foi para Foz, fotografou, filmou e foi depois para Guaira” (VIEIRA, 1998, p.90).

A afirmação de ser este seu mais importante filme até o momento justifica-se fundamentalmente por dois motivos. O primeiro deles foi que ninguém antes dele tinha filmado as Cataratas, conhecidas supostamente só através de fotografias. Em segundo lugar, foi também por algum “acaso” Maximiliano Groff nos conta: “até que um belo dia um produtor norte-americano descobriu isso, vindo lá do Rio de Janeiro, tomou conhecimento de que era esse filme e ele veio a Curitiba e comprou os direitos autorais para ele exibir para o mundo inteiro” (SILVERA, 2012).

Com a venda do filme J.B.Groff parece ter tido seu maior lucro até então. Maximiliano continua contando-nos

ele passou a mão no dinheiro e comprou o primeiro automóvel dele, que era aquele carro assim, daqueles anos ali... ele filmou em 1923 e essa ocorrência deve ter sido entre 1924 e 1925. Foi um filme que teve repercussão no mundo inteiro (*Ibidem*).

A importância do filme foi além, pois ganhou uma repercussão local bastante significativa, tal como atesta a matéria do jornal O Dia:

Iguassu e Guayra - consoante fora anunciado a Groff Film proporcionou hontem às 16 horas uma exhibição privada às autoridades locais e empresas desta Capital de sua última produção Yguassú e Guayra.

Ao Mignon, onde o film foi projectado compareceram as seguintes pessoas: Presidente do Estado e seus ajudantes, major Euclides do Valle, capitão Luiz de Ferrante e Tenente Melchiades do Valle, General Nepomuceno Costa acompanhado de sua exma. senhora e ajudantes, tenente Gluck e Costa; Prefeito Municipal, Secretário Geral do Estado, Chefe de Polícia e ajudantes, Capitão Costa, Dr. Caio Machado, Dr. Julio Hauer e Rodrigo de Freitas de "O Dia", Cel Romário Martins da "República", Dr. Generoso Borges do "Diário da Tarde", Acyr Guimarães, Dr. Ernani Cartaxo e Alceu Chichorro da

"Gazeta do Povo", Pedro Lago do "Estado do Paraná", Professor. Feola l'Unione, Dr. Pamphilo Assumpção, Cel. Santerre Guimarães, Deputado Ildelfonso Munhoz da Rocha, Jacob Holzmänn representante da Universal, Dr. Jayme Balão representante do Estado de S.Paulo, Dr. Luiz Medeiros, Dr. Burzío, Tenente Romualdo Suriani e Gilberto Santos. A noite foi uma vez mais exibido o portentoso film que focaliza a nossa maior riqueza hydrica e quiçá a maior do mundo (Jornal O Dia, 13 de janeiro de 1926, p.8 *apud* STECZ, 1988, p.104)

É importante enfatizar que se tratou de uma sessão fechada a um público seletivo, composto das mais importantes autoridades políticas locais, contando inclusive com a presença de representantes da grande imprensa local e de fora do estado. O evento foi em janeiro de 1926 e tudo indica que esse destaque não lhe rendeu frutos no campo da cinematografia, ao menos nesse primeiro momento. Isto porque, como veremos no capítulo 03, o Governo continuou a encomendar as grandes produções fílmicas à produtora carioca Botelho Films.

Apesar disso, acreditamos que a exibição do filme às autoridades rendeu-lhe sim alguns importantes frutos. Com a exibição Groff não somente conseguiu sair do anonimato, senão que também conseguiu aumentar significativamente seu capital social. Algo que na pequena comarca não resultava de pouca importância. O fato de aproximadamente um ano depois J.B.Groff ter fundado e dirigido a revista "Ilustração Paranaense" parece prestar um bom testemunho desse ganho. Sobretudo tendo em conta que o empreendimento foi subsidiado pelo Presidente Affonso Camargo, graças à intervenção de Romário Martins (PEREIRA, 1998), e contou com a colaboração de importantes intelectuais locais.

Thelma Groff, sua filha, relata que

entre os poetas estava Odilon Negrão. Os escritores eram o Romário Martins, muito amigo de papai. Foi por esse motivo que ele fundou a revista Ilustração Paranaense, para divulgar o trabalho dos amigos deles, os pintores, os escritores e os poetas, e na parte de história o Romário Martins. Durou de 1927 a 1930. Ele foi diretor proprietário. Essa revista divulgava a grandeza do nosso estado com padrão técnico avançadíssimo para a época. Era o espelho da vida social, política e artística do Paraná, recebia incentivo do presidente do Estado Dr. Afonso Camargo (Thelma Groff Woellner *apud* LIVISKI, 2006, p.52).

A revista durou de 1927 até 1930, precisamente até o momento da revolução varguista. Falaremos dela mais detalhadamente depois, por enquanto nos interessa ver como ela é lembrada na memória familiar. Aqui a revista aparece como um âmbito em que amigos e conhecidos dialogavam e decidiam como e o que publicar¹².

Só para manter-nos próximos das estratégias narrativas da memória familiar, que como já o dissemos é o intuito deste capítulo, é bom ver as lembranças de Thelma Groff em depoimento a Liviski:

Eu ficava ali na praça e ele ficava me olhando da janela do sobrado, e eu ficava ali, quando queria ir embora eu fazia sinal ele vinha me buscar. Ele sempre teve muita paciência de cuidar os filhos. Então quando ele transferiu para os fundos lá da casa no barracão, a “Ilustração Paranaense”, as fotografias, o laboratório, eu e o João sempre estávamos juntos com ele. Ele foi um pai maravilhoso. (Thelma Groff, *apud* LIVISKI, 2007, 39)

Essa calidez no relato de Thelma é prova do afeto e amor que essas lembranças sobre seu pai lhe provocam. Essa “ilusão biográfica” de que falamos é própria das narrativas familiares, pois somos seres carentes de sentido, precisamos atribuir um significado a nossa vida e a nós mesmos, e é entre as relações mais íntimas que essa costura se faz. O pai herói, descrito emocionadamente por uma senhora de mais de oitenta anos é prova disso.

Note-se que a revista era uma tentativa também de mobilizar interesses estéticos, ideológicos e atendia uma determinada sensibilidade estética muito próxima da elite ervateira local, com uma representação do Paraná e de sua capital que a satisfizesse. Luiz Groff, filho do cinegrafista, diz no documentário de Silveira:

Então criou-se um sucedâneo, uma espécie de arte moderna de Curitiba. Respeitada a diferença entre Curitiba e São Paulo, mas é um momento em que se criam logotipos, estereótipos... o Turim desenvolveu vários desenhos, essas pinhas estilizadas que estão no pettit pavê das ruas, que foi feito pelo Turim. A capa da “ilustração Paranaense”, então houve um design...pronto achei a palavra, foi feito um deisign de Curitiba que nasceu em volta à Ilustração Paranaense, inclusive com coisas curiosíssimas que eu francamente nunca vi em outro lugar... que era fazer o texto em forma de pinhão

¹² A coleção completa da revista encontra-se disponível na Biblioteca Pública. Vale a pena também ler dois artigos de Luis Afonso Salturi: *Paranismo, movimento artístico do sul do Brasil no início do século XX* (2009), e outro chamado *Arte e Sociedade na Ilustração Paranaense*, do mesmo ano.

ou de pinheiro, esculpindo as coisas... e é interessante, uma boa parte da revista era mera divulgação de coluna social, matérias pagas, inauguração de clubes e de plantio..... mas tinha um conteúdo artístico embutido nisso aqui (SILVERA, 16'30").

Fotógrafo e jornalista para vários meios de comunicação, inclusive para alguns de Assis Chateaubriand, J.B.Groff fundou e dirigiu a revista que se tornou o principal meio de divulgação do paranismo, pois andava de mãos dadas com o gosto e os interesses de uma importante elite local. Pode-se dizer, portanto, que sua carreira jornalística realmente estava em franco processo de consolidação.

Sobre suas contribuições com Chateaubriand, Thelma Groff comenta “o papai mandava as fotografias tanto que o primeiro número do Cruzeiro tem fotos do papai. Papai mandava lá para ele, mas assim, para colaborar” (SILVERA, 2012, 25'02"). No mesmo segmento, o narrador adiciona que, em um concurso de fotografias realizado pela revista carioca de Chatô, Groff teve um grande destaque. Dentro desse concurso tinham sido recebidas pela Cruzeiro 1.561 fotografias. Dentre elas foram publicadas, durante 5 edições, 121 fotos, das quais 20 eram de João Baptista Groff, representando quase 17% do total¹⁴.

Voltando à revista “Ilustração”, observe-se que ela era também uma cópia e modelo fiel dos modos de se vestir e comportar-se da elite, de destacar os eventos sociais em andamento, de promover a indústria e o comércio local. De algum modo não é descabido pensar que a revista era uma tentativa também muito empenhada de transmitir e ajudar a infundir esse “amor ao Paraná”.

Vieira (1998) consegue capturar muito acertadamente este espírito da revista ao se referir à reportagem sobre o concurso de Miss Paraná:

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 estereotipo da mulher Curitibana através das qualidades por ela representada, tais como esse comportamento moderno que os cidadãos procuravam reproduzir:

-Qual a cidade brasileira que mais a agrada? –A uma curitibana como eu só se pergunta que cidade do Brasil prefere, com a certeza de

¹⁴ A edição do Cruzeiro em que o concurso foi realizado é de 1931.

uma resposta invariável. Prefiro Curitiba, é bela, é moderna, é acolhedora, e a grande altura em que está a aproxima do céu (Ilustração Paranaense, setembro de 1928)

Luiz Groff continua seu relato a Silveira e, referindo-se à Revista, diz que

a revista durou quatro anos. E quando papai acompanhou a revolução de 30, ele largou a revista. E quando ele voltou, ele estava devendo algumas prestações das rotativas. E ele disse para mim...eram máquinas alemãs, que os alemães tinham oferecido uma prorrogação, que ele tomasse mais tempo para pagar, e tal. E ele disse para mim assim, nem eu sei por que eu não quis, e ele devolveu os equipamentos e assim a revista encerrou sua carreira (SILVERA, 2012, 18'11")

O momento de fato nem seria propício para continuar. Estava em andamento uma revolução que mudaria substancialmente e deslocaria bruscamente a distribuição do poder e a configuração local e nacional como um todo. Eis um momento que representou uma grande ruptura e rearticulação de todo o cenário nacional e local. A Revolução de 1930 trazia consigo também um projeto específico de centralização política e econômica e, sobretudo, um novo projeto de nação. A revista, tal como idealizada para atender aos interesses ideológicos e estéticos regionais, não tinha muitas possibilidades de continuar existindo.

Tratava-se de um momento de grande mudança histórica e J.B.Groff conseguiu, também dessa vez, usar seu senso de oportunidade, apesar dos escassos recursos, para fazer um filme sobre o que estava acontecendo. Foi desse encontro, dessa convergência entre uma trajetória individual periférica com um processo de enorme repercussão, que nasceu "Pátria Redimida", nitidamente sua mais importante obra. Uma obra que, por sua vez, traria grandes mudanças para a própria trajetória de J.B.Groff, contribuindo para um crescimento considerável de seu capital econômico e social.

Mais uma vez, ao relatar os acontecimentos envolvidos na produção deste filme, a narrativa familiar lança mão das duas estratégias abordadas, apostando numa abordagem anedótica através da qual novamente a casualidade e a genialidade do personagem aparecem como uma chave explicativa autossuficiente. Optamos por deixar a análise desta questão no capítulo 04.

Contudo, é importante ressaltar que não se pode entender o que aconteceu a partir deste momento com a trajetória de João Baptista Groff sem mensurar os eventos em andamento à época. Se em algum lugar afirmamos que Groff possuía um acurado grau de imaginação sociológica, esse acurado senso de oportunidade, agora somos forçados a exercer a nossa imaginação sociológica, a do sociólogo em formação. E nesse sentido a trajetória de Groff, e suas narrativas, devem ser tensionadas com o contexto social e com as redes de interdependência em que se encontram inseridas. Não há como entender uma coisa sem a outra. Lembrando das palavras de Wrihgt Mills:

Por debajo de esa sensación de estar atrapados se encuentran cambios aparentemente impersonales de la estructura misma de sociedades de dimensiones continentales. Los hechos de la historia contemporánea son también hechos relativos al triunfo y al fracaso de hombres y mujeres individuales. Cuando una sociedad se industrializa, el campesino se convierte en un trabajador y el señor feudal es liquidado o se convierte en un hombre de negocios. Cuando las clases suben o bajan un hombre tiene trabajo o no lo tiene; cuando la proporción de las inversiones aumenta o disminuye, un hombre toma nuevos alientos o se arruina. Cuando sobrevienen guerras, un agente de seguros se convierte en un lanzador de cohetes, un oficinista en un experto en radar, las mujeres viven solas y los niños crecen sin padres. Ni la vida de un individuo, ni la historia de una sociedad pueden entenderse ambas cosas. Pero los hombres, habitualmente, no definen las inquietudes que sufren en relación con los cambios históricos y las contradicciones institucionales. (MILLS, 1959, p.23)

No seguinte segmento nos debruçaremos sobre o modo em que o cinema documentário se relaciona com os relatos familiares e como os mobiliza. Em outras palavras, falaremos como ocorre o processo de construção social de João Baptista Groff na narrativa do documentário e de que maneira a ilusão biográfica permeia ou deixa de permeá-la. Assim sendo, e como já foi mencionado, retomaremos a análise da tensão apontada entre a trajetória do personagem e a configuração social em que se encontrava no capítulo 03 e sobre a produção de “Pátria Redimida” no capítulo 04.

3.2 Narrativa do cinema documentário

Um discurso fílmico nada mais é do que uma prática que impomos ao mundo, que o organiza, que o recorta e monta para o nosso olhar e para o dos outros segundo nossos valores e pressupostos, sejam eles pensados, explícitos, ou não.

Paulo Menezes (2005, p.94)

A meados de 2012, no recém inaugurado Centro Portão Cultural, estreou um filme dirigido por Estevan Silvera. Trata-se de um documentário sobre a obra e vida de João Baptista Groff. O filme contou com incentivos locais, como da prefeitura de Curitiba e a Fundação Cultural de Curitiba, mas também obteve apoio da Caixa Cultural e do Governo Federal. O documentário tem a duração de 1 hora e 27 minutos, foi produzido pela *Making Off*, e já tinha acontecido uma pré-estreia e debate com o diretor semanas antes, na própria sede da Cinemateca de Curitiba¹⁵.

A “voz de deus”, misturada com depoimentos dos quatro filhos do Groff compõem parte significativa da linguagem do filme em si. A maioria absoluta dos fotogramas reflete ora entrevistas com câmera fixa, ora fotografias, ora objetos familiares, ou inclusive fragmentos de alguns filmes do J.B.Groff.

Trata-se de um longa aparentemente de baixo custo e não preocupado com inovações ou grandes aspirações em termos de linguagem cinematográfica. Não se dá ao luxo de ousadias criativas ou de um projeto ou proposta de linguagem cinematográfica *a la vanguard*. É, evidentemente, um filme institucional, e cumpre o papel a ele atribuído.

Nem as possíveis limitações técnicas, nem de orçamento prejudicaram sua boa feitura do documentário de Silvera. Mas, como mencionado, ao adentrar no mundo descritivo da trajetória do cinegrafista J.B.Groff, as narrativas familiares se entrelaçam na trama do filme, dando um determinado

¹⁵ Na ocasião tratava-se de uma mesa sobre os problemas técnicos, financeiros e profissionais para a preservação dos acervos fílmicos. Sobretudo os mais antigos. Também se falou do problema da formação dos acervos digitais e suas fragilidades ou pontos de risco para a mesma. A mesa contou com a presença de Paloma Rocha, filha de Glauber. E todos os integrantes preocupavam-se sobre a questão do saber técnico demandado hoje para restauração e preservação dos filmes em formato binário. Após o artesanato da feitura e concerto manuais em extinção, quais seriam as viabilidades disso? Quais desafios lançava essa nova tecnologia em termos de trabalho em equipe, ou mesmo da autonomia do diretor? Quais os saberes técnicos que precisaria no futuro próximo ter um técnico em restauração fílmica?

sentido e tom. O sentido teleológico típico da ilusão biográfica ganha também força ao pensarmos no filme como um todo.

A apresentação do personagem ao público ajuda a criar uma rápida empatia com ele, o filme, as tomadas, a própria trilha sonora move-se nesse sentido. É com Groff que o filme nos faz identificar. Ele é o protagonista do filme, mesmo sem aparecer nele. Uma narrativa para um personagem.

Nos momentos de fala da família a música é suave, por vezes uma nota de violoncelo que se estende durante longos segundos. Mas, ao entrarmos nas descrições das filmagens do “Pátria Redimida” ou “Linhas do Fogo do Sul”¹⁶, a música se torna nitidamente épica. A música final, tranquila, nos transporta para um clima emotivo, no qual a voz do narrador (desta vez seu filho Luiz) recita um pequeno e sensível poema de despedida. A morte física do personagem esmaece no lirismo do poema recitado.

Mais do que um simples documentário, ele é uma homenagem àquele que é apresentado como o pioneiro e mais importante fotógrafo e cinegrafista paranaense das primeiras três décadas do século XX.

Não é descabido fazer uma esclarecimento sobre o porquê da denominação de documentário para o filme de Silvera. Em primeiro lugar, um filme documentário não é igual a qualquer outro tipo de filme. Ele possui características muito bem definidas por certos autores, como, por exemplo, Bill Nicholls, para quem os documentários

representam o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de algum aspecto ou de um ponto de vista diferente. Como representação tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social. O fato dos documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo que dá a eles uma voz própria (...) (NICHOLS, 2005, p.73).

Indo um pouco além, e pensando ainda na classificação proposta por Bill Nichols a respeito dos filmes documentários, entendemos que o filme de Silvera corresponderia ao que Nichols denomina de “modo expositivo”. Isto porque, segundo suas palavras

Esse modo agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem

¹⁶ Título dado ao filme realizado por Groff sobre a Revolução Constitucionalista de 1932, em que Groff acompanhou os embates e movimentos das tropas.

uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam uma história. Os filmes desse modo adotam o comentário com voz de Deus (o orador é ouvido, mas jamais visto). (NICHOLS, 2005, p.142)

Evidentemente dizer que todo filme, documentário ou não, tem uma “voz” pode não significar muita coisa. Mas a voz, no documentário de Silvera, cumpre um papel crucial. Tão crucial que podemos assemelhá-la ao que alguns teóricos, incluindo aqui a Nichols, denominam de “voz de deus”.

A voz chega a nossos ouvidos para ratificar e significar a imagem que nos é projetada, organizar e dar sentido. Algo que se dá em consonância com o gênero em questão, pois “os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva” (Nichols, 2005, p.73).

Ao passearmos quase que embalados pela voz do narrador, pelas emotivas entrevistas com os filhos de Groff, pelas suas fotos e filmes, a voz vai costurando o sentido e até a intensidade própria do filme. Ela traz uma lógica informativa e persuasiva que não é exagerado associar, precisamente, à lógica de sentido tão almejada pela ilusão biográfica. Aquela intencionalidade de sentido a posteriori. Isso também se comprova pelo fato de não haver um questionamento ou mensuração das narrativas trazidas pelos filhos do personagem, dando às suas vozes também um poder retórico bastante significativo.

Um relato nada ilusório que constrói uma memória perante nossos olhos e ouvidos. Trata-se de um conjunto de numerosos fatores que tendem a isso, e nesse sentido, a voz não está restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes dos ‘deuses’ invisíveis e ‘autoridades’ plenamente visíveis que representam o ponto de vista do cineasta.

Este filme tornou-se um material importante para o andamento da pesquisa, pois ratificava sem muitas resistências a principal hipótese. A falseabilidade sobre essa hipótese central, ou melhor, a sua comprovação, propiciavam um novo alento à pesquisa. Ele dava provas de um processo em andamento, da construção de uma memória social que é coletiva e individual ao mesmo tempo (HALBWACHS, 2013), mas que, penetrando nos acervos a modo de fotografias e filmes, cartas e documentos passa também a fazer parte

importante de uma memória que é também histórica, e que tem uma razoável importância na memória cultural paranaense.

Se bem que os trabalhos acadêmicos detinham-se, principalmente, sobre a obra fotográfica de João Baptista Groff, este filme tem o mérito de trazer e propiciar um riquíssimo arsenal dos registros fílmicos do personagem alguns dos quais eram de fato inacessíveis por diversas situações, inclusive de preservação da obra. Suas fotografias pela primeira vez não ocupavam o centro absoluto das análises. Eram os filmes e os fragmentos que sobreviveram que estavam sendo projetados naquela sala escura.

Nesse sentido, Silvera teve acertos que devemos reafirmar, não somente de apresentar-nos fragmentos do personagem João Baptista Groff, dentro do processo de construção social da memória, mas também de enfrentar-nos com parte da obra fílmica do personagem, propiciando acesso a seus “truques de ofício”, às estratégias para preencher vazios fílmicos importantes (como a invenção da batalha de Itararé em “Pátria Redimida”, por exemplo), à reutilização de imagens filmadas 3 ou 4 anos antes, para representar eventos mais atuais da Revolução de 1930.

Podemos também enxergar no filme de Silvera, assim como em Kano (1980), Vieira (1998) e Liviski (2007), alguns aspectos sobre a fotografia em Groff, sobre seu estilo de enquadramento, sua temática, sua peculiar maneira de trabalhar luzes e sombras, os contrastes oferecidos pela crescente urbanização, e inclusive uma ou outra montagem fotográfica para a revista “Ilustração Paranaense”.

Outro mérito encontra-se na própria circulação do documentário de Silvera nos centros de exibição e nos festivais, dentro e fora do Paraná, nos últimos três anos¹⁷. Encontramo-nos, sem dúvidas, perante o elo mais recente, e quem sabe de maior alcance, desta construção social da memória sobre João Baptista Groff, e ela é realmente muito recente.

Apesar disso, o inegável entrelaçamento entre as narrativas familiares e as do próprio narrador permeiam o filme como um todo. Elas, por vezes, chegam a confundir-se, uma vez que a voz substitui ou suplementa a trama da

¹⁷ O filme foi exibido na TV Paraná em junho de 2013, tendo sido também exibido em março de 2015 na Cinemateca de Curitiba e mais recentemente na Mostra Paranaense de Documentários avec/cineplus, entre 12 a 17 de novembro de 2015.

narrativa familiar. Isto é, a ideia da ilusão biográfica encontra-se indelevelmente presente no filme. Algo que não precisa ser entendido como uma crítica, pois faz parte de seu objetivo. Ele é um documentário em homenagem a João Baptista Groff e à sua família. O recorte que o filme faz dessa realidade histórica é precisamente esse. É sim o resgate, recirculação e atualização da memória social de J.B.Groff que parece ser o objetivo mais explícito. É reavivar a chama dessa memória com seus “gravetos e fagulhas”¹⁸, com cada fotograma projetado na tela.

Entendemos encontrar-nos aqui também com uma imagem negociada, no sentido miceliano do termo (MICELI, 1996). O filme de Silvera pode auxiliar-nos com o entendimento de nossas perguntas? Será que ele reflete ou nos brinda com um acesso privilegiado às intencionalidades lógicas presentes na memória familiar? Falar em imagens negociadas não implica somente a acepção vulgar do termo, há na construção social da memória de João Baptista Groff certa gestão da memória. Ela se deixa ver claramente na imutabilidade dos discursos e relatos que se multiplicam desde a década de 1970. Há um “precisa ser lembrado dessa forma”, um “isso não precisa relatar”, “essa cena o mostra tal qual ele era”. Nesse sentido, a ideia de imagens negociadas se aproxima à de uma gestão da memória, incorporando não somente a memória individual, coletiva e histórica de Curitiba e do Paraná, como também um modo de se fazer essa História.

Onde e como aparece e como podemos cair na “ilusão biográfica” no filme?¹⁹ Fazendo uma mínima análise interna do filme, sem adentrarmos nas questões técnicas em si, podemos tomar pelo menos três pontos do filme em que isto se comprova definitivamente. Refiro-me à exaltação de Groff como pai do cinema paranaense e à sua associação final à figura do João Baptista do cristianismo, daquele que dá nome, daquele que unge e incorpora o nascido à comunidade. Como isso é realizado por Silvera?

Ele toma quatro pontos principais: 1º) O próprio nome do filme: “João Baptista da luz dos Pinhais”; 2º) A primeira imagem do filme é, precisamente,

¹⁸ Circulava à época uma das primeiras revistas sobre cinema, cujo nome era exatamente esse.

¹⁹ Nunca é de mais repetir. O Filme não tem por que evitar um emaranhamento com a memória relatada. Qualquer um sabe que com esse mesmo material filmado poderiam ter sido realizados vários e dos mais diversos filmes. Bastaria uma “voz de deus” bem convincentemente atrelada à edição realizada.

uma cena Jesus sendo batizado aos dizeres “Nas margens do Jordão, Jesus recebe seu batismo. Vai iniciar sua vida pública...”; 3º) Imediatamente depois surge a cena de João Baptista Groff filmando as Cataratas (nunca antes filmadas – O João Baptista nas Cataratas, ao invés de no rio Jordão?). E, finalmente, 4º) a cena final do filme, que consiste em pessoas entrando na sala de projeções da cinemateca, convenientemente chamada de João Baptista Groff (criada em 1975) com “a voz” finalizando o filme dizendo “uma justa homenagem a este, que foi um verdadeiro João Baptista do cinema paranaense”.

A mensagem é clara e direta, e vem endossada a outra, que é a de ressaltar J.B.Groff, antes de tudo, como um paranaense ou como um paranista. Boa parte dessa mensagem encontra-se nas anedotas contadas no filme, mas também nos relatos familiares contados pelos filhos. Assim como nas cartelas utilizadas por Silvera no filme. Talvez o exemplo mais emblemático mobilizado por estas narrativas consista nos supostos esforços de J.B.Groff para plantar ipês na cidade e preservar a vegetação local nos arredores da cidade. Eventos que são relatados tanto no filme de Silvera como no manuscrito de João Maximiliano Groff.

Ainda nos referindo à construção social dessa memória, é interessante comentar que em 1981 foi construído o Cine Groff, que durou alguns anos aberto (até 2003), e ficava nas antigas galerias Schaffer. Este tipo de iniciativa, em que se constroem ou rebatizam obras e prédios públicos podem ser analisados e questionados dentro de uma perspectiva da construção social da memória também. Especificamente dos espaços de memória. De fato, para Maurice Halbwachs, a memória se constrói coletivamente, mas também temporal e espacialmente, assim sendo, essas reconfigurações e remodelações da cidade precisam ser vistas cuidadosamente.

O filme de Silvera continua circulando e aumentando, na medida de suas possibilidades, o alcance dessa memória. Exemplo disso foi sua recente exibição na 1º Mostra de Cinema Paranaense, realizada entre 12 e 16 de novembro de 2015, na cidade de Curitiba. Mais especificamente no 2º piso do Shopping Jardim das Américas.

Em uma recentíssima matéria sobre a exibição do filme na mostra, publicada pela redação da RPC (Repetidora da TV Globo local) na página web da empresa, João Baptista Groff é apresentado e exaltado por meio da seguinte alusão: “pioneiro na documentação de fatos históricos e eventos ocorridos no Brasil entre 1920 e 1950. Groff realizou os principais registros sobre a Curitiba do início do Séc. XX”²⁰.

Trata-se, mais uma vez, de apresentar Groff como realizador dos principais registros sobre Curitiba, e sua característica de “pioneiro” na documentação de fatos históricos dá um interessante testemunho do esforço que vem sendo realizado pela Fundação Cultural de Curitiba no sentido de preservar e resgatar a memória da cidade. Esforço que vai além dos limites da memória cinematográfica (através do projeto “Preservação da Memória Cinematográfica de Curitiba”, que envolve a recuperação, restauração e exibição de filmes do cinema paranaense).

A metáfora utilizada no nome do filme, “João Baptista da luz dos pinhais”, o alça ao patamar de “pai” do cinema local, a “assumir sua vida pública” (tal como consta na cena do batismo antes da introdução da cartela com o nome do filme) e é tão direta quanto messiânica. E acredito que digo bem, pois é precisamente nesse messianismo de sua memória que se encontra o que Bourdieu identifica o que seja a ilusão biográfica.

A vida social é tensa, fragmentada, multifacetada, ela não é linear. Há liberdades, pois bem, digamos que sim, mas elas são sempre contingenciadas pelas configurações sociais nas quais nos encontramos. Há limites para a liberdade, e eles não são poucos. Até a chegada de Vargas a Curitiba, tudo indica que Groff não fez mais do que um filme para organismos públicos. Foi o filme “Manobras militares em Ponta Grossa”, de 1925 (do qual inclusive usou fragmentos para fazer depois Pátria Redimida).

Antes disso, no que se refere à produção ou realização de filmes, ele esteve numa situação completamente periférica. E não porque o Paraná não encomendasse ou realizasse filmes importantes para a divulgação do estado. Mas porque eram todos realizados pela produtora carioca Botelho Films.

²⁰ <http://redeglobo.globo.com/rpc/diversao-e-arte/Curitiba/noticia/2015/11/confira-programacao-da-1-mostra-paranaense-de-documentarios.html>

Situação que só se modificou após a realização de “Pátria Redimida”, em 1930. A partir de então, Groff passou a filmar as realizações do interventor Manoel Ribas. Conquista intimamente vinculada ao êxito que obteve com a realização e exibição deste filme, que lhe renderam um amplo reconhecimento (saiu do anonimato) e crescimento de seu capital económico e social.

Entendemos, portanto, que grande parte da exaltação de Groff como cineasta encontra-se vinculada à realização de “Pátria Redimida”, não só pela realização do filme em si, mas também por haver estado próximo de figuras determinantes do processo revolucionário, tais como Assis Chateaubriand e o próprio Getúlio Vargas. O primeiro deles tendo financiado parte dos custos de realização e da viagem de Curitiba ao Catete (GROFF, 2009; SILVERA, 2012). O filme de Silvera, através das narrativas dos filhos do personagem, expõe isto de maneira explícita, mesmo que ainda se valha da casualidade e a genialidade do personagem como principal chave explicativa.

3.3 A narrativa acadêmica

Em “Imagens da Cidade de Curitiba nas Fotografias de João Baptista Groff”, Isabel Liviski propõe-se a responder perguntas como: “quais ‘leituras’ sociológicas de urbanização e de construção da identidade paranaense que se atualizam nas fotografias de João Baptista Groff?” (LIVISKI, 2006, p.16). Nesse sentido, a autora move-se com a hipótese de que “as fotografias de João Baptista Groff não somente indicam e são testemunhas das transformações de urbanização e modernização em Curitiba, especialmente nas décadas de 20 a 40, mas também de relações sociais específicas existentes” (LIVISKI, 2006, p.23)²¹.

Interessante notar, nas palavras da autora, que está entre seus objetivos na feitura dessa dissertação “contribuir com a memória da fotografia em Curitiba” (*ibidem*). Isto parece evidenciar uma consciência implícita da autora no sentido de participar desse processo de construção de uma memória coletiva e histórica, que vai além da memória do personagem, inserindo-se também na construção da memória da cidade de Curitiba. Um esforço que,

²¹ A versão desta dissertação com que conto foi gentilmente enviada a mim pela própria autora.

como já foi mencionado, permeia a atuação das instituições culturais curitibanas, sobretudo a partir daquelas pertencentes à Fundação Cultural de Curitiba.

É, aliás, através de uma dessas instituições, a Casa da Memória, que a autora toma seu primeiro contato com a família de João Baptista Groff. O que lhe possibilitou inclusive realizar uma série de entrevistas com os filhos do fotógrafo (LIVISKI, 2006, p.18). E nesse sentido, ao analisar comparativamente o trabalho de Liviski com o de Vieira, por exemplo, vale ressaltar uma dinâmica inteiramente diferente dos usos das entrevistas e do papel que elas exercem sobre essas duas narrativas acadêmicas. Em outras palavras, é interessante perceber de que modo o tom e certas estratégias da narrativa familiar, no que se refere à construção social da memória de J.B. Groff, ocupam um lugar diferente nos dois trabalhos acadêmicos que aqui analisamos.

Não é descabido afirmar que a reprodução e incorporação desse tom e dessas estratégias da memória familiar encontram-se significativamente menos presentes no trabalho de Liviski do que no de Vieira. Podemos atribuir isto inclusive a um fator lógico, qual seja: o próprio recorte do objeto de pesquisa realizado por ambas as pesquisadoras.

Se lembrarmos, de um lado encontramos um esforço de análise da fotografia de J.B.Groff em Liviski (2007), mas em Vieira (1998) o objetivo dirige-se também à tentativa de captar a “formação do olhar fotográfico” de Groff, o que implica numa abordagem que aposta mais em fatores subjetivos que tem a ver diretamente com a trajetória e as características pessoais do personagem. Isabel Liviski não entra nestes quesitos, abordando uma análise imagética apoiada basicamente nos registros fotográficos em questão e aprofundando menos nas questões biográficas do personagem.

Assim, por exemplo, Liviski estabelece uma classificação temática da produção fotográfica de João Baptista Groff, apontando que entre as décadas de 1920 e 1940 sua produção deteve-se basicamente ao registro de aspectos da cidade. Liviski ressalta ademais uma intencionalidade nos registros de Groff, no sentido de destacar sobretudo cenas que ratificassem as transformações que a cidade sofria com o processo de modernização e urbanização de Curitiba. Assim sendo, das fotos analisadas por Liviski na Casa da Memória de

Curitiba, 21,56% são fotografias de praças; 13,72% de ruas da cidade; 10,78% são vistas aéreas da cidade; 7,35% retratam a natureza local; distribuindo-se o restante entre temas, tais como desfiles comemorativos, bustos e monumentos, igrejas, mulheres polonesas, etc.

Como podemos ver, trata-se de uma abordagem debruçada, sobretudo, em analisar o material fotográfico disponível. A própria incidência de citações de fragmentos das entrevistas com os filhos, de forma a embasar, legitimar ou simplesmente elucidar certos aspectos e afirmações demonstra um pouco esta diferença de abordagem entre os trabalhos de Vieira e Liviski, seja ou não intencional.

Em Vieira abunda um tipo de citação e captura da narrativa familiar que se torna fundamental no seu procedimento. Todas elas sendo muito bem articuladas às afirmações sustentadas por ela e sendo deveras ilustrativas, mas também valendo-se das exaltações de aspectos pessoais do fotógrafo como fundamentais para o entendimento de sua carreira e obra. Isto é, em última instância, o valor heurístico de seu objeto deposita-se nas vivências e características pessoais do Groff e inclusive na sensibilidade de seu olhar. Estratégia bastante utilizada por ela como veremos.

No caso de Liviski, devido ao próprio recorte do objeto, tais citações rareiam. Quando aparecem não o fazem no geral para ressaltar aspectos da personalidade de João Baptista Groff, ou para reforçar o tom anedótico de certos eventos fundamentais, senão para pontuar as evidências e uma sequência cronológica dos eventos importantes na trajetória profissional do fotógrafo. Momentos que ilustram o acesso às tecnologias de registro imagético por parte de Groff, os primeiros empregos ou a época em que abriu sua loja de insumos fotográficos. Nos momentos em que a narrativa familiar exalta aspectos pessoais ou anedóticos, Liviski preocupa-se quase sempre em marcar a origem desta estratégia, prevenindo-se de incorporá-la e valendo-se de recursos narrativos como “segundo o filho...”, “assim o diz Maximiliano”, etc.

Por sua vez, em “João Baptista Groff, um Olhar Fotográfico no Paraná das Primeiras Décadas do Século XX”, Daniele Marques Vieira procura entender a formação e as peculiaridades do “olhar fotográfico” do personagem. Para isso ela mobiliza tanto os aspectos objetivos quanto subjetivos desse

processo de formação. Isto porque em seu esforço analítico a autora pressupõe 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. (VIEIRA, 1998, p.05)

A partir desse pressuposto a autora toma como fontes principais de sua análise as fotografias de João Baptista Groff e os relatos familiares, aparecendo estes últimos como um meio de reconstruir e entender a formação e as características mais salientes do olhar fotográfico do personagem em questão. Por sua vez, segundo afirma a autora, essa interpretação do olhar fotográfico somente seria realizável devido à intencionalidade do olhar.

Izabel Liviski, por sua parte, procura entender de que modo João Baptista Groff realizou os registros fotográficos da Curitiba de sua época. Mais focado sobre os aspectos objetivos do registro fotográfico e de suas características imagéticas, o trabalho da autora consegue uma distância mais nítida no que diz respeito à reprodução dos relatos familiares e sua construção de um sentido na biografia de João Baptista Groff. Eis o motivo de as narrativas familiares restringirem-se basicamente a seu papel de fontes, ajudando a situar cronologicamente certos aspectos da vida do fotógrafo, assim como proporcionam acesso a boa parte do material fotográfico em questão.

Algumas das conclusões de Liviski quanto às características do conjunto da obra fotográfica de J.B.Groff são, em boa medida, muito próximas de algumas das conclusões de Vieira; sobretudo no que diz respeito à busca do fotógrafo de retratar o processo de modernização e urbanização da cidade de Curitiba e dos contrastes evidenciados por estes processos. Segundo Vieira:

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 impressão sobre ela (Ibidem).

A afirmação traz novamente à tona os riscos da ilusão biográfica. Seria injusto, porém, atribuir isto a um deslize ou ingenuidade metodológica. A

própria autora traz em sua fala uma importante ressalva, qual seja: a afirmação de que conhecer “autenticamente” a intencionalidade do fotógrafo seria uma pretensão inalcançável. O objetivo de seu trabalho não pretende, portanto, esgotar analiticamente a intencionalidade do fotógrafo em cada uma de suas fotografias ou inclusive no conjunto de todas elas.

Seu trabalho se dirige especificamente ao entendimento, através dos elementos iconográficos e biográficos disponíveis, de quais as características principais na obra fotográfica de J.B. Groff, assim como o diálogo entre sua obra e o contexto em que viveu. Ela alcança seu objetivo satisfatoriamente. Contudo, podemos perceber que, em que pese o recorte preciso de seu objeto e um cuidadoso trabalho de arquivo e manejo das fontes, Vieira acaba, em determinados momentos, não conseguindo desemaranhar-se da trama tecida pela memória familiar, dessa espécie de processo de construção de um mito através de cuja figura poderíamos entender a realidade local da época.

A construção social da figura de João Baptista Groff continua, ainda, ligada à heroicidade, ao pioneirismo e à sagacidade como elementos que lhe proporcionaram um lugar privilegiado na memória coletiva e histórica paranaenses. Em suma, ao que parece, a intencionalidade das referidas esferas narrativas constrói a memória social de J. B. Groff como um paranista. “Um paranaense [paranista] de seu tempo”.

Assim sendo, Vieira interpreta Groff como um homem engajado no espírito de sua época e nas ambições de uma geração que almejava posicionar Curitiba como uma cidade moderna. Uma perspectiva através da qual a autora se permite situar o fotógrafo e sua obra como manifestação característica de um determinado momento histórico, e que poderia também possibilitar o acesso a um conjunto de ideias que circulavam em certos grupos locais. Possibilidade não concretizada de desemaranhar-se da ilusão biográfica (esperável em qualquer narrativa familiar) e que reforça a ideia do personagem como mito, e inclusive por vezes como variável explicativa e determinante de fatos sociais realmente mais complexos.

É nítido que a autora toma a obra de João Baptista Groff como uma importante fonte de acesso ao passado. Ocupando o fotógrafo, portanto, um importante papel na construção da memória histórica do Paraná e, sobretudo,

de Curitiba, pois “a fotografia [enquanto registro social] passou a fazer parte do imaginário do homem da época representando a lembrança do passado”, ao passo que “com o fotógrafo documentarista surgia também um novo contador de histórias” (VIEIRA, 1998, p.14-31).

Em certa medida, a autora entende que em parte isso se tornou possível devido ao aparente poder da fotografia de representar fidedignamente o mundo visível, e o faz em certa medida ainda dentro da chave daquele famoso debate em torno da invenção e popularização das câmeras fotográficas como prelúdio do fim da arte, em suma, a “obsessão por capturar a realidade tal qual a vemos” (GOMBRICH, 1995). O poder da imagem técnica (no sentido dado por FLUSSER, 2002) teria gerado uma nova maneira de enxergar o mundo, um mundo a partir de então composto por fragmentos.

Nesse sentido, a fotografia passou a ocupar também o lugar de um referencial imagético da realidade. E Vieira, em sua percepção da importância da imagem fotográfica como documento legítimo para a historiografia, traduz esse lugar ao afirmar que “se o mundo era tudo aquilo que se podia ver, ver uma fotografia era como ver o próprio mundo” (VIEIRA, 1998, p.18).

É precisamente por esse motivo que a fotografia de João Baptista Groff (e seu olhar fotográfico) ganharia uma importância bastante significativa dentro dos estudos paranaenses. Principalmente porque

ao focalizarmos o olhar de Groff como uma das possibilidades de reconstruir a imagem de uma época, os fatos que contribuíram para a formação do seu olhar fotográfico revelam também aspectos concernentes a 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 ideias que circulavam naquele determinado momento (VIEIRA, 1998, p10)²².

Assim, desde a perspectiva adotada por Vieira são dois os objetos primordiais de sua análise: a fotografia e o olhar fotográfico de Groff. O que lhe conduz a dizer, por sua vez, que se cada indivíduo constrói desde a mais tenra idade um determinado olhar sobre o mundo à sua volta, será precisamente

²² Há um conceito interessante de Bill Nichols sobre o cinema documentário que se aproxima dessa noção. O mesmo consiste em asseverar que se bem o filme documentário não pode ser considerado como documento histórico *per se*, a imagem guarda um poder indexador com a realidade.

através da análise da trajetória de vida desse personagem que poderemos identificar importantes elementos na formação de seu olhar fotográfico. O que também implica dizer que: “numa perspectiva da História das Ideias, a imagem de Groff representaria o passado cristalizado sob seu olhar fotográfico, preenchido de ideias que permearam o momento histórico correspondente” (VIEIRA, 1998, p.37).

Partindo da análise delineada pela autora podemos de fato constatar e fortalecer a hipótese de que a formação do olhar fotográfico e cinematográfico de J.B Groff desenvolveu-se em fina sintonia com alguns ideais culturais e estéticos mais importantes da época. Um ideal estético pertencente ao imaginário de uma geração, e que superaria ou iria além da mera singularidade do personagem.

Segundo ela, o tipo de enquadramento e os recortes temáticos ao fotografar os arredores da cidade, pondo em destaque, sempre que possível, a imponência das araucárias, aproximaria intimamente Groff dos ideais paranistas tão em voga naquele momento. Essa imponência do pinheiro enquanto símbolo regional, conjugada a alguns dos paradigmas da pintura paranistas, passou a ser veiculada tanto em reportagens jornalísticas quanto nas páginas de “Ilustração Paranaense”.

A revista congregava, aliás, uma série de intelectuais, artistas e escritores locais veiculando, portanto, não somente os acontecimentos sociais e culturais e as atualidades locais, como também a produção iconográfica (seja através de pinturas, esboços, desenhos e fotografias) e, poderíamos inclusive dizer, ideológica e estética circulantes nesse meio. Trocado em miúdos, a revista cumpriu um papel fundamental. Foi em grande medida através dela que se criou uma verdadeira legitimação e circulação dos símbolos locais que enaltecem o estado.

Trata-se de um processo “lógico” tanto como “moral” (BOURDIEU, 2010 p.10). E é importante ressaltar que é em torno e dentro desta geração de intelectuais que Groff transita. Apesar de não publicar notas, ele gestionava a revista em todos os aspectos envolvidos, e em fina sintonia com os ideais representacionais de importantes setores políticos. A imagem do “Groff Paranista” tem aqui seu fundamento. Um empenho que é nitidamente

percebido também no documentário de Estevan Silvera e nos textos acadêmicos.

Como podemos ver, dentro desse processo de construção social da memória em torno a J.B.Groff, Vieira destaca, mesmo que implicitamente, o alto grau de proximidade entre o olhar fotográfico do personagem e os ideais políticos, culturais e estéticos do entorno no qual esse olhar se desenvolveu.

Não obstante isso, ao apontar os fatores causais que contribuíram para o desenvolvimento desse olhar fotográfico singular, a autora destaca prioritariamente aspectos que se remetem à experiência individual do fotógrafo em questão. Desta feita, como já o afirmamos, sua análise foca mais nos aspectos característicos da trajetória de vida do personagem e sua subjetividade e menos nas ideias postas em circulação entre as teias de interdependência dentro das quais se inseriu essa trajetória e se gestaram esses ideais culturais e estéticos. São as fotos de Groff seu objeto, e a explicação da formação de seu estilo. Mas, por outro lado, acaba não potencializando uma abordagem analítica externa, passível de sopesar e avaliar exaustivamente as limitações e inovações tecnológicas e o modo em que as mesmas influenciaram a produção fotográfica da época.

Esta característica se torna evidente, de maneira mais nítida, na abordagem sobre o destaque que os pinheiros ganharam na obra fotográfica do personagem, em cuja explicação Vieira destaca que:

Groff viveu entre 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 [...] Assim, a memória do lugar seria restituída através da imagem do pinheiro, que se destacaria como um dos mais importantes símbolos paranistas (VIEIRA, 1998, p.118).

Essa perspectiva explicativa ganha ainda maior abrangência ao longo dos parágrafos subsequentes ao citado, momento em que a autora levanta duas hipóteses a respeito da intencionalidade do olhar fotográfico de Groff. Em primeiro lugar, ela aponta que:

Tal intencionalidade seria composta não só pela subjetividade própria do indivíduo, mas também pelo seu inconsciente [...] Esse traço do olhar salta na imagem fotográfica como uma reminiscência do passado no momento de perigo diante da própria consciência do sujeito histórico [...].

Groff, embebido pelo desejo de ver o Paraná representado através da paisagem de sua memória, eternizou o pinheiro como símbolo quando seu destino já poderia ser prenunciado pelo desenvolvimento da indústria, a qual teria nos pinheirais fonte riquíssima de matéria prima (Idem, p.119).

Seguindo com essa lógica, Vieira entende

a paisagem paranaense cristalizada por Groff como 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 (idem, p.120).

E é este um dos pontos em que mais evidentemente se explicita a hierarquia interpretativa quanto a esses fatos. Se bem que é inegável que Vieira enxerga claramente o contexto no qual se insere Groff, a autora acaba por dar um destaque não somente ao pioneirismo do personagem, mas também a um aparente poder de convicção e influência dele sobre os artistas e intelectuais que o rodeavam. À primeira vista, poderíamos deduzir isto como advindo de um entrelaçamento com a narrativa familiar (e com seus interesses e lógicas internas), esfera na qual as características notáveis do personagem ganham o centro da cena como fator explicativo.

Parece haver uma fina fronteira entre as duas esferas narrativas. Uma linha tênue que não chega a ser capaz de delimitar nitidamente o objeto e a fonte. Não descartamos, é claro, que isto também possa derivar diretamente das escolhas metodológicas da autora, pois de fato sua preocupação explícita consiste em entender o desenvolvimento do “olhar fotográfico” do personagem.

Não obstante isso, não necessariamente precisaria levar-nos na direção a entender o contexto e a produção cultural e estética paranistas da época como derivando da influência de um único personagem. Seja ele Groff ou qualquer outro. Vieira acerta quanto ao papel da revista. Mas entendemos que ao focar tão enfaticamente na figura de J.B.Groff enquanto agente irradiador desses ideais paranistas, acaba desconsiderando a relevância explicativa do contexto social.

E, eis nosso ponto: não podemos entender o paranismo ou os consensos estéticos do grupo só em função do indivíduo (seja Groff ou qualquer outro). Isto porque propõe uma valorização da arte local em que se veria justificada, basicamente a.

representação da paisagem paranaense veiculada na revista através do pinheiro, das Cataratas do Iguazu, dos rios da Serra do Mar, das montanhas, ou ainda das praias, remeteria ao 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 dos temas como uma preliminar para afirmação dos motivos paranistas no imaginário da época [...]

Essa vivência [a viagem para registrar as Cataratas] 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 (VIEIRA, 1998, 120).

Como podemos ver, dentro da chave explicativa adotada pela autora ganha destaque novamente a dimensão subjetiva implícita na trajetória individual do fotógrafo, que aparece inclusive como fonte de inspiração e influência para as escolhas estéticas do grupo de pintores paranistas que faziam parte de seu círculo de amizade.

O destaque conferido ao fotógrafo e sua obra acaba se consolidando como estratégia explicativa em detrimento da análise, por exemplo, das ideias compartilhadas e postas em circulação pelo grupo, ou, inclusive, da teia de interdependências mais amplas às quais tanto o fotógrafo quanto os integrantes do Movimento Paranista se encontravam ligados. Uma esfera que também envolvia o círculo de intelectuais e políticos ligados à elite local.

Dentro dessa perspectiva é importante também levar em consideração as expectativas que o fotógrafo tinha em relação a seu trabalho. De fato, a fotografia de Groff começara a consolidar-se como um testemunho da realidade local e das características autóctones de sua paisagem, aspecto este que é enfatizado por Daniele Vieira, posto que:

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

Turim, Dario Vellozo, Alfredo Andersen, Lange de Morretes, Zaco Paraná e tantos outros (VIEIRA, 1998, p.10).

A autora distingue dois aspectos importantes quanto ao olhar fotográfico desenvolvido por João Baptista Groff e significativamente presentes em suas fotografias. Isso que “sugere na sua composição uma ideia harmoniosa de beleza, a qual seria amplamente utilizada por Groff como um conceito estético de modernidade” (VIEIRA, 1998, p.54).

Trata-se da sobreposição realizada por ele entre a “suntuosidade da tecnologia moderna” e a “exuberância da natureza”, colocando-as em relação harmoniosa uma com a outra de modo a compor o ideal estético representante da modernidade.

Ainda segundo a autora, as fotografias de Groff servem de testemunho histórico, permitindo-nos apreender alguns dos ideais e valores estéticos compartilhados pelo grupo de artistas paranistas amigos do fotógrafo. Contudo, tal como já o dissemos, o foco da análise encontra-se centrado mais na figura individual de Groff do que nas relações de interdependência em que estava inserido. Quer seja no referente ao compartilhamento de certos ideais estéticos com o grupo de intelectuais e artistas paranistas, quer seja na relação entre estes e o Governo local através de encomendas de obras.

Outro aspecto importante de ressaltar é o papel atribuído ao acaso dentro da abordagem histórica de Vieira. Os presentes, tanto a lanterna mágica, aos 7 anos de idade, quanto à câmera fotográfica aos 15, aparecem como fatos explicativos do desenvolvimento de um gosto peculiar de Groff, tal como nos relatos familiares. Sua importância nas escolhas futuras do personagem ganha um peso excessivo, assim como funcionam como determinantes do desenvolvimento de um olhar diferenciado sobre a cidade.

Desta feita, a estratégia acadêmica adotada por Vieira em torno da construção da memória de Groff aproxima-se da estratégia adotada na narrativa familiar. Elas se entrecruzam numa mesma trama. Destacam as qualidades e atributos pessoais do fotógrafo e cinegrafista como fator explicativo de sua trajetória. Podemos, inclusive, identificar com uma espécie de reprodução da visão que Groff teria de si mesmo, reproduzida evidentemente no seio da memória familiar. Estratégia que contribui com a

consolidação do personagem próxima da ideia de construção de um mito. De um Groff pioneiro em tudo que empreendia. Disso se trata a ilusão biográfica, do sentido advindo *ad hoc*, dessa perspectiva teleológica que ilustra (no duplo sentido da palavra) o personagem.

3.4 Novas perspectivas possíveis desde o pensamento social

Ao adotarmos uma perspectiva configuracional e relacional de análise, e dentro do que entendemos ser prerrogativa dentro da pesquisa em pensamento social, é necessário fazer certas ressalvas. Se bem que a importância de Groff dentro do cenário intelectual e cultural local da época parece ser razoável, o valor heurístico de sua trajetória para entendermos processos históricos em andamento perde força quando descontextualizado das influências que ele mesmo sofreu enquanto agente histórico e social.

O esforço do presente trabalho dirige-se precisamente a este ponto. De um lado, a entender como se dão e articulam os processos narrativos de construção social da memória da personagem (familiar, acadêmico e documentário), tentando capturar suas singularidades e diferenças. De outro, tentar apreender a riqueza oferecida por estes relatos para entender a trajetória do personagem e seu valor heurístico no que diz respeito aos processos históricos e sócio-políticos em andamento. Tal como o propõe Bertaux:

Para el sociólogo, el narrador ideal es aquel que funciona como periscopio cinestésico. Es finalmente por ser relatos de experiencia que los relatos de vida llevan una carga significativa capaz de interesar a la vez a los investigadores y a los simples lectores. Porque la experiencia es interacción entre el yo y el mundo, ella revela a la vez al uno y al otro, y al uno mediante el otro. Los investigadores se interesan no en un yo particular, sino en el mundo (que comprende no sólo las relaciones socioestructurales, sino también, en el ámbito sociosimbólico, una forma de individuación específica a este mundo, que se revela a través de la formación de un yo particular) (BERTAUX, 1980, p.14)

Verdade seja dita, não é, em última instância, a figura individual de João Baptista Groff e sua trajetória biográfica que interessa aqui. Interessa-nos entender “o mundo”, ou melhor, o ambiente intelectual ou a configuração em que ele se encontrava inserido e de que maneira essa realidade social afetou

sua vida. Entendemos que através da análise de sua trajetória e das narrativas que compõem a construção social de sua memória poderíamos alcançar uma compreensão sociológica e histórica de algo que ultrapassa a esfera do indivíduo Groff.

Além disso, e trata-se de algo que também pode ser apreciado nas palavras de Bertaux, esta escolha reside também na possibilidade de poder evitar dicotomias metodológicas que privilegiem exageradamente, quer seja o peso estrutural da sociedade sobre o homem, quer seja, pelo contrário, uma pretensa autonomia quase teimosa do indivíduo como fator explicativo dos fenômenos sociológicos. O enfoque histórico da análise procura cumprir, em parte, com esse objetivo, assim como a contextualização dentro do cenário local.

Um esforço que evidentemente não é novo. Basta para isso lembrar que a própria retomada dos estudos que se detém sobre as histórias de vida (*life histories*) e os relatos de vida (*life stories*), que tiveram como base inicial as investigações levadas a cabo pela primeira escola de Chicago, situaram-se em grande medida dentro do esforço de contrapor-se às tendências de uma sociologia positivista e funcionalista que a disciplina vinha assumindo. Talvez devido a que “desafortunadamente los sociólogos, obnubilados por una investigación con apariencia de cientificidad, se vuelven cada vez más hacia lo cuantitativo y menosprecian los relatos de vida” (BERTAUX, 1980, p.02). Algo que ele também alerta situando este movimiento historicamente:

En realidad son, sobre todo, causas extrínsecas y no debilidades intrínsecas del método, las que han causado su abandono [os estudos das *life histories* e *life stories*]. La Segunda Guerra Mundial aceleró y acabó el desplazamiento del centro del mundo de un lado al otro del Atlántico. En la misma época, incluso en los Estados Unidos, el paso de la forma competitiva a la forma oligopolista de la economía inducía un desplazamiento de los problemas sociales centrales. A su vez, este desplazamiento engendró en el seno de la sociología norteamericana el surgimiento paralelo del método de encuestas (*survey research*) y del funcionalismo parsoniano, que establecieron así su hegemonía sobre la sociología empírica y la teoría general, respectivamente, reduciendo todas las otras formas de observación y de teorización a una existencia marginal, precaria, o a la extinción (BERTAUX, 1980, p.02).

Até o presente momento foram apresentadas as três esferas discursivas através das quais vem se dando um processo de construção social da memória em torno ao personagem João Baptista Groff, as quais acabam, em definitivo, sendo o nosso objeto de trabalho.

Buscamos elucidar e deixar claro também que o processo de preservação e construção da memória é sempre coletivo, e que no caso que nos ocupa passa por memória individual, familiar, institucional e histórica. O que em certa medida permite também por em questão se de fato podemos falar no conceito no singular. Existe uma única memória social? Acreditamos que não, mas toda construção memorialística, assim como toda ilusão biográfica possui uma busca de sentido lógico e cronológico. É igualmente possível falar, portanto, em lutas por conquistar categorias ou perspectivas que acabem legitimando as categorias ou a memória em construção. Mas por questões de tempo e espaço não aprofundaremos aqui.

A partir de agora nossa preocupação será diferente. Já falamos sobre os riscos da ilusão biográfica, e insistimos na necessidade de analisar os contextos e relações de interdependência como um meio para atribuir maior valor heurístico tanto à trajetória quanto a seu entorno. No próximo segmento buscaremos entender o paranismo como o ambiente intelectual no qual se insere a trajetória de João Baptista Groff e de toda uma geração de intelectuais, literários e artistas. Isso implicará em entender algumas características fundamentais quanto à recentíssima criação do estado do Paraná a meados do século XIX, procurando entender a rotinização de algumas práticas na relação de aproximação entre os agentes do governo e o meio intelectual do momento.

Após dado esse passo, serão analisadas brevemente as características da trajetória profissional de J.B.Groff especificamente no referente ao contexto das produções fílmicas que legitimavam e promoviam o Paraná, abordando o circuito de demandas e produtoras envolvidas. Momento este em que o personagem encontra-se ainda numa posição extremamente periférica.

Entender a consolidação de Groff como cinegrafista demandará, como veremos, entender sua trajetória em convergência com a passagem das tropas

varguistas por Curitiba, na Revolução de 1930, permitindo-lhe fazer o filme “Pátria Redimida”, que significou um grande salto em sua trajetória profissional.

4 PARANISMO E ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE: UMA AUTOIMAGEM PARA O PARANÁ NASCENTE.

Geralmente, por razões sobre as quais precisaríamos discutir mais, as pessoas têm a impressão de que sua nação existe, imutável em essência, há muitos séculos, se não desde sempre. O que hoje se ensina como a história de um país [...] geralmente pode ser acomodado às exigências de uma autoimagem, segundo a qual a nação se representa como inalterável, através das eras, em suas características básicas. As sociedades contemporâneas que ainda estão nos estágios iniciais da formação de Estados e da construção de nações em muitos casos já começam a criar uma imagem similar de si mesmas – uma imagem do passado com a qual as gerações presentes podem se identificar e que lhes dá um sentimento de orgulho da sua própria identidade nacional, além de poder servir como catalisador em um processo que geralmente inclui a integração de segmentos regionais díspares e de diferentes estratos sociais em torno de certos grupos centrais dominantes”

(Norbert Elias, 2006)

4.1 Trajetórias dos estudos sobre o paranismo

A formação da identidade paranaense tem sido objeto recorrente da literatura produzida no Paraná há pelo menos duas décadas. Em grande medida estes estudos mantêm um íntimo diálogo com as teorias da identidade nacional que tomam como ponto de partida a proclamação da República em 1889 e os valores de modernização e progresso que definiram essa transição. Segundo esta literatura, a criação do estado do Paraná, em 1853, somado ao novo contexto republicano do final do século XIX, demandava a formação de uma identidade regional que consolidasse uma *autoimagem* característica do Paraná e que fosse capaz de refletir seus traços típicos quer para seus habitantes, quer para o restante da nação.

É já conhecida para os estudiosos do Pensamento Social Brasileiro a tradição de estudos debruçados sobre os regionalismos. No que se refere aos estudos sobre o Paraná, para irmos direto ao ponto, Luís Fernando Lopes

Pereira realiza, logo nas primeiras páginas de seu livro *Paranismo: O Paraná Inventado; Cultura e Imaginário no Paraná da I República*, uma revisão da literatura focando, sobretudo, nas escolhas metodológicas ou linhas interpretativas assumidas pelos intelectuais a respeito do “paranismo” (PEREIRA, 1998, p.6-8). Segundo tal revisão a primeira linha investigativa teria privilegiado a análise das elites locais como sendo um “elemento essencialmente modernizador”, que teria promovido o desenvolvimento do país rumo à organização política, operando a dicotomia entre o atraso, representado pela monarquia, e a modernidade, encarnada pelas elites ervateiras paranaenses.

A segunda linha interpretativa, metodologicamente bastante próxima da primeira, uma vez que ambas “confundem regionalismo com as *classes dominantes*” (PEREIRA, 1998, p.8), focaria nas oligarquias, privilegiando a questão da crise de legitimidade política do regime monárquico e sua transição política em direção à República sem, contudo, destacar o caráter modernizador deste processo.

Finalmente, a última linha interpretativa apontada por Pereira, estaria filiada a alguns dos principais pressupostos do marxismo “vulgar”, enfatizaria os aspectos ideológicos e de dominação de classes preponderantes para entender a configuração regional e, neste sentido, o *regionalismo* seria visto como mera ideologia das classes dominantes.

Segundo Pereira, seria principalmente dentro das duas primeiras linhas investigativas que se produziu a maior parte da historiografia paranaense (e também paranista), marcada por um forte viés positivista. Tendo como principais iniciadores e vulgarizadores figuras como Romário Martins²³ e Rocha Pombo, este tipo de abordagem daria uma ênfase primordial aos “grandes personagens”, exaltando igualmente as grandes narrativas permeadas de mitos

²³ Assim como Pereira, enxergamos nele o mais importante ideólogo e vulgarizador do paranismo. Romário Martins foi, entre outras coisas, um dos principais (e primeiros) historiadores do Paraná, participando ativamente na consolidação do Estado. Membro fundador do IHGP (Instituto Histórico Geográfico Paranaense) esteve envolvido diretamente na resolução de conflitos territoriais para a delimitação do território do estado. Encarregou-se da direção do Museu Paranaense desde 1902 até 1928, promovendo o crescimento e divulgação do estado na esfera cultural. Estudioso da Heráldica foi ele o criador da bandeira e do brasão do Estado do Paraná e do brasão de Curitiba. Em suas diversas publicações ao longo de sua trajetória intelectual procurou, inclusive através da abertura editorial da *Ilustração Paranaense*, criar lendas que enaltescessem as raízes do Paraná, escolhendo as lendas indígenas, o Pinhão e a Araucária como os símbolos mais legítimos para esse fim.

de origem, com um grande apelo à criação de símbolos regionais. Esforço dirigido, ao que tudo indica, à apresentação do Paraná como uma realidade profundamente diferente do resto do Brasil. Diferença esta que pareceria residir especialmente nas características físicas e climáticas tão próximas da realidade europeia, assim como nas de cunho racial, com pretensões muito próximas das ideias de *branqueamento* populacional manifestas na noção de “migração ideal”. E mais tardiamente naquela pela qual se exaltaria o Paraná como pertencendo ao que ficou denominado como a “mancha loira do Brasil”²⁴.

Esta última afirmação não implica uma associação direta entre a mobilização das teorias raciais e o pensamento historiográfico paranaense como um todo. Assunto que, no mais, demandaria uma ampla e exaustiva pesquisa. Mas é importante considerar a influência que exerceu essa primeira historiografia e alguns de seus pressupostos centrais sobre futuros historiadores. Segundo Pereira tratar-se-ia de uma historiografia que “dá origem aos estudos regionais no Paraná”, e cujo cunho *paranista* acabou fazendo escola. Fato que pode ser comprovado, segundo Pereira, nos trabalhos de David Carneiro, Tulio Vargas, Ruy Wachowicz e Cecília Westphalen.

Dentro da tradição representada pela terceira linha investigativa, aquela enfileirada aos pressupostos do determinismo econômico, Pereira é significativamente mais sucinto, apontando somente os trabalhos realizados por Rubem César Keinert (1978) e de Pedro Calil Padis (1974).

Em franco contraste com esses três entendimentos, Pereira propõe uma abordagem apoiada num recorte cultural. Um estudo da formação da identidade regional enquanto processo de construção social. É a partir desses pressupostos que o autor analisa esse “Paraná Inventado” e seu papel na formação da identidade paranaense a inícios do século XX.

²⁴ Ver a este respeito a recente tese de Maria Julieta Weber Cordova (2009). Em determinado momento de sua obra, a autora detém-se sobre o papel intelectual de Bento Munhoz da Rocha, quem segundo ela opunha a formação social do Sul, e especificamente do Paraná, àquela formação social brasileira descrita por Gilberto Freyre, em Casa Grande & Senzala. Perspectiva essa que se cristaliza nas palavras de Bento Munhoz da Rocha: “O sul é branco. É mesmo a mancha loira do sul do Brasil [...] O mestiçamento brasileiro estabelece um contraste com as populações do Sul. Provoca uma atitude de reserva. Dá a essas populações a consciência de sua diversificação em face da normalidade brasileira e uma vaga intuição de que influência cultural implique necessariamente em influência racial, como na Europa” (ROCHA, 1960, p.73 apud CORDOVA, 2009, p.131).

Nesse sentido, entendemos que o trabalho de Pereira se insere numa linha de investigação sobre o sentido sociológico dos regionalismos, num momento em que, como signatários desse campo de estudos sobre a formação da identidade nacional, realizam uma guinada metodológica bastante importante. Mais precisamente no sentido de priorizarem o papel dos intelectuais e o efeito de suas interpretações dentro dos processos econômicos, sociais e políticos locais.

Podemos dizer que se trata de um momento em que começa a se delinear um novo modo de fazer historiográfico e sociológico, a partir do qual a questão da cultura e da formação identitária (considerando sua produção simbólica inerente) ganha o centro do cenário acadêmico e investigativo. Obras como *A Formação das Almas* de José Murilo de Carvalho²⁵, só para mencionar um dos trabalhos de maior impacto, exemplificam essa guinada.

Uma guinada que evidentemente não se restringe às Ciências Sociais brasileiras, senão que também se manifesta como uma dentre as tantas mudanças metodológicas ocorridas no interior das Ciências Sociais na Europa e Estados Unidos, provocadas, sobretudo, pela chamada “virada linguística”, que segundo MAIA (2006) encontra nos estudos de Wittgenstein um de seus principais pontos de partida.

Dentre os trabalhos produzidos a respeito da formação da identidade no Paraná a maioria destaca o forte papel atribuído à Modernização e à criação dos Símbolos Regionais por parte dos escritores, artistas, políticos e intelectuais para a formação da identidade. É o caso, dentre outros, de trabalhos como os de PEREIRA (1998); BEGA (2001) e SALTURI (2007; 2011).

Essa importância dada ao papel dos intelectuais e ao efeito social de suas ideias dialoga diretamente com o entendimento que deles propõe Renato Ortiz (1994), o qual lhes atribui o papel de mediadores simbólicos de cujas interpretações surgiria e seria incorporada a identidade nacional²⁶.

²⁵ Esta obra é postulada por Pereira como uma das principais referências metodológicas para seu trabalho. (PEREIRA, 1998, p.14).

²⁶ Ver Bega (2001)

Igualmente parece haver presentes traços da noção mannheimiana de *Intelligentsia*, segundo a qual os intelectuais possuem como característica principal certo desprendimento dos diversos grupos sociais. Algo que lhes permitiria, a princípio, estabelecer interpretações singulares sobre a realidade social²⁷.

Assim sendo, é possível afirmar que a importância dada pelas Ciências Sociais brasileiras às Interpretações e Representações do Brasil, sejam elas advindas da literatura, do jornalismo, do campo editorial ou do artístico, também encontrou seu paralelo nas investigações locais ao longo dos últimos vinte anos.

São estudos que apontam para a elucidação desse processo histórico e social através, sobretudo, das trajetórias sociais de vida e das relações sociais daqueles que lutaram pela formação de uma identidade (e de um estilo) propriamente paranaense. Obras nas quais o *paranismo* é apontado, diretamente ou através das trajetórias intelectuais e obras de alguns de seus vulgarizadores, como um dos principais responsáveis pela consolidação da história, da construção de símbolos, das ações de governo e das produções artísticas orientadas à constituição de uma identidade regional²⁸.

São estudos que nos colocam como testemunhas de um longo processo, cuja cristalização mais acabada se daria no início da década de 1920, através daquele que ficou conhecido como o Movimento Paranista, e que concentrará nas obras dos mais relevantes artistas locais e na revista "Ilustração Paranaense", em 1927, seus principais meios de circulação e legitimação enquanto forma de pensamento e/ou visão social de mundo.

Entendemos aqui, portanto, o paranismo e o movimento paranista precisamente como um ambiente intelectual em que esse grupo de pessoas, artistas plásticos, literatos e intelectuais, circulavam e desempenhavam sua vida social e pública. J.B.Groff, apesar de sua situação precária em termos de capital financeiro ou capital político, conseguiu angariar ao longo de sua vida um capital social bastante significativo. Mesmo focando em sua produção

²⁷ Ver a este respeito BEGA (2001)

²⁸ BEGA (2001, p.405) ao falar dos Simbolistas paranaenses, afirma que estes personagens que "inventaram o Paraná" pertenciam a uma geração que dominava o ambiente cultural, político e jornalístico deste período, transitando, muitos deles, entre essas diversas esferas.

vemos o claro plano secundário que esta ocupava. Mas foi nesse ambiente cultural que veio à tona a revista fundada por J.B.Groff e subsidiada por Affonso Camargo, ampliando seu reconhecimento e sua própria importância dentro do movimento. Essas ideias, esse estilo, esse ambiente cultural viu-se cristalizado e materializado em boa medida graças à revista.

A “Ilustração Paranaense” possuía um enorme empenho em caracterizar cada detalhe da revista com símbolos autóctones e criar um estilo e uma exaltação de elementos locais que conseguissem despertar uma sensação de pertencimento ao Paraná e ao Paranismo. Abundam as araucárias, os pinhões e inclusive animais autóctones tais como a anta e a gralha azul, agindo como elementos simbólicos capazes de dar um sentimento de pertença aos paranaenses, esses habitantes do mais novo estado do país, que à época contava apenas com quase 70 anos de existência. Os pintores mais renomados trabalharam e publicavam alguns quadros na revista. A Ilustração Paranaense teve, portanto, um importante papel local. Era disso que se tratava, de inventar uma identidade, de tentar responder à pergunta sobre “O que é o Paraná”²⁹.

Luis Afonso Salturi (2007) torna isto explícito ao afirmar que

as várias comemorações cívicas promovidas pelos paranistas estavam mesmo articuladas com o projeto maior da 'invenção de uma tradição' para o Paraná, na qual a memória deveria ser preservada e estruturada, pois estando ligada ao passado, os bens acumulados deveriam ser transmitidos não só como resposta ao presente, mas estariam também voltados para o futuro.

Pereira (1998) comenta que “os paranistas terão que inventar um estado (...) lançando as bases de uma identidade que passe a fazer com que seus habitantes nutram o mesmo sentimento de pertencimento à terra paranaense”. Igualmente exemplificativo resulta o título escolhido por Maria Tarcisa Bega: “Sonho e Invenção do Paraná: Geração Simbolista e a Construção de Identidade Regional”.

Como podemos ver, diferentemente dos primeiros e longevos tratados históricos, esses trabalhos voltam suas lentes em direção aos processos culturais. Incorporando uma perspectiva em íntimo diálogo com os

²⁹ Nome de um dos filmes encomendados por Munhoz da Rocha à produtora carioca dos irmãos Botelho.

pressupostos da História Intelectual e, por que não, do próprio Pensamento Social Brasileiro. Dentro da Sociologia, os já mencionados trabalhos de Maria Tarcisa Bega e Luis Afonso Salturi acionam como pilares teórico-metodológicos elementos das sociologias de Karl Mannheim (sobretudo por meio da teoria *geracional*); Norbert Elias (pela incorporação das teorias de *configuração*), encontrando um grande peso analítico na teoria dos *Campos* de Pierre Bourdieu.

Um aspecto que não é de pouca importância, pois como veremos, uma vez que dentro da miríade de relações e atividades intelectuais, cujas fronteiras no contexto da Primeira República encontravam-se ainda frouxamente estabelecidas, tanto Bega quanto Salturi conseguem identificar campos com razoável grau de autorregulação e autonomia dentro da configuração paranaense. Quais sejam: o da Literatura Simbolista, no caso de Bega, e o da Pintura Paranista, no de Salturi.

4.2 Contexto histórico e configuração do Estado do Paraná

Diversas e importantes mudanças aconteceram no Paraná ao longo dos séculos XIX e XX no campo político, econômico, social e geográfico. Mudanças que não podem ser simplesmente explicadas pelo abrupto aumento de uma população que passou de 126.722 habitantes em 1872 a 685.354 em 1920 (ROSEVICS, 2009, p.38). A própria transição do Império à Primeira República, cujo ápice se deu em 1889 não basta, por si só, para propiciar-nos um modelo analítico e explicativo das mudanças ocorridas no território que hoje conhecemos como Paraná.

Evidentemente, os ventos modernistas e republicanos que corriam por todo o território nacional (com sua implícita ambiguidade) também levantavam pó por estes cantos, despertando a resistência dos espíritos mais conservadores. A nova configuração econômica que passa a movimentar as engrenagens do país também ecoa no Paraná, onde o mesmo vapor se misturará (com intensas notas de erva-mate³⁰) aos mesmos cheiros: mata e ferro; café, fumaça e mar.

³⁰ Há aqui, de fato, outro aspecto relevante da singularidade paranaense, uma vez que tal como indica Bega (2001, p.93) o ciclo da erva-mate representava uma “forma diagonal de produção

Contudo, estas mudanças encontram-se entrelaçadas intimamente a uma mudança de outra ordem, uma mudança muito mais singular e literalmente mais significativa: a emancipação e consolidação da província do Paraná em 29 de agosto de 1853, através da sanção da Lei nº 704.

Entendemos que esta emancipação fez emergir necessidades políticas, econômicas e sociais específicas, assim como necessidades simbólicas deveras particulares nesta região. O vasto território anteriormente vivido, sentido e interpretado como terra de passagem – terra de tropeiros e de imigrantes – viu-se na necessidade repentina de uma consolidação de outra ordem.

Que era, afinal de contas, esse Paraná nascente? E mais ainda, quem eram seus habitantes e que tipo de laços os congregava a formar uma comunidade? O que os identificava?

O Paraná surgia então quase como uma realidade intangível, girando entre os sólidos muros simbólicos representados, sobretudo, por São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Possuía à sua frente o imperativo máximo de consolidar-se como estado. Tanto no contexto geográfico e político (haja vista os esforços para solucionar problemas de fronteira com o estado de Santa Catarina, e as estratégias e arranjos partidários oriundos do advento da Primeira República)³¹, como no contexto simbólico (em termos de uma identidade regional singular, com suas tradições e estandartes) perante seus habitantes e o resto da nação.

Um processo social e histórico que implicava, inexoravelmente, uma nova realidade que precisava ser significada e interpretada. Uma nova realidade que demandava a formação de novos modos de pensar, de sentir e de agir.

Falamos de estruturas que se deixam enxergar empiricamente. Os esforços advindos dessa construção podem ainda ser respirados: nos acervos locais, junto ao pó das prateleiras, nas centenas de relatórios de governo; nas amarelcidas partituras dos nascentes *hynos* regionais; nos jornais repletos de

[...] que moldará a elite dominante no que diz respeito à sua vinculação incompleta ao cenário nacional”.

³¹ Sobre os conflitos geográficos ver, por exemplo, (BEGA, 2001, p.123), (ROSEVICS, 2009, p.33 a 40). A respeito dos fatores políticos vale a pena observar, entre outros, os estudos de DAGOSTIM (2011) e GOULART (2008).

matérias entusiastas a cada novo edifício público; a cada novo metro incrustado na Graciosa em direção a Paranaguá. Aprecia-se também, pelo imaginário construído, nos versos da poesia simbolista e nas páginas da *Ilustração Paranaense*, nas fotografias das “bellezas naturaes” locais. Aspira-se ríspidamente no nitrato da película revelando o surgimento de toda a parafernália de instituições totais do Estado: o Leprosário São Roque, o famoso Centro de Mendicância chamado Asylo São Vicente, os Abrigos e Juizado de Menores³². É experimentado paradoxalmente e como herança simbólica na embriaguez emocional e sensitiva produzida em nós pelo cheiro das araucárias, essa trilha aromática que ritmicamente enfeita os passos misturando-se aos pinhões gravados no *petit-pavê* das calçadas. São vestígios concretos de um processo bastante longo em que surgia um novo espectro de relações sociais (com suas interpretações e representações).

Podemos também entendê-los como elementos substanciais da construção da memória coletiva e histórica do Paraná. Uma memória que longe de ser unívoca e espontânea é construída e inventada.

A produção fotográfica de João Baptista Groff insere-se também nesse movimento, através de um “olhar fotográfico” típico desta geração paranista do século XX (LIVISKI, 2007; STECZ, 1988; VIEIRA, 1998). Se o Movimento Paranista aparece como uma espécie de paradigma ou síntese deste longo processo, isso talvez se deva justamente a sua concretude. Graças à tangibilidade de suas articulações sociais e à explicitação de seu projeto ideológico e estético. Uma concretude que permite a rotinização e naturalização de processos há tempos em gestação e que parece arrastar, como uma sorte de eco, uma ideia bastante conhecida por nós, qual seja a de que “os agentes certamente tem uma apreensão ativa do mundo. Certamente constroem sua visão de mundo. Mas essa construção é operada sob coações estruturais” (BOURDIEU, 2004, p.157).

Entendo que é dentro do contexto desse legado, enquanto estrutura estruturada (ou ao menos progressivamente estruturada) e estruturante, que se

³² Refiro-me aqui a cenas de Pelo Paraná Maior (1927). Filme institucional dedicado à promoção do governo de Caetano Munhoz da Rocha, projetado por primeira vez na feira cafeeira de Rezende –RJ.

deve entender a trajetória de João Baptista Groff e sua relação com o Movimento Paranista. E não somente em seu aspecto subjetivo, isto é, no âmbito das representações produzidas por suas obras, senão também, e sobretudo, das relações que conformam os bastidores dessas obras, das regras e das estratégias disponíveis que possibilitaram e legitimaram esse jogo.

4.3 A imaginação sociológica e as contingências

E nesse sentido, tanto sua trajetória como a de qualquer outro intelectual, escritor ou artista plástico tem seu percurso e possíveis estratégias de viabilização profissional afetados por processos de uma abrangência maior. Não se discute que são os indivíduos que transformam a realidade, inclusive quando pensamos em termos institucionais. Mas é também verdade que suas ações submetem-se a certo número de contingências (BECKER, 2007), sejam elas de ordem social, histórica, econômica ou política. As possibilidades de escolha nunca são infinitas.

Se recordarmos um pouco de Wright Mills³³ em seu convite a uma imaginação sociológica, sem a necessidade de tomá-lo como um marco teórico, podemos tomar uma de suas primeiras propostas como um exemplo disso. Aceitando seu convite à relativização da dicotomia entre sociedade e indivíduo, tão presente na teoria sociológica, acreditamos poder alcançar um maior grau de compreensão dos fenômenos sociais, numa tentativa de não desconsiderar o enorme grau de complexidade a eles inerente:

El primer fruto de esa imaginación [sociológica] –y la primera lección de la ciencia social que la encarna- es la idea de que el individuo sólo puede comprender su propia experiencia y evaluar su propio destino localizándose a sí mismo en su época; de que puede conocer sus propias posibilidades en la vida si conoce las de todos los individuos que se hallan en sus circunstancias.

³³ Tanto Bertaux quanto Mills e Bourdieu, encontram-se, cada um à sua maneira, defrontando-se com a herança trazida pelo funcionalismo e pela sociologia mais instrumental e sistêmica que havia ficado em voga nos anos anteriores.

La imaginación sociológica nos permite captar la historia y la biografía y la relación entre ambas dentro de la sociedad. Esa es su tarea y su promesa (MILLS, 2007, p.25).

Poderia parecer uma associação leviana, e inclusive pueril à primeira vista, mas além da necessária contextualização da trajetória de J.B. Groff em relação às contingências e limites de escolha que a perpassam, seria também interessante valer-nos da proposta de Mills em outro sentido. Qual seja, o de afirmar que Groff possuía uma “imaginação sociológica” razoavelmente acurada, isto é, um senso de oportunidade capaz de fazer-lhe perceber e registrar momentos históricos importantes, de estar no momento e lugar certos, de buscar os apoios e apadrinhamentos que lhe permitissem levar à frente sua carreira como fotógrafo e como cinegrafista.

E penso que não é de pouca relevância para a construção deste trabalho apreender sociologicamente essa sensibilidade e esse senso de oportunidade, assim como também as “casualidades” e “acazos” tão presentes nas narrativas que constroem sua memória. Mas igualmente importante seria o fato de não desconsiderar nem as características pessoais do indivíduo, nem os limites de escolha impostos pelo contexto. E, dessa maneira, uma saída possível ao uso de uma biografia como tendo sentido pré-definido, seria a de entender que tanto seu senso de oportunidade quanto as casualidades que o afetaram podem ser mais bem entendidos desde uma perspectiva sociológica ao avaliar: a) de um lado as contingências e intercontingências que possibilitaram e limitaram sua experiência e; b) um significativo grau de imaginação sociológica que lhe permitiu valer-se das oportunidades dentro daquele contexto.

É esse caminho que enxergo como possibilidade de abordar desde outra perspectiva a trajetória de J.B. Groff. No sentido de que, situando-a dentro do contexto que lhe tocou viver, bem como observando atentamente as oportunidades e limitações que tinha a seu alcance para viabilizar sua carreira, pode ser útil para compreender como os processos prévios e imediatamente posteriores à Revolução de 30 afetaram sua vida e suas escolhas.

Tensionar a memória de Groff e sua própria obra como testemunhos de um momento histórico. De um conjunto de características e propostas encarnadas pelo projeto nacionalista da Revolução de 30 que vieram resultar

numa nova série de possibilidades de profissionalização e destaque para um grande número de intelectuais, literatos, artistas e músicos.

Seria possível que esta perspectiva metodológica propiciasse ferramentas capazes de elucidar aspectos importantes de outras trajetórias de intelectuais e artistas locais? Ou em outras palavras, nos permitiria enxergar quais oportunidades foram trazidas por essa mudança histórica à vida desses indivíduos? Entender de que modo conseguiram adotar estratégias que lhes possibilitassem aproveitá-las ou não em prol da viabilização de suas carreiras?

Pode ser ainda muito cedo para responder essas perguntas. Mas entendemos que possa se tratar de uma via profícua para se abordar essas trajetórias, como estas se viram afetadas pelos eventos em andamento, tanto mais que, numa perspectiva mais ampla, abrem possibilidades para entender o papel que acabaram desempenhando posteriormente dentro do novo contexto da política nacional. No caso, após os eventos da chamada Revolução de 30.

São trajetórias nas quais certamente os efeitos não se apresentaram da mesma maneira para todos. Para elucidar este ponto é interessante, por exemplo, analisar o caso singular da trajetória de Lange de Morretes, o qual após a consolidação do novo regime acabou vendo-se isolado profissionalmente, mudando-se para São Paulo e modificando completamente sua atuação profissional.

Luis Afonso Salturi relata alguns dos “desentendimentos” do artista com Manoel Ribas, advindos do fato que “Lange de Morretes se preocupa com o processo de institucionalização da arte e com a subordinação desta ao campo da política”. O posicionamento de Lange de Morretes se contrapõe ao processo de rotinização e institucionalização da relação entre Estado e ambiente intelectual, defendendo os “artistas autênticos, protegendo a profissionalização artística ao invés da institucionalização da arte” (SALTURI, 2007, p.33). Ao se opor ao processo em andamento, Lange de Morretes, esse “artista-cientista”, como Salturi o chama, muda-se para São Paulo “aceitando o cargo de assistente na Cátedra de Paleontologia no Museu Paulista” (*Ibidem*, p.34).

Acreditamos ser importante fazer esta menção para dimensionar como as mudanças na configuração, assim como os deslocamentos de poder dentro da mesma, surtem efeitos contingenciais para os indivíduos envolvidos. Em nosso

caso específico os do ambiente intelectual paranaense. Mas esses efeitos contingenciais não convergem ou afetam as trajetórias individuais do mesmo modo. Dessa maneira, em uma análise configuracional e relacional como a que estamos fazendo, tanto as similaridades quanto as diferenças podem proporcionar uma melhor compreensão do fenômeno em questão. Algo que Howard Becker convida a realizar, pois

O estabelecimento de comparações desse tipo revela outras complexidades na criação e aplicação de regras, complexidades que podem ser examinadas em futuras pesquisas.

A consequência imediata desse resultado é que todo estudo pode dar uma contribuição teórica, acrescentando alguma coisa nova que precisa ser pensada (BECKER, 2007, 167).

A trajetória de J.B.Groff, comparativamente ao caso de Lange de Morretes, por exemplo, moveu-se em outro sentido. Após uma década de filmagens locais e um alcance limitado regionalmente como cinegrafista, a Revolução de 30 veio lhe propiciar atingir o ápice de sua atuação profissional. Sua decisão de subir ao trem acompanhando o comboio das tropas varguistas permitiu-lhe fazer seu mais importante filme, com o qual, além de ganhar certa projeção nacional, conseguiu consolidar-se como cinegrafista da gestão Ribas, vinculado posteriormente ao DEIP (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda)³⁴.

Assim sendo, se foi através de uma série de “peripécias” que ele conseguiu acompanhar e registrar o avanço da revolução, se foi preciso burlar a segurança e o controle do exército para manter-se dentro do trem e acompanhar sua marcha até Itararé e depois até o Catete; após esses eventos sua atuação como cinegrafista alcança outro patamar. Além de filmar os eventos corriqueiros da gestão Ribas, em 1932, com a Revolução Constitucionalista ele pode filmar os eventos com a autorização explícita e os salvo condutos necessários para acompanhar o conflito bem de perto. Munido das permissões e autorizações necessárias, João Baptista Groff ganhava outro tipo de acesso aos fatos, outro alcance, outra possibilidade de registrá-los.

³⁴ Órgão estadual que se remetia diretamente ao DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) do governo Vargas e que estabeleceu políticas centralizadoras que passaram a pautar a produção cinematográfica nacional como um todo.

Se por um momento pudéssemos nos aproximar de alguns conceitos mobilizados pela teoria dos campos de Bourdieu, talvez a ideia de jogo pudesse servir-nos para descrever a trajetória de J.B.Groff como a clássica figura do “bom jogador”. Neste sentido, casualidades e acasos aparentemente desordenados e confusos – os que colocam, por exemplo, João Baptista Groff como fotógrafo e jornalista de marcada presença em importantes jornais locais (entre 1926 e 1940); como fundador e diretor da revista “Ilustração”, subsidiada pelo governo Affonso Camargo (entre 1927 e 1930); como único cinegrafista a realizar um registro sistemático da Revolução Varguista de 1930; e, finalmente, como um dos mais importantes realizadores dos cinejornais do DEIP sob mando do novo interventor Manoel Ribas (entre 1930 e 1945) – podem aparecer perante o sociólogo como a manifestação de um “habitus” que é, ao mesmo tempo, “sentido do jogo e jogo social incorporado” e no qual “nada é simultaneamente mais livre e mais coagido do que a ação do bom jogador” que “fica naturalmente no lugar em que a bola vai cair, como se a bola o comandasse, mas, [que] desse modo, ele comanda a bola” (BOURDIEU, 2004, p.82). Assim sendo, casualidades aparentes tomariam, após o olhar atento, a forma de contingências ou até de causalidades fatuais.

Não é descabido reiterar o papel que certas contingências desempenharam na adoção das escolhas individuais no pós 30 e ao longo da Era Vargas. Adotando esta postura, evitaríamos a atribuição de um papel explicativo fundamental às casualidades e acasos que incidiram sobre eles, e inclusive às características pessoais de cada um deles, alcançando um enfoque mais propriamente sociológico. Em poucas palavras, evitaríamos o risco da ilusão biográfica.

A seguir procura-se realizar o seguinte percurso: em primeiro lugar, a) contextualizar de modo minimamente detalhado o processo de aproximação entre Estado e meio intelectual desde seus inícios constatáveis. Noções como o processo de rotinização de certas práticas serão fundamentais para essa abordagem. Em segundo lugar, b) entender de que modo essa aproximação contribuiu para a produção de uma determinada autoimagem do Paraná e, finalmente; c) empreender a tentativa de fazer com que esse contexto de

contingências lance um possível feixe de compreensão sobre a trajetória de J.B Groff.

4.4 Castelo de cartas

Os símbolos são os instrumentos por excelência da "<integração social": enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação [...], eles tornam possível o consensus acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração "lógica" é a condição da integração "moral".

(Pierre Bourdieu, 2010, p.10)

A não ser que se domine o ofício de sociólogo , é difícil elucidar os problemas que os indivíduos encontram em suas vidas. [para isso] é preciso ser capaz de traçar um quadro claro das pressões sociais que agem sobre o indivíduo. Tal estudo não é uma narrativa histórica, mas a elaboração de um modelo teórico verificável da configuração que uma pessoa (...) formava em sua interdependência com outras figuras sociais da época"

(Norbert Elias, 1995, p.18)

As pesquisas levadas a cabo por Maria Tarcisa da Silva Bega (2001), Afonso Salturi (2007, 2011) e Amélia Siegel Correa (2011) foram-nos de extrema utilidade para poder entender a composição de alguns círculos de relações sociais dentro da configuração paranaense em formação. E mais do que isso, serviram-nos também de base para refletir sobre os processos de formação e rotinização das ideias e de algumas das práticas através das quais o paranismo se consolidou, não somente como uma visão social de mundo, senão também como um fator fundamental para a formação da identidade regional. Em outro registro, também foram importantes para a compreensão do processo de construção social de memória coletiva e histórica.

A trajetória social de Alfredo Andersen, considerado o *pai da pintura paranaense*, e os círculos sociais pelos quais transitava, tão cuidadosa e exaustivamente detalhados por Amélia S. Correa (2011), pode ilustrar de maneira surpreendente a íntima proximidade que os dirigentes políticos buscaram estabelecer com o ambiente intelectual. Mas também pode servir-nos de base para entendermos o futuro relacionamento entre esses mesmos

dirigentes e os artistas “novos”³⁵, os quais, junto ao cineasta João Baptista Groff, acabaram se congregando em torno do mencionado Movimento Paranista.

O que pretendemos analisar neste momento é a aproximação existente entre alguns agentes do governo local e o meio intelectual e artístico da época. Isto se fundamenta na hipótese de que é através dessa relação principalmente que se pauta a produção cultural e artística do momento, ou mais especificamente, de uma parcela importante dessa produção. De maneira que isto evidenciaria a importância desempenhada pela esfera política no que diz respeito à produção de imagens (sejam elas pictóricas, da escultura, fotográficas ou fílmicas) através das quais foi posta em circulação uma autoimagem bastante convincente do que é o Paraná.

Nesse sentido, e guiado pelo que indicam as fontes e dados consultados, um dos momentos iniciais de aproximação entre o governo local e o meio intelectual e artístico acontece através de Vicente Machado, precisamente em sua relação com Alfredo Andersen. Relação que aparece como ponto de partida pelos seguintes motivos: a) em primeiro lugar, e talvez de maneira mais óbvia, pelo fato de ser Andersen a figura mais sobressaliente do momento em relação à representação pictórica, senão o único, uma vez que Mario de Lima teria saído de cena (SALTURI, 2007); b) além desse vínculo direto, Andersen fora o encarregado pela formação inicial dos principais pintores do movimento paranista, o que prenuncia mais do que a formação de um estilo, uma rede de relações e interdependências considerável. É, aliás, através dessa relação entre Alfredo Andersen e Vicente Machado, com uma importante participação de Romário Martins, que os discípulos de Andersen obtiveram as bolsas que para o aperfeiçoamento de sua formação na Europa. Em sua tese de doutorado, Salturi mapeia muito precisamente o “tipo de investimento

³⁵ Os mais importantes artistas contemplados no estudo de Salturi (2011) são por ele classificados da seguinte maneira: **a) Geração de Precursores**: o português Mario de Lima (1858–1942) e o norueguês Alfredo Andersen (1860-1935); **b) Geração dos artistas “Novos”**: Zaco Paraná (1884-1961), João Turim (1880-1949), João Ghelfi (1890-1925), Lange de Morretes (1892-1954), e **c) Geração dos artistas “Herdeiros”**: Theodoro de Bona (1904-1990) Arthur Nísio (1906-1974) e Erbo Stenzel (1911-1980).

educacional” e os destinos aos quais viajaram os artistas em questão (SALTURI, 2011, p.121)³⁶.

Essa aproximação entre agentes do Estado e meio intelectual se nos apresenta como um ponto interessante a analisar. As pesquisas sobre as trajetórias locais que nos servem de suporte nos convidam também a essa reflexão³⁷. Uma identificação que, vale esclarecer, não necessariamente seria endossada sem mais nem menos por cada um desses autores.

No caso da tese de doutorado de Salturi, por exemplo, torna-se evidente um rechaço das explicações que buscam entender as obras dos artistas paranistas em função de sua relação com o Estado pela via do mecenato. Ele nega a subjugação do campo artístico ao projeto da elite política, apontando a necessidade de considerar também a “interioridade” e o sentido das escolhas e da criatividade dos artistas, considerando os laços de afetividade na composição do grupo.

Se bem que não propomos aqui uma relação determinista segundo a qual um suposto mecenato estatal seria suficiente para explicar cabalmente as características e natureza das obras de literatos, artistas e cineastas, podemos entender que essa relação com alguns agentes do Estado, e mais do que isso com uma determinada visão social de mundo, possui um razoável valor explicativo, posto que torna evidente certa negociação na composição dessas obras.

É preciso considerar que nos encontramos nas primeiras três décadas do século XIX. Num Paraná ainda sequer centenário e em plena via de estruturação. Não é exagero ressaltar a posição extremamente periférica do estado dentro do contexto nacional. Algo que repercutia diretamente no trabalho artístico e intelectual do período. Em outras palavras, o que é necessário ressaltar é a imensa dificuldade de artistas, escritores e intelectuais locais para conseguirem viabilizar suas carreiras e alcançar um mínimo de

³⁶ Segundo o autor eis as informações mais detalhadamente. Todos os artistas foram beneficiados com bolsa de estudo para ampliar sua formação na Europa, menos João Ghelfi que o fez com pagamento por execução de uma obra pública. Assim sendo, João Turin e Zaco do Paraná foram a Bélgica e França; Lange de Morretes e Arthur Nísio tiveram como destino a Alemanha; Theodoro de Bona a Itália; e, finalmente, Erbo Stenzel ao Rio de Janeiro.

³⁷ CORREIA (2011) sobre Alfredo Andersen, BEGA (2001) sobre a Literatura Simbolista paranaense e por SALTURI (2007; 2011) sobre os artistas plásticos no Paraná.

projeção nacional. Fato evidenciado em parte pelo que ficou conhecido como a “panelinha do Rio”.

Trata-se de um considerável número de literatos e artistas paranaenses que estabeleceram base no Rio de Janeiro. Sendo esta a capital cultural do país, foi o modo que eles encontraram de ingressar no campo artístico nacional, abrindo espaço para circulação de suas obras e a consolidação de suas carreiras, uma vez que localmente era praticamente impossível conseguir isto. Esse grupo de intelectuais no Rio era formada pelos simbolistas Tasso da Silveira, Andrade Muricy e Silveira Neto, e contava com o mecenato do empresário Moisés Marcondes. Participavam também Nestor Vitor e Rocha Pombo. (BEGA, 2001; CORREA, 2011).

Affonso Camargo, em 1929, teria inclusive inaugurado com verbas estatais o “Centro Paranaense” na Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro (CORREA, 2011, p.133). Note-se como uma geração de intelectuais precisou adotar estratégias em sua trajetória profissional que muitas vezes envolveram também uma proximidade bastante grande com agentes estatais. Em suma, não se trata de afirmar que as obras foram, necessariamente, pautadas pelo Estado, contudo, não seria exagerado supor um razoável grau de negociação dessas imagens, ou de parte delas.

Mas para entender isto melhor precisaríamos arriscar alguns passos prévios. Valer-nos de certos documentos que ajudem a comprovar tanto essa relação quanto os interesses implícitos que a vestem.

4.5 Cartas na manga. A formação e circulação das ideias paranistas e a rotinização das relações entre estado e meio intelectual.

Como já foi mencionado anteriormente, as fontes e a bibliografia disponíveis permitem entender a figura de Vicente Machado como um dos primeiros e mais importantes agentes, junto a Romário Martins, da aproximação entre Estado e o meio intelectual, e mais especificamente o artístico, no interesse da criação dessa autoimagem para o Paraná.

Assim sendo, resulta importante destacar que antes da coligação entre o Partido Federal Paranaense (advindo do Partido Conservador e representante das elites ervateiras) e o Partido Liberal Paranaense (representante dos

tropeiristas e latifundiários) ocorrida em 1908, a liderança política mais emblemática do Paraná era precisamente Vicente Machado (1860-1907), principal expoente da burguesia ervateira local.

A própria doença e posterior falecimento de Vicente Machado acabaram mobilizando as elites em busca de uma nova coligação. É deste empenho, precisamente, que surge o PRP (Partido Republicano Paranaense), em cujo interior se alojaram as duas elites historicamente antagônicas do Paraná. É através dessa agremiação partidária que a oligarquia regional estabilizará seu monopólio político até a Revolução de 1930, anulando a possibilidade de oposição real. Esta coligação resulta importante, pois será por ela que Affonso Camargo e Caetano Munhoz da Rocha garantirão o controle do executivo pelo menos entre 1916 a 1930.

Tanto DAGOSTIM (2011) quanto GOULART (2008) apontam o fato de Affonso Camargo controlar o cenário político já desde 1912, ano em que foi vice-presidente de Cavalcanti. Estas duas figuras, Affonso Camargo e Munhoz da Rocha, acabaram se tornando os principais mobilizadores do cinema em prol da difusão do Paraná para fora de suas fronteiras e para a legitimação de suas gestões. Um processo que mobilizou cinegrafistas de fora do estado, sobretudo a produtora carioca Botelho Films.

Mas voltemos ao assunto presente. Tanto Vicente Machado como Romário Martins, e posteriormente Affonso Camargo, exerceram um papel crucial sobre algumas das escolhas artísticas de Andersen (assim como dos futuros artistas e cineastas). Há evidências seguras de que a permanência de Andersen no Paraná, após uma grande hesitação para regressar à Noruega, tenha sido influenciada por Vicente Machado. Assim o mostram as palavras do próprio artista:

O dr. Vicente Machado, que era meu amigo, e em quem eu via um estadista de valor, me fez diversas encomendas, e como eu tinha podido economizar o suficiente para voltar à minha pátria, fui um dia na casa do dr. Vicente [...] ficou muito sério e disse-me. 'Não faça isso Sr. Alfredo. Eu preciso do senhor aqui, para ajudar a educar meu povo. Eu lhe farei uma Escola de Belas Artes e lhe garanto que o senhor nunca terá razão de se arrepender de ter ficado aqui (CORREA, 2011, p.120).

Podemos notar nesta fala do estadista o alto grau de personalismo com que se exercia o poder estatal e as relações estabelecidas entre este e

quaisquer outros agentes. O baixíssimo grau de institucionalização do meio artístico paranaense e, sobretudo do próprio aparelho estatal, são traços recorrentes no cenário da primeira República, pautados por aquilo que no Brasil se convencionou chamar de *Coronelismo*. Mas o que mais nos interessa notar aqui é a negociação utilizada para se obter do artista um determinado tipo de produção, num cenário em que se almejava a consolidação de um retrato sobre a realidade nacional, e destacadamente local.

A noção de “educar meu povo”, expressa por Vicente Machado, assim como a promessa de institucionalizar e consolidar o campo artístico específico – “Eu lhe farei uma Escola de Belas Artes” – são de notória importância para minha análise. Igualmente o será a carta enviada por Romário Martins em 22 de abril de 1918 a Andersen, pelo menos onze anos após àquela, e que atesta a continuidade desta prática que se rotinizava progressivamente na consolidação das representações sobre o Paraná:

Preciso com certa urgência que venhas, porque temos que combinar um outro retrato do Senador Generoso³⁸. Como ele já te disse, pretende adquirir o retrato feito; e eu, então, **combinei com os amigos que tal retrato lhe seja oferecido e que farás outro para a pinacoteca. Ambos serão pagos por meio de uma subscrição que será facilmente coberta.** Terás, assim, **assegurada a tua situação financeira presente, o que te irá facilitar tua ida ao Rio** [...] Além disso, Paranaguá te encomendará também um Wenceslau Braz, para a Galeria da Municipalidade” (*ibidem* - *grifos nossos*)

Entendemos que a intenção de Andersen de ir ao Rio consistia precisamente em ter acesso a este grupo de artistas, escritores e intelectuais já estabelecidos no Rio de Janeiro e com considerável inserção dentro do campo artístico. Um empreendimento que Andersen não conseguiria fazer por conta própria, sem a articulação de Romário Martins, intimamente ligado ao grupo, assim como Affonso Camargo.

Por sua vez, as palavras de Romário Martins na carta são explícitas sobre esta relação de convencimento do artista, apelando à viabilização de sua situação financeira e a “sua ida ao Rio”. Igualmente explícita é a fonte pública

³⁸ Fala-se aqui de Generoso Marques dos Santos (1844-1928) um dos mais importantes líderes da elite ganadeira dos Campos Gerais, congregados antes da coligação de 1908 no Partido Liberal Paranaense.

dos subsídios para os retratos encomendados, inclusive para aquele que será obsequiado ao Sr. Generoso Marques.

Essas palavras deixam novamente entrever esse traço personalista e o baixo peso da estrutura institucional do Estado num Paraná recém-nascido, dos ditos *pesos e contrapesos* da estrutura republicana. Um tipo de relação que se estenderá pelo mesmo círculo até a figura do governador Affonso Camargo. Romário Martins prossegue em suas palavras dentro da mesma carta endereçada a Andersen:

falando a teu respeito com o presidente do estado [Affonso Camargo], combinei que ele posasse em teu atelier para um retrato oficial. Acho que te convem dispensar algum tempo para esse trabalho, de maneira a poderes, também, leva-lo ao Rio. Esse retrato será igualmente adquirido.

Mas, de que maneira isso nos diz respeito? Como é que essas vinculações e interesses podem ajudar a contextualizar a trajetória de Groff? E, mais ainda, como é que isto pode nos propiciar prova de um processo de rotinização dessas práticas?

Bem, é interessante observar que, nove anos transcorridos após esta carta, ou seja, em 1927, o presidente retratado foi o responsável pela destinação do subsídio que ajudaria a viabilizar a existência e circulação da revista *Ilustração Paranaense*, fundada e dirigida precisamente pelo nosso personagem em questão: João Baptista Groff. Subsídio este que teria sido concedido em parte graças à intermediação de Romário Martins (PEREIRA, 1998).

Affonso Camargo também encomendou a Caetano Munhoz da Rocha, em 1927, um dos mais importantes filmes realizados sobre o estado. Falamos do filme ***Pelo Paraná Maior***, produzido pela Botelho Films. Exibido por primeira vez no sábado 5 de novembro às 20hs, e tal como atestado por matéria da Gazeta do Povo, a exibição teve lugar no salão de projeções da Exposição do Café de Rezende:

à exposição do café realizar-se-á hoje, que é o dia destinado ao Paraná, havendo conferências do dr. Lysimaco Ferreira da Costa, sendo uma dellas sob o thema: 'O Paraná moderno'. A delegação paranaense offerecerá aos convidados um fidalgo chá de herva matte exhibindo, após, uma fita cinematographica reproduzindo os aspectos maravilhosos da natureza opulenta desse Estado e flagrantes felizes e eloquentes do Paraná industrial, commercial e agricola em trabalho.

(Gazeta do Povo, 05/11/1927: "O Paraná em S. Paulo", *apud* STECZ, 1988).

Pese não dispormos de fontes seguras, gostaríamos de abrir um breve parêntese para dar uma noção mais aproximada do cenário. Já a primeira cartela do filme, acima mencionado, traz suficientes evidências de que as encomendas para a realização de filmes para o Governo local eram profícuas. Na cartela inicial do filme, feito e rodado em 1927, há evidências seguras quanto a isto:

BOTELHO FILM, empreza nacional, cujas directrizes de exaltação da terra e do homem brasileiros, se evidenciam na divulgação entusiasta de quanto se faz de bom e grandioso na immensidade da patria brasileira, volve, hoje, decorridos 6 annos sobre a satisfação que experimentou de mostrar o Estado do Paraná ao Brasil e ao mundo, photographando nos filmes "A Herva Matte ou Chá do Brasil", "A Indústria da Madeira" "A Pecuaria Paranaense" "Cerâmica de Pinhães" "A Estrada de Ferro Paranaguá a Curitiba" "A Instrução Pública" e tantos outros em que se evidenciou o esforço Paranaense dentro da Federação Brasileira, volve hoje, dizíamos, suas objectivas para novos aspectos desse trabalho fecundo e vertiginoso, que no interregno de um lustro, tanto de novo produziu. Justo é que salientemos desde já, que esses novos aspectos, são a obra cyclopica do Governo Munhoz da Rocha, que com visão segura dos destinos paranaenses, solucionou com pulso firme e ação bemfazeja varios problemas sociaes e politicos que demandavam resolução.

Feche-se o parêntese e note-se também a coincidência entre os adjetivos utilizados por Romário Martins em seu texto sobre o Centro Paranista, escrito no mesmo ano da realização do filme, e no qual dizia ser o paranismo

o espírito novo, de elação e exaltação, idealizador de **um Paraná maior** e melhor pelo trabalho, pela ordem, pelo progresso, pela bondade, pela justiça, pela cultura, pela civilização, o ambiente de paz e solidariedade, o brilho e a altura dos ideais, as realizações superiores da inteligência e dos sentimentos (MARTINS, 1946; *apud* PEREIRA, 1998, p.79).

Essa contingência não significaria grande coisa se não soubéssemos da mensagem enviada pelo Centro Paranista ao presidente Affonso Camargo também no decorrer desse ano. Dentre outras a mensagem continha passagens como a seguinte:

também não solicitamos dos nossos concidadãos apenas a cooperação pecuniaria, mas também e sobretudo a collaboração moral, intellectual e cívica. **Quem não tiver pelo Paraná uma**

sincera afeição e no fôr capaz de um esforço pelo seu progresso não deve se alistar entre os socios do CENTRO PARANISTA (MARTINS, 1927, p.1-*grifos nossos*).

Intelectuais da literatura também tinham sido mobilizados anteriormente por Camargo na busca de criar essa autoimagem do Estado. Em carta ao simbolista Nestor Vitor, ele solicitava encarecidamente:

escrever uma obra elogiosa e de divulgação do Paraná, com a evidente intenção de colocar o estado em evidência na capital do país e fazer conhecer a um público mais amplo os 'progressos do Paraná' (CORREA, 2011, p. 126).

Trata-se de "Terra do Futuro: impressões do Paraná", publicada em 1913. Como vemos, este tipo de relação entre agentes do estado e meio intelectual perpassa diversas esferas da produção artística e intelectual. Ademais disso, prolonga-se continuamente no tempo e de maneira aparentemente bastante rotineira, ou ao menos progressivamente sistemática.

De posse destas informações, torna-se importante percebermos a relevância de Romário Martins, o qual, mais do que agir como intermediário entre a esfera política e a artística aparece, ao considerarmos sua trajetória individual, como um verdadeiro ideólogo e articulador do paranismo. Mais um exemplo disto nos chega através da pesquisa de Salturi (2011, p.134), que menciona a intermediação dele para a obtenção de bolsa de estudos para João Turim aprimorar sua arte em Bruxelas e Paris. Menciona inclusive uma carta redigida por Turim e endereçada a Romário em 20 de março de 1906.

A carta em si consiste praticamente numa prestação de contas. Nela, João Turim se desculpa pela demora em dar notícias e confirma seu empenho em conquistar uma possível premiação³⁹.

Doze anos separam esta carta daquela que Romário Martins escrevera a Andersen, fator que reforça ainda mais a perspectiva analítica que aqui propomos, por demonstrar que havia um processo em andamento que visava à consolidação da relação entre governo e intelectuais e artistas. E nesse sentido compartilhamos o entendimento de CORREA (2011), para quem o fato de Romário Martins ter atuado como um intermediador das encomendas do poder

³⁹ Original desta carta (digitalizada) encontra-se no Museu Paranaense (Pasta Documentos, arquivo MP725).

público pode ter resultado também num instrumento de controle sobre a temática das obras e sobre seus conteúdos. A íntima relação que ele manteve com os literatos simbolistas, com os pintores paranistas e com o próprio João Baptista Groff corresponde a seu constante apelo à vivência do *Paranismo*, enquanto sentimento e modo de ser paranaense.

Tudo isto, enfim, parece ter efeitos em todo o ambiente intelectual do Paraná, o que também permite compreender J.B.Groff como mais um portador social daquela visão. Uma visão cultivada por um grupo bastante coeso de intelectuais locais e que manterá a ideia do paranismo e a força do discurso regionalista como importante pauta do léxico político daquele contexto.

Há um interesse muito claro de criação de uma autoimagem capaz de representar o Paraná, uma autoimagem capaz de legitimar e comprovar sua pujança enquanto estado, tanto dentro quanto fora de suas fronteiras. Além disso, temos um grupo de intelectuais e artistas mobilizados no sentido de contribuir com a elaboração e circulação dessa autoimagem.

Entendemos tratar-se de provas bastante consistentes de que essas imagens e suas produções passaram sim por certo nível de negociação, engendradas nessa relação de demandas estatais que ocupavam um lugar importante dentro das escolhas possíveis para viabilização da obra e das carreiras profissionais dos envolvidos. Mas também buscando conciliar as normas e consensos técnicos e estéticos que sua atividade exigia com as expectativas simbólicas e sociais provenientes de uma sensibilidade específica: a do grupo retratado e seus interesses.

Também entendemos que isto não necessariamente nos obriga a questionar o teor das decisões e, inclusive das inspirações. Todo indivíduo encontra-se submetido a uma série variável de contingências que afetam tanto suas possibilidades de escolha quanto seu próprio processo de subjetivação. Não se questiona aqui o grau de identificação ou não com esse projeto estético e os sentimentos dessa regionalidade. Até porque se trata de elementos fundamentais nas dinâmicas grupais.

Para Sérgio Miceli (1996), que em sua obra consegue abordar aspectos muito variados da trajetória social e profissional de Cândido Portinari:

Os retratos constituem, antes de tudo, o fruto de uma complexa negociação entre o artista e o retratado, ambos imersos nas circunstâncias em que se processou a fatura da obra, moldados pelas expectativas de cada agente quanto à sua imagem pública e institucional, quanto aos ganhos de toda ordem trazidos pelas diversas formas e registros de representação visual, enfim, quanto ao manejo dos sentidos que retratistas e retratados pretendem infundir, seja na própria obra, seja nos parâmetros de sua leitura e interpretação. (MICELI, 1996, p.18).

Em seu trabalho, Miceli tem a sensibilidade e mestria do pesquisador experiente. Seu longo percurso permite-lhe abordar sociologicamente aspectos muito diversos, que vão desde a análise detalhada das obras do autor, às relações sociais e afetivas estabelecidas com seus retratados. As redes de amizade e interdependência, as parcerias amorosas e profissionais dos artistas, os interesses e aspirações dos retratados e sua negociação com o retratista são o cerne de sua análise. Sem embargo, seu alcance investigativo consegue ir além, abordando aspectos mais subjetivos, como, por exemplo, aspectos importantes da infância humilde do pintor e de sua deficiência física, e do impacto simbólico que isto pode ter tido sobre o imaginário do campo em que atuava.

Em nosso caso, se bem que não podemos falar na existência de campos altamente regulados e diferenciados na vida cultural e intelectual do Paraná, as características configuracionais até aqui abordadas conduzem à percepção das especificidades relacionais entre setores políticos e o meio intelectual, assim como de um nítido processo de estruturação. Uma aproximação capaz de rotinizar práticas específicas, implicando nítidas influências nas produções literária, pictórica e cinematográfica paranaense.

Trata-se precisamente dos círculos de amizade e parcerias profissionais, e inclusive afetivas, de que J. B. Groff fazia parte⁴⁰. Sua intimidade com Romário Martins, Alfredo Andersen e, mesmo que mais indiretamente, com Affonso Camargo, assim como sua profunda amizade com os intelectuais e artistas do paranismo, tais como João Turim, Lange de Morretes, T. Bona, Zaco do Paraná, entre outros, também envolviam parcerias e projetos propriamente profissionais. A revista fundada por J.B.Groff, "Ilustração Paranaense", foi um dos mais importantes meios de circulação e consolidação

⁴⁰ João Turim, por exemplo, é padrinho de um de seus filhos.

dos ideais estéticos, políticos e inclusive ideológicos do paranismo. Sua própria produção fotográfica ganhou com isso uma circulação e alcance consideravelmente maiores. Mas, sobretudo, trata-se de um processo que demonstra a crescente aquisição de capital social por parte de Groff.

4.6 Das cartas e das telas ao nitrato das películas

O presente segmento tem como principal objetivo entender o contexto do cinema no Paraná e quais seus primeiros cinegrafistas. Mas também será abordado o modo pelo qual o cinema foi mobilizado para a construção da autoimagem do Paraná, processo no qual aparecem em cena alguns agentes exógenos que atendiam as demandas cinematográficas de alguns agentes do Estado. Afinal de contas como é que se insere o cinema no cenário paranaense e quais seus principais agentes? Qual o lugar de Groff, enquanto cinegrafista, dentro dessa configuração?

Pesquisadores e pesquisadoras anteriores já tinham realizado extensos trabalhos de arquivo, com jornais e revistas da época. Trabalhos como os de Stecz (1988), Alvetti (1989, 2005) e Brandão (1994), foram sumamente importantes nesse sentido.

A tese de doutorado de Celina Alvetti (1989), “O Cinema na Crônica Paranaense dos Anos Trinta”, consiste na abordagem de tudo que foi escrito sobre cinema brasileiro pela imprensa paranaense nas primeiras três décadas do século XX. Um trabalho que acabou tornando-se fundamental para o embasamento documental de alguns pontos centrais para minha pesquisa.

O trabalho de Stecz (1988) “Cinema Paranaense 1900-1930”, por sua vez, realiza uma retrospectiva histórica sobre o nascimento do cinema no Paraná. A autora aborda desde as primeiras exibições do “cinematógrapho” no Colyseu, tratando até do modo em que essas exibições eram recebidas pelo público, até a abordagem dos três cineastas que atuaram dentro desse período.

Segundo a tese mobilizada por Stecz, os primeiros documentários paranaenses enquadravam-se nas características atribuídas por Paulo Emílio Salles Gomes ao início do cinema nacional. Segundo ela, isto aconteceria por dois motivos: a) por tratar-se de filmes do tipo documentários e; b) por explorar

duas temáticas de destaque: "os ritos do poder" e "as paisagens que são orgulho da nação" (STECZ, 1988, p.81). Assim sendo, eles participam dessa representação da modernização e dos símbolos regionais, destacando a atualidade de seus projetos urbanísticos, a eficiência normalizadora de suas instituições disciplinares e a fartura de seus cultivos e de suas indústrias.

Vale destacar que Stecz, ao falar em "cinema paranaense", refere-se exclusivamente aos filmes realizados pelos cineastas locais, quais sejam: Aníbal Requião (1875-1929); João Baptista Groff (1897-1969) e Arthur Rogge (?-?). Ao proceder deste modo, os filmes realizados por cinegrafistas de fora do estado encontram-se fora deste recorte.

No presente trabalho procedemos de outro modo, incluindo dentro do que se chama cinema paranaense qualquer filme feito sobre o Paraná, independentemente da procedência de seus realizadores. Esta mudança de perspectiva traz, como veremos em seguida, ganhos analíticos significativos para entender mais amplamente o contexto em que nossa personagem estava inserido. Isto se justifica pela existência de uma ampla filmografia (pelo menos 13 filmes) sobre o estado realizada entre 1920 e 1929 por uma produtora do Rio de Janeiro, a Botelho Films. Tudo indica inclusive que parte desses filmes foi diretamente encomendada por Caetano Munhoz da Rocha e Affonso Camargo. Alguns de seus filmes podem ser considerados verdadeiras megaproduções se consideramos os elevadíssimos custos da época⁴¹.

Os motivos dessa elevada demanda de filmes são razoavelmente compreensíveis, uma vez que a década de 20 foi a de maior relevância e efervescência para o nascente paranismo. Esse ambiente intelectual vivenciava-se pelas pinturas, pela arquitetura, pelas publicações da "Ilustração", mas também pelos filmes produzidos pela produtora carioca.

⁴¹ As pesquisas filmográficas que realizei inicialmente apontavam a existência de pelo menos seis importantes filmes da Botelho Films nesse período. São filmes como L'État du Paraná (1920); A Cultura do Mate no Paraná (1923); A Catástrofe da Ilha do Caju (1925); Pelo Paraná Maior (1927); O Novo Presidente do Paraná (1928); El Trigo (1929) e; finalmente, O que é o Paraná? Vias de Comunicação e Bellezas Naturaes (1929). Aparentemente também o número especial para o Estado do Paraná da Brasil Atualidades, em 1930. Não obstante isso, logo na segunda cartela do filme Pelo Paraná Maior, são mencionados mais cinco dentre "tantos outros". São eles: A Herva Matte ou Chá do Brasil; A Indústria da Madeira; A Pecuária Paranaense; Ceramica de Pinhaes; A Estrada de Ferro Paranaguá a Curytiba e A Instrução Pública.

Os próprios nomes dos filmes (ver nota 41) já nos proporcionam suficientes evidências a respeito tanto de seus motivos quanto sua contribuição no processo de construção da autoimagem do Paraná, da exaltação de sua moderna arquitetura e progressiva urbanização; da robustez das instituições públicas, da exuberância de sua indústria. A legitimação e a propaganda da gestão do Estado são evidentes em cada fotograma.

Considera-se que a exibição desses filmes destinava-se, sobretudo, às feiras tão comuns à época, incluindo tanto o circuito interno quanto o nacional e estrangeiro, tal como o atesta o filme “L’État du Paraná” (1920), destinado a exaltar os potenciais mineradores do estado na França.

Considerando o panorama geral, podemos encontrar duas diferenças importantes entre os cineastas locais e a Botelho Films. A primeira consiste numa divisão temporal bastante nítida entre os cinegrafistas locais e a Botelho Films⁴². Aníbal Requião atuou basicamente entre 1907 e 1915, tendo realizado, ao que tudo indica, mais de 300 filmes que foram exibidos principalmente no cinema de sua propriedade. Tratava-se ao que tudo indica de breves filmes que, além de exibir em sua sala conseguia vender eventualmente algumas cópias a cinemas de outras cidades brasileiras (STECZ, 1988). João Baptista Groff, por sua vez, teria realizado aproximadamente 8 filmes entre 1922 e 1930, ao passo que produziu mais de 34 entre 1930 e 1944. Finalmente, os Botelho filmaram no Paraná somente entre 1920 e 1929.

A segunda diferença reside no grau de profissionalização entre eles. No caso dos cineastas locais, ambos se caracterizam pelo caráter aventureiro e caseiro de suas realizações, assim como por uma produção quase que exclusivamente local: não eram, portanto, produtoras cinematográficas, e sim dois homens que, munidos de câmeras, realizavam pequenos filmes. Realidade bastante contrastante com a produtora dos irmãos Botelho, que poucos anos depois de realizar seu primeiro filme, intitulado “*Desfile de um tiro de guerra*”, em 1907, já era considerada como uma importante produtora, tendo se tornado, inclusive, representante do cinejornal parisiense “*Pathé-Journal*” e trabalhado para o cinejornal norte-americano *New York Journal* (MIRANDA &

⁴² Na seguinte análise excluímos Arthur Rogge devido às suas peculiaridades frente a Groff e Requião. Arthur Rogge só realizou dois filmes: “Hollywood studios” (1928) e “O Regresso da Miss Paraná a sua Terra Natal” (1929). Foi à falência após esses dois filmes.

RAMOS, 1997, p. 62). Esta diferença também se reflete no tipo de produção que eles realizaram no estado do Paraná, o que denota uma muito nítida divisão do trabalho entre eles.

É interessante também perceber as diferenças entre Alberto Botelho e Aníbal Requião dentro de um espectro mais amplo. Isto porque ambos começaram a filmar no mesmo ano de 1907 e retrataram realidades muito semelhantes, respectivamente: *Desfile de um tiro de guerra* e *Desfile de 15 de Novembro em Curitiba*; e não obstante estas semelhanças aparentes, o primeiro teve não somente uma produção muito maior, como também sua produção se expandiu pelo vasto território brasileiro, realizando, inclusive, filmes de enredo de grande repercussão nacional, como *O Guarani*, adaptação literária produzida na década de 1920.

Estas diferenças atestam características muito peculiares da produção cinematográfica. Exercer a cinematografia na capital ou num estado periférico, tendo em conta os enormes custos envolvidos e a dificuldade de acesso às ferramentas e insumos necessários ao fazer fílmico, contribuíram de maneira decisiva no grau de profissionalização e desenvolvimento da atividade destes cineastas. O próprio peso do mercado consumidor com que contavam e dos potenciais investimentos na área são igualmente importantes.

As dificuldades envolvidas na realização de filmes, dado o alto custo de produção e a demanda impreterível de renovação tecnológica e aprimoramentos técnicos, somadas à demanda da numerosa quantidade de profissionais envolvidos, pesavam enormemente para o desenvolvimento da cinematografia nacional, que além do mais se encontrava enormemente sufocada pelo monopólio do cinema-entretenimento das companhias estrangeiras, que já desde 1912 passaram a controlar os três pilares de sustentação da indústria: a produção, a distribuição e a exibição.

Se os cineastas das grandes capitais como São Paulo e Rio de Janeiro enfrentavam estas dificuldades, o que se dirá dos pequenos cineastas independentes das cidades periféricas. No Paraná, isto exerceu uma enorme influência. O que não ocorreu com a literatura e as artes plásticas paranaenses, que conseguiram manter sob seu domínio a produção iconográfica local através dos movimentos Simbolista e Paranista. João

Baptista Groff, único cinegrafista atuante nesse momento e partícipe ativo desse ambiente intelectual, não ganhou destaque no que se referiu às grandes encomendas fílmicas, pese a continuar ativo como fotojornalista e, entre 1927 e 1930, como diretor da “Ilustração Paranaense”.

Assim, se de um lado os cineastas locais cumpriam o papel de registrar os pequenos eventos cívicos e sociais da rotina local, a produção das grandes propagandas do Estado, através de documentários e filmes institucionais, foram, em sua absoluta maioria, encomendadas à Botelho Films.

O forte apelo representado pelo poder da imagem não tinha ainda esgotado sua potencialidade até, pelo menos, a década de 1920. Momento em que começam a serem traçadas narrativas capazes de construir novas representações no imaginário da sociedade paranaense. O discurso regionalista e a exaltação de seus símbolos mais característicos foram explorados de maneira constante e sistemática na representação pictórica e monumental, mas se valeram também do cinema como um meio de fazê-lo.

Através das produções da Botelho Films, o cinema atuou junto às demais esferas de produção cultural como mecanismo de consolidação dessa autoimagem. Expressava os valores sociais e os projetos de um grupo que acabou pautando o discurso sobre a identidade regional, amplamente influenciada por sua vez pelo paranismo. Não de um modo espontâneo, senão através da ação de seus portadores sociais e vulgarizadores. Claro que falamos de dinâmicas relacionais que sofrem mudanças constantemente. Mas o cinema foi sim mobilizado através de agentes do Estado para sua legitimação ou propaganda.

Como mencionamos no segmento anterior, a aproximação do Estado e do meio intelectual, acontecia ainda num processo de rotinização de práticas e da construção de imagens sempre negociadas. Um tipo de aproximação que viria institucionalizar-se como políticas públicas somente após a Revolução de 30, na Era Vargas, através da mobilização de intelectuais e talentos locais dos mais diversos no intuito de construir uma nova imagem de nação, gerando um processo de institucionalização e entrou na pauta das políticas públicas, com a criação do famoso do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). É a partir desse momento que o Estado passou a enxergar o cinema como um

mecanismo tanto de propaganda do regime quanto de educação das massas, realizando esforços institucionais para incorporá-lo na grade de suas políticas públicas.

Mas, e quanto a João Baptista Groff? Sua trajetória presta um relato bastante ilustrativo deste processo de transição nas relações entre Estado e cinema. A grande mudança profissional de Groff se dá, indiscutivelmente, com a Revolução de 30, e mais propriamente com a realização do filme “Pátria Redimida”. Foi nessa jornada de acompanhar a marcha revolucionária que Groff, esse personagem tão periférico, acaba participando no registro de um evento histórico. Os efeitos que estes eventos tiveram em sua vida, e no país como um todo, foram de uma magnitude imensa. Groff retomou sua atividade de cinegrafista, passando a registrar os eventos da gestão do interventor Manoel Ribas, vinculado posteriormente ao DEIP (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda), tendo produzido mais de 34 filmes dedicados “às Grandes Realizações do Senhor Manoel Ribas no Governo do Estado do Paraná”⁴³. Outra prova dessa mudança profissional pode ser vista pela filmagem da Revolução Paulista de 1932, em que J.B.Groff conseguiu acompanhar e filmar os movimentos e confrontos militares, agora devidamente munido de autorizações e salvo condutos que lhe outorgavam livre acesso aos eventos. Empreendimento do qual resultou o filme “Nas Linhas do Fogo do Sul”.

Sociologicamente precisamos entender como é que uma trajetória de um personagem com uma câmera na mão, mesmo sendo tão marcadamente periférica no cenário cinematográfico local e nacional, converge com um dos maiores processos históricos da história nacional, deixando como produto um filme de razoável importância. Não se trata de colocar em questão posições ideológicas ou qualquer tipo de especulação ou posicionamento político. Para compreender essa mudança e esse destaque na trajetória do personagem são essas as contingências que precisamos enxergar.

Claro que seus atributos pessoais ajudaram. Mas o “acaso” e a “casualidade” se constroem social e historicamente. As contingências são os

⁴³ Título dado ao compêndio de vários dos filmes realizados na época, que eram acompanhados de um subtítulo que especificava o conteúdo das fitas. Alguns se encontram disponíveis para consulta no acervo da Cinemateca de Curitiba.

emaranhados sociais por onde traçamos nossas trajetórias. E na trajetória de nosso personagem isso também se comprova.

Foram precisamente essas as contingências que limitavam e abriam as possibilidades de escolha a João Baptista Groff. Não as casualidades e acasos que aconteciam, mas um deslocamento configuracional que afetava o país como um todo e que, fazendo passo pelo Paraná, afetou o ambiente intelectual e político local. Quais as escolhas à mão? Quais decisões podem trazer melhores possibilidades de consolidação profissional? Qual o grau de atrativo que o fez poder acompanhar o avanço das tropas até o Catete?

Há aqui um importante ponto de inflexão. A íntima sintonia da “Ilustração” com os interesses do governo Affonso Camargo se torna evidente em vários números da revista, inclusive com algumas notas surgidas da própria pena governamental. Talvez o caso mais paradigmático esteja na edição publicada em junho de 1929, que dedica boa parte de seus artigos à promoção e apoio a Júlio Prestes de Albuquerque, que sucederia Washington Luiz no Governo Federal não fosse a deflagração da revolução de outubro. Uma destas matérias é, precisamente, de autoria de Affonso Camargo.

Apesar de tudo isso, se a revolução varguista foi a responsável pela reestruturação e rearticulação das elites no Paraná, isso não foi um impedimento para que J.B.Groff registrasse seu avanço. Nesse sentido, acreditamos poder enxergar na produção de “Pátria Redimida” um marco bastante ilustrativo da transição que aqui apontamos.

Os detalhes do filme em questão e suas consequências na trajetória profissional do personagem serão abordados no capítulo seguinte. Mas por ora se faz importante refletir sobre esse processo como um ponto de inflexão relevante. Isto porque se em 1929 J.B.Groff aparecia como diretor da revista que apoiava os interesses das oligarquias locais, quase ironicamente, em outubro de 1930, ele tomava sua câmera e se lançava na aventura em que registrou, inclusive sentado no capô do carro que conduziu o próprio Getúlio Vargas pelas ruas curitibanas, aquele que seria o primeiro filme utilizado para a promoção e legitimação da Revolução de 1930.

O uso da ideia de ironia para referir-me à mudança radical na atuação de João Baptista Groff, não implica em colocar em questão seu posicionamento

ideológico. Não é isso que aqui está em jogo. Respeitando a perspectiva sociológica proposta neste trabalho, é preciso entender este momento de sua trajetória como um momento crucial para sua consolidação como cinegrafista. É precisamente aqui que se encontra a ironia. É na convergência de dois projetos estéticos, políticos e ideológicos profundamente diferentes, e inclusive antagônicos em alguns pontos importantes, que o personagem se encontrou com uma oportunidade única.

A passagem de Vargas pelo Paraná em direção ao Catete era um evento histórico importantíssimo e de consequências de grande magnitude no futuro da nação. E é inegável que J.B.Groff teve a sensibilidade e o senso de oportunidade de perceber isso e fazer algo proveitoso a respeito. Ele tinha uma nítida noção da importância dos eventos em andamento e, inclusive, do modo em que deveriam ser representados. Uma prova cabal disso se dá na própria confecção do filme no momento de retratar um evento que não aconteceu, qual seja: a Batalha do Itararé. Isto porque apesar da batalha não acontecer realmente, “Pátria Redimida” a retrata como um dos marcos mais importantes do avanço varguista. Para a orquestração dessa batalha, J.B.Groff valeu-se do uso de cartelas ilustrativas que representaram o avanço e o confronto das tropas, momento em que também utilizou cenas de manobras militares registradas anos antes.

A oportunidade estava dada, e a aposta precisava ser realizada. Em seu afã e tino de cinegrafista e fotojornalista não podia perder essa possibilidade única de proporcionar um testemunho histórico e de mudar sua própria história de vida. A repercussão que o filme alcançou, assim como as dimensões dos efeitos resultantes disso em sua vida, foram muito provavelmente maiores do que ele próprio poderia ter imaginado.

5 A REDENÇÃO REVOLUCIONÁRIA

No dia 5 de outubro de 1930 um soldado chamado Gavino Muggiati descrevia, em seu diário pessoal, fragmentos de uma experiência que viria a tomar enorme repercussão nos dias subsequentes e que, como veremos, acabaria por mudar os rumos da história política do Brasil, afetando significativamente a vida dos brasileiros. Entre as páginas desse antigo diário é possível deparar-se com o entusiasmo das seguintes palavras:

Às 5 da manhã fui acordado pelo som da banda de música e vivas dadas pelo povo. Há dias já corria o boato de no Rio Grande ter rebentado uma revolução, cujo fim era depor Washington Luiz, presidente da República. Em Curitiba o povo andava alarmado com os boatos, mas via com simpatia o movimento reivindicador. Por isso, para mim não foi surpresa ser acordado daquele modo. Imediatamente levantei-me e vestindo-me às pressas e corri para a rua Quinze onde, passando pela Gazeta do Povo, tive certeza do que pensava, pois em letras garrafais lá estava escrito: "VIVA A REVOLUÇÃO! O CATETE CAIRÁ! (IHGP, 1974, p.65)

O relato prestado pelo soldado Muggiati em seu diário demonstra que as notícias do avanço das forças varguistas e sua iminente passagem por Curitiba já circulavam pela cidade havia alguns dias. A revolução que vinha se gestando nos últimos anos parecia finalmente tomar forma definitiva e avançar em direção à tomada do poder. Ao descrever o entusiasmo que tomava as ruas, Muggiati parecia compartilhar a efervescência⁴⁴ que tomava a rua XV de Novembro. Seu relato continua nesse estilo de exaltação quase literária dizendo:

Foi a mais bela alvorada que assisti na minha vida. Uma manhã linda, dum céu puríssimo em que o sol, confraternizando com o povo, derramava torrentes de luz [...] 5 de outubro! Mesmo que mil anos vivesse, **nunca esqueceria este dia, pois ele marcou na vida do Brasil a Redenção da Constituição e a volta ao Regime proclamado em 15 de novembro de 1889!** (*Ibidem - grifos meus*).

⁴⁴ A noção durkheimiana de efervescência é um dos vários elementos mobilizados pelo sociólogo francês para descrever a preponderância de pulsões ou impulsos coletivos sobre condutas individuais. Neste sentido, sendo todo fato social externo à consciência individual e coercitivo sobre ela, momentos de grande exaltação grupal podem também ser entendidos sociologicamente como respondendo à lógica implícita nas regras de integração e solidariedade social. Halbwachs (2013) apropria-se desse conceito como sendo um dos fatores importantes para a compreensão dos processos de construção de memória coletiva.

A seguir, Muggiati passa a descrever todo o percurso por ele realizado no trem que transportava as tropas varguistas ao Rio de Janeiro. Esse relato de início entusiasmado vai, porém, perdendo ímpeto perante as adversidades da travessia, a escassez de comida, o desconforto no sono, a realidade sem pompas do vagão de carga em que realizava sua viagem junto às tropas e a seus escassos pertences.

Mas apesar dessas mudanças no tom da narrativa, o entusiasmo inicial dá notas de uma melodia que começava quase como um sussurro no Paraná – com as notícias do avanço das tropas varguistas e de sua esperada passagem por Curitiba – e que pareciam anunciar um importante papel para o estado, e sobretudo, para suas tropas. O Paraná parecia então ganhar lugar de co-protagonista dentro desse processo nacional, superando a tradicional situação periférica que sempre ocupara.

A deposição do então governador do Paraná Affonso Camargo pela interventoria provisória do General Mário Tourinho, apenas dias antes de Getúlio chegar à capital do Paraná, serve de testemunho para essa afirmação. Igualmente o atesta a mobilização das tropas paranaenses já em prontidão para unir-se às forças revolucionárias. Os milhares de pessoas em alvoroço tomando a principal rua de Curitiba, as letras garrafais anunciando essa promessa destacam-se nas palavras de Muggiati: “o povo andava alarmado com os boatos mas via com simpatia o movimento reivindicador”.

Todo esse alvoroço acontecera precisamente na antiga rua da Imperatriz, que mudara seu nome para XV de Novembro dentro do processo de instauração das festas cívicas republicanas, em que se mudaram os nomes das praças, dos prédios públicos e das avenidas (PEREIRA, 1998), mas não o arranjo oligárquico que “dava as cartas” no cenário político e econômico nacional.

No mesmo dia e nessa mesma rua, João Baptista Groff, dono de uma pequena loja de insumos fotográficos e diretor da revista *Ilustração Paranaense*, também descendente de italianos e talvez exaltado por essa mesma “efervescência coletiva”, tomava sua câmera de filmar e lançava-se a uma empresa que mudaria significativamente sua vida. Subindo “de gaiato” no trem que transportava as tropas sulistas e as recém incorporadas tropas

paranaenses rumo a Itararé, João Baptista Groff filmaria sua mais importante obra, mudando a partir desse momento seu futuro profissional.

O nome do filme compartilha o entusiasmo coletivo até aqui descrito e inclusive a própria ideia de “redenção” da República e da constituição de 1891 utilizadas pelo soldado raso Muggiato em seu diário. Detalhe que parece identificar a existência de um contexto linguístico em que alguns significantes são mobilizados socialmente para representar determinados eventos ou ideias.

Tudo isto atesta, em suma, que o impacto e a própria expectativa trazida pela passagem das tropas varguistas pelo Paraná era sentido fortemente por grande parte da população. Tratava-se sem dúvida de um evento de grandes proporções históricas, e isso era nitidamente sentido por boa parte da população. Nesse sentido, João Baptista Groff encontrava-se dentro desse mesmo contexto. Sua sensibilidade sobre a importância dos eventos em andamento não era algo fora do comum.

João Baptista Groff tinha aberto a *Groff Filmes* oito anos antes da revolução. Tudo indica que filmou sem parar desde esse momento até pelo menos 1927. Durante toda a década de 1920 encontrou grandes limitações para desenvolver sua carreira como cinegrafista no Paraná, dedicando-se basicamente a realizar pequenos filmes de eventos sociais, outros sobre paisagens e cenas da natureza paranaenses e alguns poucos filmes institucionais encomendados por empresas locais.

Com exceção do filme “Iguaçu e Guayra”, que lhe rendera alguma notoriedade perante as autoridades locais (tal como visto na matéria citada anteriormente), ele não tinha conseguido elaborar nenhum filme de relevância. E o próprio destaque e bom recebimento do filme mencionado não conseguiram mudar essa situação. Não pretendo com isso afirmar que ele tivesse como objetivo imediato tornar-se um grande cineasta, afirmação que seria por demais especulativa e pouco plausível de demonstrar. Mas as dificuldades de desenvolver-se como cinegrafista e conseguir alguma projeção através dessa atividade representavam um entrave. Duas coisas parecem ser evidentes, em primeiro lugar, seu constante interesse em registrar os eventos históricos e políticos, e em segundo lugar, o fato de que ele não tinha condições de concorrer com as produtoras externas.

A esmagadora maioria dos filmes realizados sobre a gestão do presidente Caetano Munhoz da Rocha, com o nítido intuito de promover o Paraná como símbolo da modernidade, eficiência de gestão e pujança econômica, foi encomendada aos irmãos Botelho (ver cap. 04).

Ao que parece, J. B. Groff não conseguiu dar impulso a sua carreira de cinegrafista dentro desse contexto⁴⁵. Enquanto que entre 1922 e 1929 os irmãos Botelho fizeram mais de 22 filmes sobre o Paraná, Groff somente realizara aproximadamente 8.

Uma afirmação de Maximiliano Groff, em seu ensaio biográfico, indica essa dificuldade vivenciada pelo pai no que se refere ao acompanhamento dos eventos mais importantes. Seu filho menciona quase que *au passant* que algumas das imagens do filme dos irmãos Botelho que registrara a posse do presidente Affonso Camargo tinham sido capturadas pela câmera de João Baptista Groff (GROFF, 2009). Isto é, Groff não somente não parou de filmar, senão que também, perante a dificuldade de ser contratado diretamente pelo governo para realizar filmes de maior envergadura, ele vendia parte de seus registros aos realizadores “oficiais”.

Evidentemente a realização de filmes de maior envergadura demandavam uma tecnologia e um *know how* aos quais J.B.Groff não podia fazer frente. Mas, esta descontinuidade na produção cinematográfica de Groff parece dar um testemunho no mínimo relevante para pressupor um interesse em consolidar-se como cinegrafista. E apesar dessa pausa em sua produção, é com a passagem de Vargas que ele retoma sua atividade em 1930, “casualmente” o último ano de funcionamento de sua revista “Ilustração Paranaense”. É, portanto, evidente que a passagem de Vargas representou para ele uma oportunidade única de, no mínimo, poder fazer um filme importante.

Uma prova empírica de seu interesse nesse sentido, assim como de seu aguçado senso de oportunidade, salta a nossos olhos na matéria do jornal Diário da Tarde de 13 de outubro, momento em que Groff ainda se encontrava em trânsito ao Catete. A matéria em questão, publicada 7 dias após a

⁴⁵ Cataratas do Iguaçu (1920); Manobras Militares em Ponta Grossa (1925); Carnaval em Curitiba (1926) e Iguaçu e Guaíra (1926).

passagem das tropas revolucionárias pelo Paraná, consiste num pedido de facilitação de filmes negativos virgens para a realização do filme.

Eis parte do conteúdo da nota do Diário da Tarde:

Um filme cinematográfico sobre a revolução. O conhecido operador cinematográfico J.B.Groff está confeccionando um film da Revolução no Paraná. Este film será exibido pela empresa Mattos Azeredo. O referido operador necessita de films virgens negativos e quem possuir poderá offerecê-lo à Carlos Gomes 18, redacção da "Ilustração Paranaense". (Diário da Tarde, 13 de outubro de 1930, p.04)

Alguns pontos são relevantes para nós nesta matéria. Em primeiro lugar, como já dissemos, ela torna explícita a consciência que J. B. Groff possuía sobre a importância do material que conseguiria registrar ao longo do processo. Em segundo lugar, faz-se evidente a grande dificuldade enfrentada por ele como cinegrafista paranaense, a falta de recursos, a dependência de financiamento e auxílio externo para a realização de um único filme.

Mesmo assim, contra todas as expectativas imediatas, Groff tomou o impulso de se lançar a essa aventura. Talvez exaltado e animado pela importância do que estava acontecendo nesse 5 de outubro em Curitiba, ele tomou sua câmera e filmou o que estava sucedendo. Desde o alto dos prédios ele fez tomadas da multidão que invadiu as ruas; ousadamente conseguiu sentar-se sobre o capô do próprio carro que conduzia o General Getúlio Vargas a fim de realizar um *close* dele e de sua passagem pelas ruas curitibanas. Filmou os destacamentos, o carregamento dos trens, os cavalos, a colaboração das mulheres distribuindo café e chá aos soldados. Tudo que lhe parecia constituir um detalhe importante foi por ele capturado no intuito de representar esse momento.

Se o trem, tão presente nos relatos familiares, representava um símbolo da modernidade, subir nesse trem representava para Groff a possibilidade de entrar para a história, de consolidar sua trajetória como cinegrafista, de garantir inclusive um melhor futuro econômico para sua família. Segundo os relatos familiares, ele fez tudo que estava a seu alcance para subir e poder se manter nesse trem até sua chegada em Itararé, primeiro e, mais tarde, no Rio de Janeiro.

Recorrer ao relato familiar parece ser aqui a única maneira de ter acesso aos eventos envolvidos nessa viagem. Não há possíveis fontes fora desta narrativa e dos próprios fotogramas deixados pela câmera de Groff. É, portanto, nessas fontes que nos apoiamos para descrever os eventos a seguir.

São várias as anedotas trazidas pelo relato familiar sobre as “peripécias” realizadas pelo cinegrafista para conseguir efetuar as filmagens. Elas envolvem desde aspectos mais secundários, como as estratégias para se manter dentro do trem após duas expulsões e uma ameaça de prisão, até elementos aparentemente mais decisivos, como o encontro com Assis Chateaubriand em Itararé, o qual finalmente intercedeu para que lhe autorizassem a permanência no trem até o Rio de Janeiro, assim como um “pequeno” aporte financeiro que viabilizasse a tarefa.

5.1 O trem de 1930

Tal como o soldado raso Gavino Muggiati, acima mencionado, João Baptista Groff via naquele trem em direção ao Catete a promessa de um novo projeto de república e de nação que se desenhava. Apesar de parecer uma afirmação um pouco imediatista, o papel desempenhado pela noção de “redenção”, tão marcante no diário do soldado e no nome do filme do cinegrafista, deixa isso bastante evidente. Não necessariamente como um alinhamento ideológico imediato de J.B. Groff ao movimento varguista, mas certamente ao menos como uma realidade razoavelmente perceptível, e mais ainda como um modo específico em que se deveria retratar tal evento.

Subir naquele trem significava, em certa medida, acompanhar esse projeto de unificação e centralização do país enquanto nação. Percorrendo os trilhos o trem encurta e une, real e simbolicamente, o vasto território nacional, fortalecendo o fluxo e a troca de ideias e mercadorias entre os estados. O trem, em seu constante andar, poderia ser visto como um símbolo desse processo de unificação e modernização política em andamento. Subir nesse trem era, de algum modo, subir no trem da história nacional. Observar o andar da história e de sua transformação pela janela dos vagões.

J.B.Groff, segundo o relato familiar, não contava então com nenhuma credencial que o autorizasse a subir naquele trem. Nenhum contrato ou

encomenda jornalística lhe dava esse benefício. E foi assim que ele entrou no vagão, despido de qualquer salvo conduto ou mera autorização oral ou manuscrita. Munido de sua câmera burlou como pôde os controles, se é que de fato os houve de maneira rigorosa, e partiu junto às tropas viajando a bordo daquele projeto.

Itararé representava uma das maiores expectativas para a realização do filme. Havia notícias de que tropas inimigas ali estariam aguardando. Haveria que passar por elas. Contudo, segundo relatos trazidos pelos seus filhos, antes mesmo de chegar a Itararé, um oficial do exército estranhou o fato dele estar filmando, e J.B.Groff acabou sendo expulso do trem, perdendo aparentemente a possibilidade de registrar a revolução em andamento.

É a partir deste momento que sua personalidade e suas habilidades individuais vêm à tona novamente no relato familiar, ocupando o lugar de fator explicativo privilegiado. E, mais do que isso, junto com esta estratégia aparece novamente a figura do acaso como sendo determinante na culminação dos fatos tais como se deram.

Evidentemente não nos propomos aqui contestar ou menosprezar a importância dos fatores trazidos pela narrativa. Mas, considerando que é de um trabalho sociológico que se trata, vale ressaltar que é impossível provar documental e empiricamente, pelo menos até onde conseguimos avançar, se os acontecimentos se deram tal como relatado. Não havendo provas documentais, qualquer exercício de controle ou contraste comparativo de fontes apresentou-se sumamente dificultoso.

Nesse sentido, bastará deixar explícita essa carência, e apontar algumas descontinuidades ou lacunas que o relato parece apresentar. Isto porque, como já foi dito, partimos do pressuposto de que todo relato biográfico tem como fundo o pano da subjetividade, da busca por atribuir um sentido *a posteriori* à história de vida do personagem retratado. Evitar ou, ao menos, sopesar este risco de cair na ilusão biográfica, faz parte de um exercício metodológico constante, e nada fácil, diga-se de passagem, do presente trabalho. Mas, continuemos com o relato familiar.

Expulso do trem, J.B.Groff se viu impossibilitado de realizar seu sonho. Apesar disso, não se frustrou com tal impossibilidade e decidiu aproximar-se de

um soldado que estava ali na estação. Após interrogá-lo sobre a quantidade de uniformes que possuía, propôs comprar dele o uniforme extra. E é através desse artifício que o cinegrafista, sem autorização, mas uniformizado, entrou novamente no trem. O disfarce lhe garantiu certo anonimato, mas por pouco tempo, pois o mesmo oficial o encontrou novamente. Desta vez, fazendo-o descer na estação seguinte e deixando-o escoltado por dois soldados até o momento de partida do trem.

Impossibilitado de subir novamente ao trem, deixado à deriva na última estação antes de Itararé, João Baptista Groff acudiu novamente a sua malícia para garantir o êxito de seu projeto. Dirigiu-se à bilheteria da estação para ver se conseguia de algum modo uma passagem ou outra maneira qualquer de se dirigir até Itararé. Conversando com a atendente, ela lhe informou que seria impossível. Não havia mais trens. Mas, um primo dela possuía uma motocicleta, e se Groff lhe pagasse alguns trocados ele podia levá-lo até Itararé. Não somente isso, senão que garantia que ele chegaria antes mesmo do trem varguista.

A família conta que chegando a Itararé novamente tudo pareceu ruir. Em primeiro lugar porque não houve a batalha que Groff considerava como um dos pontos altos para a realização do filme. Em segundo lugar, porque os recursos tinham acabado e estava proibido de subir novamente ao trem em direção ao Catete.

Após tantas “peripécias” tudo parecia finalmente ter acabado. O material que tinha já filmado não garantia a realização de um filme como tinha projetado fazer. Largou os equipamentos no chão e sentou-se junto a eles sem saber muito o que fazer. Ainda precisava encontrar um modo de garantir seu retorno a Curitiba.

Esse era o contexto em que o maior fator “casual” surge dentro da narrativa. O “acaso” decisivo que acabaria determinando a realização de seu filme e sua ascensão e consolidação profissional após a revolução. Tal como consta no relato familiar, um homem teria se aproximado por detrás de Groff desafiando-o a que adivinhasse quem ele era. Quem era? Nada menos que Assis Chateaubriand, um dos principais apoiadores da causa e dono de um império de comunicação. Chateaubriand teria então intercedido junto ao

exército, conseguindo autorização para que o cinegrafista continuasse no trem até o Catete, dando a ele a possibilidade de registrar o coroamento do processo em andamento. Finalmente J.B.Groff passou a contar com o aval de que precisava. A autorização, mesmo que extraoficial, lhe garantia o benefício de desempenhar a função que escolheu assumir. Não somente isso, pois além dessa autorização, este encontro tão ao acaso lhe rendera um apoio financeiro imediato, que lhe ajudaria a custear alguns dos gastos operacionais.

Conforme foi afirmado antes, as duas estratégias da narrativa familiar no processo de construção social da memória de J.B.Groff, e que em parte permeiam as narrativas documentária e acadêmica, ganham uma força decisiva aqui. Os relatos de seus filhos afirmam que enquanto J.B. Groff já se encontrava em comboio filmando a revolução em andamento, Chatô teria passado por Curitiba. Após ter sofrido em Florianópolis a apreensão do hidroavião em que viajava, teria chegado à capital paranaense, tendo inclusive visitado a casa de Groff:

Lá chegando Chatô apresenta-se à sua esposa que lhe informa estar ele filmando no front. Convida-o para ir até o seu ateliê foto cinematográfico a fim de ver algum material sobre a revolução. (...) Chatô repara sobre a mesa alguns exemplares da revista Ilustração Paranaense de que Groff era o diretor e proprietário, tendo ficado entusiasmado com a mesma é presenteado com alguns exemplares pela esposa de Groff;

Chatô volta a Ponta Grossa e segue para Itararé. Lá chegando procura por Groff, pois ele nem o conhecia. Ouve de um informante: “O Groff é aquele que está sentado ali na plataforma com aquelas tralhas ao lado”. Chatô aproxima-se e diz em voz alta: “adivinha quem eu sou ou está preso”. “Eu sou Assis Chateaubriand”.

(...) Groff confessa que não tinha mais condição para ir em frente com a filmagem, pois estava filmando por conta própria e que tinha poucos metros de fita virgem e que o dinheiro só era suficiente para voltar, “a revolução para mim termina aqui”. Chatô mete a mão no bolso e diz: “Tenho um conto de reis, toma quinhentos e em São Paulo te arranjo mais. Você não pode parar, tem que levar o Getúlio vitorioso até o Catete”.

Groff segue com o comboio para o Rio, porém agora com credenciais, conseguidas por Chatô, e ainda lhe dão um cicerone, um ajudante o tenente Cordeiro de Faria, o qual dividia barraca com ele, aí as coisas ficaram bem mais fáceis, acompanhado pelo militar não era mais impedido de filmar o que queria. (GROFF, 2009, p.69)

Como vemos, esse encontro “casual” com Assis Chateaubriand trouxe uma mudança substancial na situação do cinegrafista. O dinheiro recebido também teria propiciado a Groff a possibilidade de realizar uma primeira edição

do filme não legendada ainda no Rio. Além do mais, segundo o relato de Maximiliano Groff, o filme foi assistido pelo próprio Getúlio Vargas junto ao comando do exército antes de sua edição final no Rio de Janeiro, apenas alguns dias passados da queda do Palácio do Catete. Segundo nos conta João Maximiliano Groff, essa primeira edição do filme foi provavelmente realizada pelo seu pai nos estúdios de Alberto Botelho em Vila Izabel. Ademais, a projeção teria acontecido no Teatro Municipal da Capital Federal (GROFF, 2009, p.72).

Foi essa primeira exibição perante o exército que lhe rendeu o acesso aos recursos financeiros necessários para retornar a Curitiba e realizar a edição final do filme, para poder depois vendê-lo por todo território nacional. Antes mesmo de estar pronto “Pátria Redimida” já começava a render seus frutos na vida de J.B.Groff, tanto em termos de capital social quanto político e econômico.

É possível citar dois exemplos imediatos disso: Em primeiro lugar, a partir da instauração da interventoria de Manoel Ribas no Paraná, João Baptista Groff tornou-se uma espécie de cinegrafista oficial de sua gestão. Mesmo não havendo contrato fixo e nem um cargo oficial atribuído, todos os registros fílmicos da gestão Ribas de que temos notícias foram de sua autoria. Atividade que se estendeu de 1930 a 1943.

Em segundo lugar, “Pátria Redimida” trouxe uma significativa melhora em sua vida financeira. Foi com seus frutos que J.B. Groff conseguiu comprar sua primeira casa, assim como sua chácara. Assim, ele alcançou uma estabilidade financeira bastante maior, que inclusive permitiu alavancar sua posterior atividade como empresário, tanto no que se refere à compra do Cine América quanto às incursões no campo dos negócios imobiliários. A mudança é lembrada também pelo seu filho Maximiliano:

de repente aquele simples fotógrafo, jornalista, cinegrafista que com seu trabalho ganhava o suficiente apenas para a subsistência e da família, com as exposições, jorrou uma quantidade enorme de dinheiro, vinha de todos os lados, cabe lembrar que até então ele não tinha casa própria, morava na casa do sogro.

Cheio de grana, vai morar na rua Nunes Machado, entre a rua 7 de setembro e Jardim Silva, e começa a projetar sua casa, trabalha da mesma maneira anterior, mas na filmagem ele passa a documentar fatos do novo governo, a do interventor Manoel Ribas, não como

funcionário, mas terceirizado vende para o governo os quais são distribuídos pelo DIP “Departamento de Imprensa e Propaganda”. Acompanha o interventor em todos os eventos (GROFF, 2009, p.71)

Finalmente, essa entrada e posicionamento durante e imediatamente após a revolução de 30 permitiu-lhe também uma consolidação profissional que não tinha conseguido conquistar até então, proporcionando-lhe uma projeção de sua figura que ultrapassou, mesmo que fugazmente, as fronteiras de seu estado, alcançando o território nacional⁴⁶.

O salto de produções por ele realizadas serve de testemunho a essa afirmação: aproximadamente 8 filmes entre 1918 e 1930⁴⁷, frente a mais de 35 filmes entre 1930 e 1944⁴⁸ acompanhando os eventos da gestão do interventor Manoel Ribas.

Um ponto que nos permite também, mesmo que incipientemente, indagar sobre o tipo de negociação envolvida entre o realizador destes filmes e seu demandante. Afinal de contas, qual a imagem do Paraná está sendo construída e posta em circulação através destes filmes? De que maneira se representam os assuntos concernentes à gestão governamental? Quais

⁴⁶ Uma parte do circuito de exibição e da repercussão que o filme teve na imprensa pode ser encontrada no artigo de Celina do Rocio e Clara Satiko Kano: “Pátria Redimida: Um Filme Revolucionário”. Neste artigo, podem ser encontrados fragmentos de matérias jornalísticas de algumas das cidades por onde o filme foi projetado, entre elas: Curitiba, São Paulo, Porto Alegre, Pelotas, Recife e Rio de Janeiro.

⁴⁷ Entre os filmes deste primeiro período encontram-se: *Laminação da Madeira* (1918); *Carnaval em Curitiba* (1925); *Manobras Militares em Ponta Grossa* (1925); *Cataratas do Iguaçu* (1925); *Iguaçu e Guaíra* (1926) e *Manobras Militares* (1926).

⁴⁸ No referente a este segundo período temos entre outros: *Pátria Redimida* (1930); *Silhuetas Paranaenses* (1930); *Chá Mate do Paraná* (1930); *Revolução de 30 no Paraná* (1930); *Parada de Sete de Setembro* (1931); *Revolta da Penitenciária* (1931); *Procissão de Corpus Christi* (1931); *Os Festejos de 05 de Outubro em Paranaguá* (1931); *O Túmulo que Chora* (1931); *Revolução de 1932 – Fragmentos* (1932); *O Grande Combate de Buri* (1932); *O Paraná* (1933); *Inauguração das Cidades do Norte do Paraná* (1934); *Sagração do Bispo João Braga* (1934); *A Cultura do Trigo no Paraná* (1934); *Manifestação do Senhor Manoel Ribas* (1934); *Visita do Interventor Manoel Ribas a Ponta Grossa* (1935); *Congresso Integralista de Blumenau* (1935); *Homenagem a Santos Dummont na Inauguração de seu Busto* (1935); *Semana da Educação* (1936); *Cidades do Paraná* (1936); *Zeppeling em Curitiba* (1936); *Sétima Conferência do Distrito 72 do Rotary Internacional* (1936); *Inauguração da Escola de Aprendizes de Ferroviário* (1936); *Escola Israelita Brasileira “Salomão Guelmann”* (1936); *Guaratuba* (1937); *Dia da Bandeira em Curitiba* (1937); *Comício Integralista* (1937); *Parada Olímpica da Quinta Região* (1937); *Londrina* (1938); *Primeira Exposição de Animais e Produtos Derivados* (1938); *Jubileu da Universidade do Paraná* (1938); *Exposição Agro-Pecuária e Industrial do Município de Castro* (1939); *Exposição Paranaense de Animais e Produtos Derivados* (1939); *Rumo ao Norte do Paraná* (1940) e, finalmente, *Partida dos Pracinhas* (1944). Não obstante estes registros, há mais filmes que ele fizera e dos quais não se tem notícia. Um exemplo disso pode ser visto no filme de Estevan Silvera, aos 10’37” da prova de um filme chamado “O Linho do Paraná”.

estratégias representacionais são mobilizadas para o registro dos eventos cívicos, institucionais e políticos? Como são representadas as autoridades e figuras públicas nestes filmes? Que papel joga a edição e estratégias de filmagem na construção de um possível sentido?

São indagações que demandariam uma análise interna da obra de Groff em sua totalidade (ou pelo menos do que dela restou). Um esforço que devido ao recorte do objeto e ao tempo e espaço de que dispomos deixaremos para outro momento. Por enquanto podemos afirmar que a apreciação dos filmes disponíveis já prestou evidências bastante seguras da viabilidade destas indagações como possíveis hipóteses de trabalho.

Há outros importantes fatores a considerar na trajetória de J.B.Groff no pós 1930. A aproximação entre o Governo e João Baptista Groff, assim como seu reconhecimento como cinegrafista, fica mais explícita ainda durante a Revolução Paulista de 1932. Nesta ocasião, o personagem contou com autorizações e salvo condutos oficiais, que lhe abriram a possibilidade de um acompanhamento direto dos eventos junto ao *front*. Situação completamente diferente daquela em que se encontrava no momento de fazer “Pátria Redimida”.

A documentação existente sobre o papel dado a Groff para registrar o evento indica um claro movimento de estreitamento e, até poderíamos arriscar, de um certo grau de formalização de sua atividade como cinegrafista. Conseqüentemente a abertura de um razoável leque de possibilidades de atuação antes praticamente inexistentes.

Seu afã e desejo de registrar os eventos importantes e as mudanças dentro da realidade paranaense ganhava assim um maior grau de chances de viabilização. Evidentemente dentro de parâmetros propiciados pela negociação dessas imagens, algo que ainda o manteve num lugar mais próximo da prática artesanal do que propriamente criativa. Artesanato limitado também pelos padrões de representação aceitados pelas preferências dos setores políticos que demandavam e consumiam esses filmes. E, contudo, uma realidade propícia para o atendimento de demandas crescentes, viabilizando potencialmente sua estabilidade financeira e seu trânsito por importantes círculos da sociedade paranaense.

É possível afirmar que Groff possuía uma noção bastante acurada sobre a importância e valor que seus filmes poderiam vir a representar, num futuro razoavelmente próximo, para instituições preocupadas com a preservação da memória e história locais. É assim que, motivado por esta convicção, em 20 de setembro de 1956, ele escreveu uma carta endereçada ao Dr. Boleslau Ilnicki, então diretor da Biblioteca Pública do Paraná. Seu intuito era o de vender à biblioteca os filmes por ele realizados, visando à futura criação de um acervo de filmes sobre o Paraná; uma “filmoteca”, tal como João Baptista Groff expressa em suas próprias palavras:

Tendo em vista a exposição verbal que fiz à V.S., relativamente a minha oferta para venda de filmes de minha produção, visando a futura filmoteca do Paraná, é que tomo nesta oportunidade a liberdade de apresentar a presente proposta na forma abaixo:

150 latas de filmes negativos, sobre diversos assuntos, como sejam: acontecimentos políticos e sociais do Paraná, filmados entre 1930 e 1939; 40 latas com filmes negativos sobre diversos assuntos de interesse nacional; 500 negativos fotográficos, todos de caráter histórico, desde o começo do século.

Desejo ainda ressaltar nesta oportunidade que a presente oferta relativamente a negativos de filmes totaliza a metragem de 15 mil metros, entre os quais inclui-se uma reportagem completa da revolução chefiada por Getúlio Vargas em 1930 e outra reportagem relativa revolução de 1932, cujo valor histórico é original e poderá igualmente servir para a composição de um filme histórico da vida do presidente Getúlio Vargas.

A proposta em apreço, conforme pode ser facilmente constatada, é de grande valor histórico, é que tomo a liberdade de oferecer esse extraordinário acervo cinematográfico pela importância de Cr 100.000,00 (cem mil cruzeiros), tendo em vista apenas o material por mim utilizado, excluindo assim o trabalhado e a obra em si.

Sendo só o que se apresenta, subscrevo-me mui atentamente,
João Baptista Groff. 20 de setembro de 1956. (*apud* LIVISKI, p.43)

Nestas poucas linhas, J.B.Groff ressalta 4 vezes a importância histórica e de interesse nacional de sua produção, lançando, além do mais, a possibilidade de elaboração de mais um “filme histórico da vida do presidente Getúlio Vargas”. Mas a importância documental de sua obra não era percebida somente por ele. É possível afirmar que a figura de J.B.Groff tinha ganhado uma razoável evidência entre alguns estudiosos e críticos de cinema dentro e fora do estado de Paraná. Esta afirmação se sustenta, em parte, através de evidências documentais encontradas no ensaio biográfico realizado pelo seu filho João Maximiliano. Segundo ele, seu pai chegou a receber pelo menos duas cartas de Paulo Emílio Salles Gomes. Nestas cartas, Paulo Emílio

solicitava encarecidamente a J.B.Groff que lhe enviasse seu material fílmico para garantir sua preservação através da Fimoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, instituição dentro da qual Salles ocupava o cargo de Conservador.

As duas cartas enviadas por Paulo Emílio são respectivamente de 23 de dezembro de 1955 e de 23 de maio de 1956⁴⁹, último ano de existência da Fimoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que foi transformada na atual Cinemateca Brasileira. Ou seja, pelo menos 10 e 5 meses antes do contato de Groff com o diretor da Biblioteca Pública do Paraná. E, nesse sentido, ao que tudo indica, encontrava-se em jogo o destino final desse acervo, se seria no Paraná ou em São Paulo.

Ao que parece, Groff não tinha mais interesse, ou mesmo condições, de manter esse material em sua casa. Vale lembrar o perigo constante oferecido pelo armazenamento deste tipo de material altamente inflamável. Um dos aspectos ressaltados enfaticamente por Paulo Emílio em suas cartas.

A primeira carta nos traz evidências de um encontro prévio entre ambos: “senti não rever você na última noite que passei ai [em Curitiba]”. É nela, precisamente, que se encontra o alerta realizado pelo conservador da Fimoteca sobre o risco de perda ou estrago do material: “Você já começou a por ordem no seu material? Se por sua culpa os seus documentos cinematográficos se ressecarem, melarem, ou pegarem fogo, eu brigo com você!” (GROFF, 2009, p.97).

A segunda carta contém o mesmo apelo, denotando ainda um pouco mais nitidamente tanto o interesse pela obtenção do material quanto certo tom de desesperança quanto à possibilidade de realmente recebê-lo:

Meu caro Groff,
 Você é um homem impossível. Promete notícias e não dá. Fica silencioso, distante e frio, e enquanto isso os seus filmes antigos continuam abandonados à própria sorte. Aposto que desde que conversamos a última vez, você nem sequer abriu uma lata para ver o estado em que está.
 (...) Me escreva dando notícias, homem! E receba um abraço cordial de seu amigo (*ibidem*)

⁴⁹ Estas cartas encontram-se depositadas no acervo do que foi a fimoteca do museu de arte moderna de São Paulo, respectivamente em F.658 e F.829. No ensaio biográfico de Maximiliano Groff há fotocópia de ambas (GROFF, 2009, p.97 e 98).

Como podemos observar, a crescente atuação profissional de J.B. Groff nos anos imediatamente subsequentes à revolução de 1930, aliada à relevância e destaque alcançados pelo seu “Pátria Redimida”, renderam-lhe um lugar de razoável evidência dentro do cenário nacional. Claro que não se trata de um reconhecimento amplo de sua figura, inegavelmente periférica dentro do campo cinematográfico nacional, mas dentro dos círculos de curadores e pesquisadores, isto é, dentro dos corredores institucionais tanto culturais quanto acadêmicos, seu nome saiu do absoluto anonimato.

Aqui vale lembrar a importância e influência que Paulo Emilio Salles Gomes, vice-presidente da FIAF (Federação Internacional de Arquivos Fílmicos) desde 1951, exerceu no cenário da nascente crítica cinematográfica brasileira a meados do século XX. Refiro-me a esse momento de profissionalização e sociologização da crítica cultural no Brasil tão preciosamente investigado por Heloísa Pontes (1998).

Quanto ao destino final dos mais de 15.000 metros de filme pertencentes a seu acervo pessoal, não é possível empiricamente saber qual foi. A única certeza é que eles não se encontram mais disponíveis em sua enorme maioria. Há evidências seguras de que uma parte deles foi enviada à Cinemateca Brasileira. Tal como o afirmam Celina do Rocio e Clara Satiko Kano (1980) em seu artigo:

Só depois de muita insistência e algumas discussões mais violentas foi que Paulo Emílio Salles Gomes conseguiu levar para a Cinemateca Brasileira, da qual era diretor, *Pátria Redimida* e outros filmes. Em 1957 houve um incêndio no edifício dos Diários Associados, onde estava instalada a referida cinemateca. Com isso perderam-se os principais episódios filmados da história paranaense. (ROCIO & KANO, 1980, p.35).

Apesar disso, sabemos que uma parte do acervo permaneceu no ateliê da casa do próprio Groff. Em 1968 o ateliê também sofreu um incêndio, no qual se perderam os filmes restantes, junto às anotações do cinegrafista com o rol dos filmes por ele produzidos. Segundo sua filha Thelma, o filme “*Pátria Redimida*” somente se salvou e pôde ser recuperado porque algum tempo

antes do incêndio em sua casa o cineasta e pesquisador Silvyo Back tinha conseguido emprestar uma cópia junto à família⁵⁰.

5.2 O filme *Pátria Redimida* e algumas de suas características

Desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço (...).

As autoridades, sejam elas as representativas do Capital, dos Soviets ou da Burocracia, desejam tornar submisso o cinema.

(Marc Ferro, 2010)

Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História.

(Marc Ferro, 2010)

O filme, como um todo, apresenta um posicionamento propagandístico e legitimador da revolução de 1930 e, como todo documentário existente, constitui-se como um recorte específico da realidade. Não está isento da parcialidade e intencionalidade dos retratados e do realizador. A associação da figura de Vargas e do movimento à ideia de redenção, presente no cenário lexical e discursivo da época atesta este sentido. Ademais, o filme conta também com uma série de estratégias de roteiro, edição e realização das próprias cartelas explicativas que desempenharam esse mesmo papel no filme.

Ao analisarmos as condições existentes para a realização do filme algumas questões ganham destaque. O que e de que modo podia ser representado e retratado? Quem tinha ou não acesso a realizar esses

⁵⁰ Lamentavelmente não se trata de casos isolados. A falta de uma cultura da preservação e de infraestrutura apropriada do material fílmico, como fonte de acesso e interpretação do passado, trouxe resultados nefastos fora e dentro do Brasil. Ao igual que a cinemateca de São Paulo, em 1957, e o ateliê de João Baptista Groff, em 1968, outras cinematecas sofreram enormes perdas devido a incêndios. Por exemplo, a Cinemateca Francesa, situada em Villiers-Saint-Frederic, em 1980 e a Cineteca Nacional de México em 1982. Falamos de problemas que, como se vê, são extremamente recentes, mas que vem acontecendo há muito tempo. Irene Marrone, por exemplo, relata em seu livro "Imágenes del Mundo Histórico. Identidades y Representaciones en el noticiero y el Documental en el Cine Mudo Argentino"(MARRONE, 2003) um dos mais trágicos exemplos. A autora relata que, após a falência de Gluksmann, talvez o maior cinegrafista de início de século na Argentina, e mesmo com a tentativa de ajuda de outras produtoras, os rolos com seus filmes foram vendidos para uma fábrica de pentes. A perda é inestimável.

registros? Qual imagem dos retratados e do movimento em questão podia ser construído?

Nesse sentido, mais uma vez, ganha força a noção miceliana de negociação das imagens e da importância dada pelos setores políticos às estratégias admissíveis para a sua representação. Há uma clara intencionalidade no que se refere à construção da ideia de nação trazida como projeto pela revolução de 1930; sobre a preocupação de construir uma determinada imagem de nação que acabou incorporando às políticas de Estado, a sistematização do controle e gestão das produções culturais ao longo das décadas subsequentes, de modo a garantir a viabilização desse projeto⁵¹.

“Pátria Redimida” não escapa disso. Faz parte desse movimento, inserindo-se precisamente no nascimento desse processo e servindo como testemunho de uma nova realidade nacional em construção. Além disso, o filme é alçado como o ápice da cinematografia local, o que é evidenciado por Kano e Rocio (1980) no artigo “Pátria Redimida: Um Filme Revolucionário”:

Pátria Redimida, documentário sobre a revolução brasileira de 1930, é o mais famoso filme de João Baptista Groff, cinematografista paranaense. A obra, que depois de recuperada teve sedimentado o seu reconhecimento como um marco da cinematografia brasileira, dando a seu realizador o mérito de revolucionar o incipiente mercado artístico da época, causou uma ruptura no estilo convencional de filmar as “bellezas” da terra. Gerada num momento histórico de inegável vigor, a fita constituiu-se no mais consciente trabalho da história do cinema no Paraná (ROCIO & KANO, 1980).

Como podemos ver, enfatizam a importância do filme para a cinematografia paranaense e brasileira como um todo. Além desta epígrafe, as autoras reforçam essa relevância trazendo exemplos ao longo do artigo de algumas matérias da imprensa das cidades por onde o filme foi exibido. A seguir colocaremos alguns dos exemplos dessas matérias jornalísticas por elas trazidas, a modo de ilustrar o processo de negociação das imagens inerentes à retratação do movimento revolucionário varguista já naquele momento.

A chegada de Groff em Curitiba foi assim retratada pela Gazeta do Povo em matéria do dia 9 de novembro de 1930:

⁵¹ Basta lembrar-se da inauguração do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) como meio de controlar toda a produção cultural no sentido tanto da legitimação do regime quanto da educação das massas.

Chegou hontem, do Rio, o sr J. B. Groff, conhecido cinematographista e diretor da 'Ilustração Paranaense'.

Groff acompanhou as colunas revolucionárias que ingressaram em São Paulo por Itararé e filmou todas as cenas da marcha desde Curityba até o Catete. Neste filme foram focalizados aspectos heróicos e festivos, desde os embates, até a recepção aos chefes vitoriosos. **É o mais completo film sobre a revolução e será exibido brevemente**" (Gazeta do Povo, 9 de novembro de 1930. *Apud* KANO; ROCIO, 1980 - grifos meus)

Um dia antes dessa matéria, o jornal A Tarde afirmava: "Pátria Redimida vale assim, como trabalho cinematográfico e como documento histórico dos mais raros", mas o mesmo jornal traria tons de maior exaltação dizendo:

Pellicula de valor incontestado sob qualquer ponto de vista que se considere, ella nos traz com a maior realidade possível a arrancada espartana de nossa gente que, formando ao lado das hostes lutadoras, apressou grandemente a vitória da revolução.

Como documento histórico deve ser guardado com maior carinho (...)

Technica impecável, que recomenda o espírito empreendedor e dinâmico de J.B. Groff. (A Tarde, 8 de novembro de 1930 - *Apud* KANO; ROCIO, 1980-*grifos meus*)

Como podemos ver, nesta última nota ressalta-se a participação ativa das forças paranaenses, dando lugar de destaque tanto a elas quanto ao cinegrafista. O processo de legitimação do novo regime através do filme acontecia no estado, envolvendo e atraindo o Paraná como coprotagonista da marcha. Vale comentar, por exemplo, que dois dias antes dessa matéria todo e qualquer soldado paranaense pôde assistir o filme "com grande redução de preços" (A Tarde, Curitiba, 8 dez. 1930, p2).

Interessa-nos agora analisar um pouco mais de perto o circuito de exibição e a repercussão na imprensa desses lugares. Por exemplo, no Rio de Janeiro, no dia 07 de dezembro, o Diário Carioca publicaria a seguinte matéria:

'Pátria Redimida' é um documento vivo, palpitante da marcha das tropas revolucionárias do sul. (...) O Presidente da República e sua Exma. Família compareceram a uma dessas sessões. **O dr. Getúlio Vargas mostrou-se surpreso em ver tão bello trabalho cinematográfico realizado por operador nacional** (Diário Carioca, 07dez. 1930, p.3 *Apud* KANO; ROCIO, 1980)

Entendemos que nessa matéria encontra-se, dentro da noção miceliana de negociação das imagens, algo assim como um ápice desse processo, uma

vez que o agente principal da revolução, isto é, o principal retratado, legitima o filme e contribui a promovê-lo agraciando-o com sua presença e a de sua família. O retratado vai ver o seu retrato. O poder de mostrar os fatos “tais como são” implícitos no cinema documentário, fica assim legitimado pelo seu principal protagonista, Getúlio Vargas.

Em Porto Alegre a imprensa, através do Jornal da Manhã, também engrandeceu enfaticamente o filme e os fatos, o cinegrafista e o retratado. Apesar de longa, a citação realmente vale a pena ser lida:

A Groff Film de Curityba realizou um film sobre a revolução, foccalizando os principaes aspectos da lucta realizada nos campos do sul do país. (...) por onde as trincheiras de Itararé, Ribera e em outros pontos onde se chocaram as forças governistas e revolucionárias a machina cinematographica esteve filmando aspectos e flagrantes dos combates, dos encontros.

‘Pátria Redimida’ terá apresentação no Programa Serrador que, assim, procurou dar aos frequentadores dos melhores cinemas do quarteirão uma visão perfeita (...)

O film tem photografia impeccavel, téchnica perfeita e tem legendas em phrases vigorosas e exaltadas de patriotismo pelo jornalista Barros Cassal (Jornal da Manhã, Porto Alegre, 28 dez. 1930, p.4 *Apud* KANO; ROCIO, 1980)

Dois aspectos são importantes nesta matéria para nossos fins. O primeiro deles consiste no que veio a ser a representação da batalha do Itararé, que de fato não aconteceu. Apesar disso, houve uma exaltação do movimento 3 de outubro de engrandecer o episódio. Pois bem, Groff ao precisar retratar os movimentos da luta valeu-se de cartelas animadas e de tomadas de outros filmes anteriores para poder ilustrar essa batalha.

Bem, temos aqui mais indícios sobre os processos de construção da memória coletiva histórica, assim como da negociação das imagens sempre tão presentes. Igualmente, e não menos relevante, os elogios exacerbados ao filme, onde aparece o nome de Barros Cassal, que desempenhou o papel de escrever as cartelas do filme de J. B. Groff na hora da edição final.

Por tudo que até aqui foi dito, entendemos que devido à importância que o filme adquire, ele ganha uma significativa relevância na própria estruturação da memória coletiva e histórica paranaense, e indiretamente, da memória histórica nacional. A exaltação do filme e sua ampla circulação coincidem, em certa medida, com a exaltação de J.B.Groff como o pai do cinema paranaense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ningún estudio social que no vuelva a los problemas de la biografía, de la historia y de sus intersecciones dentro de la sociedad ha terminado su jornada intelectual.

(Wright Mills, 2004)

O presente trabalho dedicou-se à análise e compreensão do processo de construção social da memória em torno do caso do cinegrafista curitibano João Baptista Groff. Isto foi realizado valendo-nos de três esferas discursivas diferentes que participam do processo, servindo-nos de fontes; quais sejam: a narrativa familiar, a narrativa documentária e a narrativa acadêmica. Um dos pontos importantes nesse processo foi o de provar que é possível abordar sociologicamente histórias de vida (*life histories*) e relatos de vida (*life stories*) evitando, dentro do possível, cair nos riscos da ilusão biográfica (BOURDIEU, 1999).

Sendo a construção social da memória sempre um processo coletivo (HALBWACHS, 2013), esse estudo demandou uma análise das relações de interdependência das quais J.B.Groff participava dentro da configuração paranaense daquele momento. O que implicou também buscar compreender as contingências e intercontingências que limitavam ou ampliavam o leque de escolhas possíveis tanto de J.B.Groff, quanto dos indivíduos que participavam desse ambiente intelectual e geracional, mobilizando-os como “narradores periscópicos” (BERTAUX, 1980).

Dentro deste contexto, o conceito de imagens negociadas, de Sergio Miceli (1996) foi de fundamental importância. Em primeiro lugar para a compreensão do lugar ocupado pelo filme “Pátria Redimida” em relação ao seu registro da marcha revolucionária de 1930, bem como, seu circuito de exibição. Em segundo lugar, e não menos importante, para compreender o compêndio de obras pictóricas, fotográficas e fílmicas circulantes nas primeiras três décadas do século XX no Paraná.

Desta feita, poderíamos dizer que o trabalho divide-se em duas partes. A primeira delas detém-se sobre a questão da análise das três narrativas participantes do processo de construção social da memória de J.B.Groff,

expondo no momento propício as questões metodológicas correspondentes. A segunda parte aborda o ambiente intelectual, geracional e as relações de interdependência, analisando os processos de rotinização e de deslocamentos configuracionais que afetaram diretamente ao grupo e que vieram ter seu cume no avanço da revolução de 1930.

Entendemos que a revolução marcou um antes e um depois, não só nos aspectos nacionais, históricos, políticos, econômicos e da produção cultural, como também na vida de alguns indivíduos do ambiente intelectual local e, especificamente para o caso sobre o qual nos detivemos, João Baptista Groff.

Ao analisar a trajetória assim contextualizada de Groff podemos acompanhar também alguns fatos de maior alcance, dinâmicas grupais que produzem e põem em circulação certo tipo de ideias e consensos estéticos. No que se refere a seu caso particular, por exemplo, os eventos de 1930 delimitam dois momentos de sua vida, tendo ele podido ser testemunha ocular (e deixando registro) tanto do Paraná pré 1930 quanto do Paraná pós 1930.

Sua profissionalização e a maior participação no que se refere à gestão Manoel Ribas não pôde ser trabalhada em detalhe no presente trabalho, optando por deixá-la para outro momento. Que tipo de filmes realizou para Ribas? Quais suas principais temáticas e características? Como se dava a relação entre o DIP e o DEIP e de que maneira isso influenciava no tipo de filmes por ele realizados? São perguntas que por ora ficam em aberto.

Até onde conseguimos avançar, comprovamos que a exaltação da figura de João Baptista Groff como cinegrafista e fotógrafo dá prova de uma construção social de sua memória através de várias esferas narrativas. Uma memória familiar que mantém acesa a chama de sua presença. Mas essa chama é também avivada por uma memória coletiva e histórica que percorre trabalhos acadêmicos e instituições culturais locais, contribuindo dessa forma para a preservação da própria memória histórica local.

BIBLIOGRAFIA

ALVETTI, Celina. **Cinema do Paraná - Elementos para uma história.** Disponível em: www.jornalismo.ufsc.br/redealcar. 2005. www.jornalismo.ufsc.br/redealcar. 2005.

_____. **O Cinema Brasileiro na Crônica Paranaense dos Anos Trinta.** São Paulo, 1989. Dissertação (Mestrado em Artes e Cinema) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, USP.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro.** São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.

BEGA, M. T. S. **Sonho e invenção do Paraná: geração simbolista e a construção da identidade regional.** São Paulo, 2001. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

BECKER, Howard. **Segredos e truques da pesquisa.** Rio de Janeiro, Zahar 2007.

_____. **“A História de Vida e o Mosaico Científico”.** IN Becker, Howard, **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais.** São Paulo, Editora Hucitec, 1997.

BERTAUX, Daniel. **“El enfoque biográfico: su validez metodológica, suas potencialidades”.** IN Cahiers Internationaux de Sociologie. 1980, pp. 197-225.

BEZERRA, Rafael Ginane. **Guardados de um Artrasão de Imagens: Estudo da Trajetória de Claro Jansson e de suas Crônicas Visuais durante as Primeiras Três Décadas do Século XX.** Curitiba, 2009. Tese (Doutorado em Sociologia), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR

BOURDIEU, P. ; CHARTIER, R. **O Sociólogo e o Historiador.** Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico.** Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2010.

_____. **Coisas Ditas.** São Paulo, Brasiliense, 2004.

_____. **“A Ilusão Biográfica”.** IN AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta M. (orgs.). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas 1999.

BRANDÃO, Angela. **A Fábrica de Ilusão : O Espetáculo das Máquinas num Parque de Diversões e a Modernização de Curitiba (1905 – 1913).** Curitiba, Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994.

CAMARGO, G. L. **Paranismo: Arte, Ideologia e Relações Sociais no Paraná. 1853-1953.** Curitiba, 2000. Tese (Doutorado em História) Faculdade de Letras e Ciências Humanas, UFPR.

CORREA, Amélia Siegel Correa. **Alfredo Andersen (1860-1935): Retratos e Paisagens de um Norueguês Caboclo**. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em Sociologia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

DAGOSTIM, Maristela Wessler. **Um Estudo sobre a Transformação do Perfil da Elite Política Paranaense (1930-1947)**. Curitiba, 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências Políticas). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

DURKHEIM, E. **O Suicídio. Estudo de sociologia**. São Paulo, ed. Martins Fontes, 2011 – 2ªed.

_____. **As Regras do Método Sociológico**. São Paulo, Editora Nacional, 1990.

ELIAS, Norbert. **Ensaio & Escritos 1**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.

_____. **O Processo Civilizador v.2**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. **Mozart, a sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro, Zahar, 1995

_____. **Os Estabelecidos e os Outsiders**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.

_____. **Introdução à Sociologia**. Lisboa, Edições 70, 2011.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo, Paz e Terra, 2010.

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.

GALIGNIANA, Juan Cruz. **Racionalização e Imagem: O Surgimento do Cinema Paranaense e sua Assimilação pela Esfera Política**. Curitiba, 2012. Monografia (Especialização em Comunicação Política e Imagem) Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, UFPR.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **“O Uso das Trajetórias de vida como estratégia de análise sociológica: o caso de Heitor Villa-Lobos”**. IN 33º Encontro da Anpocs, 2009, GT30.

GROFF, João Maximiliano. **O Intrépido J.B. Groff e suas Múltiplas Facetas** (mimeo), Curitiba, 2009.

HALBWACHS, Maurice: **A Memória Coletiva**. São Paulo, Centauro Editora, 2013.

LIVISKI, Izabela. **Imagens da Cidade de Curitiba nas Fotografias de João Baptista Groff**. Curitiba, 2007. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Departamento de Ciências Sociais, UFPR,

MAIA, João Marcelo Ehlert. **Ideias, Intelectuais, Textos e Contextos: Novamente a Sociologia da Cultura**. BIB –São Paulo, n.62, 2º semestre de 2006, pp. 53-71.

MARRONE, Irene. **Imágenes del Mundo Histórico: Identidades y Representaciones em el Noticiero y el Documental em el Cine Mudo Argentino**. Buenos Aires, Ed. Biblos, 2003.

MENEZES, Paulo. O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador. IN MARTINS, José de Souza et alii. **O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais**, São Paulo, EDUSC, 2005.

MICELI, Sérgio. **Imagens Negociadas**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

MILLS, C. Wright. **La Imaginación Sociológica**. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

MIRANDA, L. F. e RAMOS, F. P. (Orgs.) **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo, Editora do SENAC; Edições SESC SP, 1997.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas, Ed. Papyrus, 2005.

PEREIRA, L. F. L. (1998) **Paranismo: O Paraná Inventado**. Cultura e Imaginário no Paraná da I República. Curitiba, Ed. Aos Quatro Ventos, 1998.

PONTES, Heloísa. **Destinos Mistos: Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo 1940-1968**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

_____, Retratos do Brasil: Editores, Editoras e “Coleções Brasileira” nas Décadas de 30, 40 e 60. IN: MICELI, Sérgio (org). **História das Ciências Sociais no Brasil**. São Paulo, Editora Sumaré, 2001.

ROCIO, Celina de; SATIKO KANO, Clara. “**Pátria Redimida: Um Filme Revolucionário**”. IN BERNARDET, J.C. et al. **Cinema Brasileiro 8 Estudos**. Rio de Janeiro, Mae-Funarte-Embrafilme, 1980.

ROSEVICS, Larissa. **O Instituto Histórico e Geográfico Paranaense e a Construção de um Imaginário Regional**. Curitiba, 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, UFPR,

ROLLAND, Denis. **O Historiador, o Estado e a Fábrica dos intelectuais**. IN: BASTOS, E. R.; RIDENTI, M e ROLLAND, D. (orgs). **Intelectuais e Estado**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

SALTURI, L. A. **Frederico Lange de Morretes, Liberdade dentro de Limites: Trajetória do Artista-Cientista**. Curitiba, 2007. Dissertação (Mestrado em Sociologia) Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, UFPR.

_____. **Gerações de Artistas Plásticos e suas Práticas: Sociologia da Arte Paranaense das Primeiras Décadas do Século XX**. Curitiba, , 2011. Tese (Doutorado em Sociologia). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, UFPR.

SVARÇA, D. R. **O Forjador: Ruínas de um Mito – Romário Martins: 1893-1944**. Curitiba, 1993. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR.

SCHMIDT, Maria Luisa; MAHFOUD, Miguel. “**Halbwachs: Memória Coletiva Experiência**”. IN *Psicologia USP*, 4(1/2) p. 285-298. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psicousp/v4n1-2/a13v4n12.pdf>

STRAUBE STECZ, Solange. **Cinema Paranaense 1900-1930**. Curitiba, 1988. (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. UFPR

VIEIRA, Daniele Marques. **João Baptista Groff, Um Olhar Fotográfico no Paraná das Primeiras Décadas do Século XX**. Curitiba, 1998. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. UFPR

XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: Um Culto Moderno. O Idealismo Estético e o Cinema**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.