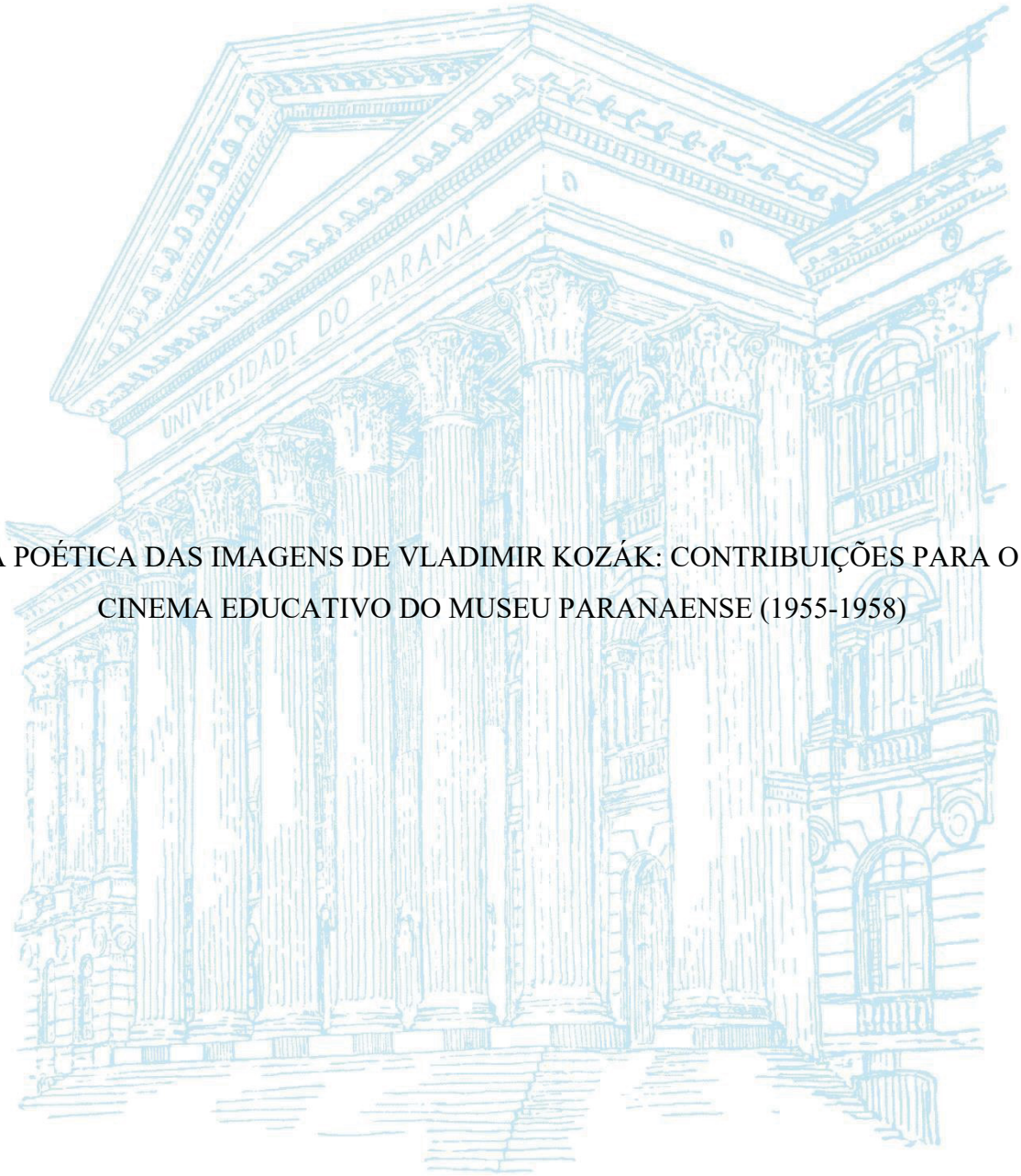
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LARISSA PORTES DE ALMEIDA



A POÉTICA DAS IMAGENS DE VLADIMIR KOZÁK: CONTRIBUIÇÕES PARA O CINEMA EDUCATIVO DO MUSEU PARANAENSE (1955-1958)

CURITIBA

2023

LARISSA PORTES DE ALMEIDA

A POÉTICA DAS IMAGENS DE VLADIMIR KOZÁK: CONTRIBUIÇÕES PARA O CINEMA EDUCATIVO DO MUSEU PARANAENSE (1955-1958)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Linha de Pesquisa História e Historiografia da Educação, Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Dulce Regina Baggio Osinski.

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DO CAMPUS REBOUÇAS

Almeida, Larissa Portes de.
A poética das imagens de Vladimir Kozák : contribuições para o Cinema Educativo do Museu Paranaense (1955-1958) / Larissa Portes de Almeida – Curitiba, 2023.
1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação.
Orientadora: Profª Drª Dulce Regina Baggio Osinski

1. Educação – Estudo e ensino. 2. Educação – História. 3. Museus – Educação. 4. Cinema na Educação. 5. Kozak, Vladimir, 1827-1979. I. Osinski, Dulce Regina Baggio, 1962. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

Bibliotecária: Maria Teresa Alves Gonzati CRB-9/1584

ATA Nº1645

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRA EM EDUCAÇÃO

No dia quinze de fevereiro de dois mil e vinte e tres às 14:00 horas, na sala 232-A, 2º pavimento, Edifício Teixeira Soares, Campus Rebouças da UFPR, Rua Rockefeller nº 57, Curitiba/Paraná, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação da mestranda **LARISSA PORTES DE ALMEIDA**, intitulada**: A POÉTICA DAS IMAGENS DE VLADIMIR KOZÁK: CONTRIBUIÇÕES PARA O CINEMA EDUCATIVO DO MUSEU PARANAENSE (1955-1958)**, sob orientação da Profa. Dra. DULCE REGINA BAGGIO OSINSKI. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação EDUCAÇÃO da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: DULCE REGINA BAGGIO OSINSKI (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), MARCUS LEVY ALBINO BENCOSTTA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), DEBORA REGINA OPOLSKI (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ -UFPR), ROSANE KAMINSKI (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestra está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, DULCE REGINA BAGGIO OSINSKI, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

Observações: A banca ressalta o ineditismo e a relevância do trabalho e recomenda a divulgação da pesquisa, assim como sua continuidade na forma de eventual doutoramento

CURITIBA, 15 de Fevereiro de 2023.

Assinatura Eletrônica
25/02/2023 07:05:41.0
DULCE REGINA BAGGIO OSINSKI
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
12/03/2023 16:22:47.0
MARCUS LEVY ALBINO BENCOSTTA
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
24/02/2023 16:31:47.0
DEBORA REGINA OPOLSKI
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ -UFPR)

Assinatura Eletrônica
24/02/2023 11:13:20.0
ROSANE KAMINSKI
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 258432
Para autenticar este documento/assinatura, acesse https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp e insira o codigo 258432

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação EDUCAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **LARISSA PORTES DE ALMEIDA** intitulada: **A POÉTICA DAS IMAGENS DE VLADIMIR KOZÁK: CONTRIBUIÇÕES PARA O CINEMA EDUCATIVO DO MUSEU PARANAENSE (1955-1958)**, sob orientação da Profa. Dra. DULCE REGINA BAGGIO OSINSKI, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

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

CURITIBA, 15 de Fevereiro de 2023.

Assinatura Eletrônica
25/02/2023 07:05:41.0
DULCE REGINA BAGGIO OSINSKI
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
12/03/2023 16:22:47.0
MARCUS LEVY ALBINO BENCOSTTA
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
24/02/2023 16:31:47.0
DEBORA REGINA OPOLSKI
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ -UFPR)

Assinatura Eletrônica
24/02/2023 11:13:20.0
ROSANE KAMINSKI
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Cabe aqui também explicar o motivo pelo qual fotografamos e filmamos as atividades dos últimos HËTAS no seu "habitat natural". Posso atribuir isso à minha convicção pessoal que é a seguinte: uma boa fotografia vale mais do que mil palavras, e uma boa sequência filmada tem o valor de dez mil palavras.

(KOZÁK, 1976, p. 1).

DEDICATÓRIA

Dedico aos meus filhos Rafaela e Murilo

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao dom da vida, pois sem ela não teria a oportunidade de experimentar as “sensibilidades de um outro tempo e de um outro no tempo, fazendo o passado existir no presente” (PESAVENTO, 2004). Aos meus filhos, pela compreensão na ausência e carinho incondicional; aos meus pais, por me ensinarem a base do viver; e à minha irmã, pelas partilhas.

Celebro este trabalho com todos os educadores que buscam nos estudos melhorar suas práticas, acreditando na educação, sem perder a fé e a alegria no conhecimento científico.

Especialmente à minha querida orientadora, a professora Dra. Dulce Regina Baggio Osinski, por sua condução generosa e presença constante, agradeço pela compreensão, confiança e direcionamento, que me possibilitaram trilhar caminhos seguros na pesquisa científica.

Agradeço aos membros da banca examinadora na presença dos professores Dra. Débora Opolski, Dra. Rosane Kaminski e Dr. Marcus Levy Albino Bencostta por aceitarem o convite e pelas valiosas contribuições. Aos meus estimados professores Gizele de Souza, Carlos Eduardo Vieira, Cláudio de Sá Machado Junior, Sérgio Roberto Chaves Júnior e Sidmar dos Santos Meurer, por partilharem o conhecimento e fomentarem as reflexões importantes para a minha formação acadêmica. Igualmente agradeço a todos os professores do Programa de Pós-Graduação e ao Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná e aos servidores da secretaria PPGE-UFPR, pela inestimável colaboração.

Ao Grupo de Estudo GPHIE (Grupo de Pesquisa em História, Intelectuais e Educação da UFPR), coordenado pela professora Dulce Osinski e pelo professor Carlos Eduardo Vieira, a quem agradeço pelo acolhimento ímpar. De modo especial, agradeço ao professor Alexandre Busko Valim e aos colegas do NECHINE-UFSC, pelas discussões e reflexões que me conduziram a pensar o cinema criticamente. Ao Museu Paranaense, espaço de memória e fomento à pesquisa na pessoa da diretora Gabriela Bettega, Josi Spenassatto e Julia Reis Cordeiro, pela gentileza e pronto atendimento ao acesso às fontes de pesquisa.

Agradeço aos meus queridos amigos José Rocher, Lucas Paganin, Juliana Buhrer, Juliana Schwartz, João Pedro Lezan, Susy Fortis, Renato Barbizan, Aniela Almeida, Karin Lacerda, Wallace Ramos, Caroline Kerkoff e Leonardo Otto, pela motivação e pelo acolhimento nos momentos difíceis. Aos meus colegas do mestrado Hevelin, Daniele, Renato, João Pedro, Celso, Kevin Lino e Kelyn Bueno, pelo companheirismo acadêmico e aconchego

constante, além dos encontros gastronômicos. Por fim, agradeço a todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram e estiveram presentes nesta caminhada.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar as contribuições de Vladimir Kozák para o Cinema Educativo do Museu Paranaense expressas no conjunto de sete filmes sobre a etnia *Xetá*, filmados entre os anos de 1955 e 1958. O Cinema Educativo do Museu Paranaense foi criado no ano de 1946, com o intuito de produzir filmes voltados para a divulgação científica e instrução pública. Os filmes eram exibidos em sessões de cinema para pesquisadores, professores e estudantes das redes pública e particular de ensino e para o público em geral. O problema de pesquisa incide sobre a produção poética dos filmes como estratégia didática na transmissão do conhecimento. Os objetivos específicos se voltam para problematizar as ideias sobre o Cinema Educativo do Museu Paranaense, abordar o Museu como espaço educativo, refletir sobre o processo de criação e produção de filmes educativos e analisar as representações da cultura indígena presentes nos referidos filmes. A base teórico-metodológica está referenciada nos estudos sobre cinema educativo no Brasil, cinema documental e científico, na concepção ampliada de educação, nos diferentes modos de produção de saberes que abrangem os processos educativos não escolares. Para compreender a produção poética das imagens, dialogamos com o conceito de montagem fílmica preconizado por Serguei Eisenstein (1990) e Jacques Aumont (2018), com o conceito de representação na perspectiva de Roger Chartier (2002) e nas teorias do imaginário de Gilbert Durand (2012) e Edgar Morin (2014). Como metodologia de análise fílmica, buscamos na proposta dos autores Jacques Aumont e Michel Marie (2004) e Wilson Gomes (2004) um caminho de interpretação sobre o que contam as imagens. Kozák constituiu um importante acervo iconográfico e textual sobre os povos indígenas brasileiros, e a relevância de seu trabalho, tanto no meio educacional quanto nos meios científicos, contribui para futuras pesquisas na área da história da educação.

Palavras-chave: História da Educação no Paraná; cinema educativo; Vladimir Kozák; Museu Paranaense; etnia *Xetá*.

ABSTRACT

This work aims to analyze the contributions of Vladimir Kozák to the Educational Cinema of the Paranaense Museum expressed in the set of seven films about the Xetá ethnic group, which were filmed between 1955 and 1958. The Educational Cinema of the Paranaense Museum was developed in 1946, with the main objective of producing films aimed at scientific dissemination and public instruction. The films were presented in sessions for researchers, professors, and students from public and private education institutions, as well as for the general audience. The research problem focuses on the poetic production of films as a didactic strategy in the transmission of knowledge. Furthermore, the specific objectives intend to question the ideas about the Educational Cinema of the Paranaense Museum, and to approach the Museum as an educational space. Thus, we wish to investigate the process of creation and production of educational films, analyzing the representations of indigenous culture in these films. The theoretical-methodological basis of this work is referenced in studies related to educational cinema, documentary, and scientific cinema in Brazil. We considered the expanded concept of education in the different modes of production of knowledge that encompass non-school educational processes. In order to better understand the poetic production of images, we evaluate the approach of filmmaking illustrated by Serguei Eisenstein (1990) and Jacques Aumont (2018). We also explore the idea of representation from the perspective of Roger Chartier (2002), and the theories of the imaginary of Gilbert Durand (2012) and Edgar Morin (2014). As a film analysis methodology, we seek a path of interpretation about the image connotation following the proposal introduced by authors such as Jacques Aumont and Michel Marie (2004) and Wilson Gomes (2004). Kozák constituted an important iconographic and textual collection about the Brazilian indigenous peoples, and the relevance of his work, both in the educational and in the scientific environment, contributes to future research in the area of the history of education.

Keywords: History of Education in Paraná; Educational Cinema; Vladimir Kozák; Paraná Museum; *Xetá* ethnicity.

LISTA DE IMAGENS

1. IMAGEM 1 – PALACETE CORONEL MANOEL MACEDO (1954) - ANTIGA SEDE DO MUSEU PARANAENSE (1928-1965)
2. IMAGEM 2 – CENA DO FILME *O DESCOBRIMENTO DO BRASIL* (1937)
3. IMAGEM 3 – CRIANÇAS EM ASWAN, EGITO (1914)
4. IMAGEM 4 – CINEMATÓGRAFO (1895)
5. IMAGEM 5 – CENA DO FILME *PANNORAMA DE CURITYBA* (1910)
6. IMAGEM 6 – CENA DO FILME *IGUAÇU E GUAYRA* (1926)
7. IMAGEM 7 – VLADIMIR KOZÁK E SUA CÂMERA FILMADORA (DÉCADA DE 1970)
8. IMAGEM 8 – CAPA DO CATÁLOGO: EXPOSIÇÃO PORTRAIT OF BRAZILIAN INDIANS BY VLADIMIR KOZÁK (1968)
9. IMAGEM 9 – CARTAZ EM CORES DO FILME *TARZAN OF THE APES* (1918)
10. IMAGEM 10 – MOEMA (1866)
11. IMAGEM 11 – CABOCLO (1820)
12. IMAGEM 12 – CENAS DO FILME *ISONZÓI-CSATA* (1917)
13. IMAGEM 13 – INTEGRANTES DO 7º SALÃO DE ARTE FOTOGRÁFICA (1944)
14. IMAGEM 14 – FOTOGRAFIA: INDÍGENA COM SUA CAÇA (TUCANOS)
15. IMAGEM 15 – RETRATO DE VLADIMIR KOZÁK COM INDÍGENA XETÁ (1956)
16. IMAGEM 16 – FOTOGRAFIAS: CRIANÇAS INDÍGENAS COM SUAS FLECHAS
17. IMAGEM 17 – FOTOGRAFIAS: CRIANÇAS INDÍGENAS E SUA CULTURA
18. IMAGEM 18 – DESENHOS DOS INDÍGENAS XETÁ (1956)
19. IMAGEM 19 – DESENHOS DOS INDÍGENAS EM CORES (1956)
20. IMAGEM 20 – PINTURA TEMÁTICA XETÁ (1956)
21. IMAGEM 21 – PINTURA TEMÁTICA INDÍGENA XETÁ (1956)
22. IMAGEM 22 – CENA DE ABERTURA: MEMBER OF AMATEUR CINEMA LEAGUE (1955)
23. IMAGEM 23 – CÂMERAS DE KOZÁK
24. IMAGEM 24 – CENA FILME *FLOWERS AND TREES* (1932)
25. IMAGEM 25 – KOZÁK COM EIRAKAN E SUA ESPOSA ALU'A (1956)
26. IMAGEM 26 – RETRATO INDÍGENA XETÁ (1956) POR VLADIMIR KOZÁK
27. IMAGEM 27 – MAPA DA SERRA DO DOURADOS – ESTADO PARANÁ
28. IMAGEM 28 – O PRIMEIRO ENCONTRO COM OS HËTAS (1955)
29. IMAGEM 29 – REVISTA *TIME*: "VIVENDO NA IDADE DA PEDRA" (1959)
30. IMAGEM 30 – LOUREIRO FERNANDES E OS XETÁ SOBREVIVENTES (1960)
31. IMAGEM 31 – MENINO XETÁ E OS BICHOS-PAUS
32. IMAGEM 32 – CRIANÇA XETÁ COM SUA AVE DE ESTIMAÇÃO (1955-1958)
33. IMAGEM 33 – MENINA XETÁ SEGURANDO DUAS AVES (1955)
34. IMAGEM 34 – MENINA XETÁ

35. IMAGEM 35 – CENA DE ABERTURA DO FILME *LAST STONE AGE MEN: THE HËTA* (1955-1958)
36. IMAGEM 36 – CENA DE ABERTURA DO FILME *LAST FREE MEN OF PARANÁ* (1955-1958)
37. IMAGEM 37 – TECELAGEM XETÁ 1 (1955-1958)
38. IMAGEM 38 – TECELAGEM XETÁ 2 (1955-1958)
39. IMAGEM 39 – CRIANÇA XETÁ (1955-1958)
40. IMAGEM 40 – ROTEIROS E CENAS (1955-1958)
41. IMAGEM 41 – ARTEFATOS
42. IMAGEM 42 – ARTEFATOS GAVIÃO REAL
43. IMAGEM 43 – FRAGMENTO 1 – CENAS DE ABERTURA
44. IMAGEM 44 – FRAGMENTO 2 – CENAS DE ABERTURA
45. IMAGEM 45 – CENA DE INTRODUÇÃO AO “RITUAL DO URUBU”
46. IMAGEM 46 – CENA DE PREPARO DA ERVA-MATE (1957)
47. IMAGEM 47 – XETÁ E INSTRUMENTOS DE SOPRO
48. IMAGEM 48 – CRIANÇAS XETÁ BRINCANDO NO RIO (1955-1958)
49. IMAGEM 49 – RITMO COTIDIANO XETÁ (1955)
50. IMAGEM 50 – AFIAR O MACHADO DE PEDRA (1955)
51. IMAGEM 51 – AS ABELHAS (1955)
52. IMAGEM 52 – RITUAL DE CURA (PENAS DE GAVIÃO PARDAL)
53. IMAGEM 53 – CENA: A CAÇADA
54. IMAGEM 54 – ENCENAÇÃO: CONFECÇÃO DE INSTRUMENTO DE LUTA
55. IMAGEM 55 – DEMONSTRAÇÃO DA ARMA “WAÚARA-HAIMBÊ”
56. IMAGEM 56 – PRIMEIROS ENCONTROS COM OS XETÁ (1955)
57. IMAGEM 57 – ÚLTIMOS ENCONTROS COM OS XETÁ (1958)
58. IMAGEM 58 – FILME *O ÍNDIO E O ESPORTE – SPI* (DÉCADA 1940)
59. IMAGEM 59 – CENA DE ENCERRAMENTO

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – FILMES DOCUMENTÁRIOS E DE ETNOLOGIA..... 68
QUADRO 2 – FILMES DOCUMENTÁRIOS DE NATUREZA CIENTÍFICA 70
QUADRO 3 – FILMES DOCUMENTÁRIOS DE VIAGENS 71
QUADRO 4 – FILMES SOBRE TRADIÇÕES FOLCLÓRICAS..... 73
QUADRO 5 – DESCRIÇÃO DOS FILMES 130

LISTA DE SIGLAS

AICC	Associação Internacional de Cinema Científico
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior
CNPI	Conselho Nacional Proteção ao Índio
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
DEIP	Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda do Paraná
DGTC	Departamento de Geografia, Terras e colonização
ERE	Ensino Remoto Emergencial
FFCL	Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Paraná
FGV	Fundação Getúlio Vargas
GPHIE	Grupo de Pesquisa História Intelectual e Educação
IBECC	Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura
INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
LDB	Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
MAE	Museu de Arqueologia e Etnologia
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MES	Ministério da Educação e Saúde
MUPA	Museu Paranaense
NEHCINE	Núcleo de Estudos sobre História e Cinema
OMS	Organização Mundial de Saúde
SEEC-PR	Secretaria de Estado da Educação e Cultura do Paraná
SPI	Serviço de Proteção ao Índio
UPR	Universidade do Paraná
UFPR	Universidade Federal do Paraná
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14

1 CENA 1 – O CINEMA NA CENA: CENÁRIOS EDUCATIVOS 38

1.1 O MUSEU PARANAENSE COMO ESPAÇO EDUCATIVO ....……..…... 39

1.2 O CINEMA EDUCATIVO: MEIO DE CONHECIMENTO ……....….....…. 44

1.3 OS FILMES DOCUMENTÁRIOS: INSPIRAÇÃO PARA O CINEMA EDUCATIVO 56

1.4 O CINEMA NO PARANÁ: PRIMEIRAS PRODUÇÕES 62

2 CENA 2 – EXPRESSÕES IMAGÉTICAS E OS POVOS ORIGINÁRIOS BRASILEIROS 77

2.1 O MUNDO DE KOZÁK: ENTRE O IMAGINÁRIO E A GUERRA..... 79

2.2 KOZÁK E OS "FILHOS DA NATUREZA" …....…….…..... 91

2.3 OS HËTAS POR VLADIMIR KOZÁK …....….……...….…..... 109

3 CENA 3 – A CRIAÇÃO POÉTICA DE KOZÁK NO FILME *ÚLTIMOS HOMENS LIVRES DO PARANÁ – OS HËTA* 118

3.1 O CINEMA E A CRIAÇÃO POÉTICA 119

3.2 ELEMENTOS TÉCNICOS E PRODUÇÃO COM FINS EDUCATIVOS 129

3.3 ELEMENTOS DIDÁTICOS NA MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA 139

3.4 REPRESENTAÇÕES VISUAIS DOS SONS DA FLORESTA 149

3.5 ENCENAÇÕES DE UMA CULTURA EM EXTINÇÃO..... 157

CONSIDERAÇÕES FINAIS 172

FONTES..... 176

REFERÊNCIAS..... 182

INTRODUÇÃO

Descobrir pelo imaginário uma via real para compreender a História e torná-la inteligível.
(Marc Ferro, 1989, p. 35).

Era o ano de 1895 e os irmãos Lumière[1] se encontravam em evento realizado no *Grand Café du Boulevard des Capucines,* em Paris, quando deram a conhecer o cinematógrafo. O fenômeno tecnológico propiciou avanços nas técnicas de reprodução audiovisual e na indústria do entretenimento, o que, por consequência, impulsionou mudanças na relação do homem com a arte e a cultura. Nessa função, o cinema assumiu, intencionalmente ou não, um lugar de produção de sentidos, fomentando ao longo do tempo formas de pensar, sentir e agir. Ao perceber esse papel, as instituições passaram a considerá-lo progressivamente como um agente de transformação cultural, utilizando a produção de filmes como instrumento na disseminação do conhecimento.

Ao levar em consideração que a educação pode ser compreendida como uma prática cultural inserida em um contexto histórico, esta pesquisa tem como motivação investigar as relações entre cinema e educação no Paraná. Com esse propósito, as produções fílmicas do Cinema Educativo do Museu Paranaense (MUPA) nos levam a um caminho promissor. Desse modo, este trabalho tem como objetivo principal analisar a contribuição de Vladimir Kozák[2] para o cinema educativo, expressa no conjunto de sete filmes sobre a cultura da etnia *Xetá*[3], filmados entre os anos de 1955 e 1958. Para realizar essa análise, é essencial problematizar as ideias sobre o cinema educativo no Brasil, abordar o museu como espaço educativo, refletir sobre o processo de criação e produção de filmes educativos buscando compreender as estratégias educativas de Kozák em relação à produção poética de suas imagens e, por fim, examinar as representações contidas nos referidos filmes. Nesse contexto, este trabalho

[1] Os Irmãos Lumière: Auguste (1862-1954) e Louis (1864-1948), empresários franceses considerados os inventores do cinema.

[2] Nos documentos que serviram de fontes para a pesquisa foram encontradas diversas grafias, tais como Vladimír Kozák, Wladimir Kozark ou Waldimir Kozak. Optamos por utilizar a grafia Vladimir Kozák, de acordo com o próprio autor em seus escritos.

[3] O termo *Xetá* também recebe outras tratativas por pesquisadores brasileiros, como *Shetá.* Vladimir Kozák utilizava a grafia *Hëta*, que significa "todos nós" (KOZÁK, 1979, p. 355). “Eles próprios se chamam de *Hëtas*; outros os chamam de *KURUTÓN* ou *SSETá* ou *Xetá* ou *ARÊ*, ou ainda *Chetá*” (KOZÁK, 1976, p. 14). No contexto de escrita desta dissertação, utilizamos o termo *Xetá,* de acordo com os documentos do acervo do Museu Paranaense. De acordo com a convenção internacional de etnólogos, em trabalhos científicos, os etnônimos que não sejam de origem vernácula ou nos quais não haja elementos vernáculos não são alterados na forma plural, sendo a flexão indicada pelo artigo plural: *os tupi, os nambiquara, os caiuá*, etc. (BECHARA, 1999, p. 129)

articula-se à linha de pesquisa em História e Historiografia da Educação, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

No campo educacional, o presente trabalho se justifica perante os debates sobre a utilização de filmes com fins pedagógicos, que ganharam força nas primeiras décadas do século XX. Nessa perspectiva, diversas pesquisas e iniciativas, como as do educador e crítico de cinema francês Alain Bergala[4], inserem debates sobre a educação cinematográfica e a produção de filmes como componentes importantes para a inovação da educação do século XXI. Atualmente, com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB (Brasil, 1996), a exibição de filmes de produção nacional em escolas é obrigatória por no mínimo duas horas mensais, devendo ser integrada à proposta educativa.

As circunstâncias de elaboração desta pesquisa acontecem em meio a uma crise mundial de saúde. Em 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou a *Covid-19*, doença infecciosa causada pelo vírus *SARS-COV-2*, como uma pandemia. Comércio, indústrias, escolas, universidades e sociedade foram sujeitos ao distanciamento social, única medida preventiva eficaz antes do desenvolvimento e da disponibilização de vacinas para o novo vírus. Diante desse contexto pandêmico, ficou ainda mais evidente o cenário de desigualdade no âmbito da educação brasileira. A situação trouxe à tona problemas como a falta de recursos digitais e a dificuldade de aprendizagem dos alunos, com destaque para a situação dos portadores de deficiência e o impacto na saúde mental de estudantes, professores e toda comunidade educativa.

Já no início da pandemia, as aulas presenciais se tornaram inviáveis e diversas instituições decidiram abraçar o ensino remoto[5] como forma de possibilitar a socialização do conhecimento e minimizar os danos educacionais. Com o avanço da tecnologia e dos canais de transmissão, essa solução foi se tornando possível, uma vez que algumas universidades passaram a adotar a metodologia, mas os contextos econômico e social impediram o acesso a muitos alunos. Diante da política de distanciamento social, a Universidade Federal do Paraná (UFPR) adotou o Ensino Remoto Emergencial (ERE), como meio de dar continuidade às atividades acadêmicas.

---

[4] Alain Bergala (1943-) é crítico de cinema, ensaísta, escritor, professor, roteirista e diretor de cinema. Estudou na Universidade de Paris III: *Sorbonne Nouvelle* e em *La Fémis*. Em 2000, tornou-se conselheiro de cinema de Jack Lang, Ministro da Educação na França, e montou um projeto contemplando o cinema na educação.

[5] O ensino remoto emergencial foi aprovado pelo Ministério da Educação (MEC) em 2020, em razão da pandemia do coronavírus, como forma de possibilitar às instituições de ensino do país a manutenção das atividades educacionais que seriam originalmente realizadas presencialmente. Antes da medida, as aulas foram suspensas por um período para evitar a propagação do vírus.

Em meio ao isolamento social, o contato com o mundo externo foi possível pelo uso do audiovisual, um dos meios disponibilizados por recursos tecnológicos que se potencializaram como forma de diminuir a distância e o acesso às informações. Os veículos midiáticos faziam circular imagens e notícias dos efeitos da pandemia mundo afora. Não é possível mensurar todos os seus impactos sociais, econômicos e culturais, mas podemos sentir de imediato que a situação de pandemia fomentou transformações em nosso comportamento social. No Brasil, o cenário agravou-se ainda mais com a conjuntura política e econômica. A falta de investimento na educação e os sucessivos cortes de recursos para pesquisas científicas sobre o vírus e a vacina, bem como a política sistemática de negacionismo à ciência por parte do governo federal, levaram e ainda levam a consequências a serem mensuradas, além da contabilização de 678.305[6] mortos, milhões de sobreviventes sequelados e prejuízos econômicos incalculáveis.

O contexto mostrava-se desafiador para o desenvolvimento da investigação no sentido de resolver questões como a delimitação do problema de pesquisa, o acesso ao acervo do Museu Paranaense e o atendimento às aulas virtuais. Aspectos antes corriqueiros como visitas às bibliotecas e o convívio com os professores e colegas de turma, com quem poderíamos trocar ideias, ficaram prejudicados. O cenário inicialmente incerto e inquietante foi dando lugar a uma nova realidade, à qual todos tivemos de nos adaptar. O empenho dos cientistas em todo o mundo para encontrar uma vacina para o *Covid-19* evidenciou a importância da ciência na sociedade. Com os esforços dos profissionais de saúde, a vacinação em massa proporcionou o retorno gradativo das instituições e o acesso presencial às fontes, o que possibilitou, por fim, a delimitação do problema de pesquisa e a definição dos possíveis caminhos para esta investigação.

Dadas as circunstâncias, considero relevante tecer algumas motivações a respeito dos percursos que me levaram para a temática da pesquisa. Minha primeira experiência com o cinema educativo foi na pré-escola. Era o ano de 1979 e estávamos em pleno contexto da ditadura civil-militar, em que o país sofria com a hiperinflação e a economia estagnada, resultando em constantes mobilizações sociais. Com a censura em vigência e o cenário desfavorável ao livre florescimento da cultura, poucos eram os filmes liberados para o público infantil. Aqueles que chegavam até as salas de projeção abordavam, em sua maioria, temáticas cívicas e religiosas para "educar" o bom caráter. A experiência foi de tal maneira

[6]Fonte: (PORTAL DA TRANSPARÊNCIA, S.d.) dados acumulados até 02/01/2023.

impactante que não esqueci o título do filme, *Marcelino Pão e Vinho*[7], o qual relata a história de um menino órfão que vivia em um mosteiro, em cujo sótão proibido encontrou a imagem de um Cristo crucificado. Na imaginação de Marcelino, Cristo desce da cruz para lhe contar histórias e se torna seu amigo. Talvez a intenção educativa naquele momento fosse passar uma mensagem: "Seja amigo de Cristo e andarás no bom caminho". Porém, no meu imaginário infantil, tudo parecia atemorizante, sentimento potencializado pela trilha sonora, pelas diversas nuances de cinzas e pelo cenário fúnebre do filme. Sem ter então a consciência do que aqui acabei de descrever, naquele instante as imagens, ainda que ficcionais, traziam aspectos de realidade. Para o cineasta Federico Fellini[8] (1995, p. 140), "a arte é alguma coisa que, confusamente, lembra, tenta lembrar, ou faz imaginar."

Considero que as experiências com o cinema entrelaçaram minha história pessoal, profissional e acadêmica com as imagens. Nesse percurso, o impulso pela produção de filmes surgiu de um projeto social e educativo chamado *Estação Casa*[9] do qual fiz parte, realizado na Penitenciária Feminina do Paraná. Minha função era registrar em imagens as condições de vida das crianças que viviam com suas mães privadas de liberdade, dentro do espaço prisional denominado creche *Cantinho Feliz*. Segundo Dubois (1993, p. 26), "a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real". Cientes de que cada imagem sempre carrega em si intenções, buscamos naquela ocasião produzir uma sequência imagética que tornasse possível dar visibilidade às crianças, lançando mão dos recursos das linguagens fotográfica e fílmica, de modo a compor uma narrativa que sensibilizasse o poder público e as instituições sobre a importância de políticas públicas mais adequadas a elas.

Em conversas com as mães, fiquei sabendo que muitas delas não possuíam fotografias de seus filhos pequenos, e como forma de retribuir a autorização de captação e uso das imagens, retratei as crianças e levei as fotografias impressas para que elas pudessem guardá-las como lembranças. Ao entregar as imagens, o que mais chamou a atenção foi a reação de cada uma delas, que não se reconheciam em suas próprias imagens. O motivo dessa reação,

---

[7]Filme espanhol de 1955, dirigido por Ladislao Vajda e baseado no livro de mesmo nome, de autoria de José María Sánchez Silva.

[8]Federico Fellini foi roteirista e diretor de cinema (1920-1993). Viveu até os 17 anos na cidade de Rimini, que lhe serviu de inspiração para muitos de seus filmes, tais como *Os Boas-Vidas* e *Amarcord.* O cineasta foi considerado um gênio dentro do mundo cinematográfico, em decorrência da sua criatividade ilimitada, que tornava seus pensamentos e delírios como algo próprio da imaginação (MELO, 2010, p.17).

[9] O projeto foi realizado entre os anos de 2014 e 2018, pela Diretoria de Executiva de Ação Social do Grupo Marista, e tinha como objetivo oferecer assistência educacional e social às crianças e mães que viviam privadas de liberdade na Penitenciária Feminina de Piraquara-PR.

como me dei conta na sequência, tinha raízes no fato de que os espelhos, pelo potencial de gerarem materiais cortantes quando quebrados, são banidos daquele tipo de espaço por questões de segurança. Naquela ocasião, elas foram apresentadas às suas representações imagéticas a partir do reconhecimento feito por terceiros, o que me fez perceber, de forma instantânea, a "força" das imagens. De certo modo, a oportunidade de registrar por imagens a invisibilidade social daquelas crianças me aproximou do meu sujeito-histórico Vladimir Kozák, o que me levou a querer compreender, como ele mesmo um dia reiterou, de que forma "uma boa sequência filmada tem o valor de dez mil palavras" (KOZÁK, 1976, p. 1).

Ao sabor da temática, o interesse pela imagem como fonte e objeto de pesquisa emerge das experiências como educadora e fotógrafa que conduziram a pesquisadora à história da educação. António Nóvoa (1996, p. 417) argumenta que a história da educação existe a partir da fusão do historiador com o educador. O primeiro, ao refletir sobre o fazer historiográfico, procura no passado respostas às questões do presente. Já o segundo busca, a partir dos desafios do tempo presente, significar sua prática.

Ao utilizar a fotografia como meio de expressão, pude perceber que as imagens desempenham um papel importante na história das pessoas por unir passado, presente e futuro. Por suas relações intrínsecas com a memória, despertam sentimentos e sensações, especialmente quando são revisitadas depois de alguns anos. Porém, ao me propor a utilizá-las como suporte de memória, várias indagações surgiram a respeito do que elas podem contar. Nesse movimento, iniciei a busca por experiências de pesquisa e instrumentais que utilizassem as imagens como meio de investigação acadêmica.

Com esse intuito cursei a disciplina "Imagem e Educação: possibilidades de pesquisa histórica"[10], a qual ampliou meu olhar para os estudos de imagens, motivando meu ingresso ao mestrado. Concomitantemente às disciplinas, integrei-me aos grupos de pesquisa GPHIE[11], que investiga historicamente a prática social dos intelectuais engajados na difusão do discurso que envolve as relações entre educação e modernidade, e ao NEHCINE,[12] que discute as relações entre cinema e história.

No meio acadêmico, ao escolher o cinema educativo como temática, o desafio era encontrar formas de conciliar o pragmatismo dos estudos científicos com a experiência pessoal, sensível e subjetiva que já tinha com as imagens. Nessa dicotomia, considero que as

[10] Disciplina ofertada pela linha de História e Historiografia da Educação do Programa de Pós-graduação em Educação da UFPR, ministrada pela professora Dra. Dulce Regina Baggio Osinski.
[11] Grupo de Pesquisa História Intelectual e Educação, da Universidade Federal do Paraná (UFPR), coordenado pelos professores doutores Carlos Eduardo Vieira e Dulce Regina Baggio Osinski.
[12] Núcleo de Estudos sobre História e Cinema, da Universidade Federal de Santa Catarina, coordenado pelos professores doutores Adriano Duarte e Alexandre Busko Valim.

discussões de textos produzidos por autores como Carlo Ginzburg (2001), Robert Darnton (2015), Roland Barthes (1984) e Sandra Pesavento (1995) contribuíram com reflexões sobre a sensibilidade e o rigor acadêmico, o que levou à conclusão de que ambos são indissociáveis à pesquisa.

De forma especial, Ginzburg (2001) faz pensar que o distanciamento ao objeto cria a "ausência de empatia como desumanização", enquanto a proximidade excessiva pode "desencadear a compaixão ou uma rivalidade aniquiladora" (GINZBURG, 2001, p. 203). No entanto, o autor sugere pistas por meio de uma abordagem interpretativa utilizada no campo da arte em geral, em que os discursos, pautados simultaneamente na objetividade e na subjetividade, são organizados de forma a causar "estranhamento", ou seja, um distanciamento justo e crítico. Para o autor, "o estranhamento é um antídoto eficaz contra o risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade" (GINZBURG, 2001, p. 41).

Nas relações entre imagem e educação, o cinema pode ser interposto no processo de vários fenômenos correlatos que elegeram o audiovisual como um agente de transmissão cultural da sociedade moderna. Para abarcar esse contexto, a ideia de modernidade[13], concebida como expressão de mudanças na chamada *experiência subjetiva humana* ou como fórmula abreviada para amplas transformações sociais, econômicas, políticas e culturais, tem sido compreendida transversalmente pela história das inovações de meios tecnológicos, sobretudo a do cinema (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 17).

Na primeira década do século XX, o cinema educativo já era realidade em países como a Alemanha, Bélgica, França e Itália. Visto como meio didático, moderno, ágil e, sobretudo, de transformação e ordenamento de iletrados, era incentivado e adotado pelo próprio Estado em suas ações educativas (SCHVARZMAN, 2004, p. 200).

No Brasil, as primeiras iniciativas de constituir um cinema como agente de transformação cultural surgiram com as reformas educacionais da década de 1920. O uso de filmes para fins educativos ganhou ênfase com o Decreto n. 2.940, assinado em 1928 por Fernando Azevedo[14], diretor geral da Instrução Pública do Distrito Federal entre 1926 e 1930.

[13]A ideia de *modernidade*, conforme formulada por Marshall Berman (1987, p. 15), refere-se ao conjunto de experiências de vida no tempo e no espaço, em relação a si mesmo e aos outros, e nas inúmeras possibilidades compartilhadas no decorrer da aventura humana. Para o autor, a modernidade une a espécie humana, amplia suas vivências e anula fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de ideologia e religião. "Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor" (BERMAN, 1987, 15).

[14] Fernando de Azevedo (1894-1974) foi educador, administrador, ensaísta e sociólogo brasileiro. Foi um dos pioneiros do movimento da Escola Nova, tendo participado do processo de formação da universidade brasileira, em busca de uma educação de qualidade. Em 1930, tomou parte na criação do Ministério da Educação e Saúde.

O referido documento anunciava ações e orientações quanto aos procedimentos técnicos e operacionais do cinema educativo pelo país. No ano seguinte, realizou-se no Rio de Janeiro a primeira *Exposição de Cinematografia Educativa*[15], marco nacional para o início dessas ações.

O termo "cinema educativo" reuniu proposições comuns a respeito do cinema como agente propagador da cultura. Porém, as discussões em torno de seu uso pedagógico abarcavam concepções e posturas ideológicas diversificadas entre os grupos atuantes na educação: o Movimento pela Escola Nova[16], a Igreja Católica e o Estado Novo[17]. Nessa conjuntura, o grupo de intelectuais vinculados à Escola Nova defendia a ideia de modernização da sociedade brasileira por meio da renovação da educação, propondo uma escola pública, democrática, laica e gratuita, incluindo elementos de racionalidade, modernidade e eficiência nas políticas públicas educacionais.

Segundo Carlos Eduardo Vieira (2001, p. 54), a atuação dos intelectuais foi determinante na configuração do campo educacional brasileiro. Suas iniciativas fomentaram a elaboração de políticas públicas para a educação, organização do sistema nacional de ensino, reformulação de novos métodos pedagógicos e formação de professores.

Na visão desses intelectuais, o cinema era um meio de inovação na disseminação do conhecimento científico e cultural, numa sociedade majoritariamente analfabeta. O discurso dos pioneiros projetava o cinema como ação pedagógica criativa do professor e da escola moderna como forma de oportunizar a aprendizagem pela experiência e observação. Desse modo, muitos deles escreviam artigos em jornais e revistas ressaltando o uso pedagógico do cinema.

Na crônica "As projecções fixas [18] na escola", Cecília Meireles (1930)[19] expressa que a projeção de filmes era um meio inovador nas práticas dos professores:

---

[15] A Exposição, realizada em 1929, era um "movimento preparatório, de propaganda e experiência" para tornar conhecido o cinema educativo. Segundo nota escrita por Jonathas Serrano ao jornal *Correio da Manhã* (1929), "a exposição atendia às indicações de uso do cinema como instrumento de ensino e educação popular" (SERRANO, 1929, p. 6).

[16] O movimento pela Escola Nova de renovação do ensino foi de grande expressão na Europa e na América. No Brasil, desenvolveu-se nas primeiras décadas do século XX, sob importantes impactos de transformações econômicas, políticas e sociais. Dele fizeram parte políticos, educadores e intelectuais como Fernando de Azevedo (1894-1974), Lourenço Filho (1897-1970), Anísio Teixeira (1900-1971) e Cecília Meirelles (1901-1964).

[17] O Estado Novo foi um regime político brasileiro ditatorial, instaurado por Getúlio Vargas no período de 1937 a 1945. Foi caracterizado pela centralização do poder, pelo nacionalismo, anticomunismo e autoritarismo.

[18] Em artigo para o jornal *Diário de Notícias* (1930), Cecília Meireles remete ao termo "projeções fixas" para além dos dispositivos do cinema, citando como exemplos as projeções de desenhos e gravuras como auxiliares na educação.

> Um dos auxiliares mais importantes para o professor moderno, todo mundo o sabe, é o cinema. Com projeções interessantes, seguindo a prática já vastamente indicada pela pedagogia, ou experimentando novos rumos, pode-se conseguir do aluno um rendimento maior e mais seguro apresentando-lhe quase ao natural mil coisas atraentes, que lhe estimulam a curiosidade, e que, por várias circunstâncias, a não ser por esse meio, talvez nunca os seus olhos pudessem ver. (MEIRELES, 1930, p. 7).[20]

Enquanto a intenção dos intelectuais era a disseminação da cultura e do conhecimento científico, a atuação da Igreja Católica na cinematografia foi no sentido de atribuir um caráter moralizante aos filmes. Segundo Maria Lucia Morrone (1997), na visão da Igreja o cinema poderia influenciar na difusão e consolidação dos princípios éticos e morais da sociedade. Educadores como Venâncio Filho[21] e Jonathas Serrano[22] atuaram em prol da moralização do cinema segundo as diretrizes da Igreja. Em 1936, Serrano organizou o *Serviço de Informações Cinematográficas da Ação Católica Brasileira*, destinado à classificação moral dos filmes (MORRONE, 1997, p. 34).

Na visão do Estado Novo de Getúlio Vargas, o cinema era uma ferramenta para ampliar seu projeto político de educação e formar uma identidade nacional relacionada com a ideia de um Estado moderno. Entretanto, suas ações assumiram um caráter ideológico e civilizatório. Por consequência, o Governo de então se apropriou da indústria cinematográfica nacional, orientando não apenas a produção de filmes educativos e cinejornais de órgãos estatais mas também a produção de filmes de longa-metragem de empresas privadas. Em discurso proferido por ocasião da manifestação promovida pelos cinegrafistas ocorrida em 25 de junho de 1934, Getúlio Vargas expressa a intenção da utilização do cinema na educação de massa:

> O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola. (VARGAS, 1934, p. 188).

---

[19] Cecília Benevides de Carvalho Meireles (1901 -1964) foi uma jornalista, pintora, poeta, escritora e professora brasileira. Participou do Movimento Escola Nova e foi signatária do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932).

[20] No que tange às citações deste trabalho, para melhor fluidez da leitura optamos por sua atualização de acordo com as normas vigentes da língua portuguesa.

[21] Francisco Venâncio Filho (1894-1946) foi fundador e presidente da Associação Brasileira de Educação em 1924, professor do Colégio Pedro II entre 1920 e 1937, e diretor geral do Instituto de Educação do Rio de Janeiro em 1945.

[22] Jonathas Serrano (1885 -1944) foi um professor, historiador e pedagogo brasileiro. Foi membro e participou da Diretoria do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, além de ter exercido o magistério na disciplina de História, principalmente no Colégio Pedro II e na Escola Normal do antigo Distrito Federal.

O grande impulso para a apropriação do cinema pelo Estado Novo foi a criação, em 1937, do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), por sugestão do então ministro, Gustavo Capanema[23]. A Lei n. 378, de 13 de janeiro de 1937, especificamente no art. 40, determinava a constituição do órgão para promover e orientar a utilização da *cinematografia,* como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular em geral.

Segundo Simon Schwartzman (1982, p. 1), Capanema queria transmitir uma imagem de modernização na esfera educacional, e para tanto, apoiou grupos de intelectuais, artistas e arquitetos de orientação moderna. Porém, sua gestão foi vinculada aos setores mais conservadores da Igreja Católica no Brasil. Como resultado dessa vinculação, cessaram os ataques à interferência do Estado na educação, e, por sua vez, o Estado legitimou os preceitos doutrinários e educacionais da Igreja no ensino público que ora se implantava. De acordo com os historiadores José D'Assumpção Barros e Jorge Nóvoa (2012), o cinema foi um dos mais importantes recursos didáticos utilizados para propagar ideologias, tendo sido utilizado amplamente para enaltecer regimes políticos como forma de legitimação do poder[24].

O INCE, sob a direção de Roquette-Pinto[25] e do cineasta Humberto Mauro[26], caracterizou-se pela produção, distribuição e exibição de filmes com finalidade educativa. Roquette-Pinto foi um dos signatários do movimento pela Escola Nova, tendo aderido à nova concepção de educação na produção de filmes que incluíam temas como acontecimentos históricos, saúde, costumes, lugares, fauna e flora brasileira, culturas indígenas e sertanejas. Os filmes eram exibidos em cinemas, escolas, institutos de cultura, agremiações esportivas e centros operários (MORETTIN, 2003, p. 125).

As ideias vinculadas ao cinema como um meio de modernização da educação foram amplamente divulgadas pelo Estado e por revistas e periódicos que circulavam em diversas capitais brasileiras entre as décadas de 1920 e 1950, como a *Escola Nova*[27], a *Revista*

---

[23] Gustavo Capanema (1900-1985) foi Ministro da Educação de 1937 a 1945, tendo sido responsável pela reorganização do Ministério da Educação e do ensino no país durante o Estado Novo.

[24] No filme-documentário *Arquitetura da Destruição,* de Peter Cohen (1989), fica evidente o uso do cinema para esse fim. Seu conteúdo trata da estética do Partido Nacional Socialista Alemão adotada como parâmetro social que, aliada à crença idealizada da existência de uma raça ariana, provocou o extermínio de milhões de judeus, de outras comunidades e teve como resultado o conflito mundial conhecido como Segunda Guerra Mundial.

[25] Roquette–Pinto (1884-1954) foi médico, professor, antropólogo, etnólogo, linguista e ensaísta. Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, da Academia Brasileira de Ciências, da Sociedade de Geografia, da Academia Nacional de Medicina, da Associação Brasileira de Antropologia e de inúmeras outras associações culturais, nacionais e estrangeiras.

[26] O cineasta Humberto Mauro (1897-1983) foi um dos pioneiros do cinema brasileiro. Produziu diversos filmes entre 1925 e 1974, sempre com temas brasileiros.

[27] *Escola Nova* foi uma revista brasileira que circulou entre os anos de 1930 e 1931. Denominada anteriormente *Educação,* foi editada sob a responsabilidade da Diretoria Geral da Instrução Pública e da Sociedade de Educação do Estado de São Paulo, tendo circulado entre os anos 1927 e 1930, em substituição a outro periódico oficial, a *Revista Escolar.* Em 1930, passou por uma reformulação e ganhou novo título, sendo a partir de então

Nacional de Educação[28], a *Cinearte*[29] e a *Revista Cena Muda*[30]. Os artigos eram publicados por intelectuais e educadores que apresentavam o cinema educativo como grande aliado no modo de educar o povo brasileiro e buscavam estimular a produção de filmes de caráter educativo, chamados de "instrutivos", em todas as regiões do país. A propaganda reverberou em diversos estados como Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo, culminando na criação de cinemas educativos e na atuação de cinegrafistas amadores em produções de filmes com finalidade educativa.

Nesse contexto, o cinema educativo do Museu Paranaense foi criado no final de 1946, tanto para atender às demandas de documentação cinematográfica de estudos de campo quanto para a reprodução desses filmes como forma de instrução pública. Vladimir Kozák, que atuava como fotógrafo e cinegrafista amador, sendo conhecido por seus estudos e conhecimentos relativos à imagem, recebeu o convite do então diretor do museu, José Loureiro Fernandes[31], para coordenar as ações do setor de cinema educativo e a documentação fotográfica do Museu, assumindo voluntariamente a função em 31 de janeiro de 1947.

Nascido em 1897 na região da Morávia, na Tchecoslováquia[32] e naturalizado brasileiro em 1957, Vladimir Kozák foi engenheiro, artista, fotógrafo, cineasta[33] e por que não dizer educador. Desde cedo, buscou conhecer e estudar as técnicas da pintura, da escultura e do desenho como formas de expressar sua visão de mundo. Migrou para o Brasil em 1923, onde encontrou emprego como engenheiro em uma multinacional no ramo da distribuição de energia elétrica, tendo residido nos estados do Espírito Santo, Minas Gerais e Bahia antes de

---

editada apenas pela Diretoria Geral da Instrução Pública do Estado De São Paulo. No final de 1931, voltou a circular com o antigo nome, *Revista Educação*.

[28] A *Revista Nacional de Educação* circulou entre os anos 1932 a 1934 sob a responsabilidade do Ministério da Educação e Saúde Pública.

[29] A revista brasileira *Cinearte* circulou entre 1926 e 1942. Com sede no Rio de Janeiro, proporcionou um lugar para o debate sobre o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira.

[30] A *Cena Muda*, nomeado como *A Scena Muda* até 1941, foi a primeira revista brasileira focada em assuntos referentes ao cinema. Fundada no Rio de Janeiro pela Companhia Editora Americana, circulou entre 1921 e 1955.

[31] José Loureiro Ascenção Fernandes (1903-1977), professor, médico, antropólogo e historiador português, foi uma figura importante do Paraná nos anos 1940, sendo influente nos meios políticos e culturais. Assumiu a direção do Museu Paranaense em 1936, inaugurando uma fase científica da instituição, e teve participação ativa nas políticas cultural e acadêmica paranaenses. Atuou como Secretário de Estado da Cultura entre 1948 e 1949.

[32] A partir de 1 de janeiro de 1993, a Tchecoslováquia se dividiu em dois países que passaram a se chamar República Tcheca e Eslováquia.

[33] Compreende-se "cineasta" como o profissional que participa como criador no processo de realização de filmes, seja na escritura do roteiro, na direção, na fotografia, na produção ou na direção de arte. O termo foi proposto em 1921 por Louis Delluc, aplicando-se a todos aqueles que fazem algo produtivo no cinema, até mesmo aos técnicos criativos e certos produtores (AUMONT, 2004, p. 147).

ser transferido, em 1938, para a cidade de Curitiba, estado do Paraná, em função do seu cargo na *Companhia de Força e Luz*[34].

Kozák vivenciou a efervescência das novas tecnologias da imagem logo nas primeiras décadas do século XX. Já fotografava quando, em 1926, adquiriu sua primeira câmera filmadora, uma *Pathé-Baby*[35], com a qual, nas horas vagas, registrava suas experiências cinematográficas (TREVISAN, 1979, p. 13). Com a intenção de aperfeiçoar seus conhecimentos na área da imagem, participou de fotoclubes e clubes de cinema amador, tendo realizado diversas viagens para documentar a cultura de povos indígenas pelo Brasil. Circulou em espaços educacionais, sociais e científicos, onde estabeleceu redes de contato com pesquisadores, artistas e educadores brasileiros e estrangeiros, como Gene Woiski[36], Darcy Ribeiro[37], Osvaldo Pilotto[38], José Loureiro Fernandes, Robert Leonard Carneiro[39], Gertrude Dole[40], Čestmír Loukotka[41] e David N. P. Baxter.[42]

Entre os anos 1947 e 1966, período no qual coordenou o cinema educativo no Museu Paranaense, documentou diversos filmes voltados para a divulgação da cultura do Estado, do folclore regional, das paisagens litorâneas e de povos indígenas. "Foi idealizador, roteirista, produtor, cinegrafista, diretor e editor de todos os filmes que produziu" (TREVISAN, 1979, p. 14). Os filmes eram exibidos em sessões de cinema para estudantes das redes pública e particular de ensino e demais públicos.

Kozák protagonizou diversas ações com o cinema educativo. Fotografou, filmou, desenhou e pintou, registrando em imagens e palavras o que viveu e sentiu, o que inclui

---

[34] A Companhia Força e Luz era responsável pela distribuição de energia elétrica, tendo sido fundada em 18 de julho de 1928 a partir da junção de pequenas companhias criadas no século XIX, em grande parte por empresários ligados ao café, que formaram posteriormente o setor elétrico paulista (REVISTA FAPESP, 2017).

[35] A filmadora Pathé-Baby (9,5 mm) foi criada em 1922 para o cinema amador. Com ela qualquer cidadão poderia registrar suas próprias imagens familiares, as quais funcionariam como álbuns de família a 24 quadros por segundo.

[36] Casada com o pintor e escultor João Woiski, a ilustradora, retratista e decoradora Gene Woiski manteve uma correspondência regular com Kozák de 1967 a 1974. O casal teve importante atuação no meio cultural de Curitiba até a década de 1950. (BENETTI, 2015, p. 78).

[37] Darcy Ribeiro (1922-1997) foi antropólogo, historiador, sociólogo, escritor e político brasileiro. Filiado ao Partido Democrático Trabalhista (PDT), é conhecido por seu foco em relação aos indígenas e à educação no país.

[38] Osvaldo Pilotto (1901-1993) foi professor e diretor da Escola de Professores e da Escola de Música e Belas do Paraná e professor catedrático de diversas cadeiras na UFPR. Sua atuação no campo cultural se deu na criação do Salão Paranaense, na direção da Biblioteca Pública do Paraná, na Academia Paranaense de Letras e no Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, entre outras instituições.

[39] Robert Leonard Carneiro (1949-197?) foi professor da Universidade de Wisconsin e curador do Departamento de Antropologia do *The American Museum of Natural History*, de Nova Iorque.

[40] Gertrude Dole (1915-2001), antropóloga e pesquisadora, casada com Robert L. Carneiro, foi especialista em etnologia sul-americana, tendo publicado mais de 70 trabalhos, três livros e dois filmes.

[41] Čestmír Loukotka (1895-1966) foi um linguista e antropólogo checo conhecido por seu trabalho nas línguas indígenas americanas.

[42] David Baxter foi pesquisador e Antropólogo da Glenbow Alberta Institute Museum.

fragmentos de experiências antropológicas entre povos e culturas. Faleceu em Curitiba, em janeiro de 1979. Sem herdeiros, seus pertences, por decisão judicial[43], ficaram salvaguardados pelo MUPA e posteriormente sua residência se transformou em sede do *Centro Cultural e Casa de Leitura Vladimir Kozák*.[44]

As imagens produzidas por Kozák suscitam curiosidade sobre sua personalidade educativa, evidenciada nos processos de criação poética de seus filmes. O conteúdo produzido ao longo de sua trajetória evidencia uma tentativa de deixar um legado, um conhecimento, uma contribuição social e cultural para a humanidade, o que nos leva à hipótese sobre suas intencionalidades educativas. Levando em conta todos esses elementos, desenvolve-se esta dissertação sobre a poética de suas imagens, com foco nas contribuições dos filmes por ele produzidos vinculados ao cinema educativo do Museu Paranaense.

A "poética das imagens", termo emprestado ao título desta dissertação, refere-se à noção de criação poética preconizada nos estudos sobre linguística, teorias da imagem e cinema, de autores como Roman Jakobson (1970), Luís Buñuel (1983), Roland Barthes (1984) e Paul Valéry (1990).

Buñuel (1983), defendeu a ideia do cinema como instrumento poético, compreendido pelo autor como aquele que liberta e subverte a realidade, em que a experiência estética caminha no limiar do mundo subconsciente e expressa o anticonformismo em relação à sociedade que nos cerca. A linguagem cinematográfica, na visão do autor, seria "o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções e do instinto" (BUÑUEL, 1983, p. 336). Nesse sentido, Maria Esther Maciel (2001, p. 82-83) observa que a ideia da "poética" em uma obra fílmica pode ser representada especialmente no processo criativo de justaposição dos elementos compostos na plasticidade das imagens, no movimento da câmera, no discurso fílmico e por combinações de fragmentos visuais que escapam à percepção comum, como um gesto, um objeto, um sentimento.

Diante do exposto, cabe perguntar: no período estudado, de que forma a criação poética de Vladimir Kozák relacionada à produção de sua obra fílmica sobre a etnia *Xetá* contribuiu com o cinema educativo proposto pelo Museu Paranaense?

---

[43] Decisão judicial n. 12.094/79 da 8a Vara Cível da Capital Paranaense. O processo tramitou por onze anos, período em que o acervo ficou inacessível ao público, sendo que somente depois dos anos de 1990 esse acesso passou a ser franqueado aos pesquisadores.

[44] O Centro Cultural Vladimir Kozák, oferece para a comunidade atividades culturais e cursos de violão, violino, viola caipira, desenho artístico, desenho criativo infantil e pintura óleo sobre tela. Em anexo ao Centro Cultural está a *Casa da Leitura Vladimir Kozák,* que oferece empréstimo de livros, contação de histórias e atividades literárias.

Para analisar o cinema educativo dentro de um contexto histórico, político e social, utilizamos como fontes privilegiadas os filmes produzidos por Kozák, mas também fontes imagéticas e textuais produzidas no período. Foram ainda mobilizados equipamentos e objetos utilizados no processo de criação, produção e reprodução dos filmes, tais como: projetores, câmeras de filmagem, gravuras, documentos pessoais, roteiros, relatórios, cartas, diários de viagem e artefatos de produção e montagem. Ao selecioná-las, considerou-se o que o historiador Jacques Le Goff (1996) preconiza sobre a produção e arquivamento das fontes com base em interesses de instituições e grupos em construir suas próprias memórias:

> O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, das sociedades que o produziram, mas também das épocas sucessivas durantes as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente. (LE GOFF, 1996, p. 536)

Segundo o historiador Marc Ferro (1992), as fontes fílmicas podem fornecer uma série de subsídios à pesquisa que integram tanto os elementos *objetivos* – equipamentos, roteiros, ângulos, composições, narrativas, textos, músicas e locuções – quanto os *subjetivos*, relacionados à trama, ao enredo e ao discurso. O autor pondera que a análise da obra não incide necessariamente em sua totalidade; ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar "séries", compor conjuntos. Da mesma forma, a análise crítica também não se limita ao filme; ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual necessariamente se comunica (FERRO, 1992, p. 79).

Esses documentos, em sua maioria, encontram-se no acervo de Vladimir Kozák, constituído de aproximadamente 44 mil itens, entre objetos pessoais, diários, equipamentos, fotografias, filmes, pinturas, gravuras, desenhos, cartas, artefatos, entre outros, os quais estão sob curadoria do Museu Paranaense (MUPA) e do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Parte dos documentos e obras está digitalizada e disponível aos pesquisadores pela plataforma *Pergamum*[45].

Para Peter Burke (2017, p. 236), uma série de imagens pode oferecer um testemunho mais integral do que imagens isoladas. Dessa forma, considerando a diversidade de filmes do acervo, optou-se pela coleção sobre a cultura da etnia *Xetá*[46], composta da série de sete filmes,

[45] Plataforma digital Pergamum - acesso: http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/index.php.

[46] Os grupos *Xetá* ocuparam extensos territórios nas margens do Rio Ivaí, no Paraná. Tendo vivido integrados à fauna regional, a partir de 1840 foram se refugiando no interior da mata até a chegada da colonização moderna, em 1950. As concessões de terras consideradas "devolutas" por parte do estado do Paraná para fins de

gravados entre 1955 e 1958, na Serra do Dourados[47], no Paraná. O critério de seleção se dá devido ao volume de fontes escritas em diários, relatórios e publicações sobre a experiência de Kozák entre a etnia *Xetá*.

As imagens foram captadas em película *kodachrome* e são coloridas, não sonorizadas, em formato 16mm e com cerca de 14 a 45 minutos de duração[48]. Tais películas, originalmente analógicas, com 55 metros de rolo fílmico, foram convertidas pelo Museu Paranaense em formato de mídia digital, acessível aos equipamentos atuais de reprodução.

Como recorte temporal desta pesquisa, foi privilegiado o período entre 1955 e 1958, o qual coincide com a captação e produção de imagens fílmicas sobre os *Xetá*, realizadas por Vladimir Kozák. Todavia, foram necessários eventuais avanços e recuos para um melhor entendimento sobre a constituição do cinema educativo no Brasil e no Museu Paranaense, bem como para a compreensão dos percursos e cenários que culminaram na produção de filmes educativos por Kozák.

No que se refere aos diálogos teórico-metodológicos, a utilização da imagem como fonte e objeto no trabalho dos historiadores vem sendo problematizada desde a primeira metade do século XX. Com a *Revista dos Annales*[49], teve início um movimento que propunha um novo fazer historiográfico em contraponto à visão positivista da história que havia dominado o final do século XIX e início do XX. Os *Annales* propunham uma nova forma de narrar, incluindo novos sujeitos, novas temáticas de pesquisa e a ampliação do conceito de documento-monumento, que passou a considerar outras fontes além dos documentos escritos.

Dentro dos domínios da Nova História, os estudos imagéticos incentivados por Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956), fundadores dos *Annales* (1929), ampliaram a noção de documento, considerando também esse tipo de fonte como matéria para o historiador. Não obstante, somente na década de 1970 os debates sobre o cinema como fonte histórica foram ganhando relevância por meio de trabalhos como os realizados pelo

---

colonização, que já vinham ocorrendo desde 1930, foram aceleradas com o primeiro governo de Moysés Lupion no período de 1947 a 1950. Foi nesse contexto de apropriações dos territórios indígenas, negociadas com as companhias colonizadoras, que a Serra dos Dourados, território dos *Xetá*, foi devassada por agrimensores e topógrafos do Departamento de Geografia, Terras e Colonização (DGTC), no fim da década de 1940 (MOTA; FAUSTINO, 2018, p. 209).

[47]O território tradicional dos *Xetá* é conhecido como Serra dos Dourados. Fica na região no Noroeste do Paraná, onde hoje se situam municípios como Serra dos Dourados, Douradina, Cruzeiro do Oeste, Ivaté e Umuarama. (MOTA; FAUSTINO, 2018, p. 209).

[48] Devido à ação do tempo, à má conservação inicial e à conversão para as mídias digitais, a minutagem pode divergir dos filmes originais.

[49] Intitulada *Annales d'Histoire Économique et Sociale*, foi fundada na França em 1929 por Lucien Febvre e March Bloch. Ao longo da década de 1930, a revista se tornaria símbolo de uma nova corrente historiográfica identificada como Escola dos *Annales*.

historiador Marc Ferro (1924-2021), que resultaram no artigo intitulado “O filme, uma contra-análise da sociedade?” (FERRO, 1976, p. 199-215).

Segundo Ferro (1992), o cinema mostrou-se um agente histórico importante na forma como interfere direta ou indiretamente na história, ao que se pode acrescentar que ele foi igualmente tomado como uma ferramenta significativa para a ação de diversos agentes históricos. Com base na problemática levantada pelo autor, assim como todo produto cultural, é possível afirmar que toda ação política ou toda indústria, “todo filme tem uma história que é História” (FERRO, 1992, p. 17). A partir dessa constatação, o historiador aponta para a leitura crítica e analítica da linguagem cinematográfica, que se compõe na relação entre textos verbais e não verbais, podendo assim compreender não somente a obra como também a realidade que ela representa (FERRO, 1992, p. 87). Para compreender essa realidade, é preciso “analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo” (FERRO, 1992, p. 88).

Na década de 1980, os historiadores iniciaram um novo movimento de transformação crítica, conceitual e metodológica, chamado de “Nova História Social” (LE GOFF, 1990). Uma de suas consequências foi a ampliação do diálogo com outras disciplinas como a linguística, a antropologia e a sociologia. Esses avanços teóricos e metodológicos também impactaram as pesquisas no campo da História da Educação. De acordo com Catani e Faria Filho (2002), o campo foi sendo constituído e estudado dentro dessa nova perspectiva.

Envolvido com os estudos da imagem visual, Ulpiano Meneses (2012) revela que ela amplia novas e vastas perspectivas para a produção do conhecimento histórico. Para o autor, apesar de estarmos imersos no mundo das imagens, o grande desafio para o historiador reside em novas técnicas de sua leitura e interpretação. Nesse sentido, o pesquisador precisa se familiarizar com as diversas variáveis que definem sua natureza e a multiplicidade de significados e papéis que ela pode assumir historicamente. Também se faz necessário dialogar multidisciplinarmente com os desdobramentos fornecidos por outras áreas como a antropologia, a sociologia, a história, a psicologia, a pedagogia, a filosofia, a semiótica e a linguística, além do campo específico da cultura material e visual (MENESES, 2012, p. 243).

Para a análise interpretativa das imagens, Meneses (2003) propõe três focos de atenção ao historiador que opta por este tipo de fonte, que não podem ser isolados uns dos outros:

> a) o visual, que engloba a "iconosfera" e os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção / circulação / consumo / ação dos recursos e produtos visuais, as instituições visuais, etc.;
> b) o visível, que diz respeito à esfera do poder, aos sistemas de controle, à "ditadura do olho", ao ver/ser visto e ao dar-se/não-se-dar a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade, etc.;
> c) a visão, os instrumentos e técnicas de observação, os papéis do observador, os modelos e modalidades do "olhar". (MENESES, 2003, p. 30)

Com vistas aos estudos produzidos por autores e pesquisadores no campo que integra Cinema e História, as imagens fílmicas podem revelar imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, sistemas de hábitos, hierarquias, formações discursivas e tantos outros aspectos vinculados a determinada sociedade historicamente localizada.

No cenário brasileiro, as obras de historiadores como Marc Ferro, Michèle Lagny, Pierre Sorlin, Robert Rosenstone e David Bordwell, que debatem o filme como objeto e fonte, começaram a ser traduzidas e ganharam notoriedade nas pesquisas brasileiras, principalmente a partir da década de 1990. Mônica Kornis (1992) realizou o primeiro panorama do debate internacional no campo para os historiadores brasileiros, publicado em artigo na revista *Estudos Históricos*[50].

Segundo Michèle Lagny (2009, p. 100-115), os filmes podem nos levar a repensar a historicidade da própria história, por meio da reflexão sobre as formas narrativas e sobre a questão do tempo, tanto quanto sobre a relação entre realidade e representação, verdade e ficção na história: "o cinema é fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mas fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir". Porém, a autora ressalta que o historiador, diante de todo objeto material, precisa saber como passar do vestígio à fonte, tornar o filme em documento e questionar essas imagens, ao mesmo tempo reais e ficcionais. Nessa perspectiva, aponta: "para fazer do cinema uma fonte histórica, bem como para analisar o significado de um filme, é necessário que o trabalho historiográfico possa localizá-lo em seu contexto social, econômico e político, datado no cenário nacional" (LAGNY, 2009, p. 124).

De acordo com o historiador Alexandre Valim (2012), além de evidenciar formas de pensar, sentir e agir de uma sociedade, o cinema é também um agente que fomenta transformações de determinados aspectos culturais, propondo, intencionalmente ou não, modelos ou representações, evidenciados muitas vezes em sua forma e em seu discurso. Para o autor, o ato de investigar os meios pelos quais alguns filmes buscam compelir ou repelir os

[50] Revista vinculada ao Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC) do CPDOC/FGV, classificada como A1 no Qualis Capes nas áreas *história* e *interdisciplinar*.

sujeitos a estabelecer relações com certas ideologias, posições, representações sociais e políticas dominantes, propicia uma visão mais crítica da sociedade (VALIM, 2012, p. 285). Valim ressalta que, "ao interrogar um filme, vários filmes, ou parte de um ou mais filmes mediante determinada opção metodológica, deve-se tratar esse objeto de estudo como um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade que o produziu" (VALIM, 2012, p. 285).

Para Jorge Nóvoa (2009, p. 159-161), o cinema como um dos elementos da modernidade impactou não somente na percepção, nas formas de representação, nos modos de recepção e na construção de subjetividades mas também na reconstrução dos paradigmas científicos. O fenômeno tecnológico se apresentou tanto como um objeto de investigação quanto uma problemática de pesquisa: "As ciências buscaram narrar, explicar, apreender os acontecimentos individuais e sociais, e os fenômenos psicológicos e históricos que envolvem os homens nas suas relações". Segundo o autor, o cinema ajudou a materializar as condições para a emersão de um "novo" paradigma na forma de pesquisar, de representar, de narrar e comunicar os resultados históricos, o qual denominou de *razão poética*. Nóvoa considera a razão poética em função do sentir (empírico) e do raciocinar (crítico), ou seja, considera que o processo histórico é composto de múltiplas instâncias que se interpenetram e relacionam e se negam, assim como o pensamento enquanto expressão "imaterial, de um processo orgânico, biológico, cultural, e portanto, social e histórico". Para ele, não é possível dissociar o sensível da racionalidade do pensamento. Em sua opinião, o cinema se mostra simultaneamente como fonte, tecnologia, sujeito e meio de representação para a História (NÓVOA, 2008, p. 127).

No campo do cinema, o teórico de cinema Jacques Aumont (2004), em obra intitulada *As teorias dos cineastas*, busca organizar por temáticas o pensamento de alguns de seus expoentes, evidenciando também a dimensão poética. Para Aumont (2004, p. 7), "o cineasta é um homem que não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas finalidades, e, em suma, o pensamento". O autor afirma ainda: "Se existe uma arte do cinema, existe um artista, o cineasta" (AUMONT, 2004, p. 147). Seguindo essa orientação no que se refere aos aportes metodológicos, optei por considerar os filmes de Vladimir Kozák em seus próprios dispositivos, suas articulações narrativas, suas estratégias de criação, produção e reprodução, a fim de refletir sobre a criação poética das imagens por ele produzidas.

De acordo com Aumont et al. (2012), qualquer imagem é uma representação ou um aspecto da realidade. Assim, os indícios de representação e imaginário contidos nos filmes

serão analisados por meio de pistas que permeiam o conteúdo narrativo e as intencionalidades educativas de Kozák.

Para dialogar com as hipóteses de imaginário, buscamos nos campos de estudos antropológicos e sociológicos, as reflexões do antropólogo e filósofo Gilbert Durand e do sociólogo, filósofo e antropólogo Edgar Morin. Durand (2012) entende o imaginário como um grande sistema de arquétipos, imagens simbólicas, simbolismos, mitos e metáforas oriundos da experiência humana. Ou seja, o imaginário seria para ele um conjunto de imagens e de relações que constituem o capital humano, e nesse sentido, para que a criação ocorra, é necessário imaginar. De acordo com o autor, entre as funções da mente, a razão permite analisar os fatos e compreender as relações entre eles, mas a imaginação cria os significados.

Na perspectiva histórico-sociológica, Morin (2014) contribui com a obra *Cinema ou homem imaginário,* na qual o cinema é situado dentro da indústria cultural, mas também como arte. Nessa relação antagônica e complementar, o autor ressalta a importância de localizar o cinema socialmente, o qual é considerado um fenômeno relativamente autônomo, mas que só poderia ter esse estatuto graças a um sistema cultural que o coorganiza. Segundo Morin (2001, p. 59), "no ser humano, o desenvolvimento do conhecimento racional-empírico técnico jamais anulou o conhecimento simbólico, mítico, mágico ou poético". Desse modo, consideramos as teorias sobre imaginário preconizadas pelos autores para dialogar com as hipóteses desta pesquisa sobre os indícios contidos nos documentos, sejam eles míticos, literários ou visuais, pois toda ação criativa é própria da condição humana.

Para analisar as representações contidas nos filmes, buscamos o diálogo com o historiador Roger Chartier (2002, p. 191), segundo o qual, reconhecer as objetividades e subjetividades que constituem a realidade da criação pressupõe identificar os aspectos que oferecem ao pesquisador "condições para a análise das relações entre as figurações e práticas sociais". Por esse ângulo, o conceito de representação por ele apresentado (CHARTIER, 2002) diz que, ao analisar o modo como a realidade é construída, se faz necessário considerar os diferentes lugares, momentos e pensamentos, podendo essa realidade ser interpretada de acordo com o grupo social que a lê.

Para dialogar com a leitura e a interpretação da série fílmica, buscamos no conceito de montagem, preconizado por Serguei Eisenstein (1990) e Jacques Aumont et al. (2012), uma forma de analisar a criação e a seleção das imagens na construção narrativa dos filmes. Segundo o cineasta, montagem é o poder criativo do cinema que define a forma de um filme como uma sucessão de elementos arranjados em série, a fim de expor uma ideia. De acordo com Aumont et al. (2012, p. 54), "a montagem consiste em três grandes operações: seleção,

agrupamento e junção, a partir de elementos a princípio separados, uma totalidade que é o filme".

Para a análise das imagens foi considerada a metodologia proposta por Jacques Aumont e Michel Marie (2004) e por Wilson Gomes (2004). Aumont e Marie (2004, p. 10) ponderam que o filme é uma obra artística autônoma, logo suscetível de engendrar um texto. Ou seja, ele permite ao pesquisador apreciar e compreender análises específicas narratológicas, iconográficas e psicanalíticas. Segundo os autores, a análise textual dos filmes se fundamenta nas suas significações sobre as estruturas narrativas, sobre as bases visuais e sonoras e sobre os efeitos produzidos no espectador. Para Gomes (2004), a análise poética supõe que uma obra fílmica é composta basicamente por três dimensões: *efeitos*, *estratégias* e *recursos*.

A fim de compor a revisão bibliográfica, foram selecionados trabalhos pertinentes para aprofundar os objetivos da pesquisa referentes: a utilização de imagens como o objeto ou fonte principal em pesquisas científicas; a utilização de filmes como estratégia didática na construção do conhecimento; as produções sobre as ideias de cinema educativo no Brasil; a história do cinema no Paraná nas primeiras décadas do século XX e outras iniciativas de cinemas educativo no Paraná, além dos trabalhos sobre as obras de Vladimir Kozák.

No levantamento das produções foram consultados acervos digitais disponíveis no *site* da Universidade Federal do Paraná – Programa de Pós-graduação em Educação, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, na Sociedade Brasileira de História da Educação, no Scielo e no Google Acadêmico. O ponto de partida para as buscas foram as seguintes palavras-chave: história da educação; cinema educativo; Vladimir Kozák; Museu Paranaense; etnia *Xetá*.

Uma vez que as imagens são o foco desta pesquisa, localizamos trabalhos na linha História e Historiografia da Educação da UFPR que também se utilizam delas como fonte e objeto nas pesquisas, bem como elemento que auxilia na compreensão do contexto analisado, a exemplo de Dulce Osinski (2006); Iriana Vezzani (2013), (2018), Jacyara Santini (2021), Juliana Bartsch (2021) e Larissa Moreira (2021).

No campo da educação e da história, os estudos voltados para a utilização de filmes como estratégia didática na construção do conhecimento podem ser encontrados nas obras de autores como Alain Bergala (2008), Jorge Nóvoa (2009), Marcos Napolitano (2009), Rogério Almeida (2013) e Rosália Duarte (2002). De acordo com esses autores, a estratégia compreende a articulação do professor em compor um conjunto de habilidades voltadas para análise dos conteúdos e das narrativas fílmicas. Seus textos ressaltam, ainda, o incentivo aos

alunos a se tornarem espectadores mais exigentes e analíticos, e a partir da linguagem cinematográfica criarem processos de ensino-aprendizagem mais críticos.

Com relação às pesquisas sobre o cinema educativo no Brasil, encontramos no campo da história os trabalhos de Sheila Schvarzman (2000), Eduardo Morettin (2001), Rosana Catelli (2007) e Naiara Pimentel (2019), os quais se debruçaram no levantamento sobre a constituição do cinema educativo no Brasil, contemplando os contextos econômico, político e social que envolveram a produção dos filmes educativos e seus produtores. A tese de Schvarzman (2000) analisa a obra do cineasta Humberto Mauro (1897-1983), contribuindo com o levantamento das imagens cinematográficas sobre o Brasil durante os quase 50 anos em que o cineasta produziu filmes (1925-1974). A autora realiza a análise crítica de três diferentes momentos do cinema que contribuíram para a construção utópica da nação: o primeiro refere-se à modernização no fim dos anos 1920; o segundo é sobre a atuação do cinema educativo nos anos 1930; e por fim, o terceiro trata da produção do Cinema Novo nos anos de 1960. Em sua tese de doutorado, Morettin (2001) também analisa a produção de filmes, concentrando-se na atuação do cinegrafista Humberto Mauro, relacionando-a à instituição produtora INCE. Seu trabalho abordou prioritariamente os objetivos políticos que envolveram a produção dos referidos filmes.

Catelli (2007), em sua tese, trata do cinema educativo entre os anos de 1920 e 1930, como parte de um contexto mais amplo das propostas de modernização da sociedade brasileira no início do século XX. A autora buscou refletir a respeito das concepções de cinema nacional, cinema educativo e cinema documentário. Investigando a inserção do cinema no cenário cultural daquele momento, analisou as políticas sociais e culturais de modernização que passaram pela educação e pela ciência, tal como foram elaboradas pelos educadores do movimento Escola Nova.

Já a dissertação de Pimentel (2019) privilegia as relações entre o cinema educativo e as principais ações políticas que formaram a base para a criação do INCE, apontando as "redes de sociabilidade" que permearam seu projeto. Por meio dessas redes, buscou compreender as ações dos atores envolvidos, entre os quais são citados Jonathas Serrano, Venâncio Filho, Roquette-Pinto e Humberto Mauro. Sua análise apresentou as dinâmicas que cingiram os atores que constituíram o movimento que culminaria na institucionalização do cinema educativo no Brasil.

Referente à temática do cinema educativo no Brasil nos programas de Pós-Graduação em Educação, na linha relacionada à História da Educação, identificamos no

banco de dissertações e teses da CAPES[51] pesquisas de autoria de Ailton Abreu (1999), Luciane de Oliveira (2000), Cláudio de Morais (2002), Roberto Abdala Júnior (2003), Ana Monteiro (2006), e Daniel Righi (2011). Essas investigações auxiliam na elaboração de um mapeamento das ações e iniciativas do cinema educativo em diversos estados brasileiros.

No campo dos estudos sobre o cinema paranaense e seus cinegrafistas, a grande maioria dos trabalhos foi realizada por cineastas como Sylvio Back (1967) e Fernando Severo (1988), e historiadores como Solange Stecz (1988), Celina Alvetti (1989), Rosane Kaminski (2008), Eduardo Baggio (2021) e Cristiane Wosniak (2021). Esses autores possibilitaram o delineamento de um panorama sobre a constituição do cinema no Paraná na primeira metade do século XX, que inclui Vladimir Kozák como um dos principais cineastas do período. A filmografia de Kozák foi objeto de filmes realizados por outros cineastas, como o documentário *República Guarani*[52]*,* em 1981 *e Yndio do Brasil*, 1995, realizados por Sylvio Back, em 1981, e *O mundo perdido de Kozák*,[53] dirigido por Fernando Severo, em 1988.

No que se refere aos movimentos de pesquisa sobre o cinema educativo no Paraná, não localizamos estudos acadêmicos específicos. O tema é mencionado lateralmente em algumas investigações, a exemplo da menção sobre sessões relacionadas ao Cinema Educativo do Ginásio Paranaense, ocorridas em 19 de agosto de 1933. Essas informações foram encontradas na tese de Osinski (2006, p. 61) e na dissertação de mestrado de Mariana Rocha Zacharias (2013, p. 101).

Entre as pesquisas acadêmicas que têm como foco a atuação de Vladimir Kozák, foi possível identificar trabalhos nos campos da História, Sociologia e Antropologia, entre os quais estão a tese de doutorado de Márcia Rosato (2009), pesquisadora que buscou interpretar, na perspectiva da sociologia, a trajetória social atrelada à produção de imagens técnicas e pictoriais do autor, tendo como recorte temático a experiência etnográfica deste entre os *Xetá* da Serra dos Dourados, no Estado do Paraná. A dissertação de Rosalice Benetti (2015), por

---

[51] Fundada em 11 de julho de 1951 no Governo de Getúlio Vargas, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior é uma fundação vinculada ao Ministério da Educação do Brasil que atua na expansão e na consolidação da pós-graduação *stricto sensu* em todos os estados brasileiros.

[52] O filme conta com uma série de depoimentos de estudiosos e pesquisadores históricos do Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai e uma extensa iconografia sobre a história do grupo indígena da etnia Guaranis. Nele, são exibidos trechos do filme *Xetás na Serra dos Dourados*, de Kozák. O filme recebeu o prêmio de Melhor trilha e roteiro no Festival de Brasília, em 1982, além de outros Prêmios, como o de São Saruê, 1982, Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. Melhor Documentário pela Associação de Críticos Cinematográficos, 1984, MG. Menção Honrosa no Festival Latino-americano de Cinema dos Povos Indígenas, 1987, RJ, documentário pela Associação de Críticos Cinematográficos, 1984, MG. Menção Honrosa no Festival Latino-americano de Cinema dos Povos Indígenas, 1987, RJ.

[53] O filme retrata a obra do documentarista Vladimir Kozák, utilizando imagens filmadas por ele. Foi premiado como melhor filme no XXI Festival de Cinema de Brasília e vencedor de outros 16 prêmios nacionais.

sua vez, apresenta a trajetória de Kozák como pesquisador, sua vida pessoal, suas relações de amizade, seus desejos e interesses na perspectiva da história. Ainda no âmbito das pesquisas de caráter historiográfico, incluiu-se a monografia de especialização apresentada por Maria Fernanda Maranhão, em 2006. O estudo propõe analisar o acervo cinematográfico de Vladimir Kozák levando em conta o desenvolvimento das ciências sociais no Paraná. A dissertação produzida por Paula dos Reis (2014) aborda os filmes e as fotografias feitos por Vladimir Kozák entre os *Xetá* como meios de pesquisa antropológica. Sua proposta consiste na descrição e na análise dos filmes e das fotografias por ele realizados a fim de identificar as técnicas corporais, os ritos de puberdade masculina e o genocídio dos indígenas. Sua análise comparou as imagens entre si a fim de encontrar conexões com a ontologia indígena. A autora analisou as interpretações feitas por José Loureiro Fernandes e a forma com que as notícias sobre a extinção dos indígenas chegavam aos noticiários da época, e por fim os primeiros contatos com os *Xetá*, correlacionando essas informações com os dispositivos imagéticos.

Embora as produções imagéticas de Kozák tenham sido abordadas em outros campos de pesquisa de forma ilustrativa, as mesmas foram utilizadas com o propósito de disseminar o conhecimento e a pesquisa. Neste âmbito, as análises dos filmes não foram realizadas pela ótica da educação. No campo da História e Historiografia da Educação, não encontramos pesquisas acadêmicas sobre tais produções referentes ao cinema educativo do Museu Paranaense. Diante desse cenário, esse trabalho busca somar esforços no sentido de contribuir com o campo da educação em relação a essa temática.

Para compor o corpo estrutural desta dissertação, buscou-se inspiração no conceito de montagem sob o enfoque da linguagem cinematográfica. Assim, a narrativa dessa história se desenrola em três capítulos, os quais chamamos de “Cena 1 – O Cinema na cena: cenários educativos”, “Cena 2 – Expressões imagéticas e os povos originários brasileiros” e “Cena 3 – A criação poética de Kozák nos filmes *Últimos homens livres do Paraná – Os Hëta*.

O primeiro capítulo busca compreender a cena do cinema educativo e os cenários educacional, social, econômico e político que contribuíram para a constituição do Museu Paranaense como espaço de pesquisa e instrução pública e aborda, de forma sucinta, aspectos históricos dos museus de ciência e história no âmbito brasileiro, a fim de legitimar a Instituição como espaço educativo. Pretende localizar as ações do Cinema Educativo do Museu Paranaense em diálogo com as ideias sobre o tema em circulação no Brasil e as influências do Instituto de Cinema Científico Internacional – ICCE nas iniciativas do Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE. Propõe investigar as relações do museu com outros espaços científicos, como a Universidade Federal do Paraná e o envolvimento com órgãos

públicos como o Serviço de Proteção ao Índio[54] - SPI[55]. Discute a forma escolhida para a elaboração e produção dos filmes educativos e as origens do cinema documentário, como referências e inspiração do cinema educativo de Kozák. Trata também da constituição do cinema paranaense, retratando o panorama sobre a constituição do cinema no Paraná, com vistas ao trabalho dos pioneiros Annibal Requião (1875-1929), João Baptista Groff (1897-1970) e Arthur Rogge (1886-1972), na primeira época entre 1897 e 1930 e segunda época entre 1931 e 1968, período que corresponde à atuação de Vladimir Kozák.

O segundo capítulo contextualiza a trajetória de Vladimir Kozák, sua origem, formação, motivação e interesse, no sentido de compreender as relações com os povos originários, sua visão de mundo e expressões artísticas por meio de imagens, e principalmente pelo cinema documentário e educativo. Busca compreender os espaços de sociabilidade em que Kozák circulava no intuito de aperfeiçoar os conhecimentos na linguagem fotográfica e cinematográfica, como membro de cineclubes e fotoclubes. Para tanto, traz para o diálogo as orientações e as intenções de Kozák ao aproximar-se dos povos originários brasileiros, suas ações antes de se vincular ao Museu, e como essas perspectivas foram ressignificadas quando passou a trabalhar pela instituição e principalmente como isso interferiu na criação, na produção e na reprodução dos filmes educativos.

Por fim, o terceiro capítulo trata da análise das estratégias de criação, produção e montagem poética dos sete filmes de Vladimir Kozák, com vistas a problematizar sua contribuição para a história da educação no Paraná na produção de filmes educativos sobre a etnia *Xetá*.

Burke (2017) entende que o testemunho das imagens necessita ser colocado nos vários contextos, seja do ponto de vista cultural, político ou material. Nesse sentido, as imagens que compõem este trabalho estão dispostas em três categorias. A primeira são imagens fotográficas, pictóricas e fílmicas de acervos que subsidiam as narrativas contextuais

[54] O termo "índio" será utilizado quando as fontes assim se referirem a ele. Porém, entendemos que atualmente o termo possui uma conotação pejorativa e que deve ser substituído por "indígena", que significa "aquele que está ali antes dos outros", definição mais correta para se referir à diversidade dos povos originários.

[55] O Serviço de Proteção aos Índios – SPI como órgão Federal foi criado em 1910, pelo Decreto n. 8.072, de 20 de junho de 1910. No Paraná, o SPI estava subordinado à 7ª Inspetoria Regional (I.R. 7), com sede na cidade de Curitiba e jurisdição sobre os Estados de Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Em 1942, Getúlio Vargas aprovou o Regimento do Serviço de Proteção aos indígenas e o incorporou ao Ministério da Agricultura como um serviço nacional de proteção indígena. Entre as funções do órgão, descritas no Decreto n. 10.652, de 16 de outubro de 1942, estão agir para a proteção e assistência ao indígena, amparando-lhe a vida, a liberdade e a propriedade, defendendo-o do extermínio, resguardando-o da opressão e da espoliação, bem como abrigando-o da miséria; garantir a efetividade da posse das terras ocupadas pelo indígena; utilizar os meios mais eficazes para evitar que os civilizados invadam as terras do indígena; conservar e fazer respeitar a organização interna das tribos, sua independência, seus hábitos, línguas e instituições, não intervindo para alterá-los, proceder ao estudo e investigação da cultura do o brasileiro, bem como efetuar o levantamento da estatística geral das populações indígenas, entre outras (BRASIL, 1942).

sobre as temáticas abordadas ao longo dos capítulos. Fazem parte da segunda categoria de imagens do acervo de Vladimir Kozák, as quais subsidiam a compreensão de sua trajetória e as relações com os povos originários. Já a terceira categoria é objeto deste estudo, composta por cenas dos sete filmes que são fonte desta pesquisa.

Para alcançar essa compreensão, convidamos o leitor a imergir nas próximas cenas e cenários desta narrativa sobre o cinema educativo no Museu Paranaense e seus personagens.

CENA 1 – O CINEMA NA CENA: CENÁRIOS EDUCATIVOS

IMAGEM 1 – Palacete Coronel Manoel Macedo (1954) – Antiga sede do Museu Paranaense (1928-1965)



Fonte: *Gazeta do Povo*, 2 out. 2011. Foto: Domingos Foggiatto (1954)

A imagem 1, que abre este primeiro capítulo, é da quarta sede do Museu Paranaense, fotografada por Domingos Foggiatto[56] em 1954, e apresenta em sua composição um casarão que se impõe como elemento dominante na cena. No primeiro plano à esquerda, três pessoas (pelos trajes da época devem ser dois homens e uma mulher) aparentam estar circulando por acaso no momento em que o registro foi realizado. Localizada no canto esquerdo inferior, no mesmo espaço um pouco acima, podemos visualizar a placa indicativa no portão de entrada do Museu Paranaense, alinhada ao grande muro de arrimo que dava sustentação à construção, a qual convidava os passantes a subir os três lances de escada que davam acesso à entrada do prédio. No parapeito do segundo lance de escada, uma pessoa observa o movimento da rua. Ao fundo da construção, podemos identificar a arborização do terreno. Na lateral da calçada, aparentemente não pavimentada, os trilhos remetem aos bondes que circulavam na cidade no início do século XX.

[56] Esperandio Domingos Foggiatto foi repórter, fotógrafo e fundador do Foto Clube Paraná, na década de 1930.

Residência do industrial da erva-mate Manoel de Macedo, o edifício foi projetado pelo renomado engenheiro italiano Ernesto Guaita. Edificado em 1902, o *Palacete Coronel Manoel Macedo*[57], como era chamado, foi uma imponente construção com linhas clássicas[58] e influência alemã. Situado no cruzamento entre as ruas Aquidaban, hoje Emiliano Perneta, e Doutor Pedrosa, no morro Alto da Bela Vista, atualmente bairro do Batel, de lá era possível ter uma vista panorâmica da cidade de Curitiba, com a Serra do Mar ao fundo. Em 1928, o imponente casarão passou a pertencer ao Estado do Paraná. A partir de então, por mais de três décadas abrigou o acervo do Museu Paranaense, local de realização de intensas atividades culturais e de pesquisa. Vladimir Kozák também desempenhou suas atividades naquele mesmo local entre 1947 e 1953, como responsável pelo setor de cinema educativo e documentação fotográfica do museu.

O título deste capítulo remete à "cena" e aos "cenários" desta pesquisa. De acordo com Aumont e Marie (2003, p. 45), a cena designa um fragmento essencial na sequência dramática que ela supõe, sendo o valor destas pensado como imagem e continuidade temporal. Já o cenário remete à conjuntura, ao contexto, às circunstâncias em que as ações se constituem. Com a finalidade de apresentar a cena e os cenários do Cinema Educativo de Vladimir Kozák ao leitor, este primeiro capítulo irá abordar questões referentes ao Museu Paranaense como espaço educativo, o cinema educativo como meio de transmitir os conhecimentos científicos, os filmes documentários como fonte de inspiração para produção de filmes educativos e a constituição do cinema paranaense na primeira metade do século XX, no qual Kozák está inserido.

1.1 O Museu Paranaense como espaço educativo

A partir do surgimento das sociedades modernas e da necessidade de preparar os indivíduos para atuarem na nova ordem social capitalista, tecnológica e racional, a concepção de museu moderno, como instituição de pesquisa científica e produção de conhecimento, tornou-se ainda mais relevante no século XIX. De acordo com Paulo Sily (2012, p. 19), o papel dos museus na modernidade, além de reunir funções de estudar objetos e coleções

[57] O prédio foi demolido em 1965, sob a alegação de se construir um banco estatal, o que nunca aconteceu, e o museu acabou transferido para mais dois endereços até se instalar em 2002 na atual sede.

[58] A residência com linhas clássicas elevava-se alguns metros acima do nível da rua e era recuada com acesso através de escadaria que partia do próprio alinhamento predial. A entrada da casa dava-se pela lateral em pequeno vestíbulo – influência alemã; possuía corpo principal com a área social em forma retangular, coesa e simétrica; zona de serviço com cozinha, despensa e demais dependências destinadas aos serviços domésticos e aos empregados, as quais pareciam mais um anexo desse corpo principal. (RIZZI, 2003, p. 34).

constituintes de seu acervo, abarcou também a divulgação do conhecimento por meio da atuação na educação e na formação de indivíduos. Os primeiros museus constituídos no Brasil com essa finalidade foram o Museu Nacional, na cidade do Rio de Janeiro (1818); o Museu de História Natural Louis Jacques Brunet (1825), em Recife; o Museu Paraense Emílio Goeldi (1866), em Belém; o Museu Paranaense (1874), na cidade de Curitiba; e o Museu Paulista (1894), na cidade de São Paulo. Nesse período, os museus históricos e artísticos buscaram contribuir com a construção da identidade nacional e a instrução pública brasileira.

No contexto do Paraná do século XIX, o Museu Paranaense constituiu-se de forma inicial em 1874 como uma instituição particular voltada à história pátria e às ciências naturais. Devido ao interesse manifestado pela sociedade curitibana na criação de um Museu Provincial em 1875, recebeu apoio técnico e financeiro do governo e a denominação que permanece até a atualidade. Sua inauguração se deu em 25 de setembro de 1876, por iniciativa de Agostinho Ermelino de Leão (1843-1901) e de José Cândido da Silva Muricy (1863-1943). Em 1880, recebeu a visita do imperador D. Pedro II em evento que o instituiu como um centro cultural. Sua regulamentação oficial se deu em 1882, ocasião em que seu fundador, Agostinho Ermelino de Leão foi nomeado seu primeiro diretor. No mesmo ano, passou a pertencer aos serviços públicos da Província do Paraná, tendo sido efetivada sua função educadora (FERNANDES; NUNES, 1956, p. 6).

Desde sua constituição, o Museu Paranaense buscou se consolidar como espaço de pesquisa e instrução pública, desempenhando papel preponderante na vida social da capital. Em suas dependências eram realizadas premiações escolares, saraus, conferências e exposições nacionais e internacionais, além de ser o espaço intensamente frequentado por populares (FERNANDES; NUNES, 1956, p. 4). De acordo com Maria Célia Santos (2008), o museu como espaço de interação, em seus múltiplos aspectos, destaca-se pelo caráter sociopolítico, por ser uma instituição que cria e recria representações da natureza e de culturas em diferentes tempos e espaços, disponibilizando-as ao público em acervos e coleções. Segundo a autora, a materialidade presente nas exposições permanentes e temporárias dos museus históricos e de história natural serviu para a construção de “comunidades imaginadas” por meio de um discurso histórico e científico que se tornou hegemônico nos últimos dois séculos (SANTOS, 2008, p. 29-66).

Na primeira década de sua constituição, o Museu participou, com seu acervo, de diversos eventos nacionais e internacionais como a *Exposição Antropológica Brasileira* (1882) e a *Exposição Nacional* (1908), ambas realizadas no Rio de Janeiro, e a *Exposição Sul-Americana* (1887), que teve lugar em Berlim, na Alemanha. Com a morte de Ermelino Leão

em 1901, assumiu sua direção o historiador Alfredo Romário Martins (1874-1948), que permaneceu nessa função até 1928.

Uma das grandes preocupações dos dirigentes era constituir uma sede fixa que abrigasse com segurança e estabilidade as coleções do Museu. Desde sua inauguração, a Instituição já havia ocupado quatro lugares diferentes, situando-se primeiramente nas dependências do antigo Mercado Municipal, no Largo da Fonte (Praça Zacarias), depois na Assembleia Legislativa, à rua Dr. Muricy com Cândido Lopes, e mais tarde no Teatro Tívoli, à rua São Francisco. Por fim, em 1928 fixou-se no Palacete Coronel Manoel Macedo (imagem 1), cedido pelo governo do Estado. Nesse local, o Museu permaneceu entre os anos 1928 e 1965[59].

Desde sua constituição o Museu Paranaense passou por diversos regimes políticos, da monarquia ao regime republicano, os quais influenciaram diretamente o funcionamento da instituição. De acordo com Fernandes e Nunes (1956), em consequência da "Revolução de 1930"[60], o Museu passou por grandes impactos financeiros causados pela crise política e econômica instalada no Brasil. Entre 1931 e 1936, período de intervenção federal, foi extinto o cargo de diretor, e a Instituição ficou sob a responsabilidade de João Tenius, um auxiliar-técnico. Nesse período, passou por sérios problemas de instalação, conservação e políticas de incremento de suas coleções. Desamparado financeiramente pelos poderes públicos, sua equipe técnica recorreu a donativos particulares e ao apoio técnico e financeiro de instituições como a *Academia Real Sueca das Ciências* e da *Sociedade de Geografia de Estocolmo*, com quem firmou parceria para a realização de pesquisas sobre a flora paranaense.

Em 1936, por pressão de membros da sociedade curitibana e de políticos paranaenses, o interventor federal Manoel Ribas[61] (1873-1946) restabeleceu o cargo de direção e nomeou para ele o antropólogo e professor José Loureiro Fernandes. Segundo Fernandes e Nunes (1956, p. 12), na visão de Ribas, era necessário reorganizar administrativamente a instituição e compor uma equipe técnica com conhecimento científico

[59] Foram sucessivamente seus diretores Rubens K. Assumpção (1928-1930), Sebastião Paraná (1930-1931), João Tenius, responsável no período de interventoria (1931-1936), José Loureiro Fernandes (1936-1943 e 1945-1946), Arthur Franco (1943-1945), Carlos Stellfeld (1946-1952), Jesus Moure (1952-1954), Frederico Waldemar Lange (1954-1956), Júlio Estrêlla Moreira (1956-1963) e Marília Duarte Nunes (1963-1967).

[60] Em 1930, os levantes armados que aconteceram por insatisfação das oligarquias de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba, com o domínio excessivo dos paulistas sobre a política, causaram o fim da Primeira República. Segundo Napolitano (2019, p. 412-413), Getúlio Vargas tomou o poder em nome da modernização social e econômica do país, ordens autoritárias foram impostas, e o regime instaurou um governo personalista, dando início à Era Vargas.

[61] Manoel Ribas permaneceu durante treze anos à frente do governo do Paraná, como interventor, de 1932 a 1934, como governador, de 1935 a 1937, e outra vez como interventor de 1937 a 1945.

consistente para a defesa do patrimônio histórico, artístico e científico que o Museu Paranaense representava.

No período, entre 1936 e 1943, Loureiro Fernandes promoveu as reformas administrativas almejadas, subdividindo o museu em cinco seções: Antropologia e Etnografia; Botânica; Geologia e Paleontologia; História; e Zoologia. Também tiveram início naquele momento os serviços de taxidermia, sendo criada a biblioteca técnica. Os primeiros diretores das seções eram professores catedráticos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Paraná – FFCL, e sua atuação possibilitou o desenvolvimento de pesquisas científicas estreitando os laços entre o Museu e a Universidade do Paraná. No século XX, a figura do museu adquiriu um papel importante no cenário educativo e cultural no país, culminando nos vínculos entre museus e universidades, que também aconteceram em 1946 na cidade do Rio de Janeiro entre o Museu Nacional [62] e a Universidade do Brasil[63]. De forma análoga, na cidade de São Paulo, o Museu Paulista foi integrado em 1963 à Universidade São Paulo – USP.

Em 1944, com a reestruturação administrativa da Universidade do Paraná[64], o interventor federal Manoel Ribas transformou o Museu em uma "instituição complementar de ensino superior", subordinada à Diretoria Geral da Educação (MUPA, 1944). Essa medida, de acordo com Fernandes (1956), possibilitou o desenvolvimento de pesquisas científicas e uma integração maior com a Universidade.

Segundo Fernandes e Nunes (1956, p. 17), devido ao golpe de 1945[65], que resultou na deposição de Getúlio Vargas, e às constantes mudanças na administração do Estado, ampliaram-se as dificuldades do Museu em fixar sede própria. No ano seguinte, com a morte do interventor Manoel Ribas, "o único político paranaense que reconhecera no velho Museu o maior centro de educação popular" (FERNANDES; NUNES, 1956, p. 16), o governo estadual

[62] O Museu Nacional é a mais antiga instituição científica do Brasil e um dos maiores museus de história natural e de antropologia das Américas. Tem origem do Museu Real (1818), cujo acervo remonta à Casa de História Natural, criada em 1784 por iniciativa do vice-rei D. Luiz de Vasconcellos e Sousa. Em 1946, foi incorporado à Universidade do Brasil pelo Decreto Lei n. 8.689, de 16 de janeiro de 1946.

[63] Em 1965, passa a se chamar Universidade Federal do Rio de Janeiro.

[64] A Universidade do Paraná foi criada em 1912 como a partir de um projeto anterior do político Rocha Pombo (1857-1933), mas que foi adiado devido à instabilidade gerada pela Revolução Federalista. No dia 19 de dezembro de 1912, foi reconhecida oficialmente como instituição particular de ensino. Na década de 1940, iniciou-se seu processo de federalização, acompanhado pelo professor Brasil Pinheiro Machado, tendo sido acrescida a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e mais tarde a Faculdade de Ciências Econômicas. Pela Lei Federal n. 1.254 de 4 de dezembro de 1950, passou a se chamar Universidade Federal do Paraná (UFPR).

[65] Refere-se ao Golpe Militar organizado por forças políticas civis e militares brasileiras em 29 de outubro de 1945, que culminou na deposição de Getúlio Vargas e no processo de desmontagem da estrutura do Estado Novo. A queda de Vargas ocorreu em um contexto político global influenciado pela queda do nazifascismo, no contexto da Segunda Guerra Mundial. Em 18 de setembro de 1946, foi eleita a Assembleia Nacional Constituinte.

constitucional de Moysés Lupion deu continuidade às ações de Ribas. Com a criação da Secretaria da Educação e Cultura, o Museu restabeleceu seu *status* de instituição científica pertencente ao organismo do Estado, retomando o projeto de construção da nova sede, o qual acabou não se concretizando, tendo em vista a nova coligação política instituída em 1953, do então governador Munhoz da Rocha, que não via essa iniciativa como prioridade.

Mesmo sem o apoio financeiro e os incentivos técnicos por parte dos governantes, o Museu representava a modernidade na educação e o progresso científico. Em publicação sobre o 1º Centenário de Emancipação Política do Paraná (1953), a instituição teve sua dimensão educativa exaltada pelo governo de então, que elogiou inclusive a qualidade de suas instalações:

> É o Museu Paranaense uma dependência estadual, magnificamente instalada em ponto acessível a todos os pontos da cidade, desempenhando perfeitamente o papel educativo e mesmo científico que lhe é atribuído, como sói acontecer com os seus congêneres do mundo. (PARANÁ, 1953, p. 88)

Além da parceria de pesquisa com a Universidade do Paraná, o Museu também mantinha vínculo estreito com o Serviço de Proteção ao Índio – SPI, o qual permitia a identificação e o contato com os povos indígenas para proceder ao estudo e à investigação das origens, línguas, ritos, tradições, hábitos e costumes dos indígenas brasileiros. Entre os pesquisadores com os quais Kozák mantinha contato estavam Wismar Costa Lima Filho, Agostinho Veronesi e Motta Cabral, pertencentes ao escritório regional do Paraná. Em relatório sobre *A História dos Hetás 1976*[66], Kozák descreve essa relação quando menciona o aviso que recebeu do órgão sobre o primeiro contato com os indígenas *Xetá.*

> No dia 17 de novembro de 1955, quando Darcy Ribeiro pronunciava a Palestra na UFP (Universidade Federal do Paraná) em Curitiba às 21h, aproximadamente, chegou procedente do escritório do SPI, avisando que acabava de ser recebido um telegrama do Sr. Antônio Lustosa de Freitas, comunicando que os índios (Xetás) haviam tornado ao sítio Santa Rosa. (KOZÁK, 1976, p. 17-18)

Apesar das adversidades políticas e econômicas, o Museu Paranaense, mesmo enfrentando suas dificuldades e incongruências, procurou responder às demandas científicas, educativas, culturais e sociais do período em questão, seja em âmbito local, nacional ou

[66] Estimamos que o documento datilografado por Kozák, intitulado de *A história dos Hetas,* tenha sido realizado no ano de 1976 para o Museu Americano de História Natural, conforme troca de correspondência referindo-se aos escritos sobre a história dos *Xetá*, que foi publicado pela instituição em 1979, com o título: *The Héta indians: Fish in a dry pond*. A menção à data foi identificada no documento entre parênteses (1976), conforme afirmado no texto: "Cabe observar aqui que, na época em que escrevemos (1976)." (KOZÁK, 1976, p. 6).

internacional. No campo científico, contribuiu em grande medida com estudos e pesquisas nas áreas de Antropologia, Etnografia, Botânica, Geologia, Paleontologia, História e Zoologia, bem como com a produção de conhecimento sobre a cultura paranaense e os povos indígenas.

Nos campos educacional, social e cultural, a direção de suas ações seguiu na preservação e no tratamento do acervo, na organização de exposições nacionais e internacionais, na realização de ações sociais e educativas e no desenvolvimento de cursos e palestras à comunidade. De acordo com Sily (2012, p. 19), para desenvolver suas ações educativas, "os museus traçaram estratégias e ações variadas, de acordo com os objetivos e o público a serem alcançados". Entre essas ações, merecem destaque as atividades do Cinema Educativo, como veremos a seguir.

1.2 O Cinema Educativo: meio de conhecimento

No início do século XX, os debates em torno do potencial do cinema como agente de transformação cultural fervilhavam entre os educadores, intelectuais, políticos e cineastas brasileiros que buscavam meios tecnológicos de modernizar a educação brasileira e alcançar a população iletrada nos lugares mais remotos do país. As ideias de um cinema que fosse educativo se pautavam na produção e na divulgação do conhecimento científico e cultural.

As primeiras iniciativas de utilização de filmes como auxiliares na educação e na pesquisa científica estão relacionadas com a filmoteca do Museu Nacional. Em 1912, Roquette-Pinto, responsável pelo Museu, produziu os primeiros filmes sobre os índios Nambiquara, da região Norte do país. No ano seguinte, organizou o Serviço de Assistência ao Ensino, que dava suporte à distribuição de materiais e equipamentos de cinema para escolas (BRUZZO, 2004, p. 1-15).

Além de produções próprias, a unidade também reunia documentários produzidos pela Comissão Rondon[67], os quais, filmados entre 1912 e 1938, foram considerados como os primeiros filmes educativos nacionais, ao lado de *Formas nervosas* e *tripanossomíase* (1912),

[67] De acordo com Catelli (2007, p. 333-339), no final do século XIX o governo brasileiro deu início a uma política de povoamento que abrangia as regiões de fronteiras do Mato Grosso ao Amazonas, chefiada pelo marechal Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958). A proposta que ora se apresentava era de colonizar essas regiões com população não indígena, construir estradas e educar os índios. Com este intuito, a comissão estabeleceu contato com dezenas de grupos indígenas, produzindo grande volume de material etnográfico e iconográfico. Os registros fílmicos realizados pela Comissão Rondon tiveram início com Luiz Thomaz Reis, tenente responsável pelo *Serviço de Fotografia e Cinematografia* da Comissão. Os filmes e as fotografias da Comissão eram exibidos em grandes audiências públicas que contribuíam para a formação do imaginário das populações das cidades sobre o sertão e sobre os povos indígenas.

produzidos pelo cientista Carlos Chagas (1878-1934). Catelli (2007, p. 6) observa que os filmes, na forma como foram pensados e produzidos, deram continuidade às coleções dos museus, que os incorporaram como parte de uma espécie de enciclopédia do mundo, ao lado dos textos e das imagens fixas. Segundo a autora, os registros continham diferentes grupos humanos, localidades geográficas e diversas culturas, e sua exibição era entendida como um novo meio de atender às exigências de formação da sociedade moderna e de divulgação do conhecimento científico.

Apesar de serem promissoras as ideias do cinema educativo no Brasil, o alto custo dos equipamentos e a falta de pessoal técnico qualificado para operar a nova ferramenta tecnológica impediam sua disseminação, embora houvesse a percepção da necessidade da viabilização de sua propagação no vasto território brasileiro. Nesse sentido, à medida que o cinema estava atrelado a um projeto de modernização da educação brasileira, o Estado entrou em cena para viabilizar as mudanças estruturais, metodológicas e científicas necessárias para o novo sistema de ensino brasileiro que se pretendia instituir. Para tanto, os periódicos oficiais e a literatura especializada do período tornaram-se imprescindíveis para a circulação de conteúdos que refletissem as práticas de modernização nas escolas brasileiras, em particular o uso pedagógico do cinema (FAHEINA, 2021, p. 91).

Com a criação do INCE em 1937, a função do Instituto Nacional de Cinema Educativo era a de produzir filmes sobre as diferentes manifestações culturais, científicas, cívicas e de história do Brasil, com o objetivo de difundi-las no meio escolar. Roquette-Pinto, que já atuava com o cinema como meio educativo por quase duas décadas no Museu Nacional, registrando estudos etnográficos e filmando expedições aos confins do Brasil, foi gestor do INCE entre 1937 e 1947. Nessas incursões, teve como atores de seus filmes grupos indígenas isolados, sertanejos e a exuberante fauna e flora brasileiras.

A imagem 2 faz parte do filme *O Descobrimento do Brasil* (1937) [68]. Dirigida por Humberto Mauro, então diretor do INCE, e Affonso de Taunay, diretor do Museu Paulista. A produção contou com o apoio do Instituto de Cacau da Bahia – ICB. A narrativa marca o suposto encontro amigável entre os portugueses e o povo nativo, iniciando-se com a partida da comitiva de Pedro Álvares Cabral de Portugal e sua difícil trajetória pelo mar desconhecido até a chegada a uma nova terra, quando é realizada a primeira missa em solo brasileiro. São ressaltados a paisagem e o fascínio pelo Novo Mundo, retratado nas imagens da fauna, da flora e de seus habitantes.

[68] O filme é gravado em película preto e branco, com duração é de 62 min, e musicado por Heitor Villa-Lobos e a Grande Orquestra Sinfônica, com a colaboração de 100 vozes do Orfeão de Professores do Distrito Federal.

IMAGEM 2 – Cena do filme *O descobrimento do Brasil* (1937)



Fonte: MAURO, Humberto; TAUNAY, Affonso de. *O descobrimento do Brasil (1937).* Youtube, 2021.

Como mencionamos anteriormente, as ideias do cinema educativo foram amplamente difundidas por educadores e intelectuais do Movimento pela Escola Nova, cujos pressupostos eram pautados nos avanços científicos que se opunham à educação tradicional que vigorava até o final do século XIX. Vista como agente de transformação cultural e um meio inovador, a produção de filmes foi incentivada como instrumento na disseminação do conhecimento para a sociedade iletrada. Segundo Diana Vidal (2003, p. 497), a concepção de uma nova educação já circulava em diversos países, os quais preconizavam que esta deveria ser centrada nas relações de aprendizagem, na cientificidade dos saberes, nas práticas sociais, no ato de observar e intuir e na construção do conhecimento. Para além disso, as reformas educacionais também ressaltavam a tendência internacional de modernização, que visavam, para além de necessidades sociais, atender às demandas da industrialização inseridas na produção capitalista. Portanto, o papel da nova educação era o de formar cidadãos que soubessem ler e escrever, controlar o corpo e os hábitos para conseguir inserção no mercado de trabalho.

Educadores como Venâncio Filho e Jonathas Serrano disseminaram tais ideais com o apoio governamental, por meio da publicação de artigos em periódicos oficiais e em revistas como a *Escola Nova* (1931) e a *Cinearte* (1927-1939). Adhemar Gonzaga (1901-1978), fundador da revista *Cinearte* em 1926, defendeu as ideias progressistas sobre a educação como meio eficaz para o Brasil alcançar o progresso almejado e eliminar o atraso. Nesse caso, o cinema era visto como meio propagador de conhecimentos em grande escala, com o potencial de levar as temáticas educativas para territórios distantes.

Segundo Catelli (2010, p. 610), a divulgação do cinema educativo nessas revistas tinha os seguintes propósitos: 1) contribuir para a educação cinematográfica do público, adequando temas e formas de representação dos filmes; 2) propagar o cinema como meio para educação de massas e pela via da educação de massas formar um público de cinema; 3) alinhar o discurso com uma proposta de domesticação do cinema brasileiro por meio da moralização dos filmes, portanto, 4) atrair para o cinema nacional o público de classe média e a elite letrada. Essas revistas circularam por diversas capitais brasileiras, e suas ideias ecoaram em diferentes espaços educativos no Paraná.

As primeiras iniciativas do cinema educativo na cidade de Curitiba tiveram lugar no Ginásio Paranaense daquela cidade. De acordo com Zacharias (2013, p. 102), a criação do Cinema Educativo ocorreu em 19 de agosto de 1933, inicialmente pensado para o uso interno como instrumento pedagógico dos docentes. A partir da aquisição de um projetor, os filmes passaram a ser exibidos nas conferências mensais para professores, sendo algumas das sessões abertas para o público externo, de acordo com as temáticas estabelecidas para cada evento. A inauguração da sala de projeção do novo equipamento cultural foi veiculada pelo periódico *O Dia*[69] em 1 de setembro de 1933:

> Realizou-se em começos desta semana, num dos salões do Ginásio Paranaense, a inauguração do cinema educativo, realização devido ao espírito construtor do diretor daquele estabelecimento, Dr. Guido Straube. A cerimônia foi presidida pelo diretor em exercício, Dr. Algacir Mader. Falou nessa ocasião o Dr. Hyperides Zanello, que fez brilhante preleção acompanhada de projeção cinematográfica. A película mostrou ao grande número de professores e alunos presentes, cenas muito elucidativas, versando sobre a fagocitose e a diapedese dos glóbulos brancos, sobre a circulação do sangue no coração e ainda sobre outras partes desse importante ponto de ciências naturais. Causou ótima impressão esse melhoramento introduzido em nosso Ginásio, e que virá contribuir grandemente para a sua missão de ensino. (CINEMA EDUCATIVO, *O Dia PR*, 1 de setembro de 1933).

[69] O periódico *O Dia* (PR), circulou na capital paranaense entre 1923 e 1961, propriedade da Empresa Editora O Dia Ltda, teve sede na praça Carlos Gomes, centro de Curitiba-PR.

Nesse cenário, o Cinema Educativo do Museu Paranaense, criado em dezembro de 1946, tinha como finalidade atender às necessidades de documentação cinematográfica relacionadas às expedições científicas e a divulgação dos conteúdos para a instrução pública. As ações coordenadas por Vladimir Kozák entre os anos de 1947 e 1966 seguiram na linha da captura de imagens e na produção de filmes documentários que retrataram as tradições culturais, as paisagens, o desenvolvimento econômico do Estado e principalmente os costumes de povos indígenas. Segundo Rosato (2009, p. 9), esses registros foram coletados em pelo menos vinte e três viagens de pesquisa entre as aldeias indígenas do Alto Xingu e do rio Araguaia, ocasiões em que Kozák teve a oportunidade de conviver e documentar o cotidiano dos povos das etnias *Bororo, Gavião, Karajá, Kamayurá, Kamayurá, Kaingang, Kuben-Kran-Kren, Kuikuro, Urubu-Kaapor, Waurá, Xokleng, Xavante e Xetá.*

De acordo com Fernandes e Nunes (1956, p. 17), o setor de cinema educativo, promissoramente iniciado no Museu Paranaense, tinha a finalidade de produzir filmes educacionais. Porém, as dificuldades com instalações adequadas enfrentadas pela Instituição impossibilitaram o funcionamento regular da unidade naquele local, só tendo sido possível o progresso das atividades devido à associação entre o Museu e o Instituto de Pesquisas da Universidade do Paraná, o que permitiu que, em 1953, o cinema educativo fosse anexado à Reitoria daquela instituição. A partir de então, Loureiro Fernandes e Kozák passaram a organizar periodicamente sessões de cinema para os alunos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, para os membros do Círculo de Estudos Bandeirantes e para colégios católicos como o Santa Maria e o Bom Jesus (BENETTI, 2015, p. 68). Os filmes eram exibidos em sessões de cinema para estudantes das redes pública e particular de ensino, religiosos, políticos, profissionais de saúde e para as equipes de pesquisadores que participavam das atividades de campo.

Tudo indica que, devido à falta de estrutura para fixar o cinema educativo em lugar permanente, as sessões cinematográficas eram itinerantes. Além daquelas realizadas no Museu e na Universidade, Kozák montava projeções em diversos locais. Em relatório encaminhado a Júlio Moreira, diretor do Museu na ocasião, o cineasta mencionou que, no ano de 1949, a Seção Educativa apresentara mais de trinta sessões cinematográficas nos arredores de Curitiba (MUPA, 1949), muitas das quais gratuitas, direcionadas para crianças e adultos que não tinham acesso a esse tipo de produto cultural.

Ao longo do século XX, o cinema consolidou-se como meio tecnológico de reprodução audiovisual eficiente no que se refere à comunicação dos conhecimentos científicos, sendo utilizado por diversas instituições de ensino e pesquisa. Podemos afirmar

que o cinema educativo recebeu grandes influências do cinema científico, produzido em sua forma de filmes documentários.

Jean Painlevé[70] (1936), considerado um dos fundadores do cinema científico na França, afirmava que "o filme resultado de pesquisa científica é o filme de ensino do amanhã"[71]. Em 1930, ele criou o Instituto de Cinematografia Científica (*Institut de Cinématographie Scientifique)*, que trazia o lema: "Pesquisa para o cinema e através do cinema". Painlevé utilizou o cinema como instrumento de pesquisa e divulgação científica, fazendo uso, de modo peculiar, dos recursos técnicos e narrativas poética para realizar seu trabalho. Unindo a arte surrealista à pragmatismo científico, buscou apresentar ao espectador o encantamento que ele próprio tinha pela pesquisa científica. Alguns de seus filmes tornaram-se referência para os documentaristas de ciência que o sucederam (BIAVA, 2015, p. 10).

Os filmes científicos de Painlevé foram igualmente referência para as produções do INCE, em especial para aquelas do cineasta Humberto Mauro, realizadas em meados do século XX. Com a institucionalização do cinema educativo no Brasil em 1937, as produções do INCE seguiram na linha do gênero documentário com temáticas sobre a ciência, a natureza e a educação. Humberto Mauro defendia que os filmes produzidos no Brasil seriam apresentados para o mundo como o "cinema brasileiro", um "filão" a ser explorado pelos cinegrafistas, uma nova modalidade de cinema, que poderia oferecer formas mais elevadas de conhecimento ao público. Para o cineasta, que criticava ativamente a indústria cinematográfica pelas montagens das cenas em estúdios, o cinema documentário deveria representar a realidade vivida por personagens reais em contextos naturais: "Nada de se filmar o jangadeiro de Paquetá ou da Barra da Tijuca no estúdio com palmeirinhas de papel. Seria a rigor a filmagem bem ao vivo" (MAURO, 1942, p. 22).

Em 1954, foi realizado o *I Festival Internacional de Cinema do Brasil*[72], dentro de cuja programação a temática Cinema Científico e Educativo teve destaque, contribuindo para o desenvolvimento do gênero no Brasil em termos históricos, técnicos, artísticos e

---

[70] Jean Painlevé (1902-1989) foi biólogo, fotógrafo e cineasta. Produziu mais de duzentos curtas-metragens em diferentes áreas, como biologia, medicina, física, arte, dança, entre outras, destacando-se como um dos maiores nomes no campo do cinema científico. Foi reconhecido também no Brasil e mereceu destaque no livro *Cinema e Educação*, de Jonathas Serrano e Venancio Filho (1930, p. 83), que observaram a importância de sua obra para o debate sobre o tema (PINHEIRO, 2015, p. 76-77).

[71] Original: "*Le cinéma scientifique et d'enseignement de demain"* (PAINLEVÉ, 1936). In: *Ciné-Liberté* n. 5, 1º. nov., 1936, p. 3.

[72] O Festival Internacional de Cinema do Brasil foi um evento cinematográfico que ocorreu entre 12 e 26 de fevereiro de 1954, na cidade de São Paulo, sendo promovido para divulgar o país no exterior. Participaram do evento 23 países, exibindo filmes clássicos e obras inéditas no país, o que ampliou a difusão da cultura do cinema no país.

institucionais. O Festival contou com a participação de vinte e três países e a presença de artistas, cineastas e críticos de cinema. Jean Painlevé esteve presente e apresentou sessões de filmes da Associação Internacional de Cinema Científico – AICC. Também participaram, entre outros, o historiador Henri Langlois, fundador da cinemateca francesa, e André Bazin, teórico e crítico de cinema. De acordo com Rafael Zanatto (2021, p. 48), o Festival movimentou o cenário educacional, científico e cultural brasileiro, promovendo debates importantes sobre a natureza desse tipo de filme. Exibindo paralelamente filmes europeus e brasileiros, em sua programação foram incluídas sessões de cinema para o público infantil nos bairros da capital paulista. A repercussão do evento foi divulgada na imprensa nacional e internacional. O evento vinculou o Brasil ao fenômeno dos festivais que floresceram após o fim da II Guerra Mundial na Europa e dos quais o cinema científico e educativo fizeram parte.

Naquele mesmo ano, o cinema educativo de Kozák participou do *31º Congresso Internacional de Americanistas*[73], realizado na cidade de São Paulo, com dois de seus filmes: *Sambaqui de Matinhos (1946)* e *Kaingang do Paraná (1952)*[74]. O importante evento teve sua primeira edição no ano de 1875, em Nancy, cidade francesa, passando por diversos países[75] e chegando ao Brasil no ano de 1954. O evento aconteceu nos dias 23 a 28 de agosto, tendo sido organizado pelo Museu Nacional e pelo Ministério da Educação e Saúde, que nomeou uma comissão da qual fizeram parte os pesquisadores Herbert Baldus[76]e Harald Schultz[77]. A finalidade do encontro era reunir especialistas, professores e pesquisadores para amplo debate sobre atividades de ensino e de pesquisa no campo das ciências antropológicas. Entre os participantes brasileiros estavam o sociólogo Florestan Fernandes, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, o antropólogo e sociólogo Darcy Ribeiro e o poeta Carlos Drummond de Andrade (BALDUS, 1955, p. 555-556).

---

[73] Não localizamos a participação direta de Vladimir Kozák, apenas as projeções de seus filmes por José Loureiro Fernandes como representante do Museu Paranaense e Universidade do Paraná no evento, conforme consta nos Anais do Congresso, p.1165-1166.

[74]As datas de produção foram estimadas de acordo com os relatórios de viagens do Museu Paranaense.

[75] As edições anteriores aconteceram respectivamente na Alemanha, Argentina, Áustria, Bélgica, Canadá, Chile, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, Holanda do Sul, Itália, Inglaterra, México e Suécia. (ANAIS do 31º. Congresso Internacional de Americanistas, 1955, p. 7-10)

[76] Herbert Baldus (1899-1970) foi um etnólogo alemão, naturalizado brasileiro, que chegou ao país na década de 1920. Empreendeu pesquisas etnográficas entre vários grupos indígenas americanos, majoritariamente no Brasil.

[77] Harald Schultz (1909-1966), tradutor, ictiólogo, etnógrafo e fotógrafo brasileiro, trabalhou para o Museu Paulista, junto com Marechal Rondon e Curt Nimuendaju. Foi funcionário do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), tendo percorrido todo o Brasil, ocasião em que colecionou material indígena, recolheu e descreveu novas espécies de peixes. Foi autor de sete obras literárias e trabalhou em dois filmes.

Em 1951, o filme *A Congada da Lapa (1951)*[78]*,* dirigido e produzido por Kozák, foi exibido por ocasião de sua participação no *I Congresso Brasileiro de Folclore*[79], realizado entre 22 e 31 de agosto de 1951 na cidade do Rio de Janeiro. Na ocasião, o *Jornal do Commercio* (1951) veiculou a seguinte nota: "As universidades de São Paulo e do Paraná já deram seu apoio ao Congresso com um trabalho sobre 'As congadas da Lapa', elaborado pelo Instituto de Pesquisa da Faculdade de Filosofia." (I CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 1951, p. 4). O evento foi organizado pelo chamado Movimento Folclorista Brasileiro[80] com apoio do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura – IBECC e a Unesco, e contou com representações de países como França, Inglaterra, Chile, Bolívia, Paraguai, Itália, Estados Unidos e Portugal. Entre os participantes estavam a escritora Cecília Meireles como secretária geral, além do escritor Nina Rodrigues, o polímata Gilberto Freyre, o sociólogo Florestan Fernandes e o educador Fernando Azevedo. Como resultado do evento foi divulgada a *Carta do Folclore Brasileiro,* que tinha como propósito institucionalizar o saber folclórico no campo acadêmico-científico. Na ocasião, ficou prevista a realização do *II Congresso Brasileiro de Folclore* na cidade de Curitiba[81].

Era o ano de 1955, quando os pesquisadores do Museu Paranaense tomaram conhecimento da incógnita etnia que vivia na Serra do Dourados. A partir de então, Kozák e a equipe de pesquisadores passaram a organizar expedições para que pudessem documentar a cultura dos "recém-descobertos" indígenas. No campo da antropologia, a utilização de filmes e fotografias era uma prática que se instalava entre os pesquisadores no Brasil. Segundo Benetti (2015, p. 64), o método de documentação era considerado inovador no início da década de 1940, tendo sido utilizado de forma pioneira pelo pesquisador alemão naturalizado

[78] *A Congada da Lapa* é o registro cinematográfico mais antigo de uma manifestação cultural de matriz afro-brasileira no Paraná. O documentário registra em 51 minutos as diversas etapas da Congada. Segundo Baxter (2000, p. 31), é uma ópera folclórica afro-brasileira e um cortejo sobre a corte do legendário rei do Congo e sua relação com a rainha Ginga de Angola. Considerado uma das expressões da cultura popular brasileira, o Auto da Congada remonta ao período colonial e faz parte ainda hoje das tradições de Minas Gerais, São Paulo, Paraná e de alguns estados do Nordeste. O argumento central desta manifestação popular é a história da colonização portuguesa na África, particularmente o domínio e cristianização dos reinos do Congo e de Angola. (MARANHÃO, S.d.). Este espetáculo era tradicionalmente apresentado todo ano, nas diversas localidades paranaenses, pelos fazendeiros que vestiam seus escravos ricamente para os seus respectivos papéis. Após muitos anos de inatividade, este espetáculo foi revivido em 1951. Kozák relata que, até 1969, este espetáculo continuava a ser apresentado na Lapa, Paraná, imediatamente após o Natal, em honra do padroeiro da cidade São Benedito, o santo negro (MUPA, 2021)

[79]. O evento teve continuidade em anos posteriores, sendo que as últimas edições do Congresso aconteceram em Florianópolis-SC, entre os dias 14 e 18 out. 2013 e XVII Congresso em Maceió-AL, entre 2 e 4 out. 2019.

[80] O Movimento Folclórico Brasileiro, cuja atuação ocorreu durante os anos de 1950, era um movimento intelectual de sensibilização das autoridades oficiais e da sociedade para a necessidade de proteção e promoção do folclore e das tradições populares (ALVES, 2013, p. 137).

[81] Congresso realizado na cidade de Curitiba, entre os dias 22 a 29 de agosto de 1953, com a temática "Folguedos Populares".

brasileiro Harald Schultz e seu assistente Herbert Baldus entre 1944 e 1965, para a Secção de Etnologia do Museu Paulista.

Do ponto de vista cinematográfico, Kozák relata sua experiência no método adotado para as expedições realizadas pelo Museu em parceria com a Universidade:

> Planejar um documentário em casa, é uma coisa; filmá-lo no campo de pesquisa, é outra coisa bem diferente. Em primeiro lugar, a viagem à região dos Hëtas era sempre um salto no escuro, pois nunca se tinha certeza de encontrar um dos índios, muito menos um grupo inteiro. Ao serem surpreendidos, os indígenas geralmente ficavam amedrontados e desapareciam. Além disso, mesmo quando ficavam, surgiam outros problemas como, por exemplo: não havia material de filmagem o suficiente para o trabalho que nos propusemos fazer e, quando nossa presença interrompia as atividades normais dos índios, éramos obrigados a aguardar até que estivessem envolvidos em alguma atividade realmente interessante e que valesse a pena filmar. Já que nada sabíamos a respeito dos hábitos dos indígenas, a solução era jogar com a sorte e, nessas jornadas, desperdiçava-se muita metragem de filmes, o material mais precioso que possuíamos. (KOZÁK, 1976, p. 31)

Nos anais da *III Reunião Brasileira de Antropologia*, realizada em Recife entre 10 e 13 de fevereiro de 1958, José Loureiro Fernandes apresentou à comunidade científica os indígenas da Serra dos Dourados (*Os Xetás*). Para divulgar aos especialistas nacionais e estrangeiros a produção documentária do recém-descoberto grupo indígena, ele se utilizou da inovação tecnológica, mencionando a importância da produção dos filmes etnográficos em pesquisas de campo:

> Ao nosso ver, um dos méritos dessa comunicação é podermos graças à organização cine-fotográfica da Universidade do Paraná trazer a exame dos presentes, em boa técnica *kodachrome*, cenas da vida extremamente primitiva desse grupo indígena cuja existência era ignorada. Além de ser um documentário único no gênero, pois ao focalizar índios brasileiros em plena cultura lítica, conseguiu registrar um fáceis sobrevivente, do índio da era pré-cabralina. (FERNANDES, 1959, p. 27).

Em nota de rodapé, Fernandes explica que o filme foi feito sob sua orientação e realizado pelo cinetécnico da Universidade Federal do Paraná, Vladimir Kozák. “Do seu valor etnográfico diz a aprovação unânime que recebeu do plenário por sugestão do Prof. Darcy Ribeiro” (FERNANDES, 1958, p. 27). Cabe ressaltar que Kozák procurou estabelecer contato com pesquisadores e indigenistas reconhecidos no campo científico do período, buscando ampliar seus conhecimentos e orientar os seus trabalhos. Em 1958, relatou em seu diário de

campo ter se encontrado com amigos na cidade do Rio de Janeiro, entre eles Kenneth Waddell[82], Darcy Ribeiro[83] e Berta Ribeiro[84], sua esposa.

Na ocasião, Kozák registrou que buscou informações com Darcy Ribeiro sobre os indígenas Ka'apor:

> Darcy deu-me algumas informações (mas muito pouco) sobre os índios Urubu-os Ka'apor – admitindo que as chuvas estavam próximas e poderiam me pegar. Deu-me o endereço do Sr. João Carvalho, o homem no comando do Posto Pedro Dantas no rio Gurupi, e também mandou-lhe abraços. (KOZÁK, 1958-1959, p. 15)

Sobre o conteúdo da produção cinematográfica apresentado por Loureiro Fernandes, este relata que o filme documentou grande parte dos estudos realizados sobre a cultura dos indígenas *Xetá*, na Serra dos Dourados, durante os anos de 1955, 1956 e 1957. No documento, Fernandes segue ressaltando a importância e os méritos do filme:

> Como é contribuição documentada com um dos melhores recursos de que um antropólogo pode dispôr no estudo da cultura material de um grupo humano – o filme etnográfico – fica, na sua parte descritiva, restrita a esta sinopse sôbre os aspectos da cultura material Xetá, registrados no referido filme. Sôbre o mérito científico deste filme, espontaneamente se manifestou o Prof. Cestmir Loukotka, que recentemente teve a oportunidade de assistir em Curitiba, após ter participado do festival do filme etnográfico em Varsóvia. O referido professor admitiu que, apresentado ao mencionado festival, teria superado, pela excepcional raridade do tema etnográfico e realização em tecnicolor, o documentário que obteve a melhor classificação naquele certame de caráter internacional. (FERNANDES, 1958, p. 27).

Além de conhecimento técnico cinematográfico, Kozák utilizava equipamentos próprios e custeava as despesas com material fílmico para produzir os documentários, despesas essas que deveriam ser de responsabilidade do Estado. Em 1947, Loureiro Fernandes encaminhou ofício ao Secretário de Educação e Cultura, Gaspar Veloso[85], relatando a dificuldade e solicitando a compra de material fotográfico para a instituição, pois a

---

[82] De acordo com Campos (2006, p. 116), Kenneth Waddel, sanitarista americano, foi o primeiro diretor do programa do Amazonas, que diagnosticou, na década de 1949, que a malária e a má nutrição impediram o desenvolvimento do vale amazônico.

[83] Darcy Ribeiro foi um antropólogo, historiador, sociólogo, escritor e político brasileiro, filiado ao Partido Democrático Trabalhista e conhecido por seu foco em relação aos indígenas e à educação no país. Foi autor do filme etnográfico: *Os Índios Urubu - A vida diária numa aldeia indígena da Floresta Tropical (1949)*. Rodado no Vale do Gurupi, no Maranhão, e realizado pelo cinegrafista Heinz Foerthmann e Darcy Ribeiro para o SPI, em 1949, teve a participação do linguista francês Max Bodin. O filme retrata o cotidiano de uma jovem família Urubu: Koçó, sua mulher Xi-Ira e o pequeno filho Berém.

[84] Berta Gleizer Ribeiro (1924-1997) foi uma antropóloga, etnóloga e museóloga brasileira, autoridade em cultura material dos povos indígenas do Brasil.

[85] Gaspar Duarte Veloso (1903-1976) foi diretor-geral de Educação do Paraná entre os anos de 1933 e 1938, durante o governo de Manoel Ribas (1932-1945). No período do Estado Novo (1937-1945), dirigiu o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DIP) do Paraná. Em 1947, tornou-se secretário de Educação.

documentação vinha sendo produzida por equipamentos pessoais de Vladimir Kozák. (BENETTI, 2015, p. 64).

Na condição de diretor do Museu, Fernandes reforçava a necessidade e a utilidade da atividade em desenvolvimento, enfatizando as qualidades do trabalho artístico realizado por Kozák, conforme mencionou em carta ao secretário de educação:

> O Dr. Kozák, que voluntariamente já vinha cooperando com o Museu, participando de suas excursões e realizando valiosa documentação cinematográfica, poderá assim, graças às suas altas qualidades técnicas e sensibilidade artística realizar obra meritória em prol de nosso cinema educativo. (MUPA, 1947)

As produções de Kozák sofreram intervenções diretas e indiretas dos interesses do Estado, do Museu Paranaense e da Universidade Federal do Paraná. Em diversas ocasiões, ele expressou insatisfação com a falta de apoio técnico e financeiro e com a desvalorização e descaso por parte dos responsáveis governamentais e institucionais com a "documentação cinematográfica, de interesse cultural, sobre o Estado do Paraná" (MUPA, 1947):

> Não vai ser fácil escrever sobre os Hëtas, principalmente porque, durante o tempo em que convivi com eles, nunca fiz muitas anotações: contentei-me, em filmar cenas características de seu "modus vivendi". Infelizmente o alto custo do material de filmagem não me permitia filmar sequências completas. [...] Além disso, não tendo eu recebido da Universidade Federal do Paraná o estímulo e o apoio necessários para realizar um trabalho de maior profundidade, a continuação dessa pesquisa baseada em documentários filmados ficou à mercê do acaso. (KOZÁK, 1976, p. 1).

Kozák destaca as dificuldades na execução dos trabalhos e os ressentimentos com as instituições que, segundo ele, deveriam apoiá-lo. De acordo com seus relatos, a falta de recursos financeiros para realizar suas produções era recorrente: "A maior parte dos trabalhos de pesquisa sofre de um mal crônico, que é a falta de verba, e que afetou profundamente também as pesquisas realizadas junto aos Hëtas" (KOZÁK, 1976, p. 27). Certa vez, impulsionado pela escassez de recursos, buscou apoio na instituição à qual estava vinculado:

> Um belo dia criei coragem e compareci diante do então Diretor (Reitor?) [sic] da Faculdade da U.F.P., Dr. Homero de Barros, a quem expus meus planos de realizar um documentário baseado tanto em filmes como em fotografias, sobre o grupo dos HËTAS. O Dr. Homero de Barros era uma pessoa simpática e isso me levava a crer que conseguiria algo de concreto e positivo no sentido de obter a verba necessária para filmar um documentário que seria a história dos últimos homens livres do Estado do Paraná. Após ouvir a minha exposição, ele respondeu com muita gentileza: "Mas porque ir tão longe para fazer um trabalho dessa espécie? Seria muito melhor trazer esses índios para o Passeio Público e colocá-los dentro de jaulas, onde o Sr. poderia fotografá-los à vontade. Bem mais fácil e bem mais barato. Além do mais, não temos recursos para esse tipo de trabalho. Falta verba!" É difícil dizer se o Dr. Homero de Barros falou sério ou se estava pilheriando. O fato é

> que as palavras dele foram um jato de água fria no meu entusiasmo e, se depois disso, algum trabalho foi feito, foi tudo com "a cara e a coragem", como se diz na linguagem popular. [...] É doloroso relembrar incidentes dessa natureza é mais doloroso ainda pensar como atitudes semelhantes poderão impedir a realização de outros trabalhos igualmente importantes e interessantes. (KOZÁK, 1976, p. 27)

Os ressentimentos de Kozák alcançaram as relações profissionais e o reconhecimento de seu trabalho como pesquisador, o qual, no meio acadêmico, usualmente era reservado aos professores catedráticos. Seu trabalho era reconhecido apenas como cinetécnico da Universidade do Paraná, tendo sido muitas vezes sua autoria obscurecida em publicações de Congressos e Anais do meio científico, como o *31º Congresso Internacional de Americanistas*. Segundo Rosato (2009),

> Tanto Harald Schultz quanto Vladimir Kozák ocuparam lugares estratégicos de atuação no emergente universo acadêmico de meados dos anos 30 até o final da década de 1960, momento de consolidação das Ciências Sociais, particularmente para a Antropologia, como disciplinas científicas no Brasil. No entanto, no caso de Kozák, apesar dos espaços favoráveis, a rede de relações, ou a configuração enfrentada conduziram-no por caminhos de menor alcance em termos de visibilidade e reconhecimento para seu trabalho, consequentemente de prestígio de autoria. (ROSATO, 2009, p. 83)

Apesar dos obstáculos encontrados, Kozák seguiu na produção de filmes documentários sobre os *Xetá* para o cinema educativo. Convicto da relevância das imagens para o campo científico e educacional, tomou para si a responsabilidade da pesquisa, buscou recursos financeiros para financiar suas expedições, conforme ele mesmo relata: "Mais tarde juntei uma pequena importância em dinheiro para poder prosseguir na minha pesquisa, já era quase tarde demais" (KOZÁK, 1976, p. 28). Segundo a pesquisadora Benetti, ele era motivado por um desejo de realização pessoal:

> Kozák realizou o seu desejo, por um prazer pessoal, mergulhou na sua atividade e produziu um expressivo material que traduz sua ânsia de conhecimento, percorreu um longo caminho pelo sertão, superou incontáveis adversidades humanas e naturais, descritas nas suas correspondências, com o objetivo de estudar diferentes culturas. Escreveu do seu modo, utilizando a linguagem da fotografia e do cinema, a história, rituais e as tradições de diferentes povos. Foi perseverante e dedicado, fez um trabalho solitário, no qual parece que ele tomou como missão conhecer e dar a conhecer cada índio como único. (BENETTI, 2015, p. 99)

Com o propósito de realizar um trabalho que lhe rendesse o reconhecimento devido no meio científico, buscou referências nos cineastas do gênero documentário de seu tempo para realizar suas produções fílmicas para o cinema educativo. Para além da forma, Kozák dedicou-se a recursos didáticos para compor sua narrativa. A seguir, buscaremos especular sobre as fontes de suas inspirações, as quais embasaram sua convicção de que "não se pode

colocar em dúvida a importância e o valor das filmagens em trabalhos de pesquisa e na realização de documentários em trabalho de campo" (KOZÁK, 1976, p. 2).

1.3 Os filmes documentários: inspiração para o cinema educativo

Atento aos movimentos cinematográficos do período, Kozák (1976, p. 2), em documento datilografado para o *Museu Americano de História Natural*, fez referência a alguns pesquisadores e documentaristas do gênero, tais como Robert Flaherty[86], Armand Denis[87], Martin Johnson[88], Walt Disney[89], Harald Schultz e Darcy Ribeiro. Ele próprio classificou seus trabalhos como filmes "documentários", reafirmando sua importância como instrumento de registro, especialmente no campo científico e na reprodução do conhecimento (KOZÁK, 1976, p. 2).

A ideia de um gênero documentário surge com as primeiras produções apresentadas ao público em 1895, tais como *A saída dos operários das fábricas Lumière (1895)*, *O regador renegado (1895)* e *O almoço do bebê (1896)*. Realizados pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, eram filmes de curta duração, com cerca de um minuto cada um, que retratavam cenas simples da vida cotidiana. A eles eram atribuídas várias nomeações, sendo uma delas a de documentários ou *documentaires,* em francês. De acordo com Napolitano (2008), nessa fase inicial, chamada "primeiro cinema", a indústria cinematográfica estava em formação. Embora fossem apresentados em feiras e parques como atrações ligadas aos divertimentos mediante a cobrança de ingressos, os filmes produzidos não tinham propriamente fins comerciais, mas sim o de reproduzir lugares e hábitos cotidianos, resultando em imagens documentais que exploravam as sociedades e as culturas da época.

Para Valim (2013), o gênero cinematográfico como conceito é polissêmico, podendo significar um rascunho, uma estrutura, um rótulo ou um contrato. Segundo o autor, os gêneros

---

[86] Robert J. Flaherty (1884-1951), foi um cineasta norte-americano citado por Kozák em seu relatório. É considerado um dos precursores do filme documentário, do cinema direto, junto com o cineasta Dziga Vertov (1896-1951). É o inventor da *docuficção*, prática utilizada de um modo mais ou menos regular em todos os seus filmes, desde *Moana* (1926).

[87] Armand Georges Denis (1896-1971) foi um documentarista belga, pioneiro em filmar e apresentar a etnologia e a vida selvagem de partes remotas da África e da Ásia. Tornou-se mais conhecido na Grã-Bretanha como diretor e coapresentador de programas de história natural na televisão, realizados nas décadas de 1950 e 1960.

[88] Martin Elmer Johnson (1884-1937), casado com Osa Helen Johnson (1894-1953), foram documentaristas na primeira metade do século 20. o casal registrou, em filmagens e fotografias, a vida selvagem e os povos da África Oriental e Central, das Ilhas do Pacífico Sul e do Bornéu do Norte britânico.

[89] Walt Disney (1901-1966) foi produtor cinematográfico, cineasta, documentarista, roteirista, dublador, animador e empreendedor, cofundador da *The Walt Disney Company* com o irmão Roy Disney. Em 1941, Disney esteve em turnê pela América Latina, incluindo o Brasil, patrocinado pela OCIAA (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs).

fílmicos fornecem a forma e a fórmula que orientam as produções cinematográficas. Portanto, entendê-los é essencial para compreender as relações entre história e cinema, pois "pensar os gêneros num universo cultural significa considerá-los como mediação fundamental entre produtores, produtos e receptores da cultura" (VALIM, 2013, p. 14).

As primeiras iniciativas de registros fotográficos e cinematográficos sobre a humanidade surgiram com o movimento chamado de *etnografia ou antropologia de urgência,* entre 1908 e 1931. Seus integrantes alertavam para a necessidade de registrar os costumes e os modos de vida como uma forma de preservar a história e criar testemunhos dos diferentes aspectos das práticas e atividades humanas. Incentivado por Albert Kahn (1860-1940), o empreendimento era orientado pelo geógrafo francês Jean Brunhes (1869-1930). Movia seus integrantes um sentimento corrente na época de que, com o advento e a difusão da modernidade, o desaparecimento total de culturas ditas primitivas era uma questão de tempo. Tratava-se de um programa sistemático de registros fotográficos e cinematográficos realizado ao redor do mundo, captando imagens de ambientes naturais, bem como formas de expressão cultural, cívica ou religiosa. Albert Kahn pretendia com as imagens aproximar o mundo e assim cumprir a missão de promover a paz e a fraternidade entre os povos. Sua convicção era que conflitos entre nações poderiam ser evitados pelo mútuo conhecimento de suas culturas e povos. O banqueiro criou várias instituições destinadas à cooperação internacional, recrutou mais de cinquenta profissionais que foram enviados para cerca de sessenta países, a fim de fotografar e filmar em cores, realizando um inventário do globo terrestre, no qual foram retratados os mais diversos temas, envolvendo cerimônias públicas ou mesmo cenas cotidianas protagonizadas por anônimos.

Constituindo um dos mais importantes acervos documentais a cores do início do século XX, o projeto foi intitulado: *Os Arquivos do Planeta* (RIBEIRO, 2005, p. 626). A imagem 3, realizada em 1914 pelo fotógrafo Auguste Léon (1857-1942), faz parte do acervo e retrata em primeiro plano duas crianças da etnia núbia[90]. As imagens captadas pelos diversos fotógrafos e cinegrafistas têm como característica comum o registro em cores dos povos em seu lugar natural de habitação, composto de paisagens e elementos que remetem à cultura local. No retrato a seguir, podemos identificar as moradias como plano de fundo e as vestimentas e ornamentos característicos da etnia, além de elementos que remetem ao clima árido egípcio.

[90] Os Núbios são um grupo étnico antigo que viveu ao longo do Nilo em um território que abarcava do sul do Egito ao norte do Sudão. Foram levados ao Egito cerca de 3.000 anos atrás, durante a dominação faraônica (VIEIRA, 2014, p. 61).

IMAGEM 3 – Crianças em Aswan, Egito (1914)



Fonte: Musée Albert-Kahn; Albert Kahn, Les Archives de la planète
Autochrome, Departament des Hauts-de-Seine. Fotografia Auguste Léon (1914)

A partir dos anos 1920, o filme documental foi sendo progressivamente reconhecido como gênero cinematográfico. Entre os filmes considerados documentários estão *Nanook, o esquimó* (1922) do cineasta Robert Flaherty e *O Homem da Câmara* (1929) de Dziga Vertov (1896-1951). Flaherty, cineasta norte-americano citado por Kozák em suas anotações, é considerado um dos precursores do gênero documentário. Com seu filme acima citado, torna definitivo o gênero iniciado de forma precursora pelos Irmãos Lumière. Utilizando técnicas da narrativa ficcional a partir de uma observação participante, como muitos dos etnógrafos

faziam, sem um roteiro preconcebido e descartando a descrição pura e simples, impunha certa dramaticidade aos fatos apresentados. Segundo Manuela Penafria (2018), Flaherty buscou dar ênfase nos sujeitos filmados, mostrando que "o 'Eu' não é assim tão diferente do 'Outro', ainda que esse 'Outro' viva num local distante e quase inacessível. O 'Outro' é apresentado na sua condição humana, condição que é a mesma do 'Eu'" (PENAFRIA, 2018, p. 186).

Em *O Homem da Câmara* (1929), Vertov propôs um novo tipo de cinema, que ele próprio designou de "cinema-olho", também chamado de *Kino-Pravda*[91]. Vertov defendia que as ações, os comportamentos e as atitudes dos indivíduos deveriam ser captados de forma espontânea, para que, desse modo, as imagens fossem retratadas o mais naturalmente possível. De acordo com Penafria (2018, p. 186), com Flaherty e Vertov o gênero documentário passou a apresentar duas características marcantes: a primeira diz respeito ao fato de as imagens serem captadas a partir de ambientes naturais, com pessoas comuns e acontecimentos em tempo real; já a segunda trata da organização posterior dessas imagens em estúdio, resultando em uma espécie de montagem.

Para Aumont e Marie (2003, p. 86), o documentário é uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias. O filme documentário tem, quase sempre, um caráter didático ou informativo, que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, tendo pretensão de mostrar as coisas e o mundo tal como eles são. Segundo os autores, o documentário não coloca apenas o problema do universo de referência, ele concerne às modalidades discursivas, já que pode utilizar as mais diversas técnicas: filme de montagem, cinema direto, reportagem, atualidades, filme didático e até o filme dito *caseiro*. Segundo os autores, a evolução da história das formas no cinema está aí para demonstrar que as fronteiras entre documentário e ficção nunca são estanques, variando consideravelmente (AUMONT; MARIE, 2003, p. 87).

O termo "documentário" foi proposto em 1926 pelo cineasta e sociólogo escocês John Grierson[92] (1898-1972), tendo como referência os primeiros filmes, chamados "naturais"[93]. O termo propunha um tratamento criativo da realidade, entendido como registros captados em situações reais. Para Grierson (1926), o cinema documental deveria ter uma função educativa e social, pois a ideia de real, inerente aos documentários, era garantida pela

[91] Conceito cunhado por Dziga Vertov (1896-1954) em 1929, para a captação da realidade por meio do cinema.

[92] John Grierson (1898-1972), ao lado de Robert Flaherty e Dziga Vertov, é considerado um dos principais nomes da história do documentário. Foi fundador da escola inglesa de documentário. Grierson acreditava no potencial do cinema em promover reflexão de questões complexas da sociedade moderna.

[93] Os filmes chamados "naturais" eram aqueles que apresentavam eventos, festividades e inaugurações, incluindo temas que exaltavam belezas naturais ou temáticas históricas tradicionais O termo foi utilizado na década de 1920 para diferenciar tais produções dos filmes ficcionais.

interpretação da realidade documentada pelas narrativas da ciência. Essa visão educativa do filme formou uma grande geração de documentaristas que seguiram um determinado modelo nas produções, marcando quase a totalidade de documentários realizados até a primeira metade do século XX. De acordo com Lucas (2008, p. 4), as bases desse pensamento ganharam força, no cenário internacional, nas obras de Flaherty e Vertov que, no entanto, nunca se definiram como documentaristas nem definiram seus filmes como documentários. Nesse sentido, na visão do crítico de cinema Bill Nichols (2005), o interesse desses cineastas

> [...] não era abrir um caminho livre e desobstruído para o desenvolvimento de uma tradição documental que ainda não existia. Seu interesse e sua paixão era a exploração dos limites do cinema, a descoberta de novas possibilidades e de formas ainda não experimentadas. O fato de alguns desses trabalhos terem se consolidado no que hoje denominamos documentário, acaba por obscurecer o limite indistinto entre ficção e não-ficção, documentação da realidade e experimentação da forma, exibição e relato, narrativa e retórica, que estimularam esses primeiros esforços. A continuação dessa tradição de experimentação foi o que permitiu que o documentário permanecesse um gênero ativo e vigoroso. (NICHOLS, 2005, p. 116)

Para Nichols (2005, p. 135-177), o gênero documentário convida o espectador a acreditar no que vê sustentado pelas imagens, pois cria um vínculo de confiança por se comprometer com a transmissão de uma impressão da realidade, afastando a dúvida ou a incredulidade.

Na concepção de cinema educativo veiculada e defendida no Brasil, os filmes documentários poderiam levar o conhecimento a populações isoladas em diferentes regiões brasileiras. Poderiam ainda revelar para as capitais lugares e culturas desconhecidas, como a ribeirinha, a sertaneja e a indígena, as quais despertavam curiosidade e interesse nos moradores das grandes cidades. Lourenço Filho (1931, p. 141) assim se expressava sobre esse tema: “o cinema nos transporta às mais longínquas distâncias, e nos dá a conhecer homens, costumes, habitações, processos de trabalho, flora e fauna de todas as regiões do globo”. Para Venâncio Filho e Jônatas Serrano, a função educativa do cinema na época “vem atender ao objetivo precípuo da educação de hoje, de tornar cada vez menor a refração entre o que a escola ensina e o que a vida mostra. Assim terá a criança contato direto com a natureza, senão sempre, ao menos quando está ausente, com a menor deformação possível” (VENÂNCIO FILHO; SERRANO, 1930, p. 166).

De acordo com Catelli (2010, p. 612-614), o cinema educativo cumpriria quase que uma missão “etnográfica” de descrever e revelar a cultura e os povos das diferentes regiões brasileiras. Nesse movimento de aproximações com o cinema documentário, os filmes poderiam de forma natural apresentar a vida cotidiana dos homens e da natureza. Para a

autora, as experiências de Flaherty e de Albert Kahn, com *Os arquivos do planeta,* ficaram conhecidas entre os educadores do Movimento Escola Nova, que propunham montar uma coleção de filmes documentários de produções nacionais e internacionais para o cinema educativo. Inspirados nas produções norte-americanas, Venâncio Filho e Jônatas Serrano defendiam a ideia de filmes denominados de "Estudos da Natureza". De acordo com a autora, entre os filmes selecionados para compor a coleção, faziam parte os do cineasta estadunidense Robert Flaherty: *Nanook* (1922), *Moana* (1926) e *Deus Branco* (1928); as filmagens de viagens do explorador Jean Charcot à Antártida; a expedição comandada por Umberto Nobile ao Polo Norte, em 1928, entre outros.

Ao mesmo tempo em que os idealizadores do cinema educativo propunham um acervo de filmes estrangeiros, também fomentaram a produção brasileira. Nesse sentido, os esforços das revistas *Escola Nova* e *Cinearte* eram de educar e padronizar as produções desse cinema, que até então, na visão de seus editores e colaboradores, eram realizadas por amadores. Os artigos atuavam no sentido de ensinar técnicas cinematográficas e ditar normas estéticas e didáticas para controlar as formas e os conteúdos das imagens que eram captadas das populações brasileiras, citando como exemplos filmes documentários como: "*História de uma gota d'água*, por meio dos quais apresentavam, de forma viva, ensinamentos, aliando ciência e beleza, ao mesmo tempo em que lhe mostra o valor do trabalho e da solidariedade, que só associados são fecundos e criadores" (VENÂNCIO FILHO; SERRANO FILHO, 1930, p. 72)

Em artigo escrito para a *Cinearte*, Sérgio Barreto Filho (1929, p. 19) sugere orientações e referências a respeito da produção de filmes documentários realizados por cineastas amadores. Barreto Filho destaca a importância da produção amadora e convida os cinegrafistas a produzirem conteúdos, mais elaborados e com finalidade educativa. Dessa forma, os educadores ressaltavam a capacidade dos filmes de conduzir as pessoas a refletirem sobre uma realidade e se sentirem mobilizadas a modificar suas maneiras de pensar e agir sobre determinadas temáticas, e foi utilizando-se desse discurso que os filmes documentários ganharam espaço no âmbito educativo.

Nesse movimento, Kozák fez parte de um grupo de cinegrafistas amadores que elegeram o cinema documentário para compor o caráter didático e de realidade de suas produções para o cinema educativo. Em suas experiências com a captura de imagens, buscou referências no gênero e aprofundou os conhecimentos sobre as técnicas de captura de imagens em ambientes naturais e na linguagem cinematográfica para criar suas montagens e narrativas sobre as temáticas que se propôs a documentar para compor o acervo de filmes educativos do

Museu Paranaense. Para compreender a relevância de suas produções, consideramos importante abordar as primeiras produções do cinema no Paraná, ainda no início do século XX, e a filmografia de Kozák, a qual contribuiu para a constituição do cinema paranaense entre os anos de 1940 e 1960, como veremos a seguir.

1.4 O cinema no Paraná: primeiras produções

A captura das imagens em movimento foi possível a partir de 1889 com a criação do cinetoscópio por William Dickson (1860-1935), assistente do cientista e inventor americano Thomas Edison (1847-1931). Em 1887, a partir de seus experimentos, Edison já havia iniciado o desenvolvimento de um aparelho capaz de movimentar fotografias, só obtendo êxito dois anos depois, quando um norte-americano, Hannibal Goodwin (1822-1900), desenvolveu um filme à base de celuloide transparente, que era ao mesmo tempo flexível e resistente, podendo tal base ser coberta por uma película de produtos químicos sensíveis à luz. George Eastman (1854-1932), pioneiro na fabricação de equipamentos fotográficos, interessou-se pela produção desse filme em escala comercial. Utilizando o filme de Eastman, Edison e seu assistente William Dickson inventaram o cinetoscópio, que era uma espécie de gabinete dentro do qual 15 metros de filme rodavam em carretéis, sendo possível visualizar, através de um quadro em seu interior, as fotografias em movimento. No ano de 1892, o inventor francês Léon Bouly (1872-1932) conseguiu, a partir do cinetoscópio, desenvolver o cinematógrafo patenteado em 1895 pelos irmãos Lumière (imagem 4).

IMAGEM 4 – Cinematógrafo (1895)



Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil (2020)

No contexto europeu, usando o que chamava de “truques mágicos”, Ottomar

Anschütz[94] apresentou em fevereiro de 1895 seu espetáculo de "fotografias vivas", fazendo com que surgisse na Alemanha, pela primeira vez, o que se convencionou posteriormente chamar de "sessão de cinema". Max Schadanowsky[95], em novembro do mesmo ano, complementava seu *show* de variedades em Berlim com alguns "curtas-metragens[96]", exibidos ao público juntamente a outros espetáculos como acrobacias, danças folclóricas e números com animais. Tanto Anschütz quanto Schadanowsky, entretanto, não alcançaram estética e tecnicamente a qualidade dos filmes dos irmãos Lumière.

Dois anos após a exibição dos primeiros filmes pelos Irmãos Lumière (1895), chegava em Curitiba pela primeira vez o cinematógrafo. Apresentado à população curitibana em 1897 pela Cia. de Variedades do Teatro Lucinda, da capital do Rio de Janeiro, o aparelho foi instalado no Theatro Hauer[97]. O contexto de exibições seguiu os modelos internacionais: no intervalo entre as diversas atrações apresentadas pelas companhias ambulantes, eram exibidas as sessões de cinema com produções externas (STECZ, 1988, p. 45).

Com o intuito de entreter ainda mais o público, em 1898 o diretor de cinema norte-americano Edwin S. Porter[98] passou a contar histórias a partir de cenas filmadas em sequência. Seu filme mais importante foi O *Grande Roubo do Trem*, realizado em 1903, o qual, misturando o estilo documentário com o ficcional, contava a história do roubo de um trem da perseguição e da captura dos assaltantes. Com duração de apenas onze minutos, trazia inovações como a montagem de planos realizados em diferentes momentos e lugares para compor a narrativa, as quais foram decisivas para o desenvolvimento do cinema.

De acordo com Solange Stecz (1988), a primeira produção cinematográfica de que se tem notícias no Paraná é datada de 1907 e foi produzida por Annibal Requião (1875-1929)[99], considerado pioneiro da primeira fase do cinema curitibano (1897-1930), em que tiveram

---

[94] Ottomar Anschütz (1846-1907) foi fotógrafo e inventor alemão. Inventou o eletrotaciscópio em 1887, uma espécie de projetor de imagens controlado manualmente e iluminado por um tubo que projetava vinte e quatro imagens em série.

[95] Max Schadanowsky (1863-1939) foi inventor e pioneiro do cinema alemão. Junto com seu irmão Emil, criou o Bioscópio, uma espécie de projetor de filmes que utilizavam para exibir imagens em movimento.

[96] Curta-metragem: aquela cuja duração é igual ou inferior a quinze minutos. (ANCINE, 2010)

[97] O Theatro Hauer, inaugurado em 1891, por iniciativa do alemão Ludovico Egg, foi um dos primeiros teatros oficiais de Curitiba. Era localizado na rua Mateus Leme, esquina com a rua Treze de Maio.

[98] Edwin Stanton Porter (1870-1941), cineasta norte-americano, foi um dos pioneiros do cinema no final do século XIX e início do século XX. Ficou famoso por dirigir vários filmes para o Edison Studios, de Thomas Edison, tendo desenvolvido, em 1902, os princípios da narrativa e da montagem com os filmes *Life of an American Fireman* e *The Great Train Robbery.* Este último foi o primeiro grande clássico do cinema americano, inaugurando o gênero *western* e marcando o início da indústria cinematográfica.

[99] Annibal Requião (1875-1929), fotógrafo e empresário curitibano. Entre suas produções estão filmes como: *Da serrinha aos primeiros saltos do Iguaçu* ou *Panoramas campesinos, cena da vida nas estâncias*.

destaque mais dois cineastas: João Baptista Groff (1897-1970)[100] e Arthur Rogge (1886 – 1972)[101]. Segundo Stecz (1988), a produção de todos eles apresentava a mesma característica, consistindo de filmes documentários com temáticas de acontecimentos cívicos, religiosos, sociais, de paisagem e pontos pitorescos do Estado.

Nas primeiras décadas do século XX, segundo Jean-Claude Bernardet (1979, p. 25), os filmes documentários chamados inicialmente de "naturais", ao contrário dos de ficção, sustentaram grande parte das produções do cinema brasileiro, as quais eram realizadas por cineastas que se vinculavam a uma elite econômica, política, militar e eclesial que procurava dar publicidade aos seus produtos e de quem eles eram dependentes.

Considerado o primeiro cinematografista paranaense, Annibal Requião, fotógrafo e empresário curitibano, foi proprietário da primeira sala de cinema em Curitiba, o *Cine Smart*, inaugurado em 1908. Naquele local, além da programação diária de filmes nacionais e estrangeiros, Requião exibia filmes de notícias e de produção própria como *Da serrinha aos primeiros saltos do Iguaçu* ou *Panoramas campesinos, Cena da vida nas estâncias*, tendo produzido, entre 1907 e 1914, mais de 46 filmes (STECZ, 1988, p. 83-100).

IMAGEM 5 – Cena do filme *Pannorama de Curityba* (1910)



Fonte: REQUIÃO, A. *Pannorama de Curityba (1910).* Acervo Museu da Imagem e som (MIS) Youtube, 2022.

[100] João Baptista Groff (1897-1970) foi um fotógrafo, cineasta, editor e pintor paranaense. Proprietário da revista *Illustração Paranaense*, foi porta-voz e incentivador do movimento paranista. No cinema, produziu curtas-metragens sobre temas diversificados que iam desde paisagens até o cotidiano de cidades ou manifestações políticas.

[101] Arthur Hugo Erich Rogge (1896 – 1974), entre os pioneiros do cinema no Paraná, foi o que tentou dar um salto do cinema artesanal para a indústria cinematográfica.

A imagem 5 traz um fragmento do filme de Annibal Requião que retrata o panorama da cidade de Curitiba no início do século XX. O filme foi gravado em película preto e branco, em 16 mm. Em sua composição, podemos identificar, no canto inferior esquerdo, dois homens de chapéu indo em direção à rua, e logo à sua frente outros dois homens conversam parados debaixo de uma árvore, voltados para o movimento da calçada. Ao fundo, observa-se um bonde em movimento entre as construções características daquele período. Requião utiliza da linguagem escrita para complementar sua narrativa em relação ao espaço urbano, por exemplo, inserindo nomes de ruas, praças e bairros. Nesta imagem, o autor cita a rua José Bonifácio, localizada no centro da cidade.

Assim como Requião, João Baptista Groff era fotógrafo. No início da década de 1920, foi proprietário de uma loja de materiais fotográficos e por engano recebeu o que seria sua primeira máquina de filmar. Seu primeiro filme conhecido foi *Iguaçú e Guayra*, realizado em 1926, que registrou as Cataratas do Iguaçu e as Sete Quedas em Guaíra, obra que foi vendida para produtores americanos, que a chamaram de *Maravilhas da Natureza*.

IMAGEM 6 – Cena do filme *Iguaçú e Guayra* (1926)



Fonte: GROFF, J. *Iguacú e Guayra (1926).* Youtube, 2022.

Na imagem 6 vê-se um fotograma do filme de João Baptista Groff, gravado em película preto e branco em 16 mm. Em sua composição podemos observar o ambiente natural,

dois carros e cinco pessoas, possivelmente aguardando a travessia do rio Guaíra, no Paraná. Outro filme conhecido de Groff foi *Pátria Redimida*, uma espécie de cinejornal sobre a Revolução de 1930. Suas produções autônomas estenderam-se até 1940, sendo que, após esse período, começou a trabalhar para o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda do Paraná – DEIP, registrando as realizações do interventor Manoel Ribas (STECZ, 1988, p. 129). Groff foi proprietário da revista *Illustração Paranaense*, sendo porta-voz e incentivador do Movimento Paranista.[102] No cinema, produziu curtas-metragens sobre temas diversificados que tratavam de paisagens, do cotidiano de cidades ou de manifestações políticas. Consta em registros do Museu Paranaense que ele participou, em 1939, de expedição para coletar material etnográfico no Morro da Pedra Branca, no município de Guaraqueçaba (MUPA, 1939).

Dentre os três cineastas atuantes no contexto paranaense da época, Arthur Rogge foi o que apresentou uma proposta cinematográfica mais ousada, realizando uma produção industrial, sonora e de enredo. Viajou a *Hollywood* por conta própria, onde adquiriu uma câmera *Bell Howell*, modelo 1928, além de equipamentos modernos para copiagem e iluminação, e tinha como finalidade montar uma indústria cinematográfica em Curitiba. Seu primeiro filme foi *Didi Caillet em Curitiba*, sobre o retorno da então Miss Paraná, que participara do Miss Brasil em 1929. Em sua permanência em *Hollywood*, Rogge filmou o documentário que viria a se chamar *Hollywood Studios* (1930), com pouco mais de 46 minutos de duração, e que era dividido em cinco partes (BAGGIO, 2021, p. 59-63).

Segundo Celina Alvetti (1989), a segunda época do cinema paranaense (1931-1968) teve início logo após a Revolução de 1930, tendo sido atravessada pelo Estado Novo, pela II Guerra Mundial e pelo golpe de 1964. Nela, o que prevaleceu em grande parte foram os registros de eventos oficiais, financiados pelo Estado, sendo seu nome mais relevante o de Vladimir Kozák, um dos primeiros cineastas a produzir filmes coloridos no contexto paranaense (ALVETTI, 1989).

Segundo Edilberto Trevisan (1979), amigo pessoal de Kozák, o cineasta movia-se pelo idealismo, sem suportes financeiros de qualquer natureza ou procedência, tendo sido o idealizador, roteirista, produtor, cinegrafista, diretor e editor de todos os filmes que produziu. O autor relata que desde o início o cineasta se preocupou com a narrativa das imagens colhidas, no sentido de estabelecer uma lógica sequencial cinematográfica. Para ele, suas

[102] O Paranismo foi um movimento artístico e cultural marcado pela busca de uma identidade regional do estado do Paraná durante os anos 1920 e 1930, que teve como linguagens privilegiadas a literatura, a escultura, o desenho, a pintura e a decoração. Entre os seus integrantes se destacam Romário Martins, Guido Viaro, João Turin, Theodoro de Bona, Zaco Paraná, Lange de Morretes, João Ghelfi, entre outros.

realizações eram uma “tarefa insana: escolher o assunto, sempre com animação e movimento, filmá-lo, fazer revelar as cópias no estrangeiro, e depois, em improvisada mesa de corte, para editar em forma de narração, com título e letreiros” (TREVISAN, 1979, p. 12-13).

Pouco antes de seu falecimento, Kozák e Trevisan organizaram sessões de cinema para rever e catalogar seus filmes. Entre os participantes estavam amigos próximos, pesquisadores, professores e crianças, as quais, segundo Trevisan, “estiveram sempre presentes e interessadas. O que demonstra o caráter didático conveniente que imprimiu em sua obra” (TREVISAN, 1979, p. 21). Posteriormente, em artigo para o Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense, Trevisan (1979) publicou uma listagem de filmes, cujo arrolamento havia realizado juntamente com Kozák, e que na ocasião foram divididos em quatro categorias: Filmes Documentários e de Etnologia; Filmes Documentários de Natureza Científica; Filmes Documentários de Viagens; e Filmes sobre Tradições Folclóricas. Na categoria Etnográfica, o autor subdividiu o título *Hëtas – The Last Free Men of Paraná* em sete partes, as quais são objeto desta pesquisa.

Segundo Trevisan (1979), foi a primeira vez que alguém tentou realizar um levantamento dessa filmografia, pois nem mesmo Kozák havia feito isso antes. O autor alerta, portanto, que, dado o caráter pioneiro e de desbravamento, esse trabalho está sujeito a imperfeições e inexatidões (TREVISAN, 1979, p. 20). Ressalta ainda que o levantamento sobre a obra cinematográfica de Kozák é incompleto, pelo fato de ter sido possível apurar apenas aos filmes que estavam sob posse do cineasta, tendo em vista que parte da sua filmografia pertence a acervos de museus internacionais como o Museu do Homem, de Paris e de universidades brasileiras e estrangeiras.

Para compreender a dimensão e relevância do trabalho de Kozák para o cinema paranaense, buscamos reconstituir o levantamento de sua filmografia tendo em vista o primeiro arrolamento realizado por Kozák e Trevisan, comparando com os registros de viagens do Museu Paranaense e apontamentos de filmes produzidos para a Universidade Federal do Paraná levantados pela pesquisadora Rosa Benetti, “com a data de conclusão ao lado ou descritos como ‘prontos’” (BENETTI, 2015, p. 87).

A partir dessas informações, foi possível elaborar quatro quadros organizados por temáticas para o conhecimento das produções fílmicas de Kozák realizadas entre as décadas 1930 e 1970. Em sua composição, os quadros apresentam suas temáticas, conteúdos, datas estimadas de produção, metragem estimada e coloração, informações que mostramos a seguir:

QUADRO 1 – FILMES DOCUMENTÁRIOS E DE ETNOLOGIA (1952-1967)

	Data	**Colora-ção**	**Metragem Estimada**	**Título**	**Descrição**
1.	1952	Colorido	15 m	*Karaya*	Imagens de tatuagem no rosto indígenas Kamayurá.
2.	1952	Colorido	-	*Kaingang*	Cenas da vida dos Kaingang do Toldo das Lontras, Palmas, Paraná).
3.	1952	-	-	*S/título*	Sepultamento de um pequeno indígena vitimado pela queda de uma pinha sobre sua cabeça.
4.	1952	-	-	*S/título*	O cemitério indígena jaz (escondido nos pinheirais) no alto de uma pequena serra.
5.	1953	Colorido	60 m	*Jauarí (parte 1)*	Palmeiras da Amazônia
6.	1953	Colorido	35 m	*Jauarí (parte 2)*	Palmeiras da Amazônia
7.	1953	Colorido	55 m	*Kuben-Kran-Ken – parte 1*	Cerimônia do Bemp-Goroi – Xavante.
8.	1953	Colorido	55 m	*Kuben-Kran- Ken – parte 2*	Procissão completa do Bemp-Goroti.
9.	1955	Colorido	55 m	*Hëtá – I*	Viagem à Serra dos Dourados – caçada – manufatura de machado lítico – refeição de ratos – manufatura de flechas – refeição de palmitos e jaracatiá – levantamento de tapuy.
10.	1955-1958	Colorido	55 m	*Hëtá – II*	Preparo de erva-mate - larvas - tecelagem indígena - manufatura de tembetá de resina de jatobá - aparecem Heiracan e Meo – curativo com pele de onça – cobra assada – flechada dos pássaros – adornos de penas de arara.
11.	1955-1958	Colorido	55 m	*Hëtá – III*	Derrubada da palmeira de jerivá – ritual do urubu – artesanato de vasilhas feitas de tanguá memba e de espátula flora de jerivá – porongos - artesanato de colar – brinco de penas – artesanato de animais em cera – caçada – construção do tapuy – tembetás de resina de madeira de jatobá e outras.
12.	1955-1958	Colorido	55 m	*Hëtá – IV*	Refeição de larvas de palmeira – assado de tatú – artesanato de bichos em cera – escalada de árvore com escada de tronco – cura com unguento de urtiga e abanação com couro de onça – tembetás – preparo de chá de mate.
13.	1955-1958	Colorido	55 m	*Hëtá – V*	Manufatura de machado lítico, derrubada de palmeira – palmito – vasilha de espátula floral de jerivá ao fogo – banho de criança no rio – manufatura de waurá kaimbé – luta simulada com waúna haimbé – preparo de wuá hatimai (flecha de mão ou lança) – arremesso de wuá hatimai – mordedura de cobra – tratamento com mate – assado de cobra.

14.	1955-1958	Colorido	55 m	*Hëtá – VI*	Manufatura de colar – armas – curativo.
15.	1955-1958	Colorido	55 m	*Hëtá – VII*	Armadilha contra furto de caça (manduka) – mulheres na aldeia – assado de macaco – preparo do mate – banho no rio – manufatura de pino para boca – colheita de banana de mico – escalada e cipó – Meo, espírito mau – derrubada de mel silvestre – inseto serrador – assado de tatu branco – Nhango à procura de vermes – procura de larvas – tecido no tear – sono ao pé do fogo.
16.	1959	Colorido	55 m	*Urubú Ka'apor (parte 1)*	Documentário sobre ritual de aposição de nome à criança e sagração de cacique – Riu Gurupi – (Maranhão).
17.	1959	Colorido	40 m	*Urubú Ka'apo r (parte 2)*	Documentário sobre ritual de aposição de nome à criança e sagração de cacique – Riu Gurupi – (Maranhão).
18.	1961	Colorido	60 m	*Meitagé*	Indígena em extinção – preparo da caça – castanheiros do rio Cametaú, próximo às vilas de Itupiranga e Marabá – Pará.
19.	1963	Colorido	150 m	*Funeral dos Bororos (parte 1)*	Documentário sobre o ritual de funeral da etnia *Bororo.*
20.	1963	Colorido	150 m	*Funeral dos Bororos (parte 2)*	Documentário sobre o ritual de funeral da etnia *Bororo*.
21.	1967	Colorido	20 m	*Kaingang*	Documentário sobre os indígenas da etnia *Kaingang.*
22.	*[195-]*	Colorido	120 m	*Alto Xingu (parte 1)*	Documentário sobre os indígenas da etnia Kamaiurá.
23.	*[195-]*	Colorido	-	*Alto Xingu (parte 2)*	Conteúdo - Documentário sobre os indígenas do Alto Xingu.
24.	*[195-]*	Colorido	-	*Karay – A Hinan son uere (parte 1)*	*Sinfonia da floresta* – cerimônia do *Heto Hokan*.
25.	*[195-]*	Colorido	55 m	*Karay – A Hinan son uere (parte 2)*	*Sinfonia da Floresta* – cerimônia do *Heto Hokan*.
26.	*[195-]*	Colorido	10 m	*Xokleng*	Tecelagem com fio de urtiga.

Fonte: Adaptada de TREVISAN (1979)

O quadro 1 traz o conjunto de vinte e seis títulos produzidos por Kozák entre as décadas de 1950 e 1960, período dedicado à produção de documentários para o cinema educativo do Museu Paranaense, tendo como temática a cultura de povos indígenas como os *Bororo, Gavião, Karajá, Kamayurá, Kuben-Kran-Krens, Kamayurá, Kaingang, Kuikuro, Urubu-Ka'apor, Waurá, Xokleng, Xavante e Xetá.* Os filmes foram em sua totalidade captados em película colorida, tendo entre dez e 150 metros de rolo fílmico. As datas foram

estimadas a partir de relatórios e diários de atividade de campo e anotações do próprio Kozák. Destacamos que, entre as produções, identificamos o vasto conteúdo documentado sobre a etnia *Xetá*, entre os anos de 1955 e 1958, o qual foi dividido em sete partes. O quadro 2 apresenta as seguintes informações:

QUADRO 2 – FILMES DOCUMENTÁRIOS DE NATUREZA CIENTÍFICA (1938-1979)

	Data	**Colora-ção**	**Metragem Estimada**	**Título**	**Descrição**
1.	1938	Colorido	60 m	*Orquídeas (parte 1)*	Flora brasileira
2.	1938	Colorido	30 m	*Orquídeas (parte 2)*	Flora brasileira
3.	1940	Preto e branco	10 m	*Gruta da Fada*	Excursão espeleológica às grutas de Campinhos no Paraná —Aparecem José Peon e outros companheiros da excursão pioneira.
4.	1946	Colorido	55 m	*Paraná*	Pinheiros e Motivos diversos: artesanato de barricaria – monjolo – Usina de Castelhanos – Casa do sr. Kozák no bairro do Capanema em Curitiba (antigos terrenos Cobrafite e hoje Rodoferroviária de Curitiba)
5.	1946	Colorido	55 m	*Sambaqui não é mistério*	Jaguaruna – Tubarão – Torres – São Francisco do Sul – Itajaí – Alexandra – Sambaqui do Macedo, excursão do Prof. Wesley Hurt, de South Dakota U.S.A e prof. Blasi do Museu Paranaense – Serra da Prata – Na parte catarinense exibe a destruição dos sambaquis com todos os pormenores.
6.	1947	Colorido	60 m	*Ilha dos Currais (parte 1)*	Litoral paranaense, fauna paranaense – filmada em 10 dias de permanência na ilha.
7.	1947	Colorido	-	*Ilha dos Currais (parte 2)*	Viagem de trem pela Serra do Mar – carnaval em Paranaguá (indígenas – bumba-meu-boi – diabos – pirâmides) – confecção de redes de pesca em Matinhos – Ilha dos Currais, litoral paranaense e sua fauna.
8.	1948	Colorido	55 m	*Arara (parte 1)*	Documentário paranaense no Alto Paraná, às margens do rio Piquiri e Porto Coblindo.
9.	1948	Colorido	55 m	*Arara (parte 2)*	Documentário sobre a manobra com alçaprema, sobre duas grandes rodas, para deslocamento de grandes toras, das matas até a serraria.
10.	1949	Colorido	55 m	*Akurisal*	Conteúdo: Fazenda no Mato Grosso – Pantanal – Corumbá – aves.
11.	1951	Colorido	55 m	*Pantanal (parte 1)*	Pantanal Matogrossense.
12.	1951	Colorido	55 m	*Pantanal (parte 2)*	Viagem em carro de bois através do Pantanal Matogrossense – pássaros e jacarés.

13.	1951	Colorido	60 m	*Pantanal (parte 3)*	Fauna de Mato Grosso – aves – jacarés.
14.	1952	-	-	*sem título*	Preparando serigóia para a colheita de pinhas.
15.	1952	-	-	*sem título*	A colheita de pinhas / escalando com serigóia.
16.	1978-1979	Colorido	60 m	*Jóias voadoras (parte 1)*	Borboletas.
17.	1978-1979	Colorido	35 m	*Jóias voadoras (parte 2)*	Borboletas.
18.	1978-1979	Colorido	55 m	*As borboletas e seus inimigos*[103]	Documentário entomológico sobre as borboletas.

Fonte: Adaptada de TREVISAN (1979)

O quadro 2 consiste em um conjunto de dezoito títulos produzidos entre as décadas de 1930 e 1970, consistindo em documentários sobre assuntos relacionados a produções sobre paisagens, fauna e flora brasileira. Em sua maioria, foram captados em película colorida, tendo entre dez e 60 metros de rolo fílmico. Neste levantamento, pudemos identificar que em 1938 Kozák começou a utilizar películas coloridas para registrar atividades de campo. Outro fator relacionado às datas de produção que nos chama a atenção é que o cineasta continuou produzindo documentários até o final de sua vida. A seguir, o quadro 3:

QUADRO 3 – FILMES DOCUMENTÁRIOS DE VIAGENS (1920-1953)

	Data	**Colora-ção**	**Metragem Estimada**	**Título**	**Descrição**
1.	[1920 - 1930]	Preto-e-branco	30 m	*Cachoeira dos Pats*	Rio Ivaí – Rio das Velhas em Minas Gerais (mineração) – Snakes no Instituto Ezequiel Dias de Belo Horizonte.
2.	[1920 - 1930]	Preto-e-branco	-	*Belo Horizonte*	Mercado, igreja – Inst. Ezequiel Dias – garimpeiros – Ouro Preto.
3.	[1920 - 1930]	Preto-e-branco	30 m	*Um dia na fazenda Roberto Glazer*	Cenas da fazenda *Roberto Glazer.*
4.	1930	Preto-e-branco	60 m	*Salvador*	Cidade de Salvador –BA.
5.	1930	Preto-e-branco	55 m	*Mãe D'Aguá de Itaparica*	Lavação da Igreja do Bonfim – Mercado de Salvador – Festa de Iemanjá – Bahia.
6.	1930	Preto-e-branco	25 m	*Cidade de Salvador - Bahia*	Interior do Mosteiro de São Francisco – Festa dos Saveiros – Igrejas.
7.	1935	Preto-e-branco	55 m	*Voando para as Caraíbas*	Viagem em hidroavião, da Bahia até Detroit, U.S.A.
8.	1935	Preto-e-	55 m	*Viagem à Europa*	Viagem a Belo Horizonte – partida de Vitória

[103] De acordo com Trevisan (1979) foi o último filme em que trabalhou Kozák, pouco antes de falecer.

		branco			em navio – Rio de Janeiro – Bahia – Dakar – Oran – Marrocos – Roma – Florença – Veneza – Tchecoslováquia (aspectos com tomada dos pais de Kozák) partida para os Estados Unidos.
9.	1935	Preto-e-branco	15 m	*South America*	Viagem Peru – Buenos Aires – Rio de Janeiro.
10.	1935	Colorido	60 m	*Southbound of Capricorn*	Viagem pelo mar do Rio de Janeiro ao Chile e até Buenos Aires – Travessia por trem dos Andes e à beira dos lagos chilenos.
11.	1937	Colorido	50 m	*Viagem aos Estados Unidos*	Viagem a New York – Chicago – Yellowstone – Mt. Rainier – Geysers – Broadway.
12.	1938-1939	Colorido	50 m	*Curitiba*	Documentário urbano de avião – Catedral – Procissão em 1938 ou 1939.
13.	1940	Colorido	50 m	*Terra Roxa*	Fazenda Bela Vista do Paraíso, de Basílio Araújo – cultura do café e criação de gado
14.	1941	Colorido	30 m	*Serra de Paranaguá*	Trens antigos – viadutos – pontes – carnaval em Paranaguá.
15.	1941	Colorido	50 m	*Big Parade of Paraná*	Cidade de Curitiba – Desfile de 7 de setembro de 1941 –excursão à Serra do Mar – em branco e preto e à Vila Velha – Ponta Grossa – PR.
16.	1945	Preto-e-branco		*Gado da Fazenda Paraíso*	Fazenda Bela Vista do Paraíso – marcação de gado.
17.	1946	Preto-e-branco	20 m	*Serafim Machado*	Figura de sertanejo que serviu de guia na construção da Usina de Castelhanos.
18.	1947	Colorido	50 m	*Iguaçu*	Cataratas do Iguaçú.
19.	1947	Colorido	60 m	*Praia deserta*	Excursão de Loureiro Fernandes e outros pelo litoral paranaense.
20.	1948	Colorido	10 m	*Sete Quedas*	Cataratas do Iguaçú.
21.	1948	Colorido	10 m	*Iguaçu*	Garganta do Diabo.
22.	1953	Colorido	30 m	*Cardeal em Curitiba*	Procissão religiosa e Parada Cívica.

Fonte: Adaptada de TREVISAN (1979)

Nos filmes segmentados no quadro 3 pela temática “documentários de viagens”, podemos identificar o conjunto de vinte e dois títulos sobre as viagens realizadas por Kozák entre as décadas de 1920 e 1940, muitas delas em período anterior à dedicação ao cinema educativo, tendo sido captados em preto e branco e também em película colorida, tendo entre dez e 60 metros de rolo fílmico. Podemos perceber que as viagens tinham motivações

pessoais e profissionais, uma vez que ele já atuava como cinegrafista amador autônomo antes de vincular-se ao cinema educativo.

QUADRO 4 – FILMES SOBRE TRADIÇÕES FOLCLÓRICAS (1951-1970)

	Data	**Coloração**	**Metragem Estimada**	**Título**	**Descrição**
1.	1951	Colorido	60 m	*Congada da Lapa*	O enredo compreende as congadas dentro do sonho do rei, dormindo à sombra dos pinheiros, com grande sentimento de poesia.
2.	1952	-	-	*Sem título*	O caixão já é preparado com a tradição sertaneja.
3.	1970	-	-	*Cavalhadas*	Tradicionais Cavalhadas Guarapuava-PR.
4.	*[197-]*	Colorido	20 m	*Potes e rapaduras de Matinhos*	Rapadura no litoral paranaense.
5.	*[197-]*	-	-	*Dança São Gonçalo*	Danças tradicionais São Gonçalo.

Fonte: Adaptada de TREVISAN (1979)

Entre os filmes que seguiram na temática "tradições folclóricas" (Quadro 4), foram identificados cinco títulos, com destaque para o filme *Congada da Lapa*, de 1951, reproduzido no *I Congresso Brasileiro de Folclore,* conforme mencionado anteriormente. O roteiro apresenta diversas etapas do auto da congada na cidade da Lapa e é considerado o primeiro registro cinematográfico de uma manifestação da cultura popular de matriz afro-brasileira no Paraná. De acordo com Fernanda Maranhão, em publicação concedida para o MUPA:

> Utilizando um recurso poético, este filme de Kozák tem início com o personagem do rei do congo, na ocasião interpretado por Celeste Ferreira, dormindo à sombra dos pinheiros. Na película, após percorrer o centro histórico da Lapa, o Rei dirige-se para a periferia da cidade onde os personagens da congada preparam-se para uma apresentação. Juntamente com o rei o cortejo real, devidamente caracterizado, percorre as ruas da cidade até o local da apresentação onde havia sido montado um palco. Começam as danças, cantos e declamações dos diversos personagens que compõem o autor: rei, rainha, príncipe, secretário, embaixador, cacique e os meninos conguinhos. Estes encenam a visita da embaixada da rainha Ginga do reino de Metícula na Angola ao rei do Congo Zumbi Ganaiame. Esta ruidosa embaixada chega em um momento impróprio, interrompendo os festejos de devoção a São Benedito e causando um incidente diplomático. Após a dramatização de uma guerra, o rei do Congo vence e convida a embaixada de Angola para participar das homenagens ao santo. (MARANHÃO, S.d.)

Com base no levantamento realizado, podemos identificar que as atividades cinematográficas de Kozák perduraram por cinco décadas, entre 1926 e 1979, período em que realizou cerca de setenta filmagens com diversos assuntos, como culturas indígenas,

paisagens, tradições culturais e cidades. As primeiras imagens foram captadas em preto e branco e versaram sobre viagens, eventos sociais e cívicos. No final da década de 1930, passou a utilizar películas coloridas para captura de imagens. Cabe ressaltar que os primeiros filmes coloridos foram adotados pelo cinema brasileiro em meados da década de 1950. É importante observar que o levantamento realizado sobre as contribuições de Kozák para o cinema paranaense requer uma investigação mais aprofundada, uma vez que suas obras estão espalhadas em diversas instituições nacionais e internacionais.

Em relação ao seu autorreconhecimento como cineasta, apesar de Kozák classificar seus filmes como documentários, em material identificado como *Ritual of a Bororo Funeral*, ele "modestamente atribui a si apenas o crédito *Photography*" (SEVERO, 2021, p. 143). Porém, em outras cenas de abertura de diversos filmes, ressalta sua vinculação como membro do Cinema Amador Internacional, sinalizando a busca por autoria e reconhecimento de suas obras.

Em seus estudos sobre o gênero documental no cinema, Bill Nichols (2005) identifica seis "estilos" ou modos pelos quais o cineasta imprime sua marca nos filmes: *poético*, *expositivo*, *observativo*, *participativo*, *reflexivo* e *performático*.

De acordo com o autor, o documentário *poético* enfatiza a estética e a narrativa expressiva, tendo como matéria-prima a realidade, pois trata de organizar certos elementos na obra, de modo a transmitir uma mensagem. Esse modo tem como característica predominante representar a realidade de forma fragmentada nas estratégias de produção subjetiva do cineasta. No modo *expositivo*, a estrutura da comunicação está baseada em acontecimentos, fatos e argumentos abordados na narrativa. Já no modo *observativo*, não há interferência e interação com o meio observado, apenas a exposição dos fatos.

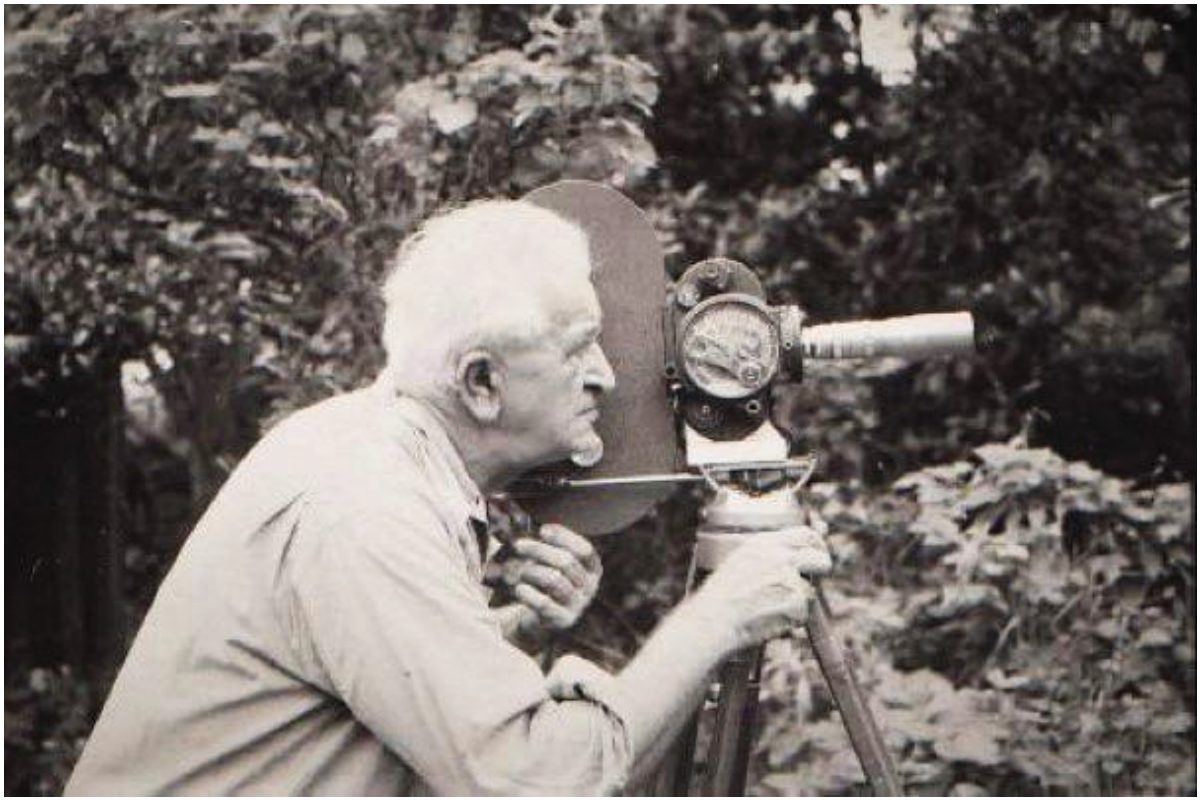
Segundo Nichols (2005), outro modo de exposição é a *observação participativa*, que tem origem na Antropologia, tendo como precursor Flaherty, pioneiro na representação dos sujeitos-personagens, denominada pelo autor de *interativa*. Nesta modalidade, o objetivo é proporcionar ao espectador a oportunidade de testemunhar o mundo evidenciado através das câmeras na representação do cineasta-antropólogo.

Com relação ao modo *reflexivo*, o autor destaca que os filmes documentários têm como objetivo provocar no espectador a produção de sentidos na forma crítica e reflexiva. Por fim, o modo *performático* traz características de representação baseadas na experiência individual e permite a compreensão de processos mais amplos numa sociedade, valendo-se de estruturas narrativas não convencionais e técnicas expressivas utilizadas na ficção. Neste modo, o real e o imaginário se interpõem na perspectiva pessoal do próprio cineasta. Nesse

sentido, entre os modos de representação preconizados por Nichols (2005), abordaremos no capítulo 3 o modo poético e performático para a análise dos filmes documentários realizados por Kozák.

Kozák produziu mais de setenta filmes documentários ao longo de sua carreira como cineasta, sendo a maior parte dedicada ao cinema educativo. Apesar da modéstia sobre sua atuação, Kozák gostava de ser fotografado em sua ação de filmar. Em seu acervo fotográfico há diversas imagens de momentos nas frentes das câmeras, registros de memórias, principalmente entre os povos indígenas. Na imagem 7, Vladimir Kozák é retratado com sua câmera de filmagem em mãos.

IMAGEM 7 – Vladimir Kozák com sua câmera filmadora (década de 1970)



Fonte: Acervo imagético de Vladimir Kozák: Museu Paranaense (MUPA)

Tendo como cenário de fundo a natureza, expressa o desejo de registrar em vida a própria existência que acompanha o ser humano desde tempos imemoriais, participando do ato de ser visto pelo outro. Seu retrato em preto e branco possui em sua composição elementos simbólicos que representam sua trajetória, seu ofício e sua identidade. Pouco sabemos sobre Vladimir Kozák, a não ser pela breve biografia apresentada a pedido da instituição canadense e pelo Boletim do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico

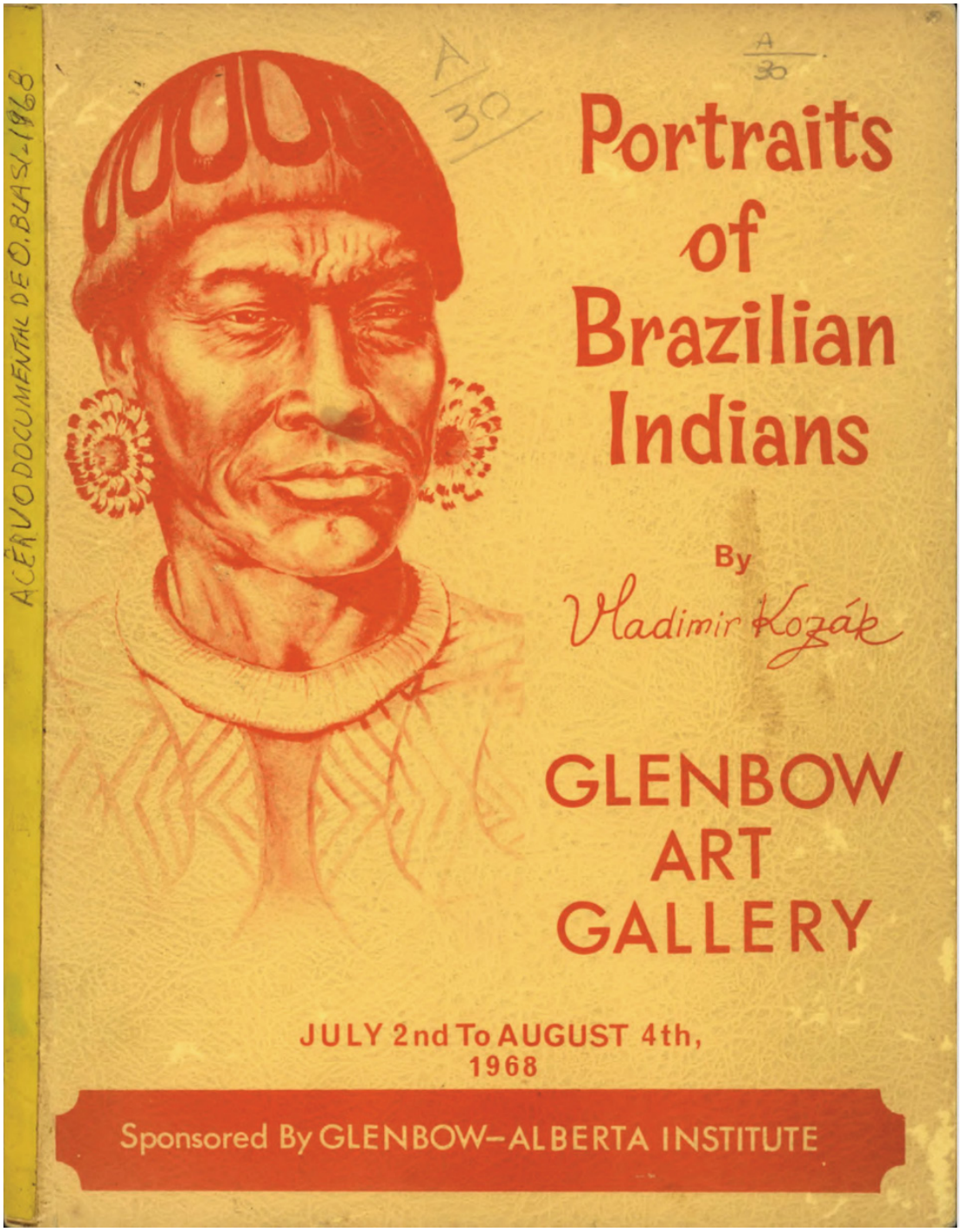
Paranaense[104], escrita pelo amigo pessoal Edilberto Trevisan por ocasião de sua morte e que leva o título *Vladimir Kozák (1897-1979), o Braide Pemegare*[105] *dos Bororos*.

No capítulo 2, convidamos o leitor a compreender a trajetória de Vladimir Kozák contada a partir de suas experiências com as imagens e do seu encontro com os indígenas brasileiros.

[104] volume XXXVI, publicado em 1979.
[105] O termo *Braide Pemegare* foi dado a Vladimir Kozák pelos indígenas Bororos, que significa "Branco Bom".

2. CENA 2 – EXPRESSÕES IMAGÉTICAS E POVOS ORIGINÁRIOS BRASILEIROS

IMAGEM 8 – Capa do Catálogo: *Exposição Portrait of Brazilian Indians by Vladimir Kozák* (1968)



Fonte: Acervo de Kozák: Museu Paranaense (MUPA)

A imagem 8, que abre este segundo capítulo, reproduz a capa de um catálogo para a exposição intitulada *Portrait of Brazilian Indians (1968),* de autoria de Vladimir Kozák. Nela, é possível observar a representação de um personagem indígena com vestimentas e

ornamentos característicos de sua cultura. Percebemos, em sua expressão, que o personagem, possivelmente desenhado pelo próprio Kozák em uma das diversas expedições às tribos indígenas brasileiras, fixa o olhar para o horizonte numa atitude de serenidade e altivez. A cor vermelha foi utilizada para o desenho e para as letras, elementos que se destacam sobre o fundo amarelo. Nas tradições indígenas, as cores[106] são utilizadas cotidianamente em pinturas corporais e configuram elementos de identificação cultural. Essas pinturas se distinguem de acordo com a ocasião, variando em dias de guerra ou de festa, e são até mesmo utilizadas para diferenciação entre as tribos e de hierarquia entre os membros das comunidades.

Esse catálogo foi editado em 1968 para a apresentação da exposição das obras de Vladimir Kozák e possui vinte e sete páginas, entre capa e contracapa. Na ocasião, foram apresentadas pelo artista vinte aquarelas e desenhos que tiveram como tema principal os indígenas brasileiros. O documento apresenta uma introdução com uma breve biografia de Kozák, escrita por David Baxter[107]. O catálogo não possui as ilustrações das aquarelas, apenas as descrições das imagens e um calendário com a programação prevista para a exposição. Segundo consta no *site* do *National Museum of Natural History*, a mostra aconteceu na *Glenbow Art Gallery*, de 2 de julho a 4 de agosto de 1968, e foi patrocinada pelo Instituto *Glenbow-Alberta*, do Canadá.

Na introdução do catálogo, escrita por Lorne Render[108], o curador reconhece o valor artístico das pinturas, mas ressalta a importância da obra como documento etnográfico, pois os trabalhos retratam imagens de tribos indígenas à beira da extinção. As imagens retratadas nas aquarelas eram referentes a nove tribos brasileiras: *Urubu, Tembé, Kuben-kran-ken, Karajá, Kamayurá, Caiuá, Xavante, Bororo e Xetá*. A apresentação da exposição contém a seguinte descrição:

> *"Retrato de Índios Brasileiros por Vladimir Kozák"* – Uma exposição de aquarelas e pastéis vívidos ilustrando índios remotos e desaparecidos do Brasil, vestindo seus trajes cerimoniais. Também em exibição estarão alguns dos ornamentos coloridos retratados nas pinturas[109] (GLENBOW, 1968, p. 26).

Com a finalidade de conhecer mais sobre a obra do cineasta Vladimir Kozák, este segundo capítulo pretende abordar aspectos de sua origem e trajetória com as imagens até o

---

[106] Na etnia Pataxó, por exemplo, "cada cor tem uma representação própria, como a cor amarela que representa o sol; o vermelho, o fogo; a cor marrom representa a terra; o azul significa o céu e o verde, a natureza" (PREDES; ZORZO, 2011, p. 04).

[107] David N. P. Baxter foi antropólogo vinculado ao *Instituto Glenbow-Alberta*, do Canadá.

[108] Lorde E. Render foi curador e escritor vinculado ao *Instituto Glenbow-Alberta*, do Canadá.

[109] Tradução da autora. Do original: *"Portrait of Brazilian Indians by Vladimir Kozak - An Exhibition of vivid pastels and Watercolor illustration Brazil 's remote and vanishing Indians dressed in the ceremonial regalia. Also on view will be some of the colorful ornaments depicted in these paintings"* (GLENBOW, 1968, p. 26).

encontro com *os Xetá*. A fim de identificar suas motivações, experiências e imaginários que culminaram na elaboração de filmes educativos, nos baseamos em histórias contadas por suas próprias realizações.

2.1 O mundo de Kozák: entre o imaginário e a guerra

Nascido em 19 de abril de 1897, na aldeia de *Bystrice pod Hostynem*[110], situada na Morávia, Kozák ali viveu com seus pais, Francisco e Adolfina Kozák, e sua irmã Karla, até o término de seus estudos básicos. A região pertencia ao Império Austro-Húngaro, junto com a Boêmia e a Eslováquia, as quais foram unificadas no final do século XIX, passando a pertencer à Tchecoslováquia.

Aos pés da colina *Hostyn*, num pequeno vilarejo semifeudal com vasta vegetação e cercado por castelos medievais, os poucos habitantes de herança católica e celta mantinham suas tradições folclóricas e se dedicavam às atividades rurais e à criação de cabras. As terras tinham como principal proprietário o aristocrata Olivier de Loudon, que gostava de cultivar árvores e flores de inúmeras espécies pela cidade. Em 1861, com a instalação da indústria moveleira da família alemã *Thonet,* a paisagem do lugar foi se transformando, dando lugar a um polo madeireiro que ficou conhecido pela fabricação de cadeiras *vienenses* de junco moldável.

Francisco Kozák era proprietário de uma pequena oficina metalúrgica especializada em ferramentas artesanais de precisão, enquanto Adolfina era uma artista autodidata especializada em bordados folclóricos e dedicada aos afazeres domésticos. Kozák e sua irmã, ainda pequenos, cuidavam das cabras e das plantações de repolhos, batatas e beterrabas. Próximo à oficina de seu pai, ficava um dos castelos medievais, pertencente ao barão Ernest Freiher von Loudon, cujas mãos Kozák relutava em beijar, como recomendava a etiqueta. As primeiras experiências do futuro cineasta com a arte aconteceram no colégio católico Francisco José I, por incentivo de seu professor, que tinha ideias mais progressistas sobre educação (TREVISAN, 1979, p. 8-10).

Quando chegava o rigoroso inverno na região, formavam-se camadas de gelo sobre os campos e montes do povoado. Kozák, ainda menino, "dava-se a aventurar sobre a neve esquiando pelas encostas das redondezas" (TREVISAN, 1979, p. 10). Durante sua infância,

[110] De acordo com a matéria jornalística sobre a história da região de Bystrice pod Hostynem, publicada no *site* Radio Prague International (2021).

seu pai recebia correspondências de um parente que vivia no sul do distante país chamado Brasil, as quais vinham estampadas com selos exóticos que representavam uma nação de exuberante natureza selvagem. Isso chamava a atenção do menino, que era leitor das aventuras e explorações de *Winnetou*[111] (1893), do autor alemão Karl Friedrich May (1842-1912), cujas leituras despertaram nele uma "profunda empatia pelos povos nativos que foram submetidos à opressão e exploração europeia." (KOZÁK, Et al. 1979, p. 353). Na juventude, foi leitor assíduo das aventuras de *Tarzan*[112], personagem do escritor norte-americano Edgar Rice Burroughs[113] (1875-1950). *Tarzan* tornou-se tão popular que Burroughs deu continuidade à série até a década de 1960. No acervo pessoal[114] de Kozák no Museu Paranaense, encontra-se a coleção completa dos vinte e quatro exemplares da saga *Tarzan* (1912-1965) e um exemplar de *Winnetou I,* cujas leituras foram retomadas ao final de sua vida (TREVISAN, 1979, p. 11).

Esse tipo de história ficcional povoada por nativos africanos e florestas selvagens despertava a curiosidade de muitos jovens do período. O mesmo ocorria com Kozák, a quem essas histórias constituíram muito do seu imaginário sobre esses povos. Sobre o interesse predominante pelo continente africano, o antropólogo Kabengele Munanga (2012, p. 11) observa que "a visão da África subsaariana na historiografia colonial deixou imagens estereotipadas que resistem até hoje no imaginário coletivo das populações contemporâneas, imagens que ficaram popularizadas nos clichês dos filmes de Tarzan".

---

111 Karl Friedrich May (1842-1912) foi um dos escritores mais vendidos da Alemanha. Suas obras alcançaram a marca de 75 milhões de exemplares editados, sendo que 200 milhões foram vendidos em todo o mundo. De seus personagens, destaca-se *Mão de Ferro* (*Old Shatterhand*), devido às suas habilidades com os punhos e que narra suas próprias aventuras, e *Mão de Fogo* (*Old Firehand*). No Brasil, a editora Globo traduziu mais de trinta livros de sua autoria.

112 As obras constam entre os mais de 500 livros de seu acervo, sob a guarda do MUPA.

113 Edgar Rice Burroughs (1875-1950), escritor norte-americano, admirador das obras de Charles Darwin, utilizou a obra *Tarzan*, de sua autoria, para expressar suas opiniões sobre a origem das espécies, em contraponto às ideias católicas sobre a criação do mundo.

114 Acervo Vladimir Kozák sob guarda do Museu Paranaense: 1 - *Winnetou I* - Karl Friedrich May (1893); 2 - *Tarzan of the Apes* - Edgar Rice Burroughs (1912); 3 - *The Return of Tarzan* - Edgar Rice Burroughs (1913); 4 - *The Beasts of Tarzan* - Edgar Rice Burroughs (1914); 5 - *The Son of Tarzan* - Edgar Rice Burroughs (1914); 6 - *Tarzan and the Jewel of Opar* - Edgar Rice Burroughs (1916); 7 - *Jungle Tales of Tarzan* - Edgar Rice Burroughs (1917); 8 - *Tarzan the Untamed* - Edgar Rice Burroughs (1919); 9 - *Tarzan The Terrible* - Edgar Rice Burroughs (1921); 10 - *Tarzan and the Golden Lion* - Edgar Rice Burroughs (1923); 11 - *Tarzan and the Ant Men* - Edgar Rice Burroughs (1924)*; 12 - Tarzan and the Lost Empire* - Edgar Rice Burroughs (1928); 13 - *Tarzan Lord of the Jungle* - Edgar Rice Burroughs (1928); 14 - *Tarzan at the Earth's Core* - Edgar Rice Burroughs (1929); 15 - *Tarzan the Invincible* - Edgar Rice Burroughs (1930); 16 - *Tarzan: Triumphant* - Edgar Rice Burroughs (1931); 17 - *Tarzan and City of Gold* - Edgar Rice Burroughs (1932); 18 - *Tarzan and the Lion Man* - Edgar Rice Burroughs (1934); 19 - *Tarzan and the Leopard Men* - Edgar Rice Burroughs (1935); 20 - *Tarzan's Quest* - Edgar Rice Burroughs (1936); 21 - *Tarzan: The Magnificent* - Edgar Rice Burroughs (1937); 22 - *Tarzan and the Forbidden City* - Edgar Rice Burroughs (1938); 23 - *Tarzan: and the Foreign Legion* - Edgar Rice Burroughs (1947); 24 - *Tarzan na Selva* - Edgar Rice Burroughs (1956); 25 - *Tarzan and the Madman* - Edgar Rice Burroughs (1964); 26 *Tarzan and the Castways* - Edgar Rice Burroughs (1965).

Na coleção *Tarzan*, Burroughs criou o estereótipo do homem branco de grandes posses que cresceu na floresta africana depois de perder os pais na violenta selva. O protagonista foi criado por gorilas que o chamaram de Tarzan, cujo significado é “pele branca”. O personagem possuía habilidades extraordinárias, desenvolvidas em sua convivência com os animais da floresta. Provido de força física, lutava com leões, crocodilos, aves e animais de grande porte e atuava como protetor dos indefesos, até que encontrou com um grupo de humanos “civilizados”, que o levaram a rememorar suas origens. O personagem Tarzan se incorporou ao repertório imagético ocidental, e até os dias de hoje já houve mais de quarenta filmes dedicados a ele, produzidos em diferentes períodos.

IMAGEM 9 – Cartaz em cores do filme *Tarzan of the Apes* (1918)



Fonte: Heritage Auctions, S.d.

O romance de aventura *Tarzan of the Apes* foi adaptado para o cinema, sendo que o primeiro filme norte-americano da série foi lançado em 1918 pela *National Film Corporation of America*[115]. Não sonorizado e captado em preto e branco, foi sucesso de bilheteria. Na imagem 9, podemos identificar, no cartaz de apresentação do filme, o personagem *Tarzan* abraçado com Jane, a moça por quem vem a se apaixonar. Segurando sua mão sobre seu peito, olha fixamente para a amada, tendo como cenário de fundo a floresta selvagem, onde o romance se desenvolve.

Como mencionado anteriormente, o cinema fomentou ao longo do tempo formas de pensar, sentir e agir. Nesse sentido, os filmes nos diferentes gêneros cinematográficos podem revelar o acervo imaginário de sociedades e culturas em diferentes momentos da história. Portanto, o cinema pode ser considerado a arte do imaginário. De acordo com os estudos sobre o imaginário, Gilbert Durand (2012) afirma que em todas as culturas são criadas filosofias, teorias, religiões e obras de arte, que recriam a todo instante o universo. O autor considera o imaginário como um museu composto de imagens passadas, que podem ser produzidas e reproduzidas pelo *Homo sapiens* nas suas diferentes modalidades de criação. Essas imagens podem representar ícones, símbolos, emblemas, alegorias, parte da imaginação criadora ou reprodutiva dos sonhos, mitos e delírios (DURAND, 2012, p. 215). Ou seja, o imaginário pode ser compreendido como um conjunto de imagens que se relacionam entre si, constituindo o capital humano.

Esses conteúdos, vivenciados pelos sujeitos, inspiram fortemente suas condutas e produções culturais. O imaginário contribui para a construção narrativa à medida que estabelece vínculos entre padrões e modelos de representação do pensamento estético e filosófico sobre o mundo na sua dimensão social e simbólica. Portanto, o imaginário faz parte da própria natureza humana, manifestando-se como transformação eufêmica do mundo, como assimilação do reflexo e da adaptação dos limites da consciência à objetividade. Para Durand,

> [...] é a objetividade que baliza e seleciona os instantes mediadores da nossa sede de existir, é o tempo que distende a nossa saciedade num laborioso desespero, mas é o esforço imaginário que, pelo contrário, reconstitui livremente e imediatamente em cada instante o horizonte e a esperança do Ser na sua perenidade. E é de fato o imaginário que aparece como recurso supremo da consciência humana, como coração vivo da alma cujas diástoles e sístoles constituem a autenticidade do cogito. (DURAND, 2012, p. 427-432)

[115] *National Film Corporation of America*, fundada pelo ator e comediante William Parsons em 1915, foi uma companhia cinematográfica estadunidense da época do cinema mudo que esteve em atividade até 1923. Seus filmes eram distribuídos pela The General Film Company Incorporated, e pela Arrow Film Corporation.

Nessa perspectiva, o eufemismo não somente exerce o poder de transformação do mundo pelo homem mas também se ergue contra o destino do fim, ou seja, contra a transformação da morte e das coisas num contexto da verdade e da vida. A esse respeito, Durand (2012, p. 499) salienta que o imaginário, ao constituir a essência do espírito, representa "o esforço do Ser para levantar uma esperança viva face e contra o mundo objetivo da morte". O autor ainda pondera:

> E nesta função fantástica reside o 'suplemento da alma' que a angústia contemporânea procura anarquicamente sobre as ruínas dos determinismos, porque é a função fantástica que acrescenta à objetividade morta o interesse assimilador da utilidade, que acrescenta à utilidade a satisfação do agradável, que acrescenta ao agradável o luxo da emoção estética, que em uma assimilação suprema, depois de ter semanticamente negado o negativo destino, instala o pensamento no eufemismo total da serenidade como da revolta filosófica ou religiosa. [...] Por isso o imaginário, longe de ser paixão vã, é a ação eufêmica e transforma o mundo segundo o Homem de desejo. (DURAND, 2012, p. 500-501)

Nas relações com o imaginário, Roland Barthes (1984, p. 11-91) contribui com os conceitos de *studium* e *punctum*, estabelecendo o vínculo do espectador com as imagens tendo em vista o entrelaçamento entre razão objetiva e emoção subjetiva. Para o autor, o *studium* constitui o conjunto de conhecimentos adquiridos sobre o mundo, sendo um interesse guiado pela consciência, pela razão que engloba características ligadas ao contexto cultural das práticas e das representações construídas sobre a realidade. De acordo com Barthes (1984, p. 48), "O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Operator*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário segundo meu querer *Spectator*". Já o *punctum* incide sobre as emoções, na relação sensível da subjetividade do *eu* com o mundo, passando pelas experiências e pelas emoções. O *punctum* opera como algo que *punge*, que atinge profundamente, que mortifica e fere (BARTHES, 1984, p. 46). Para Barthes, não é possível estabelecer uma regra de ligação entre o *studium* e o *punctum*, pois se trata de uma copresença: "O *studium* está, em definitivo, sempre codificado, o *punctum* não" (BARTHES, 1984, p. 80). Nesse sentido, as relações entre razão e emoção representadas pelo imaginário passam pelas experiências subjetivas e objetivas de transformação eufêmica do mundo, sejam elas produzidas ou reproduzidas por meio da arte.

Em meados do século XIX, inicia-se no Brasil a construção do imaginário sobre os povos nativos e a exaltação da natureza, que aparecem principalmente nos campos da arte, da literatura, da música e do teatro, sendo o movimento do Romantismo seu maior

representante[116]. Naquele contexto, era cada vez mais pulsante a necessidade de se afastar das origens portuguesas e reforçar uma nova identidade nacional. Pelas mesmas razões, o Brasil passou por uma série de mudanças políticas, econômicas e sociais. O sentimento de nacionalismo crescia no país, e o ideal de liberdade se consolidava entre os intelectuais e artistas.

No campo da literatura brasileira, a construção do imaginário sobre os povos nativos e a exaltação da natureza aparecem nos romances do escritor José de Alencar (1829-1877), como *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). Neles, o autor constrói a imagem romântica do indígena, atribuindo aos nativos, em suas narrativas, o caráter nobre e papel de heróis brasileiros. Essa nobreza é caracterizada pela força e pela coragem, virtudes morais que remetem ao romantismo europeu do século XIX e que também sustentaram as bases do nacionalismo brasileiro. Segundo Schwarcz (2003, p. 6-29), o ideário romântico no Brasil retratava a busca do caráter nacional e a preocupação em produzir uma literatura verdadeiramente brasileira. O gosto pela natureza, o indianismo e a religião eram os principais temas veiculadores das questões que preocupavam os intelectuais envolvidos no processo de formação da identidade nacional.

As obras de José de Alencar inspiraram produções no campo da música e do cinema, como a ópera *O Guarani* (1870)[117], de Carlos Gomes, e os filmes O *Guarani* (1916)[118] e *Iracema*[119] (1917), dirigidos por Vittorio Capellaro[120]. No período compreendido entre 1907 e 1996, foram realizadas ao menos onze adaptações cinematográficas da obra *O Guarani* e da respectiva ópera, tendo sido em 1942 realizado por Humberto Mauro o curta-metragem educativo intitulado *O Guarani ato III: Invocação dos Aimorés*[121], produzido pelo INCE. O curta, feito em homenagem a Carlos Gomes, tem como tema principal os indígenas Aimorés,

---

[116] O Romantismo foi um movimento que surgiu na Europa, mais precisamente na Itália, Alemanha e Inglaterra, no final do século XVIII. No Brasil, em 1836, Gonçalves de Magalhães lança o livro *Suspiros Poéticos e Saudades,* até hoje entendido como o marco do Romantismo brasileiro.

[117] A importância da música vocal na ópera de Carlos Gomes está relacionada ao contexto do romantismo da segunda metade do século XIX, em que há uma busca não apenas para musicalizar textos, mas também, para descrever reações psicológicas coerentes com seu conteúdo dramático (FIGUEIREDO; SIEGA; SANTOS, 2017, p. 370).

[118] *O Guarani* é um filme brasileiro de 1916, dirigido por Vittorio Capellaro, produzido por Antônio Campos e Vittorio Capellaro e distribuído pela Companhia Cinematográfica Brasileira. Teve uma versão adaptada em 1926, e em 1996 foi rodada nova versão, dirigida por Norma Bengell.

[119] *Iracema* é um filme brasileiro de 1917, dirigido por Vittorio Capellaro, com produção de José de Alencar e Vittorio Capellaro.

[120] Vittorio Capellaro (1877-1943), foi pioneiro do cinema brasileiro, diretor de cinema, produtor cinematográfico, roteirista e ator ítalo-brasileiro.

[121] O curta-metragem, produzido pelo INCE e dirigido por Humberto Mauro em 1942, apresenta uma pequena biografia do músico e compositor Carlos Gomes rodada em sua cidade natal, Campinas-SP.

retratando ainda as imagens da revoada de andorinhas, as palmeiras imperiais, a rua em que nasceu o compositor e a praça com o seu monumento-mausoléu.

Nas representações pictóricas, a exaltação dos povos indígenas brasileiros ganhou expressão nas obras de Jean-Baptiste Debret [122](1768-1848) e Victor Meirelles[123]. A imagem 10 reproduz uma pintura a óleo de 1966 que retrata a interpretação de Meirelles sobre a personagem homônima do poema *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão (1722-1784). Em sua composição, vê-se em primeiro plano o corpo morto de *Moema* como elemento central, estendido nu na areia da praia, iluminado pelo sol da tarde, tendo como plano de fundo a vasta vegetação da exuberante natureza litorânea. A personagem da heroína indígena que foi abandonada por seu amado se tornou representativa no imaginário nacional, sendo vinculada no final do século XIX à consolidação da identidade nacional brasileira.

IMAGEM 10 – *Moema* (1866)



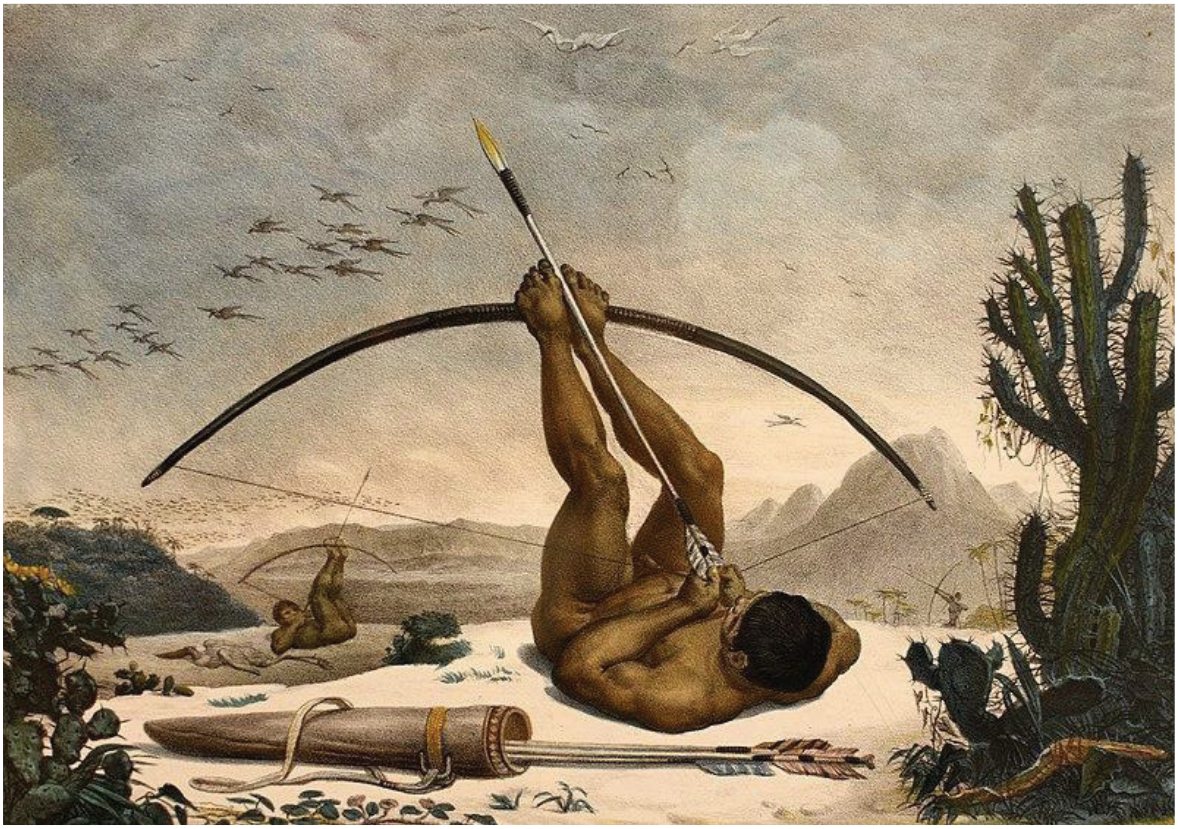
Fonte: MEIRELLES, Victor. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo, 2022.

[122] Jean-Baptiste Debret (1768-1848) foi um pintor, desenhista e professor francês. Integrou em 1817 a Missão Artística Francesa, que fundou a Academia de Artes e Ofício, em 1817, a qual mais tarde recebeu o nome de Academia Imperial de Belas Artes, onde lecionou. De volta à França em 1831, publicou, entre 1834 e 1839, o livro Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, em que registrou os aspectos de natureza e sociedade brasileira.

[123] Victor Meirelles (1832-1903) foi um pintor, desenhista e professor brasileiro. Frequentou a Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, conquistando, aos vinte anos, o Prêmio Especial de Viagem à Europa, onde viveu de 1853 a 1861, primeiro na Itália e em seguida na França, dedicando-se ao estudo e ao trabalho. Foi professor honorário da Academia Imperial de Belas Artes, onde ensinou pintura histórica, e professor do Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro. Autor de quadros históricos, retratos, panoramas e da mais popular das telas brasileiras, *Primeira Missa no Brasil*, exposta no Salão de Paris em 1861. (MUSEU VICTOR MEIRELLES, 2022).

A obra *Caboclo* (1820), (imagem 11), de autoria de Debret, apresenta dois indígenas deitados sobre a terra com seu arco e flecha apoiados pelos pés, a fim de projetar sua força física para alcançar o bando de pássaros que voam nas alturas. A paisagem aponta para uma terra seca com vegetação característica da região árida, tendo ao fundo montanhas e à esquerda a floresta nativa. Durante sua estada no país, Debret representou os indígenas entre "selvagens" e "civilizados" em duas obras: *Botocudos, Puris, Pataxós* e *Maxacalis* e *Bugres, província de Santa Catarina*. Para ele, o "índio civilizado" seria aquele que usava utensílios da cultura europeia.

IMAGEM 11 – *Caboclo* (1820)



Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo, 2022.

As imagens dos povos nativos e a exuberante natureza "selvagem", expressas nas obras dos artistas, seja pela literatura, pela pintura, pela fotografia, pela música ou pelo cinema, foram construindo a figura heroica, romântica, estereotipada e exótica que prevaleceu no imaginário coletivo sobre os povos indígenas. No final do século XIX, as representações pela arte ganham novas expressões com as ideias de modernidade. De acordo com Berman (1987, p. 15), a experiência da modernidade anulou as fronteiras geográficas e étnicas, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia, trazendo consigo a ideia de uma unidade do

todo, porém uma unidade paradoxal, pois solidifica a desintegração, a mudança, as contradições, as ambiguidades e a racionalidade pragmática do contexto social, cultural, político e econômico e suas interferências no comportamento da sociedade.

Para Octavio Ianni (2001, p. 115), a modernidade, em vez de emancipar os indivíduos e as coletividades em suas possibilidades de realização e imaginação, produziu e reproduziu um espelhamento de outras manifestações no discurso da desterritorialização das coisas, pessoas e ideias, para além das fronteiras culturais e civilizatórias que se estabeleceram nos horizontes do mundo moderno. Ainda de acordo com Ianni (2001, p. 119-183), a ideia de modernização está predominantemente vinculada ao capitalismo enquanto racionalidade técnica e pragmática. Para o autor, a globalidade das ideias, padrões e valores socioculturais, bem como os imaginários, pode ser entendida como cultura de massa, mercado de bens culturais, universo de signos e símbolos, linguagens e significados, que colonizam o modo pelo qual os sujeitos pensam, imaginam, sentem e agem. Nesse sentido, o signo da modernização das nações, pautado nos meios de comunicação impressos, visuais e audiovisuais de massa, muda o modo de ver, sentir e agir no mundo. Portanto, os meios de comunicação, potencializados pelas novas tecnologias, romperam as fronteiras culturais, religiosas, políticas, étnicas, raciais, de sexo e de idade.

Nesse contexto, sobretudo na segunda metade do século XIX, a América é apresentada ao mundo como um continente exuberante e de riquezas naturais a ser explorado, desbravado e domesticado. "O *tropos* da natureza virgem, com vastos recursos ambientais, terra livre e despovoada de homens, é algo extremamente recorrente no imaginário dessa época" (OLIVEIRA, 2016, p. 164). Para Oliveira (2016, p. 26-28), a representação sobre a população indígena brasileira passa por diversos contextos históricos em que essas representações foram formuladas em regimes de memória[124]. De acordo com o autor, "a memória não é matéria neutra, ela é tecida pelos próprios atores sociais em diferentes situações, trazendo para seus novos usos sentidos infusos em usos anteriores".

O primeiro regime de memória, ainda no período colonial, representa a imagem dos autóctones como membros de grupos coletivos primitivos, rudimentares ligados à marginalidade. Já no segundo regime, a imagem do indígena aparece entre o colonizado e o arredio, rebelde ou selvagem que habitava em lugares afastados da civilização. O modo de incorporação dos indígenas que se mantinham apartados da "civilização" à nação em

[124] De acordo com Oliveira (2016, p. 26), a expressão "regime de memória" é utilizada por Johannes Fabian (2001) para se referir a uma arquitetura da memória, internamente estruturada e limitada, que tornaria possível a alguém contar histórias sobre o passado.

formação parecia exigir um instituto de tutela. Nesse contexto, políticos, legisladores e autoridades voltaram a atenção para os "índios bravos". De acordo com o autor, a função civilizatória dos aldeamentos era o aculturamento dos "índios bravos" em "índios mansos", e com a expansão da colonização, os indígenas brasileiros estariam integrados à nova ordem social e econômica que ora se apresentava. No terceiro regime de memória, prevalece a figura do indígena idealizado e romantizado. Por fim, o quarto regime, já no período republicano, apresenta o indígena etnificado, no interior das florestas, reproduzindo sua ancestralidade. A emancipação política do final do século XIX trazia um novo olhar para as populações indígenas no sentido de nacionalização, o mesmo tendo ocorrido com as manifestações artísticas.

Nesse cenário, a produção de filmes no início do século XX estava a serviço das instituições governamentais, e os primeiros documentários foram produzidos pela Comissão Rondon. A produção imagética captada pela câmera do major Luiz Thomaz Reis comungava com a ideia de modernidade gestada pela sociedade brasileira no final do século XIX, a qual considerava os povos nativos como formas de humanidade que se encontravam no mais rudimentar do estágio evolutivo retratados frequentemente como "lúdicos, curiosos, espontâneos [...], periféricos, secundários, quase anedóticos e casuais" (OLIVEIRA, 2016, p. 77). Nesta visão, a representação dos povos indígenas de modo tribal, pacificado e integrado, partia do olhar colonizador. De acordo com Schwarcz (2018, p. 403), na visão do colonizador, o Outro nunca "era sinal de mais, e sim de menos, pois implicava a carência de costumes, de ordem e responsabilidade".

Nesse contexto, voltamos ao imaginário de juventude de Vladimir Kozák sobre histórias de aventuras, sobre mundos perdidos e povos nativos, o que nos leva a refletir sobre a construção do imaginário que motivou a buscar novas experiências no continente americano, as quais posteriormente integrariam suas narrativas imagéticas sobre os povos indígenas brasileiros. Paul Ricoeur (1994, p. 115) manifesta que o tempo configurado não se contrapõe ao tempo pré-configurado, mas o humaniza, à medida que o que é narrado é sempre a vida: "Narrar, seguir, compreender histórias é só a continuação dessas histórias não ditas".

Aos dezessete anos, Kozák deixou a casa dos pais em busca das próprias aventuras, deslocando-se para a capital Viena[125], onde trabalhou na montagem de pontes metálicas sobre o rio Danúbio. Enfrentando o rigoroso inverno, conheceu a fome e teve colocadas à prova as

[125] A Primeira Guerra Mundial não levou ameaça imediata à Viena, mas com o aumento da duração do conflito e uma crise devastadora de poder que se expressava, a cidade passou a sofrer os seus efeitos. Um dos maiores problemas enfrentados foi a fome generalizada (HELFERT, 2014).

resistências física e psicológica longe da cidade natal (TREVISAN, 1979, p. 11). No mesmo ano eclodiu a Primeira Guerra Mundial (1914-18), em pouco tempo ele se incorporou ao exército Austro-Húngaro, servindo no *front,* no Regimento de Aviação, nas batalhas contra a Bulgária e a Itália.

O cinema ainda se consolidava como arte e entretenimento quando se tornou um meio de propagar informações sobre os conflitos e recrutar soldados para a guerra, sendo sua tecnologia utilizada para levar as imagens dos combates à população, que recebia as notícias nas salas de cinema. Entre junho de 1915 e novembro de 1917, ocorreu uma série de combates entre italianos e austro-húngaros, que ficaram conhecidos como Batalhas de Isonzo, das quais possivelmente Kozák participou. Não se sabe se durante esses episódios ou logo após, mas consta que ele sofreu um grave acidente causado por um manche de avião que o impossibilitou de ter filhos (BENETTI, 2015, p. 50). A imagem 12, a seguir, apresenta cenas do filme intitulado *Isonzói-csata* [126] (Áustria-Hungria, 1917), que registrou ações referentes à referida batalha de Isonzo, apresentando os centros de operações e as trincheiras.

IMAGEM 12: Cenas do Filme *Isonzói-Csata* (1917)



Fonte: Österreichisches Filmmuseum, 1917, (montagem da autora)

A primeira imagem à esquerda se refere à abertura do filme. Na imagem ao lado direito, o Imperador Carlos IV observa a batalha ao longe. Na imagem abaixo e à esquerda,

[126] *A Batalha no Isonzo,* do gênero cinejornal, produzido em 1917, de domínio público, distribuído por Österreichisches Filmmuseum, em preto e branco, não sonorizado, com 54:42’ de duração.

veem-se as trincheiras com os soldados em barricadas e, no canto inferior direito, podemos observar a equipe de fotógrafos e cinegrafistas registrando o conflito.

Por meio da circulação de imagens como estas, o mundo pôde conhecer os horrores da Primeira Guerra Mundial. Segundo Patrícia Mariuzzo (2014), após 1918, as experiências e o sofrimento causados pelos embates bélicos, bem como os custos humanos e morais sofridos pela população, passaram a ser retratados também em longas-metragens. A autora ressalta que, além de filmes que abordavam explicitamente as mortes e ferimentos nas frentes de batalha, muitas produções da década de 1920 podem ser analisadas como respostas indiretas ao conflito que definiu um novo mapa do mundo e teve inúmeras consequências ao longo de todo o século XX (MARIUZZO, 2014, p. 67).

Findo o conflito, Kozák se transferiu para a cidade de Brno. Em 1920, cursou engenharia mecânica na Escola Politécnica[127]. Durante esse tempo, ele também se dedicou à arte, tendo recebido instrução em escultura e pintura do professor Jan Kolar na mesma instituição (TREVISAN, 1979, p. 11), atividades às quais, juntamente com o desenho, dedicava seu tempo livre. Mas as condições no país não eram favoráveis, tendo em vista as consequências da Primeira Guerra. De acordo com Lopes (2014, p. 39), essa situação, que trazia como ingredientes cidades destruídas, falta de mantimentos, famílias desfeitas, desemprego e poucas perspectivas, fez com que inúmeras pessoas emigrassem em busca de novos começos. No caso específico do mundo austro-húngaro, o fim do império também cooperou para que muitos europeus emigrassem em direção a outras regiões do planeta, entre elas as Américas.

De acordo com Morin (2014, p. 40-42), quanto maior a necessidade subjetiva, mais a imagem à qual ela se fixa tende a se projetar, e ainda que aparentemente essa imagem seja objetiva, tende a adquirir um caráter surreal. Essa realidade absoluta é ao mesmo tempo uma realidade ampliada e se concentra no duplo, como se nele fossem realizadas todas as necessidades do indivíduo e, em primeiro lugar, a necessidade subjetiva da imortalidade. De acordo com o autor, é na imagem mental que se estrutura a função psicológica da consciência, a qual não se pode dissociar da presença do mundo no homem e do homem no mundo. Para Morin (2014, p. 15), "o que é preciso indagar precisamente é o fenômeno espantoso do qual a ilusão da realidade é inseparável da consciência de que ela é realmente uma ilusão, sem, no entanto, que essa consciência mate o sentimento de realidade".

[127] Escola Politécnica, como era chamada por Kozák, a Universidade Técnica de Brno foi fundada em 1899, sendo atualmente chamada Universidade Tecnológica de Brno.

Entre o imaginário e a guerra, a vida e a morte, Kozák foi impulsionado pelas imagens que, de acordo com nossa hipótese, lhe serviriam de inspiração e meio para expressar suas experiências e visão de mundo. Em 1923, aos 26 anos, deixou a Tchecoslováquia, vindo a aportar na cidade do Rio de Janeiro, para trabalhar como engenheiro na multinacional *Electric Bond and Share Company*. Trouxe na bagagem as consequências da guerra e o imaginário por novas aventuras, e o ímpeto de traçar a própria realidade e desbravar o novo continente imaginado no "sonho infantil do menino que guardava selos do longínquo Brasil e predispunha à paixão do enamorado que agora podia haurir impressão direta da terra e da gente deste país tropical" (TREVISAN, 1979, p. 13).

2.2 Kozák entre os "Filhos da Natureza"

As imagens já faziam parte das experiências artísticas de Kozák. O interesse pela fotografia se iniciou em função do desejo de documentar sua viagem para o Brasil, tendo mencionado em seu diário as possibilidades de registro das paisagens que observava durante o percurso. Em 1924, ao chegar a terras brasileiras, expressou o encanto pelas belezas naturais, as quais o inspiraram a passar a maior parte de seu tempo livre fotografando, desenhando e pintando. Kozák almejava coletar informações sobre a cultura indígena no Brasil, e logo após sua chegada, fez uma série de visitas a povos indígenas remanescentes no sudeste do Brasil, como os *Aimoré e Kaingang*. No entanto, constatou que grande parte do modo de vida tradicional indígena já havia desaparecido e sentiu uma profunda tristeza, tanto pela situação dos autóctones quanto pela eventual expectativa frustrada de futuros estudos (KOZÁK, 1968, p. 3).

Residindo na cidade do Rio de Janeiro, em 1927 Kozák conheceu o arquiteto e pintor de paisagens e indígenas mexicanos Abraham Sário, que, segundo ele, reacendeu seu interesse pelos povos nativos. Anos depois, foi ao encontro dos indígenas em Carajás, na região central do Brasil, com quem pôde conviver por algum tempo. Naquela ocasião, aplicou seus conhecimentos de escultura, modelando uma série de pequenos bustos de argila inspirados nos próprios integrantes da aldeia indígena. No entanto, devido às dificuldades de obter quantidades suficientes do material e de encontrar nativos que estivessem dispostos a servir de modelos, foi forçado a abandonar a escultura de temas indígenas em favor do desenho e da pintura. Em 1948, retornou para a região para desenhar e pintar indígenas remanescentes da etnia *Caiuá* que viviam no sul de Mato Grosso, próximos à fronteira com o Paraguai. Pela dificuldade de executar seus esboços, decidiu, no entanto, que só poderia registrar

adequadamente os povos indígenas por meio de filmes e fotografias (KOZÁK, Et. al. 1979, p. 3-4).

Tendo residido nos estados do Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais e Bahia, em 1938 Kozák se estabeleceu na cidade de Curitiba em função de seu trabalho na Companhia de Força e Luz. Mesmo envolvido com as atividades de engenheiro, manteve o hábito de fotografar. Nas horas vagas, organizava grupos de pesquisadores para explorar e capturar imagens em "lugares de difícil acesso que rendiam longas caminhadas, como a periferia de Curitiba, as cidades da região como Rio Branco do Sul, a Serra do Mar, o litoral paranaense, as grutas e outros lugares cercados de natureza." (BENETTI, 2015, p. 56).

No ano de 1939, a irmã de Kozák mudou-se para o Brasil em decorrência da morte dos pais. Karla (1986-1960) era professora, formada pela Escola de Artes Aplicadas de Praga (1926-1929). Além de cuidar dos afazeres domésticos, participava de excursões a territórios de grupos indígenas e contribuía, em diversas ocasiões, com as atividades cinematográficas e de desenho, coletando informações junto com o irmão. Em 1960, veio a falecer em decorrência de complicações da malária contraída em uma das expedições, fato que marcou profundamente o irmão.

Autodidata no aprendizado de línguas, dominando, além do tcheco, sua língua natal, o português, o inglês, o alemão e o espanhol, procurou trocar conhecimentos e técnicas sobre a captura e reprodução de imagens fotográficas com instituições internacionais, motivo pelo qual em 1933 se tornou membro da *National Geographic Society*.

No campo da fotografia, vinculou-se ao Foto Clube do Paraná[128] em 1943, participando de reuniões com membros fotógrafos da cidade. De acordo com Boris Kossoy (2002, p. 33), desde 1850 havia fotógrafos estabelecidos no estado do Paraná, sendo que a maioria deles atuava em Curitiba. Entre diversos fatores sociais e políticos, o centro da capital paranaense consistia em importante espaço dentro de sua configuração urbana. De modo especial, a rua XV de Novembro configurava-se como polo de produção fotográfica, reunindo diversos estúdios importantes e de grande prestígio na época. Para o autor, os fotoclubes eram fundamentais para a atuação de seus membros em todo Brasil, colaborando para a circulação e a visibilidade de suas produções por meio dos concursos, salões e bienais de fotografia por eles promovidos.

[128] A fundação do Foto Clube do Paraná se deu em 24 de agosto de 1938, sob a denominação de Sociedade Paranaense de Foto Amadores, tendo como objetivo divulgar e aprimorar a arte fotográfica no Paraná. Segundo a ata de constituição, compareceram na Rua 15 de Novembro, número 49/1º, os senhores Ely Azambuja Germano, Carlos Zchmpfennig, Lothar Witt, Affonso A. Wischral, Juviniano Ribas de Almeida e Paulo Soleide, com o fim de fundarem uma sociedade de fotógrafos amadores.

Segundo Andreza Silva (2009, p. 1232), os fotoclubes surgiram no Brasil a partir dos anos 1930, caracterizando-se "pelo seu perfil elitista e pela busca de fazer da fotografia uma atividade artística". Em geral, seus integrantes eram profissionais de condição financeira estável, que podiam dedicar-se à fotografia nas horas vagas. De acordo com a autora, o Foto Clube do Paraná*,* mais do que um espaço de sociabilidade, foi um lugar de formação de fotógrafos em âmbito paranaense, tendo participado dele fotógrafos vinculados a grandes jornais e órgãos públicos, atuando na documentação e registro de comemorações cívicas, visitas de autoridades e execuções de obras, tanto na capital quanto no interior do estado.

Entre as experiências imagéticas com a fotografia, Kozák buscou nesses espaços aperfeiçoar suas técnicas e ampliar sua rede de sociabilidade. Em 1944, participou do 7º Salão de Arte Fotográfica em Curitiba. Na imagem 13, podemos observá-lo sentado à direita dos demais expositores[129], que posam para o retrato, orgulhosos de suas obras. Ao fundo do salão, vemos as imagens de seus trabalhos em molduras brancas, acompanhadas das legendas de identificação. A presença exclusivamente masculina na fotografia denota que possivelmente o espaço era frequentado em sua maioria por homens, sendo essa hipótese reforçada pela inexistência da presença feminina em ata de constituição da entidade, em 24 de agosto de 1938.

IMAGEM 13 – Integrantes do 7º Salão de Arte Fotográfica (1944)



Fonte: Acervo Casa da Memória de Curitiba.

[129] Não identificamos os participantes, apenas Vladimir Kozák, sentado à esquerda da imagem.

Segundo Alice Freyesleben (2017), mesmo com a criação de importantes instituições para o desenvolvimento das artes visuais na cidade, como o Salão Paranaense de Belas Artes em 1944, e a Escola de Música e Belas Artes do Paraná em 1948, a fotografia era pouco discutida como linguagem poética. A pesquisadora ressalta que os veículos de divulgação da arte, como a revista cultural *Joaquim*[130]*,* destinavam pouco espaço para discussões sobre a fotografia como expressão artística, sendo esta utilizada para registrar eventos e ilustrar matérias jornalísticas. De acordo com a autora, os editores da revista preferiam as gravuras e ilustrações de artistas como Poty Lazzarotto, Blasi Junior, Guido Viaro e Euro Brandão. As fotografias que circularam na revista, em sua maioria retratos, serviram exclusivamente para destacar e ilustrar textos de intelectuais brasileiros e renomados escritores estrangeiros, sendo que a autoria dos registros fotográficos não era informada (FREYESLEBEN, 2017, p. 7-8).

Ao utilizar a imagem como meio de expressão, Kozák explorou diversas formas de comunicar suas experiências por meio de fotografias, pinturas, esculturas, desenhos e posteriormente pela produção cinematográfica. Nas imagens a seguir, podemos conhecer mais sobre o olhar poético do artista e suas preferências na captura de imagens sobre os povos e culturas indígenas brasileiras.

Na imagem 14, Kozák retrata um indígena com tucanos ao ombro, presos por um suporte em sua cabeça. O olhar expressivo com o leve sorriso demonstra a satisfação com o resultado de sua caça. Em primeiro plano, o indígena olha diretamente para a câmera e posa para o fotógrafo, explicitando uma relação de confiança com quem quer compartilhar sua cultura. Na década de 1920, o antropólogo polonês Bronislaw Malinowski, considerado um dos fundadores da antropologia visual, desenvolveu em seus trabalhos de campo o método etnográfico chamado de "observação participante". Em obra intitulada *Os argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento dos nativos da Nova Guiné Melanésia (1922)*, o autor sistematiza suas experiências endógenas em tribos das Ilhas Trobrian. Segundo Malinovski (1984, p. 36), o trabalho de campo etnográfico, sistematizado por dados organizados em documentos escritos e imagéticos que revelem a mentalidade nativa, decorre da íntima interação com as populações estudadas. Ou seja, pelo convívio com sua cultura.

[130] O periódico *Joaquim* circulou em Curitiba entre os anos 1946 e 1948. Fundado por Dalton Trevisan, Erasmo Pilotto e Antônio P. Walger, totalizou 21 edições, com periodicidade irregular, com contribuições de artistas e literatos como Poty Lazzarotto, Antônio Cândido, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Vinicius de Moraes, Sérgio Milliet e Guido Viaro. De acordo com Osinski (2006), foi um veículo privilegiado para a divulgação de inovações literárias identificadas às ideias modernas.

IMAGEM 14 – Fotografia: Indígena com sua caça (Tucanos)



Fonte: Acervo imagético de Vladimir Kozák: Museu Paranaense (MUPA).

Para Dubois (1993), os traços de realidade na fotografia supõem a experiência vivida em sua interação entre o fotógrafo (sujeito operador) e seu fotografado (referente.) Segundo o autor:

> [...]Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente *ver o processo* bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos, não apenas, do nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, *do conjunto de dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial*, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da "tomada") quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: o gessto do olhar sobre o signo: momento da retomada – da surpresa ou do equívoco). (DUBOIS, 1993, p. 66)

Seguindo os preceitos do trabalho etnográfico, Kozák juntou os conhecimentos técnicos de fotografia com o olhar sensível que já havia desenvolvido com a arte. Do mesmo modo, essa relação do sensível entre o fotógrafo Kozák e os povos indígenas é representada

nas imagens de fotógrafos documentais indigenistas como Claudia Andujar[131], que registrou os *yanomamis* na década de 1970.

IMAGEM 15 – Retrato de Vladimir Kozák com Indígena *Xetá* (1956)



Fonte: Acervo imagético de Vladimir Kozák: Museu Paranaense (MUPA).

Na imagem 15, Vladimir Kozák posa para a fotografia junto com o indígena Tuca *Xetá*, possivelmente retratado por sua irmã Karla, tendo como plano de fundo o abrigo típico feito de folhas de palmeiras *Tapuy*. Em diversas ocasiões, o artista registrou essa convivência em imagens, nas quais prevalece uma representação de harmonia e gentileza. Em plano geral, os fotografados aparecem por inteiro, sendo que Kozák, sentado ao chão com as pernas cruzadas, parece atento ao diálogo amigável com o *Xetá*, olhando para este que está de cócoras, portando um bastão de madeira na mão esquerda e duas caças na mão direita,

[131] Claudia Andujar (1931-) naturalizada brasileira, é fotógrafa e ativista dedicada à defesa dos indígenas Yanomamis. Seu primeiro contato com eles aconteceu em 1958, durante uma visita à Ilha do Bananal, terra da etnia Karajá, por sugestão de Darcy Ribeiro. Algumas de suas fotografias foram compradas pelo Museu de Arte Moderna de Nova York e posteriormente publicadas pela *Revista Life*.

aparentemente um gato do mato e um jacu. Percebe-se, então, certa intimidade entre os fotografados, que se entregam para a câmera na simplicidade de suas ações.

Uma característica da interação de Kozák é demonstrada através de um olhar sensível para as crianças indígenas. Retratando-as em sua cultura, as imagens ressaltam brincadeiras, vestimentas e objetos por elas utilizadas e demonstram a posição social destas na comunidade indígena, realçando a sua participação no cotidiano no mesmo grau de importância que os adultos, como podemos perceber nas imagens 16 e 17. A imagem 16 retrata seis crianças indígenas em pose de ataque com seus arcos e flechas, demonstrando a ação da caça.

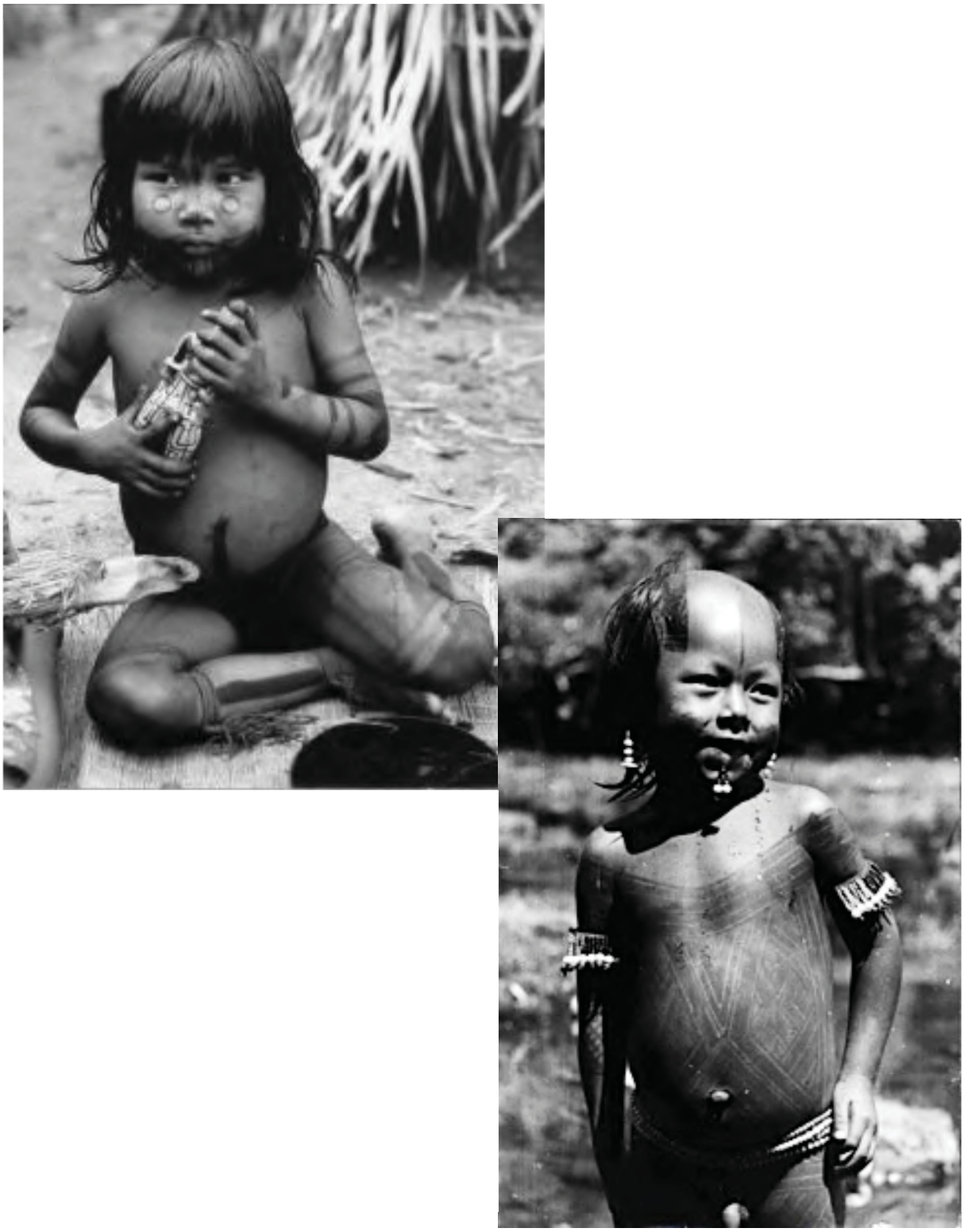
IMAGEM 16 – Fotografia: Crianças indígenas com suas flechas



Fonte: Acervo imagético de Vladimir Kozák: Museu Paranaense (MUPA)

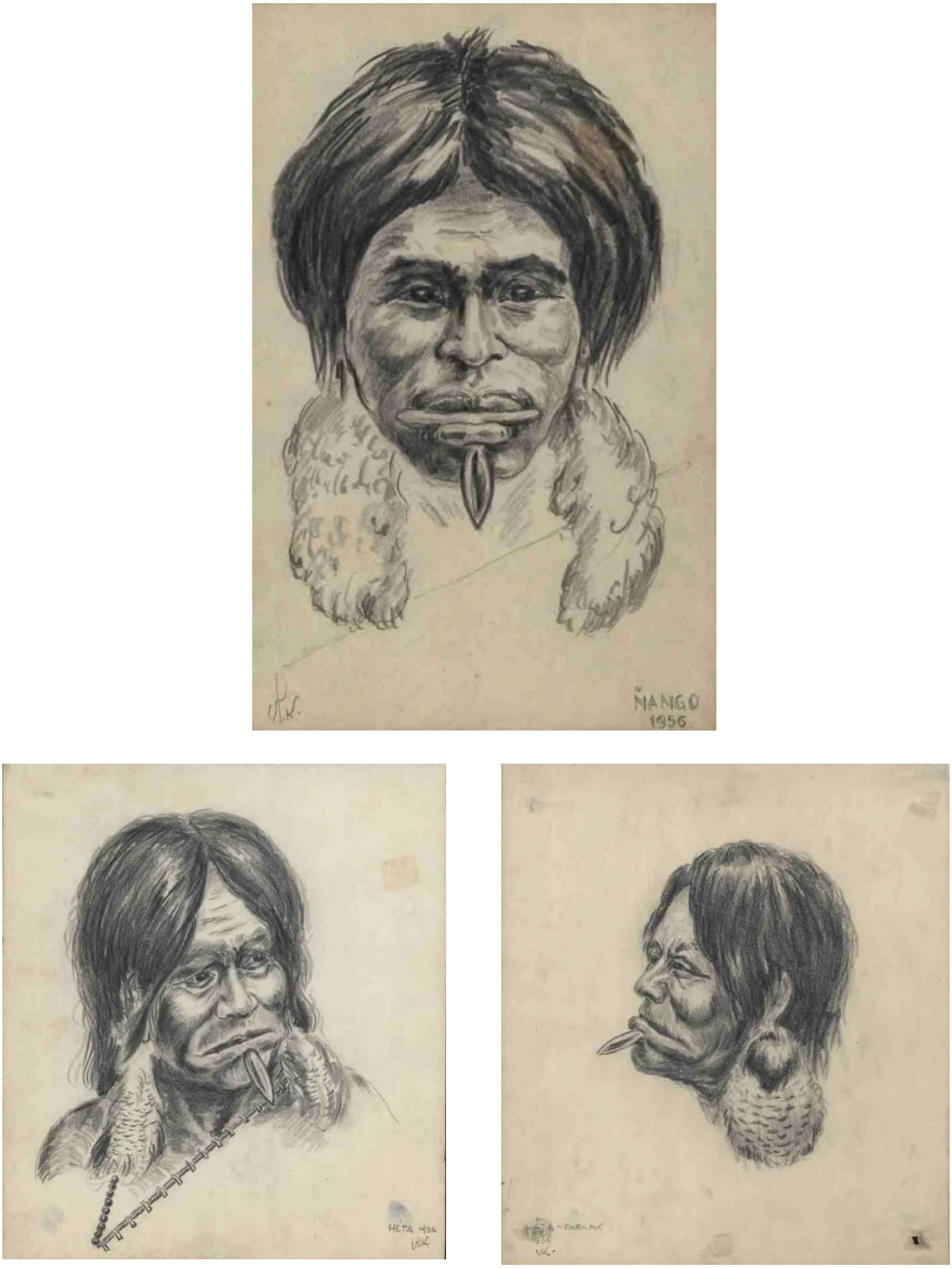
Na imagem 17, podemos observar duas crianças com pinturas características de sua etnia. Na mesma perspectiva das crianças, Kozák capta a essência de sua cultura.

IMAGEM 17 – Fotografias: Crianças indígenas e sua cultura



Fonte: Acervo imagético de Vladimir Kozák: Museu Paranaense (MUPA) – (montagem autora).

IMAGEM 18 – Desenhos dos indígenas *Xetá* (1956)



Fonte: Acervo imagético de Vladimir Kozák: Museu Paranaense (MUPA) – (montagem autora).

Entre as linguagens visuais, o desenho talvez tenha sido a primeira expressão artística desenvolvida por Kozák, que utilizava esboços para complementar suas anotações de campo. Em seu acervo há diversos desenhos de retratos de indígenas, muitos com os nomes daqueles com os quais ele conviveu. Na imagem 18, vemos três retratos de Nango, integrante da etnia dos *Xetá* em posições diversas, com seu acessório labial, os brincos de penas e o colar, adereços característicos da etnia *Xetá*. Em seu acervo podem ser encontrados diversos esboços desenhados dos retratos, objetos e moradia das comunidades indígenas que visitou.

Além dos esboços em preto e branco, outros desenhos ganharam cores e detalhes importantes para comunicar os costumes e a cultura específica de cada etnia. Na imagem 19, Kozák desenha o retrato do indígena *Anakan-Pum*, da etnia *Urubu-Kaapor*, no Pará.

IMAGEM 19 – Desenhos dos indígenas em cores (1956)



Fonte: Acervo imagético de Vladimir Kozák: Museu Paranaense (MUPA).

Como artista, Kozák dedicou-se à pintura, expondo suas obras em salões de arte, universidades e museus como a *Glenbow Art Gallery,* como mencionado anteriormente, o Museu Paulista[132], a Galeria Municipal de Belo Horizonte e a Universidade do Paraná. Em 1965, uma de suas coleções de pinturas retratando membros das tribos da bacia do alto Xingu, região central do Brasil, foi exibida pela Universidade *Brigham Young*[133]*,* nos Estados Unidos (KOZÁK, Et. al., 1979, p. 4). Kozák também representou em pintura as histórias contadas pelos indígenas. A imagem 20, de sua autoria, representa em pintura a óleo uma dessas histórias contadas pelos *Xetá*, na qual podemos identificar a aldeia indígena imaginada sob ataque de uma ave de rapina (segundo seus relatos, uma harpia). Na cena, as crianças correm até os membros adultos da aldeia para que eles as defendam.

IMAGEM 20 – Pintura temática *Xetá* (1956)



Fonte: Acervo imagético de Vladimir Kozák: Museu Paranaense (MUPA).

[132] O Museu Paulista da Universidade de São Paulo, também conhecido como Museu do Ipiranga ou Museu Paulista, é o museu público mais antigo da cidade de São Paulo. Inaugurado oficialmente em 7 de setembro de 1895 com o nome Museu de História Natural, é vinculado à Universidade de São Paulo desde 1963, funcionando como uma instituição científica, cultural e educacional que exerce pesquisa, ensino e extensão no campo da História.

[133] A Academia de Brigham Young é uma universidade particular e religiosa, fundada em 1875 por membros de A Igreja De Jesus Cristo Dos Santos Dos Últimos Dias. É a mais antiga instituição existente no oeste americano, sendo a maior universidade religiosa dos Estados Unidos.

Em escritos sobre os *Xetá*, Kozák relata:

> Várias vezes os meninos da tribo me contaram que, em tempos passados, as harpias costumavam roubar e comer as criancinhas dos índios. Embora contadas e recontadas, essas histórias são difíceis de crer, parecendo verdadeiros contos da carochinha. No entanto, acabei acreditando que existe nelas algum elemento de verdade. Ora, as harpias costumavam caçar bugios na floresta, para elas, um bugio e um indiozinho só podiam parecer a mesma coisa, isto é: carne para devorar. Além do mais, talvez o indiozinho fosse uma presa bem mais fácil para a harpia agarrar, do que um macaco no topo duma árvore. [...] O rapto de uma criancinha por uma harpia não parece assim tão inverossímil e, mesmo que o incidente tenha ocorrido uma única vez, teria permanecido gravada para sempre na memória do grupo. [...] Ciquém Uaié fez um desenho representando o ataque da harpia contra uma criancinha e, baseando-me nessa ilustração primitiva, fiz duas pinturas a óleo, representando o ataque e o rapto da criança. Pintei também vários outros incidentes da vida dos HËTAS, embora não os tenha testemunhado nem podido filmar ou fotografar. (KOZÁK, 1976, p. 58)

Já na imagem 21, os indígenas aparecem atacando com lanças uma onça pintada que se prepara para o ataque acomodada em um galho de árvore.

IMAGEM 21 – Pintura temática indígena Xetá (1956)



Fonte: Acervo imagético de Vladimir Kozák: Museu Paranaense (MUPA)

No final dos anos de 1920, Kozák buscou na inovação tecnológica da imagem em movimento um novo instrumento para documentar suas expedições. Aperfeiçoou suas habilidades nas técnicas de filmagem em ambientes naturais, as quais lhe renderam visibilidade como cinegrafista. Realizou mais de vinte viagens de campo a várias tribos indígenas do Brasil, tendo como objetivo principal a produção de documentários.

Em formação contínua nas técnicas fotográficas e cinematográficas, vinculou-se, em março de 1951, ao *Amateur Cinema League (ACL)*[134], tornando-se igualmente membro da *PSA*[135]- *Photographic Society of America*. Esses vínculos rendiam reconhecimento à sua atividade e facilitavam seu acesso a territórios indígenas de acesso restrito pelo governo.

De acordo com Lila Foster (2016), o cineasta amador era entendido como um indivíduo que filma por amor ou por curiosidade, e não como atividade profissional. A autora menciona que, a partir dos anos 1940, o cinema amador foi colocado em pauta principalmente pelos trabalhos da cineasta Maya Deren (1896-1954), que defendia a liberdade de criação artística e a atuação política contra a dinâmica da indústria cultural. Uma das características do cineamadorismo institucionalizado é o seu caráter societário e internacional. Por meio de correspondências, associações de classe e troca de informações nas colunas especializadas, esse tipo de entidade estabelecia uma conexão entre amadores ao redor do país e do mundo. Festivais e concursos eram organizados em nível local, nacional e internacional, criando uma comunidade em diálogo e fomentando o intercâmbio de filmes entre diversas instituições (FOSTER, 2016, p. 59).

Kozák deixava explícita sua vinculação ao *Amateur Cinema League (ACL)*, sendo a informação inserida nas cenas de aberturas dos filmes por ele produzidos, a exemplo dos filmes realizados sobre os *Xetá.* A imagem 22 apresenta a cena de abertura do filme *Last Stone Age Men: The Hëta*, produzido entre os anos de 1955 e 1958. Na composição da cena que aparece nos primeiros cinco segundos de reprodução, vê-se a seguinte inscrição, entre letras minúsculas e maiúsculas: *member of AMATEUR CINEMA LEAGUE* (membro da Liga de Cinema Amador). As letras se apresentam em branco sobre um plano acinzentado

[134] A *Amateur Cinema League* foi fundada em Nova York, em 28 de julho de 1926. É uma Rede de Estudos de Cinema Amador e a primeira iniciativa internacional que reúne estudiosos e artistas visuais preocupados com o estudo e a produção do cinema amador.

[135] Kozák era membro associado no. 9399. A *PSA - Photographic Society of America*, fundada em 1934, é uma organização mundial que reúne pessoas interessadas em fotografia, possui membros em diversos países. Atualmente oferece serviços e atividades como: revista mensal; galerias de fotos *on-line*; avaliação da imagem; grupos de estudo; cursos; concursos; conferência anual; oportunidades para o reconhecimento da realização fotográfica e de serviços.

contendo o que aparenta ser um rolo utilizado para armazenar as películas fílmicas, tendo ao fundo a projeção de um objeto circular com furos vazados projetando luzes e sombras.

IMAGEM 22 – Cena de abertura: *Member of Amateur Cinema League* (1955)



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last Free Men of Paraná – The Höta*, 1955-1958.

Kozák começou a filmar em 1926 com uma câmera Pathé-Baby 9.1/2 mm, passando mais tarde a uma câmera Victor [136] formato 16 mm, com a qual permaneceu até as últimas filmagens, mesmo após adquirir a Bell & Howell[137], considerada mais avançada tecnicamente (TREVISAN, 1979, p. 13). Segundo Daronco e Tomaim (2016), a bitola[138] de 16mm começou a ser fabricada pela Kodak em 1923, tendo sido projetada para servir como um suporte amador, de manuseio mais simples e de custo mais baixo do que a película 35mm, usada profissionalmente pela indústria do cinema. Assim, em seus primeiros anos, o uso do formato 16 milímetros ficou restrito às filmagens domésticas, ao registro de filmes de cavação[139] e de cinejornais com materiais ainda sem edição, de documentários, ficções,

[136] A *Victor Animatograph Company*, em 1925 se tornou a terceira a companhia a entrar no ramo de "Home Movie", utilizando filme no modelo 16mm. O modelo da câmera filmadora foi batizado de "Victor".
[137] A empresa Bell & Howell produzia principalmente equipamentos de câmera profissional para produções de Hollywood. A máquina filmadora de 16 mm da Bell & Howell, foi a primeira câmera amadora de 16 mm e um momento marcante na história do cinema amador produzida entre as décadas de 1920 e 1950.
[138] Formato das películas cinematográficas de 16mm.
[139] A "cavação", principal modo de produzir documentários no período mudo brasileiro, consistia no registro feito por encomenda de cerimônias públicas e privadas, bem como na realização de filmes sobre empresas, fazendas e famílias (RAMOS; MIRANDA, 1997, p. 177).

gravações televisivas e a realização de produções educativas. Um dos destaques são as realizações do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE).

A imagem 23 apresenta uma composição realizada com as câmeras filmadoras, em primeiro plano a Bell & Howell, ao lado de um crânio (possivelmente de uma onça), e uma Victor, ambas no formato 16 mm.

IMAGEM 23 – Câmeras de Kozák



FONTE: Acervo imagético de Kozák: Museu Paranaense (MUPA).

No início do século XX, já existiam filmes capazes de registrar imagens em cores. De forma experimental, o inglês Edward Raymond Turner (1873-1903) produziu, entre 1901 e 1902, o primeiro filme em cores, que mostra três crianças brincando com girassóis, soldados marchando e aves de estimação, entre elas uma arara. Nesse período inicial, a colorização era feita quadro a quadro, e as películas exibidas apresentavam uma limitação cromática para o público, que precisava pagar mais para vê-las. Essa tecnologia usava uma câmera na qual a luz era dividida por lentes em três cores complementares, as quais sensibilizavam três filmes em preto e branco ao mesmo tempo e de forma sincronizada. Entretanto, foi somente na década de 1920 que essa técnica se popularizou no cinema. Gradativamente, as tecnologias

para trazer cores para as películas foram se tornando cada vez mais avançadas, e as produções coloridas começaram a se disseminar, contribuindo para o incremento das possibilidades no que se refere aos efeitos visuais. Segundo Natália de Castro Soares (2014, p. 123), os filmes coloridos no Brasil são datados do início da década de 1930 e consistiam de produções que usavam diversas técnicas de obtenção de cores, tais como pinturas à mão, estêncil, tingimento e viragem[140].

No ano de 1930, os criadores da Technicolor desenvolveram uma câmera que prometia o registro em todas as cores, para além do espectro de verde e vermelho dos processos anteriores e, consequentemente, mais próximas à realidade da visão. Os estúdios da Disney foram uma das empresas cinematográficas que adotaram os filmes da Technicolor, levando cores vivas para seus desenhos animados em produções como *Flowers and Trees*, de 1932 (imagem 24), que ganhou o Oscar de Melhor Curta-Metragem de Animação, e *Three Little Pigs*, de 1933. A partir de então, o sistema de coloração ganhou de vez o coração da Disney com os clássicos *Branca de Neve e os Sete Anões*, de 1937, e *Fantasia*, de 1940.

IMAGEM 24 – Cena do filme *Flowers and Trees* (1932)



Fonte: Youtube *The Public Domain,* 2021.

[140] Consiste na modificação da cor de uma imagem fotográfica em preto e branco através de um processo químico adequado, que geralmente implica no branqueamento da fotografia em questão, antes da viragem para a tonalidade desejada. Existem viragens de diversas cores, como verde, azul, azul escuro, marrom, marrom avermelhado e púrpura, sendo a mais difundida, no entanto, a de cor sépia. As viragens não se destinam unicamente à obtenção de efeitos estéticos, podendo ter também uma importante função no processo de preservação das imagens fotográficas, como é o caso das viragens com ouro ou selênio, por exemplo. Entretanto, outras substâncias são empregadas como corantes para realização de viragens, como enxofre, ferro, cobre, mercúrio, urânio, vanádio e paládio.

No Brasil, o primeiro filme colorido realizado pelo INCE é intitulado *Orchídeas* (1937), tendo sido produzido por Humberto Mauro, que utilizou um negativo *Kodachrome* (HEFFNER, 2000, p. 153). Em levantamento já mencionado sobre sua filmografia, identificamos o primeiro documentário em cores com o título *Orquídeas*, gravado em 1938. Se há relação com o filme *Orchídeas* (1937) produzido por Humberto Mauro, é uma questão a ser analisada em pesquisas futuras.

No final da década de 1930, Kozák passou a utilizar as películas coloridas da *Technicolor*[141] e *Kodachrome* (16mm) na captura de suas imagens. Porém, o processo de revelação era muito complexo e de alto custo e, por esse motivo, apenas vinte e cinco laboratórios em todo mundo o realizavam. Kozák revelava os filmes em laboratórios norte-americanos, na cidade de Nova Iorque. Em muitos momentos, ele relatou as dificuldades financeiras em manter a frequência das filmagens: "Infelizmente o alto custo do material de filmagem não me permitia filmar sequências completas" (KOZÁK, 1976, p. 2). Quanto às películas, afirmou:

> Minhas andanças resultaram em doze mil pés de filme "Kodachrome" (16mm) rodados. Isso está longe de ser um documentário completo dos índios, mas pouco é sempre melhor do que nada. Infelizmente ainda restou muito por fazer, mas é tarde demais para lembrar. (KOZÁK, 1976, p. 28).

Em terras brasileiras, Kozák vivenciou por mais de 50 anos as mais diversas experiências imagéticas, entre as quais as dedicadas a recolher informações sobre grupos indígenas, deixando mais de 60 horas de filmes, além de cerca de sete mil fotografias, desenhos e esculturas. Além disso, realizou mais de 200 pinturas de indígenas brasileiros em aquarelas e pastéis vívidos, muitas das quais são retratos de indígenas com quem conviveu. Em vida, Kozák coletou cerca de 3.000 objetos e ornamentos usados pelos indígenas brasileiros em suas atividades cotidianas e cerimoniais, constituindo importante acervo etnográfico a ser estudado por pesquisadores, cuja totalidade ainda é imprecisa, pois está em catalogação desde o ano de 1990 pelo Museu Paranaense.

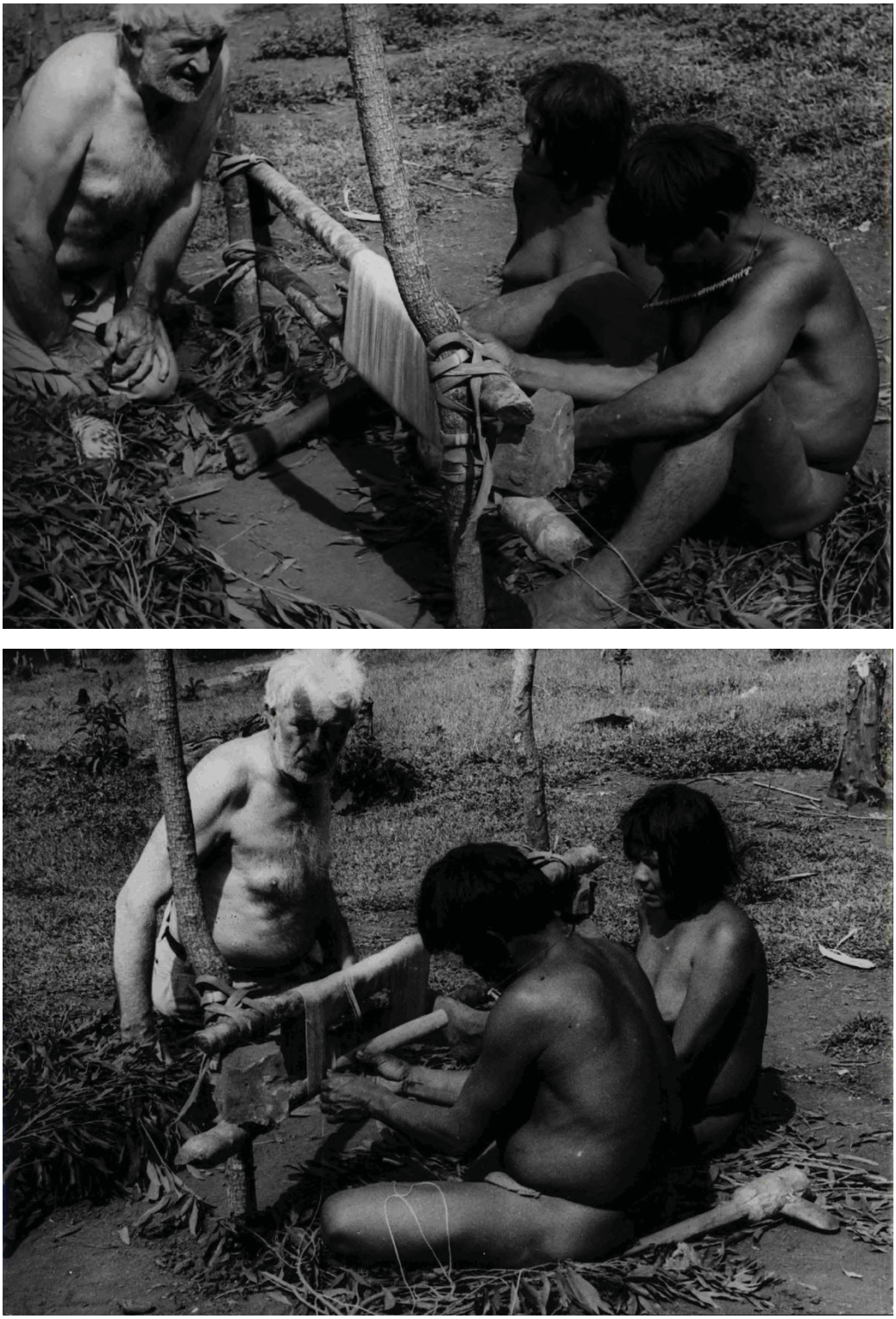
Na imagem 25, Kozák posa ao lado do casal de *Xetá*, observando atentamente a tecelagem indígena. Seu encantamento pessoal pela cultura indígena estabeleceu vínculos de confiança e afeto entre os *Xetá*, o que possibilitou sua imersão no cotidiano do grupo:

> Em todas, ou quase todas as visitas que tenho feito a qualquer grupo de "Filhos da Natureza", empenhei-me ao máximo em descobrir como viviam e como

[141] Películas utilizadas pelos cineastas nos anos 1940 e 1950, as quais permitiam que as cenas fossem captadas em cores. Também eram utilizados os filmes diapositivos "Kodachrome" (16mm), produzidos pela Kodak.

confeccionavam os utensílios de uso diário e demais objetos que facilitavam sua sobrevivência num meio-ambiente hostil. (KOZÁK, 1976, p. 28)

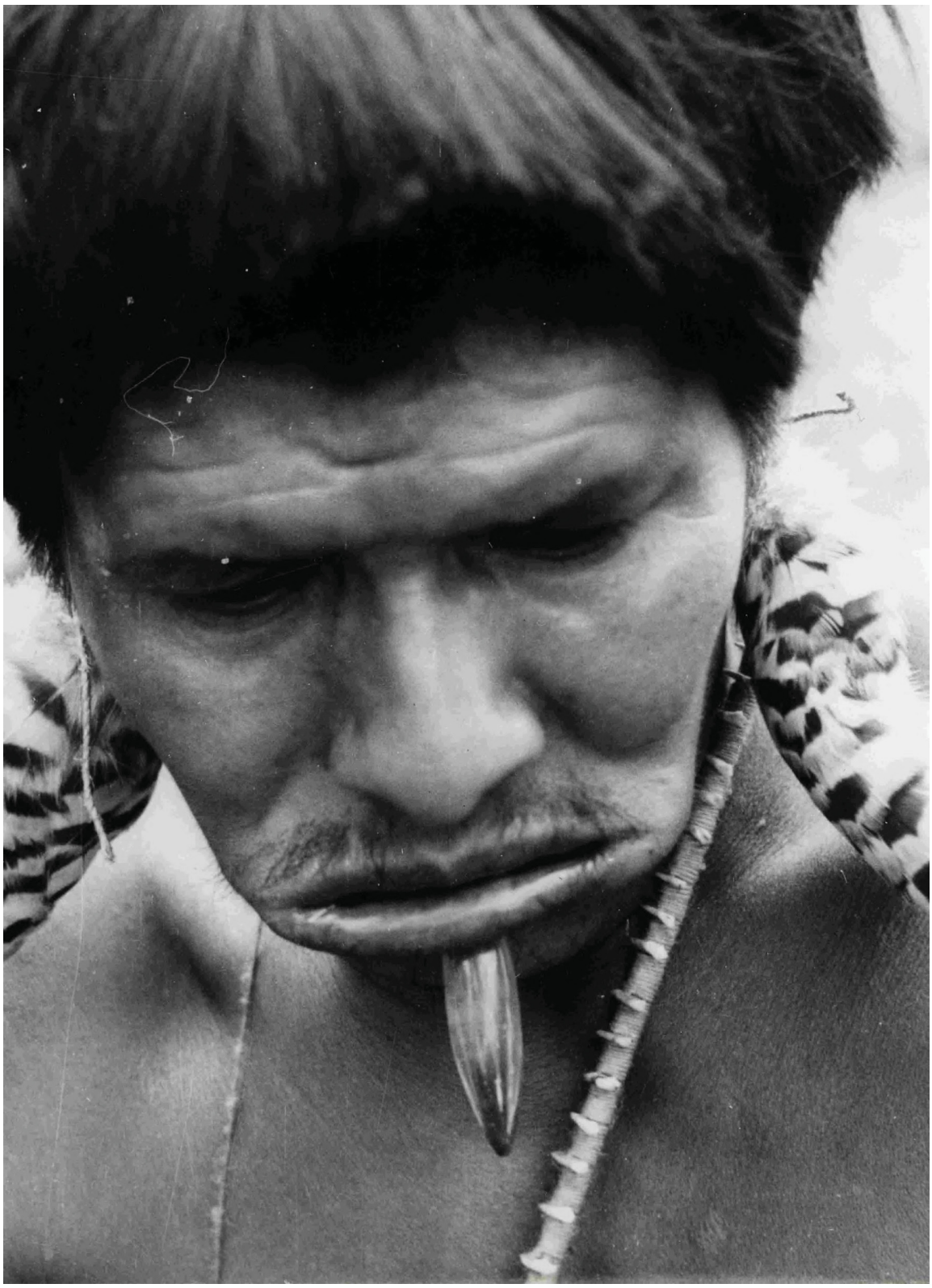
IMAGEM 25 – Kozák com Eirakan e sua esposa Alu'a (1956)



Fonte: Acervo imagético de Kozák: Museu Paranaense (MUPA) – (montagem autora).

2.3 Os Hëtas, por Vladimir Kozák

IMAGEM 26 – Retrato de Indígena *Xetá* (1956) por Vladimir Kozák



Fonte: Acervo imagético de Kozák: Museu Paranaense (MUPA).

A imagem 26 apresenta a fotografia em preto e branco de Nango *Xetá* (1956), o mesmo que Kozák representou em seus desenhos (imagem 18), havendo uma coincidência dos elementos presentes em ambas as representações. São ressaltados aspectos característicos de sua etnia, como adorno auricular de penas de pavão, colar denominado de *Sypal,* confeccionado com dentes de pequenos animais da floresta, e acessório de boca *Hametá*, feito de resina de jatobá. Kozák, bem próximo do *Xetá,* enfatiza sua expressão circunspecta, e o enquadramento em *close-up*[142] capta seu rosto desde os cabelos até por baixo do queixo, buscando dar mais significado à fotografia, numa demonstração de intimidade com o fotografado. Como ele próprio observou:

> Os objetos de uso, bem como de adorno, que os HËTAS confeccionavam, eram feitos com muito capricho e cuidado. Chegavam às vezes a ser artísticos e cada objeto era checado e re-checado várias vezes, antes que fosse dado por totalmente acabado. Exemplo disso era a fabricação do HAMETÁ, ou seja, o pino para esticar os lábios, feito com resina de jatobá. A confecção desse objeto era executada com o máximo cuidado, qualquer cisco ou sujeira que ficasse dentro da resina transparente inutilizada a peça que era automaticamente rejeitada. É natural, portanto, que se pergunte: Será que em épocas mais remotas, os HËTAS sempre foram tão caprichosos como eram em épocas mais recentes, antes da sua extinção total. (KOZÁK, 1976, p. 60)

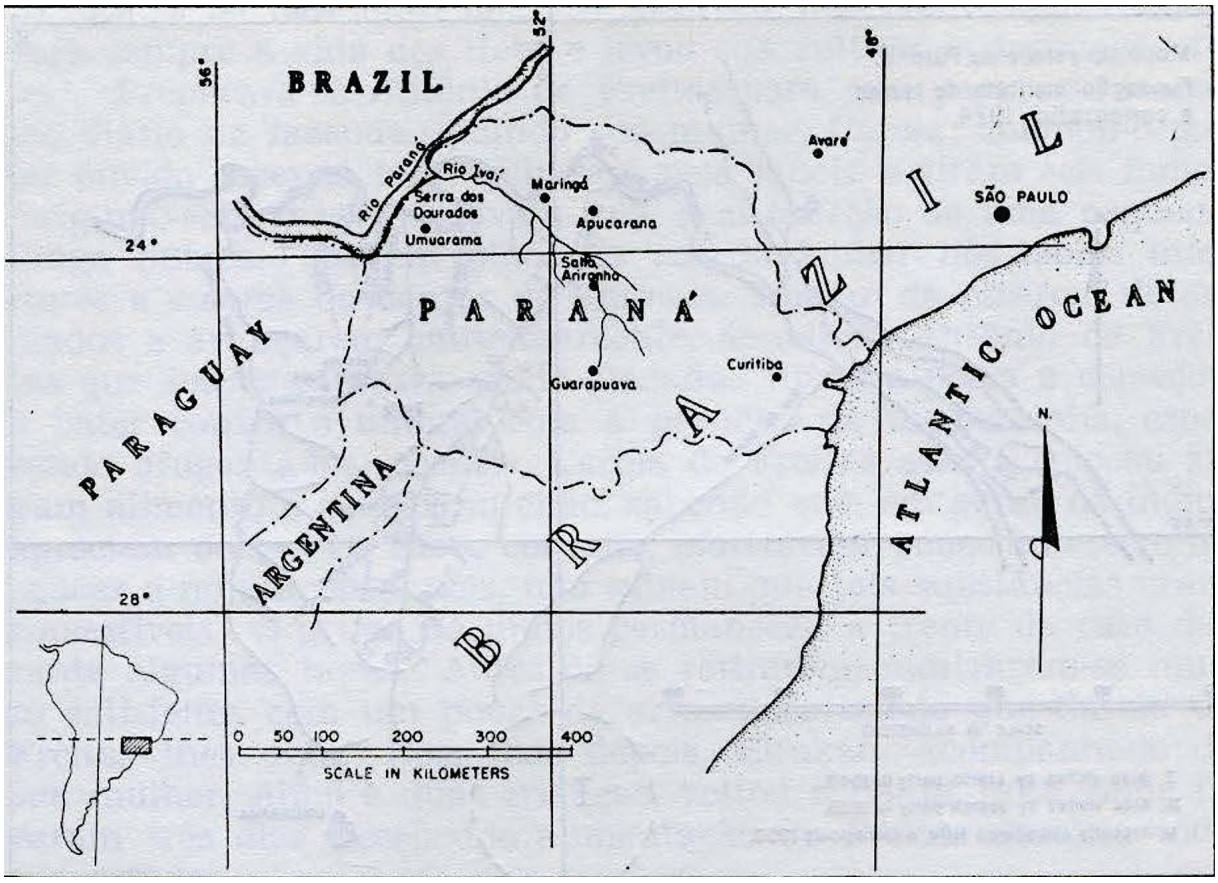
Os *Xetá* eram um grupo nômade que vivia junto com os animais da fauna regional no extenso território às margens do Rio Ivaí, onde se delimita a fronteira dos estados do Paraná e do atual Mato Grosso do Sul. Kozák relatou que, "sendo os HËTAS um povo que vivia da caça e da colheita de frutas, uma vez esgotados os recursos de uma área, mudavam-se para outra região da floresta em que a caça e as frutas maduras fossem mais abundantes" (KOZÁK, 1976, p. 35). De acordo com ele, essa existência nômade levava os indígenas a montar acampamentos em locais onde fosse possível construir, de um dia para o outro, cabanas para que pudessem se abrigar da chuva e de animais. Esses abrigos, chamados de *tapuy*, eram de natureza rudimentar, uma vez que o clima não exigia construções mais sólidas. Segundo Kozák:

> O "tapuy" ou cabanas dos HËTAS é uma estrutura semiglobal, feita de galhos amarrados com cipó e coberta com folhas de palmeira. Essa cobertura - embora, à primeira vista, não parecesse – oferecia proteção adequada contra as mais fortes chuvas. [...] depois de arrancada a vegetação rasteira, os índios faziam cerca de doze buracos no chão, cada um com aproximadamente meio metro de profundidade. O detalhe mais interessante é que os buracos eram feitos com o cabo dos machados de pedra. (KOZÁK, 1976, p. 35)

[142] Termo em inglês utilizado na linguagem cinematográfica para definir o enquadramento na figura humana do ombro para cima, mostrando o rosto inteiro ou em detalhes.

No final da década de 1940, as concessões de terras foram aceleradas com o governo de Moysés Lupion, no período de 1947 a 1950. Devastando as matas e transformando-as em grandes plantações, as companhias colonizadoras foram ocupando os territórios indígenas, considerados terras "devolutas" por parte do Governo do Estado. Com o avanço das frentes de colonização, os *Xetá* passaram a se esconder e se organizar em pequenos grupos familiares. Refugiaram-se em lugares desconhecidos no interior das florestas, longe de outros humanos. Desse modo, conseguiram manter o seu modo de vida até meados do século XX, quando seus últimos refúgios se situavam na Serra dos Dourados (MOTA; FAUSTINO, 2018, p. 209). Na imagem 27, podemos localizar a região, circundada pelo círculo vermelho no mapa.

IMAGEM 27 – Mapa da Serra do Dourados – Estado do Paraná



Fonte: Biblioteca digital Curt Nimuendajú– Coleção Nicholas Amorosi (1981).

Com a escassez de recursos naturais, especialmente dos animais de caça, os indígenas foram obrigados a se aproximar dos colonos que viviam na região em busca de mantimentos. Pouco a pouco, pequenos agrupamentos foram se aproximando das fazendas que começavam a se formar, em busca de saciar a fome. Foi nesse contexto que os *Xetá* foram "descobertos". Essa aproximação foi comunicada ao Serviço de Proteção ao Índio – SPI e

rapidamente as primeiras expedições começaram. Em 17 de novembro de 1955, Kozák relata o comunicado que recebeu do escritório do SPI, informando que os indígenas haviam retornado ao sítio do Sr. Antônio Lustosa de Freitas (KOZÁK, 1976, p. 17-18):

> Na realidade, os próprios índios haviam "descoberto a si próprios", por assim dizer, quando certo dia fizeram uma visita inesperada a um dos colonos da região, o Sr. Antônio Lustosa de Freitas. Anos mais tarde, NAGUÁ – também conhecido por QUÉN, contou-me o que realmente acontecera, pois ele participou dos acontecimentos do dia 8 de dezembro de 1954. Quem gravou essa data foi Dona Carola, esposa do Sr. Antônio. (KOZÁK, 1976, p. 7)

De acordo com Kozák (1976, p. 17), a primeira expedição à terra dos *Xetá* aconteceu em 15 de outubro de 1955, por organização da 7ª agência do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), Kozák escreve em seu relatório que, na ocasião, não pôde participar porque estava ocupado com pesquisas de campo junto aos indígenas *Kuben-Kran-Krens* e *Xavantes.* Em 18 de novembro de 1955, Kozák integrou a equipe como pesquisador da Universidade Federal do Paraná e sobre sua participação, relata que, na ocasião, "dispunha de dois rolos de filme, o que não deve causar surpresa, visto que essa escassez era crônica. Ao invés de dois, precisaríamos de vinte rolos de filme para um trabalho dessa natureza" (KOZÁK, 1976, p. 17). Por diversas vezes ressalta as dificuldades em obter material suficiente para desenvolver seu trabalho, os obstáculos enfrentados por ocasião das viagens e o difícil ao acesso ao acampamento dos *Xetá*. Nessa altura, Kozák já tinha quase 60 anos, e apesar da boa forma física, queixava-se das longas caminhadas de 25 quilômetros com os pesados equipamentos de captura de imagem.

De acordo com Kozák, os eventos em torno da situação dos *Xetá* foram amplamente divulgados pela imprensa nacional[143] e internacional. Na ocasião, ele observou que "quanto à publicidade em âmbito mundial, a revista *Time* publicou um longo artigo sobre os HËTAS, de autoria do Dr. José Loureiro Fernandes" (KOZÁK, 1976, p. 23).

Na imagem 28 se vê o primeiro encontro de Kozák com um grupo de *Xetá.* O retrato inclui adultos e crianças em meio à densa floresta da Serra do Dourados, os quais estão sentados sobre esteiras de palha, imersos na interação cotidiana, porém curiosos a respeito da câmera que os fotografava. Percebe-se na imagem que o grupo possui hábitos originais de seu modo de vida, sem a interferência da colonização.

[143] A notícia foi vinculada nos seguintes periódicos: *Diário da Noite* (São Paulo) com o título "Tribo de índios primitivos descoberta na Serra Dourados" em 20 de agosto de 1956; e *Folha de S.Paulo,* com o título "Os índios Xetá estão sendo dizimados por incursões dos brancos", em 15 de novembro de 1962 (Paraná, 2017, p. 170).

IMAGEM 28 – O primeiro encontro com os *Hëtas* (1955)



Fonte: Acervo imagético de Kozák: Museu Paranaense (MUPA).

A imagem 29 mostra a capa da revista estadunidense *Time,* de 5 janeiro de 1959 e a reportagem sobre os "Últimos índios da Idade da Pedra" na página 63, publicada com o título "Living Stone Age", que divulga a notícia sobre os *Xetá* na seção *Science*. A página é ilustrada com uma imagem de um grupo *Xetá* de autoria de Vladimir Kozák. Entretanto, a matéria destaca os estudos do professor José Loureiro Fernandes e o crédito da imagem *Brazil's Xetás* é atribuído à Universidade do Paraná. Percebe-se que há um apagamento sobre a autoria de Kozák em muitas produções científicas sobre os *Xetá*, motivo pelo qual pode ter havido divergência entre Kozák e Loureiro Fernandes. Esses indícios ficam evidentes nos ressentimentos de Kozák expressos em seus escritos já mencionados.

IMAGEM 29 – Revista *Time*: "*Vivendo na idade da Pedra"* (1959).



Fonte: Revista *Time*, 5 jan. 1959, p. 63.

O avanço na terra cobiçada fez com que as mais diversas atrocidades fossem cometidas contra os *Xetá*, como envenenamentos, raptos de crianças, remoções forçadas e estupros, entre outras, o que acabou por fragilizar o grupo de forma contundente. Diante das ameaças de genocídio[144] da etnia, instituições como o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), a Universidade do Paraná (UPR) na figura de seus pesquisadores, o Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI), a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e a comunidade acadêmica internacional se mobilizaram para que fosse

[144] De acordo com o item 4.5.1, do relatório da *Comissão Estadual da Verdade Teresa Urban* (2017), a palavra *Genocídio* é referida ao retratar as graves violações de direitos humanos apuradas contra povos indígenas *Xetá*, entre elas mortes, sequestros e desaparecimentos. O documento se pauta na Convenção para Prevenção e a Repressão do Crime de Genocídio, concluída em Paris, em 11 de dezembro de 1948, por ocasião da III Sessão da Assembleia Geral das Nações Unidas, e promulgada no Brasil por intermédio do Decreto n. 30.822, de 6 de maio de 1952, bem como na definição de genocídio contida na Lei n. 2.889/1956. Segundo a lei, pratica genocídio quem atuar com a intenção de destruir, no todo ou em parte, grupo nacional, étnico, racial ou religioso, da seguinte forma: a) matar membros do grupo; b) causar lesão grave à integridade física ou mental de membros do grupo; c) submeter intencionalmente o grupo a condições de existência capazes de ocasionar-lhe a destruição física total ou parcial; d) adotar medidas destinadas a impedir os nascimentos no seio do grupo; e) efetuar a transferência forçada de crianças de um grupo para outro grupo.

demarcada uma área reservada aos *Xetá* na Serra dos Dourados, conforme prescrevia a Constituição de 1946:

> José Loureiro Fernandes fez denúncias em numerosos congressos, como na IV Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, em 1958, e no Congresso dos Americanistas, de 1960, em Viena (Fernandes 1959, 1962), além de interceder por meio de cartas e telegramas junto ao Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI) e à Presidência da República. A partir da amizade de Vladimir Kozák com o casal Robert Carneiro e Gertrude Dole, a notícia sobre os Xetá, especialmente sobre o contato, chegou à UNESCO, e o etnólogo suíço Alfred Métraux cogitou a possibilidade de visitá-los na Serra de Dourados. Além de Loureiro Fernandes e Kozák, participaram da equipe de pesquisa científica da Universidade do Paraná (UPR) Ney Barreto, à época estudante de geografia; Cestmir Loukotka (1958), linguista tcheco; Aryon Dall'Igna Rodrigues (1960 e 1961), linguista e então professor de tupi-guarani na UPR; e Annette Laming-Emperaire (1960 e 1961), arqueóloga e pesquisadora do *Centre national de la recherche scientifique* (CNRS, França). Os meninos Kaiuá e Tuca, após raptados por agrimensores e servidores do SPI em 1952 e 1953, respectivamente, passaram a servir de guias no interior da floresta, acompanhados do proprietário e administrador da Fazenda Santa Rosa, jornalistas, fotógrafos, mateiros e agrimensores que realizavam trabalhos na região. (LIMA; PASSOS; PACHECO, 2021, p. 107)

Kozák expressou suas impressões sobre aqueles acontecimentos:

> Naquela época, algumas vozes se levantaram em protesto contra a aniquilação da Reserva Florestal do Paraná, que era domínio dos Xetás. Ninguém deu muita atenção a esses protestos, uma vez que a aniquilação da Reserva Florestal era uma manobra política do próprio governador e a região da Serra dos Dourados transformara-se numa Meca dos posseiros e colonos. Os protestos foram arquivados e o escândalo foi abafado, já que muita gente das altas esferas estava interessada nas terras situadas nas proximidades do rio Ivaí. (KOZÁK, 1976, p. 2)

Quando foi constatado que aqueles eram os últimos grupos indígenas que vinham sobrevivendo aos massacres, as reservas foram demarcadas. Uma pequena parte do território ocupado foi demarcada dentro dos limites do Parque Nacional de Sete Quedas, reconhecendo-se tardiamente os direitos territoriais dos *Xetá*, além da preservação ambiental (MOTA; FAUSTINO, 2018, p. 209).

No Decreto n. 50.665, de 30 de maio de 1961, assinado pelo então presidente Jânio Quadros por ocasião da criação do Parque, ficou constituída a demarcação da reserva dos *Xetá* em seu art. 2:

> A área do Parque será constituída pelo arquipélago fluvial situado no Rio Paraná, de jusante da Barra do Rio Ivaí ao Salto de Sete Quedas, incluindo as ilhas e ilhotas situadas nos territórios do Estados do Paraná e Mato Grosso, entre elas a Ilha Grande ou de Sete Quedas e a dos Bandeirantes, acrescidas das faixas de terras compreendidas entre a Estrada de Ferro Maringá-Guaíra, o Rio Paraná e o Rio Pequiri, a jusante da futura ponte sôbre êste rio, na referida ferrovia e da que prolonga o Rio Paraná, até o leito da Estrada de Ferro Guaíra - Porto - Mendes. A referida área ficará limitada, ao Norte, pelo *habitat* dos índios Xetá e o Rio Ivaí; ao

> Oeste, por este rio até a sua confluência com o Rio Paraná e, daí em diante, por este rio até um ponto situado a um (1) quilômetro ao norte do Pôrto Camargo; ao Sul, por uma linha sêca, ligando esse ponto às cabeceiras do arroio Duzentos e Quinze e, a Leste, por este arroio, em tôda a sua extensão. (BRASIL, 1961)

Mesmo diante de toda mobilização política e social, o desaparecimento da cultura *Xetá* era iminente, e sobre a impossibilidade de pesquisas mais aprofundadas sobre a etnia, Kozák teceu as seguintes considerações:

> A situação tornou-se trágica quando, repentinamente, o grupo desapareceu. Já não havia condições de se obter mais informações a respeito de seus hábitos de vida numa era mais primitiva. Posteriormente, quando surgiu uma nova chance, embora pequena, de dar continuidade à pesquisa, a última família que era a de EIRAKÁN também desapareceu. E com ela desapareceu também toda e qualquer possibilidade de serem feitas outras observações e pesquisas. (KOZÁK, 1976, p. 2)

Menos de cinco anos depois da "descoberta" dos *Xetá*, Kozák e Loureiro Fernandes, em visita aos sobreviventes, acompanharam o processo de aculturamento dos indígenas, cujas evidências podem ser percebidas na imagem 30 pelas vestimentas e cortes de cabelos, típicos dos costumes do "homem branco". Na imagem, o antropólogo José Loureiro Fernandes posa para a fotografia, provavelmente retratada por Kozák, entre os sobreviventes da etnia *Xetá*: Nhengo, Geraldo (*Tikuein Ueio*) à esquerda da imagem, José Luciano da Silva (*Tikuen Nhangoray*), ao lado de Fernandes, Mã (*Haykumbay* – pai dos meninos), à esquerda de *Tikuein*, e à esquerda *Arigã*, sua primeira esposa, e a filha Tiguá (*Tunkaadjo*) no canto inferior direito.

Conforme constatou o antropólogo Robert Carneiro (1979) do Departamento de Antropologia – *The American Museum of Natural History* de Nova Iorque, "Como tribo, os Hëta agora estão extintos e os poucos indivíduos sobreviventes encontram-se fortemente aculturados e, ou esqueceram, ou nunca aprenderam os antigos costumes" (CARNEIRO et al., 1979, p. 16).

Segundo relato de Kozák:

> Mais tarde, quando já se conhecia algo sobre o "modus vivendi" dos índios, eles já eram "peixe fora d'água", uma vez que haviam sido arrancados do seu "habitat" natural e transformados em simples párias, gente sem terra e sem lar. Não lhes restará sequer um arco ou uma flecha ou mesmo um cestinho no qual algumas raízes para com elas preparar uma frugal refeição. (KOZÁK, 1976, p. 30)

IMAGEM 30 – Loureiro Fernandes e os Xetá sobreviventes (1960)



Fonte: Acervo Vladimir Kozák: Museu Paranaense – Secretaria de Estado da Cultura (1960).

Entre as experiências com os "filhos da natureza", a convivência entre os *Xetá* talvez tenha sido a mais significativa na trajetória de Kozák, a qual foi fartamente registrada pelo volume de relatos escritos, pelas fotografias, filmes e desenhos realizados por ele durante os cinco anos em que coletou informações e imagens. O que não pôde ver e registrar *in loco*, reproduziu em desenhos e pinturas a partir do que ouviu sobre cerimônias, lutas, costumes e modos de vida que foram se perdendo ao longo do tempo. Kozák ouvia os sobreviventes atentamente, e cada história em seus detalhes era por ele registrada pacientemente em seus diários de campo. É visível a empatia por ele demonstrada para com os povos indígenas, expressa na poesia de suas imagens e na gratidão de suas palavras: "Agradecimentos, se é que devo fazê-los, são dirigidos aos bondosos indígenas que me permitiram ficar no meio deles enquanto eu trabalhava com minha máquina de filmar" (KOZÁK, 1976, p. 2).

Tendo em vista as produções dos sete filmes sobre a etnia *Xetá,* convidamos o leitor a conhecer a produção poética de Vladimir Kozák para o cinema educativo do Museu Paranaense.

3 CENA 3 – A CRIAÇÃO POÉTICA DE KOZÁK NOS FILMES *ÚLTIMOS HOMENS LIVRES DO PARANÁ – OS HËTA*

IMAGEM 31 – Menino Xetá e os bichos-paus



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last Free Men of Paraná – The Höta*, 1955-1958. Parte VII.

A cena que abre o terceiro capítulo deste trabalho (imagem 31) faz parte do conjunto de sete filmes[145] denominados de *Last Free Men of Paraná – The Hëta* (1955-1958)[146], objetos de nossa análise neste capítulo. Com sutileza, o menino segura em suas mãos dois bichos-paus, assoprando-os para vê-los dançar. Kozák registra a brincadeira do pequeno indígena em sua interação com os seres da natureza. Nesse ato, convida o seu interlocutor a adentrar no íntimo do seu olhar. Em plano *close-up,* registra o movimento da boca, do assopro e dos insetos a bailar nas mãos do pequeno *Xetá*, detalhes expressos na essência poética do instante. A imagem denota a relação próxima entre o cineasta e o protagonista da ação, relação conquistada na convivência entre os povos nativos brasileiros.

[145] Para identificação das imagens contidas em cada um dos sete filmes seguimos a nomeação feita por Kozák e Trevisan (1979), como parte I, II, III, IV, V, VI e VII.

[146] Três dos filmes também recebem o nome de *Last Stone Age Men – The Hëta. Mas,* de acordo com os manuscritos de Kozák, adotamos o nome *Last Free Men of Paraná – The Hëta (1955-1958),* para nos referirmos ao título do filme por motivos que serão expostos neste capítulo.

Manguel (2001, p. 21) afirma que “as imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias”, sendo todas elas capazes de nos contar histórias. Sua leitura e interpretação, sejam elas de qualquer tipo, atribuem-lhes um caráter atemporal da narrativa, conferindo a elas uma vida infinita e inesgotável e criando novos significados para o mundo à nossa volta. O autor diz ainda que as histórias que as imagens contam estão sempre relacionadas às circunstâncias da criação, ao contexto, a um discurso, ao tempo e aos sujeitos históricos envolvidos na trama da história. Nesse sentido, a linguagem do cinema é composta de signos que podem evidenciar uma visão de mundo, imaginários e representações de seus autores. De acordo com Osinski (2010, p. 250),

> [...] é pelas imagens que descortinamos o mundo em muitos de seus aspectos. As imagens nos informam, nos intrigam, nos desnorteiam e nos auxiliam na compreensão de seus mistérios. Não devemos nos esquecer que tentativas de ler ou interpretar imagens, por mais detalhadas ou aprofundadas que sejam, são sempre limitadas, atuando como lentes que ampliam seus significados e nos permitem a percepção de detalhes e facetas ocultas, mas nunca substituindo a experiência do contato direto com as mesmas.

Para analisar as contribuições de Vladimir Kozák para o cinema educativo do Museu Paranaense, consideramos os métodos de análise fílmica preconizados por Aumont e Marie (2004), bem como a metodologia de análise poética de filmes desenvolvida por Wilson Gomes (1996, 2004), tendo como aporte teórico os conceitos de montagem de Eisenstein (1990) e o conceito de representação formulado por Roger Chartier (2002). Esses conceitos e metodologias serão postos em operação na intenção de compreender as estratégias adotadas pelo cineasta na criação poética de suas obras com a finalidade de transmitir um conhecimento sobre a cultura dos *Xetá*. Para subsidiar tal análise, consideramos os filmes de Vladimir Kozák em seus próprios dispositivos, em suas articulações narrativas, suas estratégias de criação, produção e reprodução, a fim de refletir sobre a criação poética das imagens por ele produzidas.

3.1 O cinema e a criação poética

O cinema, como expressão artística característica da modernidade, ganhou seu reconhecimento como sétima arte no início do século XX. Assim como a pintura, a arquitetura, a escultura, a música, a poesia e a dança, juntamente com as demais expressões das artes visuais, o cinema constitui uma linguagem própria e é viabilizado por uma indústria específica, a cinematográfica. De acordo com Ismail Xavier (1978, p. 31-41), a primeira

menção ao termo "sétima arte" surge em 1911, com o *Manifesto das Setes Artes e Estética da Sétima Arte,* escrito pelo crítico de cinema italiano Ricciotto Canudo[147]. Segundo o autor, a construção do objeto artístico se desenvolveu na reflexão sobre o cinema pelos grupos intelectuais vinculados às propostas de renovação plástica e literária do início do século XX. Nesse movimento, a ideia era propor um novo conceito de arte, cujos elementos de originalidade constituíram as bases da produção artística. Dentro dessa concepção, para que os autores de obras fílmicas pudessem alcançar seus espectadores, foram adotando ao longo do tempo diversos métodos e estratégias de produção artística.

Com a criação do cinema, uma linguagem própria foi se constituindo em elementos técnicos da representação visual e sonora. Segundo Capuzzo (1986, p. 38), ao longo do tempo o cinema deixou de ser considerado uma cópia do teatro ou de outras expressões artísticas e passou a constituir elementos próprios como planos, sequências e montagens. Entre os anos 1910 e 1920, vários diretores e escolas de cinema perceberam que o cinema poderia constituir uma linguagem própria, marcada pela expressão artística na manipulação da imagem captada, seja da realidade, no caso do gênero documentário, seja da encenação, no caso do gênero ficcional. De acordo com o autor, a chegada da cor e do som no mundo cinematográfico ampliou as possibilidades de transmitir aspectos de realidade ao público do cinema. Capuzzo (1986, p. 38) salienta:

> O público elegeu no decorrer deste século (século XX) o cinema como porta-voz de um mundo além dos limites do real, idealizando na sua missão de eternizar uma poética visual que apreendeu da vida a dinâmica da ciência e do saber, aliada aos corações dos poetas.

Portanto, como produto artístico, o filme agrupa elementos técnicos e expressivos que em conjunto compõem uma linguagem. Nesta dimensão, devem ser levados em conta os cenários e os objetos; os sujeitos que interpretam as ações; o uso de luzes, sombras e texturas que demarcam a imagem; os sons, ruídos e músicas que acompanham as cenas e sequências; os ângulos e movimentos da câmera; e os enquadramentos das cenas. Esses elementos podem determinar o conteúdo da narrativa e a forma como o espectador pode recebê-la. Como já vimos anteriormente, é no processo de montagem que se organiza o conjunto desses elementos que conferem ritmo ao filme, e nesse processo técnico e estético, o material bruto captado em imagens e som é organizado de modo a enfatizar emoções, sensações e valores

[147] Ricciotto Canuto (1877-1923) foi poeta, filósofo, romancista, ensaísta, crítico e produtor cultural italiano. É inventor e promotor da fórmula do cinema como "sétima arte". Buscou estabelecer, em suas críticas e ensaios, as bases de uma estética do cinema, tendo atuado para precisar a metáfora da "linguagem cinematográfica" (AUMONT; MARIE, 2003, p. 43).

que se deseja transmitir ao espectador. Pode-se dizer, dessa forma, que a montagem tem papel central na narrativa do filme.

De acordo com Aumont (2012, p. 116), o cinema é uma arte e, como tal, o seu uso como instrumento político para garantir o jogo social pode tratar de problemas da sociedade segundo os seus próprios dispositivos estéticos, emocionais e ideológicos. Como abordamos anteriormente, as obras produzidas por Kozák denotam aspectos poéticos evidenciados na materialidade dos filmes documentais. O conjunto de sua obra nos remete à hipótese de suas intencionalidades educativas e políticas na produção do conhecimento e visibilidade sobre a cultura indígena brasileira. Para alcançar tal propósito, o cineasta utilizou de forma integrada seu conhecimento artístico, tecnológico e didático na criação e produção de filmes documentários para o cinema educativo do Museu Paranaense.

Eisenstein (1990, p. 13) argumentava que a criação de filmes, assim como toda obra de arte, impõe a "necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo". Ou seja, era preciso estruturar os aspectos materiais e emocionais[148], considerados no processo de montagem fílmica. Inspirado na poesia *haicai*[149], feita de ideogramas, Eisenstein desenvolveu a ideia de que a montagem das cenas deveria criar percepções sensoriais, forçando a mente do espectador a produzir um senso de unidade para lhe causar um impacto psicológico preciso. O autor considera, de alguma forma, a capacidade de as cenas provocarem reações e sentimentos tais como alegria, estranhamento, fascínio, horror, medo, êxtase, angústia, empatia ou repugnância. Refletindo sobre as funções da montagem, ele teceu as seguintes considerações:

> A força do método reside também no fato de que o espectador é arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor, exatamente como a individualidade de um grande ator se funde com a individualidade de um grande dramaturgo na criação de uma imagem cênica clássica. Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social, cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma

[148] Esses aspectos se manifestam na escolha dos diálogos, da fotografia, dos cenários, das cores utilizadas, do figurino e da encenação, entre outros aspectos (GOMES, 2004, p. 85-105).

[149] O Haicai**,** também chamado de *Haiku* ou *Haikai*, é um poema curto de origem japonesa. A palavra *haicai* é formada por dois termos – "*hai*" (brincadeira, gracejo) e "*kai*" (harmonia, realização) –, ou seja, representa um poema humorístico. Essa forma poética foi criada no século XVI e acabou se popularizando pelo mundo. Apesar de serem poemas concisos e objetivos, os haicais possuem grande carga poética.

> imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador (EISENSTEIN, 1990, p. 29).

Portanto, para Eisenstein (1990, p. 14), a montagem cria o significado da arte, ao colocar em relação dois planos justapostos. Essa justaposição cria uma ideia ao expressar algo e ao produzir um sentido que não está presente em nenhum dos dois planos separadamente, provocando uma unidade emocional, intelectual e plástica em diálogo com o espectador.

Considerando a criação poética no cinema, Aumont (2004, p. 93) argumenta que:

> A poesia baseia-se na transformação das estruturas em outras estruturas e das linguagens, na transmutação de linguagens em linguagens. A linguagem da realidade, baseada em signos, mas não-verbais, torna-se linguagem verbal, e essa tradução é, por sua vez, traduzida para uma linguagem diferente, a linguagem do cinema, 'língua escrita da realidade', linguagem da realidade imaginada.

Para Aumont e Marie (2004, p. 10-11), os métodos de análise fílmica podem ser variados. De acordo com os autores, o olhar com que se vê um filme se torna analítico à medida que dissociamos certos elementos do filme para analisar suas partes ou um momento específico. Seja qual for sua forma, a análise tem por natureza as características da revisão e da reflexão, que podem ser antagônicas, uma vez que o cinema também é divertimento. Sendo assim, sugerem um panorama mais completo de análise, considerando os aspectos narratológicos, iconográficos e psicológicos da obra.

Ao considerar os aspectos narratológicos, Aumont e Marie (2004) apontam para a descrição das imagens como o primeiro estágio da análise, ou seja, transpor para a linguagem textual os elementos de informação, na descrição detalhada dos planos que compõem as imagens. Esse processo pressupõe uma posição prévia, analítica e interpretativa: "não se trata de descrever objetivamente os elementos presentes numa imagem, mas do exercício de uma hipótese de leitura, explícita ou não" (AUMONT; MARIE, 2004, p. 64).

Para traduzir as imagens em textos, os autores sugerem o processo de decupagem em fotogramas. De acordo com eles, o fotograma é um objeto paradoxal, pois testemunha a paragem do movimento, e apesar de integrar o corpo do filme, não é normalmente feito para ser percebido, pois a passagem do filme no projetor como que o "anula" em favor da imagem em movimento. Esse estatuto paradoxal revela-se na maioria dos fotogramas individuais de um filme, os quais conservam de forma parcialmente ilegível (tremida) algo do movimento da imagem fílmica (AUMONT; MARIE, 2004, p. 74). Os fotogramas utilizados na análise fílmica costumam ser cuidadosamente escolhidos para eliminar ou atenuar esse efeito, que no

plano teórico geralmente incomoda o analista. Eles facilitam a análise de parâmetros formais da imagem como o enquadramento, a profundidade de campo, a composição, a iluminação, e até os movimentos de câmera. Por outro lado, uma sucessão de fotogramas proporciona um aprofundamento analítico (AUMONT; MARIE, 2004, p. 75).

Quanto aos aspectos iconográficos, segundo os autores, as análises tomam como base os conceitos de enquadramento, montagem e campos fílmicos. Estes sempre devem ser balizados sob a ótica de características da linguagem cinematográfica como eixo, luz, profundidade de campo e duração. Aumont e Marie (2004) observam ainda que a imagem possui elementos informativos e simbólicos, nem sempre sendo perceptível a fronteira entre os dois. Nesse sentido, alertam que "o analista deve primeiramente identificar corretamente os elementos representados, reconhecê-los e nomeá-los" (AUMONT; MARIE, 2004, p. 49).

Em relação aos aspectos psicológicos, Aumont e Marie (2004, p. 11) abordam questões a respeito da subjetividade, tanto do filme em si quanto do discurso. O que se pretende nesse método é, sobretudo, uma apreciação do espectador como sujeito no texto fílmico, baseando-se justamente das aproximações entre a semiologia do cinema e a teoria psicanalítica. Os autores apontam que a singularidade da análise pode afetar igualmente o analista. Para essa questão, afirmam que a análise deve tomar como princípio a relação direta com a interpretação, ou seja, "a análise bem-sucedida será a que consegue utilizar essa faculdade interpretativa, mas que a mantém num quadro tão estritamente verificável quanto possível" (AUMONT; MARIE, 2004, p. 16).

Os autores ressaltam que as análises crítica e reflexiva do filme também contemplam os aspectos extrínsecos, considerando fontes escritas tais como: argumento, fases sucessivas da planificação, orçamento do filme, plano de produção, e um eventual diário de realização escrito pelo cineasta. Igualmente, devem ser levados em consideração os elementos não escritos, a começar por declarações, reportagens e entrevistas dos diferentes participantes da obra; além de documentos imagéticos, como as fotografias de cena tiradas durante a rodagem ou de um ponto de vista diversificado (AUMONT; MARIE, 2004, p. 81).

Ao assistir aos filmes de Kozák, é comum encontrar cenas que expressam sua sensibilidade artística aliada à técnica cinematográfica, ao mesmo tempo em que transmitem de forma didática os conhecimentos antropológicos adquiridos sobre a cultura *Xetá.* O autor expressa nas imagens seu olhar sensível sobre a realidade que presencia e o compartilha com o público ao qual elas se destinam. Para desenvolver sua forma fílmica, o cineasta teve seu trabalho inspirado em grandes nomes do gênero documental como Robert Flaherty, Armand Denis, Martin Johnson, Walt Disney, Harald Schultz e Darcy Ribeiro (KOZÁK, 1976, p. 2).

De acordo com os modos do gênero documental preconizados por Nichols (2005), nos diferentes modos de criação e produção de documentários, as obras de Kozák supõem aspectos do modo poético e performático na transmissão do conhecimento sobre a cultura indígena *Xetá*. Nichols (2005, p. 140) afirma que o modo poético apresenta muitas faces, mas todas elas enfatizam as maneiras pelas quais a narrativa do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme. Para o autor, tanto o modo poético quanto o performático suscitam questões sobre a transmissão do conhecimento. Nesse sentido, os documentários performáticos possibilitam alternativas na continuidade de um argumento ou nas proposições de problemas mais amplos numa sociedade e enfatizam, no seu modo de representação, formas mais subjetivas nas demonstrações de conhecimento.

Nichols (2005) ressalta que, nesses modos de representação, o presente e o imaginário, muitas vezes na perspectiva pessoal do cineasta, se apresentam na experiência e na memória, no envolvimento emocional, nas questões de valor e crença, no compromisso e nos princípios, sendo esse conjunto de elementos constituinte do processo de compreensão do mundo. De acordo com Nichols (2005, p. 109):

> Nos documentários, portanto, falamos dos assuntos que ocupam nossas vidas da forma mais apaixonada e perturbadora. Esses assuntos seguem os caminhos de nosso desejo, conforme chegamos a um acordo com o que significa assumir uma identidade, ter uma ligação íntima e particular com alguém e pertencer a uma coletividade.

Segundo o autor, tanto o modo poético quanto o performático são avessos à noção de objetividade, pois estão muito ligados ao engajamento individual do cineasta. Para o autor, esses modos se reaproximam, de certa forma, do caráter expressivo e subjetivo criado pelas relações estabelecidas entre os cineastas e os temas. Nesses modos, as expressões emotivas ganham relevância e se tornam predominantes.

Ao tratar os filmes como uma obra subjetiva, a metodologia de análise poética de filmes, preconizada por Gomes (2004, p. 94) aponta algumas das principais características a serem consideradas. A primeira delas é que a obra deve ser pensada em função de sua destinação. Gomes (1996) baseia-se na *Poética*, do filósofo grego Aristóteles (384 a.C – 322 a.C.), que entendia a destinação como a realização dos efeitos da obra, sendo a função do poeta justamente produzir esses efeitos em função de determinado gênero, previsto pela construção interna da obra. Também se ampara na abordagem poética conforme conceituada por Paul Valéry (1990), que concebe o ato criativo como processo intelectual e cerne da criação poética. Valéry considera a obra como algo inacabado, em permanente construção, a

qual é lançada ao mundo em sua diversidade de interpretações. Para Gomes (1996, p. 2), as contribuições de Valéry reestabelecem o sentido inaugural do termo *poética* – do verbo grego *poieo (poiein)*, o que significa "o agir que termina em alguma obra, que deixa para trás de si um resultado". De acordo com Gomes (1996, p. 4),

> Por "poética", portanto, deve-se entender os programas ou projetos de formação ou estruturação da obra de arte onde se inscrevem as intenções operativas dos produtores de obra de arte, da música à literatura, da arquitetura às artes plásticas [...] a produção em sentido transitivo como o ato de estruturar e organizar as estratégias para solicitar um efeito poético desejado.

Ainda segundo Gomes (2004), a análise poética supõe que uma obra fílmica é composta basicamente por três dimensões: *efeitos*, *estratégias* e *recursos*.

A poética aponta para o uso expressivo dos recursos cinematográficos na habilidade de produzir efeitos, os quais podem ser de três tipos: *sensoriais*, *cognitivos* e *emocionais*. Os efeitos sensoriais se encontram, de acordo com o autor, na estética da apreciação fílmica, uma vez que os recursos expressivos cooperam na produção de tais efeitos no espectador. Os efeitos cognitivos são chamados por Gomes (2004) de *composição comunicacional*, significando a intenção de comunicar alguma mensagem ou ideia. Já os efeitos emocionais estão nos elementos de poética, quando os recursos expressivos estão direcionados para produzir efeitos emocionais ou de impulso no espectador. Segundo Gomes (2004), cada um desses aspectos deve ser decomposto durante a análise, a fim de se tentar identificar os procedimentos internos de cada uma dessas dimensões. Levando em conta essas três dimensões, pode-se pensar a análise fílmica e, com base nela, colocar em prática o método proposto – ainda que a *Poética*, como o próprio autor salienta, não esgote a questão da experiência e da análise fílmica em si.

Gomes (2004) afirma que cada filme opera em função de um conjunto de estratégias que vão compor a montagem da obra, o que determinará se o enredo será dramático, cômico ou instrucional, entre outros.

Quanto à dimensão dos recursos, aponta para as ordens *visual*, *sonora*, *cênica* e *narrativa*. A *ordem visual* é expressa na escala de planos, fotografia, enquadramento, movimentos de câmera, luz e profundidade de campo. Já a *ordem sonora* é constituída pelo desenho de som e trilha sonora. Com relação à *ordem cênica*, esta é composta pela direção dos personagens, pelos cenários e figurinos e pela direção de arte. Por fim, compõem a *ordem narrativa* a composição da história, seu argumento e sua trama (GOMES, 2004, p. 98). Desse modo, a poética seria o método pelo qual o analista pode identificar, separar e relacionar os

efeitos produzidos na obra, no intuito de compreender de que forma eles são estrategicamente compostos no filme para alcançar o seu público.

Nesse sentido, a criação poética de Vladimir Kozák se evidencia nos aspectos sensoriais, cognitivos e emocionais presentes em sua obra. O cineasta utiliza os elementos da linguagem cinematográfica para compor sua expressão artística. Tais evidências se apresentam na sequência narrativa dos planos, no enquadramento, na utilização da luz, da sombra, no contraste das cores, em harmonia com o assunto que quer comunicar. Nas imagens a seguir destacamos alguns desses aspectos:

IMAGEM 32 – Criança Xetá com sua ave de estimação (1955-1958)



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last Free Men of Paraná – The Hëta*, 1955-1958. Parte II.

Na imagem 32, o cineasta coloca na mira de sua câmera uma criança *Xetá* segurando o graveto onde uma ave se apoia. O momento captado pelo cineasta demonstra a absorção profunda do menino nessa relação, em que percebemos a sintonia e a confiança entre os dois na troca de olhares. Kozák busca transmitir essa mesma essência na relação com o público ao qual se destina seu trabalho.

Na mesma temática, aves e crianças, a imagem 33 evidencia novamente os recursos utilizados por Kozák na expressão de sua poética. A cena apresenta uma menina *Xetá* de costas, com dois filhotes de gaviões apoiados em seu braço direito, o que demonstra a relação próxima entre os habitantes da natureza. Com naturalidade, ele insere no plano americano[150] a profundidade de campo em que se vê o *habitat* e o abrigo do grupo. A luz que bate sobre as palhas do abrigo, juntamente com o fundo verde da mata, inspira a sensação de um ambiente mais acolhedor e menos hostil, aproximando o espectador ao modo de vida na densa floresta.

IMAGEM 33 – Menina *Xetá* segurando duas aves (1955)



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last Free Men of Paraná – The Hëta*, 1955-1958. Parte II.

Outro aspecto da poética se apresenta nos *close-ups*, demarcando as expressões de boca e olho, como quem desenha com a câmera um sentimento. Na imagem 34, Kozák coloca em primeiro plano a pequena *Xetá*, que olha para o horizonte e cujo olhar profundo pode expressar um estranhamento, uma curiosidade. No mesmo enquadramento, há uma criança maior em segundo plano com brincos de penas e apenas o detalhe da boca e queixo; ao fundo,

[150] O termo *plano americano* se refere ao enquadramento dos personagens do joelho ou da cintura para cima, e se popularizou nas décadas de 1930 e 1940 entre os diretores de Hollywood, pela necessidade de se incluir no enquadramento as armas que ficavam na cintura dos heróis e anti-heróis dos filmes de velho oeste.

o abrigo *tapuy*. Mesmo com pouco espaço de enquadramento, o cineasta insere informações sobre os sujeitos em seus contextos naturais. Mas também utiliza esses elementos para sensibilizar sobre o modo de vida das crianças naquele contexto.

IMAGEM 34 – Menina *Xetá*



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last Free Men of Paraná – The Hëta*, 1955-1958. Parte III.

Para criar suas obras, Kozák buscou na poética das imagens um fio condutor para sua narrativa didática sobre os costumes e cotidianos dos *Xetá*. Para tanto, empregou estratégias e recursos da linguagem cinematográfica, como a profundidade de campo, uso da luz, enquadramento do ambiente, entre outros, para alcançar efeitos sensoriais, cognitivos e emocionais em sua obra. Para operar a análise poética dos filmes educativos criados por Kozák, optamos pelo conjunto de filmes sobre os *Xetá*, organizado em sete partes gravadas entre os anos de 1955 e 1958 com o intuito de produzir filmes educativos para o Museu Paranaense. A seguir, convidamos o leitor a compreender os processos que Kozák percorreu para compor sua obra educativa sobre os *Xetá*.

3.2 Elementos técnicos e produção com fins educativos

Para análise dos elementos técnicos dos filmes, seguimos os pressupostos de Aumont e Marie (2004) no que tange à seleção das cenas convertidas em fotogramas[151]. Ao proceder a essa seleção, seguimos os seguintes critérios: as cenas que coincidem com os registros deixados por Kozák a respeito do que vivenciou durante o processo de captura das imagens; as fotografias do período realizadas por ele e por terceiros; os roteiros feitos por Kozák; os artefatos utilizados na montagem da obra e os artigos publicados pelo autor.

A obra intitulada de *Last Free Men of Paraná – The Hëta* é constituída por um conjunto de filmes organizados em sete partes gravadas entre os anos de 1955 e 1958, na Serra do Dourados, no Paraná. De acordo com as fontes escritas pelo cineasta, o conjunto de filmes foi gravado entre 1955 e 1958. Porém, foi possível identificar os anos de gravação em apenas dois dos sete filmes. Na parte II, a cena de abertura apresenta o ano de 1955 e na parte V, o ano de 1957. As partes foram nomeadas entre I e VII e não seguem uma ordem cronológica, consistindo de sequências narrativas por temáticas. Para identificá-las, confrontamos o conteúdo das cenas com o primeiro arrolamento realizado por Trevisan (1979).

Os filmes são do gênero documental, como o próprio Kozák classificou, tendo ele mesmo como roteirista, cinegrafista, montador e diretor de arte e fotografia. A produção dos filmes esteve vinculada institucionalmente ao cinema educativo do Museu Paranaense e à Universidade Federal do Paraná, contando com a coordenação técnica do professor antropólogo José Loureiro Fernandes. Os filmes são coloridos e não sonorizados, tendo as imagens sido captadas em película reversível *kodachrome.* Seu negativo, depois de revelado, foi transformado em cópia de exibição, em formato 16mm. Os rolos analógicos[152], originalmente com 55 metros, foram em grande parte recuperados e submetidos posteriormente ao processo de digitalização pelo Museu Paranaense, tendo sido este formato o consultado para realização desta pesquisa. O conteúdo narrativo apresenta os costumes, os

[151] Em relação à qualidade das imagens em movimento, salientamos que, ao congelá-las em fotogramas, elas sofreram alterações quanto à sua nitidez, tendo sido editadas pela autora para melhor definição.

[152] Em 1991 os filmes foram encaminhados à Cinemateca Brasileira com o objetivo de recuperação, ali permanecendo até 14 de novembro de 2005, sendo então devolvidos ao Museu Paranaense. Foi realizada a descrição técnica e de conservação dos filmes. Seu estado de conservação, conforme o boletim de entrada na Cinemateca Brasileira n. 03914, em 15/08/1994, foi descrito da seguinte forma: "GT 2B. Tem um leve abaulamento e algumas manchas de umidade". (MUPA, 2022). Outro aspecto referente à qualidade é a coloração das imagens, predominantemente em tons amarelados, alteradas pelos desgastes devidos às condições inadequadas de armazenamento e à ação do tempo, o que possivelmente interferiu na visualidade e nitidez das imagens que foram digitalizadas posteriormente ao ano de 2005.

rituais, o modo de subsistência e o *habitat* dos últimos membros do grupo *Xetá*. Para subsidiar a compreensão técnica do conjunto da obra, apresentamos um quadro descritivo (Quadro 5), com as informações gerais sobre o filme.

QUADRO 5 – DESCRIÇÃO DOS FILMES

DESCRIÇÃO FÍLMICA				
	Data	**Tamanho original**	**Duração digitalização**	**Sinopse da versão digitalizada**
Parte I (602b)	1955-1958	55 metros	36:44 minutos	O filme apresenta o início da viagem à Serra dos Dourados, cenas das caçadas, manufatura de machado lítico, refeição de ratos do mato, manufatura de flechas, refeição de palmitos e jaracatiá, além do levantamento de *tapuy* (abrigo *Xetá*).
Parte II (802a)	1955	55 metros	41:20 minutos	Adorno de cabeça com pele onça – preparo de refeição com cobra assada – caçada tucanos, macaco e tamanduá – escalada árvore – aves de estimação-aparecem Heiracan e Meo – curativo com pele de onça – rituais de cura, crianças brincando no rio.
Parte III (802b)	1955-1958	55 metros	22:15 minutos	Derrubada da palmeira de jerivá – refeição de palmitos – flechada dos pássaros – ritual do urubu, ritual pequeno indígena, manufatura de tembetá de resina de jatobá– artesanato de animais em cera – artesanato de vasilhas de ferver água que eram feitas de tanguá memba e de espátula flora de jerivá – porongos – artesanato de colar – brinco de penas – caçada – construção do tapui – tembetás de resina de madeira de jatobá e outras
Parte IV (0803b)	1955-1958	55 metros	21:02 minutos	Refeição de larvas de palmeira – assado de tatu – instrumento de sopro – escalada de árvore-com escada de tronco – cura com unguento de urtiga e abanação com couro de onça – tembetás – preparo de chá de mate.
Parte V (601 b)	1957	55 metros	17:59 minutos	Manufatura de machado lítico, derrubada de palmeira – palmito – vasilha de espátula floral de jerivá ao fogo – banho de criança no rio – manufatura de *waurá kaimbé* – luta simulada com *waúna haimbé* – preparo de *wuá hatimai* (flexa de mão ou lança) – arremesso de *wuá hatimai* – mordedura de cobra – tratamento com mate – assado de cobra.
Parte VI (602)	1955-1958	55 metros	36:32 minutos	Manufatura de colar – manufatura arma, rituais – curativo, caça aves para adornos.
Parte VII (603)	1955-1958	55 metros	46:32 minutos	Armadilha contra furto de caça (*manduka*) – mulheres na aldeia – assado de macaco – preparo do mate – banho no rio – manufatura de pino para boca – colheita de banana de mico – escalada e cipó – Meo, espírito mau – derrubada de mel silvestre – inseto serrador – assado de tatu branco – Nhango à procura de vermes – procura de larvas – tecido no tear – sono ao pé do fogo.

Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last Stone Age Men*, 1955-1958.

O título, originalmente em inglês, também pode denotar uma intenção quanto à destinação do filme, que a princípio esteve restrito a estudantes e pesquisadores do Museu Paranaense e da Universidade Federal do Paraná e posteriormente circulou entre o público acadêmico e científico em âmbito nacional e internacional. Outras versões do filme foram realizadas a partir das imagens gravadas por Kozák. Segundo Luis Fernando Severo (2021, p. 132), o filme *Os índios Xetá na Serra de Dourados* foi montado e sonorizado em 1963 pelo *Centre National de la Recherche Cientifique*, através do *Musée de l'Homme*, instituição integrante do *L'Institut d'Ethnologie* de Paris. De acordo com o autor, os créditos iniciais apresentam como diretor José Loureiro Fernandes e o cineasta Arnaldo Jabor como autor do texto de narração, sendo a Kozák atribuídas as imagens.

De acordo com as imagens 35 e 36, os títulos dos filmes foram nomeados de duas formas na língua inglesa: *Last Stone Age Men (Últimos homens da Idade da Pedra – Os Hëta*), nas partes I, IV, VII e *Last Free Men of Paraná (Últimos homens livres do Paraná – Os Hëta*), nas partes II, III, V e VI.

IMAGEM 35 – Cena de Abertura com o título *Last Stone Age Men: The Hëta* (1955-1958)



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last Stone Age Men*, 1955-1958. Partes I, IV e VII

IMAGEM 36 – Cena de Abertura com o título *Last Free Men of Paraná* (1955-1958)



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last Free Men of Paraná – The Hëta*, 1955-1958. Partes II, III, V e VI

A variação dos títulos pode indicar, no primeiro caso, uma alteração na concepção em favor da ideia de uma cultura primitiva dos povos originários em relação aos homens brancos "civilizados", tidos como mais evoluídos em relação aos primeiros. Essa ideia foi de certa forma contestada por Kozák em seu relatório:

> [...] em primeiro lugar, ninguém sabe com exatidão qual a origem desses indígenas. Deve-se fazer, inclusive, uma correção na denominação que os jornais lhes deram de 'Povo da Idade da Pedra' Em nossa opinião, trata-se de um qualificativo duvidoso. [...] o fato de aquele 'Povo da Idade da Pedra' já ser versado na técnica da tecelagem, embora primitiva, coloca-os numa classe diferente e talvez alguma reclassificação deva ser feita pelos antropólogos. (KOZÁK, 1976, p. 11)

Em relação ao fato de os filmes serem divididos em sete partes, nossa hipótese é que os fragmentos, filmados em diferentes momentos, ocorreu devido à falta de incentivo técnico e financeiro enfrentada por Kozák e pelo próprio Museu Paranaense ao longo de sua vinculação à Instituição, conforme mencionado no capítulo anterior. Segundo relata o próprio Kozák:

> Quanto a mim, tentei apenas pintar um quadro mais ou menos autêntico da vida e dos costumes daqueles indígenas. Eles atraíram minha atenção pelo simples fato de serem FILHOS DA NATUREZA, criaturas que, em nossos dias, já são uma raça extinta em quase todas as partes do mundo. Contudo, meus esforços não chegaram a ser coroados de sucesso, em razão dos muitos obstáculos que me impediram de fazer uma pesquisa exaustiva. Alguma coisa, porém, sempre conseguimos realizar. (KOZÁK, 1976, 12)

Além das dificuldades financeiras, durante o longo período em que visitou periodicamente os *Xetá*, diversos obstáculos foram se apresentando para a concretização do documentário. Entre as dificuldades mencionadas por Kozák (1976, p. 12), estavam as de acesso ao grupo, tendo em vista as barreiras geográficas, a dificuldade de comunicação e a falta de conhecimento sobre a cultura e os costumes da etnia. Entretanto, a ideia de registrar o modo de vida dos *Xetá* motivou Kozák a transpor tais obstáculos, e mesmo sem o apoio que almejava, não poupou esforços para conseguir captar imagens e informações sobre o grupo. Chegou a investir recursos próprios para financiar suas expedições, buscando ajuda técnica e financeira entre pesquisadores, amigos, museus internacionais, revistas, órgãos estatais e particulares. Como resultado de seus esforços, compôs o conjunto de sete filmes sobre a etnia *Xetá*.

De acordo com Aumont (2004, p. 230), o conjunto da obra fílmica se compõe por sequências de planos captados por uma película que, ao ganhar certo ritmo em um equipamento de projeção, gera a sensação de movimento. Segundo o autor, a noção de plano se define no espaço do campo visual, na sequência de diferentes planos que compõem a cena e nas formas de montagem, o que se torna indispensável para a narrativa. Portanto, o plano se constitui pelos acontecimentos que ocupam o espaço fílmico. Entre os elementos técnicos que compõem a linguagem cinematográfica está a noção de campo, que engloba todos os elementos presentes na imagem: cenários, personagens, objetos, planos, enquadramentos e luminosidade.

O plano pode ser compreendido pela imagem rítmica e temporal que modela a noção espacial, sendo seu tamanho determinado pela distância entre a câmera e o objeto filmado. A escolha de como os planos são filmados é fruto do olhar cinematográfico do diretor. Entre os tipos de plano estão: o *plano geral*, cujo enquadramento da cena acontece em sua totalidade para demonstrar o todo da ação; o *plano médio* ou *americano*, usado quando se mostra apenas o conjunto de elementos envolvidos na ação, sendo a figura humana enquadrada do joelho para cima, o que permite ao espectador enxergar melhor seus gestos e expressões, comportando três personagens; o *plano sequência*, filmagem de toda ação em um único plano

sem cortes; e o *close-up,* enquadramento na figura humana do ombro para cima, mostrando o rosto, ou um detalhe dele como um olho ou boca, chamado também de *plano detalhe* ou *primeiríssimo plano*, onde também pode apresentar o enquadramento de um objeto isolado ocupando o todo da tela.

O termo "enquadramento" é similar ao utilizado na pintura e na fotografia e aparece no cinema para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um determinado ângulo. Fala-se o enquadramento em *plongée*, quando o objeto é filmado de cima; em *contra-plongée*, quando filmado de baixo; oblíquo, frontal e fechado.

Na sequência de imagens a seguir, podemos observar as estratégias visuais nos planos utilizados para demonstrar o processo de tecelagem dos *Xetá*. Para enfatizar os aspectos didáticos na construção da obra, Kozák utiliza as imagens como suportes de memória para registrar o processo de diversas ações executadas pelos *Xetá* no seu cotidiano. Como complemento do registro, Kozák (1979) escreve sobre o que as imagens não podem captar, como a maciez do tecido, o tamanho do tear ou o tempo para soltar as fibras, informações importantes para transmitir um conhecimento:

> Os aventais eram tecidos de fibra macia de caraguatai por homens, ou às vezes por mulheres, em teares muito simples de duas barras. Primeiramente foi coletada uma grande quantidade de folhas de bromélia para extração da fibra. Eles foram deixados em uma lagoa para molhar e amolecer, e, quando removidos alguns dias depois, a polpa mole e apodrecida podia ser facilmente espremida das fibras. As fibras longas eram então lavadas em um riacho e penduradas para secar. As fibras secas foram fiadas em um fio semelhante a um cordão de duas camadas rolando na coxa. O fio foi enrolado em bolas e estava pronto para usar. O tear foi construído com a cravação de duas estacas, com cerca de 10 cm. (4 pol.) de diâmetro, no solo cerca de 2,5 m. (8 pés) de distância. Uma travessa foi amarrada horizontalmente a essas colunas em qualquer lugar de cerca de 60 cm. a 90cm. (2-3 pés) do solo, dependendo da preferência do tear. (KOZÁK, 1979, p. 409).

Na imagem 37 podemos observar em plano geral três adultos interagindo na construção do tear e duas crianças que participam da ação brincando com a estrutura montada. Ao fundo da mata, o espaço serrado demonstra que a cena pode ter sido reproduzida para a captura e registro das imagens. Na sequência, Kozák aproxima a câmera em plano médio e para mostrar os indígenas na ação de tecer os fios.

IMAGEM 37 – Tecelagem Xetá 1 (1955-1958)



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last Free Men of Paraná – The Hëta*, 1955-1958. Parte VII

Na imagem 38, Kozák utiliza do plano detalhe no enquadramento das mãos, dos objetos e dos fios sendo tecidos pelas mãos dos indígenas, em sequência volta ao plano médio para mostrar o produto final.

IMAGEM 38 – Tecelagem Xetá 2 (1955-1958)



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last Free Men of Paraná – The Hëta*, 1955-1958. Parte VII.

Um dos aspectos mais importantes na técnica fotográfica de um filme é a iluminação, tendo em vista que a luz direciona o olhar para o plano fílmico, criando sensações e sentimentos. De acordo com David Bordwell e Kristin Thompson (2013), a iluminação, por sua vez,

> [...] é mais do que aquilo que nos permite enxergar a ação: áreas mais claras e mais escuras dentro do quadro ajudam a criar a composição geral de cada plano e, assim, orientar a nossa atenção para certos objetos e ações. Um ponto iluminado pode chamar nossa atenção para um gesto importante, enquanto uma sombra, por sua vez, pode esconder um detalhe ou criar suspense sobre o que pode estar presente. A iluminação pode também articular texturas: a curvatura de um rosto, a textura de um pedaço de madeira, o rendilhado de uma teia de aranha, o brilho de uma jóia. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 222)

De acordo com Severo (2021, p. 134), para além da importância documental antropológica e etnográfica, as obras de Kozák se destacam pelas características marcantes de sua técnica de filmagem, a qual pode ser percebida pelo domínio da linguagem cinematográfica. Frente à impossibilidade de utilização de refletores de luz, o cineasta utilizava a luz natural para obter uma boa definição das imagens em meio à natureza, o que evidencia “o seu extraordinário domínio técnico da insolação e da incidência de luz natural em cada local de filmagem”. Para o autor, “nesse aspecto, é evidente sua maestria no

posicionamento das pessoas e objetos filmados, fazendo com que sejam alcançados pela luz mais favorável possível". Segundo Severo (2021, p. 134),

> Essa técnica origina planos impecavelmente enquadrados e iluminados, não ficando nada a dever às filmagens documentais feitas por equipes completas e detentoras de muito mais recursos. Não são perceptíveis muitas evidências de improvisos nessas imagens, no material bruto é possível observar que todos os planos são aproveitáveis numa montagem final.

Na imagem 39, podemos observar, no enquadramento do pequeno *Xetá, o* domínio da iluminação sobre a expressão concentrada em sua ação. Para Fellini, "Luz é tudo. Ela expressa ideologia, emoção, cor, profundidade, estilo. Ela pode apagar, narrar, descrever" (FELLINI apud BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 222)

IMAGEM 39 – Criança *Xetá* (1955-1958)



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last Free Men of Paraná – The Hëta*, 1955-1958 – parte VII.

Outro elemento técnico importante na produção de um filme é o roteiro, peça fundamental para a direção de uma obra audiovisual. Nas produções cinematográficas, o processo de produção se baseia em indicativos expressos em um roteiro previamente

estabelecido, que prevê ações, narrativas, custos e materiais ou equipamentos necessários. É pelo roteiro também que se pode prever a criação de um ambiente e uma iluminação. Tendo conhecimento das técnicas de produção cinematográfica, Kozák fazia anotações antropológicas e escrevia uma espécie de roteiro para otimizar suas filmagens.

No conjunto de desenhos e fotogramas reunidos na imagem 40, podemos identificar essa prática. No primeiro esboço, à esquerda, observamos a disposição da ave no ritual do Urubu, e em seguida, à direita, a cena representada por Kozák. Já no desenho abaixo, à esquerda, o cineasta representou em esboço o ritual de cura realizado na cabeça do doente. Os elementos comuns entre o esboço e a imagem são o indígena, deitado na frente de uma criança, e o abrigo *Tapui* ao fundo, sendo que a imagem denota a participação das crianças nos rituais. Essas coincidências indicam que Kozák utilizava esboços desenhados para compor os roteiros e planejar previamente as cenas.

IMAGEM 40 – Roteiros e cenas (1955-1958)



Fonte: Acervo Vladimir Kozák – MUPA.

Kozák utilizou os elementos técnicos da linguagem fotográfica, bem como as técnicas de montagem, para compor a narrativa didática em sua obra pautada nos pressupostos do cinema educativo amplamente incentivado no Brasil. Os aspectos didáticos da obra são percebidos nas estratégias de montagem fílmica.

3.3 Elementos didáticos na montagem cinematográfica

Considerando os pressupostos do filme educativo em seus aspectos didático-pedagógicos, analisamos as estratégias de montagem que englobam a utilização de artefatos e objetos para compor a totalidade da obra, no sentido de potencializar a comunicação e a recepção da obra. Segundo Eisenstein (1990, p. 27), é na montagem do filme que o espectador é impulsionado a passar pela mesma trilha criativa do cineasta ao produzir as imagens, não apenas ao visualizar os elementos representados na obra, mas também na experiência do processo dinâmico vivenciado pelo autor. Nesse sentido, Kozák utilizou os recursos da montagem fílmica para introduzir o espectador ao assunto a ser tratado, aproximando-o visualmente de suas percepções e intenções, como os elementos intertextuais que veremos a seguir.

Ao longo do século XX, a linguagem cinematográfica incorporou diversos recursos técnicos e estéticos, tais como letreiros, cartazes, músicas, ilustrações e textos, ferramentas complementares para comunicar aos espectadores sobre a obra fílmica. Dentre os elementos que compõem a linguagem do cinema como recursos criativos, a intertextualidade[153] foi utilizada no sentido de complementar uma informação, relacionar a obra em questão com obras anteriores ou até mesmo transformar fragmentos de imagens em novas cenas.

Segundo Gonçalves e Renó (2009, p. 1-34), a intertextualidade sempre esteve presente na linguagem do cinema desde os tempos do cinema mudo[154], em que as pistas simbólicas podiam ser apenas visualizadas. Naquele período, recursos de linguagem

[153] A noção de intertextualidade tem origem, na década de 1920, a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin sobre o dialogismo, sendo entendida como a relação entre vozes pertencentes a diferentes sujeitos, passíveis de identificação ou não. O termo ganhou projeção em 1969, com a publicação do texto *A palavra, o diálogo e o romance,* de Julia Kristeva. Entende-se a intertextualidade no contexto cinematográfico como o diálogo entre textos elaborados com diferentes linguagens, diferentes semióticas, em um mesmo contexto, incorporadas à obra cinematográfica, alterando ou ampliando o seu significado e sua linguagem original (GONÇALVES; RENÓ, 2009, p. 1).

[154] De acordo com Aumont e Marie (2006, p. 48), foi somente depois da invenção do cinema falado, por volta de 1930, que se utilizou tal termo. Caracterizava-se pela expressividade gestual e mímica dos atores, aspectos visuais notadamente percebidos no enquadramento e composição dos planos, que recorriam a inserções breves de efeitos sonoros, letreiros, primeiros planos, efeitos gráficos e outros.

comumente eram utilizados nas cenas iniciais e entre as sequências das imagens, para indicar diálogos e informações importantes para compreensão da obra. Os recursos de linguagem da época limitavam-se às imagens captadas em película em preto e branco, às músicas, geralmente executadas ao vivo nas salas de projeção, e às telas de transição com textos para complementar a atuação do elenco, cujo sucesso dependia da força da expressão corporal. Essa mistura de linguagens era feita de forma artesanal. Para Gonçalves e Renó (2009, p. 5), a intertextualidade no cinema pode ser compreendida como o diálogo entre textos elaborados com diferentes linguagens e semióticas. Portanto, a intertextualidade no cinema também pode se referir à estrutura ou às linguagens características de um tipo específico de texto, como os desenhos, imagens e textos, no sentido de alterar ou ampliar o significado da linguagem original.

De acordo com Da-Rin (2006, p. 47), a linguagem audiovisual amplamente utilizada pelos cineastas se dava pelas sobreposições e fusões de imagens, na variação de planos e velocidades, além de recursos como as animações. Os elementos de intertextualidade no cinema podem ser percebidos em obras como a de Dziga Vertov, intitulada *O homem com a câmera* (1929*)*, que utiliza de sobreposições de imagens e organização de fragmentos na montagem do filme de modo a construir uma narrativa e nas obras de *Nanook* (1922), de Robert Flaherty, que constrói micronarrativas, introduzindo dramaticidade ao real.

O conceito de montagem preconizado por Eisenstein (1990) nos permite considerar os elementos intertextuais utilizados na justaposição de objetos, fatos, fenômenos, como tratamento criativo da realidade, sendo o realismo uma concepção artístico cultural que procura, na expressão da materialidade histórica e social, representar a realidade em que os sujeitos estão inseridos. Assim, a composição cinematográfica elaborada pela montagem é a forma pela qual a realidade se revela na visão do cineasta. Nesse sentido, surge um novo conceito, uma nova qualidade:

> A justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente (EISENSTEIN, 1990 p. 16).

Segundo Lagny (2009, p. 111.), os filmes documentários são tradicionalmente compostos por montagens de imagens tomadas do mundo real e assemelhadas a outras fontes familiares aos historiadores, tais como textos diversos, produtos de imprensa, fotografias ou desenhos aos quais podemos acrescentar ainda fragmentos de outros filmes já realizados.

Percebemos nos filmes de Kozák a utilização de imagens e textos para compor sua narrativa. Durante as visitas realizadas ao acervo do cineasta abrigado no Museu Paranaense, em busca das fontes materiais, muitas delas ainda em catalogação, localizamos vários objetos curiosos, entre eles diversas caixas com “letrinhas”, figuras e ilustrações, muitas das quais foram utilizadas na montagem dos filmes, como pudemos perceber posteriormente. Dominando as técnicas do desenho e da pintura e contando com a colaboração de sua irmã Karla, Kozák confeccionou figuras, letras e números, tendo também importado artefatos específicos do cinema, como letreiros complementares. Na imagem 41, observamos alguns dos artefatos utilizados por Kozák para compor sua narrativa, compostos de letras e desenhos de diferentes tamanhos e cores.

IMAGEM 41 – Artefatos



FONTE: Acervo de Kozák: Museu Paranaense (MUPA) – (montagem autora).

Em entrevista a Benetti (2015), Tirone Hurt contou à pesquisadora que colaborou com os filmes produzidos e editados por Kozák, de quem era próximo, atuando como moldureiro de suas aquarelas, e devido às suas habilidades com marcenaria, ajudava-o a produzir objetos para as animações integrantes das montagens, realizadas quadro a quadro:

> Era tudo as figurinhas que ele fazia. [...] Ele fazia animação. Filmando quadro a quadro. Filmava, movimentava. Um trabalho paciente. Você vendo hoje nem parece que era feito tão rudimentarmente. Eu ajudava ele na parte que me cabia, na parte de marcenaria. Eu ia lá e fazia os tabuleiros. [...] Ele dizia o material que precisava, dava a medida precisa, tudo, tudo. Fornecia o desenho, as medidas. E ele mesmo desenhava as figurinhas. Fazia em cartolina, fazia como era a *Cavalhada*, tudo detalhado. (BENETTI, 2015, p. 9)

Após tomarmos conhecimento desse fato, tratamos de encontrar esses elementos nas imagens fílmicas, por exemplo, do gavião-real, por ele desenhado (imagem 42), presente no Brasil em regiões florestais remotas, em áreas protegidas, como reservas de Mata Atlântica. A ave foi utilizada por Kozák para representar a fauna do estado do Paraná, nas cenas de abertura das partes I, II e VII, como podemos identificar na imagem 43.

IMAGEM 42 – Artefatos (Gavião Real)



Fonte: Acervo Vladimir Kozák: Museu Paranaense (MUPA).

No processo de montagem, Kozák utilizou de letras e artefatos confeccionados por ele como estratégia complementar na transmissão da informação ao espectador, uma vez que

não possuía os recursos de um filme sonorizado. As características didáticas do filme se apresentam em vários aspectos do processo de realização dos filmes, desde a construção do roteiro até a montagem das cenas, a fim de levar ao público especialista e ao leigo o conhecimento sobre o conteúdo que se queria transmitir.

O cineasta lançou mão do recurso dos elementos intertextuais em diversos momentos na montagem dos filmes, especialmente nas aberturas e encerramentos, os quais consistiam fundamentalmente em letreiros e imagens de objetos utilizados na composição das cenas. Destacamos aqui as cenas de abertura e a justaposição de cenas gravadas em outras ocasiões para compor sua narrativa. Nas imagens a seguir, podemos perceber a utilização desses recursos no sentido de referenciar as imagens a um espaço geográfico, a elementos simbólicos de uma cultura ou presentes nos ambientes de natureza, aspectos que aparecem com frequência nas cenas de abertura.

A imagem 43 é composta por quatro fotogramas retirados das partes I, II, III, IV e V. O primeiro localiza o espectador sobre o lugar onde foi gravado o documentário, compondo as letras sequenciais na descrição PARANÁ, acima das letras uma figura representando um Gavião Real (Imagem 42) e abaixo um trabalhador rural, símbolos que remetem à agricultura do estado do Paraná. Na sequência, podemos identificar o título do filme na língua inglesa, supostamente almejando alcançar o público estrangeiro, em letras compostas na descrição *Last Stone Age Men: The Hëta* (Últimos Homens da Idade da Pedra: Os Hëta), em diferentes letras e fontes na cor branca e vermelha, as letras sobrepostas ao fundo azul com raios em amarelo e laranja saindo do canto inferior direito. No fotograma seguinte, abaixo e à esquerda, o autor apresenta o tema do filme, *The Höta*, em letras emolduradas sobrepostas ao pano de fundo estampado que remete à pele de uma onça pintada, animal nativo de florestas, denotando o *habitat* natural dos indígenas. No último fotograma, cena de outra abertura, o autor modifica o título do filme para *Last Free Men of Paraná (Últimos homens livres do Paraná).*

IMAGEM 43 – Fragmento 1 – Cenas de Abertura



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last Free Men of Paraná – The Hëta*, 1955-1958– (montagem da autora).

Em outro filme, as cenas de abertura informam o espectador sobre o ano em que ocorrem as gravações, como representado na imagem 44. Nesse caso, o autor também utiliza recursos intertextuais para compor sua narrativa. A primeira imagem da sequência apresenta números que remetem ao ano de 1955. Na sequência seguinte, é exposta sua autoria, em letras emolduradas sobrepostas ao pano de fundo estampado, o qual remete à estampa da pele de uma onça pintada, animal nativo de florestas, denotando o *habitat* natural dos indígenas. Na imagem subsequente, o autor apresenta o mapa do estado do Paraná, localizando geograficamente a região, e na última, simula o percurso entre a cidade de Curitiba e a região da Serra dos Dourados, onde viviam os *Xetá*.

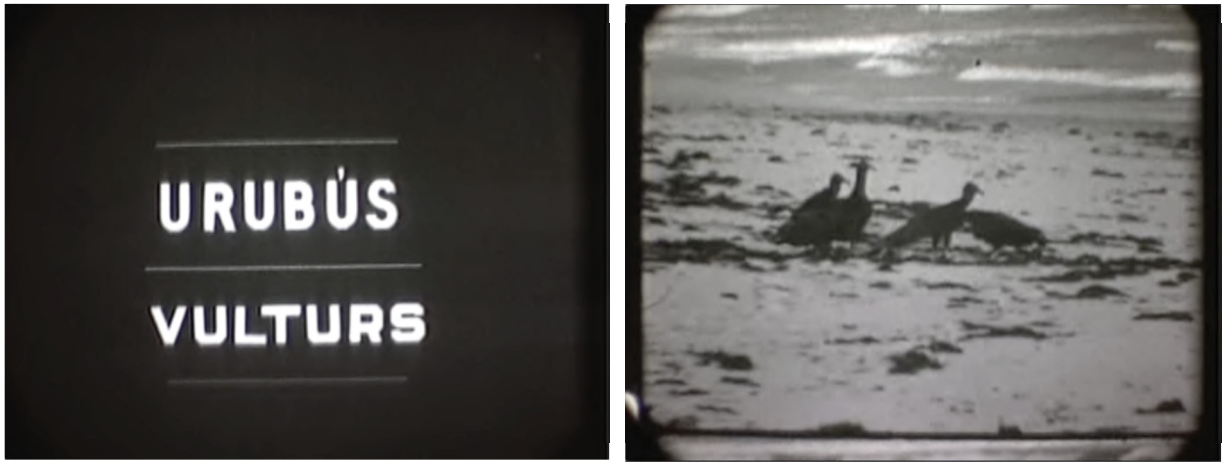
IMAGEM 44 – Fragmento 2 – Cenas de Abertura



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last Free Men of Paraná – The Hëta*, 1955-1958. Parte VII (montagem da autora).

Na imagem 45, podemos perceber que Kozák também utiliza dos intertextos entre as cenas de transição na mudança de assuntos como demonstra o primeiro fotograma, onde foi inserido o título "URUBÚS VULTURS", com as letras em maiúsculas e em branco no fundo preto para referir-se aos abutres. Já o fotograma ao lado traz cenas gravadas em momentos anteriores para compor a referência do filme sobre as imagens de urubus. As cenas foram gravadas na praia do litoral do Paraná, mas Kozák recorre à montagem para inserir cenas de outros filmes na composição de sua narrativa, com o intuito de demonstrar a passagem do tempo introduzir o espectador ao assunto que virá nas próximas cenas, que, neste caso, é o "ritual do urubu", característico da cultura *Xetá.*

IMAGEM 45 – Cena de introdução ao “Ritual do Urubu”



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last Stone Age Men*, 1955-1958 –fotogramas do filme (montagem da autora). Parte III.

De acordo com Nichols (2005, p. 56), nos documentários a retórica acontece por meio da montagem, evidenciando as relações de espaço e tempo para criar significados, presentes na forma com que os filmes apresentam aspectos de realidade. Para o autor, a realidade está sujeita à interpretação do cineasta. Segundo Nichols (2005, p. 56):

> Com frequência, o documentário exibe um conjunto mais amplo de tomadas e cenas diversificadas do que a ficção, um conjunto unido menos por uma narrativa organizada em torno de um personagem central do que por uma retórica organizada em torno de uma lógica ou argumento que lhe dá direção.

Em relação aos aspectos técnicos da montagem cinematográfica, a versão digitalizada traz fragmentos das cenas gravadas. Em comparação com os roteiros e diários de Kozák sobre as gravações, identificamos o cuidado com a montagem na escolha das temáticas para compor as sequências das cenas e transmitir imagens, encenadas ou não, da cultura *Xetá*. Eisenstein (1990, p. 36) chama de *montagem* a totalidade do processo histórico-social representado por fragmentos que, mesmo isolados, não perdem de vista a totalidade da obra, sendo nesse protótipo de criação que a arte engendra a realidade. Para o autor, é nesse conflito mediado que está a dialética da forma artística. Nos aspectos didáticos da obra são percebidos elementos técnicos e objetos de apoio utilizados na construção de sequências narrativas com o intuito de informar o espectador por meio das imagens. Eisenstein (1990, p. 86) chega ao conceito de montagem, definida por ele no “conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas”. Ou seja, a montagem acaba por proporcionar uma relação direta entre a justaposição de fragmentos sucessores dentro da sequência para transmitir uma mensagem.

Em suas reflexões, Eisenstein (1990) confere ao filme a função de reproduzir discursos e defende a montagem como o processo que proporciona a articulação deles. Kozák organizou roteiros, reuniu informações e utilizou-se do conhecimento técnico para captar imagens e criar narrativas sobre temáticas ligadas às atividades do cotidiano dos *Xetá*.

Na sequência de cenas sobre o "preparo da erva-mate" (imagem 46), percebemos nos fotogramas essa montagem de forma didática, com que o cineasta narra o processo, desde a coleta da erva até seu preparo e consumo. Na sequência das cenas, o indígena *Xetá* escala a árvore e coleta os galhos com as folhas da erva, secando-as no mesmo local em fogueira preparada. Em seguida, organiza os galhos em fardos e os leva até o acampamento. Juntamente com uma criança, possivelmente seu filho, separa as folhas dos troncos e as tritura com as mãos. Finalmente armazena o pó em uma cumbuca e o prepara para o consumo coletivo.

IMAGEM 46 – Cena de preparo da erva-mate (1957)





Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last Free Men of Paraná – The Hëta*, 1955-1958 (montagem da autora). Parte VII.

Entre as estratégias de comunicação cinematográfica, Kozák utilizou a montagem como forma didática e artística para expressar sua narrativa sobre a cultura da etnia *Xetá*. De modo poético e performático, buscou criar significados nas imagens produzidas ao público a quem destinou a obra educativa. Diante da falta de recursos tecnológicos na captura do som, utilizou a seu favor a linguagem cinematográfica para ampliar as percepções e inserir, mesmo que de forma indireta, "os sons da floresta". Esses aspectos foram descritos em seu relatório (KOZÁK, 1976, p. 47), como veremos a seguir.

3.4 Representações visuais dos sons da floresta

Até meados dos anos de 1920, os recursos sonoros eram escassos nas produções cinematográficas. A captação do som e da imagem acontecia separadamente. Entretanto, os cineastas, no intuito de estimular sensações auditivas, buscaram suprir a ausência tecnológica em suas produções, potencializando, na montagem, a utilização de letreiros, de intertítulos[155] e na composição das imagens, explorando as texturas produzidas pelos efeitos de luz e sombras, do ângulo e do enquadramento das cenas. Para ampliar ainda mais as experiências sonoras dos espectadores, diversas estratégias foram utilizadas pela indústria cinematográfica, como os recursos adicionais complementares, incluindo narrador, pianistas, sonoplastas e orquestras nas salas de projeção.

De acordo com Pires e Villa (2018, p. 204), os elementos de fotografia e de montagem das imagens tinham um papel fundamental na sensação acústica, sendo comumente utilizados nas formas de enquadramento e *close-ups* para reforçar a dramaticidade e atribuir uma intensidade na percepção do som. Para os autores, a dimensão sonora das imagens, tidas como silenciosas no cinema "mudo", era buscada na potencialidade sinestésica[156] das representações visuais, ou seja, no processo cognitivo que envolve a capacidade de interpretar informações visuais e acústicas, integrando a experiência imagética-acústica. Nesse sentido, os letreiros e os intertítulos foram recursos importantes para expressar as ideias sonoras latentes na narrativa.

---

[155] Os intertítulos eram cartelas descrevendo uma ação ou transcrevendo a fala dos personagens, músicas com ou sem partituras apropriadas, para a narrativa específica de cada filme. (FLORES, 2013, p. 27).

[156] De acordo com Pires e Villa (2018, p. 191), a linguagem sinestésica caracteriza-se por estímulos sensoriais. Um sentimento, uma música, uma imagem ou um gesto podem inconscientemente nos remeter a formas, texturas, cores, sons, cheiros e sabores, que ativam a "busca inconsciente do cérebro" por determinadas correlações.

Embora desde 1877 o som já pudesse ser gravado e reproduzido por Thomas Edson, com seu fonógrafo, a incorporação do som de forma integrada chegou ao cinema no ano de 1927, com o filme *The Jazz Singer*[157]. Grandes cineastas da época, como Charles Chaplin, Sergei Eisenstein e Alfred Hitchcock resistiram a tal inovação. Para eles, com o advento do cinema sonoro, prevaleceria o som em detrimento da excelência na arte da interpretação e como consequência, previam a perda do estilo cinematográfico e da fantasia. Para Virginia Flôres (2013, p. 25),

> O cinema gerava o encantamento, criava no imaginário do espectador a ilusão de que podia viver o drama dos personagens, pelo poder que a imagem em movimento lhe causava. E o espectador absorveu um discurso ilusório, sem se dar conta disso. O cinema clássico acolhe o som como um elemento que dará aos filmes um lastro de realidade suplementar.

O som no cinema, segundo Flôres (2013, p. 29-38), é uma reprodução, tanto quanto a imagem, cada qual percebido diretamente por um sentido e ou indiretamente por vários outros. A materialidade do som e sua peculiaridade, além de todas as possibilidades imagéticas por ele suscitadas mentalmente, supõe um "valor agregado" do som à imagem. Segundo a autora, o conceito de valor agregado vai além do audiovisual, pois mesmo antes de o cinema tornar-se sonoro, não somente sons eram sugeridos pelas imagens e seus conteúdos mas também impressões de medo, apreensão ou tensão, ritmos, sensações produzidas pelas variações de ângulos, dos tamanhos dos planos, de claros e escuros e dos conteúdos gráficos, elementos presentes para proporcionar tais experiências na recepção do filme.

Flores (2013, p. 38) cita o exemplo do filme *A Greve* (1925), de Eisenstein, em que uma sequência de imagens sugere uma revolta de operários e cuja narrativa é estruturada em torno de um plano fechado na imagem da sirene de uma fábrica. Segundo essa autora (2013), o uso repetido desse recurso tem duas funções. Em primeiro lugar, o constante retorno dessa imagem que remete a uma fonte sonora demonstra que o som está presente e assim liga os planos temporalmente como um alerta de modo a proporcionar o sentido emergencial do momento. Em segundo lugar, a imagem visual da sirene confere uma unidade à sequência, uma continuidade espacial que não teria o mesmo efeito se os planos estivessem fragmentados e sem um elemento de ligação. Portanto, a cena da sirene pode sugerir o som fornecido pelas imagens.

---

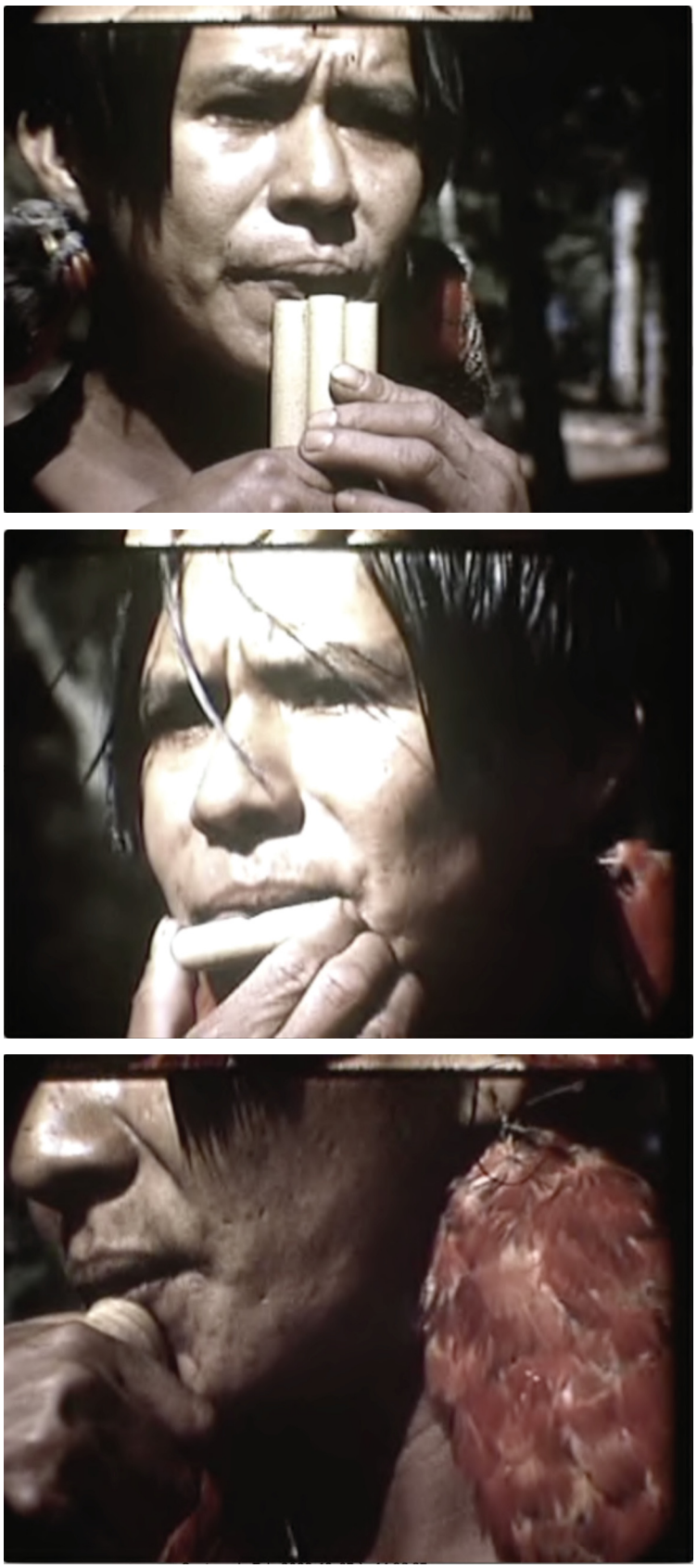
[157] *The Jazz Singer* (o Cantor de *Jazz*) é um filme estadunidense de 1927, do gênero drama romântico musical, dirigido por Alan Crosland, e considerado o primeiro longa-metragem com falas e canto sincronizado em um disco de acetato.

De acordo com Flôres (2013, p. 146-147), o ato de assistir a um filme está ligado à disponibilidade do espectador de estar presente, observando e acompanhando o desenrolar da história, ou seja, significa entregar-se para que o filme fale por si próprio por meio das escolhas que o cineasta fez intencionalmente ao inserir elementos de luz, movimento, ritmo, cor, profundidade, planos que chegam de forma sinestésica antes mesmo que essas impressões possam ser articuladas em representações de objetos. Para a autora, os fenômenos audiovisuais são tomados pelos sujeitos que o recebem através dos sentidos. Essa experiência é uma forma de conhecimento anterior ao ato de perceber, pois mesmo na ausência do som, esses elementos contribuem para a percepção sonora elaborada a partir da montagem, nas estratégias de associações sinestésicas que proporcionam esse efeito.

Flôres (2013, p. 71-82) aborda outro conceito importante, o de "objeto sonoro", definido anteriormente por Pierre Schaeffer (1966) como o encontro de uma ação acústica e de uma intenção de escuta, para identificação do som pelo objeto sonoro, por exemplo, uma porta que range ou uma música que emerge da própria imagem visual ou de uma situação por ela evocada. Para a autora, o objeto sonoro não tem existência em si, mas se constitui na intencionalidade da escuta, revelando-se pela experiência auditiva através dos vestígios de um outro objeto, ou seja, de um sinal ou uma mensagem indireta, e não de seu próprio som. Lançando mão da linguagem fotográfica nos filmes, o cineasta as utiliza de forma a compor nas imagens captadas a presença sonora, mesmo que ausente nos filmes. As imagens remetem a uma memória sensorial do espectador, configurando recursos utilizados para transmitir uma informação ou um sentimento. Entretanto, ainda de acordo com Flores (2013), o som é essencial na construção de sensações, de emoções e da libertação do imaginário, pois o imaginário se envolve com o real e vice-versa. O espectador tende a viver seus sonhos intensamente e sonhar para a própria vida. Tende, portanto, a transcender, a ir além.

Na ausência da tecnologia audiovisual, em diversos momentos Kozák utiliza-se do recurso visual para evidenciar os "sons da floresta". A presença do som pode ser percebida em cenas que representam o vento balançando as árvores, a fogueira queimando os gravetos, o machado cortando a madeira, a queda de uma árvore, a brincadeira das crianças nos rios, os instrumentos de sopro, entre tantas outras ações presentes nos filmes.

IMAGEM 47 – Xetá e instrumentos de sopro



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last Free Men of Paraná – The Hëta*, 1955-1958 (montagem da autora). Parte IV.

Nos fotogramas mostrados na imagem 47, Kozák capta em *close-up* o *Xetá* segurando seu instrumento sonoro e reproduzindo a ação de soprar e demonstrar o som produzido pelo objeto. Nas orelhas, possui um acessório de penas vermelhas, simbolizando o ritual sonoro para atrair os pássaros e extrair suas penas com o intuito de confeccionar brincos para todo o grupo. A imagem nos remete à memória auditiva do som característico de um instrumento de sopro. Assim, a imagem está vinculada à ação, da mesma forma que a ação à memória. Embora os filmes de Kozák não sejam sonorizados, o cineasta utilizou de recursos visuais que remetem à memória de experiências com o som. Na ausência da tecnologia de captura sonora, Kozák (1976, p. 47) descreveu em pormenores, em seu relatório, "os sons da floresta":

> Além dos apitos comuns, os índios usavam certos apitos especiais para atrair pássaros. Um deles era o TAWANIÁ ou TAUANIÁ, um apito feito especialmente para atrair o gavião quando os índios precisavam das penas desse pássaro para confeccionar brincos, quer para si próprios, quer para suas mulheres e filhos. Tratava-se de um pedaço de bambu, com mais ou menos uma polegada de grossura e três de comprimento, abertos numa das extremidades. No centro do tubo havia um orifício onde se soprava, sendo o som controlado por meio do dedo polegar, enquanto o apito era segurado em posição horizontal. Os gaviões realmente respondiam a esse chamado sibilante, aproximando-se até a distância em que podiam ser atingidos por uma flexada (sic). [...] Conchas e caramujos eram também usadas como instrumentos musicais para acompanhar os cânticos no acampamento. Geralmente um ou dois homens (ou meninos) acompanhavam a cantoria com sons longos e sibilantes. (KOZÁK, 1976, p. 47)

Em cenas como a representada na imagem 48, reproduz a brincadeira sonora das crianças aprendendo a nadar em um rio. A imagem apresenta três crianças menores junto com um adolescente, que estimula a brincadeira, agarrando-se em um tronco de árvore e batendo as pernas sobre a água em ritmo acelerado, a fim de mostrar aos demais como fazer. As crianças se divertem com a espuma produzida pela movimentação da água, e a imagem dessa atividade coletiva nos remete ao som de suas vozes, bem como ao ruído das águas em contato com as pernas batendo em sua superfície. Além da memória auditiva, a imagem também desperta no imaginário o sentimento de alegria, a interação entre as crianças e a relação íntima entre a criança e a natureza.

IMAGEM 48 – Crianças Xetá brincando no rio (1955-1958)



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last Free Men of Paraná – The Höta*, 1955-1958 (montagem da autora). Parte II.

Para Morin (2014, p. 236), o cinema é o espírito em estado infantil, que traz em si toda a totalidade humana. Nesse sentido, recorre ao filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) para explicar o cinema como linguagem poética da imagem e do som:

> O cinema, como a música, encerra a percepção imediata da alma por ela mesma. Como a poesia, ele se desenvolve no campo do imaginário. Mas, mais que a poesia, mais que a pintura e a escultura, ele opera por e através de um mundo de objetos dotados de determinação prática, e expõe narrativamente um encadeamento de acontecimentos. Falta-lhe o conceito, mas ele o produz, e assim, mesmo que ele não expresse todas as virtualidades – pelo menos não ainda – ele fervilha com todas as virtualidades do espírito. (MORIN, 2014, p. 236)

De acordo com Morin (2014, p. 218), as imagens simbólicas do cinema são portadoras das riquezas do espírito humano em estado natural. O símbolo está ligado ao realismo no sentido escolástico ao reunir a magia, a emoção e a abstração, origem de todas as linguagens, ou seja, o símbolo evoca uma realidade fragmentada por memórias, efetuando a comunicação. Para o autor, as técnicas do cinema romântico e fantástico são as mesmas do cinema pedagógico, cujos suportes e ferramentas constroem um imaginário e um discurso. Nesse sentido, segundo Morin, o cinema desvela e expande as estruturas intelectuais da participação, provocando emoções e formando o desenvolvimento de ideias: “a ubiquidade da câmera é o fundamento da magia e da razão, da emoção e da inteligibilidade do cinema.” (MORIN, 2014, p. 218).

Nesse contexto, entre o simbólico e o imaginário, os sons da floresta são representados por Kozák através dos objetos visuais que os associam a uma memória sonora. Na sequência de cenas a seguir, mesmo que as imagens não estivessem presentes no cotidiano do espectador, elas facilmente remetem a um ruído sonoro. Na imagem 49, podemos identificar o cenário de mata densa com folhas caídas sobre o solo. A cena é composta por dois adultos e uma criança, que trazem no corpo os ornamentos característicos da etnia *Xetá,* como o colar e o acessório de boca. O indígena, concentrado, reproduz a ação de seu cotidiano, batendo com uma ferramenta sobre um buraco aberto no tronco de uma árvore derrubada. A atrito da ferramenta com o tronco remete simbolicamente a um som no imaginário do espectador, criando a sensação de presença sonora.

No fotograma seguinte (imagem 50), observamos em primeiro plano as mãos de um indígena segurando um machado de pedra, reproduzindo a ação de esfregá-lo sobre outra pedra, o que nos remete à memória do ruído entre duas pedras que se chocam. A imagem 51 apresenta a retirada de favos de mel de uma árvore com muitas abelhas ao redor, remetendo aos sons familiares por elas produzidos.

IMAGEM 49 – Ritmo cotidiano Xetá (1955)



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last Free Men of Paraná – The Hëta*, 1955-1958. Parte II.

IMAGEM 50 – Afiar o machado de pedra (1955)



Fonte: KOZÁK, Vladimir. Last Stone Age Men, 1955-1958. Parte V.

IMAGEM 51 –As abelhas (1955)



Fonte: KOZÁK, Vladimir. Last Stone Age Men, 1955-1958. Parte VII

Mesmo não sendo possível captar os sons da floresta, Kozák buscou transmitir a sensação sonora ao seu espectador por meio da montagem fílmica. No ritmo sequencial das imagens, procurou alinhar a narrativa e a técnica cinematográfica. Na iminência do desaparecimento dos *Xetá* como grupo étnico, o cineasta recorreu a técnicas de encenação para reproduzir costumes presenciados em momentos anteriores junto ao grupo. A seguir, veremos as estratégias de encenação utilizadas por Kozák.

3.5 Encenações de uma cultura em extinção

> [...] Mais tarde, quando já se conhecia algo sobre o "modus vivendi" dos índios, eles já eram "peixes fora d'água", uma vez que haviam sido arrancados do seu "habitat" natural e transformados em simples párias, gente sem terra e sem lar. Não lhes restará sequer um arco ou uma flecha ou mesmo um cestinho no qual juntar algumas raízes para preparar uma frugal refeição. [...] Qualquer filmagem planejada era problemática e os melhores planos muitas vezes eram folhas jogadas ao vento…E as dificuldades a serem superadas eram sempre imprevistas. Resolvi, certa vez, filmar uma sequência sobre algo que já vira mas nunca tinha documentado: uma pessoa doente sendo abanada pelas asas de um gavião vivo. Eu sabia que já estava sendo difícil encontrar gaviões naquela região: procurei, então, o Diretor de Parques Públicos, pedindo-lhe que me emprestasse alguns gaviões do jardim zoológico, com os quais eu tentaria filmar a sequência dentro duma aldeia dos Hëtas. O diretor cedeu ao meu pedido, mas preveniu-me que os pássaros não eram nada mansos.

> Além do mais, eu tinha a obrigação de devolvê-los vivos. Cederam-me dois gaviões: um maior, preto, e um menor, chamado "gavião-pardal". O primeiro problema foi que um brigava com o outro e, já que ocupavam uma só gaiola, eu receava que o gavião preto, mais forte, acabasse matando o outro, que era mais fraco. Foi necessário, então, dividir a gaiola em duas partes. Segundo problema, o gavião preto recusava comer, correndo portanto o risco de morrer de fome…enquanto o menor devorava todos os pedaços de carne que lhe caíam no bico! [...] Depois que já havíamos iniciado a viagem, alguém sugeriu que alimentássemos o gavião rebelde à força. Meu auxiliar trouxe um pedaço de carne que o pássaro, naturalmente, refugou. Para obrigá-lo a comer, tive que meter minha mão dentro da gaiola e tirá-lo de lá, pois só assim Artur, meu auxiliar, poderia encher-lhe o bico. No instante em que pus a mão dentro da gaiola, o gavião atacou, cravando suas garras na palma da minha mão com tal força que eu não conseguia me desvencilhar. Arranquei a mão de dentro da gaiola com gavião e tudo. Com a ajuda de Artur, finalmente livrei-me das garras do bicho e conseguimos empurrar alguns pedaços de carne para dentro do seu bico. Minha mão ficou estraçalhada, mas salvamos o gavião. Ao chegar ao acampamento dos índios, encontramos um índio (*Natjé*) doente, e assim conseguimos filmar normalmente o "ritual do gavião". Eventualmente os gaviões foram devolvidos sãos e salvos ao zoológico de onde haviam sido retirados. (KOZÁK, 1976, p. 31-32)

Nesta passagem escrita por Kozák (1976, p. 31-32) em tom tragicômico, o cineasta revela os detalhes de suas estratégias na elaboração do documentário educativo sobre os *Xetá*. Em diversas ocasiões, relata os obstáculos enfrentados para realizar a captura das imagens em situações adversas no cotidiano indígena.

De acordo com Aumont (2006, p. 163), a ideia de encenação como linguagem do cinema, na forma espontânea de representar mundos possíveis, é o próprio exercício da arte. Nesse sentido, é o meio pelo qual o cinema constrói uma narrativa convincente levando em conta elementos do mundo real, mesmo que totalmente teatrais, e a apresenta ao público para que este possa recebê-la com prazer, no sentido de compreendê-la e atribuir-lhe um estatuto ontológico muito particular, o da simulação lúdica ou ficcional. A noção de *mise-en-scène*[158], amplamente discutida no cinema de ficção, pode ser entendida como espaço cênico constituído por elementos como a movimentação da câmera, o enquadramento, a profundidade do campo, o cenário, o figurino e a fotografia. No cinema documental, a encenação cinematográfica está presente no movimento e expressão dos sujeitos, na ação dos que vivenciam o momento captado pela câmera.

Na imagem 52, Kozák registra a encenação do ritual de cura com as penas do gavião emprestado do zoológico de Curitiba. O plano geral apresenta o cenário natural, com troncos de árvores caídos na relva. Três indígenas fazem parte da cena, uma criança de

[158] *Mise-en-scène* é uma expressão francesa que surgiu com as apresentações de peças teatrais clássicas na França, no século XIX, para definir o movimento dos personagens pelo cenário e o posicionamento dos objetos no palco. O termo está relacionado com a encenação ou o posicionamento de uma cena, e com a direção ou produção de um filme ou peça de teatro, consistindo em tudo aquilo que aparece no enquadramento, por exemplo: atores, iluminação, decoração, adereços, figurino etc.

aproximadamente dois anos se encontra sentada ao lado de sua mãe, deitada na grama, enquanto um adulto passa as penas sobre seu corpo “adoecido”.

IMAGEM 52 – Ritual de cura (penas de gavião-pardal)



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last free men of Paraná*, 1955-1958. Parte II.

Para Ramos (2012, p. 18), a encenação-construída está no âmago da composição estética do documentário. De acordo com o autor, a forma narrativa documentária teve seu início teórico com John Grierson, na fixação da forma e justificativas para sua intervenção no mundo, determinando a ética documentária. De acordo com o autor, a chamada *narrativa documentária*, centrada na relação entre o sujeito que sustenta a câmera na tomada do mundo e os sujeitos em ação que ele (sujeito da câmera) se propõe a documentar e apresentar ao espectador, é o que se denomina de “encenação” (Ramos, 2012, p. 37). Segundo ele, a *mise-en-scène* designa o modo pelo qual a encenação é disposta na tomada, levando-se em conta os diversos aspectos materiais que compõem a cena em que se insere e sua futura disposição narrativa (em planos). Nesse sentido, ao analisar a história do documentário como narrativa composta por imagens e sons, formado predominantemente por tomadas, Ramos (2012), apresenta duas variantes estruturais na ação das pessoas na tomada. Essas variantes são

denominadas pelo autor de “encenação-construída”, quando a ação para a câmera é planejada ou orientada anteriormente pelo sujeito da câmera, e “encenação-direta”, quando a ação para a câmera está solta no mundo, ocorrendo sem uma flexibilização marcada pelo sujeito da câmera.

Em termos antropológicos, para Morin (2014, p. 249), o cinema prova a oposição entre o imaginário e a prática. Nesse sentido, o cinema é feito de trocas efetivas com o mundo. Seu núcleo, que é a projeção-identificação imaginária, é possuidor de todas as riquezas da participação. É o próprio núcleo de nossa vida afetiva, e esta, no núcleo da realidade semi-imaginada e semiprática do homem, é possuidora, por sua vez, da totalidade humana: isto é, do trabalho de produção do homem pelo homem, pela humanização do mundo e comicidade do homem.

Como sujeito da câmera, a participação de Kozák acontece em diversos momentos, na relação afetiva do cineasta com os *Xetá*, na construção do roteiro, nos escritos extrafílmicos, na aquisição de objetos necessários para construção dos cenários e na captura das imagens em diversos planos e sequências.

Para análise e descrição das cenas, selecionamos a sequência que denominamos de “A Caçada”. Na imagem 53, a montagem selecionada apresenta o conjunto de fotogramas com o processo de “caça dos *Xetá*”. De acordo com a sequência de imagens, a narrativa que se apresenta é o deslocamento dos indígenas para áreas mais afastadas do acampamento, com o objetivo de caçar. Na primeira imagem aparecem dois indivíduos atravessando o rio, um adulto e uma criança, que seguem a trilha em busca de um local apropriado para montar suas armadilhas. Notamos que o local, situado em meio à mata fechada, poderia facilitar a aproximação dos animais. Outro aspecto importante para Kozák é mostrar a participação das crianças no cotidiano do grupo. Em seguida, dois adultos de cócoras analisam o espaço e começam a fazer um buraco, cavando com a parte oposta do machado, no qual posicionam pequenas lanças para capturar a presa, camuflando-o em seguida. Após isso, os indígenas retornam pela mesma trilha. Nas cenas originais, Kozák inclui imagens de flores, árvores, pássaros e atividades do cotidiano para demarcar o tempo, e em seguida grava o indígena retornando ao acampamento com um animal pendurado nas costas e um machado apoiado no ombro direito. Na última imagem, o indígena posa para o cinegrafista, mostrando-se satisfeito com sua caça.

IMAGEM 53 – Cena: A caçada



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last free men of Paraná*, 1955-1958– Mosaico de fotogramas do filme (montagem da autora). Parte VII.

A encenação demonstra uma preocupação em apresentar ao espectador o cotidiano do grupo e suas estratégias de sobrevivência na floresta. Kozák deixou suas observações sobre esse tema registradas em texto:

> Depois de nascido o sol e seco o orvalho que cobria a floresta, os índios se entregavam às suas tarefas diárias: iam inspecionar suas armadilhas à procura de animais, os ninhos à procura de passarinhos e ovos, as árvores à procura de mel, larvas e frutas. (KOZÁK, 1976, p. 34) [...] continuavam a fabricar armadilhas, mas para animais menores, uma vez que os maiores, tais como o jaguar, o tapir, os javalis, veados, tamanduás e capivaras haviam se tornado muito escassos. Restavam assim tão somente os animais menores que caíam nas armadilhas, e naturalmente, ainda havia por lá um certo número de macacos que viviam no alto das árvores, além de certas aves grandes que forneciam carne aos indígenas. Com o tempo, porém, até esses animais se tornaram escassos. (KOZÁK, 1976, p. 44)

Preocupado em registrar os costumes originários do grupo antes que se perdessem no tempo, Kozák pesquisou a veracidade das histórias contadas pelos sobreviventes e as reproduziu em imagens. Muitos costumes deixados de lado (por exemplo, as lutas) foram reproduzidos em encenações. Certa vez, Kozák ouviu das crianças a respeito das armas que os homens usavam no passado. Um dos meninos contou que os indígenas tinham uma "tábua com a qual cortavam outros homens em dois pedaços". Segundo Kozák (1976, p. 43), "aquilo representava mais que um enigma, era um desafio", então pediu para que o menino descrevesse o objeto de que falava. Em resposta, ele desenhou no chão para Kozák o que parecia mais uma "tábua de cortar carne" do que uma arma perigosa de defesa e agressão. Aos poucos, com a ajuda dos indígenas, foi sendo desvendado o mistério. De acordo com o relato de Kozák:

> [...] A fabricação dessas armas e "ferramentas", como também de arcos e flechas, de machados de pedra e outros utensílios, já estava passando para os anais da História, enquanto os Filhos da Natureza iam adquirindo facões e machados de aço. Era, portanto, muito natural que relegassem ao esquecimento a fabricação de ferramentas primitivas que, durante milhares de anos, haviam sido tão somente importantes para a sua raça. [...] A Waúra-Haimbê parece ser um objeto que, apesar de muito interessante, passou despercebido aos pesquisadores. Trata-se de uma espada que, ao mesmo tempo, assemelha-se mais a um remo do que a qualquer outra coisa. Mas é curta demais e pesada demais para ser um remo. Afinal de contas, de que serviria um remo para um habitante da floresta?... Eles evitam sempre aproximar-se dos grandes rios, pois receiam que lá estejam escondidos os seus inimigos. [...] Como já dissemos, a Waúra-Haimbê era uma arma, embora tivesse também outras serventias. Feita de madeira de lei, araúte, mede cerca d 1.20m de comprimento, dos quais 50 cm, são o cabo e o restante é a lâmina, que deve ser tão larga quanto possível, medindo até 30 cm. Esta lâmina é rapada até ficar com apenas uns dois centímetros de grossura, com um lado afiado e o outro rombudo. A Waúra-Haimbê era endurecida no calor do fogo e, ao mesmo tempo, era pintada de vermelho com uma essência de araúte-ipê misturada com cinzas. A primeira vez que vi uma Waúra-Haimbê realmente bem feita, achei-a uma arma fascinante. Quem me fez a primeira foi EIRAKÁN e, mais tarde recebi outra fabricada por HAIKÁN-M-BAWAY. (KOZÁK, 1976, p. 43-44)

Para decifrar o enigma, Kozák consultou a literatura de outros pesquisadores sobre a tal arma mortal descrita pelos *Xetá*:

> A origem da Waúra-Haimbê permanece enigmática, mas, pesquisando um pouco mais a fundo, encontramos algumas fotografias interessantes tiradas em 1903 pelo Sr. Vojtech A. Fric e publicadas em seu livro "indiani jizni ameriky" à pg. 32. As fotos mostram algumas mulheres das tribos PILAGÁ-COROTI E CAMAKOKO, que costumavam lutar com espadas semelhantes à Waúra-Haimbê, a fim de conseguir um marido. No mesmo livro, à pg. 33, vê-se a fotografia de uma menina sendo adestrada no manejo da arma para que, mais tarde, quando se visse obrigada a lutar para conquistar seu marido, soubesse lutar com galhardia. A foto pode ter sido a reconstrução duma cena, mas é um fato incontestável que espadas daquele tipo, ou muito semelhantes, eram usadas no Paraguai por várias tribos, tanto na caça como na guerra. Sabe-se também que as mulheres utilizavam-nas no preparo do palmito. (KOZÁK, 1976, p. 46)

Para reproduzir em imagens a fabricação do instrumento, com base nos relatos e em suas pesquisas, Kozák tratou de providenciar os objetos necessários para gravar as cenas, conforme descreve:

> Custou-me encontrar uma tora de "alekrín" com as mesmas proporções certas. Uma vez encontrada, levei-a a HAIKÁN-M-BAWAY a fim de que ele confeccionasse uma Waúra-Haimbê "de acordo com o figurino". A tora que eu procurava foi encontrada, finalmente, na madeireira DOLMAN-HILL. O meu trabalho até que fora (sic) simples, pois o duro mesmo ia começar a partir de então: cortar, lascar e raspar a madeira com ferramentas de pedra...alisá-la com pedacinhos de pedra. Um trabalho hercúleo mas que, para mim, provou mais uma vez que os HETAS não eram um povo da idade da pedra, mas sim descendentes de uma raça que, em séculos, deve ter possuído uma cultura muito superior. [...] HAIKÁN-M-BAWAY caprichou para deixar o mais afiado possível um dos lados da lâmina, chamando minha atenção para este detalhe, uma vez que, em parte, a arma destina-se a matar. A seguir, ele preparou a essência de araúte com cinzas e acendeu um fogo. Depois de aquecida a lâmina sobre as brasas, ele a endureceu com o líquido vermelho. Uma vez pronta, a Waúra-Haimbê era peça realmente magnífica. Disseram-me que, antigamente, essa arma era comum nos acampamentos dos índios, os quais dela sabiam servir-se para uma série de finalidades. Entretanto, esse "antigamente" não situa num passado tão distante porque, por volta de 1940, os Hetas ainda desfrutavam uma existência tranquila e normal. Pouco mais tarde deu-se início à colonização do seu território. (KOZÁK, 1976, p. 45)

Observando seu relato, fica evidente a justificativa para a variação do título do filme, pois a convivência com os *Xetá* mudou a visão de Kozák sobre o "povo da Idade da Pedra", que passou a ser visto por ele como possuidor de uma sabedoria ancestral.

Na imagem 54, o Xetá *Haikán-M-Baway* reproduz a fabricação do objeto. Percebe-se que ele olha para a câmera demonstrando seu conhecimento no processo de produção do objeto, como sujeito que encena a ação e busca a confirmação do sujeito da câmera. O indígena, segurando seu machado de pedra, lasca a tora de "alekrín", a qual se encontra

apoiada em um tronco. Em plano geral, Kozák enquadra o campo aberto sem a presença da abundante floresta, *habitat* natural dos *Xetá*, que naquela altura possivelmente haviam sido alocados para outra reserva indígena e se encontravam visivelmente aculturados. Nas imagens seguintes, dois indígenas fazem uma demonstração do uso da "arma mortal" confeccionada por *Haikán-m-Baway.*

IMAGEM 54 – Encenação: Confecção de instrumento de luta



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last free men of Paraná*, 1955-1958. Parte V.

Na imagem 55, percebemos a encenação sobre os instrumentos e objetos utilizados para o Ritual de Luta, na cena composta por dois indígenas segurando arco e flecha, o machado de pedra e o instrumento de luta Waúara-haimbê". Kozák apresenta a cena em diversos planos a fim de dar ênfase aos objetos.

IMAGEM 55 – Demonstração da arma Waúara-haimbê



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last free men of Paraná*, 1955-1958. (Montagem da autora). Parte V.

À medida que os membros do grupo foram diminuindo, as encenações sobre a cultura foram aumentando. Percebemos, na imagem 56, o encontro inicial com o grupo, sem a interferência na manipulação das imagens, e na imagem 57, modificações nas expressões físicas e corporais, denotando uma aproximação com outros modos de vida. De qualquer forma, as imagens revelam os indígenas envolvidos nas atividades do cotidiano em dois momentos distintos.

IMAGEM 56 – Primeiros encontros com os Xetá (1955)



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last free men of Paraná*, 1955-1958 - Mosaico de fotogramas do filme (montagem da autora). Parte II

IMAGEM 57 – Últimos encontros com os *Xetá* (1958)





Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last free men of Paraná*, 1955-1958 – (montagem da autora). Partes V e VII.

De acordo com Chartier (2002, p. 27), as "representações" do mundo são construções sociais da realidade, em que os sujeitos fundamentam suas visões de mundo em função de seus interesses e de seu grupo.

A representação sobre a cultura dos *Xetá,* através das lentes de Vladimir Kozák, apresenta inicialmente um grupo fragilizado pela colonização do homem branco. As imagens denotam não somente a intenção científica na produção do conhecimento mas também a sensibilização sobre a situação social do grupo. À medida que foi desenvolvendo um olhar antropológico sobre a cultura, o cineasta buscou retratar de modo poético a imagem do indígena no seu modo de ser e viver, com toda potencialidade de sua cultura ancestral, desfazendo o olhar de primitividade. Nesse sentido, Kozák incorpora ao interesse pessoal a visão coletiva dos Xetá, conferindo identidade ao grupo.

Para Chartier (2002, p. 11-17), a representação pode ser entendida como "as classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real". Nesse sentido, a relação com o mundo social acontecem por meio das representações coletivas, que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e organizam os esquemas de percepção a partir dos quais eles classificam, julgam e agem; nas formas de exibição, do estilo e da identidade que pretendem ver reconhecida; e, por fim, na incumbencia de representantes para dar estabilidade a identidade assim afirmada. Para explicar o conceito de representação, o autor baseou-se no conceito original de *representação coletiva*, que se articularia em três modalidades da relação com o mundo social:

> O primeiro, o trabalho de classificação e de recorte que produz as configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais "representantes" (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpetuado a existência do grupo, da comunidade, da classe. (Chartier, 2002, p.73)

Para Chartier (2002, p. 17-23), as percepções sociais construídas estrategicamente por determinados grupos não são discursos neutros, mas construções de práticas sociais, políticas, espaciais, escolares etc., que tendem a impor autoridade às custas de outras percepções por eles menosprezadas, portanto legitimando um projeto reformador ou para justificar atitudes diante dos membros que compõem uma comunidade. Assim, de acordo com o autor, as investigações sobre as representações supõem colocá-las no campo das

competições e disputas, confrontando posições e interesses, cujos desafios se apresentam nos âmbitos de poder e de domínio. O autor ressalta que é necessário considerar como simbólicos todos os signos, atos e objetos, bem como as representações individuais e coletivas, a fim de identificar o mundo representado. Portanto, a distinção entre signo e significado na representação pode ser confundida pela ação da imaginação, que faz tomar por verdade os signos visíveis como provas de uma realidade deturpada. Chartier (2002) afirma que a problemática do mundo como representação é moldada por meio dos discursos que conduzem à reflexão sobre o modo como uma figuração pode ser apropriada por textos ou imagens, que dão a ver e a pensar aspectos do real.

Nessa análise dos modos de representação sobre os povos indígenas, a visão de Kozák carrega uma expressão poética divergente das instituições oficiais do período. Ele buscou criar um acervo de memória sobre os costumes e modos de vida predominantes na cultura *Xetá*, que estavam na iminência de extinção devido ao processo de colonização. O que diferencia a representação de Kozák de outros registros institucionais do período é a forma de representação, destacando a identidade histórica dos *Xetá* como grupo étnico.

Entre os exemplos de representação por órgãos institucionais está o filme *O índio e o esporte*, produzido pelo SPI, na década de 1940, cujas imagens mostram a entrada do esporte na vida dos indígenas na cidade de Guarita – RS. A narrativa foi pautada nas ideias de civilização e modernidade vigentes na visão do Estado naquele período, mostrando os povos originários inseridos na lógica do desenvolvimento social da nação brasileira. Naquele contexto, os indígenas são incorporados à lógica do trabalho racional, ao uso de máquinas para ajuda no campo, aos rituais e comemorações de datas nacionais.

Segundo Schvarzman (2005, p. 155), as ideias difundidas sobre a produção de filmes educativos seguiam a orientação idealizada do que se considerava na época ser um Estado moderno, por isso as imagens do Brasil ser vinculadas à modernização e à urbanização, à juventude e à riqueza, evitando o típico, o exótico e, sobretudo, a pobreza e a presença de negros.

A imagem 58 apresenta cenas gravadas pelo SPI, cujo discurso narrativo percebido nas imagens reproduz a ideia então corrente de civilização da população indígena. O primeiro fotograma apresenta a instituição que produziu as imagens, o Serviço de Proteção ao Índio. Na imagem seguinte, percebemos um grupo de homens e mulheres caracterizados com vestimentas típicas do que se entende como “civilização”, marchando com máquinas e equipamentos agrícolas, vinculados à ideia de desenvolvimento. No último fotograma,

mulheres são filmadas vestidas com roupas aculturadas, adotadas principalmente nos meios urbanos e características dos colonizadores.

IMAGEM 58 – Filme *O Índio e o esporte* –SPI (década de 1940)



Fonte: Youtube – canal Museu do Índio – FUNAI

Podemos perceber as diferentes narrativas apropriadas por Kozák, o que denota sua visão de mundo e seu compromisso em representar os *Xetá* em sua própria cultura.

Fechamos este capítulo e também esta pesquisa com a cena final do filme *Last free men of Paraná*, 1955-1958, que utilizou a frase característica dos filmes Hollywoodianos: *The End* (O fim), numa explícita citação do universo cultural cinematográfico norte-americano.

IMAGEM 59 – Cena de encerramento



Fonte: KOZÁK, Vladimir. *Last free men of Paraná*, 1955-1958. Parte I

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Logo nas primeiras décadas do século XX, as ideias de um cinema educativo reverberaram por diversos países da Europa e das Américas, chegando ao contexto brasileiro como alternativa moderna para a educação. No Paraná, essa ideia se materializou por meio do cinema educativo do Museu Paranaense em 1946, e mais tarde em conjunto com a Universidade Federal do Paraná. Um dos desafios desta pesquisa foi estabelecer uma distinção entre a criação e o criador, neste caso, o *objeto* (cinema educativo), do *sujeito histórico* (Vladimir Kozák).

O imaginário de infância do menino tcheco que guardava selos da exuberante fauna e flora do longínquo país chamado Brasil trouxe-o ao encontro de povos originários brasileiros, onde pôde expressar as "múltiplas visões de um amoroso olhar estrangeiro" (SEVERO, 2021, p. 131). Como resultado desse encontro, Kozák produziu um importante acervo iconográfico, filmográfico e textual sobre os povos das etnias *Bororo, Gavião, Karajá, Kamayurá, Kamayurá, Kaingang, Kuben-Kran-Krên, Kuikuro, Urubu-Kaapor, Waurá, Xokleng, Xavante e Xetá.*

O cinema educativo no Museu Paranaense iniciou e finalizou suas atividades tendo Kozák como responsável técnico. Em 1966, com sua saída, a instituição encerrou a produção de filmes educativos, mas Vladimir deu continuidade à produção de filmes até os últimos dias de sua vida, em 1979. Ao longo de sua carreira como cineasta amador, produziu mais de setenta filmes documentários sobre etnologia de povos indígenas, fauna e flora, cidades, culturas e tradições folclóricas paranaenses.

No campo da educação, protagonizou diversas ações vinculadas ao cinema educativo do Museu Paranaense. Seus filmes eram reproduzidos em sessões de cinema educativo a pesquisadores, professores, estudantes e público em geral. Kozák circulou em espaços educacionais, sociais e científicos, onde estabeleceu uma rede de sociabilidade com pesquisadores, artistas e educadores brasileiros e estrangeiros e com instituições nacionais e internacionais como o Museu Paranaense, a Universidade do Paraná, o Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense, o Serviço de Proteção ao Índio – SPI, o Clube internacional de Cinema Amador, o Fotoclube Paraná, o Círculo de Estudos Bandeirantes, o Museu de História Natural Americana, em Nova York e o Museu de História Natural, em Paris.

Enfrentando diversos obstáculos e desafios para documentar cenas do cotidiano, o cineasta buscou estratégias para garantir que as histórias contadas pelos *Xetá* fossem perpetuadas, mesmo que fazendo uso de subterfúgios como as encenações realizadas por eles mesmos. Pode-se dizer que sua intencionalidade foi a de criar uma memória sobre os costumes da etnia *Xetá*, os quais estavam desaparecendo devido ao processo de colonização do estado do Paraná.

Kozák compôs sua obra de forma poética e didática, percebida nas estratégias utilizadas na montagem de suas obras. Podemos afirmar que sua preocupação era transmitir ao seu público informações detalhadas sobre o que presenciou e ouviu ao longo de sua convivência com os indígenas. Para isso registrou – em imagens fotográficas, fílmicas, desenhos e escritos – memórias que ficaram inacessíveis por muitos anos depois de sua morte, o que de certa forma justifica a escassez de pesquisas acadêmicas nesta temática.

Como cineasta amador, fez de sua paixão pelas imagens um meio de expressar sua visão de mundo e seu imaginário sobre os povos originários. Reunindo em seu trabalho as facetas de pesquisador, educador e artista, criou uma identidade única na produção de seus filmes sem perder a finalidade educativa. Fazendo uso da linguagem cinematográfica para fazer associações visuais e rítmicas na montagem de sua obra, Kozák explorou a subjetividade na expressão poética das imagens e estabeleceu relações entre os fragmentos históricos sobre os indígenas, demonstrando um compromisso com a cultura *Xetá* na representação de seus costumes e saberes originais. Contudo, ao analisar os elementos de encenação e representação de seus filmes educativos, interpretamos nas estratégias de montagem e produção por ele utilizadas um único propósito: o de compartilhar um conhecimento através da experiência vivida entre os *Xetá.* Pode-se dizer que ele quebrou padrões discursivos sobre os indígenas, exaltando a cultura ao mesmo tempo em que denunciou, nos meios científico e político, sua aniquilação em favor da civilização.

Analisando as imagens e narrativas construídas pelos próprios *Xetá* através das lentes e da direção de Vladimir Kozák, podemos afirmar que a representação sobre o modo de vida dos indígenas evidencia uma relação de respeito do cineasta às diferentes formas de vida humana. Assim, buscou inserir nas imagens de seus filmes educativos seus valores e princípios éticos em consonância com os preceitos científicos e da linguagem cinematográfica. Porém, mesmo com todo cuidado em retratar fielmente a cultura indígena, seu olhar de estrangeiro europeu, carregado de imaginários estereotipados, o traiu em alguns momentos, tendo sido, no entanto, realizadas por ele reparações em documentos escritos posteriormente para instituições científicas.

Como pesquisador, o cineasta averiguou e registrou todas as informações em diários e relatórios para que todos os detalhes que não pudessem ser captados por sua câmera filmadora testemunhassem a veracidade da realidade vivenciada. Nesse sentido, deixou diversos documentos e publicações para os futuros pesquisadores. Suas imagens ainda ecoam entre cineastas e pesquisadores nacionais e internacionais, em obras realizadas sobre indígenas brasileiros. Em muitos momentos, pudemos perceber que seu trabalho e autoria foram menosprezados pelas instituições e pesquisadores com os quais tinha contato mais direto. Porém, convencido da relevância de seu trabalho, tanto na esfera educacional quanto nos meios científicos, mesmo diante dos desafios e dificuldades, encontrou formas de realizar sua obra e constituiu um importante acervo iconográfico e textual sobre os povos indígenas brasileiros, o qual foi reconhecido, em outubro de 2017, pelo Programa Memória do Mundo, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – Unesco.

Como educador, Kozák deixou um legado de relevância na produção de filmes educativos, produziu e disseminou o conhecimento por meio da linguagem cinematográfica, contribuindo com o exercício da sensibilidade e senso crítico legitimados pela educação, preocupou-se em criar uma narrativa didática e poética sobre cada temática retratada nos filmes, detalhando os processos por meio de imagens e de textos, o que ressalta o caráter educativo de suas obras. Ao exercer a criação poética, expressou sua sensibilidade na transmissão do conhecimento científico e cultural pelo cinema educativo, conforme pudemos constatar no conjunto fílmico intitulado *Last Free Men of Paraná – The Hëta*.

Longe de ser uma obra acabada, esta pesquisa possui muitas lacunas que ficaram sem aprofundamento. Como exemplo, citamos a questão da circulação e recepção dos filmes de Kozák pela comunidade educativa e científica, sua trajetória intelectual, sua rede de sociabilidades, o apagamento de sua autoria em diversos documentos científicos divulgados pelo Museu Paranaense e pela Universidade Federal do Paraná, a relevância de suas ideias educativas na perspectiva de produção de filmes educativos no Paraná e a de outros cineastas no mesmo período. Também mereceria maiores investimentos a análise do conjunto de suas obras na perspectiva da educação e da arte no período em que esteve à frente do cinema educativo, entre muitas outras questões que podem surgir a partir de olhares com perspectivas diferenciadas.

Finalizo pedindo licença para expressar um sentimento. Este trabalho é sobre uma pesquisa acadêmica com rigor científico, que teve como objetivo analisar as contribuições das obras de Kozák para o cinema educativo, mas também é sobre sensibilidade, experiência e imaginário. Kozák foi incentivador e crítico desta pesquisa, pois me ajudou a refletir sobre

sua história e a analisar sua experiência com o cinema educativo. Despertou meu imaginário conduzindo-me a longos passeios pela vasta floresta da Serra do Dourados, apresentou-me à fauna, à flora, aos sons da floresta e ao modo de vida dos *Xetá*. Foi companheiro na solidão acadêmica e amparou nas horas difíceis, e muitas vezes me perguntei: o que Kozák falaria sobre isso? Depois de dois anos, despeço-me de sua companhia e o deixo descansar em paz, pelo menos por ora. Há muito o que desvendar sobre Vladimir Kozák, uma figura enigmática com olhar sensível e poético para os povos originários e que marcou um lugar indelével na cultura brasileira com o seu cinema educativo.

FONTES

FILMES

KOZÁK, Vladimir. *Last Stone Age Men* – parte I (1955-1958) filme sobre Xetá, em cores, não sonorizado, gravado em 16mm, digitalizado. Museu Paranaense/SEEC-PR.

KOZÁK, Vladimir. *Last Stone Age Men* – parte II (1955-1958) filme sobre Xetá, em cores, não sonorizado, gravado em 16mm, digitalizado. Museu Paranaense/SEEC-PR.

KOZÁK, Vladimir. *Last Stone Age Men* – parte III (1955-1958) filme sobre Xetá, em cores, não sonorizado, gravado em 16mm, digitalizado. Museu Paranaense/SEEC-PR.

KOZÁK, Vladimir. *Last Stone Age Men* – parte IV (1955-1958) filme sobre Xetá, em cores, não sonorizado, gravado em 16mm, digitalizado. Museu Paranaense/SEEC-PR.

KOZÁK, Vladimir. *Last Stone Age Men* – parte V (1955-1958) filme sobre Xetá, em cores, não sonorizado, gravado em 16mm, digitalizado. Museu Paranaense/SEEC-PR.

KOZÁK, Vladimir. *Last Stone Age Men* – parte VI (1955-1958) filme sobre Xetá, em cores, não sonorizado, gravado em 16mm, digitalizado. Museu Paranaense/SEEC-PR.

KOZÁK, Vladimir. *Last Stone Age Men* – parte VII (1955-1958) filme sobre Xetá, em cores, não sonorizado, gravado em 16mm, digitalizado. Museu Paranaense/SEEC-PR.

IMPRESSOS

AMOROSI, Nicholas. Mapa da Serra dos Dourados-PR. In: *Boletim do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense*, 1981. Acesso em 28 mai 2022.

BALDUS, Hebert (org). Congresso Internacional de Americanistas – XXXI – São Paulo, 23 a 28 de agosto de 1954. volume 1. *Anais.* São Paulo: Anhembi, 1955. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Abaldus-1955-intro/Baldus_1955_Material_Introdutorio_OCR.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2023.

BAXTER, David. Carta para Vladimir Kozák. Waltham, Massachusetts, 16 jun 1970. 2 f. Museu Paranaense/SEEC-PR. Original em língua inglesa. Museu Paranaense/SEEC-PR.

BITTENCOURT, Paulo Júlio Fonseca Bittencourt. Escritura Pública 5º. Tabelião, livro 288 N/A, fls 447. Curitiba, 11 nov.1976, 2 p. Museu Paranaense/SEEC-PR.

CONGRESSO Brasileiro de Folclore. I. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 9 e 10 jul. 1951, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_14&pasta=ano%20195&pesq=I%20Congresso%20Brasileiro%20de%20Folclore&pagfis=8500>. Acesso em: 14 ago. 2022

FERNANDES, José L.; NUNES, Marília D. Oitenta anos de vida do Museu Paranaense. *Edição Comemorativa ao 80º aniversário de fundação do Museu Paranaense (1876-1956).* Curitiba, 1956.

FERNANDES. José L. Os índios da Serra dos Dourados (Os Xetá). *In: Anais da III reunião brasileira de antropologia: 10 a 13 de fevereiro de 1958*. Recife, 1959, p. 27-46. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Afernandes-1959-xeta/Fernandes_1959_Xeta.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2023.

GLENBOW FOUNDATION. *Carta para Vladimir Kozák*. Calgary, Alberta, Canadá, 23 abr.1965. 3 f. Museu Paranaense/SEEC-PR. Original em língua inglesa.

_____. *Portrait of Brazilian Indians - Biografia e exposições da obra para Glenbow Art Galley - 2 julho a 4 agosto, 1968*. Museu Paranaense/SEEC-PR, 1968.

KOZÁK, Vladimir. CARNEIRO, Robert; BAXTER, David; WILLIAMSON, Laila. The Héta indians: Fish in a dry pond. In. *Anthropological papers of the American Museum of Natural History*, v. 55, part 6, 1979. Disponível em: <https://digitallibrary.amnh.org/handle/2246/217>. Acesso em: 9 mar. 2023.

KOZÁK, Vladimir. *A História dos Hetá*. 64 p. Curitiba. [1976?] Documento datilografado para compor a monografia *The Héta Indians: Fish in a Dry Pond*, publicado em 1979 pelo Museu de História Natural Americano. Datilografado. Museu Paranaense/SEEC-PR.

KOZÁK, Vladimir. *Cinema League*. Carteira de membro do cinema amador n. 9.399 de 31 de março de 1951. Museu Paranaense/SEEC-PR.

KOZÁK, Vladimir. *Carteira de membro Foto Clube Paraná, matrícula 180.* Curitiba, 26 de fevereiro de 1943. Museu Paranaense/SEEC-PR.

KOZÁK, Vladimir. *Carta de Vladimir Kozák para Diretor do Museu Paranaense*. Curitiba, 22 de dezembro de 1949. (primeira carta de prestação de contas – descontentamento de Kozák). Museu Paranaense/SEEC-PR. 1949

MUSEU PARANAENSE. Curitiba. *Ata da 69ª Sessão realizada no dia 15 de agosto de 1944*. Ata do Conselho Deliberativo. 1944.

MUSEU PARANAENSE. Curitiba. *Ata da 88ª Sessão realizada no dia 2 de fevereiro de 1946*. Ata do Conselho Deliberativo. 1946.

MUSEU PARANAENSE. Curitiba. *Ata da 97ª Sessão realizada no dia 1º de novembro de 1946.* Ata do Conselho Deliberativo. 1946.

MUSEU PARANAENSE. *Ata da Secção de Cinematografia* (Filmagem duas viagens), 1956.

MUSEU PARANAENSE. Curitiba. *Ofício expedido em 25 de julho de 1947.*

MUSEU PARANAENSE. Curitiba. *Ofício expedido em 20 de novembro de 1946.*

MUSEU PARANAENSE. Curitiba. *Ofício expedido em 25 de julho de 1947.*

MUSEU PARANAENSE. Curitiba. *Ofício. n. 9/63, expedido em 11 fevereiro de 1963.*

MUSEU PARANAENSE. Curitiba*. Relatório Anual, 1939.*

MUSEU PARANAENSE. Curitiba. *Relatório Anual, 1947*.

MUSEU PARANAENSE. Curitiba. *Relatório Anual, 1949.*

MUSEU PARANAENSE. *Resenha histórica 1876-1936*. Curitiba, José Loureiro Fernandes p. 1-17.

MUSEU PARANAENSE. Curitiba. Boletim de entrada na Cinemateca Brasileira n. 3914, em 15 de agosto de 1994: GT 2B. Tem um leve abaulamento e algumas manchas de umidade. (MUPA, 2022).

NATURAL HISTORY. Stone age revisited. *The Journal of the American Museum of Natural History,* Vol. LXXXI, n. 8 – October, 1972.

TREVISAN, Edilberto. Vladimir Kozák (1897-1979), "O Bride Pemegare" dos Borôro. *Boletim do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense*, v. XXXVI, 1979. Curitiba, 1979. (Arrolamento Acervo fílmico).

MATERIAIS E EQUIPAMENTOS

KOZÁK, Vladimir. *Máquinas fotográficas*. Museu Paranaense/SEEC-PR.

KOZÁK, Vladimir. *Câmeras Filmadoras*. Museu Paranaense/SEEC-PR.

KOZÁK, Vladimir. *Diário de Kozák, 1958-1959*. Museu Paranaense/SEEC-PR.

KOZÁK, Vladimir. *Tripés*. Museu Paranaense/SEEC-PR.

KOZÁK, Vladimir. *Projetor de filmes*. Museu Paranaense/SEEC-PR.

KOZÁK, Vladimir. *Letreiros*. Museu Paranaense/SEEC-PR.

KOZÁK, Vladimir. *Desenhos*. Museu Paranaense/SEEC-PR.

KOZÁK, Vladimir. *Fotografias*. Museu Paranaense/SEEC-PR.

KOZÁK, Vladimir. *Livros*. Museu Paranaense/SEEC-PR.

LEIS E DECRETOS

BRASIL. Decreto n. 8.072, de 20 de junho de 1910. Criação do Serviço de Proteção ao Índio – SPI, como órgão Federal. *Diário Oficial da União*, Poder Legislativo, Rio de Janeiro, 26 jun. 1910. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1910-1929/d8072.htm>. Acesso em: 9 mar. 2023.

_____. Decreto n. 2.940, de 22 de novembro de 1928. Regulamenta a Lei n, 3.281, de 23 de janeiro de 1928, que organizou o Ensino no Distrito Federal. AGCRJ Prefeitura do Distrito Federal. *Diário Oficial da União*, Poder Legislativo, Rio de Janeiro, 27 nov. 1928. p. 17.

_____. Decreto n. 21.240, de 4 de abril de 1932. (1932, 15 de abril). Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. *Diário Oficial da União,* Poder Legislativo, Rio de Janeiro, 15 abr. 1932. Disponível em: <https://bit.ly/3ZTkcWD>. Acesso em: 9 mar. 2023.

_____. Decreto n. 24.651, de 10 de julho de 1934. Cria, no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. *Diário Oficial da União*, Poder Legislativo, Rio de Janeiro, 14 jul. 1934. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24651-10-julho-1934-503207-norma-pe.html>. Acesso em: 9 mar. 2023.

_____. Decreto n. 10.652, de 16 de outubro de 1942. Aprova o Regimento do Serviço de Proteção aos Índios, do Ministério da Agricultura. *Diário Oficial da União*, Poder Legislativo, Rio de Janeiro, 20 out. 1942. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-10652-16-outubro-1942-464627-norma-pe.html>. Acesso em: 9 mar. 2023.

_____. Decreto n. 8.536, de 2 de janeiro de 1946. Dá organização ao Instituto Nacional de Cinema Educativo do Ministério da Educação e Saúde, criado pelo art. 40 da Lei n. 378, de 13 de janeiro de 1937. *Diário Oficial da União*, Poder Legislativo, Rio de Janeiro, 4 jan. 1946. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-8536-2-janeiro-1946-416429-norma-pe.html>. Acesso em: 9 mar. 2023.

_____. Decreto n. 8.689, de 16 de janeiro de 1946. Incorpora o Museu Nacional à Universidade do Brasil. *Diário Oficial da União*, Poder Legislativo, Rio de Janeiro, 22 jan. 1946. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-8689-16-janeiro-1946-416645-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 9 mar. 2023.

_____. Decreto n. 50.665, de 30 de maio de 1961. Cria o Parque Nacional de Sete Quedas. *Diário Oficial da União*, Poder Legislativo, Rio de Janeiro, 30 maio 1961. Disponívekl em: < https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50665-30-maio-1961-390248-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 9 mar. 2023.

_____. Lei n. 1.254, de 4 de dezembro de 1950. Dispõe sobre o sistema federal de ensino superior. *Diário Oficial da União*, Poder Legislativo, Rio de Janeiro, 8 dez. 1950. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1950-1959/lei-1254-4-dezembro-1950-362540-norma-pl.html>. Acesso em: 9 mar. 2023.

_____. Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. *Diário Oficial da União*, Poder Legislativo, Brasília, DF, 23 dez. 1996. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm>. Acesso em: 9 mar. 2023.

BRASIL. *Ofício n. 251*, Diretoria Geral da Educação, Curitiba, 31 de janeiro de 1947. Nomeação. "Wlademir Kossak", Assistente voluntário do Museu Paranaense. Assinado Osvaldo Pilotto – Diretor Geral da Educação.

BRASIL. *Portaria n. 137*, de 6 de fevereiro de 1952. O reitor da Universidade do Paraná, art. 3º do Decreto n. 30.367, de 8 de janeiro de 1952 – Nomeação. reconhece a função de cinetécnico, a partir de 8 de dezembro 1950, Vladimir Kozák, matrícula 12.262.

PARANÁ. Decreto n. 18.447, de 11 de março de 1970. Criou o Museu de Arte Contemporânea do Paraná. *Diário Oficial do Estado do Paraná*, Curitiba, n. 16, 13 mar. 1970a.

_____. Decreto n. 18.580, de 18 de março de 1970. Regulamenta o Museu de Arte Contemporânea do Paraná. *Diário Oficial do Estado do Paraná*, Curitiba, n. 16, 20 mar. 1970b.

PERIÓDICOS

CINEMA EDUCATIVO. Jornal *O Dia PR*, Curitiba, 1, setembro, 1933, ed. 2955. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=092932&pagfis=25113>. Acesso em: 9 mar. 2022

FORÇA e luz. *Revista Fapesp*, edição 252, fev. 2017. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/forca-e-luz/>. Acesso em: 9 mar. 2023.

MEIRELLES, Cecília. As projeções fixas na escola. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1930, ed. 34, p. 7. Página de Educação. Disponível em: <https://bit.ly/3J2VkFi>. Acesso em: 9 mar. 2023.

SERRANO, Jonatas. Exposição de cinematographia educativa. *Correio da Manhã*, 22 ago. 1929, ed. 10624, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_03&pagfis=41684>. Acesso em: 9 mar. 2022

SITES

GLENBOW, Alberta Institute Museum. Disponível em: <https://www.glenbow.org>. Acesso em: 10 mar. 2023.

HERITAGE AUCTIONS. Disponível em: <https://www.ha.com/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

PLATAFORMA *Pergamum.* Plataforma digital Pergamum. Disponível em: <http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/index.php>. Acesso em: 10 mar. 2023.

PORTAL DA TRANSPARÊNCIA. Relatório Covid no Brasil. Disponível em: <https://transparencia.registrocivil.org.br/especial-covid>. Acesso em: 10 mar. 2023.

REVISTA TIME. Nova York, 5 jan. 1959. Disponível em: <https://time.com/vault/issue/1959-01-05/page/64/>. Acesso em: 10 mar. 2023

SMITHSONIAN, Libraries and Archives. Portraits of Brazilian Indians / by Vladimír Kozák ; written by David N.P. Baxter. Disponível em: https://www.si.edu/object/portraits-brazilian-indians-vladimir-kozak-written-david-np-baxter:siris_sil_993964 . Acesso em 10 mar. 2023.

IMAGENS

AMOROSI, Nicholas. Mapa Serra dos Dourados. *Boletim do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense*. Biblioteca Digital Curt Nimuendajú – Coleção Nicholas Amorosi (1981). Disponível em: <www.etnolinguistica.org>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CASA DA MEMÓRIA DE CURITIBA. *Integrantes do Foto Clube do Paraná no 7º Salão de Arte Fotográfica.*, p&b, Curitiba, 1944.

FOGGIATO, Domingos, *Palacete Coronel Manoel Macedo – Antiga Sede do Museu Paranaense (1928-1965)* p&b, várias dimensões. 1954.

KOZÁK, Vladimir. *Vladimir Kozák com sua câmera filmadora.* [1970?]. Curitiba. Acervo Museu Paranaense/SEEC-PR.

_____. Fotografia: *Indígena com sua caça (tucanos)*. Curitiba. Acervo Museu Paranaense/SEEC-PR.

_____. *Fotografias: Crianças indígenas*. Curitiba. Acervo Museu Paranaense/SEEC-PR.

_____. *Pinturas temáticas indígenas*. Curitiba. Acervo Museu Paranaense/SEEC-PR.

_____. Desenhos dos indígenas Xetá (1956). Curitiba. Acervo Museu Paranaense/SEEC-PR.

_____. Retrato de Vladimir Kozák com Indígena Xetá (1956). Curitiba. Acervo Museu Paranaense/SEEC-PR.

_____. Kozák com Eirakan e sua Esposa Alu'a (1956), Curitiba. Acervo Museu Paranaense/SEEC-PR.

_____. Retrato Indígena Xetá por Vladimir Kozák. Curitiba. Acervo Museu Paranaense/SEEC-PR.

_____. Loureiro Fernandes e os Xetá Sobreviventes (1960). Curitiba. Acervo Museu Paranaense/SEEC-PR.

REFERÊNCIAS

A CONGADA da Lapa. Produção de Vladimir Kozák, Paraná: Museu Paranaense, 1951 (51 minutos), não son., color.

A GREVE. Direção de Sergei Eisenstein. Produção Boris Mikhin, n. Son, n. Color. Rússia, 1925. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VD40vLjRaNA>. Acesso em: 24 out. 2022

ABDALA JUNIOR, Roberto. *História e cinema: um diálogo educativo*. 2003. 189 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

ABREU, Ailton B. *Escola e cinema*: o cinema educativo na escola Caetano de Campos em São Paulo entre os anos 30 e 60. 1999, 148 f. Dissertação (Mestrado em Educação; História, Política, Sociedade) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

ALBUQUERQUE, Ana Paula T. de. *Gravando!!! O cinema documentário no cenário educativo*: perspectivas para uma educação audiovisual. 2012. 202 f. Tese (Doutorado em educação) - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.

ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Ateliê, 1999.

_____. *Iracema*. São Paulo: Ateliê, 1999.

_____. *Ubirajara*. São Paulo: Ateliê, 1999.

ALMEIDA, José C. M. *Cinema Contra Cinema:* bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931.

ALMEIDA, Rogério de. O imaginário cinematográfico e a formação do homem. In: RODRIGUES, Aurora de Jesus (org.). *Formação de professores*: teoria e pesquisa. São Paulo: Factash, 2013. p. 179-195.

ALVES, Elder P. M. O Movimento Folclórico Brasileiro: guerras intelectuais e militância cultural entre os anos 50 e 60. *Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, ed. n. 12, p. 137, jan./dez., 2013. Disponível em: <http://desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br/media/11%20-%20artigo%207%20-%20Elder%20Alves.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

ALVETTI, Celina do R. P. *Cinema brasileiro na crônica paranaense dos anos trinta.* 1989. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo. São Paulo, 1989.

_____. Em busca do cinema paranaense. *Panorama*, Curitiba, dez. 1978, p. 7-46. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/alvetti-celina-cinema-do-parana.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

_____. Cinema paranaense, esse desconhecido – 80 anos em Curitiba. *Jornal Raiz*, 20. fev. 1987, p. 6-7. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/alvetti-celina-cinema-do-parana.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

_____. Cinema do Paraná – Elementos para uma história, *Bocc*, 1984.

Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/alvetti-celina-cinema-do-parana.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023

AMORIM, Beatriz R. T. *Colecionar o outro*: a experiência etnográfica de Vladimir Kozák entre os Ka'apor. 2021 125 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia e Arqueologia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

ARAÚJO, Inácio. *Cinema*: o mundo em movimento. São Paulo: Scipione, 1995.

ARQUITETURA da Destruição. Produção de Peter Cohen. Suécia. 13 de outubro de 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Z8aQN-L8pI>. Acesso em: 10 mar. 2023.

A SAÍDA dos operários das fábricas Lumière. Produção: Louis Lumière. França: Société A. Lumière et ses Fils, 1895. (45 segundos), não son., preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3Kjq_SfRvyQ>. Acesso em: 10 mar. 2023.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas.* Campinas, SP: Papirus, 2004.

_____. *O cinema e a encenação*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. 9. ed. Campinas-SP: Papirus, 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema.* Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

_____. *A análise do filme*. Tradução: Marcelo Felix. 3. ed. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.

BAGGIO, Eduardo T; WOSNIAK, Cristiane (orgs.). *Cineastas do Paraná:* primeiros tempos. São Paulo: Intermeios; Curitiba: Unespar-PPGCINEAV, 2021.

_____. Arthur Rogge e o cinema industrial paranaense: um sonho esquecido. In: BAGGIO, Eduardo T; WOSNIAK, Cristiane (orgs.). *Cineastas do Paraná:* primeiros tempos. São Paulo: Intermeios; Curitiba: Unespar-PPGCINEAV, 2021, p. 59-93

BALDUS, Herbert (org.). 1955. *Anais do XXXI Congresso Internacional de Americanistas, v. I.* São Paulo: Anhembi, 1955. Disponível em: <http://www.etnolinguistica.org/index:baldus-1955-vol1>. Acesso em: 10 mar. 2023.

BARROS, José D'Assunção. História Cultural e a contribuição de Roger Chartier. *Revista Diálogos* – Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História – UEM, Maringá, v. 9, n. 1, 2005.

BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge. *Cinema-história*: teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro, Apicuri, 2012. v. 3.

BARRETO FILHO, Sérgio. Cinema Educativo. *Revista Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 354, p. 19, 3 jun. 1929. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=162531&Pesq=cinema+educativo&pagfis=7129>. Acesso em: 10 mar. 2023.

_____. Cinema Educativo. *Revista Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 354, p. 30, dez. 1932a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531_1932_00354.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

_____. Cinema Educativo. *Revista Cinearte*, Rio de Janeiro, n. B320, p. 32-38, 1932b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531_1932_B00320.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 2. ed. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTSCH, Juliana Calixto.*"A criança aprende através da literatura*": materialidades e representações de infância na coleção *O Mundo da Criança*. 2021. 202 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná. Setor de Educação, Curitiba, 2021.

BATISTA, Vanessa Oliveira. Cinema, direito e crítica ao totalitarismo: sobre censura no Regime Militar e das marcas ideológicas do filme documentário na produção cinematográfica. *Revista Diversitates*, v. 1, n. 2, p. 131-139, 2009.

BECHARA, Evanildo. 1999. *Moderna gramática portuguesa*. 37. Ed. rev e ampliada. Rio de Janeiro: Lucerna.

BENETTI, Rosa C. *Vladimir Kozák*: sentimentos e ressentimentos de um lobo solitário. 176 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

BERGALA, Alain. *A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema.* São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *Cinema brasileiro*: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIAVA, Pedro. *A ideia de cinema científico presente na obra de Jean Painlevé.* 2015. 66 f. Dissertação (Mestrado em História da Ciência) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

BIBLIOTECA JENNY KLABIN SEGALL. *Revista Cinearte (1926-1942)*. Disponível em: <http://bjks-opac.museus.gov.br/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005, v. 2, p. 277-301.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema*: uma introdução. São Paulo: EDUSP, 2013.

BRUZZO, Cristina. Filme "Ensinante": o interesse pelo cinema educativo no Brasil. *Proposições,* São Paulo, v. 15, n. 1, p. 1-15, jan./abr. 2004.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismael (org). *A experiência do cinema:* antologia. Tradução: de Teresa Machado. Rio de Janeiro; Graal, 1983, p. 330-337.

BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In.: BURKE, Peter. *A escrita da história*: novas perspectivas. São Paulo: Ed. da Unesp, 1992, p. 327-348.

_____. Cultura, tradição e educação. In: GATTI JÚNIOR, D.; PINTASSILGO, J. (orgs.). *Percursos e desafios da pesquisa e do ensino de história da educação*. Uberlândia: Edufu, 2007, p. 13-22.

_____. *Uma história social do conhecimento I:* de Gutenberg a Diderot. São Paulo: Ed. da Unesp, 2016.

_____. *Testemunha ocular:* o uso da imagem como evidência histórica. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Ed. da Unesp, 2017.

BURROUGHS, Edgar R. *Tarzan of the Apes*. NewYork: Ballantine Books, 1912.

_____. *The Return of Tarzan*. New York: Ballantine Books, 1913.

_____. *The Beast of Tarzan.* New York: Ballantine Books, 1914.

_____. *The Son of Tarzan.* New York: Ballantine Books, 1914.

_____. *Tarzan and the Jewel of Opar.* New York: Ballantine Books, 1916.

_____. *Jungle Tales of Tarzan.* New York: Ballantine Books, 1917.

_____. *Tarzan the Untamed.* New York: Ballantine Books, 1919.

_____. *Tarzan The Terrible.* New York: Ballantine Books, 1921.

_____. *Tarzan and the Golden Lion.* New York: Ballantine Books, 1923.

_____. *Tarzan and the Ant Men.* New York: Ballantine Books, 1924.

_____. *Tarzan and the Lost Empire.* New York: Ballantine Books, 1928.

_____. *Tarzan Lord of the Jungle.* New York: Ballantine Books, 1928.

_____. *Tarzan at the Earth's Core.* New York: Ballantine Books, 1929.

_____. *Tarzan the Invincible.* New York: Ballantine Books, 1930.

_____. *Tarzan: Triumphant.* New York: Ballantine Books, 1931.

_____. *Tarzan and City of Gold.* New York: Ballantine Books, 1932.

_____. *Tarzan and the Lion Man.* New York: Ballantine Books, 1934.

_____. *Tarzan and the Leopard Men.* New York: Ballantine Books, 1935.

_____. *Tarzan's Quest*. New York: Ballantine Books, 1936

_____. *Tarzan: The Magnificent.* New York: Ballantine Books, 1937.

_____. *Tarzan and the Forbidden City.* New York: Ballantine Books, 1938.

_____. *Tarzan: and the Foreign Legion.* New York: Ballantine Books, 1947.

_____. *Tarzan na Selva*. São Paulo: Nacional, Coleção Terramarear, 1956.

_____. *Tarzan and the Madman.* New York: Ballantine Books, 1964.

_____. *Tarzan and the Castways.* New York: Ballantine Books, 1965.

BYSTRICE pod Hostynem, *Radio Prague International*, 1 out. 2007. Disponível em: <https://english.radio.cz/bystrice-pod-hostynem-8612067>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CAMPOS, André Luiz Vieira de. A outra face da guerra: a "Batalha da Borracha" e o Programa da Amazônia. In: _____. *Políticas Internacionais de Saúde na Era Vargas*: o Serviço Especial de Saúde Pública, 1942-1960. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006, p. 113-137.

CAPUZZO, Heitor. *Cinema*: aventura do sonho. São Paulo. Editora Nacional. 1986. (*Coleção Portas Abertas*, v. 12).

CARNEIRO, Robert; KOZÁK, Vladimir; BAXTER, David; WILLIAMSON, Laila. The Héta indians: fish in a dry pond. In: *Anthropological papers of the American Museum of Natural History*. v. 55, part 6, 1979. Disponível em: <https://digitallibrary.amnh.org/handle/2246/217>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CATANI, Denice Bárbara.; FARIA FILHO, Luciano Mendes de. Um lugar de produção e a produção de um lugar: a história e a historiografia divulgadas no GT História da Educação da ANPEd (1985-2000). *Revista Brasileira de Educação*, v. 19, p. 113-128, jan./abr. 2002.

CATELLI, Rosana E. *Dos "Naturais" ao documentário:* o cinema educativo e a educação do cinema, entre os anos de 1920 e 1930. 2007. f. 244. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes (IA), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007.

_____. Coleção de imagens: o cinema documentário na perspectiva da Escola Nova, entre os anos 1920 e 1930. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 31, n. 111, p. 605-624, abr./jun. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v31n111/v31n111a16.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.
_____. A Comissão Rondon e a construção da imagem do interior do Brasil. *Cadernos de Ciências Humanas* – Especiaria. v. 10, n. 17, p. 333-339, jan./jun., 2007.

CENTRO Cultural e Casa de Leitura Vladimir Kozák. *Prefeitura Municipal de Curitiba*, S.d. Disponível em: <https://www.curitiba.pr.gov.br/servicos/centro-cultural-casa-kozak/609>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna.* Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHARTIER, Roger. *A história cultural:* entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel. 2002.

_____. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CINEMATÓGRAFO, Centro Cultural Banco do Brasil. O cinematógrafo foi criado pelos irmãos Louis e August Lumière em 1894. São Paulo, 15 de jan 2020. Twitter. @CCBB_SP. Disponível em: https://twitter.com/ccbb_sp/status/1217559178316828678. Acesso em:12 dez. 2022.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido*. Tradição e transformação do documentário. 4. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

DARONCO, M. A. P.; TOMAIM, C. dos S. Memórias em Frames: O suporte 16mm e a experiência de fazer cinema. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 6, n. 12, p. 110-125, 2016. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15742. Acesso em: 16 fev. 2022.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Martins; Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.

_____. MOEMA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1068/moema>. Acesso em: 08 set. 2022.

_____. CABOCLO, 1820. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61584/caboclo>. Acesso em: 08 set. 2022.

DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica.* Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ESCOLA NOVA. Revista Escola Nova, 1930, v. I, n 1, out. São Paulo. Acervo digital da Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/130242>. Acesso em: 10 mar. 2023.

FAHEINA, Evelyn Fernandes Azevedo. O discurso sobre o cinema educativo no Brasil (1927-1939). In: *CONEDU – Escola em Tempos de Conexões*. 2021. v. 3. DOI 10.46943/VII.CONEDU.2021.03.004. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/editora/ebooks/conedu/2021/ebook3/TRABALHO_EV150_MD7_SA100_ID8858_14102021182645.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

FANTASIA. Direção James Algar; et al. USA. Produção de Walt Disney. USA: Walt Disney Productions. Distribuição: RKO Radio Pictures, 1940. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r7gLlIv4ito>. Acesso em: 10 mar. 2023.

FELLINI, Federico. *Eu sou um grande mentiroso*: entrevista a Damien Pettigrew. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

FERNANDES. José Loureiro. Os índios da Serra dos Dourados (Os Xetá). In: *Anais da III reunião brasileira de antropologia: 10 a 13 de fevereiro de 1958*. Recife, 1959, p. 27-46. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Afernandes-1959-xeta/Fernandes_1959_Xeta.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

FERNANDES, José Loureiro; NUNES, Marília Duarte. *Oitenta anos de vida do Museu Paranaense* – Edição Comemorativa ao 80º aniversário de fundação do Museu Paranaense (1876-1956). Curitiba: Museu Paranaense, 1956.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques.; NORA, Pierre. (orgs). *História*: novos objetos. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 199- 215.

_____. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. *Révoltes, révolutions, cinéma*. Paris: Éditions Centre Pompidou, 1989.

FIGUEIREDO, Denise de Lima Santiago; SIEGA, Paula Regina; SANTOS, Paulo Roberto Alves dos. As vozes do indianismo em II Guarany. *Revista Desenredo*, v. 13, n. 2, p. 349-371, 19 out. 2017. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/7275>. Acesso em: 10 mar. 2023.

FLORES, Virgínia Osório. *Além dos limites do quadro*: o som a partir do cinema moderno. 2013. 195 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2013.

_____. *O cinema*: uma arte sonora. São Paulo: Annablume, 2013.

FOGGIATTO. Domingos. Palacete Coronel Manoel Macedo (1954). Antiga sede do Museu Paranaense (1928-1965). *Gazeta do Povo*, 2 out. 2011.

FONTANINI, Gabrielly M. *Retrato historiográfico*: uma análise sobre a utilização de imagens como fonte histórica (2007-1017). Dissertação (Mestrado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

FORMAS nervosas. Produção de Carlos Chagas. Rio de Janeiro: Instituto Oswaldo Cruz. Disponível em: <http://basearch.coc.fiocruz.br/index.php/instituto-oswaldo-cruz>. Acesso em: 10 mar. 2023

FOSTER, Lila Silva. *Cinema amador brasileiro*: história, discursos e práticas (1926-1959). 2016. 266 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FREYESLEBEN, Alice F. Imagem e urbanização: usos políticos e artísticos da fotografia na Curitiba dos anos 1940. *Revista Interdisciplinar Art & Sensorium*, Curitiba, v. 4, n. 1, p. 1-12, jan.-jun. 2017.

_____. *Os sentidos do "moderno" nos discursos sobre as artes em Curitiba*. 2018. 153 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós- Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

GINZBURG. Carlo. Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário. In: _____. *Olhos de madeira*: nove reflexões sobre distância. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 15-41.

_____. *O queijo e os vermes*: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GOMES, Wilson. Estratégias de produção de encanto. O alcance contemporâneo da *Poética* de Aristóteles. *Textos de Cultura e Comunicação*, v. 35, p. 99-125, 1996, Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/303638369_ESTRATEGIAS_DE_PRODUCAO_DE_ENCANTO_O_alcance_contemporaneo_da_poetica_de_Aristoteles>. Acesso em: 10 mar. 2023.

_____. La poética del cine y la cuestion del método en análisis filmico. In: *Significação Revista de Cultura Audiovisual*. Curitiba, v. 31, n. 21, p. 85-105, 2004. Disponível em: DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2004.65584.

GONÇALVES, Elizabeth Moraes; RENÓ, Denis Porto. A montagem audiovisual como ferramenta para construção da intertextualidade no cinema. *Razón y Palabra*, Universidad de los Hemisferios, Quito, Ecuador, n. 67, mar.-abr., 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520725020.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

GRIERSON, John. Flaherty's Poetic *Moana*. New York Sun, Nova York, 1926. In: JACOBS, Lewis (org.) *The documentary tradition*. Nova Iorque: W.W. Norton, 1979.

HEFFNER, Hernani. Laboratórios cinematográficos. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

HELFERT, Veronika. Gewalt und Geschlecht in unorganisierten Protestformen in Winen während des ersten Weltkrieges. In: *Jahbuch für Forchungen zur Geschichte der Arbeiterbewegung*, Heft II, 2014. Disponível em: <https://wikie.com.br/Viena#cite_note-13>. Acesso em: 10 mar. 2023.

HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa***.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IANNI, Octavio. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

IGUASSU e Guayra (1926). Produção de João Baptista Groff. Curitiba, 1926. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lS230tWjsP4&t=126s>. Acesso em: 10 mar. 2023.

IRACEMA. Direção: Vittorio Capellaro. Produção José de Alencar e Vittorio Capellaro. Brasil: Distribuição Companhia Cinematográfica Brasileira, 1917.

ISONZÓI-CSATA (Batalha no Isonzo). Direção n.a. Austro-Húngaro: Österreichisches Filmmuseum, 1917, n. son., n. color. Durtação: 54:42'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95JqNefc1GU>. Acesso em: 10 mar. 2023.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia:* história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70. 379 f. Tese (Doutorado em história). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/14666>. Acesso em: 10 mar. 2023.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/276>. Acesso em: 10 mar. 2023.

KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833- 1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LAGNY, Michèle. Escrita fílmica e leitura da história. *Cadernos de Antropologia da Imagem*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, n. 10, p. 19-38, 2000.

_____. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo*: um olhar sobre a história. Salvador/São Paulo: EDUFBA/Unesp, 2009, p. 99-132.

LE GOFF, Jacques. *A Nova História*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. História. In.: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996, p. 13-148.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (org.). *História*: novos problemas, novas abordagens, novos objetos**.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. v. 3, p. 68-83

LÉON, August. *Crianças em Aswan, Egito* (1914). in: Musée Albert Kanh; Albert Kahn, IES Archives de La Planète Autocrhome, Departement des Hauts de Seine, 1914. Disponível em: <https://artblart.com/tag/albert-kahn-les-archives-de-la-planete/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

LIMA, Antonio Carlos de Souza. Sobre tutela e participação: povos indígenas e formas de Governo no Brasil, séculos XX/XXI. *Revista Mana*, v. 21, n. 2, ago. 2015. Disponível em: https://doi.org/10.1590/0104-93132015v21n2p425.

LIMA, Edilene Coffaci de; PASSOS, Lilianny Rodriguez Barreto dos; PACHECO, Rafael. Os Xetá e seus acervos: memória histórica, política e afetiva (Paraná, Brasil). *Journal de la Société des Américanistes*, 2021, p. 107. Disponível em: <http://journals.openedition.org/jsa/19503>. Acesso em: 10 mar. 2023.

LOPES, Marcos Felipe de Brum; *Mário Baldi*: fotografias e narrativas da alteridade na primeira metade do século XX. 2014. 324 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2014.

LOURENÇO FILHO, M. B. O cinema na escola. *Revista Escola Nova*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 141-143, jul. 1931. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/130245>. Acesso em: 10 mar. 2023.

LOURO, Guacira L. O cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Gerive. (org.). *500 anos de educação no Brasil.* 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. (Coleção Historial, v. 6).

LUCAS, Meize R. L. O cinema documentário no Brasil dos anos 60: propostas para uma ética e uma estética da imagem. *Revista O Olho da História*, n. 10, p. 4, 2008. Disponível em: <http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/meize.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MACIEL, Maria Esther. A poesia no cinema: de Luis Buñuel a Peter Greenaway. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, UFSC, v. 1, n. 7, p. 81-92, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5747>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. *Argonautas do Pacífico Ocidental*: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos dos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *A relação som-imagem no cinema*: a experiência alemã de Fritz Lang. 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001050661>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MARANHÃO, Maria F. C. *Contextualizando imagens paranistas (1940-1950):* o filme etnográfico de Vladimir Kozák e as Ciências Sociais no Paraná. 2006. Monografia (especialização em História e Geografia do Paraná) – Faculdade Padre João Bagozzi, Curitiba, 2006.

_____. *Congada da Lapa*. Museu Paranaense. Secretaria Estadual de Educação e Cultura. Disponível em: <https://www.museuparanaense.pr.gov.br/Pagina/Vladimir-Kozak-e-Congada-da-Lapa>. Acesso 10 mar. 2023.

MARCELINO Pão e Vinho. Direção Ladislao Vajda. Produção: Vicente Sempere. Espanha: Chamartín Producciones y Distribuciones, 1955. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Is4u9SN7o4>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MARIUZZO, Patrícia. A Primeira Guerra Mundial pelas lentes do cinema. *Ciência e Cultura*. v. 66, n. 2, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252014000200024>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MAURO, Humberto. *A cena muda*. Rio de Janeiro, Americana, n. 25, p. 22-29, 1942.

MAY, Karl Friedrich. *Winnetou I*. Austria: Karl May Taschenbücher, 1893.

MELO, Anderson. *Poesia e movimento no cinema de Federico Fellini*: ensaio sobre arte, mídia e espetáculo. 2010. 84 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Brasília, Brasília-DF, Instituto de Letras, 2010.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual – Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História,* Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, p. 11-36. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000100002.

_____. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). *Novos domínios da história.* Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 243-262.

MERLEAU-PONTY, Marcel. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MONTEIRO, Ana Nicolaça. *O cinema educativo como inovação pedagógica na Escola Primária Paulista (1933-1944)*. 2006. 169 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, Biblioteca Depositária: FEUSP, 2006.

MORAIS, Cláudio Jorge Gomes de. *O cinema educativo em Pernambuco durante a intervenção de Agamenon Magalhães (1937-1945).* 2002. 132 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE, 2002.

MOREIRA, Larissa Nepomuceno. *Das tripas coração (1982*): ficção, cultura escolar e representações sociais na obra de Ana Carolina. 2021. 187 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Uma análise do filme Descobrimento do Brasil. *Revista de História,* n. 141, p. 175-178, 1999. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i141p175-178. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18891>. Acesso em: 10 mar. 2023.

_____. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica*: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. 2001. 200 f. Tese (Doutorado) – ECA - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

_____. *Humberto Mauro, cinema, história***.** São Paulo: Alameda, 2003.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro.* Tradução de Catarina Eleonora F. Da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. *O Cinema ou o homem imaginário*. Tradução de Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações, 2014.

_____. *Culturas de massa no século XX*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. 2. reimp.. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MORRONE, Maria Lúcia. *Cinema e educação*: a participação da "imagem em movimento" nas diretrizes da educação nacional e nas práticas pedagógicas escolares. 1997, 218 f. Dissertação (Mestrado em História e Filosofia da Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

MOTA, Lúcio Tadeu. FAUSTINO; Rosângela Célia. *O SPI e os Xetá na Serra dos Dourados - PR:* acervo documental 1948 a 1967. Maringá: EDUEM, 2018. (*Coleção Documentos e História*).

MUNANGA, Kabengele. *Origens africanas do Brasil contemporâneo*: histórias, línguas, culturas e civilizações. 3. ed. São Paulo: Gaudí, 2012.

NANOK, o esquimó. Produção de Robert J. Flaherty; Frances H. Flaherty. EUA: Revillon Frères, Pahté Exchange, 11 de junho de 1922. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v-dQbuW4kY4>. Acesso em: 10 mar. 2023.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 235-289.

_____. *Como usar o cinema na sala de aula.* 4. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In CAPELATO, Maria Elena. et al. (orgs.). *História e cinema*: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2011, p. 65-84.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Monica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NÓVOA, António. História da educação: percursos de uma disciplina. *Análise Psicológica*, v. 4, p. 417-434. 1996. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/70653247.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

NÓVOA, Jorge. A relação cinema-história e a razão poética na reconstrução do paradigma histórico. Conferência de abertura do I Congresso Internacional de Historia y Cine, *Revista O Olho da História,* n. 10, abr., p. 6-51. 2008. Disponível em: <http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/jorge-1.pdf>. Acesso em 10 mar. 2023.

_____. Cinematógrafo: laboratório da razão poética e do "novo" pensamento. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B; FEIGELSON, Kristian (orgs.) *Cinematógrafo*: um olhar sobre a história. Salvador/São Paulo: EDUFBA/Unesp, 2009, p. 159-190.

_____. A ciência histórica e os pensadores ou a razão poética como pensamento orgânico-crítico: elementos para a reconstrução do paradigma historiográfico. *Políteia: História e Sociedade*, Vitória da Conquista, v. 4, n. 1, 2014. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/politeia/article/view/3920/3225>. Acesso em: 10 mar. 2023.

O ALMOÇO do bebê. Direção Louis Lumière. Produção Louis Lumière. França: Produtora: Société A. Lumière et ses Fils, 20 de fevereiro de 1896. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MKHS_500tTA>. Acesso em: 10 mar. 2023.

O DESCOBRIMENTO do Brasil. Direção de Humberto Mauro e Affonso de Taunay. Brasil: Instituto Brasileiro de Cacau e Instituto Nacional de Cinema Educativo, 6 de dezembro de 1937. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hUpJpsX0Awg>. Acesso em: 10 mar. 2023.

O GRANDE roubo do trem. Direção: Edwin S. Porter. Produção: Scott Marble. EUA: Produtora Edison Studios, Distribuído Edison Studios e Kleine Optical Company. 1 de dezembro de 1903. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bc7wWOmEGGY&t=26s>. Acesso em: 10 mar. 2023.

O GUARANI. Direção de Vittorio Capellaro. Produção de Antônio Campos e Vittorio Capellaro. Brasil: Distribuição Companhia Cinematográfica Brasileira, 1916.

O GUARANI – III Ato de Invocação dos Aimorés. Direção Humberto Mauro. Produtora: Instituto do cinema educativo – INCE, 1942. *CTAv Centro Técnico Audiovisual*, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X9p7V_pOlm0>. Acesso em: 10 mar. 2023.

O HOMEM da câmara. Diretor Dziga Vertov. Produção Dziga Vertov. Rússia. Produtora: All-Ukrainian Photo Cinema Administration. 7 de janeiro de 1929. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cl_ujd5c6EY>. Acesso em: 10 mar. 2023.

O MUNDO perdido de Kozák. Direção: Fernando Severo. Produção Fernando Severo, Brasil, 1988. *Fernando Severo*, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NI-x_I8N2nY>. Acesso em: 10 mar. 2022.

O REGADOR renegado. Direção: Louis Lumière. Produção Louis Lumière, Auguste Lumière. França: Produtora: Société A. Lumière et ses Fils, 28 de dezembro de 1895.

OLIVEIRA, José Pacheco de. *O nascimento do Brasil e outros ensaios*: "Pacificação", regime tutelar e formação de Alteridades. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

OLIVEIRA, Luciane M. de. *Cinema e educação*: o serviço de cinema educativo em Campinas/SP, nos anos 50. 2000. 195 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2000.

OS ÍNDIOS URUBU – A vida diária numa aldeia indígena da floresta tropical. Produção de Darcy Ribeiro; Heinz Foerthmann. Rio de Janeiro: Produtora Serviço de Proteção ao Índio. 1949. Povos Indígenas no Brasil, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QBRetAjRgMs>. Acesso em: 10 mar. 2023.

OSINSKI, Dulce Regina Baggio. *Guido Viaro*: modernidade na arte e na educação. 2006. 379 f. Tese (Doutorado em Educação) – Setor de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

_____. Representações do artista no território do cinema: um ensaio de análise discursiva. In: *19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios"* – 20 a 25 set. 2010. Cachoeira, BA, p. 250. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/dulce_regina_baggio_osinski.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

PAINLEVÉ, Jean. Le cinéma scientifique et d'enseignement de demain. *Ciné-Liberté*, n. 5, p. 3, 1º nov., 1936.

PANNORAMA de Curityba. Produção de Aníbal Requião. Curitiba, 1910. *Paulo José da Costa*, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J7Bm03HYGtA>. Acesso em: 10 mar. 2023.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Justiça. Comissão Estadual da Verdade Teresa Urban. *Relatório da Comissão Estadual da Verdade do Paraná*. São Paulo: TikiBooks, 2017. v. 2. Disponível em: <https://www.justica.pr.gov.br/sites/default/arquivos_restritos/files/documento/2019-10/comissao_da_verdade_v2_2versao.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

_____. 1º Centenário da emancipação política do Paraná, 1953. *Repositório Institucional UFSC*, 24 abr. 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/116187?show=full>. Acesso em 10 mar. 2023.

PENAFRIA, Manuela. Algumas questões sobre o documentário e outros tantos equívocos. *Universidade da Beira Interior*, 2018, p. 186. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-2018-questoes-documentario.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História,* São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

_____. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. *Journée d'Histoire des Sensibilités, EHESS* 4 mar. 2004. Disponível em: https://journals.openedition.org/nuevomundo/229. Acesso em 10 mar. 2023.

PIMENTEL, Naiana Lopes. *Cinema educativo, instrutivo e científico no Brasil*: redes de sociabilidade e ações políticas em sua institucionalização (1920-1947). 2019. 109 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

PINHEIRO, Maria Adalgisa Pereira. *Cinema e educação*: modelos internacionais, impressos e intelectuais no Brasil no início do século XX. 2015. 232 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

PIRES, Yasmin; VILLA, André. A representação visual do som no cinema "mudo". *C&S*, São Bernardo do Campo, v. 40, n. 1, p. 185-212, jan./abr. 2018, p. 185-211. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/CSO/article/viewFile/6954/6277>. Acesso em: 10 mar. 2023.

PORTELA, Cristiane de Assis. *Para além do "caráter ou qualidade de indígena"*: uma história do conceito de indigenismo no Brasil. 2011. 273 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

PREDES, Ianê de Albuquerque; ZORZO, Francisco Antonio. *Hamykahay* – Expressão gráfica corporal Pataxó. Rio de Janeiro: Graphica, 2011. Disponível em: <https://docplayer.com.br/16361270-Hamykahay-expressao-grafica-corporal-pataxo.html>. Acesso em: 10 mar. 2023.

RAMOS, Fernão Pessoa. A *mise-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles*, Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 1, n. 1. p. 1-38, 2012. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/8>. Acesso em: 10 mar. 2023.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Filipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac São Paulo, 1997.

REIS, Paula Grazielle Viana dos. *Vladimir Kozák, as câmeras e os Xetá.* 2014. 188 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-A97ENH/1/disserta__o_paula_grazielle_viana_dos_reis.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

REPÚBLICA Guarani. Produção de Sylvio Back, Brasil: Embrafilme, 1982. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2lW528AXLKI>. Acesso em: 10 mar. 2023.

REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA III, 10-13 de fevereiro de 1958. *Anais.* Recife, 1959 p. 27-46. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Afernandes-1959-xeta/Fernandes_1959_Xeta.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 48, n. 2, jul./dez., 2005. Disponível em: DOI: https://doi.org/10.1590/S0034-77012005000200007.

RIBEIRO, Rondinele A. A contribuição da estética romântica para a construção da identidade nacional. *Revista Porto das Letras*, Fanorpi/Uniespi, v. 2, n. 2, p. 253-263, 2016.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa I.* Campinas, SP: Papirus 1994.

RIGHI, Daniel. *O cine educativo de João Penteado*: iniciativa pedagógica de um anarquista durante a era Vargas. 2011. 121 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, Biblioteca Depositária: FEUSP, 2011.

RITUAIS e festas Borôro. Produção de Luiz Thomaz Reis, 1917, Comissão Rondon. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o1kQ1KdF43c>._Acesso em: 10 mar. 2023.

RIZZI, Suzelle. *Cândido de Abreu e a Arquitetura de Curitiba entre 1897 e 1916.* 2003. 164 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arquitetura) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba, 2003.

ROSATO, Marcia Cristina. *Uma constelação de Imagens*: a experiência etnográfica de Vladimir Kozák. 2009. 317 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na História.* São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens?* Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2012.

SANTINI, Jacyara Batista. *Educação e arte no Colégio Estadual do Paraná*: entre disciplinas e atividades extracurriculares (1950-1980). Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. *Encontros museológicos* – reflexões sobre a museologia, a educação e o museu. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN/DEMU, 2008.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. 2000. 472 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de Cinema, Televisão e Rádio. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2000.

_____. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2004.

_____ . Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 153-174, 2005.

_____. História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador. In. Dossiê Cinema, Literatura e Sociedade. *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*. v. 10, n. 17, jan./jun., p. 15-40, 2007, Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/786>. Acesso em: 10 mar. 2023.

SCHVARZMAN, Sheila; IANEZ, Mirrah. O Guarani no cinema brasileiro: o olhar imigrante. *Galaxia*, São Paulo, n. 24, p. 153-165, dez. 2012.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. A natureza como paisagem: imagem e representação no Segundo Reinado. *Revista USP*, São Paulo, n. 58, p. 6-29, jun.-ago. 2003. Disponível em: <https://bit.ly/3ZCnTjR>. Acesso em: 10 mar. 2023.

_____. Teorias raciais. In. SCHWARCZ, Lilia K. Moritz.; GOMES, Flávio (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 403-409.

SCHWARTZMAN, Simon. *Estado Novo, um auto-retrato (Arquivo Gustavo Capanema).* Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1982.

SCIENCE: Living Stone Age. *Time*, 5 jan. 1959. Disponível em: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,810827-1,00.html>. Acesso em: 10 mar. 2023.

SERRANO, Jonathas; VENÂNCIO FILHO, Francisco. O cinema educativo. *Revista Escola Nova*. Órgão da Diretoria Geral de Ensino de São Paulo, v. 3, n. 3, p. 154-184, jul. 1931.

_____. O cinema e a pedagogia. *Revista Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 339, p. 32, ago. 1932c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531_1932_00339.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

SEVERO, Luis Fernando. Vladimir Kozák e o Brasil: múltiplas visões de um amoroso olhar estrangeiro. In: BAGGIO, Eduardo Tulio; WOSNIK, Cristiane (orgs.). *Cineastas do Paraná:* primeiros tempos. São Paulo: Intermeios: Curitiba Unespar-PPGCINEAV, 2021, p. 131-149.

SILVA, Andressa I. Fotógrafos Lambe-lambe e fotoclubista: Análise de perfil e perspectiva social da produção fotográfica. In: *II Encontro Nacional de Estudos da Imagem*, 12-14 maio 2009, Londrina. *Anais*... Londrina: UEL, 2009. p. 1232-1239. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/SILVA_Andressa%20Ignacio.pdf >. Acesso em: 10 mar. 2023.

SILVA, Carmen Lucia da. *Sobreviventes do extermínio*: uma etnografia das narrativas e lembranças da sociedade Xetá. 2008. 290 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

SILY, Paulo Rogério Marques. *Casa da ciência, casa de educação*: ações educativas do Museu Nacional (1818-1935). 2012. 399 f. Tese, (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SOARES, Natália de Castro. *A cor no cinema silencioso do Brasil (1913-1931)*: produção e linguagem. 2014. 175 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine*: la apertura para la historia de mañana. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

STECZ, Solange Straube. *Cinema paranaense: 1900-1930*. 1988. 191f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1988.

TARZAN of the apes. Produção Scott Sidney; William Parsons, USA, 1918. Disponível em: <https://archive.org/details/TarzanoftheApes1918AndyDivx>. Acesso em: 10 mar. 2023.

THE JAZZ Singer. Dirigido por Alan Crosland, USA. Produtora: Warner Bros. 1927. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HgwI_nRFJ2I>. Acesso em: 10 mar. 2023.

TREVISAN, Edilberto. Vladimir Kozák (1897-1979), O "*Braide Pemegare*" dos Bororo. *Boletim do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense*, Curitiba, v. 36, p. 1-30,1979.

TRIPANOSSOMÍASE. Produção de Carlos Chagas. Rio de Janeiro. Produtora: Instituto Oswaldo Cruz, 1912. Disponível em: <http://basearch.coc.fiocruz.br/index.php/instituto-oswaldo-cruz>. Acesso em: 10 mar. 2023.

VALÉRY, Paul. *Teoría poética y estética*. Tradução de Carmen Santos. Madrid: Visor, 1990.

VALIM, Alexandre Busko. *História e cinema*. In: CARDOSO, Ciro Flamarion. VAINFAS, Ronaldo (orgs.). Novos domínios da História. Rio de Janeiro: Elsevier. 2012, p. 283-300

_____. Os gêneros cinematográficos nas relações entre o cinema e a História. In: GAWRYSZEWSKI, Alberto (org.). *Olhares sobre narrativas visuais*. Niterói: EDUFF, 2013, p. 4-14.

VARGAS, Getúlio D. O cinema nacional, elemento de aproximação dos habitantes do país – discurso pronunciado na manifestação promovida pelos cinematografistas – Discurso pronunciado na manifestação promovida pelos cinematografistas em 25 de junho de 1934. *Presidência da República*, Rio de Janeiro, 1934. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos/1934/04.pdf/view>. Acesso em: 10 mar. 2023.

VENANCIO FILHO, Francisco; SERRANO, Jonathas. *Cinema e educação*. São Paulo: Companhia Editora Melhoramentos, 1930.

VEZZANI, Iriana Nunes. *Uma revista de tipo europeu:* educação e civilização na *Galeria Illustrada* (Curitiba 1888-1889). 395 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

_____. *Jornal Quinze de Novembro:* forças educativas entre espaços de experiências e horizontes de expectativas (Curitiba, 1889-1890). 333 f. Tese (Doutorado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

VIDAL, Diana Gonçalves. Escola Nova e processo educativo. In: LOPES, Eliane Marta, FIGUEIREDO, Luciano; GREIVE, Cynthia (org.). *500 anos de educação no Brasil.* Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 497-517.

VIEIRA, Carlos Eduardo. O movimento pela Escola Nova no Paraná: trajetória e ideias educativas de Erasmo Pilotto. *Educar em Revista*, Editora da UFPR, Curitiba, n. 18, 2001, p. 53-73. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/32818>. Acesso em: 10 mar. 2023.

VIEIRA, Fábio A. Distâncias egípcias, encontros núbios: interações culturais e fronteiras étnicas no Novo Império egípcio. *Revista Plêthos*, v. 4, p. 61-81, 2014.

VIRAGEM. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3908/viragem>. Acesso em: 10 mar. 2023.

WIKIWAND. Cartaz em cores do filme cartaz do filme *Tarzan of the apes* (1918). Disponível em: <https://www.wikiwand.com/pt/tarzan_of_the_apes_%281918%29>. Acesso em: 10 mar. 2023.

XAVIER, Ismail. *Sétima Arte*: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZACHARIAS, Mariana Rocha. *Espaços e processos educativos do Ginásio Paranaense*: os ambientes especializados e seus artefatos (1904 - 1949). 2013. 186 f. Dissertação (Mestrado em Educação). PPGE, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2013.

ZANATTO, Rafael Morato. O Festival de Cinema Científico e Educativo (1954): Jean Painlevé, INCE, B. J. Duarte. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 10. n. 2, 2021.

ZANI, R. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2003. Disponível em: <http://tinyurl.com/zaniEQ>. Acesso em: 18 nov.2022.