

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

IZABEL LIVISKI

LEITURAS DA URBANIZAÇÃO E DA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE
PARANAENSE NA FOTOGRAFIA DE JOÃO BAPTISTA GROFF

CURITIBA

2007

IZABEL LIVISKI

LEITURAS DA URBANIZAÇÃO E DA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE
PARANAENSE NA FOTOGRAFIA DE JOÃO BAPTISTA GROFF

Dissertação apresentada como exigência parcial
para a obtenção de título de Mestre em Sociologia,
Departamento de Ciências Sociais, Setor de
Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade
Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Ana Luisa Fayet Sallas

CURITIBA

2007

FICHA CATALOGRÁFICA

L788

Liviski, Izabel

Leituras da urbanização e da construção da identidade paranaense na fotografia de João Baptista Groff [manuscrito] \ Izabel Liviski. – 2007.

1 v. : il., color. ; 30 cm.

Impresso.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Ciências Sociais, 2007.

“Orientadora: Profª. Drª. Ana Luisa Fayet Sallas.

1. Interpretação fotográfica. 2. Imagens fotográficas. 3. Arte - Paraná. 4. Groff, João Batista, 1897-1970. 5. Fotografia - Curitiba. I. Universidade Federal do Paraná. Departamento de Ciências Sociais. II. Sallas, Ana Luisa Fayet, 1957-. III. Título.

CDU: 7709816



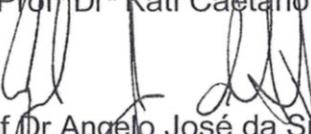
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
Rua General Carneiro, 460 - 9º andar-sala 906 Fone e Fax: 3360-5173

PARECER

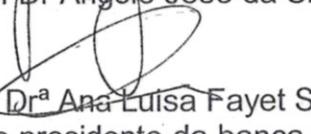
A banca examinadora, instituída pelo colegiado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, após arguir o(a) candidato (a) **IZABEL CRISTINA LIVISKI**, em relação ao seu trabalho de dissertação intitulado "LEITURAS DA URBANIZAÇÃO E DA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE PARANAENSE NA FOTOGRAFIA DE JOÃO BATISTA GROFF", é de parecer favorável à "..... **A PROVAÇÃO**" do(a) acadêmico(a), habilitando-o(a) ao título de *Mestre* em Sociologia, linha de pesquisa "Cultura e Sociabilidades" da área de concentração em CULTURA E PODER. Curitiba, 04 de dezembro de 2007.



Profª Drª Kati Caetano



Prof Dr Angelo José da Silva



Profª Drª Ana Luisa Fayet Sallas
Orientadora e presidente da banca examinadora

AGRADECIMENTOS

Gostaria de fazer alguns agradecimentos a pessoas especiais que contribuíram na elaboração deste trabalho e talvez nem tenham se dado conta de como foram importantes nessa caminhada:

Em primeiro lugar à minha orientadora Ana Luisa Fayet Sallas que, ao longo desses anos na Universidade, aprendi a gostar e admirar.

À banca de qualificação formada pelos professores Maria Tarcisa Silva Bega e Ângelo José da Silva, pela análise do texto e pelos comentários elucidativos. E aos demais professores do Departamento de Sociologia, especialmente ao professor José Miguel Rasia, pelo estímulo nos momentos de crise. À Sueli Andolfato de Sales, que mais do que secretária do programa mostrou-se sempre solícita e prestativa. À querida professora e amiga Márcia Kersten, que me iniciou no entendimento da alteridade e na pesquisa de imagens.

Aos professores Pedro Vasquez, do Rio de Janeiro, e Mauro Koury, de Pernambuco, que, apesar das distâncias, sempre demonstraram carinho e atenção no atendimento das minhas questões ou demandas.

À família Groff, que tão amigavelmente sempre me recebeu para longas conversas e para o estudo dos documentos e do acervo fotográfico: João Maximiliano e Ione Baraquet, Thelma, Luiz, Gláucio e Carmen, ao ponto de me sentir um pouco parte da família.

Ao pessoal da Casa da Memória, Roberson Nunes, Priscila Jacewicz, Luciano Antunes, pela inestimável colaboração, assim como à Maria Inês Barreto, coordenadora do patrimônio histórico e documental, e Christine Maria Vianna Baptista, diretora do patrimônio cultural da FCC.

Aos funcionários da Cinemateca de Curitiba, Francisco Alves, Marcos Sabóia e a sua bibliotecária, Maria Cândida dos Santos.

Às minhas colegas e amigas do blog 'Olá, meninas', pela companhia e solidariedade que, embora quase sempre virtuais, foram decisivas em muitas horas: Kathia Drumond, Carlize do Nascimento e Darli Sampaio.

Aos meus amigos, Julio Ponciano, Giovana Simão, Ana Trovão e Milton Paraná pelos cafezinhos, pela troca de idéias e e-mails, sugestões, livros e textos emprestados e, principalmente, pela amizade.

Ao meu companheiro de todas as horas, Nestor Teixeira. Ao meu filho Thiago, minha nora Andréa e neta Gabriela, pela alegria que me dão de forma tão espontânea.

Ao pessoal da Assessoria de Comunicação Social da UFPR, meus colegas de trabalho, pelo incentivo e compreensão.

E, acima de tudo, aos meus pais, Pedro e Anna, *in memoriam*, por tudo que fizeram por mim.

“Os que esperam no Senhor renovam suas forças,
sobem com asas como águias,
correm e não se cansam,
caminham e não se fatigam.”
(Isaias 40:31)

“Olhar apenas para uma coisa não nos diz nada. Cada olhar leva a uma inspeção, cada inspeção a uma reflexão, cada reflexão a uma síntese, e então podemos dizer que, com cada olhar atento, estamos teorizando.”

(Goethe)

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo a análise do trabalho fotográfico de João Baptista Groff como documento e expressão imagética da urbanização e da construção da identidade paranaense, especialmente no período de 1920 a 1940. É esta a principal pergunta a que se quer responder: quais as “leituras” sociológicas que as imagens desse fotógrafo possibilitam? No âmbito dos procedimentos metodológicos, toma-se como principal linha de orientação as reflexões teóricas de Walter Benjamin, Norbert Elias e Pierre Bourdieu, além da contribuição de outros autores. O contato com a família do fotógrafo valoriza a história oral e possibilita a obtenção de dados muito importantes para a pesquisa. Tem-se como hipótese que as fotografias de João Batista Groff não somente indicam as transformações da urbanização e modernização em Curitiba, mas revelam também relações sociais específicas existentes naquele período histórico.

Palavras-Chave: Paranismo; urbanização; identidade; corpus fotográfico.

ABSTRACT

This dissertation aims to dissect the photographic work of João Baptista Groff as documents and expressiveness of the urbanization and the construction of the identity of the state of Paraná, especially in the period of 1920 to 1940. The main question to be answered is: Which sociological “readings” do the photographer’s images enable? Regarding the methodological procedures, we take as a guideline the main theoretical ideas of Walter Benjamin, Norbert Elias, and Pierre Bourdieu, as well as the contribution of other authors. The contact with the family of the photographer highlights the oral history and enables the achievement of very important data for the research. We assume that the photographs of João Baptista Groff not only indicate the changes in urbanization and modernization in Curitiba but also reveal specific existing social relationships during that historical period.

Keywords: *Paranismo*; urbanization; identity; photographic corpus.

RÉSUMÉ

Cette thèse ont pour but de disséquer le travail photographique de João Baptista Groff comme documents et expressivité de l'urbanisation et la construction de l'identité paranaense, surtout dans la période de 1920 à 1940. La principale question qui se pose est de: Qui sont sociologique "lectures" que les images de la photographe permettre? Dans le cadre des procédures méthodologiques prend elle-même comme une ligne directrice pour les principales idées théoriques de Walter Benjamin, Norbert Elias, Pierre Bourdieu, avec la contribution d'autres auteurs. Le contact avec la famille de la photographe souligne l'histoire orale et permet la réalisation de très importantes données pour la recherche. C'est comme en supposant que les photographies de João Baptista Groff non seulement indiquer les modifications de l'urbanisation et de modernisation à Curitiba, mais révèle également les relations sociales existantes au cours de cette période historique spécifique.

Mot-clés: *Paranismo*; l'urbanisation; l'identité; corps photographique.

LISTA DE FOTOS

FOTO 1 - Alegoria da musa helênica e celebração ao pinheiro	22
FOTO 2 - Esposa e filhos de João Baptista no Rio Mãe Catira, Serra da Graciosa..	54
FOTO 3 - Thelma e Lais, "A última camisa"	55
FOTO 4 - Thelma aos quatro anos.....	55
FOTO 5 - Getúlio Vargas desfila em carro aberto pelas ruas de Curitiba	57
FOTO 6 - Fotograma do documentário sobre a Revolução de 1932.....	58
FOTO 7 - General W. Lima em 1932	60
FOTO 8 - Neve de Curitiba em 1928.....	65
FOTO 9 – (a) Polonesas no largo Coronel Enéias. (b) Rua José Bonifácio. (c) Bebedouro do largo Coronel Enéas	69
FOTO 10 - Rua José Bonifácio. Ao fundo, a Igreja Catedral.....	71
FOTO 11 - Igreja Catedral de Curitiba	72
FOTO 12 - Rua XV de Novembro em dia de Carnaval	74
FOTO 13 - 'banda' percorre as ruas para a divulgação de filmes	75
FOTO 14 - Desfile na rua XV de novembro.....	76
FOTO 15 - Rua XV de Novembro com as luzes do Natal	77
FOTO 16 - Praça Santos Andrade, manifestação cívica	78
FOTO 17 – Prédio da escola de aprendizes artífices em 1930	79
FOTO 18 - Praça Generoso Marques, final da década de 30	81
FOTO 19 - Praça General Osório, década de 1920	83
FOTO 20 - Sede do Clube Curitibano em primeiro plano.....	84
FOTO 21 - Palácio do governo na Rua da Liberdade	85
FOTO 22 - Procissão na Igreja da Catedral.....	85
FOTO 23 - Bonde em frente à estação ferroviária	87
FOTO 24 - Vista panorâmica do bairro Batel	87
FOTO 25 - Praça Tiradentes com a estação de bondes	87
FOTO 26 - Agricultor com feixes de trigo	91
FOTO 27 - Colheita do trigo em Colombo	91
FOTO 28 - Agricultora na roça	92
FOTO 29 - Colonos na cidade.....	93
FOTO 30 - As lindas camponesas do Paraná	94

FOTO 31 - Serraria nos arredores de Curitiba	95
FOTO 32 - Indústria da madeira.....	95
FOTO 33 - Em primeiro plano, o colégio Progresso.....	98
FOTO 34 - praça Oswaldo Cruz, em 1936.....	98
FOTO 35 - Praça Oswaldo Cruz, em 1938	98
FOTO 36 - Comemoração do Dia da Pátria	99
FOTO 37 - Desfile das tropas no Dia da Pátria	99
FOTO 38 - Vista panorâmica de Curitiba	101
FOTO 39 - Poente no Rocio, Paranaguá	102
FOTO 40 - Estrada da Villa	103
FOTO 41 - O carroção.....	103
FOTO 42 - Barcos no Passeio Público.....	103
FOTO 43 - Bertha Singerman	104
FOTO 44 - Passeio Público, aproximadamente 1928	104
FOTO 45 - Passeio Público refletido nas águas.....	106
FOTO 46 - Interior da Igreja Catedral.....	107
FOTO 47 - Subindo a serra-rev. <i>O Cruzeiro</i>	108
FOTO 48 - Luiz Groff pula as escadas de casa	110
FOTO 49 - Thelma e João Maximiliano na casa construída por Groff	111
FOTO 50 - “Ciranda, Cirandinha...”	112
FOTO 51 - Meninos da escola rural de Campo Comprido	112
FOTO 52 - O menino João Maximiliano observa uma das câmeras do pai	113
FOTO 53 – Cartão postal do “Túmulo que chora”	114
FOTO 54 – Cartões postais do “Túmulo que chora”	115
FOTO 55 - Cartão postal do “Túmulo que chora”	115
FOTO 56 - Lange de Morretes com alegoria da natureza.....	120
FOTO 57 - Bruno Lechowski e Lange de Morretes ao centro	122
FOTO 58 - Matinê dominical no Cine América	129
FOTO 59 - Andersen e João Turin.....	129
FOTO 60 - Exposição de Alfredo Andersen	130
FOTO 61 - Retrato de João Turin.....	130
FOTO 62 - Groff e amigos no casamento de sua filha Thelma, em 1951	131
FOTO 63 - Atelier de Andersen.....	132
FOTO 64 - Groff ao centro participa de exposição coletiva.....	132

FOTO 65 - Exposição com a presença de alguns paranistas	132
FOTO 66 - Escultura de Turin	134
FOTO 67 - Estudo de velho.....	134
FOTO 68 - Pinheiros nos arredores de Curitiba	137
FOTO 69 - Moça com violão- <i>Ilustração Paranaense</i>	138
FOTO 70 - Homenagem ao pinheiro - Ilustração Paranaense de 1929	139
FOTO 71 - Pinheiros no entorno de Curitiba	140
FOTO 72 - Estátua do Semeador.....	141
FOTO 73 - Monumento à Benjamin Constant	143
FOTO 74 - Catedral.....	145
FOTO 75 - Praça Santos Andrade	146
FOTO 76 - Detalhe da praça General Osório.....	147
FOTO 77 - Panorâmica da praça General Osório	148
FOTO 78 - Chafariz da praça Eufrázio Corrêa	149
FOTO 79 - O amolador de facas	150
FOTO 80 - Rua XV de novembro	151
FOTO 81 - Rua XV de Novembro com a atual Monsenhor Celso	151
FOTO 82 - Ruas Barão do Rio Branco com XV de Novembro.....	152
FOTO 83 - Edifício Moreira Garcez.....	153
FOTO 84 - Luar no Rocio, em Paranaguá.....	154
FOTO 85 - Guaraqueçaba.....	155
FOTO 86 - Moinho de Vento	156
FOTO 87 - Pinheiro nos arredores de Curitiba.....	156
FOTO 88 - Ipês pintados por João Baptista Groff na década de 50.....	161

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Primeira ilustração de uma câmara escura, em 1544.....	32
FIGURA 2 - Grande câmara escura em forma de liteira, construída em Roma, em 1646, por Athanasius Kircher	33
FIGURA 3 - Hércules Florence, em 1875	34
FIGURA 4 - Câmera de Daguerre.....	34
FIGURA 5 - L. J. M. Daguerre, em 1846	34
FIGURA 6 - Foto mais antiga tirada por Niépce, por volta de 1826	35
FIGURA 7 - Niépce, 1795.....	36
FIGURA 8 - Paço da cidade do Rio de Janeiro	36
FIGURA 9 - Carte-de-visite	38
FIGURA 10 - Studio de 1837.....	38
FIGURA 11 - Autorretrato de D. Pedro II.....	39
FIGURA 12 - Fotos feitas por D. Pedro II em suas viagens	41
FIGURA 13 - Casa de Massimino e Domingas, pais de João Baptista	42
FIGURA 14 - Militão Augusto de Azevedo (1862 - 1887)	43
FIGURA 15 - Militão – 1879.....	43
FIGURA 16 – João Baptista com os pais e a irmã Josefina (Pina)	43
FIGURA 17 - Lanterna mágica que João Baptista ganhou quando criança	46
FIGURA 18 - Câmera Kodak	47
FIGURA 19 - Máquina fotográfica tipo 'caixãozinho'	47
FIGURA 20 - Anúncio da Foto Froff publicado na revista <i>Ilustração Paranaense</i>	49
FIGURA 21 - Câmera Voigländer utilizada por J. B. Groff	50
FIGURA 22 - Anúncio das câmeras Voigländer na revista <i>Ilustração Paranaense</i> ..	51
FIGURA 23 - Groff aos 21 anos	51
FIGURA 24 - Groff com 'traje de cineasta'	51
FIGURA 25 - Os namorados João e Leonilda	53
FIGURA 26 - João e Leonilda no dia do noivado.....	53
FIGURA 27 - Logomarca da Groff Film	61
FIGURA 28 - Groff em sua fase de pintor.....	61
FIGURA 29 - Personalidades Paranistas	121
FIGURA 30 - Groff aos 62 anos.....	121
FIGURA 31 - Groff com pessoas de uma fazenda em Tibagi	121

FIGURA 32 - Groff, o terceiro, com corredores de bicicleta.....	134
FIGURA 33 - Chácara de Arthur Nísio	134
FIGURA 34 - Groff à direção com amigos	135
FIGURA 35 - Gruta de Bacaitava.....	135

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 - Capa da revista <i>Ilustração Paranaense</i>	126
IMAGEM 2 - Homem Vitruviano.....	126

LISTA DE SIGLAS

CEFET-PR	Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná
DEIP	Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
DPC	Diretoria do Patrimônio Cultural
FCC	Fundação Cultural de Curitiba
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
MIS	Museu da Imagem e do Som
UFPR	Universidade Federal do Paraná

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	19
2 O FOTÓGRAFO E A FOTOGRAFIA	32
3 CURITIBA EM PRETO E BRANCO, IDENTIDADE EM CORES.....	63
3.1 CARROÇAS E CARROS, PESSOAS E MULTIDÃO	67
4 URBANIZAR E EMBELEZAR: IMAGENS DE CURITIBA E DO PARANÁ.....	90
4.1 O CAMPO E A CIDADE.....	90
4.2 GROFF E AS FOTOS ARTÍSTICAS	101
4.3 GROFF E AS FOTOS DE CRIANÇAS	109
4.4 A FABRICAÇÃO DO IMAGINÁRIO	113
5 A FOTOGRAFIA DE JOÃO BAPTISTA GROFF NO CONTEXTO DO PARANISMO	117
5.1 SIMBOLOGIA PARANISTA	136
5.2 ESTÁTUAS E MONUMENTOS	140
6 ...E GROFF “CRIOU” A CIDADE	144
CONCLUSÃO	157
REFERÊNCIAS.....	162
ANEXOS	171
ANEXO 1: INVENTÁRIO	171
ANEXO 2: O ALBUM DE “CURITYBA”	173

1 INTRODUÇÃO

“Para Simmel - este pintor do social para quem a sociologia era de resto, uma forma de arte [...] as observações fugazes da realidade constituem a essência de sua sociologia [...]. Neste deslizar do olhar pelo social - nos seus aspectos mais particulares, acidentais e superficiais - o fotografar é um processo de capturar o fugaz que o olhar vagabundo do fotógrafo (ou sociólogo) possibilita” (PAIS, 1993).

Exatamente quando completei vinte anos como fotógrafa profissional, resolvi voltar a estudar. A fotografia tinha me proporcionado glórias e pesares: o privilégio de ser a primeira fotógrafa, a primeira mulher a fazer fotografia em setenta anos do Jornal Gazeta do Povo, e a luta para ser aceita como profissional competente em um meio dominado por homens com sua cultura e *ethos* particulares, além de mulheres imitando homens. Foram doze anos nesse jornal, que geraram um processo de amadurecimento: entrei como uma menina sonhadora, um pouco ingênua e que ainda tremia de emoção ao empunhar uma câmera fotográfica. Já na saída, uma mulher um pouco amarga, com várias cicatrizes pela luta diária para entender aquele universo competitivo, violento, pleno daquilo que se denomina hoje de assédio moral. Essa luta também me rendeu alguns presentes inestimáveis, como uma bolsa de estudos para a Polônia - concedida pelo governo polonês através do Consulado da Polônia em Curitiba -, onde realizei meu primeiro trabalho autoral, o ensaio fotográfico “Alma Polaca”, tendo recebido menção da Câmara Municipal de Curitiba, entre outras honrarias.

Nessa volta “aos bancos escolares”, me deparei com a possibilidade de cursar Ciências Sociais. Confesso que queria mergulhar em algo que fosse diferente de tudo o que eu tinha feito até então: fotografia. Acontece que se pode fugir de tudo nesse mundo, menos de si mesmo, e, na grade curricular, encontrei as disciplinas de Imagem e Conhecimento e Sociologia da Comunicação. Foi atração fatal. Daí para encontrar João Baptista Groff como um dos precursores da fotografia em Curitiba foi um passo, embora não muito curto. Minha orientadora teve de ser paciente e sensível ao me guiar ao objeto de pesquisa do Mestrado, me alertando sempre de que eu tinha uma relação de amor e ódio com a fotografia.

Tem sido todo um aprendizado lidar no dia a dia com meu objeto. De natureza passional, aprender a disciplina da Academia me demanda ainda uma

grande energia. Têm me ajudado nesse processo, alguns autores que descobri ao longo dessa caminhada e que sensibilizaram, ao mesmo tempo, intelecto e coração. Em primeiro lugar, ao estudar para a seleção do mestrado, fui profundamente tocada pelas Meditações Pascalianas de Bourdieu, fazendo surgir uma afinidade eletiva com esse autor, que durante muito tempo considerara “hermético”. Simmel (1983), com sua teoria da dualidade, colocando o conflito como fonte criativa das relações sociais, me deu uma visão mais amadurecida e serena sobre as relações interpessoais. Elias, que já tinha me conquistado com sua história de vida e que ao delinear os estabelecidos e *outsiders* me deu alguns *insights* e, finalmente, Benjamin, como ser humano e pensador: trágico e visionário, avesso aos rigores acadêmicos, extremamente sensível e, ao mesmo tempo, profundamente lógico. Seu conceito de aura abriu grandes janelas em minha concepção sociológica de arte.

Al tomar la fotografía como objeto de estudio sociológico, en primer lugar, habría que establecer cómo regula y organiza su práctica individual cada grupo social y cómo le confiere funciones que responden a sus propios intereses. Pero no se puede tomar directamente como objeto a los individuos singulares y las relaciones que mantienen con la fotografía como práctica o como objeto de consumo sin exponerse a caer en la abstracción. Solamente la decisión metodológica de estudiar primero a los grupos reales permitiría apreciar (o impedir que se olvidara) el hecho de que la significación y la función que se atribuye a la fotografía están directamente ligadas a la estructura del grupo, a su mayor o menor diferenciación y e sobre todo, a su posición en la estructura social (BOURDIEU, 2003, p. 46).

A ênfase dada por Pierre Bourdieu na afirmação acima é também o posicionamento assumido por mim na presente dissertação. A relação que João Baptista Groff mantém com a fotografia é um dos aspectos importantes que ele mantém com a vida urbana, identificada com a vida moderna e que dinamicamente se atualiza entre uma fotografia e outra, no decorrer de várias décadas.

Escolhi como objeto desta dissertação a análise do trabalho fotográfico de João Baptista Groff como expressão sociológica da urbanização e da identidade paranaense, especialmente entre os anos de 1915 a 1932, período em que fotografou mais intensamente de forma profissional.

Venho vivenciando aquilo que diz Bourdieu:

[...] a construção do objeto (...) não é uma coisa que se produza de uma assentada (...). É um trabalho de grande fôlego, que se realiza pouco a pouco, por retoques sucessivos, por toda uma série de correções, de

emendas, sugeridos por o que se chama o ofício, quer dizer, esse conjunto de princípios práticos que orientam as opções ao mesmo tempo minúsculas e decisivas (BOURDIEU, 2002, p. 27).

A escolha do paranaense João Baptista Groff (1897-1970) como objeto de pesquisa ocorreu em virtude de ele ser um dos pioneiros na utilização da imagem fotográfica, como primeiro repórter fotográfico (Jornal do Estado, 1997), a partir de 1920, e referência de documentação de importantes eventos ocorridos no Paraná entre 1915-1932 (Indústria e Comércio, 2002), época em que mais se dedicou à fotografia.

Groff é conhecido como autodidata na fotografia, cineasta, pintor, ecologista, intelectual, fundador da revista *Ilustração Paranaense* (1927-1930) e do primeiro cinema “com poltronas estofadas” da cidade, o Cine América. O cineasta paranaense Sylvio Back (O Estado do Paraná, 30 jun. 1970) atesta que “seu trabalho é um testamento vivo de toda uma época, pois o que em Groff aparentemente é burocracia cinematográfica, é antes de tudo uma negação aos que pensaram perpetuar-se em acetato e celulóide”.

Méritos como esses são encontrados em jornais que reportam as principais exposições de seus trabalhos ou de homenagens que lhe foram dirigidas, como a exposição a ele dedicada na Casa Romário Martins, em Curitiba, em 8 de agosto de 2002, entre outras, que reuniu fotografias e filmes com o título *Groff - olhar que ilumina Curitiba*, com material pertencente ao acervo da Diretoria do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural da Fundação Cultural de Curitiba (FCC) (Indústria e Comércio, 2002), e o vídeo *João Baptista Groff* (Museu da Imagem e do Som, do cineasta Tiomkim, 2000), entre muitos outros.

Suas imagens mostram

cenas corriqueiras da cidade - os colonos e suas charretes, o comércio, os automóveis e os bondes, os nevoeiros e pinheirais. Pelas suas fotos é possível observar as transformações que Curitiba experimentou nas décadas de 20, 30 e 40. Podem ser conferidos na exposição diversos ângulos da Avenida Luiz Chavier, a Rua XV de Novembro, a Rua Riachuelo e até imagens aéreas, como a que foi feita sobre a Praça Dezenove de Dezembro (...) e os principais filmes, entre eles *Pátria Redimida*, sobre a Revolução de 30 (JORNAL DO ESTADO, 20 dez. 2004).

FOTO 1 - Alegoria da musa helênica e celebração ao pinheiro



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Embora a cidade de Curitiba já se encontrasse em processo de modernização - principalmente em função do advento da República - mesmo antes da década de vinte, e circulassem jornais, revistas ilustradas, bondes, estúdios fotográficos estivessem em funcionamento, e a primeira universidade pública fundada em 1912 (federalizada em 1950), a Universidade Federal do Paraná (UFPR), já estivesse em ação, a cidade ainda não possuía uma “identidade própria”. Desse modo constitui-se no cenário propício ao surgimento do movimento paranista (PEREIRA, 1998), que, desde o início, recebeu adesão de intelectuais, artistas, literatos, entre outros, e cujo papel foi a formação de uma identidade regional para o Estado do Paraná. Também foi nesse período que surgiram discussões a respeito de um novo plano urbanístico que contribuísse com a reorganização da cidade.

Pretendia-se construir um Brasil cujas massas populares se incorporassem plenamente aos frutos da industrialização e do progresso “juntamente com uma burguesia nacional muito atuante que dominasse grande parte dos destinos da acumulação e da transformação social e política do Brasil” (LEÃO, 1999, p. 10).

Segundo Pereira, “a idéia de modernidade estaria intimamente relacionada a uma construção de uma sociedade supostamente industrial e projetada para um futuro idílico onde o estado mostraria sua força” (PEREIRA, 1996, p. 52). A admiração pelo progresso da técnica e pelo saber enciclopédico é mais forte entre

os republicanos positivistas e se evidencia na cópia da moda europeia, no elogio à máquina e à técnica que se manifesta na estrada de ferro, na iluminação elétrica nos teatros, no número crescente de automóveis na cidade, na impressão e reprodução dos textos.

Em Curitiba a fotografia vira uma panaceia e surgem os primeiros fotógrafos com destaque para João Batista Groff. O observador olha as imagens como se fossem janelas e não imagens, pois ele confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus olhos. Assiste-se a um deslumbramento visual com a fotografia que gera até mesmo a subserviência do texto em relação à imagem (...) O importante era não retratar a realidade, mas construir uma imagem do real que, por sua força simbólica, se tornaria mais forte que o próprio real (PEREIRA, 1996, p. 52).

João Baptista Groff editou, entre 1927 e 1930, a revista mensal *Ilustração Paranaense*, publicação apreciada como referência de informação para os artistas plásticos que moravam em Curitiba. Incentivava a produção dos pintores Theodoro De Bona, Guido Viaro, Evaldo Traple, Bruno Lechowski, Lange de Morretes e do escultor João Turin, dos quais intermediava suas vendas, num gesto de camaradagem que era comum entre eles. Nesse mesmo período, Groff teve uma loja de materiais fotográficos na rua 15 de novembro (Jornal do Estado, 1997). Além de fotografar e filmar, Groff participou ativamente de um grupo de intelectuais do movimento Paranista, discutindo uma identidade cultural para o Estado - assunto que será melhor explorado nos capítulos seguintes.

No entanto, apesar do papel destacado exercido na sociedade paranaense, não são encontrados na literatura estudos sociológicos referentes à atuação fotográfica de João Baptista Groff¹ a não ser esporádicos e pontuais, como em Pereira (1996). Justifica-se, portanto, o estudo da fotografia de Groff no âmbito da Sociologia por ele ter registrado o processo de urbanização e da modernidade em Curitiba através da fotografia, e também do cinema onde produziu documentários, por ter participado do Paranismo e por ter sido testemunha e ator social na Revolução de 1932.

Realizar um estudo sobre a fotografia de João Baptista Groff não é a única proposta desta pesquisa. Importa verificar sua realização no mundo social em que a fotografia se insere, conforme orientação de Bourdieu, para quem a compreensão

¹ Daniele Marques Vieira realizou sua dissertação sobre João Baptista Groff, um olhar fotográfico no Paraná das primeiras décadas do século XX, Curitiba, 1998, mas sua análise se deu mais intensamente no âmbito da história.

adequada da fotografia não está somente na recuperação das significações que ela demonstra, mas também no decifrar do excedente de significação que revela, na medida em que participa do que é simbólico de uma época, de uma classe ou de um grupo artístico. Enquanto em seu livro *Un arte medio*, Bourdieu parte das classes sociais para ver como essas utilizam a fotografia, na presente dissertação parte-se das fotografias de João Batista Groff para as configurações sociais. Busca-se a natureza *emique*² no olhar que perpassa as fotos feitas por Groff, porque impregnada da representação que um grupo ou seus membros fazem de si próprios e que expressa a sua identidade de alguma forma. As fotos em que Groff é fotografado por outras pessoas aproximam-se do sentido *etique*, porque não inclui somente representantes de seu grupo social, mas fotografias em geral feitas por autores diversos, em diferentes épocas (GURAN, 2002).

Assim como a vida social é ordenada por símbolos, sem os quais a mesma não poderia existir, pode-se entender a cultura não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como “uma ciência interpretativa à procura de significados” (GEERTZ, 1989, p. 4).

Especificamente na Antropologia Visual e na Sociologia da Imagem, o uso da fotografia é diferenciado, pois a fotografia pode ser utilizada como dado primário e documento antropológico não como cópia da realidade, mas como representação que requer interpretação cuidadosa e leitura crítica (GIDDLEY, 1979).

O contato com a família de João Baptista Groff, procedimento que valoriza a história oral, possibilitou a obtenção de dados muito importantes para a pesquisa. Através deles, foi possível a averiguação do legado do passado que testemunha uma época e transmite ao pesquisador informações cheias de significados. A utilização do processo fotográfico como metáfora ou como recurso intermediário possibilita que diversos significados relativos a fatos registrados expressem maneiras diferentes de percepção e de sentimentos. Para Bosi (1999), as fotografias são instrumento de registro de momentos singulares, uma parte da história, e, de meros registros de emoções e percepções, tornam-se registros documentais e confirmativos. Por isso, ultrapassam as fronteiras das gerações e convocam o pesquisador ao exame, à imaginação, ao conhecimento e a entrar em contato com momentos passados, históricos, coletivos e sociais.

² Emique, do inglês emic emana do próprio objeto de estudo. Etique, do inglês etic, é o exterior ao grupo social (GURAN, 2002).

Interessa nesta dissertação, também, a fonte fotográfica na modalidade de símbolos intermediários da investigação etnográfica (BITTENCOURT, 1998). Se comumente entende-se por etnografia o ato de escrever a respeito de um povo a partir dos significados que ela dá aos fatos, aqui é entendida como o ato de escrever sobre a urbanização e a construção da identidade paranaense a partir do olhar de Groff. Mas tem-se consciência de que, como refere Martins (2002, p. 2),

(...) mesmo que consigamos fazer uma etnografia dos elementos da composição fotográfica e consigamos, portanto, desconstruir o tempo da fotografia para chegar à realidade social que ela pretende documentar, estaremos em face de algo que é outra coisa, diversa daquilo que 'estava lá' no momento do ato fotográfico.

Busca-se responder à seguinte pergunta: quais as “leituras” sociológicas de urbanização e de construção da identidade paranaense que se atualizam nas fotografias de João Baptista Groff?

O sociólogo “lê” a fotografia indiretamente, através da compreensão que dela tem o homem comum, da interpretação da vida social e da consciência social de que ela é instrumento e expressão” (MARTINS, 2002, p. 3). No que se refere aos procedimentos metodológicos, tomei como principal linha de orientação as reflexões teóricas de Benjamin, Elias e Bourdieu, além da contribuição de outros autores.

De Benjamin, tomo como fundamental os conceitos de arte e técnica, especialmente em relação ao uso de imagens, os conceitos de narrativa e memória oral, considerando as entrevistas, técnica de fonte secundária utilizada nesta dissertação. Para Benjamin (1986, p. 37), a memória “avança e recua sobre a linha do tempo, como que transbordando a finitude espaço-temporal que é própria dos acontecimentos vividos”. As experiências que se transmitem de pessoa a pessoa tornam-se uma

[...] fonte onde todos os narradores embebedam-se (...). A narrativa tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa atitude pode consistir num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida (BENJAMIN, 1986, p. 200).

Adoto também o conceito de modernidade de Benjamin, que mostra como a cidade em crescimento cria como tipo o *flâneur*, detetive ou observador urbano, ou ainda um deambulador urbano, explicado como aquele que vive em “estado de devaneio. No *flâneur* é muito evidente o prazer de olhar” (BENJAMIN, 1975, p. 8). Ao se concentrar na observação, o flâneur torna-se uma espécie de detetive amador

e, ao permanecer como um simples curioso, torna-se *badaud*. Como o próprio Benjamin lembra, não se deve confundir o *flâneur* com o *badaud*; o *flâneur* permanece de posse de sua individualidade, enquanto que a personalidade do *badaud* desaparece, porque ele se deixa absorver pelo mundo circundante, tornando-se multidão. O olhar que perpassa as fotografias de Groff é o de um *flâneur*, como se mostrará posteriormente, aquele para quem a cidade “abre-se para ele como paisagem” (BENJAMIN, 1989, p. 186).

No âmbito da arte, Benjamin aponta para a antiga discussão se a fotografia é ou não obra de arte, e conclui que

[...] fotografar um quadro é um modo de reprodução [...] O objeto reproduzido é obra de arte, e a reprodução não é. Pois o desempenho do fotógrafo manejando sua objetiva tem pouco a ver com arte como o de um maestro regendo uma orquestra sinfônica: na melhor das hipóteses, é um desempenho artístico (BENJAMIN, 1994, p. 177).

Levo em consideração o conceito de configuração social de Elias que é sempre um espaço provisório, um movimento dialético da realidade (ELIAS, 1998). Analisar a fotografia de Groff, no âmbito da configuração social ao qual ele se inscrevia, significa que uma análise não se reduz ao estudo de um elemento isolado, e também não é suficiente compreender o comportamento das pessoas isoladamente, mas nas configurações que as pessoas estabelecem entre si. Em outras palavras, diante de uma configuração, a questão não é medir, mas visualizar quais os vetores que revelam as forças ali presentes, ou seja, indica um padrão que está em constante mudança (ELIAS, 2000).

Sigo especialmente a orientação de Bourdieu sobre campo, *habitus* e capital cultural, conceitos interdependentes:

[...] debido a que no puede dar razón de las prácticas si no es sacando sucesivamente a la luz la serie de efectos que se encuentran en su origen, el análisis hace desaparecer en primer lugar la estructura del estilo de vida característico de un agente o de una clase de agentes, es decir, la unidad que disimula bajo la diversidad y la multiplicidad del conjunto de unas prácticas realizadas en campos dotados de lógicas diferentes, luego capaces de imponer unas formas de realización diferentes (de acuerdo con la fórmula: [(habitus) (capital)] + campo = práctica): el análisis hace desaparecer también la estructura del espacio simbólico que resalta el conjunto de estas prácticas estructuradas, de todos estos estilos de vida distintos y distintivos que se definen siempre objetivamente, y a veces subjetivamente, en y por sus relaciones mutuas (BOURDIEU, 1998, p. 99).

Na análise de um determinado campo, é importante observar como o *habitus* e o capital acumulado ou em potencial se expressam para efetuar as práticas de uma sociedade. Ao compreender esses conceitos, se entende como a organização da sociedade (instituições, grupos e indivíduos), que constitui o contexto de Groff, se manifesta.

Para Bourdieu (1983), o campo é definido como espaços sociais onde ocorrem as relações de força entre agentes que disputam objetos ou interesses do campo. Há jogo e disputa, sendo que todos conhecem as regras do jogo - conceito que permite olhar a trajetória de Groff e suas relações individuais com a história do campo em seus interesses específicos ou comuns aos demais a partir da perspectiva da distribuição do capital. O campo é um espaço de luta para transformar ou conservar os campos de força. Profundamente relacionado ao conceito de campo, os *habitus* são

[...] sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente 'reguladas' e 'regulares' sem ser o produto da obediência a regras (BOURDIEU, 1983, p. 60-61).

No conceito de capital social de Bourdieu estão envolvidos os indivíduos em suas redes de relações sociais estáveis que podem se beneficiar de sua posição de gerar externalidades positivas para seus membros. Bourdieu considera especialmente três aspectos: os elementos constitutivos; os benefícios obtidos pelos participantes em suas redes sociais e as formas de reprodução desse capital específico. O capital social é constituído de redes de relações sociais que possibilitam aos indivíduos terem acesso aos recursos quantitativos e qualitativos dos grupos, ou seja, os recursos materiais e as relações sociais (BOURDIEU, 2001).

Nesta dissertação, acionei as seguintes técnicas: levantamento bibliográfico, resgate e análise documental, entrevistas e, o mais importante, a análise das fotografias feitas por Groff como fonte primária.

O levantamento bibliográfico ocorreu por meio de visitas a bibliotecas, livrarias e de buscas na Internet para tomar conhecimento do que havia sido escrito sobre João Baptista Groff. O resgate da análise documental não priorizou uma ou outra modalidade. Busquei localizar jornais, correspondências e textos escritos pelo

próprio fotógrafo, bem como a revista por ele editada, *Ilustração Paranaense*. Os materiais bibliográficos e documentais escritos foram fotocopiados ou impressos.

Em seguida, localizei as fotografias, como fontes, de autoria do fotógrafo. Por meio da Casa da Memória, realizei contato com a família e foram marcadas entrevistas, visando realizar um trabalho paralelo; de um lado, o diálogo com a família, de outro, a realização do inventário das fotografias, principalmente na Casa da Memória e no acervo familiar.

Scherer (1996) destaca que o primeiro passo na análise de uma fotografia etnográfica é sua localização. Por meio do contato familiar com os filhos e nora do artista, foi possível selecionar as fotos de João Baptista Groff, tendo em mente que a fotografia não pode ser pensada somente como uma técnica objetiva que apreende o mundo sensível, assim como não é um produto arbitrário da interpretação do fotógrafo e seus espectadores (BITTENCOURT, 1998).

Para o início do inventário, optei por construir um questionário (Anexo 1), que procede das informações mais gerais, dirigidas à família de João Baptista Groff, para um roteiro de padrões temáticos. De acordo com as informações obtidas da família, existem, em seu acervo, cerca de mil fotografias em posse dos filhos, e uma parte que foi doada à Casa da Memória.

Depois de sua localização, as imagens passaram por um esquema de operações documentárias, considerando-se que “se para compreender um texto é preciso saber lê-lo, para nos aproximarmos de uma imagem é preciso saber vê-la” (GONZÁLEZ, 2003, p. 13).

Na caracterização preliminar da documentação fotográfica, foi diagnosticado um número significativo de questões referentes à urbanização da cidade. A representação fotográfica desse fenômeno estabelece vínculos entre a noção de modernidade e o crescimento urbano. Nessas imagens, a abundância material torna-se a base da construção do imaginário de Curitiba, da cidade moderna que proporciona a existência do contraste entre carroças e carros, e a incorporação da natureza ao artefato urbano.

Para o desenvolvimento dessas questões, retomei a documentação de forma sistemática. Fez-se necessário selecionar, a partir de estudos que se preocupam em identificar e descrever os atributos próprios de imagem visual, os instrumentos técnicos de análises que possibilitam organizar a documentação de modo direcionado para as preocupações já delineadas, como os estudos de Walter

Benjamim, Pierre Bourdieu, Milton Guran, Roland Barthes, entre outros referenciados ao longo da dissertação.

Foram importantes os dados referentes às áreas e motivos urbanos mais fotografados, à presença de vias de circulação e infraestrutura de comunicação, aos modos de apresentação do habitante urbano, dos meios de transporte, das áreas de lazer, às atividades urbanas de maior recorrência, entre diversos outros, que possibilitam o reconhecimento das formas de materialização da cidade e de seus agentes (LIMA, 1987).

No entanto, a construção do sentido das imagens fotográficas não se detém na seleção temática. Partiu para os descritores formais, em cinco categorias: enquadramento, arranjo, articulação dos planos, efeitos e estrutura (LIMA, 1987).

Com a intenção de estabelecer uma organização visual da documentação analisada, foram constituídos grupos de imagens em torno de certos temas, denominados padrões temáticos-visuais (LIMA, 1987), somente como meio operacional para a montagem das imagens que, colocadas ao lado ou em oposição, mostrassem uma tendência.

Para essa organização visual, dei atenção aos seguintes aspectos: circulação urbana; coexistência da paisagem com a industrialização/urbanização/modernização; mudanças/industrialização/tecnologia; paisagística; paranismo/intelectualidade.

A análise técnica permite compreender os artifícios da representação da imagem ou códigos fotográficos utilizados pelo fotógrafo durante a tomada da imagem ou no processo posterior da revelação e cópia. Esses códigos fotográficos permitem que se obtenham dados sobre o formato da imagem, disposição, câmeras que utilizou, tipo de objetiva, filtros, velocidade de obturação, tipo de luz, cores, ângulo de tomada, escala, entre outros (GONZÁLEZ, 2003).

No trabalho com as imagens, foram considerados dois aspectos, dois níveis de leitura: o descritivo e o interpretativo, ou seja, descreve-se o que se vê e registra-se o que se interpreta da fotografia a partir da literatura utilizada nesta dissertação.

Durante a realização do inventário, hesitei no que diz respeito à escolha de quantas fotos deveriam ser selecionadas para a análise. Observei que em *Un arte médio* foram escolhidas 14 fotos, pois, como explica Antoni Estradé, no início do livro, é mais importante a pergunta: o que as fotografias ensinam? (ESTRADÉ, 2003). Mas como neste trabalho as imagens têm outra função, decidi então optar

inicialmente por 30 fotos e diante delas me questionar: o que as fotografias de Groff “ensinam”? Posteriormente, poderia me decidir por utilizar maior número de fotos, conforme a dinâmica da análise, como de fato aconteceu. Optei por aquelas que se constituem em boas fontes de informação por possibilitar o desenvolvimento do tema em questão.

Considerarei também a pergunta de base que Pierre Bourdieu e Marie-Claire Bourdieu (BOURDIEU, 2003) fizeram no primeiro artigo intitulado *O camponês e a fotografia*, referente a um estudo sobre os usos sociais e o sentido das fotografias e da prática da sociedade camponesa de Béarn, nos anos de 1960: “o que essa estética revela de peculiar?” Diante das fotografias questiono: Quem foi Groff? Como personagem local, é uma identidade em construção? O que as fotos procuram mostrar? Qual a relação do fotógrafo com a cidade? O que a estética das fotografias de Groff tem de peculiar? Que tipo de urbanização elas propagam? O que elas protegem? O que elas silenciam? A quem elas defendem? São instrumentos de luta ou de manutenção de um campo? Que modernidade e identidade elas anunciam? Que relações elas veiculam?

Utilizarei o termo “campo de poder”, como faz Bourdieu, em substituição ao termo classe dominante, entendendo por tal

as relações de forças entre as posições sociais que garantem aos seus ocupantes um *quantum* suficiente de força social ou de capital, de modo a que estes tenham a possibilidade de entrar nas lutas pelo monopólio do poder, entre as quais possuem uma dimensão capital as que têm por finalidade a definição da forma legítima do poder (BOURDIEU, 2002, p. 28).

Minha hipótese é que as fotografias de João Baptista Groff não somente indicam as transformações de urbanização e modernização em Curitiba, especialmente nas décadas de 20 a 40, mas veiculam também relações sociais específicas existentes naquele contexto.

Assim, por meio desta dissertação, pretendo contribuir com a memória da fotografia em Curitiba, no âmbito da linha Imagem e Conhecimento do Programa de Pós Graduação em Sociologia.

Concluir o Mestrado significa vencer mais uma etapa de vida e um grande aprendizado. A academia tem sido para mim - além do conhecimento que proporciona - um grande *locus* de relações interpessoais, um laboratório humano incrível, onde conheci pessoas maravilhosas, amigas e cúmplices, e outras nem

tanto como partes integrantes da vida real, formando realmente uma teia de relações. Afinal, segundo Simmel (1983), a sociedade como é conhecida deriva de ambas as categorias de interação, como o universo precisa de amor e ódio, forças de atração e de repulsão, harmonia e desarmonia, associação e competição, para que tenha uma forma qualquer, para alcançar uma determinada configuração.

Os esforços e investimentos desses anos todos foram altamente gratificantes e resultaram em um “hibridismo profissional”, com muitas aproximações, embora não isento de suas contradições. As palavras de José de Souza Martins (também fotógrafo e sociólogo) definem em parte essa situação:

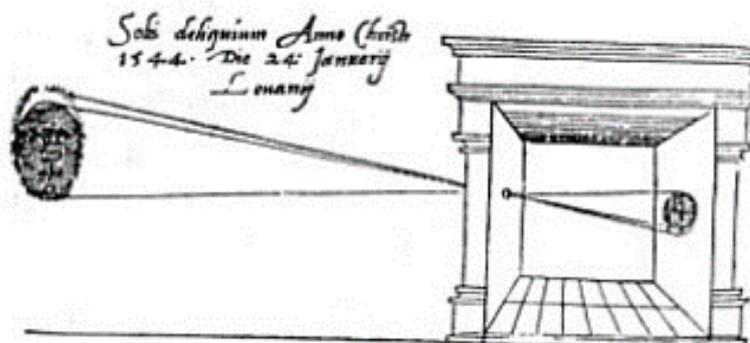
“O sociólogo me pede que faça de preferência fotografia documental, que registre o mais minuciosamente possível os fatos sociais, que faça uma fotografia descritiva, etnográfica. Mas o fotógrafo se insurge contra essa demanda, prefere os diálogos com o expressionismo da xilogravura de Oswaldo Goeldi e, por meio dele com os duplos significados, com as ocultações, com o anti-etnográfico da demanda documental, com os sobresignificados das sombras que decodificam o mundo da luz, que é o mundo da fotografia” (MAIS! Suplemento do jornal Folha de São Paulo, 'Exclusão fora de foco', setembro de 2002).

2 O FOTÓGRAFO E A FOTOGRAFIA

“[...] cada gesto dele era escarradamente o gesto de um fotógrafo profissional, e não há fotógrafos assassinos, assaltantes, estupradores, nem mesmo fotógrafos ostensivamente desagradáveis, porque entre eles e o mundo está a máquina, o amortecedor do olhar...
 [...] Eles são os portadores da imagem, quase ele disse em voz alta, sorrindo agora para ela, todos acham bonita essa imagem, os mensageiros da identidade, como anjos de igreja; nós temos uma vida provisória, só estamos nessa terra para ligar a pessoa à sua imagem e depois nos afastar em silêncio” (TEZZA, 2004, p. 25).

Desde Leonardo Da Vinci (1452-1519) já se utiliza a câmera escura, que tem por fundamento fenômenos conhecidos pelos antigos gregos. Em um quarto escuro, uma luz atravessa um orifício mínimo na parede em frente e projeta uma imagem invertida da vista exterior numa tela ao fundo do quarto. Mais tarde, em 1620, a câmara escura é utilizada por Johannes Kepler na execução de desenhos topográficos.

FIGURA 1 - Primeira ilustração de uma câmara escura, em 1544



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Quando nasceu João Baptista Groff, após mais de 200 anos, em 1897, encontra-se a história da fotografia com longo caminho percorrido, pois ela começa a se delinear em 1833, seis anos antes de ser oficialmente descoberta na França. O precursor da fotografia no Brasil foi Hercules Florence (1804-1879), radicado no país, que desde seus 29 anos realiza na *Villa* de São Carlos, atualmente Campinas-SP, suas experiências fotográficas (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004).

Florence abre comércio em Campinas e, depois de diversas tentativas de substituir as chapas litográficas por outro processo de fixação de imagens que lhe desse maior exatidão, chega à técnica de impressão chamada poligrafia, que é

semelhante ao mimeógrafo ou sistema de impressão simultânea de todas as cores primárias. Ao mesmo tempo, continua a estudar processos de luz e da câmara escura, que lhe permitem a fixação e a captação de imagens. Posteriormente, abandona a câmara escura e, por meio da experiência direta pela ação da luz solar, em 1833, descobre a fotografia, sendo, certamente, o primeiro a utilizá-la comercialmente.

FIGURA 2 - Grande câmara escura em forma de liteira, construída em Roma, em 1646, por Athanasius Kircher



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

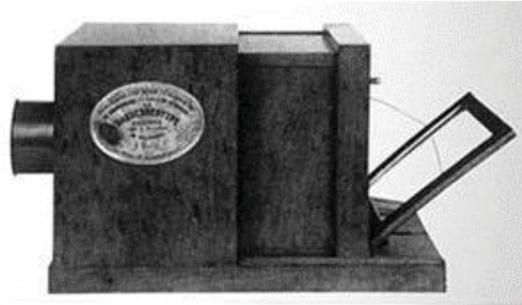
No entanto, Hércules Florence não consegue reconhecimento pela sua invenção devido ao escurecimento gradativo de suas cópias e à lentidão do processo de fixação das imagens, principalmente, pelo impacto do reconhecimento da descoberta de Daguerre, em 7 de janeiro de 1839, na França. Ele só é reconhecido em 1976, depois que o historiador Boris Kossoy relata seus experimentos ao Instituto de Tecnologia de Rochester, nos Estados Unidos, e que o consagra como pioneiro da fotografia no Brasil. Seu nome se une a outros pesquisadores, como Niépce (1765-1833), que trabalha sua vida inteira sem conseguir que comerciantes da década de 1830 arriscassem sua riqueza por um invento que parecia não ter futuro.

FIGURA 3 - Hércules Florence, em 1875



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 4 - Câmera de Daguerre



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Processos associados à câmara escura fundamentam os princípios da fotografia, como as pesquisas químicas, que “tentam fornecer soluções capazes de satisfazer o novo consumo icônico” (FABRIS, 1991, p. 12) e a realização de experiências na França e na Inglaterra visando a obtenção de superfícies sensíveis à luz para fixar as imagens. Diante da inadequação dos modos de produção tradicionais e da diária demanda social de imagens, Daguerre e Niepce realizam estudos experimentais que chegam à daguerreotipia e que despertam o entusiasmo social devido à sua lógica industrial.

FIGURA 5 - L. J. M. Daguerre, em 1846



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

O processo possibilita que a produção de imagens se realize na forma de decomposição e racionalização da produção, em séries de operações técnicas. Fica para trás a criação manual e ganham espaço os gestos mecânicos e químicos fragmentados. O autor de um trabalho cheio de detalhes já não é o fotógrafo - este

se torna o espectador do surgimento mágico de uma imagem química (ROUILLÉ, 1982).

A propósito da descoberta de Daguerre, Benjamin (1994) lembra que em 3 de julho de 1839, o físico Arago a defende na Câmara dos Deputados. Freund (1974) observa que não é indiferente que, desde o início, partidos políticos e grupos sociais se preocuparam em tomar partido a favor da fotografia, por ser uma forma de controle, como comenta Tacca:

A fotografia será utilizada desde seus primórdios como uma 'máquina de vigiar' e produtora de imagens forjadas para o grande público. Paris do meio do século retrasado, deslumbrada pelo invento do daguerreótipo, viu um de seus principais fotógrafos retratistas, Nadar, e artífices da chamada 'década de ouro' da fotografia, segundo W. Benjamim, fazer uso do dispositivo técnico para uso militar, acompanhando os movimentos de tropas inimigas no cerco da cidade na Guerra Franco-Prussiana. E também, seus cidadãos experienciaram o primeiro uso da fotografia como instrumento policial, depois da Comuna de Paris; os felizes rebeldes foram identificados através de suas fotografias nas barricadas e depois presos e mortos (TACCA, 1993, p. 5).

O preço de uma placa de prata iodada e exposta na câmera obscura, em 1839, era de 25 francos-ouro. Aos poucos, se torna recurso técnico em forma de cartões postais, como faz Utrillo, depois de 70 anos, e como procede David Octavius Hill, que faz um afresco, em 1843, sobre uma sequência de fotografias que ele mesmo tira.

FIGURA 6 - Foto mais antiga tirada por Niépce, por volta de 1826



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

No entanto, o que chama a atenção de Benjamin é o algo estranho que surge na fotografia, algo que não depende do gênio artístico do fotógrafo nas cidades, mas da comunicação da pessoa fotografada - “Depois de mergulharmos

suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós” (BENJAMIN, 1994, p. 94).

O Brasil recebe as primeiras informações da daguerreotipia em 1º de maio de 1839 pelo *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, que ressalta especialmente o realismo da fotografia.

Os pintores de miniaturas tornam-se fotógrafos na década de 1840, mas são os homens de negócio que se instalam e ocupam seu espaço como fotógrafos (BENJAMIN, 1994).

Na mesma década, chega pelo navio-escola francês *L'Orientale*, no Rio, o abade Louis-Antoine de Bougainville, com seus instrumentos de daguerreotipia - “É o momento inaugural de um longo e intenso processo de expansão visual que desemboca nos ideais de autonomia, independência e progresso do cenário do Novo Mundo” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 1994, p. 22). Como se observa, desde a chegada da fotografia no Brasil, ela se torna sinônimo de progresso, de tal modo que D. Pedro II adquire, em 1840, seus próprios equipamentos e, após dois anos, aprende a fotografar, passando a incentivar a prática no país (CUNHA, 1987).

Criada para captar imagens das coisas, a fotografia atrai o público pelo “desejo do homem em se ver em toda a sua plenitude” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p. 24). Para atender a esse público, a fotografia passa por diversos processos. Nos primeiros daguerreótipos, o retrato é fixado em placas espelhadas e acondicionado em estojos especiais.

FIGURA 7 - Niépce, 1795



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 8 - Paço da cidade do Rio de Janeiro



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

A primazia do daguerreótipo mantém-se até a década de 1850, perdendo espaço para a fotografia sobre o papel, mais adequada à satisfação da necessidade de difundir imagens de consumo. A atenção maior é dada à vulgarização e à difusão de imagem em larga escala, um dos alicerces do pensamento liberal então dominante, e “responde às exigências econômicas, representando a passagem de um mercado restrito a um mercado de massa” (ROUILLÉ, 1982, p. 44-45).

Desenvolvem-se novas pesquisas que resultam no processo do colódio úmido, que possibilita a obtenção de um negativo de qualidade em sua nitidez, divulgado por Frederick Scott Archer, em 1851. Porém, o processo é ainda complicado, uma vez que todas as operações, como preparação da placa e a revelação na câmera escura não podem ultrapassar 15 minutos. Novos aperfeiçoamentos levam à película de rolo de George Eastman, às chapas de gelatina-bromuro de Bugess, Kennett e Bennett, pela película cortada de celulóide de Carbutt e pela película de nitrocelulose de Goodwin (FABRIS, 1991).

Três podem ser consideradas as etapas da relação da fotografia do século XIX. A primeira, de 1839 aos anos 1850, marcada pelo interesse da fotografia por parte de pequeno número de amadores que podem pagar os altos preços (Nadar, Carjat, Le Gray). A segunda corresponde à descoberta do cartão-de-visita fotográfico por Disdéri. E, aproximadamente em 1880, a terceira etapa se caracteriza pela massificação da fotografia (FABRIS, 1991).

Com a invenção do *carte-de-visite*, em 1854, pelo francês André Adolph Eugène Disderi (1819-1889), torna-se possível a reprodução em série. Passam a ser produzidos em negativos e aplicados em papel 10 x 26, o que inicia o processo de democratização da fotografia, tornando-se acessível a todos os grupos sociais. Estes, pela crescente troca de fotografias entre os familiares, fazem crescer o consumo fotográfico.

FIGURA 9 - Carte-de-visite



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 10 - Studio de 1837



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Na visão de Disdéri a fotografia “parece aplainar qualquer conflito entre capital e trabalho: dos protótipos por ela divulgados poderiam advir 'utilidade moral' e 'utilidade material' para os dois protagonistas do processo produtivo” (FABRIS, 1991, p. 24). Ele destaca a possibilidade de uso da fotografia tanto no campo publicitário quanto no campo científico, na documentação em geral, na ciência militar diante das transformações da busca desenfreada pelo processo industrial. E, de fato, passa a ser utilizada em reportagens militares, na crença de que a “câmara fotográfica é o olho da história” (FABRIS, 1991, p. 24)

Grande parte da produção fotográfica do século XIX reforça o realismo, mas, a partir de 1865, a obra de Carneiro & Gaspar procura romper com esses modelos por meio das fotomontagens impressas em *carte-de-visite*. A ideia da veracidade na representação é colocada em xeque (MAGALHÃES; PEREGRINO, 1994).

FIGURA 11 - Autorretrato de D. Pedro II



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Fotografia e gravura envolvem-se em trocas compensatórias ao serem utilizadas em fotomontagens, a partir de 1871, que deixam vislumbrar a reportagem visual moderna. Em 1888, inventa-se a câmera-caixote portátil que faz surgir o instantâneo da fotografia e priorizam-se as fotografias panorâmicas (PRZYBLYSKI, 2001).

D. Pedro II constrói seu acervo pessoal, que é doado posteriormente à Biblioteca Nacional quando parte para a Europa por ocasião do exílio, em 1889, depois da Proclamação da República (CUNHA, 2003).

Na continuidade, os fotógrafos manifestam suas interpretações pessoais nos estúdios do século XIX, pois fotografam com o mesmo cenário, a mesma iluminação, a mesma indumentária e os mesmos gestuais, pessoas de diversas categorias sociais. Dispõem de telões pintados com decorações exóticas, mesas, colunas, tapetes, telas, flores. Fabris observa que o truque nem sempre oculta as diferenças sociais - o pobre que usa roupas do rico mostra seu acanhamento (FABRIS, 1991).

A popularização da fotografia possibilita a produção de milhares de imagens de índios, negros e caboclos, como apelo para olhar para além do próprio país.

Com a adoção da fotografia pela imprensa, intensifica-se a emancipação, como refere Freund (1974, p. 96):

(...) É um fenômeno de capital importância. Muda a visão das massas. Até então, o homem comum só podia visualizar os acontecimentos que ocorreriam a sua volta, na sua rua, na sua cidade. Com a fotografia abre-se uma janela para o mundo. Os rostos dos personagens públicos, os acontecimentos que têm lugar em um mesmo país e além das fronteiras tornam-se familiares. Ao ampliar o campo de visão, o mundo se encolhe. A palavra escrita é abstrata, mas a imagem é o reflexo concreto do mundo onde cada um vive. A fotografia inaugura os *mass-media* visuais quando o retrato individual se vê substituído pelo retrato coletivo.

Os daguerreotipistas passam a usar novas técnicas, em 1853, que incorporam processos como da albumina, ambrotipia e calotipia. Estas tornam mais rápida a revelação das imagens. Ocorre a troca de denominação de daguerreotipista para fotógrafo. Muitos chegam de outros países e triplicam, entre 1847 e 1864, o crescimento da atividade fotográfica no Brasil (MAGALHÃES; PEREGRINO, 1994).

Com o investimento econômico estrangeiro, segue o processo de interiorização do Brasil, especialmente pelo surgimento da estrada de ferro, cujo fato é de grande importância para o Império. Inclusive, a vinda das famílias Groff e Cemim ao Paraná, das quais se originou a família de João Baptista Groff, contextualiza-se no final do século XIX, por ocasião da construção da Estrada de Ferro Paranaguá-Curitiba (1880-1885), trabalho coordenado pelo engenheiro italiano Antônio Ferruci, que representava a concessionária, a companhia francesa organizada em Paris, denominada *Compagnie Générale de Chemins de Fer Brésiliens* (TREVISAN, 1986).

Vistas urbanas mostram os costumes das cidades em postais, pelos quais o leitor pode viajar pelo imaginário em todo mundo. Fotógrafos exploram a ideia de unir o passado e o presente, como faz Militão de Azevedo no Álbum Comparativo de São Paulo, cujo tema é o crescimento da cidade no intervalo de 25 anos.

Turazzi observa que

(...) a fotografia, encarada como espelho da sociedade no século XIX, converteu-se, por isto mesmo, em imagem simbólica das *conquistas* que a ciência dessa mesma sociedade era capaz de alcançar, sendo talvez a mais importante delas a aceitação generalizada de sua própria objetividade e eficácia, tão bem representadas pela imagem fotográfica no recinto das exposições (TURAZZI, 1995, p. 39).

FIGURA 12 - Fotos feitas por D. Pedro II em suas viagens

a)



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

b)



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Aproximadamente em 1875, os fotógrafos fazem produções que refletem o ideário progressista de acordo com as discussões na época, que versam sobre o atraso e o progresso das cidades brasileiras. “Nas fotos a imponência dos grandes monumentos e a verticalidade dos prédios despontam como signos do crescimento urbano e a organização social, que vão substituindo, gradativamente, os traços da arquitetura colonial” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 1994, p. 31). As fotos destacam o centro da cidade, e as panorâmicas mostram a idealizada visão de grandiosidade como indicação da expansão econômica da era oitocentista.

Todavia, a descoberta da fotografia encontra também resistências e debates no século XIX. Walter Benjamin (1994) lembra o fato de diversos teóricos entenderem que a fotografia fixa a imagem de Deus através da imagem do homem, e que a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano.

No final do século XIX, as cidades brasileiras já são fotografadas por diversos fotógrafos estrangeiros e brasileiros. Destacam-se pessoas como Augusto Stahl, em seu ensaio sobre o Recife, em 1853, Militão de Azevedo (1832-1905), com fotos que mostram as grandes transformações urbanas, entre 1862 e 1887, até Luiz Terragno (1891-1943), sobre edifícios públicos.

Após 1880, os fotógrafos passam a utilizar a penumbra com um dos recursos, bem como as poses rígidas (BENJAMIN, 1994). As poses rígidas eram utilizadas por retratistas desde os primeiros *portraits* na pintura a óleo. Desse modo, os retratos não eram pensados em termos de linguagem publicitária - funcionavam como os retratos avulsos, daqueles que eram realizados para circulação no âmbito privado (ÉGUIZABAI, 2001).

As poses rígidas e planejadas podem ser vistas na fotografia dos pais de Groff, Domingas Loss Cemim e Massimino Béttega Groff, que moravam numa região chamada Tirol Italiano, norte da Itália. A migração da família Cemim ocorreu em 1878 e a da família Groff, em 1880.

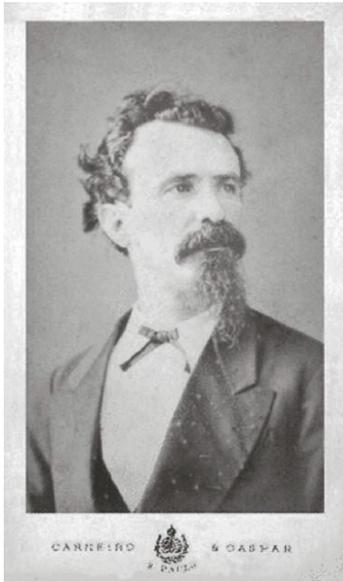
Ao chegarem, os Cemim foram para Rondinha, município de Campo Largo-PR, e os Groff estabeleceram-se em Santa Maria no município de Piraquara-PR. A família Cemim tentou trabalhar com parreirais, como fazia na Itália, mas isso não foi possível devido às condições climáticas na Serra do Mar. Então, Massimino Groff passou a trabalhar na Serra de Curitiba-Paranaguá, perfurando os túneis da estrada de ferro. A família Cemim mudou-se para Rondinha em Campo Largo e a família Groff permaneceu em Santa Maria. Massimino Groff casou-se primeiramente com uma prima de Domingas Cemim, mas como a mãe e os filhos morreram, posteriormente ele se casou com Domingas. Tiveram duas filhas, Adelaide (Lola) e Josefina (Pina), e o filho João Baptista - que nasceu em 13 de dezembro de 1897. Após o casamento, Massimino Groff passou a trabalhar nas oficinas de manutenção da estrada de ferro e moraram na Rua Silva Jardim, em Curitiba, no chalé onde nasceu João Baptista Groff.

FIGURA 13 - Casa de Massimino e Domingas, pais de João Baptista



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 14 - Militão Augusto de Azevedo (1862 - 1887)



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 15 - Militão - 1879



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 16 – João Baptista com os pais e a irmã Josefina (Pina)



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

A fotografia dos pais de Groff é imagem e documento, pois, como afirma Mauad,

deve-se considerar a fotografia simultaneamente, como imagem/documento e como imagem/monumento. No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares, nos informam sobre determinados aspectos desse

passado condições de vida, moda, infra-estrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro (MAUAD, 2004, p. 22).

As vestes retratam costumes da pátria italiana e marcam uma materialidade passada/presente. A saia armada da mulher, mãe de Groff, em cor escura, deixa ver somente a ponta dos sapatos fechados. A parte superior combina em cor com a saia, e sua renda combina com a cor de sua blusa e com a renda das mangas, que chegam próximas aos dedos; suas mãos seguram um lenço branco, a mão direita apoia-se em um guarda-chuva utilizado como adereço. Sua blusa branca com gola alta cobre boa parte do pescoço. Seus cabelos bem penteados apresentam-se presos na parte posterior. Seus ombros eretos e bem posicionados exibem postura firme.

O homem, pai de Groff, segura uma espécie de bengala com a ponta também branca, que combina em cor com o lenço no bolso de seu paletó, com a parte superior do chapéu e com a camisa branca, que se deixa visível nas mãos e no colarinho. Blusa, paletó, calça e sapatos são de cor preta efetuando o contraste.

João Baptista Groff, também chamado Joanin, utiliza uniforme escuro, como o pai, com botões e botas no estilo marinho. O lenço branco sobre seus ombros combina com a aba de sua boina e com a flor que está em sua mão direita.

Com chapéu na cabeça, fitas e trança nos cabelos, está a menina Josefina, que exhibe um cesto de flores e vestido com desenhos quadriculados. Posiciona-se sobre uma cadeira. Todos os fotografados olham para a câmera fotográfica.

Quando a câmera aponta para um indivíduo ou um grupo, estes parecem prevalecer convenções fotográficas sobre as diferenças individuais, étnicas e culturais: o desejo de posar do objeto (BARTHES, 1981 *apud* SCHERER, 1996), de ser retratado com as melhores roupas, especialmente aquelas reveladoras de status, ou de incluir na fotografia objetos que simbolizem status social ou que identifiquem um acontecimento (SCHERER, 1996).

A fotografia feita com pose e em estúdios se mantém, mesmo quando vai surgindo o cinema. Na feira Internacional de Chicago, em 1893, o americano Thomas Alva Edison, que inventa a lâmpada elétrica e o gramofone, apresenta o kinescópio. E na França, os irmãos Auguste e Louis Lumière criam o cinematógrafo, uma espécie de câmera e projetor. Tendo como base o princípio da fotografia e da

película sensível, eles apresentam a primeira sessão pública cinematográfica em 28 de dezembro de 1895, no subsolo do Grande Café de Paris, quando se tornam publicamente reconhecidos como os inventores do cinema. No Brasil, o cinema é apresentado aos cariocas em junho de 1896 (MASCARELLO, 2006).

Em âmbito mundial, o cartão postal torna-se um poderoso aliado na difusão da imagem fotográfica, a partir de 1889, e, no Brasil, a partir de 1901, exposto e emoldurado como um quadro, difundindo-se rapidamente. Em âmbito local, o cartão não fica alheio ao menino Groff.

Aproximadamente em 1905, quando João Baptista Groff estava com oito anos, Vicente Emiliano, que era padrinho da irmã caçula, o presenteou com a lanterna mágica, um protótipo de projetor, que lhe proporcionava uma diversão que já anunciava seu futuro profissional. É que Vicente Emiliano, que projetava imagens de postais e revistas no Colyseu, na Praça Osório de Curitiba, ao encerrar lá suas atividades, e por não ter filhos homens, deu-a ao filho do compadre. Groff, a exemplo de Vicente, com um lençol, fez uma tela que recebe a projeção das imagens de cartões postais.

A plateia é constituída de seus colegas e da vizinhança, que pagam para assistir. Ele continua com esta atividade aproximadamente entre os 9 e 14 anos e, com o dinheiro obtido, compra ingressos para ir ao cinema. Isso deixa claro que desde pequeno João Baptista Groff tem contato com um instrumento ligado à fotografia e com o Colyseu Curitibano, onde se exibem aparelhos elétricos e mecânicos, ou seja, o espetáculo das máquinas. O Colyseu Curitibano era uma espécie de parque de diversões que “exibia evoluções técnicas ao lado de outros espaços que a cidade criava para essa espécie de espetáculo da modernização (...) era um amplo espaço onde se dispunham elementos, como *kalloscopes*, chipanzés, bandas de música, *polyphone*, etc.” (Diário da Tarde, 3 nov. 1905). Foi um empreendimento do empresário Francisco Serrador, que consistia em uma área, na esquina das ruas Emiliano Pernetta e Voluntários da Pátria, onde foi montado um parque de diversões, em 1905. Ali foi instalado um aparelho de projeção de imagens em movimento por meio de uma sequência fotográfica, o primeiro cinematógrafo da cidade, vindo da Alemanha.

FIGURA 17 - Lanterna mágica que João Baptista ganhou quando criança

a)



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

b)



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Uma das características dos fotógrafos do início do século XX era a procura de paisagens exóticas. No primeiro momento, eles as buscaram em locais com símbolos privilegiados, como Terra Santa, Egito e ruínas greco-romanas. Mas tanto nessa fase como nas seguintes eles procuram não tanto o que é inédito, mas especialmente o reconhecimento dos locais já existentes, “como visões imaginárias, nas fantasias inconscientes das massas, criando arquétipos-estereótipos que confirmariam uma visão já existente e conformariam a visão das gerações futuras” (FABRIS, 1991, p. 29). Assim, tem início a documentação de paisagens com usos e costumes diferentes dos locais de origem dos fotógrafos, definindo a fotografia artística.

Associações fotoclubísticas disseminam a concepção da arte fotográfica em diversos países. No Brasil, essas associações, fundadas no início do século XX, reúnem nomes da classe burguesa emergente; e promovem reuniões e mostras de artes, prática que ocorre desde a década de 1880, quando os viajantes eram recebidos em Salões Literários para relatar as últimas novidades da Europa, dentre elas as da fotografia.

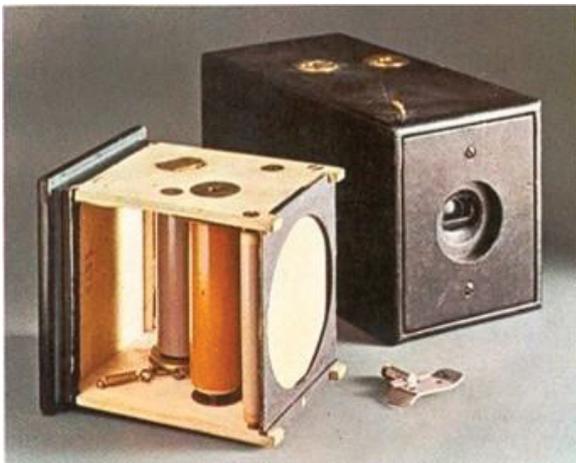
É realizada uma grande exposição nacional, em 1908, marcando o centenário da abertura dos portos por D. João VI, em 1808, evento que tem o objetivo de anunciar que o país começa uma nova fase, depois da monarquia, assumindo as características de uma nação republicana, e favorece a ânsia de enriquecimento e prosperidade material (PRADO JÚNIOR *apud* PONTUAL, 1987).

O processo interpretativo por parte do fotógrafo torna-se mais presente no período de 1890 a 1914, por meio da criação de efeitos estéticos, recuperando assim uma concepção transcendental da beleza.

Torna-se também símbolo da modernidade, incorpora os valores cosmopolitas de uma nação, ideias de civilização e mostra iniciativas de construções de jardins públicos, alargamento de avenidas, entre outros, para que uma pequena burguesia se instale nas cidades (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004).

Ocorre uma revolução tecnológica, no início do século XX. Proliferam-se as câmaras portáteis Kodak, lançadas por George Eastman (1854-1932) nos Estados Unidos, utilizando o slogan *Você aperta o botão, nós fazemos o resto*. O fotógrafo amador passa a contar com outros diversos equipamentos e a fotografia se populariza mais (MAUAD, 2000). A rigidez das poses é abandonada e homens, mulheres e crianças passam a fotografar nas praias e em lugares abertos e fechados.

FIGURA 18 - Câmera Kodak



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 19 - Máquina fotográfica tipo 'caixãozinho'



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

A fotografia passa a marcar uma vivência de classe e a integrar o *habitus* de uma sociedade que brinda a mobilidade social e que tem na fotografia um meio de construir as representações sociais de comportamento da sociedade burguesa (BOURDIEU, 2001). O *habitus* é sinônimo de estilos de vida, de comportamentos morais e estéticos, mas não se confunde com a ideia de hábito, pois *habitus* tem capacidade geradora, contrariamente às atitudes conformativas, ou seja, o indivíduo

vai além dos esquemas determinados dentro dos grupos e das estruturas que a ele se ligam.

Em Curitiba, um dos primeiros fotógrafos a exercer a fotografia profissional foi Adolpho Volk. Em 1881, ele anuncia seu trabalho pela imprensa, mais especificamente no jornal *Dezenove de dezembro*, num momento em que haviam poucas ruas pavimentadas e a cidade com menos de 20 mil habitantes, ele oferecia: “[...] retratos mais finos de apurado gosto, à moda de Berlim, Viena e Paris, todos os tamanhos até natural e coloridos, vistas de paisagens, edifícios em todas as proporções” (SUTIL; BARACHO, 2007, p. 2). Ele influenciou diversos fotógrafos, a começar pela sua esposa Fanny, que foi premiada com medalha de ouro numa exposição em Curitiba, em 1910; influenciou também os irmãos Weiss, que trabalharam até o final da década de 30, e outros profissionais, como Max Kopf, Lehmann & Barthes, Octávio Lustoza & Cia, Franklin Soares e José Gonçalves Vasquez, entre outros que não tinham estúdios próprios, mas eram atuantes, como Arthur Wischral, Armin Henkel e Alberto Oncken. Este além de fotógrafo comercializava equipamentos fotográficos. Outros também tiveram lojas para comercializarem os equipamentos fotográficos além de serem fotógrafos, como o próprio Groff (SUTIL; BARACHO, 2007, p. 2).

Em 1912, quando Groff completou 15 anos de idade, seu padrinho, que também era italiano e amigo de seu pai, Santo Guadagnin, deu de presente a ele uma câmera do tipo caixãozinho e o ensina a fotografar. “E ele começou a fotografar amigos, animais e, ainda na qualidade de amador, fazia fotos de casamentos, de aniversários, batizados, mas então cobrava pelo seu trabalho” (J. M. GROFF, 2007). Possivelmente, ali começava o interesse de Groff pela fotografia, pois:

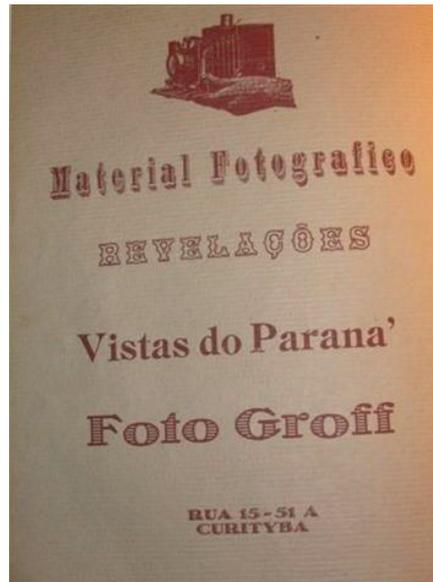
O aparelho fotográfico é o primeiro, o mais simples e o relativamente mais transparente de todos os aparelhos. O fotógrafo é o primeiro 'funcionário', o mais ingênuo e o mais viável de ser analisado. No entanto, no aparelho fotográfico e no fotógrafo já estão, como germes, contidas todas as virtualidades do mundo pós-industrial. Sobretudo, torna-se observável na atividade fotográfica a desvalorização do objeto e a valorização da informação como sede de poder (FLUSSER, 1985, p. 34).

A relação de Groff com a fotografia intensifica-se quando, aproximadamente em 1914, ele tinha 17 anos, e seu pai constrói uma casa de alvenaria em um local onde o vizinho era um francês de sobrenome “Proffilet” - casado com uma amiga da

família -, que ensinou Groff a revelar as fotos feitas com a câmera recebida de presente de Santo Guadagnin (J. M. GROFF, 2007).

Após concluir o ginásio em 1915, com 18 anos, Groff compra uma máquina melhor e abre seu próprio estúdio fotográfico, a Foto Groff, na rua 15 de novembro³, para realizar ali seu trabalho de fazer postais e vender materiais fotográficos.

FIGURA 20 - Anúncio da Foto Groff publicado na revista *Ilustração Paranaense*



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

A fotografia é algo mais forte que a continuidade dos estudos. Ao concluir o ginásio,

(...) o professor Fernando Moreira recomendou que ele fosse para uma universidade. Não existia o científico e o colegial. Como era muito inteligente, deveria continuar os estudos. Ele não aceitou. Então o professor foi lá falar com meu avô para ele ir para a faculdade, mas não houve jeito. Voltou lá o diretor da escola Belmiro Cezar e disse: 'você foi o melhor redator que apareceu na escola'. Em redação ele era idêntico ao Chateaubriand, gostava de escrever em papel de armazém, sem pauta, a lápis e não corrigia. Não foi para a faculdade, não quis saber; ele tinha aquele dom de jornalismo, mas não houve jeito. Ali começou a trabalhar com fotografia e a ganhar um dinheiro aqui, a fotografar um casamento ali, um aniversário, um batizado ali na frente¹⁰.

³ Depoimento de Thelma Groff Woellner in: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM; SIDDARTHA VÍDEO PRODUÇÕES. J. B. Groff? (Curitiba, Tiomkim, 2000).

O mundo dos estudos certamente lhe exigiria ambientes fechados, professores severos, talvez como severo fosse seu pai, e ele tem tanto a fazer em ambientes abertos como as fotografias de casamentos, reportagens e batizados.

Cada vez mais solicitado e por ver que fotografar é uma forma de ganhar a vida, em 1916, com 19 anos, torna-se profissional, monta sua loja no centro de Curitiba e passa a fotografar os principais pontos turísticos nos arredores da cidade e, com eles, elabora cartões postais para vender em sua loja, na qual são comercializadas também câmeras e material fotográfico. Passa a trabalhar como repórter fotográfico *freelancer* dos jornais *O Dia*, *Gazeta do Povo*; realiza trabalhos “avulsos” para diversos jornais, como os *Diários Associados*. Inclusive, mais tarde, a partir de 1928, passa a divulgar suas fotografias na revista *O Cruzeiro*.

João Maximiliano explica:

Ele não foi um fotógrafo como aqueles que havia na cidade que só tiravam fotografias de pessoas. Além das pessoas, tirava fotos de paisagem, ele tinha a arte... Quando começou a tirar fotografias, não ganhava o suficiente para sobreviver, porque casou em 1922, então ele complementava com o que ganhava no jornal, com os filmes das reportagens de eventos. Durante oito anos sobreviveu com o que ganhava, mas ele morou quatro anos na casa dos pais, porque o pai tinha falecido um ano antes dele casar e ele ficou sendo o chefe da família, depois, quando casou a última irmã, que ficou morando com o esposo na casa dos pais, eles foram morar na casa do meu avô, pai da minha mãe. “Recebeu da fábrica Zeis-Ikon uma câmera de filmar de 35mm, para ser vendida, mas não aparece ninguém para comprar, ninguém sabe lidar com ela. Curioso como era, experimentou-a leu os catálogos, manuais e iniciou por volta de 1924, uma carreira de cinegrafista que só terminou em 1942, quando inaugurou o Cine América (J.M. GROFF, 2007).

FIGURA 21 - Câmera Voiglander utilizada por J. B. Groff



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 22 - Anúncio das câmeras Voigtländer na revista *Ilustração Paranaense*

FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 23 - Groff aos 21 anos



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 24 - Groff com 'traje de cineasta'



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Recebeu da fábrica Zeis-Ikon uma câmera de filmar de 35mm, para ser vendida, mas não aparece ninguém para comprar, ninguém sabe lidar com ela. Curioso como era, experimentou-a, leu os catálogos, os manuais e iniciou, por volta de 1924, uma carreira de cinegrafista, que só terminou em 1942, quando inaugurou o Cine América (J. M. GROFF, 2007).

A Kodak passa a publicar anúncios nas revistas ilustradas mais destacadas na sociedade carioca, desde 1920, com o objetivo de educar o público, e o potencial mercado consumidor, quanto às formas de obtenção da melhor imagem, conquistando também o ambiente doméstico, ao se fotografar o nascimento, o batizado e as diversas fases de crescimento das crianças, adolescentes e jovens, além das cerimônias de noivado e casamento, entre outras. E as fotografias são guardadas em álbuns, como estas encontradas nos álbuns da família Groff. A câmera que aparece na figura 21, é uma máquina alemã, marca Voigtländer que aparece em vários anúncios da revista *Ilustração Paranaense*. Esta foi uma das últimas que Groff utilizou e pertence atualmente ao neto Gláucio Groff.

As Figuras 23 e 24 indicam duas faces da personalidade de Groff. A primeira, em estúdio, de terno e gravata borboleta é convencional, ajusta-se aos padrões da época. Na segunda, “com traje de cineasta”, mostra-se como ator principal de um cinema que só dizia respeito à sua vida. Ele sorri com espírito brincalhão ao se sentar sobre as raízes de uma grande árvore, cujo tronco revela longos anos de existência.

Nos álbuns da família são encontrados também fotos de seu namoro e noivado, em 1922, com Leonilda Gobbo, aos 25 anos. Vale lembrar que o casamento é, entre outros ritos católicos, o de maior prestígio no aspecto da representação fotográfica. As fotos começam com o namoro, e seguem com o noivado, com etapas sucessivas para o casamento.

(...) a eloquência das imagens reinscreve os ritos da vida católica como marcas de formação e identidade do grupo social. Atuam como signos de pertencimento a uma certa comunidade de iguais. No circuito social da imagem, ultrapassam a circulação restrita e ganham uma dimensão pública. (...). A fotografia como representação que se fundamenta num ato, numa pragmática, remete à análise dos processos de produção de sentido por ela veiculadas ao contexto histórico no qual é realizada. Neste caso é sempre histórica (MAUAD, 2000, p. 51).

A fotografia de noivado de João e Leonilda Groff, cuja dimensão da historicidade os reabilita como sujeitos e agentes produtores de sentido, também os identifica ao objeto fotografado, apresentando-os como partes de uma única ação. Eles têm quatro filhos: Lais Primerose, Thelma, João Maximiliano e Luiz, que guardaram na memória outros traços da personalidade de Groff, como se pode ver nos depoimentos abaixo:

A filha Thelma relata⁴ que, desde pequena, aos dois ou três anos, quando o pai tinha a revista *Ilustração Paranaense*, ele a levava junto de manhã para a Praça Carlos Gomes:

Eu ficava ali na praça e ele ficava me olhando da janela do sobrado, e eu ficava ali, quando queria ir embora fazia sinal, ele vinha me buscar. Ele sempre teve muita paciência de cuidar dos filhos. Então quando ele transferiu para os fundos lá de casa no barracão, a *Ilustração*, as fotografias, o laboratório, eu e o João sempre estávamos juntos com ele. Ele foi um pai maravilhoso. Tivemos uma infância muito boa, muito querida, que acho que muitas crianças não tiveram. (...) Todos os dias ele vinha com um pacote, comprava alguma fruta para a gente, doce, ele era até meio exagerado, extravagante (...) deixou uma saudade muito grande, uma lembrança muito boa.

Com os filhos crescidos, seu espírito bonachão e amigo parece ter continuado. As diversas declarações dos filhos mostram que existia uma cumplicidade entre Groff e eles, que, em diversos momentos das entrevistas, se referem ao pai como aquele que estava sempre brincando e incentivando suas iniciativas.

FIGURA 25 - Os namorados João e Leonilda



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 26 - João e Leonilda no dia do noivado



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

⁴ Entrevista concedida a Izabel Livinski, 2007.

Aos poucos, as paisagens vão se misturando com as pessoas nas fotos de Groff, e seus filhos e esposa tornam-se seus primeiros modelos fotográficos.

Na foto 2, Groff valoriza as pedras no primeiro plano e o contraste pedras/água/gente. Esposa e filhos sentam nas pedras enquanto banham o corpo no frescor das águas do rio Mãe Catira. Momento de aconchego da família, no qual Groff troca o papel de “estar” na foto como pai e esposo pela ação de fotógrafo, cumprindo o papel social de registrar, visando à comunicação com a posteridade familiar. Aqui, ele começa a exercitar a composição de suas fotos, no que gradativamente vai se aprimorando e criando um estilo próprio, autoral, parecendo estar de acordo com aquela máxima de Edouard Boubat de que “mais do que uma questão de técnica, a força de uma imagem reside na pureza da intenção do autor.” (*apud* GURAN, 2002, p. 23).

Considerando que a fotografia, em grego, significa escrever com a luz, ela se torna extensão do olhar de Groff, olhar que contempla, constituindo uma técnica de

(...) representação da realidade que, por seu rigor e particularismo, expressa-se mediante uma linguagem própria e inconfundível. Sendo a participação do autor (fotógrafo) balizada por uma técnica completamente vinculada às especialidades de uma determinada realidade, a foto resultante pode traduzir com bastante rigor a evidência dessa realidade (GURAN, 2002, p. 14).

FOTO 2 - Esposa e filhos de João Baptista no Rio Mãe Catira, Serra da Graciosa



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 3 - Thelma e Lais, “A última camisa”



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 4 - Thelma aos quatro anos



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Na foto 3, em fundo desfocado, ele mostra a cena familiar cuidadosamente preparada - segundo João Maximiliano⁵, “nossos pais diziam que a Thelma tinha nascido de uma abóbora” - e organiza a cena esteticamente. Thelma senta-se sobre a abóbora, sem roupa, e observa a irmã Lais que, em pé, vestida com uma camisa branca, lava uma outra camisa, em um balde apoiado sobre um banco com um pequeno lavador, imitando um tanque, na agradável brincadeira de sujar/lavar roupas. Na Foto 4, Thelma faz pose a pedido do fotógrafo/pai. Assim, as cenas familiares, cujas vivências ocorrem uma única vez, são repetidas pela fotografia de um modo que não se repetirão existencialmente.

Dia-a-dia, Groff vai se revelando, além de profissional, como um devoto da fotografia. Isso ocorre não somente por realizar a atividade há mais de dez anos, característica do devoto, como apontado por Bourdieu (2003), mas também tem o reconhecimento de seu grupo, como conta o filho J.M. Groff: “Todo mundo achava que a fotografia dele era diferente” e, ao dizer isso, se referia a paisagens, fotos aéreas, panorâmicas, entre outras. Embora seu primeiro equipamento tenha sido um presente, ele passa a investir, posteriormente, na aquisição dos demais acessórios para se manter na atividade, o que demonstra sua paixão.

Bourdieu (2003, p. 86) aponta como princípio básico da devoção:

⁵ Entrevista concedida a Izabel Liviski, 2007.

[...] a falta de uma tradição suscetível de transmitir-se sob a forma de um corpo de conhecimentos e de regras, na ausência de um dogma e de uma liturgia que podem contribuir na definição da hierarquia de práticas que vão da observância episódica à atividade assídua; a prática individual pode definir-se e estabelecer suas regras somente em relação com a prática geral. A diferença do exercício das artes consagradas, nas quais o fervor pode medir-se por um ideal e definir-se objetiva e subjetivamente pela observância de um corpo de princípios que hierarquizam as modalidades do consumo estético, [está no fato da] paixão somente poder ser e aparecer na medida que se separa da prática comum [...].

Crê-se que a devoção anunciada por Bourdieu encaixa-se em grande parte na atitude de Groff, porque isso é evidente em seus registros fotográficos, nos contrastes de luzes, nos enquadramentos cuidadosamente estudados, nos recortes que colocam em relação prédios e ruas com árvores e pessoas, e na forma como enaltece o “progresso” da industrialização por meio das construções. Se numa liturgia religiosa o devoto oferece sua vida àquele que acredita ser o doador da vida, na “liturgia” da fotografia, Groff dedica sua vida à arte enquanto se entrega ao trabalho como o sujeito olhado e o sujeito que olha.

Além disso, a relação de “o sujeito olhado e o sujeito que olha” (BARTHES, 1984, p. 22) não ocorre somente na produção fotográfica de Groff. Após priorizar a fotografia durante vários anos, em 1922, funda a Empresa Cinematográfica Brasileira Groff Film de Curityba.

Aí ele começou a filmar como amador. Então fotógrafo, repórter jornalista, cinegrafista, começou a filmar coisas por aqui. Em 1923, foi o primeiro a filmar as cataratas do Iguaçu, um longa-metragem. Fez o filme e o vendeu para a produtora Phaté Films. Os jornais erraram ao publicar que foi vendido para a Disney (J. M. GROFF, 2007).

A Revolução de 30 recebe grande apoio do Paraná, especialmente por parte das forças militares federais sediadas no Estado, e “A participação e o envolvimento de importantes grupos de apoio no Estado do Paraná, ao lado da grande movimentação política nacional, colaboram na vitória do movimento revolucionário” (OLIVEIRA, 2004, p. 20).

Na França, exibem-se filmes românticos e dramas com característica social, como Jean Renoir, *A grande ilusão*, e, no Brasil, destacam-se os nomes de Mário Peixoto, com o filme *Limite*, e de Humberto Mauro, com *Braza dormida*. Em âmbito local, a Groff Film registra as atualidades paranaenses. Começa filmando as ações políticas do Governo do Presidente Affonso Camargo e do interventor Manoel Ribas.

Faz vários documentários para empresas como Hering, Renner, Exposição Agropastoril de Bagé, entre outras.

Em 1930, filma a movimentação das tropas Getulistas até Itararé, acompanha Getúlio Vargas até o Rio de Janeiro e faz o filme *Pátria Redimida*. “Ele filma, revela, faz montagem, tudo sozinho” (T. GROFF).

FOTO 5 - Getúlio Vargas desfila em carro aberto pelas ruas de Curitiba



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

A estreia de *Pátria Redimida* ocorreu em 7 de dezembro de 1930, no Palácio Theatro, quando Groff recebeu elogios da imprensa local: “No Palácio Theatro foi exibido, sob os melhores auspícios, o filme da Revolução intitulado *Pátria Redimida* que é, sem favor, a melhor película cinematográfica produzida no Paraná pelo conhecido cinematografista João Baptista Groff” (KANO; ROCIO, 1977).

Até 1942, ele filma tudo o que para ele tem o aspecto da magistralidade e importância histórica, como é o filme *Pátria Redimida*, realizado em 1930, por ocasião da revolução quando Curitiba torna-se o ponto de apoio das tropas gaúchas para o avanço final. Groff resolve dar cobertura ao evento, acompanhando os revolucionários no embarque de um trem de tropas. No decorrer da viagem é preso porque sua câmera é confundida com uma arma, mas é solto com a ajuda do repórter Assis Chateaubriand.

Luiz Groff (2004) assim descreve o filme: “para substituir as cenas da batalha que nunca houve, Itararé usou gráficos e desenhos, 'efeitos especiais', desenhados pelo conhecido caricaturista Chichorro”.

A Revolução de 1932 é documentada por Groff em produção independente depois de *Pátria Redimida*, chamava-se "Nas linhas de fogo do setor sul", um documentário. Em Buri, esse filme não existe mais, porque queimou juntamente com toda a filmografia que estava em poder de Paulo Emilio Sales Gomes, conservador da filmoteca do museu de arte moderna de São Paulo - documentos em poder de J.M.Groff, cartas de 1955 e 1956. No entanto, não recebeu o mesmo destaque do filme anterior.

Segundo o filho Luiz (2004, p 31), "em trinta e dois apontou a câmera para um soldado que, assustado respondeu com uma rajada de metralhadora. Joanin foi parar na valeta".

No governo de Manoel Ribas no Paraná (1932-1945), Groff atua como cinegrafista do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), prolongamento estadual do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado por Getúlio Vargas, que monopoliza a produção e os profissionais em função dos cinejornais oficiais, entre 1932 e 1945 (KANO; ROCIO, 1977).

O público lota as principais salas de cinema "para prestigiar o filme *Atualidades paranaenses*, película totalmente filmada e produzida no Estado por João Baptista Groff, primeira produção da sua recém criada indústria cinematográfica" (IORIO, 2003, p. 38). A partir de 1932, gradativamente, vai se encaminhando para o cinema, tanto como cineasta quanto como proprietário do Cine América.

FOTO 6 - Fotograma do documentário sobre a Revolução de 1932



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

A respeito da foto 6, Luiz Groff (2004, p. 31) comenta:

Filmou o Getúlio, saindo da Estação em carro aberto, acenando para o povo. Como ele não tinha teleobjetiva, sempre intrigou-me como havia feito aquela tomada, em close, com o carro em movimento. Até que examinando uma panorâmica, tomada da janela do hotel da esquina da Estação, por outro cinegrafista, descobri o Joanin, câmera na mão, sentado no pára-lama do carro do Getúlio.

Entre os outros filmes produzidos por ele, estão *Ponta Grossa*, com imagens de uma viagem que acompanhou Manoel Ribas, *Viagem rumo ao Norte do Paraná*, *Comércio Integralista*, *Curitiba Antiga* e *Rua XV de Novembro*.

Não se sabe ao certo quantos filmes ele fez, mas a família tem uma carta na qual ele oferece aproximadamente 15.000 metros de negativos com eventos do Paraná (1918-1943) para aquisição⁶. A carta datilografada é endereçada ao Dr. Boleslau Ilnicki, diretor da Biblioteca Pública do Paraná, propondo a venda de filmes e negativos fotográficos:

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

150 latas de filmes negativos, sobre diversos assuntos como sejam: acontecimentos políticos e sociais do Paraná, filmados entre 1930 e 1939; 40 latas com filmes negativos sobre diversos assuntos de interesse nacional; 500 negativos fotográficos, todos de caráter histórico, desde o começo do século. Desejo ainda ressaltar nesta oportunidade que a presente oferta relativamente a negativos de filmes totaliza a metragem de 15 mil metros, entre os quais inclui-se uma reportagem completa de revolução chefiada por Getúlio Vargas em 1930 e outra reportagem relativa a revolução de 1932, cujo valor histórico é original e poderá igualmente servir para a composição de um filme histórico da vida do presidente Getúlio Vargas.

A proposta em apreço, conforme pode ser facilmente constatada, é de grande valor histórico, é que tomo a liberdade de oferecer esse extraordinário acervo cinematográfico pela importância de Cr100.000,00 (cem mil cruzeiros), tendo em vista apenas o material por mim utilizado, excluindo assim o trabalhado e a obra em si.

Sendo só o que se apresenta, subscrevo-me mui atenciosamente, João Baptista Groff. 20 de setembro de 1956.

⁶ GROFF, João Maximiliano. Entrevista concedida a Izabel Liviski, em janeiro de 2007.

FOTO 7 - General W. Lima em 1932



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Segundo a família, ele não recebeu resposta.

O francês Jean Manzon (1915-1992) vem ao Brasil durante a Segunda Guerra Mundial e revoluciona o fotojornalismo brasileiro por meio da revista *O Cruzeiro Internacional*, na qual a fotografia mostra o visual da nação pela identificação com as raízes, como as reportagens indígenas feitas por Jean Manzon e José Medeiros (1921-1990) (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004).

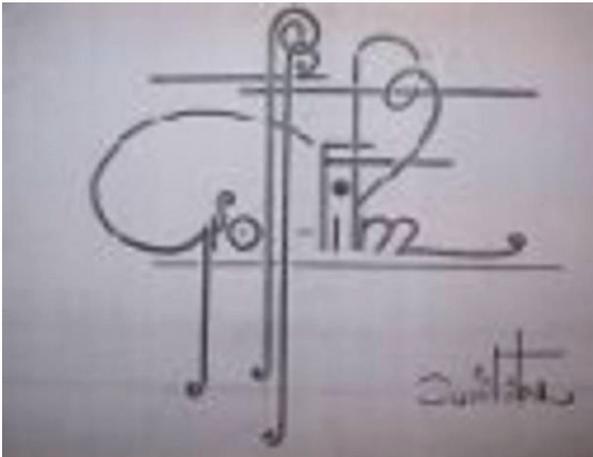
Como lembrado anteriormente, Groff divulga suas fotos na revista *O Cruzeiro*, na edição consagrada de 5 de dezembro de 1931. São crianças despidas, cenas de carroças no centro da cidade, entre uma feira e outra, desfiles, caravanas, barcos, praias, trens e a vida doméstica, retratando a lavadeira, as camponesas no trigal, o amolador, o coro franciscano, e o destaque para imagens da natureza.

Como parte de suas peripécias, em 1942, Groff chegou a ser preso, acusado de espionagem, por ter realizado documentário numa fábrica de fogões de campanha e carretas. Ficou 18 dias detido no D.O.P.S. Ao voltar para casa, não fez nenhum comentário sobre o ocorrido, mas o fato marcou o final de sua carreira de cineasta, embora sua ligação com o cinema manteve-se ao construir o Cine América, mantendo-o por seis anos.

O Cine América foi inaugurado entre maio e junho de 1943, com o musical *O Soldado de Chocolate*, com o tenor Nelson Eddy e a soprano Rise Stevens. Localizava-se na Rua Voluntários da Pátria, ao lado do Instituto de Educação do Paraná, local em que havia um ringue de patinação, chamado Iracema.

A partir do início dos anos 50, João Baptista Groff dedicou-se à pintura e inseriu cores na sua expressão artística, mas, como destaca seu filho Luiz, “o olhar fotográfico continuou marcando o enquadramento de sua pintura”. Ele deixou de filmar em 1941, abandonou o cinema e começou a pintar, com o mesmo empenho demonstrado nas atividades anteriores.

FIGURA 27 - Logomarca da Groff Film



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 28 - Groff em sua fase de pintor



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

João Baptista Groff faleceu em 30 de junho de 1970, em consequência de uma trombose cerebral que o deixou sem fala e, durante um período, preso a uma cadeira de rodas.

Sobre esse período, Luiz Groff, escreveu uma crônica em que uma de suas irmãs procura entender o que ele queria comunicar em linguagem corporal num determinado momento:

[...] Lais tentava entender o que se passava, quando, subitamente, teve uma intuição:

- Você está indo de charrete, no colo da Mamma, visitar a Nona em Campo Largo?

Com os olhos marejados, ele apertou a estátua e acentuou o balanço.

A rua encheu-se de carroças, campos, pinheiros, polacas que iam e vinham. Um amarelo espalhafatoso brotou nos galhos e um raio de sol lambeu o tronco do ipê, frangeando-o de violeta.

A charrete corria, o chicote estalava, ouviam-se os gritos do carroceiro, o arfar do cavalo, as ferraduras faiscavam nas pedras soltas.

A charrete não mais corria, voava, na pressa de chegar ao campo largo...

Era o adeus, ia embora.

Adeus, Joanin

(GROFF, 2004, p. 35-36)

Nos próximos capítulos, se analisará como a fotografia de Groff revela suas concepções sobre a cidade de Curitiba, a urbanização, a modernidade, a identidade paranaense e o Paranismo, revelando também seu crescente exercício das linguagens.

3 CURITIBA EM PRETO E BRANCO, IDENTIDADE EM CORES

“Conheço esta cidade,
como a palma da minha pica.
Sei onde o palácio,
sei onde a fonte fica.
Só não sei da saudade,
a fina flor que fabrica.
Ser, eu sei. Quem sabe,
esta cidade me significa”
(Paulo Leminski in VAZ, 2001).

A fotografia e a cidade são elos de uma mesma modernidade, resultando de uma convergência latente. Existe mesmo entre as duas, segundo Bellavance (1997, p. 17), “qualquer coisa como uma mentalidade comum, moderna e que ultrapassa as clivagens estéticas. Um tipo de reciprocidade, uma equivalência que as destina a se reencontrarem e que as impede de se evitarem”.

As reflexões de Simmel (1983) sobre a vida moderna, e Benjamin sobre a fotografia se originam do mesmo ponto de vista, o de encontrar as condições da identidade moderna, uma identidade em formação. Os dois autores associam a fotografia e a cidade ao mesmo processo de objetivação (BELLAVANCE, 1995). João Baptista Groff deixou pouquíssimos escritos ou comentários sobre suas fotografias. As muitas observações por ele registradas sobre o mundo em que viveu e sobre seu fazer artístico ocorreram pela imagem. Ao se referir a ele, a família sempre destaca a alegria, a disposição, o dinamismo de estar sempre inovando, o seu bom-humor constante. Atribui-se a ele certa genialidade expressa em suas relações com a família e com a sociedade.

O seguinte soneto irônico descreve a personalidade de Groff:

É o retrato de dono de um butéco:
- Roupa folgada, barrigudo, suado...
Onde está é o que fala, o que faz eco!
Ele é que sabe mais...está acabado.

Já foi tudo. Só santo ainda não foi.
Hoje é ilustre pintor de meia-tigéla!
Pinta um caco de vidro e diz que é um boi,
Confunde melancia com berinjela!

Qual Nízio, qual Viaro, qual De Bona...
Essa gente está toda superada!
Do pincel não há aqui dono nem dona.

Ele é o tal! O sucesso do salão!
Também tem da rua 15 na calçada
Sempre algum quadro em exposição!

Nas palavras do filho João Maximiliano: “Como Luiz, meu irmão, escreve bem, eu pedi a ele que escrevesse a biografia de papai, mas ele disse que não o faria porque precisaria escrever tantas coisas que as pessoas não iriam acreditar”⁷ (J.M. GROFF). A versatilidade em dominar as diversas linguagens visuais levou muitos críticos a descrevê-lo como um multiartista de sua época.

Se ele registrou uma Curitiba em preto-e-branco, como menciona Macedo, sendo “aquela que ninguém nos pode tirar, no eterno brilho de imagens que sintetizam nossa identidade cultural” (MACEDO, s.d.), a “identidade” curitibana pode então ser fotografada em preto e branco, pois ela própria possui todas as cores no brilho de suas imagens. Groff explora esse “brilho” da cidade de todas as formas, e o resultado se constitui em fotografias aéreas e terrestres, panorâmicas e com cortes, a permitirem grandes espaços e pormenores de fundo, pois, como diz Hedgecoe (1994), o corte concentra a atenção em áreas particulares de interesse na fotografia a fim de criar equilíbrio e harmonia.

A foto em preto-e-branco tem, segundo Guran, maior capacidade de gerar impacto visual, pois ela se define “como um código diferenciado da nossa forma natural de ver a realidade, ganhando maior poder de penetração e de interpretação das situações: ela é semelhante sem ser igual, testemunhando e interpretando a partir de sua própria diferença” (GURAN, 2002, p. 21).

Para que ou para quem João Batista Groff mostra várias faces de uma mesma realidade? Ele prefere fotografar uma realidade construída na qual destaca a urbanização, a tecnologia, a modernidade, cujo controle dos meios técnicos de produção cultural diz respeito tanto aos que detêm o capital simbólico como financeiro.

⁷ Em entrevista a Izabel Liviski, em dezembro de 2006.

FOTO 8 - Neve de Curitiba em 1928

a)



b)



c)



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Nesse aspecto, como também refere Mauad (2004, p. 23), “não seria exagero afirmar que o controle dos meios técnicos de produção cultural, até por volta da década de 1950, foi privilégio da classe dominante ou frações desta”.

A partir dos contatos que tive com o acervo fotográfico de João Baptista Groff, na Casa da Memória, e dos diálogos com seus familiares, constatei que o maior número de fotografias, especialmente as do período de 1920 a 1940, representam a cidade de Curitiba.

Segundo Roberson Nunes, existem, no acervo da Casa da Memória, 191 fotografias catalogadas, e 96 ainda não catalogadas, totalizando 287 imagens, todas autorizadas pela família Groff, portanto disponíveis.

A Casa da Memória de Curitiba recebe coleções diversas, doadas ou emprestadas, sobre João Baptista Groff desde o início da década de 80, especialmente os cartões postais. Algumas (incluindo todas as 96 que ainda

não foram catalogadas) vieram diretamente de empréstimo da própria família do fotógrafo. Algumas poucas (13 para ser exato) são cópias em chapa de vidro feitas por outro fotógrafo, Arthur Wischral, adquiridas junto à família deste, juntamente com outras chapas originais (os dois fotógrafos eram contemporâneos) [...] (NUNES, 2007, correspondência pessoal).

TABELA 1 - Padrões temáticos visuais nas fotografias de João Baptista Groff

Padrão temático	Nº de fotos
Prédios	25
Logradouros	67
Áreas propriamente ditas e panorâmicas	41
Monumentos	09
Paisagens	39
Pessoas (índios, família Groff, artistas autorretratos)	66
Eventos (desfiles cívicos, carnaval, revoluções de 1930 e 1932)	32
Diversas	08

FONTE: A autora (2006).

Perguntados sobre o número de fotos de Groff que existem no acervo familiar, os familiares responderam que nunca foi feito um levantamento a esse respeito, mas a filha Thelma acredita que deve haver cerca de mil fotos divididas entre os quatro filhos e dispostas em álbuns e caixas, além daquelas que estão em poder de colecionadores particulares.

A imagem fotográfica somente transforma-se em fonte quando decodificada a partir de seu contexto histórico (SONTAG, 1981). Também, a leitura e a decodificação da fotografia ocorrem com base na historicidade do leitor, que também pertence a uma época e tradição, portanto não é uma leitura arbitrária. O exemplo de Walter Benjamin (1996, p. 144) é ilustrativo: ao descrever um retrato de um garoto tímido, foca seus “olhos incomensuravelmente tristes”, faz uma referência não somente ao garoto, mas também ao autor, o fotógrafo.

Se a mentalidade capitalista tem vários rostos, estes vão se revelando à medida em que se realiza o contato com as imagens de um fotógrafo, sempre dentro de um contexto, como refere Mauad, e, mais ainda, observando o princípio da intertextualidade, pois uma fotografia para ser interpretada como suporte de relações sociais, “demanda o conhecimento de outros textos que a precedem ou que com ela concorrem para a produção da textualidade em uma época” (MAUAD, 2004, p. 20). Quanto a Groff, seu contexto era um momento histórico e social específico, antes

dos anos 50, quando era comum se evitar o registro dos conflitos sociais e colocar a imagem a serviço do *establishment*. No comentário de Neiburg, “os *establishments* fundam o seu poder no fato de serem um modelo moral para os outros. (...) 'minorias dos melhores' nos mundos sociais mais diversos: os guardiões do bom gosto no campo das artes, da excelência científica, das boas maneiras cortesãs, dos distintos hábitos burgueses” (NEIBURG, 2000, p. 8).

Embora as mulheres imigrantes polonesas com suas carroças constituam a minoria das fotos encontradas na Casa da Memória, teve lugar especial em seus registros a presença dos migrantes e outros trabalhadores rurais na colheita de trigo e na cidade. Suas carroças podem ser vistas juntamente aos carros nas ruas do centro de Curitiba em grande parte das fotografias. De início, as carroças são fotografadas ocupando as ruas da cidade; posteriormente, aparecem ao lado dos bondes elétricos. Mais tarde, os bondes elétricos são fotografados ao lado dos carros nas ruas principais da cidade e as carroças não são mais visíveis nas imagens.

Considerando que o tema desta dissertação se refere à urbanização da cidade de Curitiba através das fotografias de Groff, o eixo de leitura não poderia ser outro senão a cidade moderna com seus contrastes entre carroças e carros, entre pessoas e multidão, percorrendo as transformações ocasionadas pela urbanização.

3.1 CARROÇAS E CARROS, PESSOAS E MULTIDÃO

Nas vistas panorâmicas e parciais do centro da cidade, características das fotos de João Baptista Groff, as ruas e avenidas são eleitas como tema de circulação urbana. Ele destaca o encontro e a comunicação entre as pessoas.

José de Souza Martins assinala que a fotografia é documento do estranhamento do fotógrafo em relação àquilo que vê, “então as fotografias de rua podem ser encaradas como testemunhos de uma intensificação especialmente grande desse estranhamento. As ruas são espaços nos quais a convivência entre estranhos é maior do que em qualquer outro local da cidade.” (FREHSE, 2005, p. 188). Nas fotos de Groff destacadas nesse capítulo, serão observados esses estranhamentos e aproximações, bem como a sintaxe que se utiliza para criar uma linguagem pessoal em seu corpus fotográfico.

Na foto 9, o enquadramento de Groff mostra sua capacidade “de perceber geometricamente a realidade”. Em plano geral, formato retangular, contrasta a luz do fundo, do sol, com a luz da sombra, no primeiro plano. A composição da foto em diagonal, debaixo para cima, da esquerda para a direita e por cima da carroça, indica “a ligação” (GURAN, 2002, p. 65) existente entre todas as pessoas ali presentes.

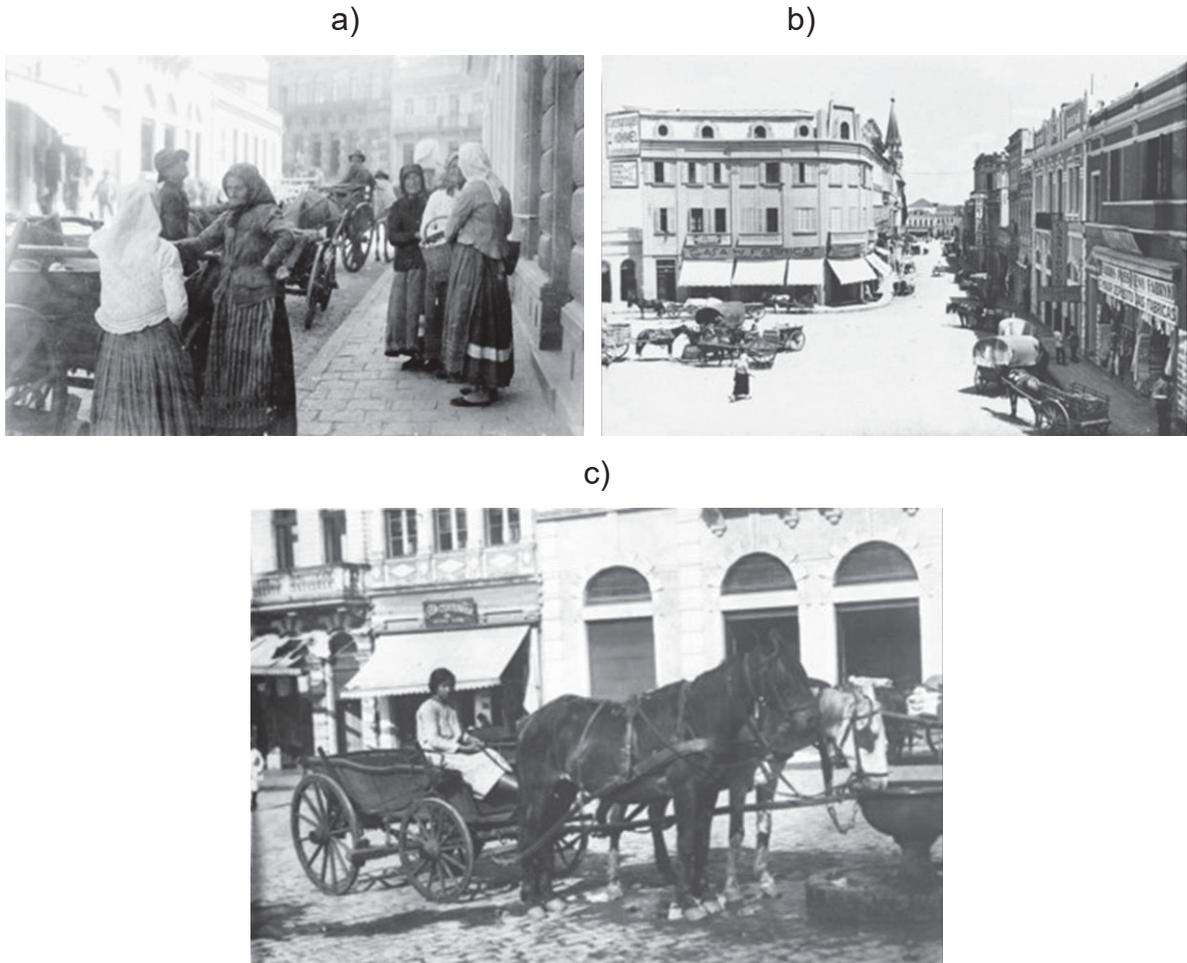
A foto 9a) mostra, em primeiro plano, as mulheres polonesas chacareiras que iam ao centro da cidade para comercializar seus produtos na década de 1920. Quando não vendiam toda a mercadoria durante o trajeto, vendiam-na na orla central da cidade. Nessas idas, aproveitavam para comprar outros produtos (Foto 9b), que costumavam ser vendidos na cidade (BONI, 1998), oportunidade também de encontrar-se com as demais para conversar.

As fotos 9a) e 9b) documentam as roupas das mulheres, suas longas saias e aventais cobrindo as pernas, suas blusas fechadas e suas cabeças cobertas com lenços, por ser um dia frio, como se vê na paisagem de fundo, sob o efeito do sol. Elas utilizam em geral tamancos de madeira.

Na foto 9a), algumas estão com cestos nas mãos, outras estão com produtos nas carroças nas quais se apoiam enquanto conversam com as outras mulheres, aparentemente de sua idade. Os homens, em número bem menor, cuidam dos cavalos, enquanto aguardam.

Na foto 9b) as carroças “estacionadas” vazias indicam que os produtos já foram vendidos e que os chacareiros estão comprando os produtos que abastecerão suas casas. Groff aproveita para reunir em uma mesma foto: prédios, carroças, comércio e propaganda e mostrar o movimento na rua José Bonifácio, no Largo Coronel Enéas em Curitiba.

FOTO 9 – (a) Polonesas no largo Coronel Enéias. (b) Rua José Bonifácio. (c) Bebedouro do largo Coronel Enéias



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Em um número da revista *Ilustração Paranaense* de 1929, Groff publicou a foto 9a, com matéria intitulada “Imitando Varsóvia em pleno Brasil”, onde ele diz:

A rua José Bonifácio, em pleno coração da cidade nos dias de semana e principalmente aos sabbados, é bem um pedacinho da Polônia e uma nesga da Itália no Brasil. Naqueles dias, ella vive horas de intenso movimento, numa orchastração de cores e cambiantes características e numa symphonia multiforme de idiomas e costumes. Há um vae e vem agitado de colonos polonezes e italianos que, desde cedo, deixam suas chácaras, situadas nos arredores de Curytiba, para o seu intercambio com o commercio da cidade, o qual se centraliza de preferência nessa rua. Então, é de ver o ineditismo resultante daquella agglomeração de vehiculos; daquelle murmúrio de vozes numa barafunda de idiomas e daquella polychormia de vestuários. E tudo isso já é parte integrante da vida da nossa linda cidade, tão rica em aspectos vários e sempre renovados; tão só na offerenda de motivos tão diversos, tão paradoxaes.

A capacidade de Groff perceber geometricamente a realidade é perceptível também na foto 9c. Em formato retangular, foca em primeiro plano os cavalos e em médio plano a jovem dentro da carroça. A fotografia 9c complementa as informações da fotografia 9a e mostra o lado oposto da rua, não necessariamente tirada no mesmo dia. Se na fotografia 9a o fotógrafo mostra o movimento de produção e comercialização dos produtos e, especialmente, as sociabilidades estabelecidas entre as pessoas, na fotografia 9c foca uma jovem, não necessariamente polonesa, como na fotografia 9a, com a cabeça descoberta, vestido mais curto. Utiliza carroça e mantém em segurança as rédeas dos cavalos, um dos quais sacia a sede no bebedouro.

As fotos 9 a,b,c mostram a situação dos prédios na década de 20 e a pavimentação no chamado Largo Coronel Enéas, em homenagem ao coronel Benedito Enéas de Paula, a partir de 1917. Antes foi Pátio de Nossa Senhora do Terço, Pátio da Capela e Pátio de São Francisco das Chagas. Ali existia um chafariz, que foi demolido por ocasião da instalação de rede de água e esgoto. Permanece o bebedouro antigo que abastecia de água os animais dos tropeiros que ali paravam para o descanso. “Ainda ecoa, na memória dos curitibanos, o alegre pregão dos colonos, vendendo os bons frutos da terra transportados em carroças, da periferia para o centro. É o coração do Setor Histórico, decretado em 1971”. (Prefeitura Municipal de Curitiba, 2007, p. 1).

Groff aprendeu desde criança a fotografar tudo aquilo que via, como se referem seus filhos nas entrevistas. No entanto, seguindo a orientação de Bourdieu de que se deve comparar um mesmo tema ontem e hoje, não posso deixar de questionar porque ele fotografou os imigrantes no local que hoje é o Largo da Ordem, e onde atualmente muitos outros artesãos proporcionam a feira dominical. Ontem e hoje são oferecidos produtos artesanais de muitos dos filhos de imigrantes, que atualmente não têm mais suas terras, ou seja, a oferta de produtos do campo ou artesanais continua a mesma, o que significa que existem regras comuns de organização social de ontem e de hoje. Bourdieu observa que todas as coisas são fotografáveis, mas cada grupo escolhe uma

gama finita y definida de sujetos, géneros y composiciones. (...) Puesto que es una elección que alaba y cuya intención es fijar, es decir solemnizar y eternizar, la fotografía no puede quedar entregada a los azares de la fantasía individual y, por la mediación del *ethos* interiorización de

regularidades objetivas y comunes el grupo subordina esta práctica a la regla colectiva, de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien le ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo (BOURDIEU, 2003, p. 43-44).

Groff mostra na Foto 10 a circulação urbana dos colonos agora em meio aos moradores da cidade. Em primeiro plano, mulheres novamente em conversação e o dinamismo dos camponeses com suas carroças. Ainda no primeiro plano à direita quatro delas conversam, cada qual carregando seu cesto em um dos braços. É um dia de sol, próximo do meio-dia, como se vê pela sombra. Groff exerce aqui um estilo de foto documental, semelhante ao que disse Cartier Bresson, referindo-se ao aparelho fotográfico como se fosse um caderno de notas, “um instrumento da intuição e da espontaneidade, senhor do instante que em termos visuais pergunta e responde a um só tempo.” (apud GURAN, 2002).

FOTO 10 - Rua José Bonifácio. Ao fundo, a Igreja Catedral



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

A Rua José Bonifácio torna-se local de encontro dinâmico. As pessoas que não estão conversando estão nas carroças em movimento, mas é um movimento ordenado. A rua é ladeada por edifícios e a catedral assinala para a presença da religião católica dominando a paisagem.

Em seus instantâneos, nada é descuidado por Groff; seus enquadramentos são eficazes e atestam seu cuidado no ato de recortar a realidade. Por que Groff faz esse tipo de recorte? Ele se orienta pelos valores da modernidade e da “civilização”.

Imagina uma cidade desenvolvida e a representa na fotografia. As imagens, de alguma forma, impõem seus valores e educam o olhar. E o que estaria por detrás dessa “civilização” que ele mostra, ou seja, o que ele deixa de mostrar que, no entanto, mesmo assim, aparece?

FOTO 11 - Igreja Catedral de Curitiba



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Na foto 11, datada de 1920, Groff mostra em primeiro plano os benefícios da energia elétrica, que possibilitaram a iluminação pública em 1910 quando foram inauguradas as lâmpadas na Rua XV de novembro. Ele contrasta as carroças dos colonos com o bonde elétrico, cuja possibilidade de eletrificação ocorreu no final de 1912 (GUINSKI, 2002). Mostra árvores plantadas e transeuntes a pé. Não são vistos faxineiros, nem trabalhadores braçais. Ou seja, prioriza nesse momento, elementos, como energia elétrica, iluminação pública, ajardinamento, carroças, bonde elétrico e os transeuntes ainda pouco numerosos, diante da Catedral de Curitiba, que se impõe ao fundo, entre outros edifícios, em posição central, com dois grandes relógios que marcam um pouco mais de 9h30 da manhã.

Ali está o tempo em contagem dupla que recebe destacada importância, mesmo no âmbito religioso, o que tende a ser consequência do “desenvolvimento”

social que o escolhe como meio de regular a vida social. O que é o tempo para Groff?

Elias refere que, no processo civilizador no Ocidente, desenvolveu-se uma teia de interdependência que abrange oceanos e terras distantes. Correspondendo a tudo isso, surgiu a necessidade de sincronização da conduta humana: “(...) O ritmo é uma expressão do enorme número de ações interdependentes, da extensão e densidade das cadeias compostas de ações individuais e da intensidade das lutas que mantém em movimento toda essa rede interdependente” (ELIAS, 1993, p. 207).

E se os relógios da catedral lembram o tempo, Elias lembra um outro aspecto:

[...] O indivíduo, ao crescer, aprende a interpretar os sinais temporais usados em sua sociedade e a orientar sua conduta em função deles. A mnêmica e a representação do tempo num dado indivíduo dependem, pois, do nível de desenvolvimento das instituições sociais que representam o tempo e difundem seu conhecimento, assim como das experiências que o indivíduo tem delas desde a mais tenra idade (ELIAS, 1998, p.15).

Os relógios indicam também uma repetição mecanizada. Ao escrever sobre *Paris como capital do século XIX*, Benjamin (1985) utiliza dois exemplos para abordar a fragmentação da vida moderna: o operário atuante na linha de produção e o jogador. Explica que a experiência da modernidade se esgota na repetição. Tanto o gesto do operário quanto o do jogador não têm relação necessária com o que veio antes ou com o que virá em seguida. Cada gesto tanto pode ser idêntico ao anterior quanto pode ser independente dele, não enfatiza a acumulação de saber ou experiência, ocorre sempre igualmente. Da mesma forma que os gestos do operário e do jogador, os relógios traduzem uma mesma sequência temporal sempre igual.

Então, a imagem de Groff que exhibe proporcionalmente os dois relógios da catedral não exhibe um adereço qualquer nas paredes externas da catedral. No âmbito das ciências sociais, um relógio é mais que um relógio, é algo que lembra que o tempo é uma instituição cujo caráter varia de sociedade para sociedade. E indica a possibilidade de desenvolver uma consciência do tempo capaz de incorporar o dinamismo da eterna repetição e, mesmo se de modo efêmero, encontra nela um sentido, não somente da constante fragmentação da modernidade, mas de como nesta fragmentação agem as pessoas.

FOTO 12 - Rua XV de Novembro em dia de Carnaval



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

O contraste de cores, de expectadores e de movimentos pode ser percebido também na foto 12. Observam-se as características da multidão na rua principal da cidade, a XV de novembro, acompanhando o Corso, espécie de cortejo de carnaval. O aglomerado de pessoas nesta imagem é predominantemente constituído por adultos, homens e mulheres. O vestuário mais utilizado pelos homens é o terno acompanhado de gravata e chapéu, e pelas mulheres é o vestido. Não utilizam fantasias. Como especial artefato de carnaval utilizam-se as serpentinas. A direção dos olhares mobiliza-se para a circulação das pessoas, que se dispõem em dois grupos: o grupo de pessoas que desfila em dois sentidos e o grupo dos espectadores. Pessoas e carros andam no mesmo ritmo. Apresenta-se um espetáculo e assiste-se a um espetáculo. Os carros enfileirados reforçam o sentido do disciplinamento mesmo no carnaval.

A multidão em movimento na rua é um dos símbolos da modernidade. Pessoas no centro urbano caracterizado pela presença de edifícios com detalhes arquitetônicos que dão unidade à movimentação de carnaval dos transeuntes em trecho importante da Rua XV de Novembro.

O tema da multidão se impôs à literatura no século XIX, pois começava a se organizar como público. Benjamin (1975) comenta que em Baudelaire a multidão origina o personagem denominado *flâneur*, mas para o próprio Benjamin o *flâneur*

não é nem o homem da multidão em Londres, nem o homem de plantão na esquina, personagem popular da Berlim anterior a 1848, mas é sua antítese: o *flâneur* de Paris está entre os dois, ou seja, como fazia Groff em Curitiba: “Sair quando nada nos força a fazê-lo e seguir a nossa inspiração como se o simples fato de dobrar à direita ou à esquerda já constituísse um ato essencialmente poético” (JALOUX apud BENJAMIN, 1989, p. 210).

A história de Curitiba foi marcada pela priorização das normas de conduta, especialmente depois de 1910. Segundo Trindade (1997), dizia-se que os diversos setores sociais eram responsáveis por manter o ambiente urbano sadio e que a população ali deveria desenvolver atitudes de “urbanidade” e “civildade”, conforme o Código de Posturas de Município, que foi reformulado em 1919 através da Lei nº 527, que tratava sobre arruamentos, alinhamentos de prédios, técnicas de construção, normas de higiene e saneamento, arborização e regras de comportamento. Não eram aceitas atividades que se tornassem empecilhos para a industrialização.

FOTO 13 - 'banda' percorre as ruas para a divulgação de filmes



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 14 - Desfile na rua XV de novembro



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

O carnaval também é tema na foto 13, onde as pessoas utilizam fantasias no estilo 'Carnaval de Veneza' para anunciar um filme produzido pela Groff Films e que estava em cartaz no cine Palácio. João Baptista usava de muita criatividade em matéria de marketing, para divulgar seus filmes e aqueles que eram projetados no Cine América. Segundo Luiz Groff (2004, p. 33),

quando ele abriu o Cine América, na rua Voluntários da Pátria, a ideia era ter um cinema líder, o primeiro a ter poltronas estofadas, mas só conseguia pegar as sobras das grandes companhias, Metro, Warner, Fox, que davam preferências aos cinemas chiques da Rua XV: Avenida e Ópera. Para compensar a modéstia dos filmes, promovia-os com grandes truques publicitários (...) para um filme de piratas, o 'Capitão Kid', jogou de avião um mapa antigo de Curitiba, onde dizia haver um tesouro enterrado pelo capitão Zulmiro, um pirata catarinense, que talvez tivesse sido marinheiro do capitão Kid.

A Rua XV de Novembro é apresentada como o local por excelência dos desfiles. Vê-se na fotografia 14 um desfile, foto publicada no periódico *Ilustração Paranaense*, em 29 de março de 1930. A aglomeração de pessoas é mantida nas laterais, pois o centro da rua é ocupado pelos carros nos dois sentidos. Alguns assistem, outros se movimentam lentamente. Além dos carros estarem em primeiro

plano, vê-se homens de terno, com chapéu, alguns utilizando guarda-chuva ou bengala, outros carregam pacotes. Três bandeiras inclinam-se de edifícios à direita. Os edifícios à esquerda têm janelas e portas fechadas, mostrando ser um dia de feriado de carnaval.

Como lembram Carvalho e Wolff (1991), o que o fotógrafo mostra, aquilo que quer fazer ver, está na cena escolhida da fotografia. “O recorte que a imagem fotográfica pressupõe é, portanto, uma opção do fotógrafo, demonstrativa de sua capacidade de síntese e de criação. Sua fotografia é um juízo, um apelo, uma declaração a respeito da arquitetura” de um espaço urbano e das relações sociais. Os carros são as “máquinas” do presente, que substituem as carroças, e que, sendo máquinas, constituem, um dos aspectos centrais da modernidade.

FOTO 15 - Rua XV de Novembro com as luzes do Natal



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

A contribuição do trabalhador, no campo e na cidade, não é tão marcante nas fotografias de Groff como é a divulgação do progresso e da urbanização. Como o *flâneur* descrito por Benjamin (1989), quem tem na cidade de Paris sua terra prometida, Groff, que anseia que sua cidade se torne uma nova Paris, é também o *flâneur* de Curitiba, que para ele se abre em perspectiva. Dela toma posse simbólica pela fotografia não somente daquilo que seu olhar alcança, mas também dos dados transmitidos por notícias orais; o que acontece no espaço da cidade o desperta. É a paisagem urbana.

É também na Rua XV de novembro que João Batista Groff exalta a luz elétrica, como antes mencionado, mas agora de forma vigorosa como se vê na foto 15. Groff fotografa em formato retangular e, pela diagonal, expressa o movimento da luz, como linguagem, e joga a luz sobre os edifícios da Rua XV. Os edifícios, que já são sinônimos de urbanização, modernização e industrialização, recebem nessa foto o efeito das luzes que enfeitam o Natal, que inclui a presença de um carro passando na XV, complementando, portanto, com outro símbolo da tecnologia o visual oferecido pela energia elétrica. Não há transeuntes, somente o espetáculo diante do qual as pessoas silenciam.

Arlindo Machado lembra que “se o ato de fotografar, na ideologia dominante, ou *campo de poder* de Bourdieu, é concebido como promoção do objeto fotografado, o repertório de situações e eventos fotografáveis constitui inventário precioso dos valores de cada grupo” (MACHADO, 1984, p. 65), pois a fotografia coloca em prática a imagem que um grupo faz de si. Groff faz dos efeitos das luzes sobre os edifícios da cidade um elogio à tecnologia e à urbanização.

As manifestações cívicas ocorrem também na Praça Santos Andrade, que tem ao fundo o prédio da Universidade Federal do Paraná, representando o aprendizado e o conhecimento, e à esquerda o prédio do Correio “Velho”, representando a viabilização de contatos, a dinamização das relações sociais, como se observa na foto 16.

FOTO 16 - Praça Santos Andrade, manifestação cívica



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Vê-se, ao centro da manifestação cívica, estudantes uniformizados, devidamente ordenados em círculos e/ou “pelotões” e os expectadores do lado

externo da praça e nas janelas da universidade. Alguns, inclusive, permanecem junto aos carros, como se vê no lado direito. As mulheres usam vestidos e algumas cobrem a cabeça com boinas. Os homens vestem ternos e alguns usam chapéus, mas a maioria está com a cabeça descoberta.

Uma das características das fotografias de João Baptista Groff é a foto panorâmica, ou seja, a cena urbana é tomada de posições que possibilitam vê-la externa e afastadamente, do modo que os edifícios e espaços públicos se referem uns aos outros. A propósito das panorâmicas, lembram Carvalho e Wolff, “elas anunciam o profundo nexos do espaço urbano, onde cada elemento é relevante e significativo da ação humana que constrói as cidades” (CARVALHO; WOLFF, 1991, p. 151).

FOTO 17 – Prédio da escola de aprendizes artífices em 1930



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Na foto 17, vemos a escola técnica, também prédio público, que é oferecida àqueles que não têm oportunidade de frequentar estabelecimentos tradicionais de ensino. Com formato retangular, o centro da imagem coincide com a entrada da escola. Groff a divide em duas partes harmonicamente proporcionais com uma árvore de cada lado. Ao fundo, do lado direito posiciona-se o sol e, do lado esquerdo, as nuvens escuras, mostrando o contraste luz/sombra.

A fotografia, como outras reproduções do real, somente apresenta uma faceta da realidade que envolve o fotógrafo, no caso João Baptista Groff. De acordo com sua sensibilidade, seleciona os componentes que participarão do quadro a ser registrado. Para Egler (1995), assim como o pintor copia a cidade de sua imagem mental, também o fotógrafo o faz. Em vez de utilizar a habilidade de reproduzir a imagem, insere a máquina fotográfica que reproduz a cena real. Para fotografar o mundo real o fotógrafo recorta a realidade do seu universo mental.

Se pensada como um conjunto de símbolos dispersos, a cidade tem na documentação visual a imagem fotográfica, o registro em recortes, lembrando que, sobre o mesmo objeto, é possível reproduzir diferentes imagens e desencadeamentos analíticos distintos, juntamente a percepções diferenciadas. A fotografia não mostra os estudantes em ação, somente um prédio construído e pronto para funcionar - a eficiência do poder público. A fotografia não é aqui instrumento de luta social, como refere Freund (1974), pois se usada dessa forma, mostraria crianças nas ruas, cenas de pobreza, mãos de ex-escravos, retratos da fome e do abandono, que eram comuns na época. A fotografia exalta a ordem, as obras realizadas pelo poder público, a disciplina e o progresso como apregoados pelos ideais positivistas.

“A fotografia guarda uma relação indivisível entre matéria e expressão; em outras palavras, entre o artefato e o registro visual, condição dual que a caracteriza” (KOSSOY, 2002, p. 76). Dependendo do olhar, que tem o poder de tocar as coisas que fotografa, inclusive de modo intelectual, que vê coisas e conceitos como observador,

[...] puro espectador absoluto que supõe ou que, no idealismo, põe uma multiplicidade plana onde universalidades e individualidades se distribuem, completamente determinadas, cada uma delas formando duas ordens que se cortam transversalmente a ordem das essências sem local e sem data e a ordem dos fatos datados e localizados (CHAUI, 1988, p. 57).

A foto 18 mostra um outro prédio público, o da antiga prefeitura, posteriormente Museu Paranaense, e que atualmente encontra-se fechado para reformas.

FOTO 18 - Praça Generoso Marques, final da década de 30



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

A antiga prefeitura é posicionada por Groff em formato retangular, como prédio imponente, dando a impressão de estar no final do caminho, após a curva, ladeado por árvores. Os pontos mais altos do prédio da prefeitura destacam-se na luz do sol sob as nuvens. Ao fundo, os telhados das casas construídas mostram os valores essenciais urbanos: modernidade, civilização e progresso. Koury (1998) observa que a fotografia serve no Brasil desde o final do século XIX até os anos 30 do século seguinte como reflexo do imaginário do progresso. Ela fotografa o moderno, que se confunde com o belo “na criação de uma nova estética para o país, que se queria desenvolvido e urbano, e publiciza a ideologia do progresso” (KOURY, 1998, p. 109), contexto em que se posiciona João Batista Groff.

Os prédios, em todas as fotos, apresentam a incorporação de produtos industrializados como o vidro e o ferro. Como lembra Barthes, “em um primeiro tempo, a fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O 'não importa o quê' se torna então o ponto mais sofisticado do valor” (BARTHES, 1984, p. 57).

Para o filósofo Vilém Flusser, a imagem fotográfica é como uma “pegada”, uma pista que o sujeito deixa em uma superfície. Com sua presença, o fotógrafo age sobre uma situação e não evita que a situação o modifique. As concepções que se tem da realidade são ficções (FLUSSER, 1985).

Aqui, é importante trazer a discussão da ênfase do fotógrafo Groff nas cenas que valorizam a indústria, a técnica e o comércio na cidade. Suas fotos registram a urbanização que está se realizando no estado, conjuntamente à presença do campo em faixas da cidade de Curitiba, e as primeiras indústrias nos arredores.

Estaria Curitiba situada no campo ou já se estaria vivendo a ruptura entre o campo e a cidade? Se “na própria Paris se possa deveras andar no campo” (BENJAMIN, 1989, p. 192), na cidade de Curitiba se anda no campo, que convive com a indústria, com o ferro, com o vidro e com a energia elétrica, símbolos do crescimento econômico que vão abrindo a cidade diante dos transeuntes como paisagem que se amplia constantemente, revolução que introduz aos poucos os atrativos da cidade, como jogos e as muitas formas de diversão. Nesse contexto, Groff representa o fotógrafo-*flâneur* na cidade.

E se já não se leva “uma tartaruga para passear” como sinal de elegância, como se fazia em 1839 (BENJAMIN, 1989, p. 193), indicando a noção de um ritmo mais lento da vida nas cidades, agora o passeio se dá nas galerias, através das luzes, do conforto, das novidades da industrialização, que levam a imaginação a flunar.

Benjamin (1989) cita o *flâneur*, conforme Fournel (1958, p. 270) “Com a ajuda de uma palavra que escuto ao passar, refaço toda uma conversa, toda uma vida; basta-me o tom de uma voz para ligar o nome de um pecado capital ao homem que acabo de cruzar e cujo perfil entrevi”. Esse é também o comportamento de Groff que, como relata o filho João Maximiliano, “ele está sempre conversando nas ruas com os amigos”.

As ruas da cidade que recebem calçamento, os prédios que se erguem, a vida que acontece nas praças, nas igrejas e nos prédios públicos e privados tornam-se a morada do coletivo, morada que é registrada pela máquina fotográfica de Groff, como atesta Benjamin,

O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes. Para esse ser coletivo, as tabuletas das firmas, brilhantes e esmaltadas, constituem decoração mural tão boa ou melhor que o quadro a óleo no salão do burguês; os muros com (...) 'proibido colocar cartazes' são sua escrivania, as bancas de jornal suas bibliotecas, as caixas de correspondência, seus bronzes, os bancos, seus móveis do quarto de dormir, e o terraço do café, a sacada de onde observa o ambiente. O gradil, onde os operários do asfalto penduram a jaqueta, isso é o vestibulo, e o portão que, da linha dos pátios, leva ao ar

livre, o longo corredor que assusta o burguês, é para ele o acesso aos apartamentos da cidade. A galeria é seu salão. Nela, mais do que em qualquer outro lugar, a rua se dá a conhecer como o interior mobiliado e habitado pelas massas (BENJAMIN, 1989, p. 195).

Para Groff, a um *flâneur* da cidade que se urbaniza, torna-se apaixonante a interpenetração casa e rua. Ela possibilita que a arquitetura tome vida na cidade, torne-se realidade. E para que não se torne cidade de ninguém, existem os amigos. E para que não se torne fria demais, ele faz as fotos dos ângulos mais confortantes, porque grandiosos, em franco “progresso” industrial. Mas também como o *flâneur* descrito por Benjamin (1989, p. 199), ele não somente é “um observador do mercado, (...) o emissário do capitalista”, mas também aquele que reproduz e mercantiliza as imagens.

FOTO 19 - Praça General Osório, década de 1920



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Os prédios surgem imponentes tanto na praça General Osório quanto no antigo prédio do Clube Curitibano (Fotos 19 e 20). Na foto 19, Groff posiciona-se de baixo para cima para “recortar” a paisagem com o visor da câmera. O ponto áureo do retângulo enquadrado é o edifício, que está em segundo plano, pois percorrendo toda frontal superior do enquadramento estão os galhos de uma palmeira em seu tom escuro. Pequenos pinheiros e outras palmeiras ladeiam as passagens da praça, que se apresenta deserta, enquanto existem transeuntes circulando em frente ao

prédio da antiga sede do Clube Curitibano, em chão ainda sem calçamento. O prédio, em primeiro plano, é enquadrado à direita da foto, pois Groff quer mostrar em perspectiva outros dois prédios em frente; vai e vem das pessoas, em várias direções; veem-se carros estacionados, provavelmente em um dia de semana qualquer.

FOTO 20 - Sede do Clube Curitibano em primeiro plano



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Enquanto na Praça Osório reina o silêncio, em 1920 (Foto 19), e em frente ao prédio do Curitibano só existem alguns transeuntes, que andam apressados em várias direções (Foto 20), na antiga Rua da Liberdade (hoje Barão do Rio Branco) o clima é de suspense, em 1926 (Foto 21), por ocasião da visita do presidente Washington Luiz ao Paraná, em 1926. Ali, as pessoas, com vestidos e chapéus de festa, olham para um mesmo ponto à espera da figura principal. Como estratégia de enquadramento, Groff situa à esquerda, o Palácio do Governo, fotografa-o de baixo para cima, em diagonal, mostra os detalhes arquitetônicos do prédio, e inclusive as pessoas no segundo piso. Esse prédio, atualmente em reforma, abriga o acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS).

FOTO 21 - Palácio do governo na Rua da Liberdade



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 22 - Procissão na Igreja da Catedral



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

A Foto 22, de uma procissão, em 1930, mostra novamente a população reunida, tendo agora como autoridade a Igreja. Vemos a imagem de Nossa Senhora da Luz, que está ao centro do andor e da foto, enquanto do lado esquerdo, em segundo plano, se eleva a torre da catedral. “Coroinhas” abrem o caminho à imagem, que aparece sob um semicírculo de enfeites, enquanto os fiéis a seguem, segurando devotamente fitas brancas em suas mãos. Provavelmente era dia de primeira comunhão, atesta a menina bruscamente cortada à direita, que se veste com roupas, meias, sapatos e véu branco, a cor branca do menino Jesus, da alva dos coroinhas, da camisa de alguns fiéis, das fitas e do fundo branco da foto. Entre a torre da Igreja e os fiéis são vistas lâmpadas elétricas, atestando que a tecnologia também está presente. Mas o que significa no âmbito das Ciências Sociais a presença de multidão em momentos tão específicos?

Para Benjamin (1985, p. 145), no mundo capitalista moderno, há o enfraquecimento da noção de conhecimento partilhado pela comunidade, que envolve tradição e memória comuns, e a própria ideia de comunidade, que é

substituída pela de sociedade, sinônimo de procissão e multidão. Ou seja, na falta da memória contada de pais para filhos e netos, ou da memória comunitária, as pessoas buscam ouvir algo de sua própria história, se é que ela é levada em consideração, no campo da política ou da religião, o que mostra a profunda relação que a população faz entre política e religião. Ambas são poderes. Ambas acolhem procissões, multidões e discursos.

No modo de entender de Bourdieu (2002) os discursos políticos estão em oferta no mercado de bens políticos. O espaço social é multidimensional e envolve vários campos com determinada autonomia, como os campos religioso e político, entre outros. No interior dos grupos ocorrem lutas pelo poder simbólico, o que significa fazer ver e fazer crer uma visão de mundo específico. E aqui se pode dizer que entre política e religião também ocorrem lutas pelo poder simbólico. Além das lutas que ocorrem no interior dos grupos e de um grupo em relação aos demais, também as diferentes classes estão envolvidas numa luta simbólica para obrigarem a definição do mundo social conforme os seus interesses, e determinarem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais.

Tanto a multidão que aguarda a presença de um político quanto os fiéis em procissão são disputados pelos discursos político e religioso, entre outros, que visam manter o poder e o monopólio para que o *habitus* do grupo seja preservado.

Para Bourdieu (2002, p. 144-145), o capital simbólico é o “outro nome da distinção”. Esta é “a diferença inscrita na própria estrutura do espaço social quando percebida segundo as categorias apropriadas a essa estrutura”. O mundo social se apresenta como sistema simbólico que, como um sistema de fonemas, se organiza seguindo a lógica da diferença. As diferenças existentes no espaço social agem simbolicamente como espaço dos estilos de vida ou de grupos caracterizados por diferentes estilos de vida. A fotografia enaltece o prestígio e os estilos dos diferentes grupos tanto na política quanto na religião.

As três últimas fotografias deste capítulo mostram a presença do bonde na década de 30, mas sem deixar de mostrar as charretes e os carros, ou seja, o convívio dos diversos estágios de desenvolvimento dos meios de transporte. O bonde está em frente à estação ferroviária em segundo plano, próximo de uma charrete. Em primeiro plano está um carro estacionado - símbolo do “progresso”. Na foto do Batel, o bonde também se faz acompanhar de carros estacionados nas duas

laterais, isso se repete com relação à Praça Tiradentes. Groff enquadra uma charrete do lado de um carro, vendo-se a iluminação elétrica e a praça bem organizada, com pequenas árvores. Ao fundo, prédios parecem testemunhar para Groff as inovações.

FOTO 23 - Bonde em frente à estação ferroviária



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 24 - Vista panorâmica do bairro Batel



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 25 - Praça Tiradentes com a estação de bondes



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Observa-se que o enquadramento que ele dá aos meios de transporte, os posiciona diferentemente nas três fotos. Diante da estação ferroviária, estão estacionados no centro e à direita; no Batel, os carros estão estacionados e o bonde está se locomovendo em direção ao fotógrafo, mostrando, assim, a Avenida Batel;

na Tiradentes, estão em movimento, como as pessoas também se movimentam, e seguem para a esquerda.

As fotografias de Groff registram amplamente o fenômeno da urbanização também no aspecto da natureza como objeto de decoração e diferenciação do tecido urbano ao aglutinar imagens de praças públicas, arborização, avenidas, ruas e jardins. Mas a natureza é domesticada ao desenho urbano, que se torna funcional ao ser transformada em tempo de lazer (FABRIS, 2001).

Segundo Guran (2002), as fotografias de autoria de Groff são de natureza *emique*, por estar representada pela comunidade e seus significados. Ele registra diversas memórias e valoriza de diversas formas a presença do poder. A Curitiba que Groff mostra é aquela construída pelo poder e feita para ser admirada. Semelhante à perspectiva do *flâneur* (BENJAMIN, 1989, p. 214), Groff não recolhe em seu espírito a impressão das coisas; “ele era quem imprimia o seu espírito nas coisas” ao fotografar. Ele agrega sempre novos dados aos registros, dados que são observáveis nas imagens de lugares repetidos e momentos diferentes. E, como fotógrafo-*flâneur* em Curitiba, dá à fotografia os significados que a sociedade (grupos e instituições de seu contexto) lhe dá.

Ao priorizar fotografias que denotam o poder, coloca em evidência o *habitus* ou práticas de grupos e instituições de seu contexto, que Bourdieu atribui ser campo ou espaço de disputas pela conservação dos campos de força. A fotografia de Groff enaltece o campo de conservação de forças. Em sua figura, prefigura-se a do detetive. Segundo Benjamin (1989, p. 219), “para o *flanêur*, essa transformação deve assentar-se em uma legitimação social de sua aparência. Convinha-lhe perfeitamente aparentar uma indolência, atrás da qual, na realidade, se oculta a intensa vigilância de um observador”, que não perde de vista o registro de mudança alguma no âmbito da urbanização.

Da mesma forma que o *Grand dictionnaire universel de Pierre Larousse*, lembrado por Benjamin (1989, p. 234), diz que a maior parte dos homens de gênio se constituiu de grandes *flâneurs*⁸, mas laboriosos, também se pode dizer que o fotógrafo Groff, mesmo se às vezes “parecia despreocupado”, como refere seu filho João Maximiliano, era então que aprofundava os sentidos de sua obra de fotografar. Da mesma forma como procedia Bethoven, enquanto andava junto às muralhas de

⁸ Paris, VIII, 1872, p. 436, verbete *flâneur*.

Viena sob neve ou sol tentando repetir suas sinfonias antes de registrá-las (BENJAMIN, 1989), o espírito de Groff, entre uma e outra obra da arquitetura, enquanto registra, está sempre “preparando a próxima investida criativa” (J. M. Groff). Ele se sente atraído por objetos coletivos, como estações ferroviárias, pavilhões, grandes lojas, grandes prédios públicos, que em geral constituem suas paisagens.

No período de 1920-1940, em que a maior parte das fotografias foram feitas, Curitiba possuía: em 1920, 78.986 habitantes; em 1930, não houve censo - provavelmente menos de 100.000 habitantes; e, em 1940, 140.656 habitantes.

Não há dados quanto à distribuição cidade-campo (CARDIN, 1961, p. 7).

Em suas fotos, Groff mostra a presença do poder tecnológico e do que ele chama de urbanização e embelezamento. Para ele, é muito importante mostrar a tecnologia e o “progresso”, pois, afinal, como alerta Sebastião Salgado, “você não fotografa (apenas) com a sua máquina. Você fotografa com toda a sua cultura, com todos os seus condicionamentos ideológicos” (*apud* VASQUEZ, 1986, p. 68).

4 URBANIZAR E EMBELEZAR: IMAGENS DE CURITIBA E DO PARANÁ

“Urbanisar primeiro, isto é, fazer de Curityba cidade depois tratar do embellezamento urbano, da cidade já feita” (João Baptista Groff, 1929).

“As cidades são como transformadores elétricos: aumentam as tensões, precipitam as trocas, caldeiam constantemente a vida dos homens. Não nasceram elas da mais antiga, da mais revolucionária divisão do trabalho: os campos de um lado, as chamadas atividades urbanas do outro? “A oposição entre a cidade e o campo começa com a passagem da barbárie à civilização, do regime das tribos ao Estado, da localidade à nação e encontra-se em toda a história da civilização até os nossos dias” (MARX, 1974).

4.1 O CAMPO E A CIDADE

A urbanização contada pelas imagens de João Baptista Groff começa pela vinda dos imigrantes que se estabelecem nas colônias, com o mundo rural ligado a cidade. Esta foge, de início, à tipologia e caracterização clássica de cidade urbanizada, uma vez que a vida rural domina “parte da vida da cidade, particularmente aquela faixa espontânea de urbanização das chácaras e das colônias agrícolas mais próximas da região mais antiga” (OLIVEIRA, 2004, p.33). O rural é uma continuação dos novos bairros e colônias e não se separa definitivamente do urbano já existente, de modo que não se sabe onde começa e onde termina a cidade. Nas fotografias de Groff, três momentos despontam com intensidade nesse contexto: a produção nas colônias, a venda dos produtos na cidade e o crescimento da cidade, que requer sua organização.

Como se viu anteriormente, aos oito anos, Groff ganha uma lanterna mágica, na ocasião em que surgem, em Curitiba, belas construções que se misturam às chácaras e indústrias. Como há poucos meios de transportes unindo a cidade às colônias, os imigrantes mais antigos chegam às cidades com suas carroças e produtos, as mesmas carroças que traçam os caminhos das colônias. Os traçados são mantidos posteriormente com o código de postura. Entre os bairros da cidade, grandes vazios urbanos se fazem presentes, áreas de uso comum.

Entre as décadas de 1920 e 1930, Curitiba vê o apogeu do loteamento de chácaras nas proximidades, distante de rios, nas áreas mais férteis. No entanto, os

pequenos grupos de imigrantes não comercializam entre si os produtos porque têm como objetivo comercializarem no mercado de Curitiba. As famílias - em geral de italianos e poloneses - que moravam em locais mais afastados da cidade, somente ali entravam uma vez por semana para vender frutas, legumes e voltavam com roupa de cama para lavar, encomendas de trabalho como marcenaria e bordados e de produtos como ovos, vinhos, entre outros. Dos 15 anos em diante, Groff passa a registrar estas cenas, e mais tarde vem a se preocupar em contribuir de alguma forma com a melhoria da cidade.

Por meio das fotos de Groff, entende-se que, ao permanecerem no campo, os colonos não pressionam a estrutura urbana e ainda movimentam a economia da cidade, pelo menos até a década de 1930, pois tanto a erva-mate quanto a madeira são beneficiadas nos locais onde são extraídas, atraindo para fora de Curitiba a mão-de-obra; marca-se, portanto, a presença da passagem de um rural-urbano para um urbano-rural-industrial a partir da década de 1940. Mas até o início dos anos 1950, bairros residenciais convivem com chácaras e as áreas de pastagens, que “se tornarão uma referência fundamental no imaginário dos curitibanos (...)” (OLIVEIRA, 2004, p. 40). Vai desaparecendo a Curitiba que une rural e urbano e surge uma Curitiba planejada.

É raro, particularmente no Centro-Sul do país, uma cidade-capital chegar à década de 1970 com um centro histórico que a menos de três quilômetros alterna formas urbanas e rurais superpondo-se de forma tão clara; chácaras e pastagens que invadem áreas centrais, entre casarões, fábricas e estrada de ferro, (...) teatro e universidade (OLIVEIRA, 2004, p. 40).

FOTO 26 - Agricultor com feixes de trigo



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 27 - Colheita do trigo em Colombo



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

As primeiras fotos deste capítulo são registradas por Groff em posição horizontal. Na foto 27, os agricultores, em primeiro plano, já contam com uma colheitadeira, em contraste com os primeiros tempos que sucederam sua chegada, cujo trabalho era especificamente manual. Observa-se que o fotógrafo se preocupa em mostrar todo o processo da colheita. Aparece um grupo de sete agricultores, que sabem que estão sendo fotografados, pois dois observam a câmera. Eles conduzem o trigo já amontoado aos maços em fileiras. Em segundo plano, um caminho limita o terreno do trigo e mostra do outro lado montanhas que se ondulam no horizonte. É uma manhã de neblina, mas o sol também se faz presente, o que se vê pela sombra das pessoas - vestidas com roupas próprias para o trabalho: camisas de mangas compridas e chapéus de palha. A colheitadeira é uma inovação tecnológica importante introduzida no trabalho rural e que não passa despercebida aos olhos atentos de Groff.

As fotos 26 e 28 são de um camponês e de uma camponesa. A foto do homem colhendo o trigo é idílica. Valoriza o trabalhador e o fruto do seu trabalho. O homem, de chapéu na cabeça, com trigo nos braços, em meio ao trigal, caminha para colocar os “maços de trigo” em um ponto específico, como se vê ao fundo os que já estão depositados. Seu rosto demonstra cansaço sob o sol forte. Groff situa o homem unindo três partes no campo fotográfico: a do trigo, em primeiro plano, o qual chega quase aos seus ombros; a seguinte, que apresenta pequena vegetação intercalada com o chão preparado para o plantio, e a do fundo, que é o terreno planejado para a nova plantação. Unindo as três partes, está a cabeça do homem, no centro das linhas diagonais que o ladeiam, dando uma harmonia de composição à foto e chamando a atenção para o tema principal da imagem: o homem do campo e o trigo como símbolo de trabalho e riqueza.

FOTO 28 - Agricultora na roça



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Na foto 28, a mulher verga seu corpo, inclinando-se totalmente em direção às espigas, que aparecem em primeiro plano, enquanto o trigo é avistado ao fundo. Veste roupas fechadas, avental e lenço na cabeça, pois o trabalho da colheita de trigo deixa marcas pelo corpo, riscando os braços, pernas e o rosto. A mulher vive essa realidade desde o plantio até sua colheita. Com isso, Groff pretende mostrar o esforço dos colonos na colheita de produtos que serão vendidos na cidade? Ou considera uma simples imagem-mercadoria para seus cartões postais?

Na foto 29, Groff mostra os colonos vendendo seus produtos na cidade. Na foto em silhueta, o contraste luz e sombra desfoca o fundo e coloca as pessoas em primeiro plano, mostrando o calçamento da rua em que as sombras são projetadas. Esse efeito é denominado contraluz: “A contraluz quando o objeto fotografado está entre o fotógrafo e a fonte principal de luz favorece a sutileza do mistério” (GURAN 2002, p. 31). Essa aura de mistério é bem explorada pela estética que Groff constrói em suas imagens

No centro, a figura da mulher camponesa com vestes longas, cobrindo o corpo inteiramente até o pescoço. Ela tem diante de si um cesto vazio que testemunha ter sido efetuada parte da venda. À direita um homem apoia sua perna direita na carroça que traz a outra parte dos produtos; a carroça posiciona-se atrás de um carro. À esquerda, o cavalo descansa. Somente o homem parece ter flagrado o instantâneo do fotógrafo, sua cabeça está em movimento um pouco desfocada, porque as câmeras antigas não possuíam dispositivos sofisticados de controle de velocidade do obturador.

FOTO 29 - Colonos na cidade



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Se nas fotos 26, 27, 28 e 29, Groff mostra o trabalho no campo na colheita de trigo, na foto 30 jovens modelos (moças da 'sociedade curitibana') posam como as camponesas polacas ou ucranianas, vestidas com trajes típicos para uma festa. Esta foto foi publicada na revista *Ilustração Paranaense*, em 1929, com a legenda: “Depois da colheita na granja do Canguery”, que na época era a residência oficial do governador. Elas estão vestidas a caráter no meio do trigo a pedido do fotógrafo. Foi também publicada na revista *O Cruzeiro*, com o título “As lindas camponesas do Paraná”.

FOTO 30 - As lindas camponesas do Paraná



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

A revista *Ilustração Paranaense* - em que Groff é o diretor, fotógrafo, jornalista, editor e divulgador principal da revista - une os paranistas para produzir e propagar uma imagem que mostra a pujança das plantações e as festas das colheitas no estado que foi conhecido desde sempre como “celeiro do Brasil”.

Na fotografia 31, novamente o jogo do claro/escuro. Ao fundo, pinheiros misturam cores verde e marrom, cores que também estão presentes em primeiro plano, em galhos de árvores dispostos desordenadamente no chão. Há uma casa com quatro compartimentos dispostos horizontalmente. Uma roda apoia-se na parede externa do segundo compartimento da direita para a esquerda; mas é no terceiro compartimento, o maior, terminando no quarto, que ocorre o processo de serragem da madeira.

A fumaça dos motores e o pó branco da serragem oferecem um bonito espetáculo que Groff não desperdiça. Fotografava o branco desse pó na frente e sobre o teto da serraria em continuação com sua chaminé, que sai do primeiro compartimento à direita. É a fumaça dessa chaminé que se espalha horizontalmente no ar, contrastando com o verde/marrom de fundo dos pinheiros. Groff une, assim, a presença de indústrias próximas da cidade com o símbolo maior do Paranismo, os pinheiros, que começavam a ser derrubados.

FOTO 31 - Serraria nos arredores de Curitiba



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 32 - Indústria da madeira



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Na foto 32, estão dois homens com chapéus, camisas de mangas e calças compridas. Um dos homens se traça diferentemente dos demais: utiliza paletó, calças e sapatos, parecendo ser um proprietário de terras. Em primeiro plano, Groff chama a atenção para as árvores já derrubadas e a carroça dos bois. A propósito disso, Groff foi um dos primeiros ecologistas, em um tempo que não era “moda ser politicamente correto”. Seu filho Luiz Groff (2004) relata que

[...] foi ele quem trouxe os ipês para Curitiba, era um amante da natureza: amava a Serra do Mar, Guaratuba, Guaraqueçaba, Antonina. Quando encontrou um agrimensor fazendo medições para retificar uma curva da Graciosa que provocaria a derrubada de um pinheiro, inventou a lenda de que fora à sombra daquele pinheiro que D.Pedro II havia parado para repousar e tomar água.

Publicou como artigo na revista *Ilustração Paranaense* para legitimar o fato. E “a lenda do Pinheiro do Imperador desviou a estrada e preservou o pinheiro por muitos anos, até que um raio, os raios não sabem ler, veio abatê-lo” (2004; p. 31-32).

O questionamento torna-se necessário diante da fotografia, uma vez que ela é um objeto sociológico de valor porque, como diz Bourdieu, ela

[...] permite captar a mesma coisa essa objetividade em um nível que poderia interpretar-se superficialmente como o da intimidade pessoal. De modo que não seria incorreto dizer que o ato fotográfico é uma conduta pessoal (...) Por ser conduta pessoal, o fotógrafo “interioriza e expressa as mesmas normas do grupo (BOURDIEU, 2003, p. 366).

As normas do grupo a que Groff pertence vão se delineando aos poucos à medida que se vai conhecendo suas outras expressões fotográficas.

O gradativo desaparecimento dos traços rurais na cidade como se disse anteriormente, em concomitância com a urbanização que se intensifica, provoca em Groff duas reações - ele passa a fotografar tudo o que considera significativo e que vai desaparecer do centro da cidade e nos seus arredores; e, ao mesmo tempo, passa a contribuir com o Dr. Fernando Chaves, com ideias para “O plano geral da Curitiba do futuro”, e a fotografar o aparecimento dos novos traçados, revelando-se intensamente apaixonado pela cidade:

(...) Aqueles que aqui nasceram, que aqui viram desabrochar as luzes do seu entendimento, e que além disso aqui estiveram, (o que é mais uma prova de Amor a esta Terra) tudo o que vêem fora vêem com olhos de comparação com a cidadezinha da 'luz dos pinheiraes'. E no meio do curso tecnico que se faz, cada idea nova que nos vem, cada lição que se recebe, é com os olhos e o coração voltados para o que aqui nos falta, e com a intrusão de suprimir à nossa deficiência urbana (J.B. GROFF, 1929, s. p).

A preocupação com o espaço urbano da cidade de Curitiba é das elites das primeiras décadas do século XX, que utilizam as cidades para definir seu *status*. Para tanto, desenvolvem “verdadeiro culto de aparência exterior, buscando modificar o espaço da cidade, onde introduzem novos códigos e símbolos de distinção”. (MENEZES, 1996, p. 61).

As elites que dominam a comercialização e a exportação da erva-mate desenvolvem ideias grandiosas de modernização, higienização e funcionalidade e têm como objetivo criar uma cidade identificada funcionalmente e esteticamente aos moldes europeus, enquanto nos Estados Unidos, o urbanismo como disciplina científica, ganhava cada vez mais espaço. Então, a partir da década de 20, Groff ao lado de outros paranistas, é um dos que se preocupam com a urbanização de Curitiba. De tal modo, sua preocupação com o tema vai se intensificando e ele

escreve e publica uma carta aberta ao Dr. Fernando A. Chaves, propondo uma Curitiba do futuro, que imite Paris:

(...) Imitemos pois, e logo Paris! Cidade central, como a nossa a grande cidade sempre cresceu sufocada pelo espartilho encomodo das muralhas, que a rodeavam. Quando o burgo já não podia mais, o subúrbio começava, então a povoar-se sob os maiores riscos até que novo círculo de muralhas fosse feito, e dentro deste a cidade se condensasse de novo. Ora, é cousa notável da Capital intelectual do mundo, o fato de que por toda a parte della o movimento e intensíssimo. É como si todo Paris fosse um centro de cidade. (...) Nada há que peor impressione em nossa amada Terra, de que o não se poder ir dum ponto a outro, mesmo próximo ao centro da Cidade, sem se passar por esse centro. E aqui quando se vae da rua 15 para o lado Leste, três quadras depois da Universidade, não se póde ir nem para a Glória, nem para a Estação, porque o mar de lama, mesmo depois de vários dias e semanas de seca, torna intransponíveis os caminhos (J. GROFF, 1929, s. p.)

Entende-se que o Paraná entra tardiamente no processo de urbanização, começando no campo e concentrando-se na capital. Porém, na segunda metade do século passado, o ritmo de urbanização dá-se “rápida e intensamente” (MOURA, 2004, p. 33-34). Ocorre intenso crescimento populacional, que tem seu ponto alto na década de 60, o que se mantém progressivamente. Na década de 1980, a população urbana ultrapassa a população rural, e o Paraná passa por um processo de metropolitização (OLIVEIRA, 2001).

Esse processo de crescimento da urbanização, de grande incidência da população do rural para o urbano, supõe toda uma dinâmica de reorganização do espaço e da gestão das cidades, como as condições de vida de seus habitantes. Os moradores das cidades veem seus hábitos modificados, e os que chegam da área rural sentem as rupturas das relações de vizinhanças. O padrão de consumo modifica-se, com a oportunidade de ampliar a oferta de bens e serviços. Seu outro lado mostra seu rosto: a cidade como espaço de desigualdades de práticas de trabalho (MOURA, 2004).

FOTO 33 - Em primeiro plano, o colégio Progresso



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Se historicamente a urbanização antecede a industrialização, no Paraná há uma convergência entre ambas, e o começo do processo de industrialização coincide com a intensificação das políticas imigratórias e com o auge do ciclo de erva-mate. A chegada de imigrantes europeus contribuiu com a criação de um mercado local para os bens de consumo não duráveis, característicos da primeira fase da industrialização, que começa a se forjar no final do século XIX, também pela exploração da madeira e do café, que estimulam a ampliação da urbanização (OLIVEIRA, 2001).

O “apaixonamento” pela urbanização de Curitiba é tão intenso que as diversas etapas de crescimento da cidade são registradas por Groff. Da terra ou dos ares, o resultado que se tem são fotografias inéditas e expressivas. Suas primeiras fotos aéreas passaram a ser feitas a partir de 1922.

FOTO 34 - praça Oswaldo Cruz, em 1936



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 35 - Praça Oswaldo Cruz, em 1938



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

As informações sobre suas fotografias aéreas não são bem precisas e há uma contradição a respeito. Perguntados sobre se Groff teria sido contratado para fazer as fotos aéreas, a Casa da Memória tende a responder que sim, pois algumas dessas fotos têm uma legenda padrão que poderia ser da Aeronáutica. Segundo o filho João Maximiliano, ele as fez por iniciativa própria, graças ao avião de um amigo e, pode-se acrescentar, pela “devoção” fotográfica no sentido bourdieusiano.

FOTO 36 - Comemoração do Dia da Pátria



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 37 - Desfile das tropas no Dia da Pátria



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Nas fotografias de 33 a 36, todas aéreas, horizontais, Groff vai documentando cuidadosamente o centro da cidade. Na fotografia 33, o Colégio Progresso, a Rua Barão do Cerro Azul e a Rua Carlos Cavalcanti. Chama a atenção para o fato de Groff fotografar alguns mesmos lugares a cada dois anos, como é o caso da Praça Oswaldo Cruz, na fotografia 34, em 1936, que foi novamente fotografada em 1938, fotografia 35. Teria ele a intenção de realizar um inventário periódico da cidade, como sendo sua memória?

Nas fotos e 36 e 37, registra, do alto, o desfile, em 1938, na Praça Santos Andrade com o detalhe do posicionamento das tropas.

As fotos dão uma visão singular da organização da cidade que Groff tanto valoriza. Para entender o significado que ele lhes dá, não se poderia deixar de citar a sugestão dada por ele em 1929 como contribuição para “urbanisar” a cidade:

No centro da cidade, lidando com as principais artérias da nossa linda Capital, e para completar o meu projecto (...) e cortar a praça Ozório e continuar a Av. Luiz Xavier até o fim da Av. Vicente Machado, com a mesma largura, para completar, dizia, esse projecto, e mais o seu de ligar a praça Tiradentes à da Universidade por uma larga avenida de desafogo,

parece imprescindível que se prolongue a rua Comendador Araújo cortando a praça Ozório, e indo dar em frente à Cathedral. Nisso ficaríamos com uma figura semelhante à do centro de São Paulo, isto é, de um triângulo, que seria formado pelas ruas 15 de Novembro, prolongamento da Comendador Araújo e a nova Avenida ligando a praça Tiradentes à da Universidade. E chamo a atenção do caro colega para o facto de que aqui essa figura geométrica não traria os inconvenientes que levou à capital paulista, pois que em cada vértice ter-se-ia uma grande praça, e saindo delas, importantes artérias.

As fotos aéreas, como as terrestres, criam uma visão de cidade a partir da própria cidade, moldando um imaginário novo.

Em sua superfície o tempo e o espaço inscrevem-se como protagonistas absolutos, não importa se imobilizados, ou até melhor se imobilizados porque passíveis de uma recuperação, feita de concretude e devaneio, na qual a aparente analogia se revela seleção, construção, filtro (FABRIS, 1991, p. 36).

As proposições de Groff deixam transparecer que ele conhece, embora de forma autodidata, gestão urbana, tem informações atualizadas sobre países e sobre cidades nacionais maiores que Curitiba e acompanha o planejamento urbano. Então, ao ver suas imagens fotografadas do alto, pode-se entender o quanto cada quadra da cidade, cada rua, cada prédio, cada praça ou monumento tem para ele um significado especial, uma vez que se preocupa não somente com esses aspectos como melhorias internas, mas também em poder 'vender' uma imagem da cidade que não fique aquém das outras, como São Paulo.

O "Álbum de Curityba", por exemplo, é um pequeno álbum de 10 x 14 cm, por ele elaborado, que é vendido aos turistas. Na capa, o desenho de um pinheiro, no verso da capa o desenho do mapa do Brasil com a localização de Curitiba. Depois, um texto informativo com o brasão da cidade, referenciando a população de 150.000 habitantes e as 30 igrejas da Arquidiocese. Convida o turista a conhecer os passeios ao redor da cidade, como: Grutas de Bacaitava, Cascatinha de Santa Felicidade, Estrada da Graciosa, Fonte de Água Mineral Ouro fino, entre outras, totalizando 22 imagens de prédios, pessoas e paisagens. O texto é escrito nas versões português, francês e alemão. No seu último parágrafo, informa: "Em todos os recantos das 'circumvisinhanças' da capital, o 'touriste' encontrará os mais 'sugestivos' e lindos panoramas, sempre acentuados com os característicos pinheiros do Paraná".

FOTO 38 - Vista panorâmica de Curitiba



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Ele produz e comercializa cartões postais da cidade e do seu entorno por acreditar que eles têm a capacidade de instruir e popularizar a imagem da cidade. Age a partir de dentro da cidade dando às suas fotografias a natureza *emique*, ou seja, aquilo que emana do interior de um grupo, na representação que o grupo faz de si mesmo.

4.2 GROFF E AS FOTOS ARTÍSTICAS

Além das fotos divulgadas na Revista *O Cruzeiro*, Groff tem outras fotografias premiadas, que também se tornam cartões postais, como as seguintes, que incidem de diversos modos no imaginário social: *O poente do Rocio*, a *Estrada nos arredores de Curitiba* e o *Carroção*. A primeira, foto 39, é uma das pouquíssimas fotografias em que aparecem bois como elemento central da foto, compondo com o fundo uma imagem bucólica de Paranaguá em um pôr-do-sol.

FOTO 39 - Poente no Rocio, Paranaguá



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Na fotografia 40, estão presentes o caminhante e os pinheiros. Embora aparentemente comum, essa foto tem um grande significado na imagética de Groff: a composição, a luz 'estourada' por detrás dos pinheiros, o enquadramento, as linhas que formam a geometria da foto estão perfeitamente harmonizadas, além de transmitirem sempre os valores do Paranismo, como a apologia da natureza. Paul Klee (1879-1940), pintor suíço, ao afirmar que a arte não reproduz o visível, mas torna visível, isto é, traz à tona aquilo que estava fora da consciência, pode contribuir com a problemática histórica como a transformação da paisagem - operada em grande parte pela colaboração da imagem - de elemento geográfico em fato cultural (MARTINS, ECKERT, NOVAES, 2005, p. 39).

FOTO 40 - Estrada da Villa



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 41 - O carroção



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Assim como no passado, no clima eufórico da *Belle Époque*, o cartão se torna um veículo de difusão

[...] infinitamente precioso para a educação do homem pelo belo, o cartão postal vulgariza as maravilhas da Natureza e da Arte: os que vivem longe destas belezas têm vontade de ir vê-las, os que vivem ao lado delas tomam conhecimento de sua existência (RIPERT; FRÉRE, 1983, p. 28).

FOTO 42 - Barcos no Passeio Público



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Também em Groff aparece a ideia da posse simbólica do mundo pela fotografia. Os barcos no Passeio Público, em primeiro plano, a árvore que se apoia na água ou que nela se espelha, realizam a unidade contemplação/ação. Os barcos, a água, as pessoas brincando na neve e a árvore são imagens guardadas por Groff, no contexto da urbanização, fazendo a apologia da natureza cujo papel é simbólico. A aproximação radical do primeiro plano, o que também acontece na foto 44 na qual a árvore “deita” sobre a água, mostra a intenção de Groff de monumentalizar seu motivo.

A foto 43 tem um enquadramento e corte inéditos, ao estilo da vanguarda artística dos anos 30. Ao fotografar a atriz e declamadora gaúcha Bertha Singerman dessa forma, Groff produz a imagem da valorização do cinema e da literatura, provoca um estranhamento, uma perplexidade para aqueles que têm a visão acostumada aos cânones tradicionais da “boa fotografia”. É uma imagem que suscita no observador a pergunta: “o que o fotógrafo quis dizer com isso?” O *punctum* - conceito de Barthes (1984), que se refere ao imaginário, à percepção subjetiva, ao afeto que uma imagem pode produzir -, seria, no meu ponto de vista, o olhar melancólico de Bertha e não sua mão estendida em primeiríssimo plano, como se poderia pensar facilmente.

FOTO 43 - Bertha Singerman



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 44 - Passeio Público, aproximadamente 1928



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Benjamin (1994), ao discorrer sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, diz que ela sempre foi reprodutível a partir do momento em que aquilo que era feito por alguém fosse imitado. Mas a reprodução técnica é um processo que se

desenvolveu aos poucos, como ocorreu com a xilogravura, na Idade Média, com estampa em chapa de cobre e a água-forte, a litografia, no começo do século XIX. Especialmente com a litografia, ocorre uma nova etapa por sua precisão e por permitir que as artes gráficas colocassem suas produções no mercado. No entanto, melhor que a litografia, a fotografia. Esta libera as mãos e concentra a atividade do artista no olho, o que permite acelerar o processo de reprodução de imagens. Assim como o jornal ilustrado era possível pela litografia, o cinema tornou-se possível pela fotografia.

No entanto, Benjamin (1994) salienta que, embora uma reprodução seja perfeita, dela está ausente a autenticidade, que é o aqui e agora da obra de arte, no lugar em que ela se encontra, que constituem a tradição que identifica o objeto como sendo aquele idêntico a si mesmo. Porque “somos seres que usam símbolos, que compreendem esses mesmos símbolos, e estamos constantemente fazendo e refazendo, interpretando e inferindo valores das construções culturais” (PANOFSKY, 1979).

[...] a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional (BENJAMIN, 1994, p. 168).

Essas características são resumidas por Benjamin no conceito de aura, ou seja, o que sofre prejuízo com a reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esta é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170), como é por exemplo observar de longe uma cadeia de montanhas numa tarde de verão. O aproximar as coisas é tão apaixonante para as massas modernas, pondera Benjamin, que elas querem possuir o objeto na sua reprodução. Na imagem reproduzida associam-se a transitoriedade e a repetibilidade.

A fotografia contemporânea conduziu a arte a sentir uma crise próxima, e ela reagiu com a doutrina da arte pela arte, que não é outra coisa que uma teologia da arte, explica o autor, resultando uma teologia negativa da arte como arte “pura” que não aceita determinação objetiva. Na verdade, preparava-se o caminho para a descoberta de que a obra de arte se emancipa com a reprodutibilidade técnica e

destaca-se do ritual. Uma chapa fotográfica origina muitas cópias; não tem sentido a questão da autenticidade das cópias, no entanto, ao não se aplicar o critério da autenticidade à produção artística, passa a existir uma mudança de toda a função social. Ela deixa de fundar-se no ritual e “passa a fundar-se em outra práxis: a política” (BENJAMIN, 1994, p. 171).

FOTO 45 - Passeio Público refletido nas águas



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Os valores de culto e de exposição são outros aspectos destacados pelo autor, lembrando que na Pré-história o valor de culto que se dava a uma obra a tornava instrumento mágico. Mais tarde, como obra de arte, passou a receber o valor de exposição que lhe atribuiu funções novas e, especialmente, a função artística. A chegada da fotografia faz o valor de culto ceder lugar ao valor de exposição, embora o valor de culto resista em sua última trincheira de se refugiar no retrato, principal tema das fotografias, que nos rostos dos amores ausentes tem-se a aura se despedindo. Sai o rosto humano da fotografia e adquire o valor de exposição. Como fez Atget em 1900, que passou a “fotografar as ruas como quem fotografa o local de um crime” (BENJAMIN, 1994, p. 171). As fotografias passam a orientar e a inquietar o observador em sua significação política latente. As revistas aparecem para mostrar os caminhos pelas legendas explicativas e a compreensão de cada imagem passa a ser condicionada pelo conjunto das obras.

Diz Benjamin (1994, p. 177) que:

[...] fotografar um quadro é um modo de reprodução; fotografar num estúdio um acontecimento fictício é outro. No primeiro caso, o objeto reproduzido é uma obra de arte, e a reprodução não o é. Pois o desempenho do fotógrafo manejando sua objetiva tem tão pouco a ver com a arte como o de um maestro regendo uma orquestra sinfônica: na melhor das hipóteses é um desempenho artístico. O mesmo não ocorre no caso de um estúdio cinematográfico. O objeto reproduzido não é mais uma obra de arte, e a reprodução não o é tampouco, como no caso anterior.

Como quem fotografa uma obra de arte, Groff fotografa a “paisagem construída puramente de vida” (BENJAMIN, 1989, p. 186). A cidade com os edifícios que mostram a presença da industrialização e a da urbanização, toda a cidade se torna uma paisagem para o *flâneur* e, ao mesmo tempo que é sua paisagem, o protege, porque o âmbito do poder do grupo que representa, aquele que constrói os edifícios e que melhora a imagem da cidade, o guarda, o valoriza em suas iniciativas como *flâneur*, que não perde oportunidades de registrar as mudanças da urbanização, como pessoa, nas relações sociais que estabelece, como cidadão, que deseja uma cidade melhorada a exemplo de Paris ou São Paulo, e como fotógrafo, que registra e inova e como empresário que vende a imagem da cidade que registra.

FOTO 46 - Interior da Igreja Catedral



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

O interior da catedral é abordado no que ele tem de mais significativo: a fé. Esta é simbolizada pelas luzes que rompem do alto, atravessam as colunas e rumam ao local onde oram os fiéis, em bancos disciplinarmente enfileirados, e se comunicam com as luzes externas. Se, na pintura, até o final do século XIX, a luz era captada prioritariamente da fonte luminosa - o céu -, pela fotografia, a luz é mostrada também por meio outros objetos, que atestam a presença da tecnologia, como a energia elétrica. Porém, as luzes atravessam as janelas da catedral, e então o sol pousa diretamente no seu interior, criando esse efeito na imagem.

FOTO 47 - Subindo a serra-rev. O Cruzeiro



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

A oração e o movimento da natureza com a tecnologia, simbolizada na máquina que sobe a serra, teriam o mesmo significado para Groff? Em diversos momentos, ele trata de contrastes com significados semelhantes. Ou essas semelhanças surgem por estar-se analisando a partir do contexto das Ciências Sociais? Verificando-se a foto do trem subindo a serra, vê-se duas chaminés que sobem ao céu, que contrastam com a mata da serra. A foto, feita de cima para baixo, enaltece a tecnologia percorrendo a ferrovia envolvida pela natureza. Na catedral, duas colunas de luz descem ao seu interior, dando um sentido de fé e reflexão no silêncio. Na serra, duas colunas de fumaça sobem ao céu, dando um sentido de confiança na tecnologia e de admiração pelo silêncio da paisagem. Em ambas as

fotografias, a ação do homem é primordial, na construção da catedral e na industrialização da máquina e da ferrovia.

Em um suplemento da revista *Ilustração Paranaense*, com texto de Romário Martins e fotos de João Baptista Groff, com o título *Dez minutos de leitura sobre o Paraná*, ao se referir à estrada de ferro que liga Curitiba a Paranaguá, diz o texto:

A via férrea que liga o porto de Paranaguá a Curitiba é, como se sabe, a mais arrojada e imponente que se traçou neste país. Sobre a paisagem na serra, diz o texto: (...) apresenta-nos as paisagens mais assombrosas, as telas mais empolgantes, os panoramas mais extraordinários! (10 MINUTOS DE LEITURA SOBRE O PARANÁ, s.d., s. p., ver Anexo 2)

É a natureza produtiva na qual a ferrovia é símbolo expressivo da modernização. “Além de cumprir uma das etapas essenciais ao capitalismo, isto é agilizar a circulação de mercadorias, a ferrovia significa a presença da indústria num país basicamente agrário” (FABRIS, 1991, p. 217), ou seja, a natureza transforma-se em imagem-mercadoria. Porém, no contexto das ciências sociais, sabe-se que não é somente isso que está envolvido, mas também as relações existentes entre a natureza e a tecnologia, entre os que “produzem” a imagem e aqueles que a fotografam, entre os que veem a industrialização como atitude capitalista e os que veem na própria atitude capitalista brechas para as relações sociais.

Tanto o observador que visita a igreja, pelas fotografias de Groff, quanto quem sobe a serra, não deixa de perceber que seu modo de as criar envolve atitudes permeadas de contrastes, ênfase no primeiro plano, exploração de planos diagonais, enquadramento fechado e gosto pela geometrização espacial. São estratégias utilizadas para a obtenção da imagem autoral.

4.3 GROFF E AS FOTOS DE CRIANÇAS

Ao distribuir em temas o corpus fotográfico de Groff, percebe-se que ele revela uma sensibilidade específica para cada modalidade: nas fotos de natureza, as de circulação e artefatos urbanos, ou de mulheres que fotografou principalmente para a revista *Ilustração Paranaense*, como também a de crianças em particular.

As fotos aqui selecionadas são de seus filhos e feitas com luz natural. Sabe-se que Groff nunca fez fotos de estúdio, e quando fotografava pessoas, em geral, era em meio à natureza. Na foto publicada na revista *O Cruzeiro*, com o título

“ciranda, cirandinha”, ele registra crianças brincando despidas, com uma delicada percepção estética de movimento, assim como do menino que pula as escadas de casa. Há ainda o outro menino que, concentrado, observa as lentes da câmera fotográfica do pai. Groff também produziu fotos de crianças indígenas em suas viagens pelo interior do Paraná e registrou internos de algumas instituições, como a dos pequenos jornaleiros ou da escola rural de Campo Comprido, que vinham para as sessões gratuitas do Cine América - realizadas semanalmente. Ele captura o movimento livre de crianças brincando, em contraste com a rigidez da disciplina imposta aos meninos, que provém de instituições correcionais - crianças que aprendem brincando e outras que, embora maiores, precisam aprender trabalhando.

FOTO 48 - Luiz Groff pula as escadas de casa



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Apesar de se referir a crianças reais, a imagem não é reflexo do real. É ativo o papel da fotografia, uma vez que ela produz representações (FABRIS, 1991, p. 201).

Bourdieu acentua que fotografar crianças é uma função social. A divisão do trabalho entre os sexos reserva à mulher a tarefa de manter relações e comunicações com os membros de sua família. A fotografia a ajuda à “atualização

perpétua do conhecimento mútuo” (BOURDIEU, 2003, p. 60). Por exemplo, o constante envio de fotografias após o casamento mantém a continuidade do relacionamento. Há também o costume de levar as crianças para que conheçam à casa dos parentes que não vivem próximos.

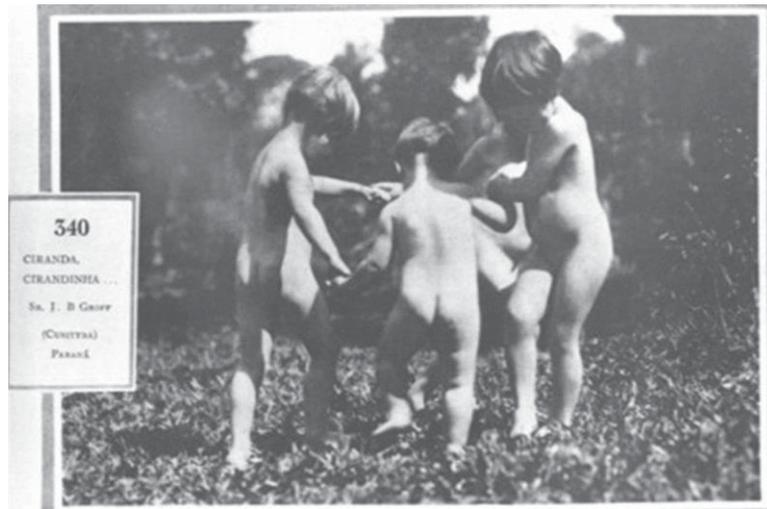
FOTO 49 - Thelma e João Maximiliano na casa construída por Groff



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

É a mulher que inspira esses procedimentos e que às vezes o faz sem o marido. O envio ou simplesmente mostrar as fotos aos outros cumpre o mesmo papel: por seu meio, apresenta-se o recém-chegado ao conjunto do grupo que seja reconhecido. (BOURDIEU, 2003). A fotografia é objeto de uma leitura sociológica e nunca deve ser considerada em si ou por si, somente considerando qualidades técnicas ou estéticas. Ela deve representar com fidelidade de modo a permitir o reconhecimento do fotografado.

FOTO 50 - "Ciranda, Cirandinha..."



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

No que diz respeito ao uso e apropriação das fotografias, de modo geral, vários autores estão de acordo que, em nossa cultura, as fotografias de família têm dois usos básicos, o culto ou a exibição, quando não ambos - o que pode ser lido também como promoção do grupo que se fotografa. É necessário distinguir a utilização pública e a utilização privada da fotografia, como condição indispensável de compreensão das imagens (MAUAD, 2004, p. 56-57).

FOTO 51 - Meninos da escola rural de Campo Comprido



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 52 - O menino João Maximiliano observa uma das câmeras do pai



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

4.4 A FABRICAÇÃO DO IMAGINÁRIO

Quando acha necessário, Groff mesmo fabrica a cidade para ser fotografada, não somente contribuindo com ideias para a organização de seu traçado, como também criando ficções sobre ela. Seu filho João Maximiliano relata um fato curioso acontecido por volta de 1925: num dia de finados, ao visitar o cemitério da Água Verde, Groff percebe que um dos túmulos próximos ao da família, verte água. Tempos depois, em uma polêmica com colegas jornalistas, ele faz uma aposta e afirma que pode provar que o público é suscetível em acreditar mais em lendas do que em fatos verdadeiros. Publica então uma matéria no jornal *O Dia* com o título: “O túmulo que chora”.

A notícia tem grande repercussão popular esgotando a edição, e o diretor do jornal pede a ele que continue publicando matérias a respeito. Assim, durante um mês, ele dá continuidade a essas matérias que provocam uma verdadeira comoção na cidade. Ao retornar ao cemitério, percebe o grande número de pessoas que ali se aglomera chegando de diversas partes; carroças vindas dos arredores congestionam

as ruas do bairro, há um verdadeiro movimento de multidão. Todos acreditam que a água vertida do túmulo é uma manifestação do sobrenatural, e acorrem ao local em busca de curas e milagres.

As diversas cenas que se desenrolam em torno do “túmulo que chora”, posteriormente, viram temas de seus cartões postais. Mas o que acontecia ali era um fato natural: a água da chuva que se acumulava na parte superior, na cúpula de um dos túmulos era absorvida pelo concreto, que, em dia de sol, aquecida, transbordava por uma fenda. Um delegado, amigo de Groff, chegou a comentar que ele devia parar com essas notícias, “porque o povo não trabalhava mais, ninguém queria saber de outra coisa”.

Esse fato vem confirmar a grande habilidade que Groff possuía em criar lendas e ficções, como a do pinheiro do imperador já relatada, mas desta vez sua percepção recai sobre o poder dos meios de comunicação na fabricação da notícia, e ele utiliza a mídia impressa conscientemente de forma a comprovar sua hipótese - e de ganhar a aposta - ou seja, a de que é possível forjar crenças populares, assim como também é possível desmistificá-las.

FOTO 53 – Cartão postal do “Túmulo que chora”



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 54 – Cartões postais do “Túmulo que chora”

a)



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

b)



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 55 - Cartão postal do “Túmulo que chora”



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Com isso, é evidente que ele promove um fato, fotografa-o, torna-o cartão postal, faz circular as imagens, contribuindo com o imaginário popular.

A sociologia não julga, analisa. Como diz Bourdieu (2003), é comum que o fotógrafo capte o mundo como vê, ou seja, de acordo com uma lógica de visão de mundo que toma suas categorias de percepção. Destaca-se, portanto, seguindo a orientação de Bourdieu (2003), que o estudo da fotografia como objeto sociológico deve ser realizado pela interrogação, em primeiro lugar, de como o grupo social confere funções que respondem aos seus interesses.

Somente a decisão metodológica de estudar grupos reais permitiria apreciar o fato de que a significação e a função que se atribui à fotografia estão diretamente ligadas à estrutura do grupo, a sua maior ou menor diferenciação e, sobretudo, a sua posição na estrutura social. (...) Em segundo lugar, a análise de como essa classe se relaciona com as outras classes: A significação que as classes médias atribuem à prática fotográfica traduz ou revela a relação que mantém com a cultura, quer dizer, com as classes superiores que possuem o privilégio das práticas culturais consideradas mais nobres e com as classes populares, das quais querem diferenciar-se a qualquer preço, mediante as práticas que lhes são acessíveis, sua vontade cultural (BOURDIEU, 2003, p. 47).

Sua relação com a atividade fotográfica aqui é especialmente mediada, uma vez que contém em si a referência à relação que tem com os membros de outras classes sociais e com a estrutura das relações entre as classes. Se fica claro que muitas pessoas que ali vão, o fazem por conta de sua fé, por acreditarem em milagres, pertencem a outro grupo que não o dos intelectuais paranaenses, ao que pertence Groff, fica evidente também que o fotógrafo cria uma relação entre as classes a partir do momento em que aqueles mesmos que leem a notícia, por ele veiculada, tornam-se notícia para as outras classes sociais, uma relação silenciosa, é verdade, mas real. Por sua vez, o fotógrafo tem a possibilidade de se realizar ao sentir sua própria capacidade por meio da “apropriação mágica ou a recriação enaltecida ou caricaturista do objeto representado, ao brindar a ocasião de 'experimentar mais intensamente suas emoções' ou de expressar uma intenção artística ou de manifestar um domínio técnico” (BOURDIEU, 2003, p. 42). Groff realiza o circuito completo da fotografia: produz a cena e a fotografa, propicia o seu consumo, visual e material e promove a circulação das imagens.

5 A FOTOGRAFIA DE JOÃO BAPTISTA GROFF NO CONTEXTO DO PARANISMO

Do Atlantico à Serra,
da montanha ao planalto
immenso dos Campos Geraes,
o Paraná é o bulício do ninho alvoroçado,
com a fronte para o céu muito alto,
e as plantas na maravilha de uma terra
onde há o clangor das Cachoeiras
em marcha à gloria dos pinheiraes!
(Silveira Netto, 1928, *Ilustração Paranaense*)

Junto aos pinheiros nativos, a chegada dos imigrantes compõe, com novos aspectos culturais, o cenário da capital. Em tal contexto de mudanças e urbanização, algo desponta e se torna cada dia mais visível: o Paranismo. Ou seria o Movimento Paranista? A partir da literatura, observa-se que o tema é visto de perspectivas diversas, como se descreve nos próximos parágrafos.

No começo do século XX, foram criadas instituições, como o Instituto Histórico e Geográfico e Etnográfico do Paraná (IHGP), o Teatro Guayra, o Círculo de Estudos Bandeirantes, o Centro Paranista e, em 1912, a futura Universidade Federal do Paraná. Essas instituições, idealizadas por um grupo de políticos e intelectuais, visavam oferecer a visibilidade do Estado diante do país (KERSTEN, 1998). Desse modo, adotou-se o ecletismo como característica das construções na cidade, que resultou da presença do imigrante, como ocorreu com o Paço Municipal, o Belvedere, no Alto São Francisco, e a sede da Universidade Federal do Paraná. As colônias dos imigrantes movimentavam a cidade com atividades artístico-culturais.

Com a morte do Dr. Ermelindo de Leão, em 1901, Alfredo Romário Martins assumiu a direção do Museu Paranaense. Ele era uma das lideranças importantes do movimento paranista e exerceu grande influência na vida cultural do Estado, especialmente em Curitiba. Como pertencia ao grupo Neo-pitagórico de Dario Veloso⁹, não simpatizava com a Igreja Católica. Mesmo assim, os católicos aceitavam suas ideias nas reuniões realizadas no Círculo de Estudos Bandeirantes.

⁹ Dario Veloso (1869-1937) iniciou-se no pitagorismo e fundou um Templo Maçônico em 1899 e, em 1918, inaugurou o Tempo das Musas.

Como parte de sua atuação, participava da revista *O cenáculo*, que surgiu em 1895, em Curitiba, e reunia expressões culturais simbolistas¹⁰. Inspirou a definição do primeiro Código de posturas pela Constituição Municipal em Curitiba, em 1895, sob a supervisão do prefeito Cândido de Abreu, e ofereceu diretrizes para a organização do espaço urbano caracterizado pelo processo imigratório e pela instalação de colônias.

Bega (2001, p. 403) destaca que a discussão do “ser paranaense” se fortalece a partir de 1910, permanecendo até 1940, a mesma época em que o Simbolismo vive um período de crise, e explica que:

É no fermentar de tal crise, ao longo desses trinta anos, que a discussão de 'ser paranaense' ganha corpo. Romário Martins e Euclides Bandeira estarão no epicentro, juntamente com a intelectualidade católica Temístocles Linhares, Erasmo e Osvaldo Pilotto, Loureiro Fernandes, Rodrigo Junior, Raul Gomes e outros mentores do Centro de Estudos Bandeirantes. Afirmam o Paranismo como elemento de identidade cultural e se propõem, em certa medida, a herdeiros dos simbolistas no que diz respeito as suas noções de nacionalidade e de constituição do homem paranaense, retirando deles os tons anticlericais, anti-imigrantes, decadentistas, satânicos e helênicos. Propondo-se herdeiros, mas esterilizando o espólio herdado, produzem uma versão piorada da literatura da virada do século e, correndo todos os riscos inerentes à analogia, pode-se afirmar que produzem um típico caso de inversão da lei biológica da 'seleção natural das espécies'.

Se o vocábulo Paranismo foi inventado por Domingos Nascimento, em 1906, significando “natural amigo do Paraná”, a palavra Paranista teria surgido espontaneamente, recebendo de Romário Martins o esforço de lhe dar novo significado ao procurar criar em Curitiba o Centro Paranista, como se vê nas definições do termo Paranismo, das quais se depreende os propósitos do Movimento destacadas por ele:

Paranista é todo aquele que tem pelo Paraná uma afeição sincera, e que notavelmente a demonstra em qualquer manifestação de atividade digna, útil à coletividade paranaense. Esta é a acepção em que o neologismo, si é que é neologismo, é tido por esse nobre movimento de idéias e iniciativas contidas no Programa Geral do centro paranistas (...). Paranista é simbolicamente aquele que em terra do Paraná lavrou um campo, vadeou uma floresta, lançou uma ponte, construiu uma máquina, dirigiu uma fábrica, compôs uma estrofe, pintou um quadro, esculpiu uma estrada, redigiu uma lei liberal, praticou a bondade, iluminou um cérebro, evitou uma

¹⁰ O movimento simbolista marcou o fim do século e expressava reação ao mundo industrial, pela sua massificação. Em Curitiba, pregava a separação entre Igreja e Estado. O simbolismo posicionou-se contra o parnasianismo e assumiu destaque na literatura paranaense emergente.

injustiça, educou um sentimento, reformou um perverso, escreveu um livro plantou uma árvore. Paranismo é o espírito novo, de elação e exaltação, idealizador de um Paraná maior e melhor pelo trabalho, pela ordem, pelo progresso, pela bondade, pela justiça, pela cultura, pela civilização. É o ambiente de paz e solidariedade, o brilho e a altura dos ideais, as realizações superiores da inteligência e dos sentimentos (MARTINS, 1946, p. 91).

Antes de prosseguir, cabe ressaltar a diferença existente, segundo Luis Afonso Salturi, entre a expressão Movimento Paranista e o termo Paranismo. Em Romário Martins, o Paranismo é uma forma de pensar o Paraná como identidade regional. O Movimento Paranista foi a prática dessa forma de pensar. “O paranismo, enquanto um sentimento, não é datado, é subjetivo, ele continuou associado às outras ideologias que surgiram no Paraná em períodos subseqüentes e ainda hoje, visto assim, ele persiste” (SALTURI, 2007, p. 84).

Já o Movimento Paranista teria entrado em declínio diante de algumas mudanças que atingiram o Brasil e favoreceram a centralização política e administrativa da República Velha, com intensificação das discussões sobre questões de nacionalidade e transformações, como:

(...) substituição da importação de bens não duráveis; a crise do café e a falência do sistema baseado em combinações políticas entre as oligarquias agrárias; o crescimento das cidades que eram centros de mercados regionais e as revoltas sociais e militares que começaram na década de 1920 e culminaram com a Revolução de 1930. (...) A partir da década de 30, vários fatores ajudaram a criar um paradigma de nacionalidade que tinha como centro o Estado, visando suprir as manifestações regionais. O Estado Novo tinha como meta a busca de integração nacional em prol de uma identidade nacional (SALTURI, 2007, p. 98).

Quanto ao Paranismo, a construção simbólica de Romário Martins diz respeito à representação do ideal de progresso da civilização do Estado. Salturi chama a atenção para escritos de Romário Martins (1926), como *Curityba: estudo onomástico*, no qual realiza o histórico da colonização de Curitiba, especialmente focando a origem do nome, que seria sinônimo de pinhal, pinheiral, inclusive, adicionando a versão do grupo indígena caingangue. O autor considera

[...] visível a influência do romantismo indianista do século XIX na produção histórica e literária de Romário Martins, que iniciou sua atividade intelectual num ambiente ainda influenciado pela presença do Movimento Simbolista e pelo pensamento positivista que promoveu a República (SALTURI, 2007, p. 87).

Salturi analisa o aspecto da produção histórica e literária de Romário Martins a partir de alguns autores, por exemplo, comenta a dissertação de mestrado de Décio Roberto Szvarça (1993), que faz uma leitura dos escritos do autor, especialmente os mitos e lendas, com o objetivo de atingir o imaginário popular e garantir a “dominação”. Contrasta com esse autor o depoimento de Adalice Araújo, que, em depoimento para Prosser (2004), refere-se às dissertações de mestrado em História da UFPR como “totalmente políticas e inverossímeis”, considerando mitos como o Guairacá, contendo base real, uma vez que se remete à tradição e considera que uma das características do Paranismo é a defesa da causa indígena.

Diante dos dois posicionamentos diferentes, bem como os limites do seu estudo, considerou melhor privilegiar não a questão da autoria da criação de mitos e lendas, mas sim o seu uso. Desse modo, não se detém na “dominação do imaginário” (SALTURI, 2007, p. 89), como ponto essencial de análise sobre a produção intelectual de Romário Martins.

FOTO 56 - Lange de Morretes com alegoria da natureza



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 29 - Personalidades Paranistas



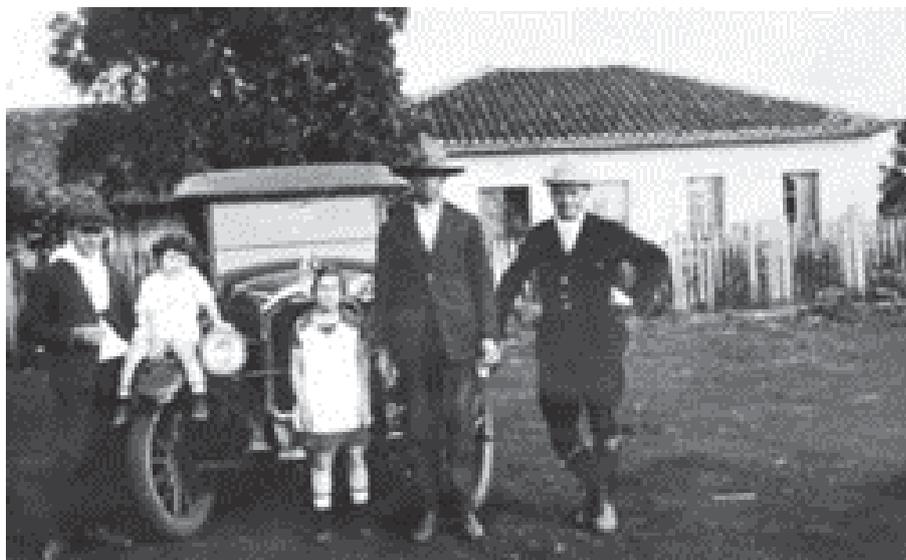
FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 30 - Groff aos 62 anos



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 31 - Groff com pessoas de uma fazenda em Tibagi



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Graças à sua opção por este aspecto, analisa nas obras de Romário Martins (1940), *Paiquerê: mitos e lendas: visões e aspectos*, que teriam exigido conhecimento da História, e seu artigo *Paranística*, publicado na revista *A divulgação* (1948), que discute a origem dos vocábulos Paranismo e Paranista. Destaca que o sufixo *ista* “ilustra a diferenciação e a aproximação que a própria identidade exige, pois como o processo de identificação se constrói através da semelhança e da

diferença, a identidade se define em relação a algo exterior buscando uma configuração interna. Assim, o termo paranista tenta se contrapor ao termo *paulista*, ao mesmo tempo em que engloba o sufixo deste” (SALTURI, 2007, p. 91).

A atitude de Romário Martins, de construir uma identidade regional, é vista por Luis Fernando Lopes Pereira como construção de uma imagem de República, que abre espaço para a construção de identidades regionais. Assim como procede a construção da identidade regional do Rio Grande do Sul (gauchismo), Minas Gerais (mineiridade), São Paulo (bandeirantismo), ocorre no Paraná (Paranismo), “todos seguindo esta linha de fé cega em uma modernidade, em um avanço tecnológico que propiciaria um avanço social nas regiões” (PEREIRA, 1996, p. 50). Esse posicionamento é criticado por Luis Afonso Salturi, como se descreverá adiante, assim como é criticado o pessimismo de suas análises.

Para Prosser (2004, p. 153), por parte de alguns, como Romário Martins, o Paranismo era

(...) um movimento profundo, até mesmo 'visceral' constituindo o 'único caminho possível'. Por parte de outros artistas, traduzia-se apenas na utilização de temas locais como motivo e/ou inspiração em suas obras. A concluir por escritos de intelectuais da época, era fruto, também de uma espécie de reação contra cultura estrangeira vigente, como contra os 'estrangeirismos' dos diversos grupos de imigrantes e seus descendentes.

FOTO 57 - Bruno Lechowski e Lange de Morretes ao centro



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Para Pereira, na sociedade paranaense, a ideia de modernidade associou-se à construção de uma sociedade industrial, que respeitava padrões europeus de civilidade e que acreditava que a técnica, a moda e o saber enciclopédico da Europa eram superiores. Surgiram exposições em todo o país e, em Curitiba, montavam-se espetáculos para que as “massas” vissem os novos maquinários, exibiam-se os filmes para que, além deles, se vissem também as máquinas. Era importante que a população apreciasse as conquistas da técnica e desenvolvesse um otimismo progressista da importância de construir uma sociedade ideal como as máquinas (PEREIRA, 1996).

Por ocasião da comemoração do Cinquentenário de Emancipação Política, o Paraná fez uma Exposição Industrial que mostrava bem os ideais das artes mecânicas, ou seja, do elogio à máquina. Era importante que a população apreciasse as conquistas da técnica e desenvolvesse um otimismo progressista da importância de construir uma sociedade ideal como as máquinas.

Ao mesmo tempo em que se assistia à construção das ferrovias, em que se conheciam os primeiros balões, o crescimento dos automóveis em circulação nas cidades, a fotografia, o cinematógrafo, o fonógrafo, a impressão e a redação de textos, promovia-se a cultura do espetáculo com as exposições, ou seja,

tentam fazer com que o espaço público se transforme no espaço das massas o que passa necessariamente pela remodelação do espaço urbano da cidade de Curitiba, construindo a cidade como um verdadeiro palco, volta às apresentações e representações da população disciplinada transformada em espectador e ator deste novo teatro moderno, onde o que importa é a constante reverência ao progresso do estado e do país (PEREIRA, 1996, p. 56-57).

Surgiram os primeiros fotógrafos, como João Batista Groff, em Curitiba, os cartões postais e os clubes de colecionadores, pois se tornaram moda as coleções postais. Apareceram as primeiras revistas ilustradas, a exemplo da *Galleria Illustrada*, de 1888, a revista *Cinema*, cuja característica são as charges políticas com críticas aos parlamentares. A indústria da propaganda encheu as ruas de cores com cartazes e painéis.

Para essa sociedade, “o importante era não retratar a realidade, mas construir uma imagem do real que por sua força simbólica se tornasse mais forte que o próprio real” (PEREIRA, 1996, p. 61). Acreditava-se na ciência contra o mito das

crenças religiosas, mas se construía a crença de que as novas relações sociais seriam construídas por meio dos avanços técnicos.

Para Luis Fernando Lopes Pereira, a partir de Romário Martins e do Centro Paranista, apregoou-se que o paranista verdadeiro seria aquele que surgisse da cooperação fraterna “da vontade realizadora, da cooperação fraternal, da cultura generalizada, da beleza física e moral” (PEREIRA, 1998). Não somente os nascidos do Estado poderiam encaixar-se nessa descrição, mas todos os que defendessem os valores paranaenses. Em outras palavras, os imigrantes que chegavam ao Paraná eram discriminados, nos primeiros tempos, mas agora eles também poderiam participar do grupo, embora, para isso, deveriam se sentir “depositários da beleza e da riqueza e responsáveis pelos destinos desta grande e generosa terra do Paraná” (PEREIRA, 1998, p. 82).

A partir de 1920, o projeto anterior, de tornar a cidade cada dia mais moderna, deixou espaço para os contrastes sociais evidenciados na sua estratificação espacial e social. As elites perderam seu poder econômico e, devido à queda do preço da erva-mate, e com a queda da Bolsa de Nova York, em 1929, as exportações foram reduzidas.

Resultante do êxito da economia da erva mate, a cidade de Curitiba passou por um processo de efervescência cultural que resultou na formação de uma primeira geração de pintores, escultores e poetas, entre outros, de tal modo que Curitiba se tornou a primeira a desenvolver o movimento simbolista no início do século XX.

E qual foi o processo que levou à diferenciação entre Paranismo e Movimento Paranista? Salturi cita os anos de 1920 a 1923 como marcos da adesão dos artistas plásticos e músicos. Os artistas Lange de Morretes, João Ghelfi e João Turim criaram estilizações envolvendo representações simbólicas do Paraná, especialmente por meio da natureza, através de obras de pintura, desenho, escultura, arquitetura, moda e artes plásticas. Na música e no teatro, o Paranismo se expressou em canções tradições ou em textos. A música recebeu impulso com a instalação, em 1911, da fábrica de pianos Essenfelder, a primeira do Brasil. Para o autor, os anos de 1927 a 1930 mostraram o auge do Movimento Paranista, pela organização dos ideais e institucionalização em forma de práticas culturais, como a revista *Ilustração paranaense*, criada em 1927 pelo fotógrafo João Batista Groff.

A revista teve o apoio do governador Afonso Camargo, iniciativa política; ela divulgava contos, poemas e artigos referentes ao que era considerado essencial para a causa paranista. A revista se tornou o espaço de expressão e criação da arte paranaense ou paranista “como eles mesmos se auto-nomeavam” (GAZETA DO POVO, 12 dez. 1997).

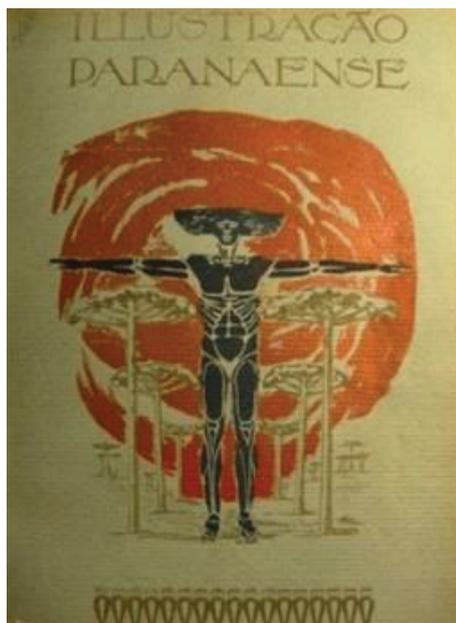
A propósito, Thelma Groff diz que a revista *Ilustração Paranaense* surgiu, entre outros motivos, para divulgar o trabalho dos amigos de João Baptista Groff:

Entre os poetas estava Odilon Negrão (...) Foi por esse motivo que ele fundou a revista *Ilustração Paranaense* para divulgar o trabalho dos amigos deles, os pintores, os escritores e os poetas, e na parte de história o Romário Martins. Durou de 1927-1930. Ele foi diretor proprietário. Essa revista divulgava a grandeza do nosso estado com padrão técnico avançadíssimo para a época. Era o espelho da vida social, política e artística do Paraná, recebia incentivo do presidente do Estado Dr. Afonso Camargo. Em 1928, ele organizou a primeira caravana da *Ilustração Paranaense* para o pico do Marumbi. Levou consigo Lange de Morretes, como ilustrador, Odilon Negrão, Jurandir Manfredini, encarregada da descrição, Carlos Strinberg era o guia da expedição, e o Groff filmando os aspectos inéditos do Marumbi, foi um excelente trabalho.¹¹

A revista *Ilustração Paranaense* enfatiza o desenvolvimento cultural e econômico da época, como o projeto de urbanismo da rua XV de Novembro, da rua Comendador Araújo, a construção da praça do Cemitério Municipal, os novos telefones, entre outros.

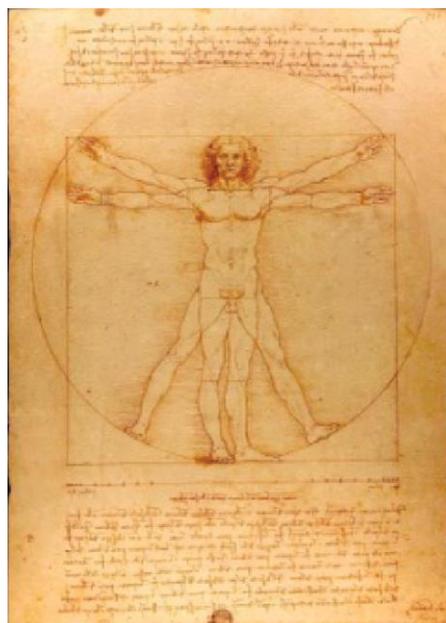
O surto econômico da erva-mate possibilita a Curitiba e ao Paraná uma intensa atividade cultural. A *Ilustração Paranaense*, como veículo oficial do Estado, destacava que o Paraná estava em primeiro lugar na administração pública do país, divulgava o progresso do porto de Paranaguá, ou seja, tentava-se construir a imagem de um Estado em pleno desenvolvimento, impulsionado pela República (PEREIRA, 1998).

¹¹ Depoimento de Thelma Groff Woellner in: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM; SIDDARTHA VÍDEO PRODUÇÕES. **J. B. Groff?** Curitiba, s. d.

IMAGEM 1 - Capa da revista *Ilustração Paranaense*

FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

IMAGEM 2 - Homem Vitruviano



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

A figura que ilustra a capa da revista é de autoria de João Turin, que desenha um homem inspirado no *Homem Vitruviano*¹², de Leonardo da Vinci. Isto porque

No desenho de Turin, os traços do homem estão estendidos, suas pernas quase juntas e seu pé direito virado para o lado, como no desenho de Leonardo. O fundo do desenho de Turin é formado por um círculo de tinta, que lembra muito o desenho renascentista, no qual o homem está dentro de um círculo. O homem de Turin se equipara à anatomia do pinheiro, pois seus cabelos são ondulados, compridos e se expandem para as laterais, no mesmo formato da copa do pinheiro. Atrás dele, há vários pinheiros, que facilitam a percepção dessa semelhança, três estão em cada um dos lados do homem, formando uma seqüência. Além disso, na parte superior do desenho, as letras do título da revista são estilizadas e na parte inferior há também uma faixa com pinhões estilizados (SALTURI, 2007, p. 95).

As capas da revista apresentavam cores diferentes a cada edição, como azul, vermelho, bege, laranja, roxo, verde e amarelo, mantendo o desenho original de Turin. Em 1929, com a depressão econômica nos Estados Unidos, a revista teve sua periodicidade alterada, já que os preços dos insumos para a editoração ficaram

¹² Homem vitruviano, de Leonardo da Vinci, de 1490. Desenho à lápis e tinta, 34 x 24 cm. Gallerie dell'Accademia, Veneza, Itália. Esse desenho acompanhava as anotações que Leonardo da Vinci fez num dos seus diários, aproximadamente em 1490. Trata-se de uma figura masculina desnuda feita em duas posições sobrepostas com os braços inscritos num círculo e num quadrado. Esse desenho serviu para ilustrar uma famosa passagem do livro do arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio, em que este descreve as proporções do corpo humano. O desenho também é considerado como um símbolo da simetria básica do corpo humano (SALTURI, 2007, p. 95).

escassos. “A *Ilustração*, mais que registrar uma época, fez por construí-la”, segundo Luiz Groff. A publicação foi interrompida em 1930, em consequência da Revolução do mesmo ano. Em fevereiro, retornou rapidamente, mas não se manteve.

A pessoa que mais se envolveu com o Paranismo foi Romário Martins, pois além de influenciar seus contemporâneos, também veiculou seus ideais às práticas políticas intelectuais e artísticas, que

reproduziram e extrapolaram (...) a visão idílica do território paranaense (...). Dentre os intelectuais e artistas podem ser citados Euclides Bandeira, Dario Vellozo, Rodrigo Júnior, Theodoro De Bona, João Turin, João Zacco Paraná, João Ghelfi, Lange de Morretes e João Batista Groff (KERSTEN, 1998, p. 115).

O discurso utilizado pelo grupo se constitui na aclamação dos aspectos paradisíacos da terra e da gente do Paraná, como as riquezas naturais, o clima ameno e a disposição para o trabalho, buscando criar “um patrimônio cultural comum para o Estado multifacetado etnicamente (...). que teve Curitiba como epicentro” (KERSTEN, 1998, p. 115).

O Movimento Paranista se impunha a tarefa de criar o paranaense e forjar uma identidade regional, pela adesão de artistas, intelectuais da vanguarda cultural da época. Os paranistas criaram um discurso histórico marcado por grandes heróis que lutam pela invenção das tradições do Paraná, sem reconhecimento do passado e privilegiando a história política presente nos documentos oficiais “tentando impor tal visão ao presente” (PEREIRA, 1988, p. 30).

Criaram também uma arte como fruto de uma *psique* e como valor coletivo, aspectos importantes na arte dos paranistas na construção do imaginário popular comum à comunidade paranaense. Os artistas tentavam pintar a identidade cultural do Paraná não raras vezes mostrando a harmonia das etnias e o pinheiro como ideal paranista no futuro.

Salturi estabelece uma crítica a Luis Fernando Lopes Pereira, cuja contribuição é citada no presente trabalho, por ele não ter se preocupado em distinguir Paranismo de Movimento Paranista, pois

como sua pesquisa está voltada para a construção da historiografia, ao investir na questão da 'dominação do imaginário popular' pelos paranistas, algumas de suas observações acabaram sendo marcadas por certo pessimismo. Esse pessimismo aparece devido aos modelos teóricos adotados não só por ele, mas por outros historiadores, como a crítica

benjaminiana à construção da história e a aplicação do conceito de *tradição inventada*¹³ ao caso paranaense. Esses modelos teóricos servem como instrumentos de análise para a construção da historiografia e a questão da dominação, mas são insuficientes para compreender, em termos dessas próprias leituras, o que se pode chamar de 'ponto de vista do dominador' (...) (SALTURI, 2007, p. 99).

O posicionamento que se assume nesta dissertação é da atenção às diferentes análises daqueles que não diferenciam Paranismo e Movimento Paranista e daqueles que o diferenciam, procurando entender, a partir da perspectiva das ciências sociais, os contextos dos autores. E se os propósitos de Romário Martins “estão incutidos em seu *habitus* de paranista”, pois provêm de seus *habitus*, como destaca Salturi (2007), mesmo naqueles trabalhos, como de Pereira e Zsvarça, entre outros, o fato de não terem diferenciado os conceitos de Paranismo e Movimento Paranista não diminui o seu mérito. Pelo contrário, chamam a atenção pela seriedade na aplicação de seus próprios instrumentos de análise, como a crítica benjaminiana à construção da história, no caso de Pereira.

A exaltação de Groff encontra eco na descrição do *Ex-libris*, de Romário Martins:

(...) o pinheiro alto, eril, de longos braços estendidos para os horizontes, - é o Paraná, transfigurado no símbolo verde das esperanças que se realizam, da hospitalidade acolhedora dos advindos de todos os quadrantes do mundo, da afirmação de força e de altura incitadoras das resistências para o trabalho e para as preocupações altruísticas. As flechas rompentes nas direções de levante e do poente indicam as situações da baixada e do planalto, modificadores dos climas e condicionadoras de exuberância para a vida de todas as espécies; a altura dos ideais paranistas; a raça que povoou de legendas e de deuses o sertão maravilhoso da Araucarilândia, que primeiro viveu e dominou no nosso território, que se fundiu no sangue dos conquistadores, que nele imprimiu o cunho bravio do amor à terra, que estendeu a todas as feições geográficas a nomenclatura que se perpetuou nas serras e nas águas, na flora e na fauna e que possibilitou a exploração e a conquista do sertão. As duas hastes de trigo, ao mesmo tempo que no mais nobre dos cereais simbolizam a produção cultural da terra, definem a generalização de nossas atividades em todos os setores da inteligência construtiva e útil. A divisa da faixa lembra o gesto hospitaleiro dos Tinguís de Curitiba, ao tempo da entrada dos primeiros povoadores, quando o chefe indígena, fincando na terra a sua vara de comando, designou o local da primeira povoação, dizendo: “Aqui!” E o conjunto desses símbolos concretiza, por sua vez, todas as aspirações superiores do paranismo: o devotamento à gleba natal, a ordem e o progresso, a paz e o trabalho, os idealismos civilizadores e a incondicional defesa da integridade, da soberania e da imortalidade do Brasil (MARTINS, 1946, p. 4).

¹³ O conceito de *tradição inventada* aparece em: HOBBSAWM, E. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (Orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 9-23.

Os discípulos de Alfredo Andersen (1860-1935), Lange de Morretes (paisagista e criador do estilo paranista) e João Ghelfi (pintor, escultor e crítico de arte) trabalhavam no âmbito no expressionismo. Junto a Turin, deram impulso ao Paranismo de Romário na busca de interpretação dos símbolos específicos do Paraná, fortalecendo a visão de Romário quanto à erva-mate e ao pinheiro, além das populações indígenas. João Turin fez seu atelier integrado aos elementos por ele considerados paranistas, como o pinheiro, a gralha azul e o índio.

Groff tinha amizade com Alfredo Andersen e com os demais artistas e intelectuais, mas é importante ressaltar que “ele não era um mecenas, uma vez que só conseguiu ter uma condição financeira melhor nos últimos anos de vida ao ingressar no ramo imobiliário”¹⁴.

FOTO 58 - Matinê dominical no Cine América



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 59 - Andersen e João Turin



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

¹⁴ Entrevista concedida a Izabel Liviski, em 16 de janeiro de 2005

FOTO 60 - Exposição de Alfredo Andersen



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 61 - Retrato de João Turin



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Para a venda dos quadros dos pintores, Groff arquitetou estratégias que envolviam outras relações. Uma ou duas vezes por mês, ele telefonava para os amigos para que fossem naquela determinada noite ao cinema para a exposição e comercialização dos quadros. Às 21 horas, fechava a bilheteria. Quem ia somente para a exposição dos quadros ficava na sala de espera enquanto o filme rodava, este era gratuito para quem comprava as telas. E então ele realizava as exposições usando o bom-humor e os argumentos próprios da sua criatividade para a valorização das obras dos pintores.

João Maximiliano deixa claro que o Cine América não era uma galeria de arte, como alguns jornais chegaram a noticiar. Os pintores deixavam os quadros e ele os colocava na parede da sala de espera. “Meu pai intermediava a venda dos quadros para as pessoas, mas não é que havia uma galeria de arte propriamente” (J. M. Groff, 2007). Segundo Luiz Groff, ele não tinha dinheiro para comprar quadros, mas sempre promovia os artistas do Paraná e vendia suas obras. Como gratidão, foi ganhando quadros de todos eles. Quando morreu tinha mais de trezentos.

A foto 58 mostra a matinê dominical no Cine América (aproximadamente em 1946), com grande afluxo de pessoas, muitas delas vestindo roupas claras. O público é constituído principalmente de homens que usam ternos e chapéus. Sua atenção volta-se para a entrada principal, onde o cartaz anuncia o filme “Quando fala o coração” (*Spellbound*, título no original), distribuído pela United Artists. Para

promover esse filme, Groff inventou uma carta-enigma que era dada às pessoas para provocar a curiosidade em assisti-lo.

Nas fotos em que aparecem alguns dos paranistas, pode-se observar que os fotografados se posicionam preferencialmente de frente para a câmera, algo que também chamou a atenção de Bourdieu, ao comentar sobre como a fotografia responde às expectativas estéticas das classes trabalhadoras. Bourdieu (2003) considera que a busca pela frontalidade está associada a valores culturais ocultos. A honra exige que alguém se posicione para a fotografia como diante de um homem que se respeita e do qual se espera respeito, de frente, e com a cabeça erguida.

Nesta sociedade que exalta o sentimento de honra, da dignidade e da respeitabilidade, neste mundo fechado em que o indivíduo se sabe observado pelos demais, é importante dar aos outros a imagem de si mesmo, (...) a mais digna: a pose afetada e rígida (...) parece ser a expressão dessa intenção inconsciente. O personagem realiza para o espectador um ato de reverência, de cortesia, convencionalmente regulado, e lhe pede que obedeça às mesmas convenções e às mesmas normas. O retrato complementa a objetivação da imagem de um mesmo. Por isso, é somente o limite da relação com os demais (BOURDIEU, 2003, p.145-146).

FOTO 62 - Groff e amigos no casamento de sua filha Thelma, em 1951



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 63 - Atelier de Andersen



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 64 - Groff ao centro participa de exposição coletiva



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Ao olhar aquele que fotografa, o indivíduo se põe a olhar como quer ser visto: oferece a imagem de si. Em uma palavra, diante de um olhar que fixa e imobiliza as aparências, adota a postura mais cerimonial, ou seja, quer reduzir o risco do ridículo e de torpeza e dá ao outro uma imagem de si “preparada”, definida de antemão. A frontalidade é um meio de que alguém realize por si mesmo sua própria objetivação (BOURDIEU, 2003).

A relação de Groff com pintores e intelectuais se constitui em algo não eventual, mas do cotidiano. Ele retrata os contextos sociais do grupo, que participa de festas familiares, mostra o atelier de Turin, expõe a escultura de Zaco, demonstra o trabalho de Lange de Morretes, convida à exposição de Andersen e dele próprio e registra o estudo de velho. No tocante a isso, Turin e Groff parecem realizar o mesmo estudo, cada qual com suas técnicas específicas, o que ocorre também no âmbito da *Ilustração Paranaense*, onde cada qual entra com sua especificidade: texto, pintura, desenho e fotografia.

FOTO 65 - Exposição com a presença de alguns paranistas



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

As imagens que Groff registra dos paranistas são também “imagens sociais negociadas”, conceito definido por Miceli (1996), como as que servem para explicitar o sistema de mediações entre eles em matéria de representações artísticas e expressões simbólicas produzidas pelos artistas profissionais como resposta às energias sociais elaboradas para esse “domínio especializado da produção de bens culturais”, explicitando-se “nexos de experiência social de cada qual” (MICELI, 1996, p. 140). Se a pose que os paranistas encontram para se expressar não é diferente da que fazem outros fotografados, sempre pode receber a intervenção da câmera de Groff, que pode produzir, no olhar do fotografado, um toque de contemplação (Figura 56), uma expressão mais ambígua e severa no rosto (Foto 60) e um porte mais altivo ao seu perfil (Figuras 29, 57, 58, 62, 63).

Nas relações construídas entre Groff e os demais artistas, existem as trocas simbólicas, o que faz lembrar o conceito bourdieusiano da economia do dom, ou seja, nas relações em que há uma denegação do econômico, do espírito de cálculo e da busca exclusiva do interesse material. Ao contrário, ela se organiza com vistas à acumulação do capital simbólico, como capital de reconhecimento, honra, etc. e se realiza por meio da transmutação do capital econômico, operada pela alquimia das trocas simbólicas e acessíveis aos agentes adaptados à lógica do “desinteresse” (BOURDIEU, 1999). Assim, há trocas simbólicas quando Groff intermedia a venda de um quadro ou promove seus amigos pintores e recebe em troca o reconhecimento, as homenagens, presentes, etc. Na rede de relações entre ele e os intelectuais paranaenses existia ainda um vínculo forte, o da amizade, como lembram os filhos.

Sobre convivência e relações entre indivíduos e seu tecido social, Elias (1993, p. 228) declara que

A coexistência de pessoas, o emaranhamento de suas intenções e planos, os laços com que se prendem mutuamente, tudo isso, muito longe de destruir a individualidade, proporciona o meio no qual ela pode desenvolver-se. Estabelece os limites do indivíduo, mas, ao mesmo tempo, lhe dá maior ou menor raio de ação. O tecido social, nesse sentido, forma o substrato a partir do qual e para dentro do qual o indivíduo gira constantemente e tece suas finalidades na vida. Esse tecido e o curso real de sua mudança como um todo, porém, não são obra da intenção nem do planejamento de ninguém.

Em outras palavras, o consentimento de um indivíduo para viver em companhia de um grupo, como faz Groff entre os paranistas, à luz das palavras de

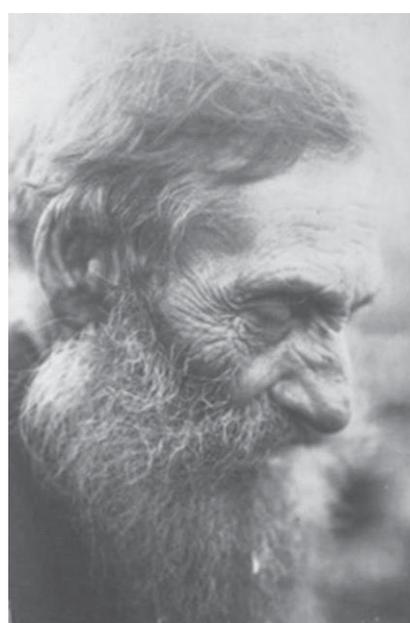
Elias, tem base em finalidades particulares. Para melhor se entender Groff é preciso vê-lo em relação ao seu campo de ação, o individual, o social e o político, como lembra Sallas (2001, p. 33): “ambos os padrões, o individual e o social, emergem dentro da mesma relação de interdependência da ação do tempo” - o político que o mantém, por exemplo, próximo do governador, que financia a revista *Ilustração Paranaense*, e social em seu convívio com intelectuais paranaenses, ao participar do grupo que defende o Paranismo, formando uma teia de relações.

FOTO 66 - Escultura de Turin



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 67 - Estudo de velho



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 32 - Groff, o terceiro, com corredores de bicicleta



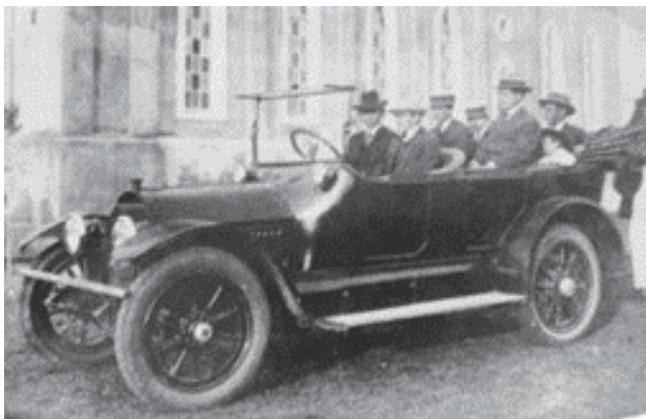
FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 33 - Chácara de Arthur Nísio



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 34 - Groff à direção com amigos



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FIGURA 35 - Gruta de Bacaitava



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Ao ser fotografado, Groff se faz representar como esportista (Figura 32), em visita a uma fazenda de amigos (Figura 33), em seu carro (Figura 34) e com uma lanterna em excursão a uma gruta (Figura 35). É assim que ele quer permanecer lembrado através das fotos: em ação e junto aos amigos. As fotografias de férias, de momentos de descontração e lazer na companhia de amigos não são vazias e sim representam momentos carregados de sentido do tempo. Como diz Bourdieu:

A fotografia não é somente o que se fez durante as férias, senão elas mesmas. (...) Ao fixar as imagens dos lugares e dos momentos mais insignificantes, os transforma em monumentos de diversão, pois a foto está ali para certificar, para sempre, que o tempo era livre e que se teve a liberdade de fotografá-lo. A fotografia que substitui a incerteza fugaz das impressões subjetivas pela certeza definitiva de uma imagem objetiva, tem predisposição a servir de troféu (BOURDIEU, 2003, p. 75).

O que faz as pessoas criarem liames com as outras e até delas se tornarem dependentes? Elias (1999) indica que são as ligações afetivas, profissionais, políticas, e econômicas, mesmo havendo a presença de tensões no interior de uma mesma classe em diferentes âmbitos de atuação.

Se João Turin fez seu atelier integrado aos elementos por ele considerados paranistas, como o pinheiro, a gralha azul e o índio, Groff enaltece o pinheiro e o índio como os símbolos máximos do movimento, criando um discurso visual que mais do que valorizar, faz a apologia do Estado.

Miguel Rojas Mix destaca o significado da imagem como discurso:

El valor documental de la imagen radica en que filtra importantes aspectos ideológicos del mundo exterior, capta esencialmente aquello que podríamos llamar el “sentido común de época”. Las imágenes reflejan las actitudes mentales, prejuicios y valores. [...] Dan pistas para interpretar otros textos, pues nos enseñan en qué clave debemos entender las historias, la ficción y hasta los chistes. [...] Las imágenes siempre añaden algo al texto escrito. Nos informan de ciertos aspectos del pasado que no nos llegan por otro tipo de fuente (MIX, 2006; p. 89).

5.1 SIMBOLOGIA PARANISTA

Na foto 68, os pinheiros são os guardiões do caminho e de todas as histórias que por ali circulam com seus passantes, em dias frios ou quentes, tristes ou alegres. Seus galhos em guarda-chuva se estendem sobre o caminho, dando-lhes sombra. De seus frutos, novos pinheiros, pois que eles existem em diferentes idades. Foto que sem querer identificar exatamente o lugar, oferece aos que a observam a possibilidade de dar seus próprios significados.

Se não bastasse enaltecer a altivez do pinheiro com seus galhos protegendo um caminho, que pode receber diferentes significados dependendo de quem o olha, além do caminho em segundo plano, a foto 69 coloca em primeiro plano a figura feminina com um violão. O tronco é masculino, o violão é masculino, mas a cantora é o elemento feminino da paisagem. Ele prepara o cenário para que a atenção de quem observa a foto se volte para o tronco do pinheiro que oferece sua fortaleza à mulher artista, que canta.

FOTO 68 - Pinheiros nos arredores de Curitiba



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Na foto 69, o caminho está em segundo plano, e há uma figura feminina com um violão no primeiro plano. O destaque é para a cantora, o elemento feminino da paisagem. O enquadramento dela à direita, dando espaço para o olhar que se prolonga à esquerda de forma contemplativa, como se não estivesse posando para o fotógrafo, dá à cena um ar natural. Existe um cenário preparado para que a atenção de quem observa a foto se volte para onde a cantora parece reverenciar os pinheiros em meio a toda natureza.

FOTO 69 - Moça com violão- *Ilustração Paranaense*

FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Sua roupa colorida contrasta com o tom escuro do tronco em um dia de verão que tem como testemunha a vegetação ensolarada ao fundo, e o caminho que se presentifica duas vezes; na primeira, passa quase do lado do grande tronco, na segunda, indica uma direção qualquer. A blusa branca combina com a cor esbranquiçada do caminho. A moça não aparece sentada para tocar o violão, como o sexo frágil, mas em pé, de tronco ereto. Não olha para a máquina fotográfica e sua expressão é de contemplação.

Pela análise técnica do corpus fotográfico de Groff, ao menos daquelas imagens que foram utilizadas neste trabalho, se percebe que ele usava apenas a objetiva da câmera fotográfica chamada normal, que é aquela que reproduz o campo de visão do ser humano (a capacidade plena de observação dentro de um ângulo aproximadamente de 50 graus), o que confere à foto a intimidade da simples observação natural. Entre as objetivas de uso comum existe ainda a grande angular, que amplia o campo de visão para além dos 50 graus, e a teleobjetiva que opera em um ângulo menor, aproximando oticamente os objetos observados (GURAN, 2002).

Na foto 70, em primeiro plano, outra jovem mostra sua admiração pelo pinheiro. Ela declama, exaltando suas maravilhas. Sua cabeça e sua mão direita

expressam seus sentimentos à árvore símbolo do Paraná. Groff posiciona a jovem na foto de tal modo que ela é continuação do pinheiro. Este, de galhos estendidos. Ela de braços abertos, como a tocá-lo.

FOTO 70 - Homenagem ao pinheiro - Ilustração Paranaense de 1929



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Os tons da roupa e a paisagem se harmonizam apesar de haver outros elementos desfocados ao fundo, nenhuma imagem se superpõe e não há disputa entre os motivos enquadrados pelo fotógrafo, isso graças ao chamado foco seletivo, que valoriza os elementos de um plano pela nitidez do foco. Este é um dos recursos de maior força da linguagem fotográfica, presente quando se quer destacar o essencial da informação (GURAN, 2002).

Groff distribui estrategicamente seus personagens após análise prévia da bidimensionalidade da fotografia, mostrando a aptidão de sua vista:

A aptidão da vista para o discernimento é o que nos faz descobrir mais diferenças a coloca como o principal sentido de que nos valem para o conhecimento e como o mais poderoso, porque alcança as coisas celestes e terrestres, distingue movimentos, ações e figuras das coisas, e o faz com mais rapidez do que qualquer dos outros sentidos. É ela que imprime mais fortemente na imaginação e na memória as coisas percebidas, permitindo evocá-las com maior fidelidade e facilidade (CHAUI, 1988, p. 38).

Na fotografia 71, Groff trabalha o contraste dos pinheiros com o branco das nuvens ao fundo, compondo de forma a dar volume e profundidade às suas imagens. Do lado esquerdo, no qual os pinheiros são menores, a nuvem branca

reina vigorosa e faz sobressair as montanhas distantes e as casas mais próximas. Através do uso dos tons de cinza, dos meios-tons, e também do aproveitamento da luz direta (dura) ou difusa (suave), ele vai construindo plasticamente suas fotos.

FOTO 71 - Pinheiros no entorno de Curitiba



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

5.2 ESTÁTUAS E MONUMENTOS

O Paranismo de Groff transparece na totalidade de seu corpus fotográfico. Estátuas e monumentos foram registrados por ele, como é o exemplo da foto 72, estátua *O semeador*, feita pelo escultor paranaense Zaco Paraná e erguida na Praça Eufrásio Correia, e praça Tiradentes.

Segundo Geraldo Leão de Camargo (2005), esculturas e monumentos públicos tradicionalmente foram construídos e pensados segundo a lógica do poder vigente, para difusão e fixação de seus pontos de vista. A partir do período entre guerras, o cenário político brasileiro discute as propostas iconográficas dos partidos nazifascistas e comunistas europeus, até o fim do regime Vargas, em uma política de afirmação de símbolos concretos de nacionalidade e poder. Essa compreensão contextualizada historicamente, permite um outro olhar sobre os próprios monumentos e sobre as fotografias que as eternizam e as promovem, funcionando como uma espécie de discurso imagético.

As praças Eufrásio Correia e Tiradentes tornam-se cartões de visitas de Curitiba. Na Eufrásio Correia, próxima da Estação Ferroviária, distribuem-se os

hotéis administrados por famílias que se esmeram no bom atendimento (GUINSKI, 2002). Na Tiradentes, circulam todas as pessoas que passam pelo centro da cidade, inclusive os turistas que visitam a Catedral. Para quem João Baptista Groff registra a estátua *O sementeiro* e o monumento a Benjamin Constant? Qual é o sentido que ele quer lhes dar?

Esse questionamento é importante, uma vez que é preciso que exista preocupação com estátuas, da mesma forma que existe a preocupação com livros, mas “não na medida que existem materialmente, e sim, na medida em que esses têm um significado” (PANOFSKY, 1979, p. 36).

FOTO 72 - Estátua do Semeador



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Obviamente, esse significado só é apreensível pela realização das concepções artísticas que se manifestam nas estátuas. Quem está diante de uma obra de arte e, neste caso, diante da fotografia da obra de arte, é afetado por três componentes: a forma materializada, a ideia ou o tema e o conteúdo que constituem “o gozo estético da arte” (PANOFSKY, 1979, p. 36). Verifica-se que Groff tem um comportamento semelhante ao fotografar estátuas e monumentos. Ambos foram fotografados de baixo para cima, do seu lado direito. A do sementeiro está entre flores

no primeiro plano inferior esquerdo, e tem ao fundo árvores e outras vegetações, é colocada como se estivesse a semear num campo verde no tempo presente. Embora o pinheiro seja um símbolo central no ideário paranista, o “semeador” é posicionado mais alto do que ele. Groff, enquanto valoriza o trabalho dos semeadores, os camponeses, está valorizando também o escultor e amigo Zaco Paraná.

Muitas vezes a representação fotográfica tem a intenção marcadamente ideológica quando apresenta a força de trabalho como força propulsora do desenvolvimento do estado, vinculando a noção de progresso da cidade ao campo, e incorporando a natureza ao artefato urbano (LIMA; CARVALHO, 1997).

Mas se o semeador é registrado como se estivesse em um campo aberto, é diferente com o monumento a Benjamin Constant (Foto 73), pois este tem o status de homenageado como militar, com direito a degraus e a uma segunda imagem dentro da cidade, entre prédios ao fundo. As estátuas e símbolos comemorativos, segundo Camargo (2005), inscrevem-se em uma política de construção de símbolos concretos da nacionalidade e do poder. Nesse sentido, a “questão urbana” emerge como uma transformação da “questão social”, e os símbolos regionais e nacionais erguidos em concreto nas praças públicas refletem a ideologia dominante.

FOTO 73 - Monumento à Benjamin Constant



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

O grande número de fotos de Groff feitas a partir de estátuas e monumentos públicos, deixa perceber a importância dos mesmos para ele e para a comunidade da época. Essa relevância dos monumentos no imaginário coletivo é tão grande, que levou o teórico Freedberg a afirmar que:

As pessoas são sexualmente estimuladas por pinturas e esculturas; elas destroem pinturas e esculturas; elas as mutilam, beijam-nas, choram diante delas, e viajam até elas; Elas são acalmadas por elas, perturbadas por elas, e incitadas à revolta. Elas agradecem por meio delas, esperam ser elevados por elas, e são alçadas aos mais altos níveis de empatia e medo (FREEDBERG, 1991; *apud* CAMARGO, 2005).

6 ...E GROFF “CRIOU” A CIDADE

Città chiacchierina - e certo amabilmente
chiacchierina nei molti caffè sempre
affolati di brava gente che non ha da far
nulla, mentre in verità Curityba è tanto
laboriosa (Tegani, 1927)

Cidade rumorosa - amavelmente rumorosa
nos muitos cafés cheios de gente que
aparentemente não têm nada para fazer,
quando na verdade Curitiba é uma cidade de
muito trabalho (Tradução livre da autora)

Antes da conclusão, não se poderia deixar de demonstrar a opção de Groff ao eleger preferencialmente a “não frontalidade” na realização de suas imagens. J.M. Groff afirmou nas entrevistas que o pai procurava se posicionar de uma forma não convencional, para obter imagens que não fossem iguais às dos outros fotógrafos, assim criava o diferencial em suas imagens, ao buscar outras opções de enquadramento e angulação. Exemplo disso são as diferentes fotos que fez da Catedral de Curitiba.

As fotos 75 (a-b-c) mostram diferentes enquadramentos da mesma praça Tiradentes e elegem a Catedral como objeto privilegiado. Na foto 74 (a), Catedral, carros estacionados e prédios laterais constituem um só conjunto em harmonia. Outro ponto importante a destacar no trabalho de Groff, e na fotografia, em geral, é o momento em que é realizada a foto, a decisão do clique. A escolha desse momento, do ato de liberar o obturador da câmera é sempre a principal escolha do fotógrafo e seu ponto de maior liberdade em todo o processo de realização de uma imagem; o momento fotográfico é certamente o momento intuído. A tal ponto que Cartier Bresson considerava a foto perfeita como produto do “momento decisivo”, onde todos os elementos estão organizados para conferir significado a uma determinada situação (GURAN, 2002).

As fotos 74 (b) e 74 (c), mostram dois aspectos diferentes de duas estações: a primeira sem pessoas, sem carros, sem flores.

FOTO 74 - Catedral

a)



b)



c)



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Outros exemplos de como João Baptista Groff fotografava buscando ângulos diferentes, escolhendo enquadrar a imagem de forma pessoal, portanto, são as praças. Essa observação reforça o argumento de que ele buscava não se limitar ao posicionamento frontal em relação aos objetos fotografados. Assim, ele organizava no visor da câmera, todos os elementos geométricos de sua realidade plástica, evidenciando o aspecto da cena que representa a informação principal, trabalhando a dinâmica das superfícies, massas e linhas (GURAN, 2002).

Na foto 75, o primeiro plano pertence às flores, à esquerda. À direita um banco quase despercebido aguarda alguém na Praça Santos Andrade. Esse

recorte feito pelo fotógrafo não é convencional e, conscientemente ou não, ele trabalha com os “pontos áureos” do retângulo (termo definido pelas artes plásticas cujas regras presidem toda composição), criando imagens dinâmicas resultando em imagens bem resolvidas plasticamente.

Segundo Villafañe, na tradição do ocidente, o peso visual varia nos quatro quadrantes do plano visual, e a distribuição dos motivos nesses quadrantes relaciona-se com o tipo de peso de cada um, dependendo de como os elementos são alocados no quadrante. Assim, existem zonas mais estáveis no quadro e outras mais ativas. A zona esquerda do quadro possui uma maior estabilidade, exigindo um maior peso dos elementos da direita para se equilibrarem. A zona de máxima estabilidade coincide com o quadrante inferior esquerdo. O peso visual depende da direção da leitura, e o quadrante final de leitura é o mais ativo, o de maior peso visual (VILLAFANE *apud* LIMA; CARVALHO, 1997, p. 61).

Observa-se, em muitas fotos de Groff, a aplicação desses princípios, que possivelmente eram intuídos mais do que utilizados de forma consciente, seja pelo exercício prático de muitos anos de fotografia, seja pela convivência com artistas plásticos e pela contemplação de suas obras. De qualquer forma, fica evidente que Groff se utiliza de estratégias de comunicação visual para a construção de significados em suas imagens.

FOTO 75 - Praça Santos Andrade



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Na praça Eufrásio Correia, Groff coloca no centro da imagem o chafariz, onde uma figura de inspiração mitológica, parecendo uma sereia, ocupa o espaço principal, lugar ocupado pelo busto do Barão do Rio Branco na Praça Generoso Marques (Foto 76). Ao fundo de ambas as imagens estão árvores de diferentes tamanhos. Apesar da centralidade do tema, a foto é plasticamente bem resolvida, numa angulação geométrica calculada, demonstrando que o fotógrafo dominava as várias possibilidades de composição.

FOTO 76 - Detalhe da praça General Osório



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

O destaque na foto 76 volta às sereias emergindo das águas no primeiro plano à direita, e à esquerda e ao fundo, a presença de palmeiras ladeando o caminho central com a presença de alguns transeuntes na praça Osório. Desta vez, a composição e o enquadramento do fotógrafo se apresentam de forma dinâmica, evitando que o resultado da imagem se torne estática, dando a impressão de “congelamento”. Ele faz isso ao evitar que o foco da atenção esteja no centro geométrico do retângulo.

A foto 77, que mostra em segundo plano a loja “A colonial”, “O ponto Chic”, uma casa de móveis, e um bonde elétrico entrando na Rua Comendador Araújo, deixa ver ao fundo a travessa Jesuino Marcondes, a residência de Affonso Camargo

e a torre da Igreja Bom Jesus. No primeiro plano, Groff coloca a praça General Osório com seus belos traçados de jardinagem.

FOTO 77 - Panorâmica da praça General Osório



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Collier (1973, p. 56) lembra que “o espaço pode dizer muito sobre como as pessoas se comunicam dentro de suas culturas. (...) Há uma formalidade de distância, um círculo de reserva não franqueado ao público. O espaço em volta das pessoas e o que está entre elas pode refletir inferioridade ou superioridade”.

Em Groff, o espaço reflete majestade. Em comum, as fotos exibem as linhas elegantes das figuras mitológicas em interação com a água e as árvores, a ênfase aos traçados das praças a jardinagem, reflexo dos serviços públicos, e as construções laterais ou ao fundo das fotos, que são feitas em ângulos diferenciados que buscam complementaridade em seu conjunto. O fotógrafo estabelece uma articulação entre o equilíbrio e o dinamismo visual, partindo do princípio de que, em nossos hábitos perceptivos, tendemos a procurar na imagem eixos que organizem os elementos visuais. Ou seja, o olhar busca o centro da imagem, assim qualquer elemento ali posicionado é automaticamente enfatizado, gerando um alto grau de estabilidade visual.

Além das praças, pode-se ver que os prédios também recebem grande atenção do fotógrafo, contribuindo para um discurso da racionalidade urbana, onde o tratamento formal evidencia a presença dos edifícios públicos no tecido urbano, diferenciados da natureza recriada nas praças e nos entornos das construções, porém incorporando-a ao artefato urbano. Esta função de complementaridade

agrega sentidos de não-agressão, harmonia e tranquilidade (LIMA; CARVALHO, 1997).

FOTO 78 - Chafariz da praça Eufrázio Corrêa



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Decodificar quaisquer imagens feitas em um determinado período histórico e

[...] Compreender adequadamente uma fotografia (...) não é somente recuperar as significações que proclama as intenções explícitas de seu autor, é também decifrar o excedente de significação que revela, na medida que participa do simbólico de uma época, de uma classe, de um grupo artístico (BOURDIEU, 2003, p. 44).

A estática e a estética das edificações contrastam com o movimento e a diversidade das pessoas que Groff registra em diferentes estações e em diferentes momentos do dia. Entre prédios, praças e ruas, encontram-se pessoas chegadas do campo e pessoas que vivem na cidade, com diferentes destinos e profissões, como é o amolador de facas, que faz seu ponto na Praça Tiradentes.

Neste flagrante (Foto 79), o amolador de facas, possivelmente morador de uma região próxima de Curitiba, trabalha de maneira concentrada não percebendo que é objeto do olhar de Groff. O fotógrafo registra sua presença quase solitária, tendo como pano de fundo a presença da Catedral. Na lembrança de João Maximiliano, quase todos os que se dedicavam a essa profissão eram imigrantes

espanhóis. Esse trabalhador manual é uma figura que gradativamente vai entrando em extinção na Curitiba, que se moderniza devido ao trabalho industrializado, mecanizado.

FOTO 79 - O amolador de facas



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Várias profissões vão perdendo espaço, com seus instrumentos rústicos de trabalho, para a produção em série e, conseqüentemente, a maior oferta de produtos pelo comércio.

As fotos 80 e 81 mostram instantâneos feitos por Groff da Rua 15 de novembro, um dos seus cenários favoritos, com diferentes atores sociais. Na primeira, à esquerda um guarda de trânsito e o prédio da Charutaria; à direita, um imenso espaço vazio mostra a imponência da rua central ladeada pelos prédios.

FOTO 80 - Rua XV de novembro



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Na segunda, fotografada de baixo para cima, a presença de crianças que caminham pela rua despreocupadamente, em primeiro plano, e que procuram se comunicar com o fotógrafo, modo de vida urbano que hoje é totalmente extinto. Aqui se percebe o exercício de Groff como repórter fotográfico, um dos pioneiros nessa função.

FOTO 81 - Rua XV de Novembro com a atual Monsenhor Celso



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Ao contrário das imagens feitas no início do século, posadas demoradamente, a tecnologia progressivamente desenvolveu câmeras mais leves e filmes mais rápidos, com o fotógrafo ganhando liberdade de atuação e a fotografia trilhando um novo caminho estético. Com isso, foi possível o instantâneo, base do fotojornalismo atual - “Esse tipo de foto faz do fotógrafo e do observador da foto um simples espectador da cena fotografada, libertando-o da incomoda posição de coadjuvante, como ocorre na foto posada.” (GURAN, 2002, p. 43).

Na foto 82, o Cine Luz, na Praça Zacarias, anuncia o filme *A volta do homem invisível*. Bondes, carros e carroças disputam o espaço; exemplo de foto urbana e documental que Groff realizou em grande número. A imagem urbana é um produto cultural, segundo Ledrut, porque designa um discurso sobre seu objeto, implicando em um conjunto de significações da cidade, que integram a prática ou experiência urbana (LIMA; CARVALHO, 1997).

Decodificar o discurso imagético que Groff produziu sobre a cidade de Curitiba se constitui na principal tarefa deste trabalho. Discurso que, deve-se ressaltar, está “contaminado” não só por concepções idealizadas do imaginário paranista como pelos profundos laços afetivos que o ligavam à cidade.

FOTO 82 - Ruas Barão do Rio Branco com XV de Novembro



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Na foto 82, da antiga sede do Clube Curitibano, em primeiro plano à direita, podem ser vistas outras construções ao fundo e os transeuntes apressados.

Na foto 83, é o edifício Moreira Garcez, na Avenida Luiz Xavier, que está em primeiro plano. Groff utiliza linhas de força visual ao fotografar a verticalidade dos edifícios, dos postes de luz, dando peso ao quadrante direito ao alocar os prédios

nessa posição. O enquadramento de ambas as fotos exalta a arquitetura dos prédios, dando ênfase à plasticidade dos edifícios, a valorização da altura, possibilidades que o fotógrafo explora pela composição visual para a reorganização do espaço urbano e a para a produção de sentido.

FOTO 83 - Edifício Moreira Garcez



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

O urbano e o rural, a cidade e o campo, as construções e a vegetação são articulados constantemente no trabalho fotográfico de Groff, em sua versatilidade de exibir as diferentes imagens da cidade ou mesmo da região paranaense.

Enquanto mostra a exuberância das construções arquitetônicas, também encontra a especificidade de um moinho de catavento nos arredores de Curitiba, na década de 30 (Foto 86), possivelmente herança dos imigrantes, bem como a suavidade do luar no Rocio em Paranaguá (Foto 84), o brilho do sol entre as nuvens, e a imagem sempre constante dos pinheiros (Foto 87).

FOTO 84 - Luar no Rocio, em Paranaguá



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Pode-se ver novamente a questão do instante, do momento escolhido pelo fotógrafo, uma vez que a realidade está em permanente mudança em sua plasticidade, até mesmo nas paisagens onde tudo é aparentemente imóvel. “Uma mesma cena se organiza, se desorganiza e se reorganiza sucessivamente e sempre de forma diferente”, mas há momentos em que todos os elementos se combinam plasticamente relacionando-se com o conteúdo intrínseco da imagem, conferindo um significado especial ao resultado obtido (GURAN, 2002).

João Baptista Groff mostra as imagens da mesma forma que gostaria de ser visto, multifacetada. Segundo Bourdieu (2003), o olhar daquele que olha oferece a imagem de si mesmo, ou seja, diante de um olhar que fixa e imobiliza as aparências, dar uma imagem de si a partir de regras é uma maneira de impor as normas da própria percepção. Groff, sem dúvida, tem suas próprias normas: eleger a particularidade de cada foto, unir de tal forma a harmonia de seus elementos que a

imagem fale por si, enquanto seus “personagens” ou os elementos ali incluídos interagem entre si e com o fotógrafo.

FOTO 85 - Guaraqueçaba



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

A foto 85 mostra as belezas de Guaraqueçaba, região próxima de Paranaguá no litoral do Paraná, criando uma atmosfera bucólica através de uma composição onde predominam os elementos da natureza, com a grande árvore dominando o primeiro plano, barcos com pescadores e o mar que encontra a linha do horizonte, sendo esta considerada um recurso visual estabilizador, porque delimita o olhar ao mesmo tempo em que cria as noções de profundidade e extensão espacial.

FOTO 86 - Moinho de Vento



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

FOTO 87 - Pinheiro nos arredores de Curitiba



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

Ele consegue isso pelo jogo de enquadramentos, contraste de luzes, posicionamento de seu corpo no momento de fotografar. Dá nome às suas imagens, especialmente aquelas de praças e ruas, facilitando assim a divulgação da cidade através dos postais que circularam por vários países. Revela suas fotos e a cidade, cria e recria um imaginário, pois o que seria da fotografia sem a intervenção pessoal, subjetiva do fotógrafo, e também do observador?

Mais do que mensagem codificada, do que registro documental, as imagens de Groff são um testemunho pessoal da história, das condições e contradições socioculturais de sua época, de sua cidade.

O texto em italiano que abre este capítulo (anexo 3) foi retirado da reportagem publicada em um jornal de Milão, em 1927, com fotos de Curitiba feitas por João Baptista Groff. Na matéria intitulada *Curitiba la bella capitale del Paraná*, o repórter Ulderico Tegani descreve a cidade, seus edifícios, a Universidade, ruas, teatros, hotéis e cinemas, não poupando elogios à organização, limpeza e riqueza dos artefatos urbanos encontrados. Dá destaque também aos imigrantes, e ao trabalho como uma das características mais marcantes da cidade e de seu povo, e através de metáforas e imagens reforça o “mito do Brasil diferente”, crença produzida ao longo do processo de construção de uma identidade paranaense e presente até hoje no imaginário local (OLIVEIRA, 2007).

CONCLUSÃO

“A Sociologia talvez não merecesse uma hora de esforço
se ela tivesse por fim apenas descobrir
os cordões que movem os indivíduos que ela observa,
se esquecesse que lida com homens e mulheres
mesmo quando aqueles homens e mulheres,
à maneira de marionetes,
jogam um jogo cujas regras ignoram,
em suma, se ela não tiver como tarefa
restituir a esses homens e mulheres
o sentido de suas ações”
(Pierre Bourdieu, *O camponês e seu corpo*)

Ao tomar a fotografia como instrumento de pesquisa e como texto visual, torna-se necessário refletir um pouco também sobre essa prática, e lembrar uma definição em que Arlindo Machado (1984) diz que a fotografia, desde os primórdios da sua prática, tem sido conhecida como o “espelho do mundo”, só que um espelho dotado de memória. Provavelmente, a superfície prateada e a base rígida do daguerreótipo contribuíram para essa analogia.

Usar a memória como metodologia de análise é um dos caminhos possíveis para recuperar o passado individual e coletivo e para redefinir e rearticular questões do passado, presente e futuro (SILVA, 2005). Foi um dos meios usados no presente trabalho para o levantamento material, ou seja, o inventário das imagens e também dos seus significados.

Sendo o objetivo desta dissertação a análise da fotografia de Groff, o objeto dessa pesquisa se constituiu em um desafio, pois se arvorava em uma tentativa de compreensão sociológica de um fotógrafo - ou seja, de uma existência social em particular - e do produto de seu trabalho de quase vinte anos, relacionado a fatores sociais e históricos da época em que foram realizados. Isso tudo quando se sabe que não existe um corpus teórico consolidado quanto à análise de imagens, e principalmente, quando as ciências sociais ainda estão em busca de referências em outras linguagens como a pintura, o cinema, a música, a literatura e a própria fotografia, na tentativa de incorporar essas experiências a uma visão transdisciplinar, de compreensão da existência social como um todo.

Nesse aspecto, convenhamos, houve um alargamento de visão pois à teoria (que se pretendia racional e fria) dos primeiros tempos da sociologia se

incorporaram elementos da sensibilidade e da afetividade das manifestações artísticas. Saber disso foi animador, mas não resolvia os problemas concretos frente ao meu objeto de pesquisa.

Comecei questionando o que as fotografias de Groff acrescentavam à reflexão sobre o contexto social em que foram produzidas, o que elas representavam no universo de imagens de sua época; que imaginários produziam, e de que imaginários eram produto. Interessante foi perceber como as imagens realmente suscitam os comentários dos informantes, que, segundo Guran, são estimulados pela fotografia.

Os meus informantes, no caso, foram principalmente a própria família de Groff, que, ao olhar para suas fotos (em que ele era personagem e aquelas que ele havia feito), teciam comentários, lembravam de acontecimentos engraçados, relacionavam a inúmeras outras questões de cunho pessoal e histórico, se emocionavam lembrando passagens e fatos pitorescos ligados a uma ou outra imagem em particular, enfim, reavivam a memória que a fotografia trazia como prova da existência de um momento único. Posso dizer que comprovar isso na prática me trouxe a convicção das possibilidades da fotografia como imagem, como instrumento de memória social e cultural, além de ferramenta poderosa de comunicação e linguagem visual.

Com a ajuda dos teóricos, especialmente de Bourdieu, Benjamin e Elias, foi possível entrar em contato com a importância da fotografia para as Ciências Sociais, ou seja, como documento sintético e veículo de relações sociais. Estudos de outros autores também foram evocados, por significarem uma ponte entre Groff e os autores clássicos e por contribuírem de modo específico com a realização de uma leitura contextualizada em relação ao que se estuda da fotografia nas Ciências Sociais.

Primeiramente, o que se pode denominar de núcleo de atração da fotografia de Groff, melhor dizendo, o ponto central de sua fotografia, que é aquela que fisga o observador, é a forma como é “recortada” e enquadrada, com cortes às vezes bruscos, às vezes suaves, no envolvimento de dois ou três planos, mostrando todo o processo visível do motivo que fotografa. Mas os olhos não se detêm ali, após a primeira visualização, pode-se “passear” pelo segundo e terceiro planos e observar todos os efeitos imagéticos, como a luz que utiliza de forma oblíqua, lateral e também a contraluz, o que faz suas fotos serem diferentes das imagens realizadas

por outros fotógrafos. As fotografias em preto e branco, recurso disponível na época, são planejadas e estudadas tanto na composição quanto no enquadramento. Assim, ele escolhe o momento decisivo da fotografia, momento intuído, construído como obra de arte.

Em segundo lugar, destaca-se Groff como *flâneur* da cidade de Curitiba. Ele “chama” a imagem a si, e realiza suas andanças como deambulador na cidade à procura do que permanece e do que muda, do que é particular e do que é geral, do que só alguns olhos veem e do que todos veem. E depois de “chamar” a imagem e de pensá-la em composições singulares, o que faz por meio do modo como se posiciona perante ela, dá-lhe vida. Faz isso colocando sujeitos e “objetos” em relação, quando faz o enquadramento das imagens de pessoas, em interação com as paisagens, praças e monumentos, prédios, ruas e avenidas, colocando-os a “olhar” para o leitor.

Ao fotografar a cidade, ele dá aos edifícios a categoria de monumentos, principalmente quando ocorrem eventos de destaque com grande afluxo de pessoas, como a recepção de uma autoridade política ou a realização de uma procissão religiosa. Enfoca o passado e o futuro que já se esboça no planejamento urbano. Avanços da arquitetura “dialogam” com as ruas calçadas, com as praças que se embelezam, como ações do poder. Groff encontra estratégias próprias para registrar as mudanças, especialmente aquelas que se referem ao embelezamento da cidade. Em suas fotos, consegue não somente revelar Curitiba, em seus contornos gerais, como também em seus detalhes.

Elementos gerais e específicos constituem as imagens que ele precisa para criar os cartões postais da cidade visível, mas também imaginada; presente, mas também sonhada. Ele as “consumiria” simbolicamente, guardando os indícios de mudanças pequenas e grandes, relativas ao cotidiano da cidade e do campo com sua câmera, mas também as difundiria pelo mundo, levadas pelos turistas.

Em terceiro lugar, as fotografias de Groff conduzem o leitor para as configurações sociais de seu contexto, as elites locais, os intelectuais paranaenses, escritores, artistas, pintores, alguns, inclusive, que contribuíram com a revista *Ilustração Paranaense*, com os quais Groff mantinha relações de amizade, colaboração e diálogo, articulando aspectos da vida familiar, como casamento dos filhos, com o trabalho de venda dos quadros dos pintores, ou seja, colocando em circulação trocas de relações e de bens culturais.

No contexto do Paranismo, notam-se diferentes discursos nas fotos de Groff. De um lado, o discurso do progresso da cidade, por vezes a partir de uma visão da cidade do futuro que as elites locais, representadas pelos artistas, se esforçaram para que existisse, mas que não devem confundir-se com a existência concreta da cidade. A imagem mostra e silencia. A análise da fotografia em Ciências Sociais permite, portanto, que se observe a existência de diversas cidades ao mesmo tempo e num mesmo espaço geográfico no trabalho de Groff. No entanto, como se mencionou antes, o ponto de vista valorizado é o da cidade organizada, embelezada, de modo a ser uma imagem a ser representada a ponto de se tornar imagem-mercadoria, como se disse anteriormente, em um contexto de relações sociais que almeja uma identidade.

Mas a câmera de Groff elege também a cidade memória a ser “guardada” nas fotos e cartões postais, na produção dos imigrantes, na comercialização dos produtos na cidade, na industrialização tardia e urbanização própria da cidade de Curitiba. Suas fotografias tornam-se, assim, janelas para o passado na relação de estranhamento em um primeiro momento, assim como de distanciamento/aproximação indispensáveis à construção do saber.

Por outro lado, como mostram diversas ilustrações no decorrer da dissertação, ao deixarem-se fotografar, os paranistas, e Groff se inclui entre eles, posam e afirmam-se como pessoas de uma determinada relação social, em um tempo e em um espaço determinado, se auto representando como elite, e lembrando Bourdieu, como se dissessem: é assim que queremos que nos vejam. Essa é a leitura que se pode fazer a partir da verificação de sua postura e posicionamento frontal ao serem retratados.

Concluindo-se, resta reafirmar que o acervo fotográfico de Groff, o corpus fotográfico com que se trabalhou, como se viu no decorrer da dissertação, não constitui sua única forma de relação com a arte e com a realidade, pois produziu também através do cinema e da pintura, voltado para uma busca de identidade. Isso Groff o faz por meio de iniciativas inspirativas e práticas. Inspirativas porque ele cria suas fotos, dando-lhes uma sobrevida imagética, já que revelam diferentes “rostos” de uma cidade. Prática, porque essas imagens significam também uma atividade comercial e o exercício de uma profissão.

No entanto, de uma forma ou de outra, ganha mais visibilidade em todo esse contexto sua atitude - despreocupada, mas atenta - de *flâneur*, que não perde

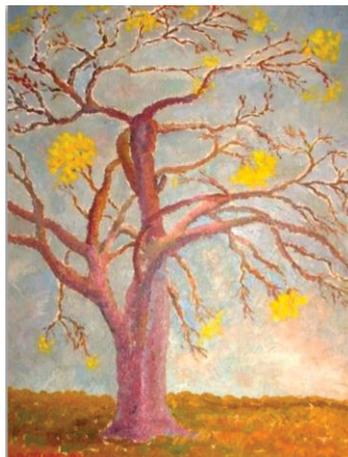
oportunidades de registrar as mudanças na urbanização: como pessoa, ao estabelecer relações sociais no interior do Paranismo; como cidadão, ao provocar, pelas imagens, a necessidade de uma cidade melhorada; como fotógrafo, por registrar “criando” a própria cidade.

O trabalho aqui exposto não pode ser considerado finalizado, pois existem ainda grandes possibilidades de ser aperfeiçoado futuramente com a minuciosa exploração das pequenas pistas aqui esboçadas sobre o trabalho imagético desse multiartista. No entanto, espero que possa servir como fonte de conhecimento a outros pesquisadores, abrindo novos horizontes na pesquisa da história fotográfica em Curitiba, assim como no processo de aprendizagem da leitura de imagens.

Para finalizar, tomo as palavras de Cartier Bresson, expressando em relação à fotografia e ao fotógrafo, mas que pode ser estendida também à pesquisa sociológica frente a uma trajetória artística, com toda a reverência e cuidado que se deve ter com o objeto de pesquisa:

O fotógrafo tem sempre de buscar suas fotos com grande respeito pelo objeto fotografado e por si próprio. Tirar fotos é prender a respiração quando todas as faculdades convergem para a realidade fugaz. É neste instante que apoderar-se de uma imagem torna-se um prazer físico e intelectual. Fotografar é simultaneamente e numa mesma fração de segundo reconhecer o fato em si e organizar rigorosamente as formas visuais percebidas para expressar o seu significado. É por numa mesma linha cabeça, olho e coração (*apud* GURAN, 2002).

FOTO 88 - Ipês pintados por João Baptista Groff na década de 50



FONTE: Acervo da Casa da Memória (2005)

*“Nunca fotografei os ipês.
Só fazia preto-e-branco e ipê é só cor.
Ipês eu só pinteí.”
João Baptista Groff*

REFERÊNCIAS

ALVETTI, Celina. Cinema do Paraná - elementos para uma história. Disponível em: < <http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd3/audiovisual/celinaalveti.doc> > Acesso em: 20 jan. 2007.

ANDRADE, Ana. M. M de Souza. **Sob o signo da imagem**. Rio de Janeiro 1990. Dissertação (mestrado em História). Universidade Federal Fluminense – Niterói, p. 11.

BACK, Silvio. **Groff, aventura de nosso cinema**. O Estado do Paraná. 30 jun. 1970.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELLAVANCE, Guy. **Mentalidade urbana, mentalidade fotográfica**. Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, vol. 3, p. 17-29, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 e 1996. (Obras escolhidas).

_____. **Parque central**. In: BENJAMIN, Walter. **Sociologia** (coletânea). São Paulo: Ática, 1985.

_____. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** (Obras escolhidas I). São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A imagem de Proust. Em **Obras escolhidas**, v.12.ed. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 36-49.

_____. **Walter Benjamin Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José C. Martins Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **A modernidade e os modernos**. Rio Janeiro: Tempo Brasileiro: 1975.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BITTENCOURT, Luciana A. **Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica**. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; Leite, M. L. (Orgs.). **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Ca pinas: Papyrus, 1998.

BONI, Maria Ignês Mancio de. **O Espetáculo visto de alto: vigilância e punição em Curitiba – 1890-1920**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. **Questões de Sociologia.** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. **Livre-troca: diálogos entre ciência e arte.** Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto,** Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 1998.

_____. **O capital social: notas provisórias.** In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (orgs.) *Escritos de Educação.* 3. ed., Petrópolis: Vozes, 2001, pp.67-

_____. **O poder simbólico.** 5. ed. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. **Images d'Algérie.** Une affinité élective. Ouvrage conçu par Franz Schulthe Frisinghelli. Paris: Actes Sud/Camera Austria/ Fondation Liber, 2003.

_____. **Un arte médio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía.** Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

_____. **Meditações Pascalianas.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BRANDÃO, Ana Maria. **A revolução de 1930 e seus antecedentes,** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

BRITO, Ronaldo. A Semana de 22: O trauma do Modernismo. In: TOLIPAN, Sérgio *et al.* **Sete Ensaio sobre o Modernismo** – Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

CARDIN, Fernando Pereira. **Curitiba, Paraná.** Rio de Janeiro: IBGE, 1961, p. 7 (Folheto).

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga. **Esculturas públicas em Curitiba e a estética autoritária.** Revista de Sociologia e Política número 25, Curitiba, nov.2005.

CARVALHO, Maria Cristina Wolff de; WOLFF, Silvia Ferreira Santos. **Arquitetura e fotografia no século XIX.** In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX.* São Paulo: USP, 1991.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Espetacularidade, significado e mediação: as alegorias no carnaval carioca. **Cadernos de Antropologia,** n. 13, a espetacularização da vida social. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1995

CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CODATO, Evandir. **Apontamentos sobre o personalismo político paranaense.** Disponível em: <[http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume 01/vol03_atg8.htm](http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume%2001/vol03_atg8.htm)> Acesso em: 6 ago. 2006.

COLLIER JÚNIOR, John. **Antropologia visual**: a fotografia como método de pesquisa. Tradução: Iara Ferraz e Solange Martins Couceiro. São Paulo: EPU, USP, 1973.

COSTA, Helouise. **Pictorialismo e imprensa**: o caso da revista O Cruzeiro (1928-1932). Fotografia – usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1991.

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha. Texto de apresentação do catálogo **Fotografias Coleção D. Thereza Christina Maria**, Biblioteca Nacional, 1987.

DEZ MINUTOS de leitura sobre o Paraná. Curitiba, sem data.

DIÁRIO DA TARDE, 3 de novembro de 1905.

EGLER, Tâmara Tânia Cohen. **A imagem do Rio de Janeiro na televisão**. In: SANTOS, Milton; SOUZA, M. A. A. de; SCARLATO, Francisco C.; ARROYO, M. O novo mapa do mundo: Problemas geográficos de um novo mundo. São Paulo: ANPUR, 1995.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar (1976), 2000.

_____. **O processo civilizador**: Formação do Estado e civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. **Sobre o Tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Introdução à sociologia**. Lisboa: Edições 70, 1999.

ESTRADÉ, Antoni. La fotografia retratada. Pierre Bourdieu y la captura de lo social. In: BOURDIEU, Pierre. **Un arte medio**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

ÉGUIZABAI, Raul. **Fotografia publicitária**. Madrid: Cátedra 2001.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: USP, 1991.

FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lucia Bastos (organiz.) **Imagem e Conhecimento**. São Paulo: Edusp, 2006.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOURNEL, Victor. **Ce qu'on voit dans les rues de Paris (o que se vê nas ruas de Paris)**. Paris, 1958.

FRANCISCO ALVES. Entrevista concedida a Izabel Liviski. Curitiba, 23 ago. 2005.

- FREHSE, Fraya. **Antropologia do encontro e do desencontro: fotógrafos e fotografados nas ruas de São Paulo**, cap. 7. In: O imaginário e o poético nas ciências sociais. Edusc: Bauru, S.Paulo, 2005.
- FREUND, Gisele. **La fotografia como documento social**. Paris: Seuil, 1974.
- GAZETA DO POVO. Olhar sobre Curitiba. Curitiba, **Caderno G**, 29 ago. 2002.
- GAZETA DO POVO. João Batista Groff. Curitiba, 12 dez. 1997.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTR, 1989.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro Zahar, 2002.
- GIDDLEY, Mich. **Whit one sky above us: life on an Indian Reservation at the turn of the century**. Seattle: University of Washington Perss, 1979.
- GONZÁLEZ, José Moreiro; Arillo, Jesús Robledano. **O conteúdo da imagem**. Curitiba: UFPR, p. 13, 2003.
- GROFF, João Batista. A urbanização de Curityba. **Ilustração paranaense**, n. 8-11, ano III, 23 nov. 1929, s.p.
- GROFF, Luiz. **O Planeta Vinho**. Curitiba: Juruá, 2004.
- GROFF, Gláucio. Entrevista concedida a Izabel Liviski em 18 de fevereiro de 2007.
- GROFF, João Maximiliano. Entrevista concedida a Izabel Liviski em 16 de janeiro de 2005.
- GROFF, Woellner, Thelma. In: MUSEU DA IMAGEM E DO SOM; SIDDARTHA VÍDEO PRODUÇÕES. **J. B. Groff?** Curitiba, s. d.
- GUINSKI, Otávio Duarte. **Imagens da evolução de Curitiba**. Curitiba: O Duarte, 2002.
- GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. 3. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Gama Filho, 2002.
- HEDGECOE, John. **O novo livro de fotografia**. London: Dorling Kindersley, 1994.
- ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, 1929.
- IORIO, Regina Elena Sabóia. **A novella paranaense. O mais “arrojado” empreendimento literário do Paraná nos Anos 20**. Cadernos da Escola de Comunicação Unibrasil, n. 1, jul-dez 2003
- JALOUX, Edmond. Le dernier flâneur. **Le Temps**, 22 de maio de 1936.
- JORNAL DO ESTADO. **Memórias de um homem de várias faces**. Curitiba, 9 dez. 1997.

JORNAL DO ESTADO. **Acervo de Groff joga luz sobre Curitiba**. Curitiba, 23 dez. 2004.

JORNAL INDÚSTRIA E COMÉRCIO. **Exposição reúne imagens da Curitiba antiga feitas por João Batista Groff**. Curitiba, 8 ago. 2002.

KERSTEN, Márcia Scholz de Andrade. **Os rituais do tombamento e a escrita da história: Bens tombados no Paraná entre 1938-1990**. 1998, 325 f. Tese (Doutorado em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1998.

KANO, Clara; ROCIO, Celina, p. 25. Texto digitado encontrado na biblioteca da Cinemateca, em Curitiba-PR.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê, 2001.

_____. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. **Fotografia e pobreza**. In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (Org.) **Imagens & Ciências Sociais**. João Pessoa: UFPB, 1998.

LEÃO, Igor Zanoni C. Carneiro. **As desventuras do Paranismo**. **Ref. FAE**, Curitiba, v. 2, n. 3, set./dez, 1999.

LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954**. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras. São Paulo: Fapesp (Coleção Fotografia: Texto de Imagem), 1987.

MACEDO, Rafael Greca. **Curitiba em preto e branco**. Texto encontrado na Casa Romário Martins, Memória de Curitiba, [sem data].

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte – Funarte, 2004.

MARIANO, Agnes Francine. **Antropologia radical ou a etnografia fotográfica de Pierre Verger sobre a cultura negra na Bahia**. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/museu/onlab/textos/agnes1.html>> Acesso em: 6 ago. 2006, p. 10.

MARTINS, José de Souza. **A imagem incomum: a fotografia dos atos de fé no Brasil**. **Estud. Av.** vol 16, n. 45, São Paulo, maio/ago. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000200015&lng=es&nrm=&tlng=pt> Acesso em: 11 jul. 2006.

MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (Org.). **O Imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2005.

MARTINS, Romário. *Paranástica*. **A divulgação**, n. 3-4, fev./mar. 1948.

_____. **Paiquerê**: mitos e lendas, visões e aspectos. Curitiba: Guaíra, 1940.

_____. **Ex-libris**. In: MARTINS, p. 4. Foto e tratamento: Suis Afonso Salturi. 1946.

MARX, Karl. **Os pensadores**. Abril cultural: São Paulo, 1974.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2006.

MATTA, Roberto da. **A casa & a rua**: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MAUAD, Anna Maria. **Fotografia, usos e funções no século XIX**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

_____. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 2, 1.^a parte, 2000.

_____. Fotografia e história, possibilidades de análise. In: ALVES, Maria, CIAVATTA Nilda (Orgs.). **A leitura de imagem na pesquisa social**: história comunicação e educação. São Paulo: Cortez, 2004.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

MENEZES, Claudino Luiz. **Desenvolvimento urbano e meio ambiente**: a experiência de Curitiba. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1996.

MICELI, Sergio. **Imagens negociadas**: retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIX, Miguel Rojas. **El Imaginario, civilización y cultura del siglo XXI**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

MOURA, Rosa. Paraná: meio século de urbanização. **R. RA'E GA**, Curitiba, n. 8, p. 33-44, 2004. Editora UFPR.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM; SIDDARTHA VÍDEO PRODUÇÕES. **J. B. Groff?** Curitiba, s. d.

NEIBURG, Federico. A sociologia das relações de poder de Norbert Elias. In: ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

O CRUZEIRO. Edição consagrada ao concurso do Instantâneo Photographico. 5. dez. 1931.

O ESTADO DO PARANÁ, 30 junho de 1970.

OKA, Cristina; ROPERTO, Afonso. **Origens do processo fotográfico**. Disponível em: < <http://www.cotianet.com.br/photo/hist/comesc.htm> > Acesso em: 5 jul. 2007.

OLIVEIRA, Marcio de. **Imigração e diferença em um estado do sul do Brasil: o caso do Paraná**. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, n. 7, 2007. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/document5287.html>>

OLIVEIRA, Dennison. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: UFPR, 2000.

OLIVEIRA, Miguel Arturo C. Da espacialidade rural-estrativista à cidade-jardim: Curitiba (1900-73). In: MENDONÇA, Francisco. **Cidade, ambiente e crescimento**: abordagem interdisciplinar de problemáticas socioambientais urbanas de Curitiba e RMC. Curitiba: UFPR, 2004.

OLIVEIRA, Ricardo Costa de. **O silencio dos vencedores**: genealogia, classe dominante e Estado do Paraná. Curitiba: Moinho do Verbo, 2001.

_____. **A construção do Paraná Moderno**: Políticos e política no Goiverno do Paraná de 1930 a 1980. Curitiba: SETI, 2004.

ORTEGA, I. Los materiales fotográficos. In: DÍAZ CARRERA, C. (coord..). **Los materiales especiales en las bibliotecas**. Gijón: Trea, p. 199-248, 1998.

OKA, Cristina; ROPERTO, Afonso. **Origens do processo fotográfico**. Disponível em: < <http://www.cotianet.com.br/photo/hist/comesc.htm> > Acesso em: 5 jul. 2007.

PAIS, José Machado. **Nas rotas do cotidiano**. Revista Crítica de Ciências Sociais n. 37, junho de 1993.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PEREIRA, Humberto Martins. **Fotografia – universos e arrabaldes**. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria da Cultura/Funarte/Núcleo de Fotografia, 1983.

PEREIRA, Luis Fernando Lopes. **Paranismo**: cultura e imaginário no Paraná da I República. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1996.

_____. **Paranismo**: O Paraná inventado. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos**: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Prefácio Gilberto Chateaubriand; apresentação M. F. do Nascimento Brito. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA. **A cidade**. Disponível em: <http://www.curitiba.pr.gov.br/>> Acesso em: 10 mar. 2007.

PROSSER, Elisabeth. S. **Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba: 1853-1953: da Escola de Belas Artes e Indústrias de Mariano de Lima à Universidade Federal do Paraná e a Escola de Música e Belas Artes do Paraná**. Coleção Páginas Escolhidas, 150 anos da Criação Política do Paraná. Curitiba: Imprensa Oficial, 2004.

PRZYBLYSKI, Jeannene M. Nove imagens (Co)moventes: fotografia narrativa e a Comuna de Paris de 1871. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

REBELLO DA SILVA, Larissa Kashina. **Getúlio e o povo - Prestes e o povo**. Disponível em: <http://www.klepsidra.net/klepsidra22/getulio-prestes.htm> Acesso em 4 jul. 2007.

RIO DE JANEIRO: Jornal do Brasil, 1987.

RIPERT, Aline; FRÉRE, Claude. **La carte postale: son histoire, sa fonction sociale**, Lyon-Paris, p. 28, 1983.

ROUILLÉ, André. **L'empire de la photographie**. Paris, 1982.

SAKALL, Sérgio Eduardo Sakall. **Início da fotografia no Brasil**. Disponível em: <<http://www.sergiosakall.com.br/montagem/fotografia-brasil.html>> Acesso em 2 jul. 2007.

SALLAS, Maria Luisa Fayet. **Ciência do homem e sentimento da natureza**> vaiajantes alemães no Brasil do século XIX. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1997.

SALLAS, Ana Luis Fayet. Norbert Elias em perspectiva. **Revista Vernáculo História e Reflexões**, n. 4, pp. 32-40, jan. abr. 2001

SALTURI, Luis Afonso. **Frederico Lange de Morretes, liberdade dentro de limites**: Trajetória do artista-cineasta. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas, Letras e Artes). Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2007.

SCHERER, Joanna. Documento fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, n. 3, UERJ, 1996.

SERIE dos Pintores n.º 1 a J. Groff.

SILVA, Maria Aparecida de Moraes. **Das mãos à Memória**, capítulo 11 in O imaginário e o poético nas ciências sociais, Edusc: Bauru, S.Paulo, 2005.

SIMMEL, Georg. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Tradução: Joaquim Paiva. 2. ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SUTIL, Marcelo Saldanha; BARACHO, M. Luiza Gonçalves. **Fotos de estúdio** imagens construídas. Disponível em: <
<http://catalogos.bn.br/redememoria/fotosdeestudio.html>> Acesso em: 14 set. 2007.

SZVARÇA, Décio Roberto. **O forjador**: ruínas de um mito - Romário Martins (1893-1944). Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1993.

TACCA, Fernando de. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. **Psicol. Coc.**, v. 17, n. 3. Porto Alegre set./dez. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822005000300002&lng=pt&nrm=is&tlng=pt> Acesso em: 20 ago. 2006.

TEGANI, Ulderico. **In giro per il Brasile: Curityba, la bella capitale del Paraná**, Milão, 1927.

TEZZA, Cristóvão. **O Fotógrafo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

TREVISAN, Edilberto. **Ao apito do trem**. Curitiba: Rede Ferroviária Federal S. A., 1986.

TRIGO L. A república de Pierre Bourdieu (entrevista). **Revista República**. A Revista do *site* Primeira República, ano 6, n. 64, p. 48-51, fev/2002.

TRINDADE, Etelvina M. de C. **Cidade, homem e natureza**: uma história das políticas ambientais de Curitiba. Curitiba: Unilivre, 1997.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos**: a fotografia e as exposições na era do espetáculo – 1839-1889. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VASQUEZ, Pedro. **Fotografia reflexos e reflexões**. São Paulo: L&PM, 1986.

VAZ, Toninho. **Paulo Leminski, o bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ZAMBONI, Ernesta. Representações e linguagens no ensino de história. **Revista Brasileira de História**, v. 18, n. 36. São Paulo, 1998. Disponível em: <
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000200005>
Acesso em: 23 ago. 2006.

ANEXOS

ANEXO 1: INVENTÁRIO

PRIMEIRA PARTE

- 1) Quantas fotografias João Batista Groff fez no total?
- 2) Quantas estão na família? Em que períodos foram feitas?
- 3) Escolha exemplares de fotos de família para analisarmos.
- 4) Quantas estão na casa da memória ou em outras instituições (dizer quais)? Em que período foram feitas? Em que período foram entregues à Casa da memória (ou para as outras instituições)? Por quem?
- 5) Ele fotografava mais fotos familiares ou mais as outras fotos?

Padrões temático-visuais

- 6) Do total de fotografias não-familiares, quantas são (colocar número absoluto e relativo (%):
 - 6.1 padrão circulação urbana (Do total, qual é a porcentagem?)
 - 6.1.1 Privilegia o centro da cidade? Se sim, quais praças, quais ruas, quais bosques, etc.?
Coincide com a parte mais antiga da cidade? Privilegia os bairros? Se sim, quais e por quê? Destaca estrada de ferro no centro da cidade ou a partir dela? De viadutos, a partir das cidades? De serras a partir da cidade?
 - 6.2 Padrão coexistência da paisagem com a industrialização/ urbanização (Do total, qual é a porcentagem?)
 - 6.2.1 Combina áreas verdes em primeiro plano e edificações que são sinônimo de industrialização como plano de fundo? Justapõem detalhes arquitetônicos de edifícios antigos ou em construção? As tomadas são diurnas ou noturnas? Qual a % de panorâmicas? Quais são as % das áreas centrais da cidade ou não %? Qual porcentagem permite visualizar os limites da cidade?
 - 6.3 Padrão retrato: (Do total, qual é a porcentagem?)
 - 6.3.1 Qual a porcentagem das fotos de edificações públicas que são gerenciadas diretamente pelo Estado? (funções administrativas, educativas, palácios de governo, secretarias públicas, etc.).
 - 6.3.2 Quantas fotos de padrões arquitetônicos copiam estilos europeus?
 - 6.3.3 Há fotos com ênfase em edificações privadas de elite? Qual a porcentagem?
 - 6.3.4 Das fotos públicas quantas ele fez a pedido do governo ou de outras instituições públicas?

6.4 Padrão figurista: (Do total, qual é a porcentagem?)

6.4.1 Faz foto de pessoas exercendo algum tipo de atividade? Qual a porcentagem? Predominam as poses? Aparece a cidade como plano de fundo ou os ambientes fechados? Quantas e quais as categorias profissionais constituem as atividades urbanas/rurais? Quais são os complementos? Qual a temporalidade?

6.5 Padrão mudanças/ industrialização/ tecnologia: (Do total, qual é a porcentagem?)

6.5.1 Fotografa imagens que indicam processos de alteração física na cidade? (construções, demolições, implantação de infra-estrutura, obras de pavimentação, outros?) (%)

6.5.2 Prefere enfatizar a tecnologia nas mudanças da cidade, como elogio à máquina e ao progresso? (%)

6.5.3 Aparece o trabalhador com índice elevado? Em que %?

6.7 Padrão paisagístico (Do total, qual é a porcentagem?)

6.7.1 Fotografa elementos paisagísticos ou a natureza artificialmente arranjada, como lagos e espelhos d'água, serras, jardins? Qual é a porcentagem de aparecimento dos usuários nas fotos? Prioriza a paisagem selvagem ou urbana? O urbano é contextualizado?

6.8 Padrão Paranista/intelectualidade (Do total, qual é a porcentagem?)

6.8.1 Fotografa personagens que compunham o paranismo? Quais são? Quando fotografou? Continuou fotografando por quanto tempo?

6.8.2 Fotografa cenários relacionados à intelectualidade curitibana, que marcava iniciativas da identidade paranaense?

7) Como ele se incluía nas fotos ou como se deixava fotografar?

8) Do total das fotografias familiares, colocar em categorias:

- a) Quantas são de crianças/adolescentes? Como eram fotografadas e em que cenários?
- b) Quantas são de jovens? Como eram fotografadas e em que cenários?
- c) Quantas são de adultos/mulheres? Como eram fotografadas e em que cenários?
- d) Quantas são de adultos/mulheres? Como eram fotografados e em que cenários?
- e) Outras categorias?

Curityba — dicevo — non è tutta compendiata in questo nucleo urbano di alberghi e di caffè, d'istituti di credito e di *armazens*, di aziende statali e di cinematografi; fuori da quella cerchia più densa, più affollata e più animata, si stendono le quiete propaggini di luminosi viali, ove i filari d'alberi montano la guardia alle villette, alle villette, ai villini, tra patisse e cornici di giardini non solamente di proprietà particolare; poiché Curityba, s'allega di parecchi giardini pubblici, sparsi qua e là a interrompere il bianco o il grigio degli edifici con la loro letizia verde. E in quei viali, anche se li attraversano i tranvai elettrici e le automobili, la vita si svolge in una dolce calma, in un'atmosfera sorridente.

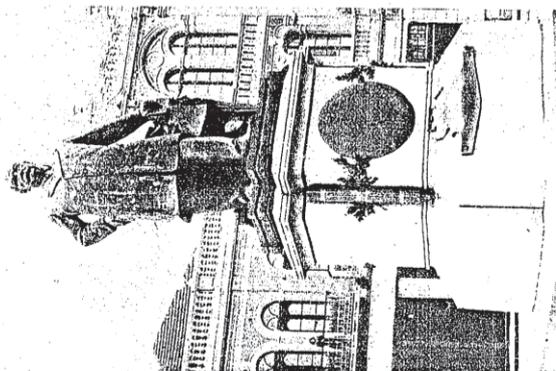
Sono lunghi, ampi, dritti, quei bei viali eccentrici, di là dai quali s'allargano i rioni periferici in cui pulsa la vita del lavoro e con le case del popolo si assebrano gli opifici. Perché se Curityba vanta sopra tutto i suoi meriti di città universitaria, oltre che il suo rango

di capitale, non è da tacere che nel suo fervido crogiuolo la vita del pensiero e il mondo della cultura non escludono la vita dell'industria e il mondo del lavoro.

Ed ecco che l'agricoltura batte alle sue porte, quasi urgendo sul limite dei suoi sobborghi con le vaste superficie dei campi coltivati che compiono l'ondulato suolo delle colline. Ivi le colonie contadine hanno impresso il segno della loro fatica, che ha trasformato tanta parte della Serra, un dì selvaggia, in una fertile contrada, fiorente di colture e biondeggiante di messi.

La cornice è degna del quadro: e tutto l'insieme dello scenario urbano e campagnuolo fa di Curityba una delle più graziose e moderne città del Brasile e dell'America, e della zona che l'attornia una delle più feraci e delle più ricche tra quelle che il viaggiatore possa incontrare sullo smisurato continente.

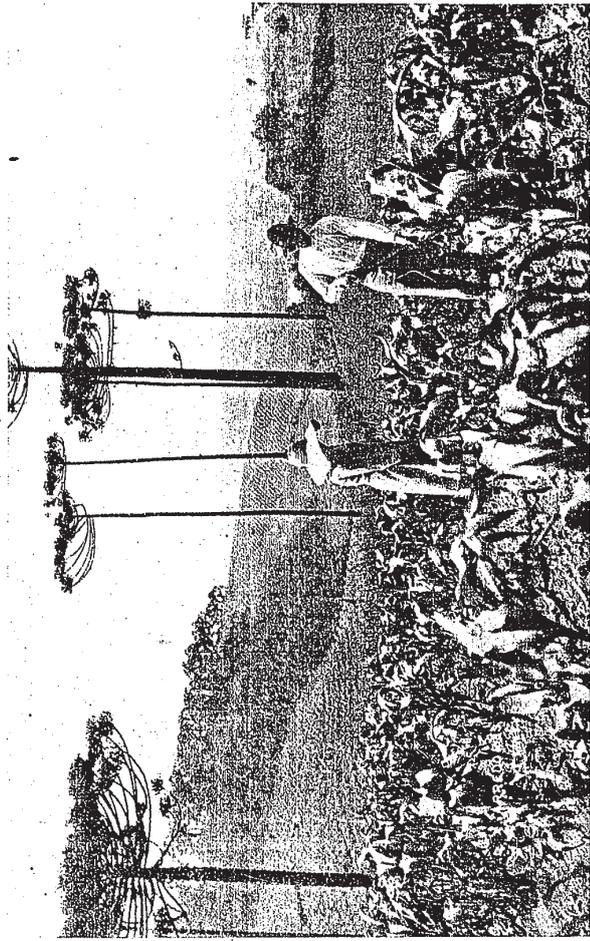
ULDERICO TEGANI.



LA STATUA AL BARONE DI RIO BRANCO.

L'Atlante Internazionale del T.C.I.

È l'opera del genere più completa, più signorile, e, in rapporto ai suoi pregi, più a buon mercato. — I suoi prezzi sono, a seconda del tipo di rilegatura: **L. 270; L. 300; L. 320;** più le spese di spedizione e di dogana. Il pagamento può venire effettuato anche a rate mensili. — Chiedere opuscolo illustrato alla Direzione del Touring Club Italiano, Milano, Corso Italia 10.



(Inf. Graf, Curitiba)

LE BELLE COLONIE AGRICOLE NEI DINTORNI DI CURITYBA.

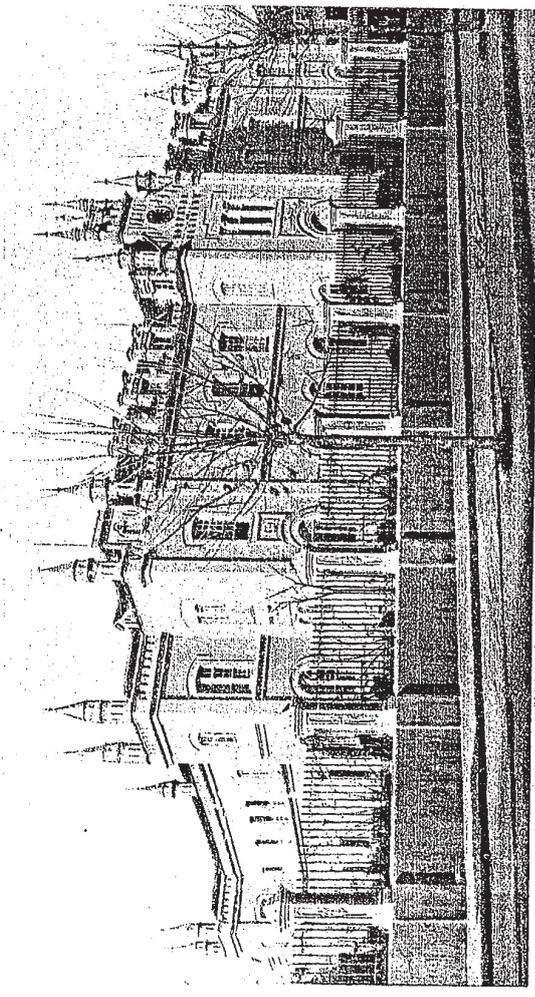
35.000 in tutto lo Stato del Paraná. Ma questo è un argomento ch'è preferibile trattare a parte. Qui diremo piuttosto che Curitiba nel 1927 contava circa 100.000 abitanti, figurando, quanto a popolazione, al sesto posto fra le capitali brasiliane. E in fatto di cifre daremo quelle relative al suo traffico: cifre che, al tempo della mia visita, mi vennero fornite dalla Prefettura Municipale.

Erano allora in circolazione, oltre a 74 autoveicoli governativi, 958 automobili d'ogni marca, fra pubbliche e private, 289 autocarri, 30 motociclette, 625 biciclette. V'erano pure nove eleganti autobus e un notevole servizio tranviario elettrico — con buone vetture motorie e artiosi rimorchi — correnti su cinque linee, che compivano grandi giri per molte strade, tagliando la Rua 15 de Novembro senza percorrerla. Come a San Paolo, il prezzo minimo della corsa era di 200 *réis*, su per giù corrispondenti ai nostri cinquanta centesimi. Il segno di fermata dei tranvai era dipinto in nero sui piloni della luce elettrica. La circolazione dei veicoli — compresi parecchi carretti trainati dai cavalli — era regolata da vigili in divisa «kaki», stazionanti su piccoli poddi collocati in mezzo ai crocicchi.

Ho parlato qui in tempo passato, ma certo

le cose non sono al presente gran che mutate. Senza dubbio è cresciuto a Curitiba, come dovunque, il numero dei veicoli ed è pur sicuramente aumentato il numero degli edifici e delle costruzioni d'ogni genere, essendo l'attività edilizia una delle più visibili ed intense, per cui la città tendeva e tende ad espandersi sempre più nella magnifica conca dell'altopiano che la circonda, in quella ridente Serra do Mar che, a 110 chilometri dall'Atlantico, le fa quasi assaporare l'immenso respiro dell'Oceano, col quale la tiene in comunicazione l'ardita ferrovia di Paranaguá, una fra le più interessanti e pittoresche dell'America del Sud.

Curitiba non è costituita soltanto dalle decorative e rumorose vie del centro, in cui sporge più vivo il ritmo degli affari, in cui s'aspettano le banche, gli uffici pubblici e privati, le aziende commerciali, i ritagli d'ogni sorta e in cui batte più forte e sonoro anche il ritmo della vita mondana; mescolanza che fa sì che anche le gerarchie politico-sociali un poco si confondono e ne viene una democratica fusione di ambienti, di ceti, di atteggiamenti, di abitudini e può capitarvi il caso di dover cercare il vicepresidente dello Stato girando dal suo studio curialesco alla redazione del suo giornale e alla bottega del suo barbiere.



(fol. Gross, Curitiba)

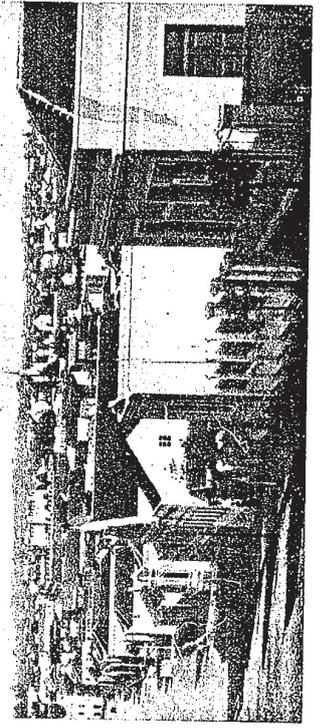
L'AMPIO FABBRICATO DELL'OSPEDALE DELLA SANITÀ.

di Curitiba una vera città cosmopolita. S'intende che vi fioriscono società ricreative, sportive, benefiche, letterarie, scientifiche, commerciali. Tra le prime figurano il « Selecto Club », il « Club Curitiba », il « Verein Thalia », il « Cassino Paranaense ». Tra le associazioni sportive la « Sportiva Paranaense » e la « Liga de Tennis Paranaense », con le relative società affiliate. Tra le ventidue società benefiche si notano quelle dei conduttori di

veicoli, degli *chasseurs*, dei lavoratori di *herua matte* (una delle principali industrie del Paese). Anche fra le varie associazioni se ne contano di polacche, tedesche, russe, siriane e, si capisce, d'italiane. E fra quelle letterarie e scientifiche si possono citare l'Accademia di Lettere e il Centro di Lettere del Paraná e l'Istituto Storico e Geografico. Ho pur visto, sulla rua Rio Branco, un edificio riservato alle pubbliche conferenze, con entrata libera.

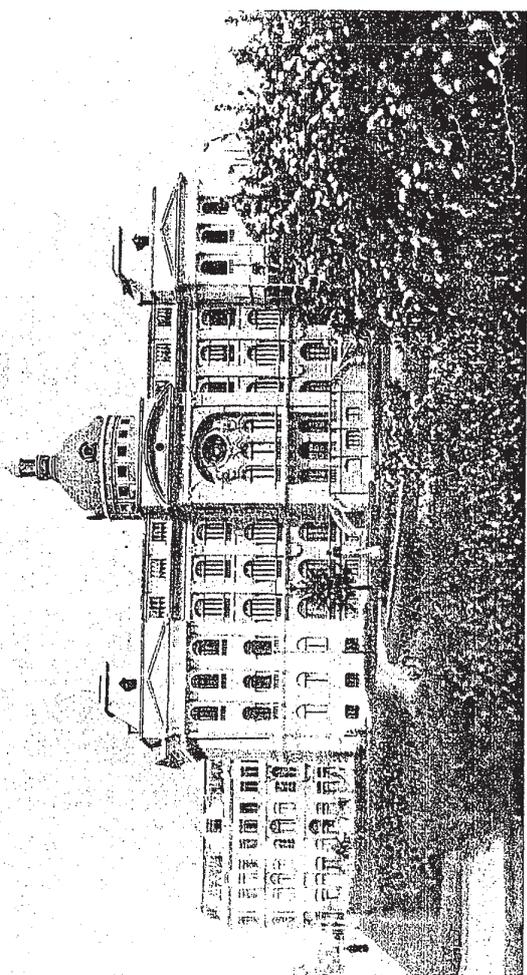
Numerosi sono gli alberghi, sparsi un po' da per tutto e con un gruppo più compatto nelle adiacenze della stazione. Dal *Grand Hotel Moderno* all'*Hotel Johnseher*, dal *Roma* al *Tassi*, dal *Central* al *Commercio* e al *Guarani*, ce n'è di buoni, di discreti, di mediocri, come dovunque.

Quanti italiani vivono a Curitiba? Da cinque a seimila. E 30-



(fol. M. De Lurca)

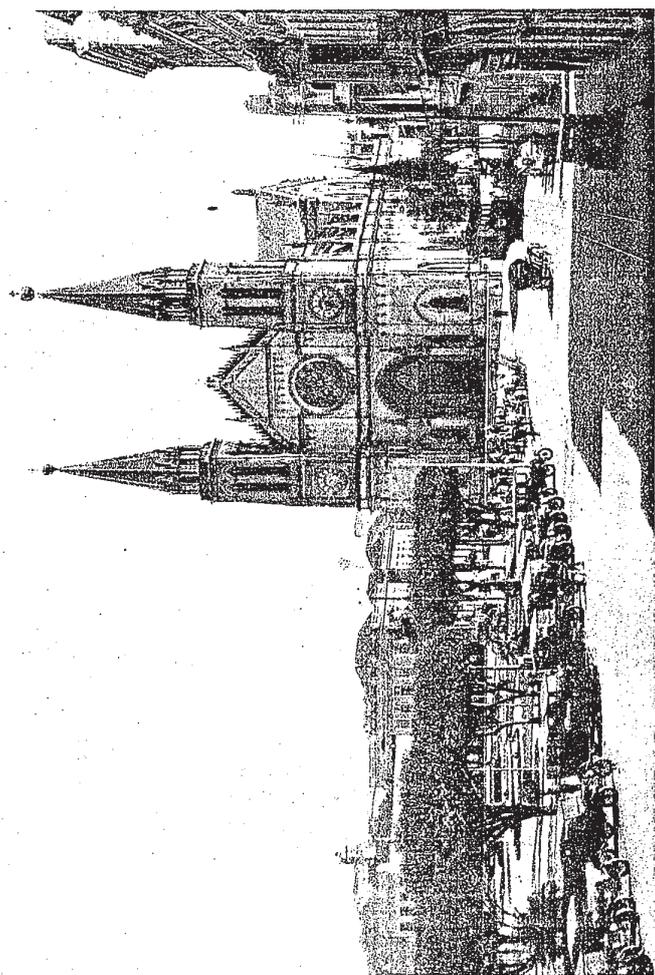
PANORAMA PARZIALE DI CURITYBA.



(fot. Groff, Curitiba)

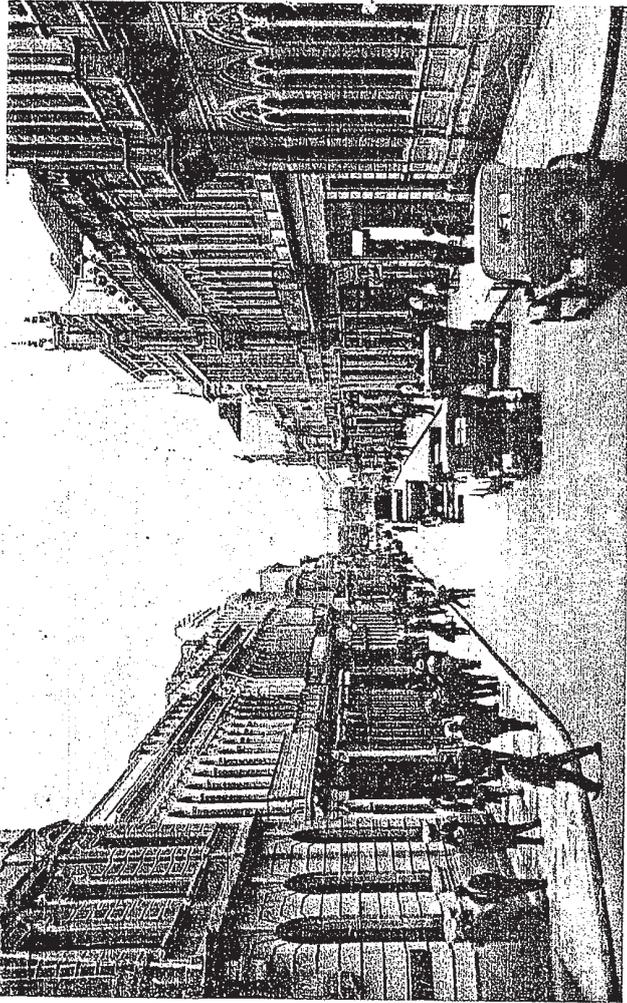
L'IMPONENTE EDIFICIO DELL'UNIVERSITÀ DI CURITYBA.

O Dia, da *A Republica alla Gazeta Polska*, no la presenza di stranieri, e in realtà, ita-
da *Dev Kompass al Lud*, titoli che denota- liani, polacchi, tedeschi, russi e siriaci fanno



(fot. Groff, Curitiba)

LA BELLA CATTEDRALE NELLA PIAZZA INTITOLATA A TIRADENTES.



(det. Groll, Curivita)

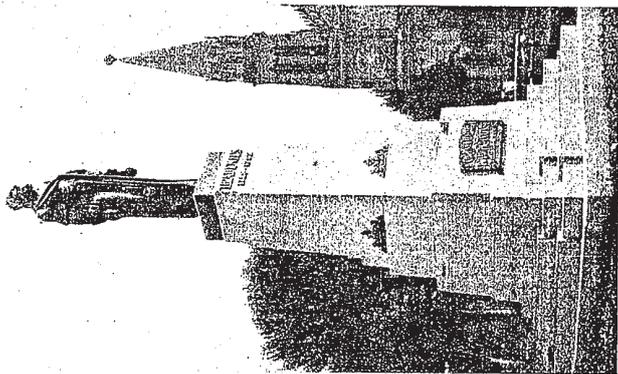
LA RUA DAS FLOVAS, ANIMATA SEMPRE DI PEDONI E DI VEICOLI.

Civile, Chimica Industriale; con gabinetti tecnici e laboratori scientifici riccamente attrezzati (1). Conta inoltre dodici scuole elementari, sei giardini d'infanzia, quindici grandi collegi, la Scuola Complementare, la Scuola Normale Secondaria, un Ginnasio, un Istituto Commerciale e quattro scuole di Commercio; una Scuola Agronomica e un Patronato Agricolo, una Scuola Professionale femminile, la Scuola per gli Artigiani, il Seminario, il Conservatorio di Musica. E vanta un Museo, fornito d'importanti collezioni storiche ed archeologiche, e una Biblioteca Pubblica, dotata d'un gran numero di volumi.

Il suo grado di civiltà è dimostrato anche dalle molte istituzioni d'Assi-

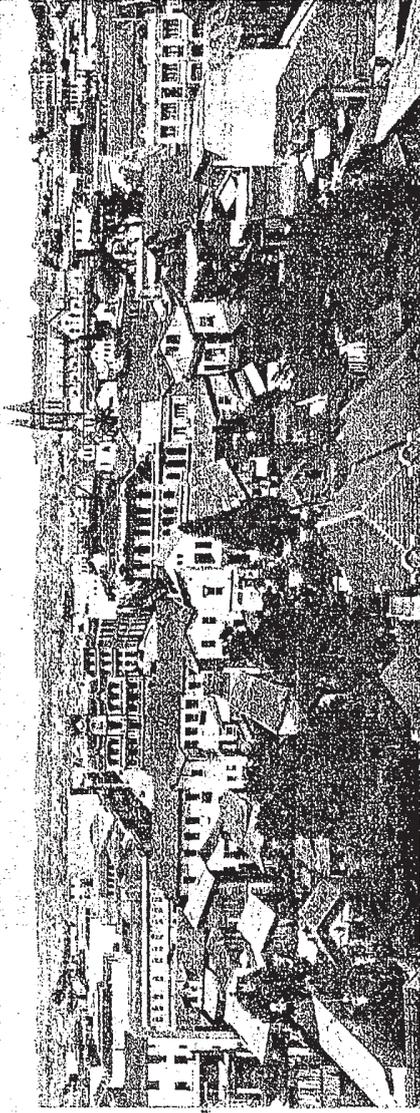
stenza: cinque ospedali, fra cui uno d'isolamento ed uno per bambini; Istituto di Maternità, Istituto di Protezione e Assistenza all'Infanzia, Istituto della « Goccia di Latte », Istituto Pasteur, Policlinico Infantile, due Asili per Minorenni, due scuole di preservazione dalla delinquenza, Società di Soccorso ai bisognosi, Albergo Notturmo, Ospizio per i vecchi, Lebbrosario, Sanatorio di Stato, Croce Rossa, ecc.

Teatri e cinematografi non fan difetto, dal « Guayra » al « Mignon », dal « Central » al « Palazzo », dall'« America » al « Floriano », dal « Teuto-Brazilero » all'« Hauer » e all'« Anthwerke », e non è raro vederci qualche compagnia artistica italiana. Giornali: dalla *Gazeta do Povo* al *Diario da Tarde*, dal *Commercio do Paraná* a



LA STATUA AL MARTIRE DELL'INDIPENDENZA, IRADRANTES, OFFERTA DALLA COLONIA ITALIANA.

(1) Si veda al proposito l'articolo del Dr. A. Mammarella nel Numero di Agosto 1929, pag. 849 di questa Rivista.



(Det. Grofi, Curitiba)

LA BELLA CAPITALE DEL PARANA.

per la musica, in un cortile aperto di fianco. Questa strada procede dritta con una lieve salita sino alla Piazza Municipale, ove sta di guardia la statua del Barone di Rio Branco, il grande Cancelliere del Brasile, e si erge con la sua architettura di sapore gotico l'isolato palazzo della Prefettura.

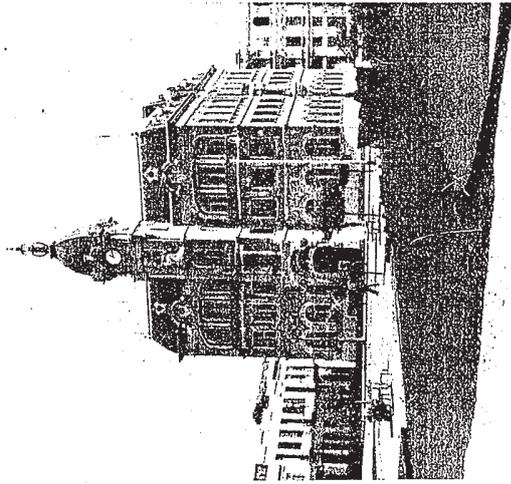
Ma prima d'arrivar laggiù, la strada è tagliata da parecchie trasversali e ve n'è tuttora di terra battuta e con filari di grossi alberi frondosi; e una fra tutte si distingue come la più elegante, la più moderna delle arterie cittadine: la Rua 15 de Novembro, la Rua 15 come la chiamano semplicemente, tutta asfaltata, tutta fiancheggiata di begli edifici e di palazzi, di banche e di caffè, di negozi e magazzini, tra i quali emerge con la sua insegna parigina un Louvre.

Ma guai a voler passare in rivista tutte le strade od anche tutte le piazze, che sono pure in buon numero e gaie di giardini (a cominciare dalla piazza Eufrasio Correia ch'è dinanzi alla Stazione) e che hanno il fresco sorriso di belle fontane, l'utile ausilio di orologi elettrici, la gentile lusinga di palchi per la musica e la civile decorazione di statue dedicate a illustri cittadini, a statisti, a guerrieri, a eroi nazionali.

Spicca oggi fra tutte, nella cornice di eleganti palme che fa tanto leggiadra la piazza Tiradentes (quella della Cattedrale), la statua che corona il monumento del martire Tiradentes: quegli che nel 1742 fu impiccato in Rio de Janeiro per aver cospirato contro la dominazione portoghese. L'opera, scolpita con grande intelletto d'arte dallo scultore Giovan-

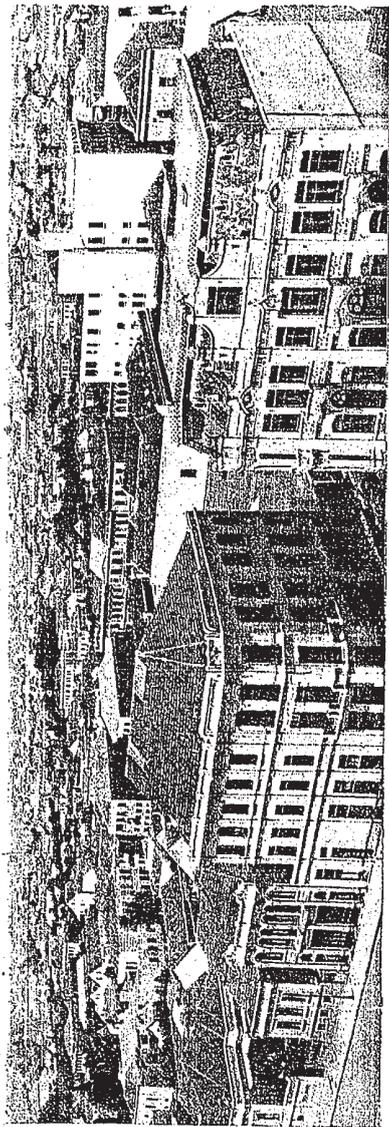
ni Turin — figlio d'italiani ed eccellente artista che visse lungamente a Parigi, ove si distinse specialmente nel Salone del 1922 — venne offerta al popolo paranaense dalla colonia italiana il 21 aprile 1927.

Città di lavoro e di commercio, Curitiba sfoggia sul corso un bel Palazzo del Commercio, ma possiede anche — unica in tutto il Brasile — una Università completa, con una sede superba per le Facoltà di Medicina, Farmacia, Odontologia, Diritto, Ingegneria



(Det. M. De Luca)

LA SEDE DELL'INTENDENZA COMUNALE.



PANORAMA PARZIALE DI CURITYBA,

campagnuola, col pavimento di legno, le nicchie, i pulpitini, le statue colorite che si direbbero fabbricate ad Ortisei, nella nostra Val Gardena, e, chi sa, magari lo sono.

Città festante di verde e scoppiante di salute, almeno alle apparenze e perciò non capisco che ci stiano a fare tanti medici e tante farmacie. Sembra così onesto questo clima, sembra così salubre quest'aria di montagna a 900 metri sul livello del mare! Di giorno, è vero, picchia sodo il sole, ma sempre spira

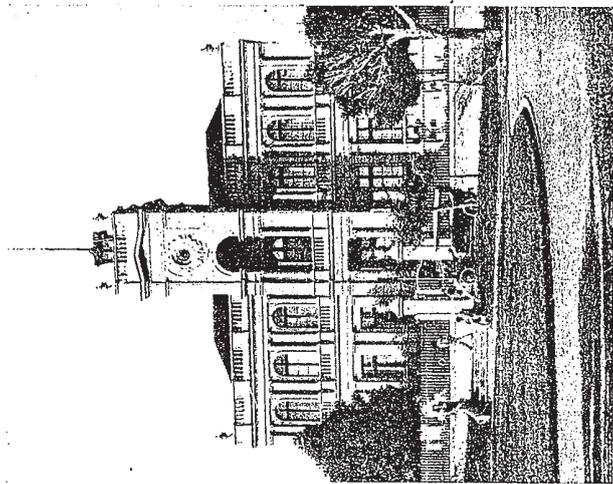
una brezza che taglia la vampa bruscamente, e a sera vien fuori un fresco da *paltò*.

La media annuale della temperatura è di 16 gradi, mi dicono, sebbene l'informazione sia discutibilmente efficace, perchè a formar la media possono concorrere cifre molto alte e molto basse e lo squilibrio non è poi tanto gradevole. Mi dicono anche che piove, sì, ma « qualche volta », come dovunque, e allora mi domando perchè tante botteghe metton fuori, puntati come fucili, tanti ombrelli con sù dei cappelli, quasi a dire: riparatevi.

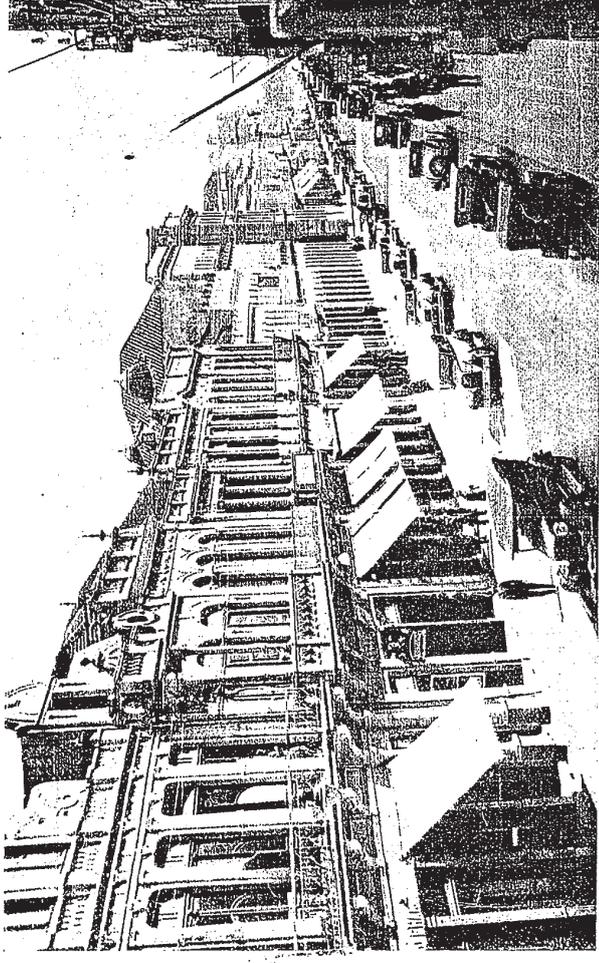
Certo il clima è capriccioso e l'acqua è frequente, come accade sugli altipiani; e tuttavia son sicuro che a Curityba si sta deliziosamente bene.

* *

Ma lasciamo le quisquiglie. Non per nulla Curityba è una capitale, e se vent'anni addietro c'eran le strade irte di sassi e crivellate di buche, bisogna vedere oggi come la città si è assestata e ripulita e come si presenta con decoro sin dalla bella stazione ferroviaria che fa da sfondo a una lunga, larga e diritta strada, la rua del Barone di Rio Branco, tutta lastriata e con i marciapiedi a mattonelle e con edifici in buona parte decentissimi e taluni anzi fastosi addirittura; e non fa nulla se ancora ci sia un tratto selvaggio di erbe ed d'alberi, una « quadra » su cui l'edilizia esita a stabilirsi. Tutto il resto è a posto e da un lato c'è la bianca palazzina del Congresso, con la sua cintura di verde, e dall'altro il palazzotto giallo e massiccio del Governo, col suo corpo di guardia per le sentinelle e con un palco

LA SEDE DELLA DIREZIONE DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE.
(det. M. De Luca, Milano)

1927



(col. Groff, Curitiba)

LA RUA 15 DE NOVEMBRO, LA PRINCIPALE ARTERIA CITTADINA.

IN GIRO PER IL BRASILE

CURITYBA LA BELLA CAPITALE DEL PARANÀ

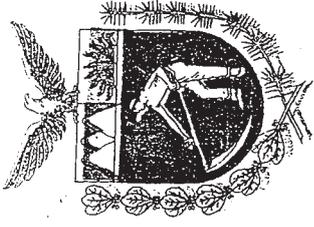
MOLTO carina è questa capitale dello Stato del Paraná, fresca, vivace, rasseranante. Una città provinciale — nel senso che noi diamo a tale qualifica —, ma per ciò appunto tanto amabile, con la sua aria quieta ed innocente, che forse è ingannevole e illusoria, ma per chi passa è una gradevole realtà.

Senza dubbio è allettante vedere nel tardo pomeriggio fluire sul corso cittadino le mille bellezze — e che magnificenza di donne fiorisce da questo incrocio di sangui e di razze! — e i giovanotti starsene in crocchi sugli angoli ad attendere per passarle in rassegna. Sì, proprio la provincia, e per di più brasiliana, cioè d'un paese dove tutto si fa con serena calma.

Dolce città, in cui i soldati in divisa kaki se ne vengono quieti marciando e l'ufficiale che li comanda cavalca loro a fianco sfog-

giando un bel cappellone da boero. Dolcissima città, in cui a sera le fanciulle — e anche le madri — si godono il fresco montanino un po' umido, sedute presso le grandi finestre a terreno, e i vetri spalancati lasciano vedere le stanze e i salotti che anche a chi passa par d'esserci dentro.

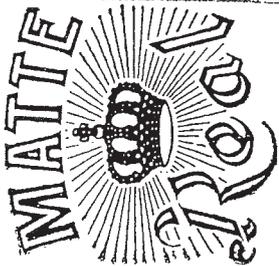
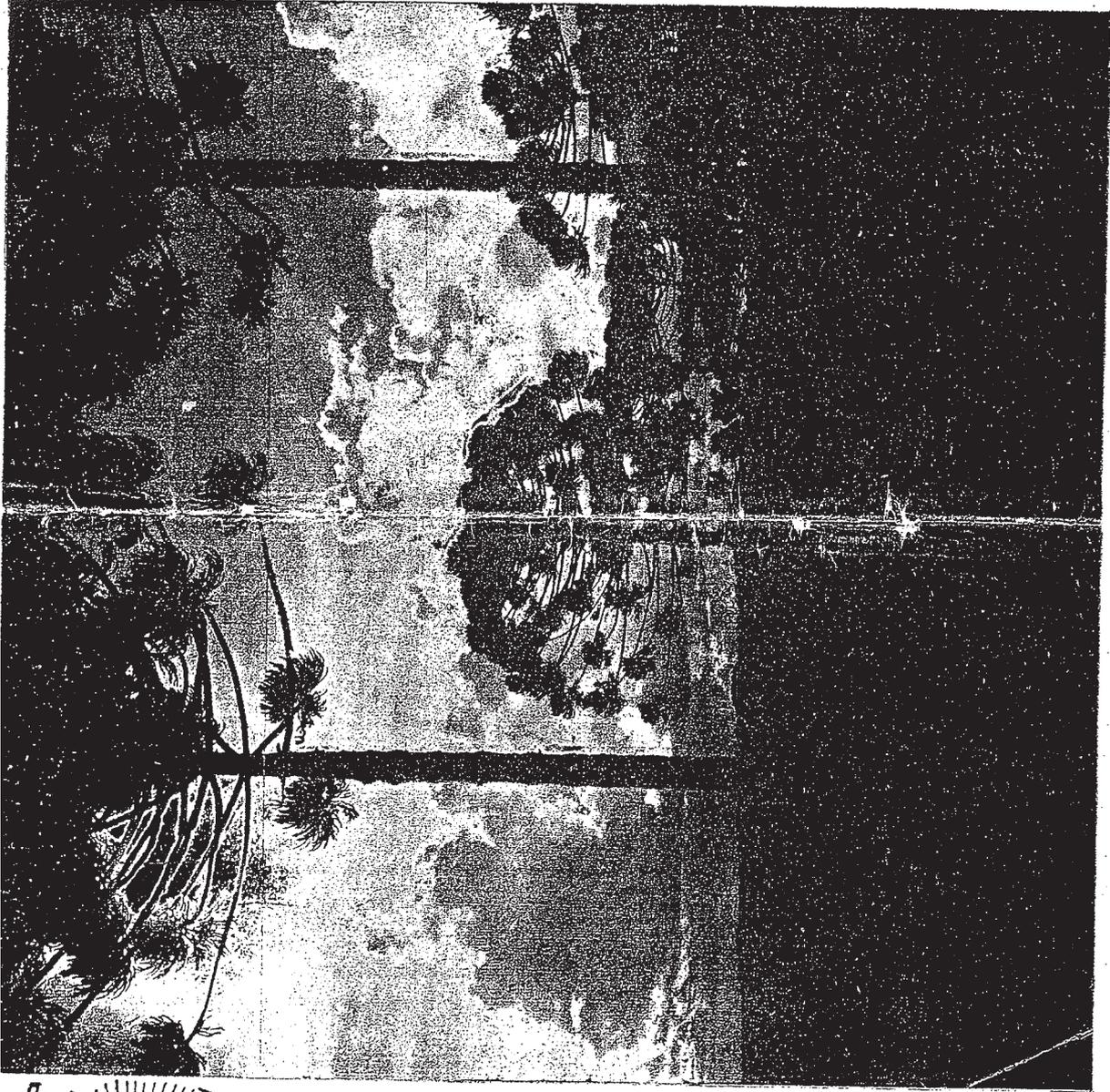
Città chiacchierina — e certo amabilmente chiacchierina — nei molti caffè sempre affollati di brava gente che non ha da far nulla, mentre in verità Curityba è tanto laboriosa. Città pia, in cui s'incontrano ogni momento suore che vanno non si sa dove, appaiate. Ma vi son scuole e ospedali e opere di assistenza, e per questo le buone suore hanno tanto da fare. E chiese vi sono, signoreggiate da una cattedrale che sfoggia due torri un po' tautoniche sulla facciata e una certa pompa nel portale e in tutta la sagoma e la rivestitura esterna, ma dentro è bonaria, mite e un po'



10
MINUTOS
DE
LEITURA,
SOBRE
O
PARANA

Suplemento
da «Ilustração
Paranaense».

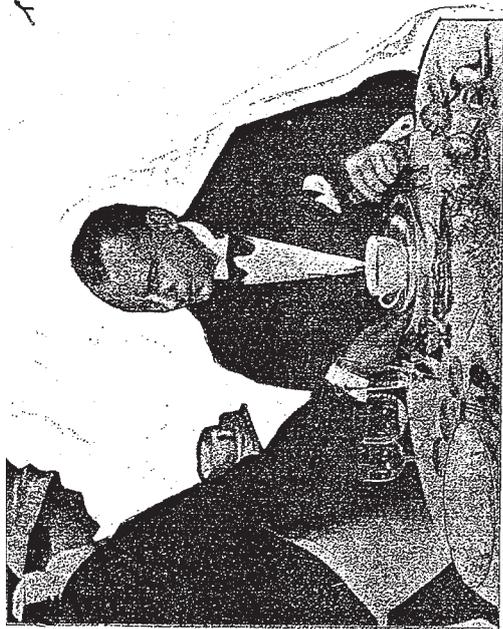
Fotos de
J. B. Groff



TODO
O
PAIZ SABE
QUE É
O MELHOR,
CHA
BRASILEIRO

Fabricantes:
David Carneiro
& Cia.
Curitiba

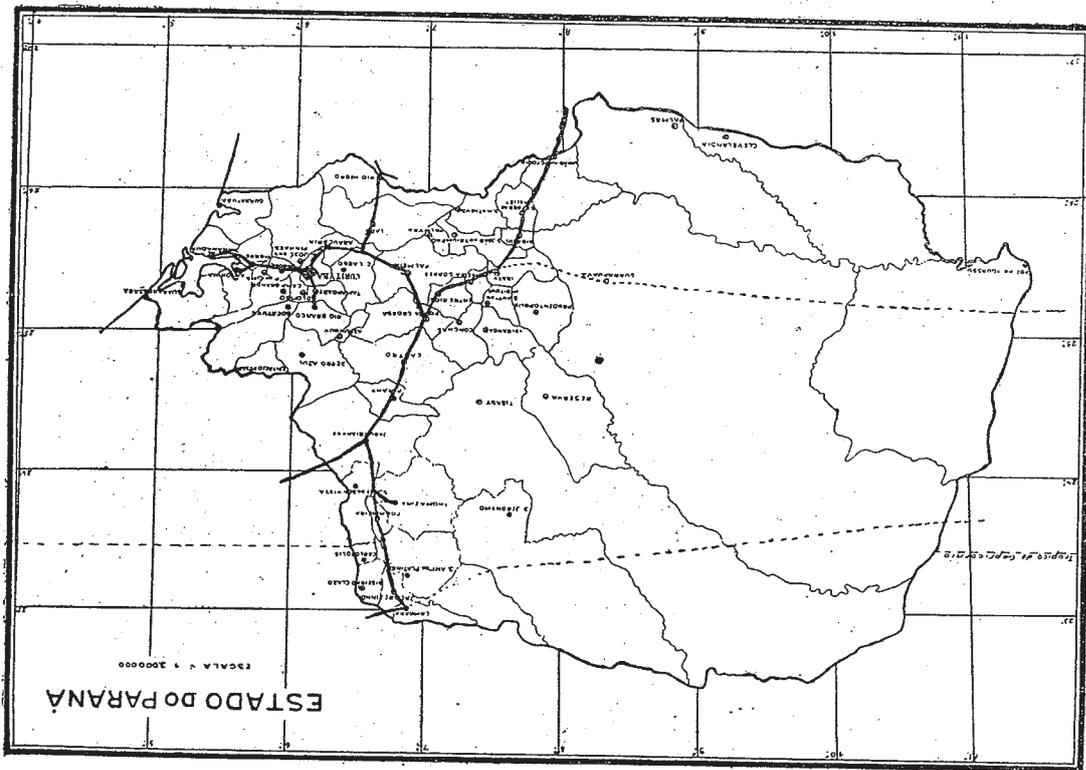
Esse intelectual não seguiu a norma dos artistas românticos que contravam no alcool o material de suas aspirações. — Prático e homem moderno preferiu um excitante que não o prejudicasse e ao mesmo tempo pudesse em prestar-lhe o fluido da inspiração. — De-

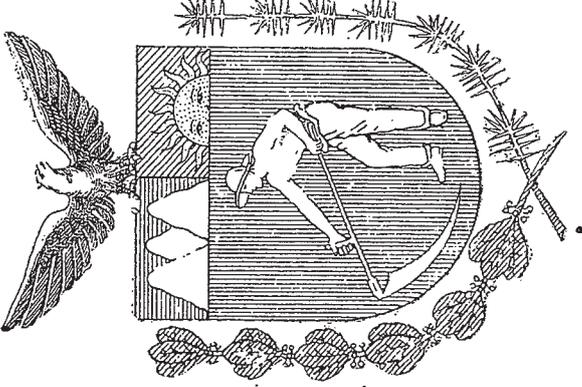


pois de recorrer a todas as especies de bebidas estimulantes, preferiu o «Matte Real» como unico succedaneo do absyntho de Vermele. — Hoje o seu trabalho é methodico, a sua producção é optima e variada e o seu talento é intermitente. — Por isso vemos nessa gravura o intelectual afastando os calices e tomando uma chavena do precioso «Matte Real».

participar dos inconvenientes. — Como se vê o matte convém a todos os organismos. — Como alimento estimulante, como despertador das funções da intelligencia, elle recommenda-se aos intellectuaes; como alimento de poupança e anti-desperdicador, como alimento dynamogeno, quer dizer, como alimento que permite melhor utilizar os alimentos plasticos absorvidos em pequena quantidade, elle convém a toda especie de trabalhadores, desde o operario de rude mister até o

homem de negocios, pois, além de alimentar e retardar a sensação da fome e da fadiga, elle é tambem um activador das funções da motilidade, permitindo assim redobrados esforços. — O matte ainda se recommenda aos doentes, sendo indicado pelo dr. Merzau Tour para as moléstias mentaes nervosas e nas diversas fórmias de depressão, da ancmia, da «surmenage», da neurasthenia como um verdadeiro reconstituente physico». E. S.





O Estado do Paraná está situado ao Sul do Brasil. Os seus limites são ao norte o Estado de São Paulo, ao sul o Estado de S. Catarina, a este o Oceano atlântico, a oeste o Estado de Matto Grosso e as republicas do Paraguay e Argentina.

A Superfície do Estado do Paraná é de 200 mil kilometros quadrados, sendo o territorio dividido em duas regiões: a do Littoral e a Central, a primeira é estreita, baixa e quente, a segunda é vasta e muito elevada sobre o nivel do mar, variando as altitudes entre 300 á 1.400 metros. Na região central ha tres planaltos: o de Curitiba, a 900 metros de altitude; o dos Campos Gerais, a 1215 metros de altitude; o de Guarapuava a 1.365 metros de altitude. O territorio do Estado do Paraná fazia parte da capitania de S. Vicente doada a Marfim Afonso de Souza em 20 de Janeiro 1535.

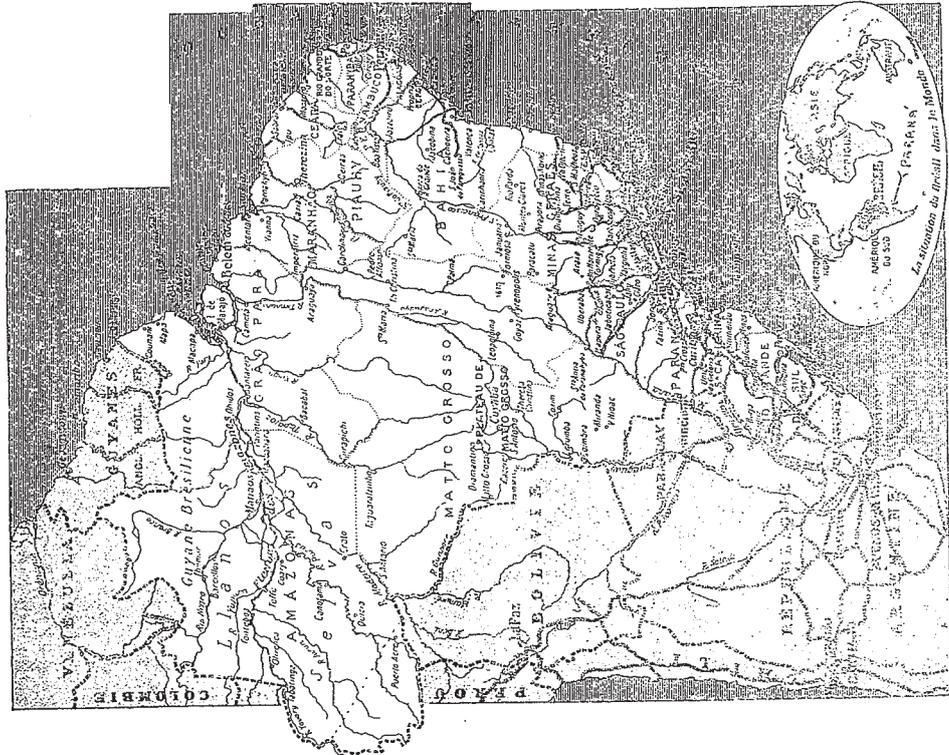
Em 17 de de Junho 1723 foi elevado á comarca com o titulo de

Comarca de Paraná. Em 18 de Fevereiro de 1812 tomou a denominação de Comarca de Paraná e Curitiba, sendo esta ultima a sede e residencia dos ouvidores.

Em 29 de Agosto de 1853 foi desmembrado de S. Paulo e elevado á categoria de provincia, sendo a installação effectuada em 19 de Dezembro do mesmo anno pelo Dr. Zacharias de Góes e Vasconcellos seu primeiro presidente. Em 26 de Julho de 1854 foi determinado que Curitiba seria a nova Capital da provincia.

Em 20 de Outubro de 1916 foi firmado o accordo com S. Catarina perdendo o Estado do Paraná 40.090 kilometros.

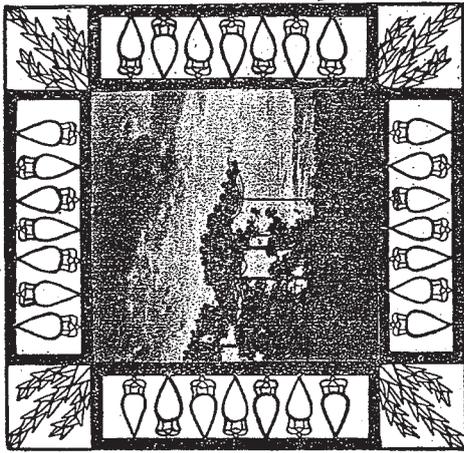
A população do Estado do Paraná no inicio de 1928 era de 938.211 hab., hoje está calculada em 1.000.000 de habitantes. O clima do Estado do Paraná é temperado e saudavel. O inverno é rigoroso nos planaltos, de Maio a Julho. O verão é agradávelissimo, sendo esta a época preferida pelos forasteiros.



Brasil — Superfície 8.485.825 kilometros
Paraná — Superfície 200.000 kilometros

Brasil — população 1929 — 40.000.000 hab.
Paraná — população 1929 — 1.000.000 hab.

O Paraná é a terra do founismo pelas innumeras bellezas esparsas em seu territo-rio. O tou-riste que vi-sitar Curity-ba poderá percorrer fo-do o Estado por via fet-rea ou rodo-viaria, cujo centro está

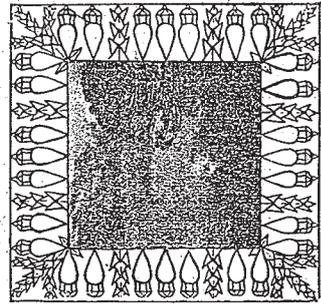


na capital, a exemplo de S. Paulo. As bellezas do Parana que mais poderão estaiar o forasteiro são: Os Saltos do Iguassú, Ivalhy, e Guahyra, estes ultimos os maio-tes do globo; Villa Velha — a cidade dos monumentos naturates. Lagôa Dourada, Ferrovia Para-nagua = Curityba, obra prima da engenharia nacional, a extensa ba-hia de Paranaguá.

com seus lindos recantos, ilhas e edificações colo-niates; Morretes sobre o Nhun-diaquara; Marum-by o pico domi-nante do Estado; Estrada da Gra-ciosa; as grutas e os arredores de

Curityba; Guaratuba e suas lin-das praias; Lapa a le-gendaria ci-dade da Re-volta de... 1893; o fa-moso sal-to Vêo de Noiva; Ti-bagy o rio dia mani-fe-ro, os exten-sos campos de Guara-

puava e Palmas; os pinheraes que cobrem grande area do Estado, considerados os reis das flores-tas brasileiras, normalmente os centenários possuem de 20 a 40 metros de altura e com diámetros de um a dois e meio; Rio Iguas-sú e Rio Paraná, principalmente nas partes navegaveis e os reno-mados hervaes de cujas folhas se



extrae o Matte que é a fonte de maior riqueza do Estado. Só em 1928 o Paraná produziu perto de 100 milhões de kilos que foram exportados para o paiz e estrangeiro.

excita suavemente. «Se o matte vale o alcool, como excitante muscular, elle vale mais como excitante intel-lectual não so-mente porque

Os argentinos obiveram este anno o cam-peonato sul a-mericano. Elles com os Uru-guayos, são considerados os melhores jo-gadores de foot-ball do mundo. Na ultima o-lympiada, os Uruguayos fo-ram os cam-peões do cer-tamen e os Ar-gentinos, colo-caram-se hon-rosamente em segundo lugar. Os jogadores platinos duran-te os treinos fa-zem uso cons-tante do «Mat-te Real», afim de se mante-rem em perfei-ta forma. Ro-mano, até che-ga a recom-mendar á fo-ristas os esport-istas a excel-lente bebida.



opera. sobre o cerebro mais que as bebidas alcoolicas, mais ainda, e sobretudo, porque a excitação intelectual que elle determina é mais doce, mais calma, mas em relação com as

Ao transpor a serra do mar, vindo dos litoraes, o homem branco estacou ante a immensidade da coxilha ponteadá de capoes de alfissimos pinheiros.

Era o paiz do Tinguay valente, idealista e generoso. A flor dos campos balouçavam os toldos de folhagem de suas cavernas abertas no solo, para que a construçã dos acampamentos não maculasse a beleza sem par daquela natureza, nem o rumor das gentes primitivas perturbasse a passrada no dominio absoluto da amplidão. O pinheiro era o rei desse paiz. — Rei de bondade, altivo na sua estrutura, mas fraternalmente acolhedor nos largos braços sempre abertos da sua ramada. A abundante prodigalidade dos seus fructos possibilitou a vida dos tribus amerindas e as incursões das que primeiro possuiram e amaram nossa terra e



que deram seu sangue para nossa raça. Foi do seu lenho a casa dos primeiros vindos. — A casa, a mesa, o berço, o esquite dos que vieram depois.

Hoje é ainda a mais abundante riqueza do nosso sertão, a árvore mais caracteristica da nossa flora, a mais tocante belleza da nossa paizagem. E se foi o pinheiro a árvore providencial de nossos primeiros dias é, ainda aquella que pela sua utilidade possibilitou a colonisaçã

systemática do nosso sólo, e assim, a figura será também para a população de todas



as origens que aqui habita, o symbolo integro do passado ao presente e a alvorada promissora

de nossa actualidade a esse futuro que ha de ser fatalmente grandioso porque grandiosos também são as linhas da estrutura physica e moral da nossa terra e de nossa gente.

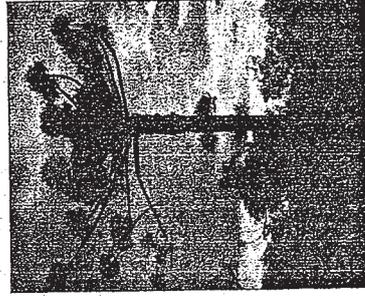
R.M.



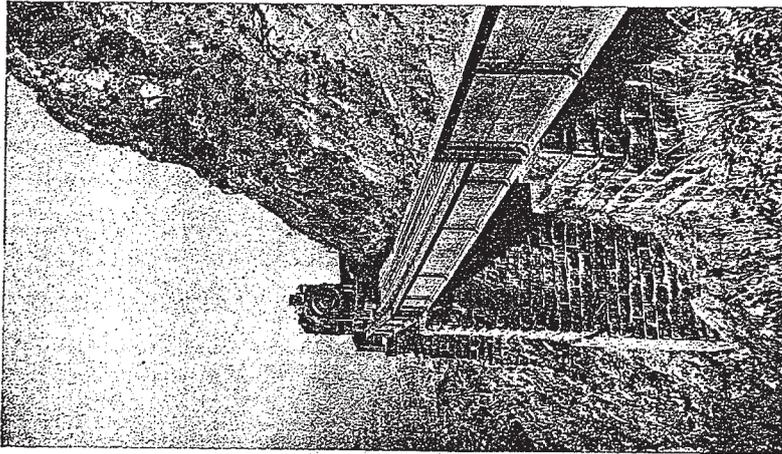
Indiscutivelmente o segredo da belleza da mulher está na saúde. — E é por isso que a senhora que illustra a nossa pagina está preparando para as suas amigas que estão a chegar uma chavena do famoso «Matte Real» — o delicioso e incomparavel chá brasileiro que está em moda nas principaes cidades da Europa. — É fora de duvida que as chilenas, platinas e as brasileiras do Sul, as mais bellas mulheres do mundo, são apreciadoras dessa excellente bebida. — Não se esqueça, pois, gentil leitora que a belleza precisa de um corpo são e de sangue purissimo. — É o «Matte Real» poderá com o seu uso quotidiano cooperar efficazmente na vossa formusura. O seu preparo é facilimo, o seu gosto é agradabilissimo e o seu acondicionamento é perfeitissimo. Teremos, solicitando, o maximo prazer em enviar-lhe um pacotinho como amostra, com as respectivas instruções para o seu preparo.

condições normaes da nossa existencia que segue a proeza pela ingestão de be-

vidas alcoolicas.» — O seu alcaolide, a mateina, tem as propriedades da cafeina sem lhe



A via ferrea que liga o porto de Paranaguá a Curitiba, é, como se sabe, a mais arrojada e imponente que se traçou neste paiz. A ideia da sua construção nasceu em 1875. Quatro annos mais tarde, organizou-se no Brasil, a « Compagnie Général des Chemins de fer Brésiliens », que se incumbio de executar o plano do governo. Impedidos varios appellar para os nossos engenheiros, mais co-nhecedores dos acci-dentes geographicos da região. — Foi então confiada a execução dos trabalhos dessa linha, que é um dos nossos maiores orgulhos, á competencia tradicional de Teixeira Soares, que ali conquistou para a engenharia nacional mais um justo titulo de gloria. — A



O terceiro trecho, de 24 kilometros, de Piraquara a Curitiba, foi aberto ao trafego em Fevereiro de 1884. Total 110 kilometros da orla maritima a capital do Paraná, em pleno planalto e a 900 metros de altitude.

* * *
Os trabalhos dessa via encontraram, a principio, os maiores obstaculos e difficuldades. A companhia franceza, feve, pois, de appellar para os nossos engenheiros, mais co-nhecedores dos acci-

Viaducto Carvalho Estrada F. Paraná
dentes geographicos da região. — Foi então confiada a execução dos trabalhos dessa linha, que é um dos nossos maiores orgulhos, á competencia tradicional de Teixeira Soares, que ali conquistou para a engenharia nacional mais um justo titulo de gloria. — A

tos do organismo. — O matte, segundo experimentadores seus, como Couty, Macquaire, Doublet, M. de Tour, tem influencia notavel sobre o aparelho circulatorio, sobre o muscular e sobre o tubo digestivo. — A sua ação nutritiva é tambem assás importante, não tanto pelas resinas, gomas e materias albuminoides nelle contidas, e capazes de serem assimiladas, mas muito especialmente por se haver no organismo como um alimento de poupança. — Neste ponto de vista o matte é precioso. — Elle permite em jejum prolongado. — Associado a uma alimentação insufficiente, elle restabelece o equilibrio, impedin-

do a desnutrição do organismo. — Estas duas virtudes do matte tornam-no alimento indispensavel para o operario, o funcionario publico e o empregado de escriptorio, emfim para todos que, fazendo apenas um «lunch», uma refeição ligeira pela manhã, são obrigados por circunstancias de seus negocios a trabalhar muitas horas dentro do espaço que medeia entre as duas refeições. — Só o matte é capaz de facultar esta energia, esta sensação de bem estar, permitindo que se trabalhe e despenda actividade entre duas refeições afastadas por muitas horas uma da outra — Hoje que a vida intensa dos negocios obriga o homem a mul-

Eis o lema de sport: Aquelle que tiver mais força e destreza, atirará o dardo a maior distancia! Um bom atleta sabe manter os seus musculos e o seu corpo preparados para a lucta. — Os indios possuam destreza e vigor incomparaveis e a base do seu alimento era uma infusão de «Herva Matte». — Hoje, devido aos progressos da sciencia, preparou-se um artigo excepcionalmente optimo. — Trata-se do «Matte Real», uma bebida que estimula e dá força. — Experimente e verá como em poucos dias as vossas performances melhorarão sensivelmente.





O gaucho é o melhor cavalleiro do mundo. Afira o laço com precisão. Galopa como um centauro. Nada o infundia. Entfim é um homem perfeito, forte, perspicaz, intelligente e alegre. Não é vadio. — Todas essas virtudes, porém, originaram-se no uso, quasi abuso, constante do matte. — É por ser viciado quasi em tomar essa bebida, o gaucho conseguiu o requinte de seccionar a melhor marca da illex. — É o «Matte Real» é o livro de cabeceira do dominador dos pampas.

tiplicar-se, hoje que uma como febre do trabalho se apodera das populações urbanas, o matte é a bebida que se devia universalizar. — Elle não só «engana o estomago», no dizer popular, mas ainda mantém as forças, e mais, sendo como é uma bebida excitante, predispõe o homem para o trabalho, quer physico, quer mental. — Mas, se por estas virtudes que assignalamos o matte é bebida de escolha para o operário, o burocrata, o homem de acção, não será ella uma bebida recommendavel para os que se dedicam aos trabalhos

intellectuaes? — Certamente que neste ponto de vista o matte é o excitante mais conveniente possível. O café e o chá alimentos de economia e excitantes poderosos do systema nervoso central e da actividade cerebral, mas pela tendencia de exasperar o funcionamento cerebral, pelo seu poder vaso-constrictor, estas bebidas elevam exageradamente a pressão sanguinea e favorecem incontestavelmente o desenvolvimento da arterio-esclerose. — Só se devem, pois, usar estes nervinos com moderação. — O matte, ao contrario,

ACTUALIDADE PARANAENSE

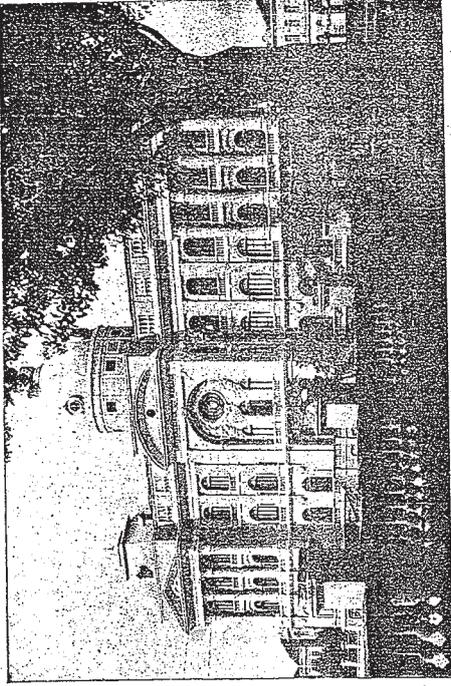
Exportação (exterior 1928) 163.756 contos.
 Importação (exterior 1928) 22.476 contos.
 Diferença para mais — 141.283 contos.
 Café exportado em 1928 — 438.193 saccas.
 Herva Mate » » » 87 milhões de kilos.
 Madeiras » » » 18 mil contos.
 Um paranaense vale 174\$802, estando o Estado colocado em 3.º lugar no Brasil pelo valor economico de cada habitante.

Receita do Estado 1928 28.801:239\$600
 Receita Federal 1928 28.716:242\$828
 Renda aduaneira 1928. 7.427:354\$664
 Renda postal 1928. 1.289:282\$965
 Renda do telegrapho 1928 1.611:244\$376
 Despesa Federal no Estado 1928 16.665:225\$769
 O Paraná enviou á União depois de feita a despesa: 12.051:016\$525, figurando entre os seis maiores Estados do Brasil na estatística geral.

Ferrovias em trafego 1.292 kilometros
 Ferrovias em construcção. 513 »
 Estradas de Rodagem. 18.000 »
 Auto Estradas 3.033 »
 Estradas macadamisadas e bituminadas 226 »
 Navegação Fluvial 1.100 »

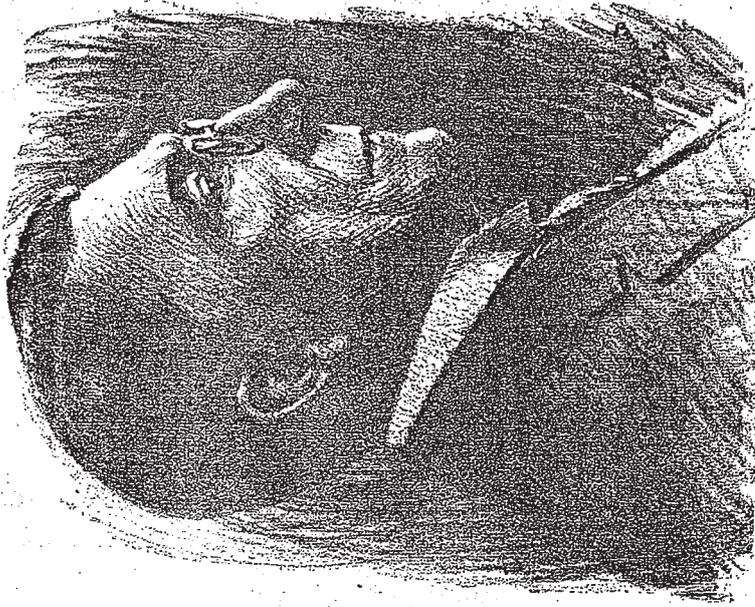
O Paraná possui a mais longa rodovia da America do Sul que vae do Atlantico ás margens do Rio Paraná. Fabricas 1927 — 915 com 87.803:000\$000 de capital e 19.346 operarios.

O Paraná possui a maior fabrica de Phosphoros e as maiores hervateiras da America do Sul. Sociedades agricolas 1929 = 103 com 7.210 socios.



Universidade do Paraná, fundada em 1912.

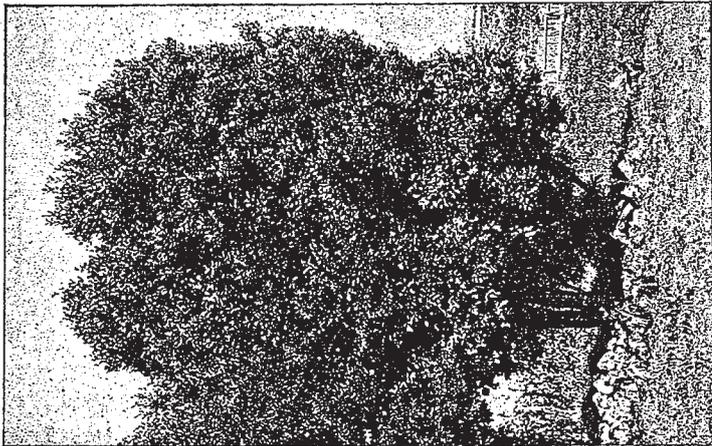
O Estado do Paraná ocupa o primeiro lugar, relativamente a sua população, na estatística da Instrução Pública do Brasil. — Escolas funcionando em todo o território 2.008 com 3.003 professores. — Em 1928 a cifra da frequência alcançava 73.266 alunos, neste anno alcançou 79 mil alumnos. — A capital é o maior centro de cultura do Estado. — O seu excellenté clima, os jardins, ardores, as casas de assistencia, as grandes indústrias e as montanteas pontes da ferrovia Paranáguá-Curitiba cooperam eficazmente para que Curitiba seja a melhor cidade Universitaria Brasileira. — A instrucción, das mais adiantadas do paiz, é ministrada em 288 escolas; 6 Jardins de Infancia; 25 grandes Collegios; Escola Complementar; Escola Normal Secundaria; Gymnasio com duas seções, interno e externo; Instituto Commercial; Escola Agronomica; 4 Escolas do Commercio; Patronato Agricola; Escola Profissional Feminina; Escola de Aprendizes Artífices; Seminario; Conservatorio de Musica. — A Universidade possui os seguintes cursos: Medicina. Pharmacia, Odontologias, Gabinetes Technicos etc. cas, Gabinetes Technicos etc.



Desenho de A. Andersen

EXMO. SNR.
DR. AFFONSO ALVES DE CAMARGO
PRESIDENTE DO ESTADO DO PARANA
1928 - 1932

Poucos igno-
ram o valor
da produção
da Herva
Matte no de-
senvolvimen-
to commer-
cial do Brasil.
O Paraná vi-
ve semeado
de herveas
excellentes,
sendo a co-
lheita feita de
Junho a Ou-
tubro, cortan-
do-se as ha-
tes mais com-
pidas e mais
providas, de

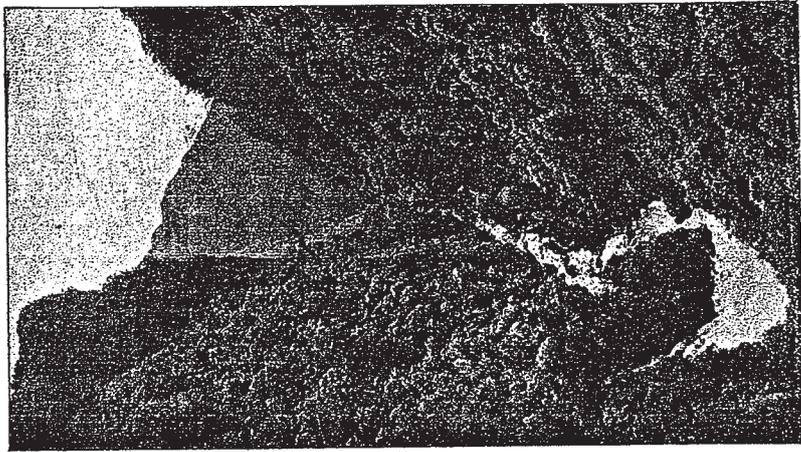


folhas. Se-
gue-se a fos-
tagem, vêm
depois a que-
brados ramos
e das folhas.
As folhas de-
pois de sec-
cas completa-
mente no bai-
baquá, são tri-
furadas por
um rolo con-
co, provido de
saliencias.
Em seguida
são ensaca-
das e envia-
das ao enge-
nho que com
máquinas
modernos a
beneficia de-
finitivamente.

Um bellissimo
pé de Herva
Matte.

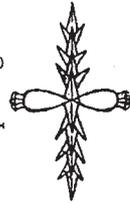
O valor do matte, no ponto de
vista nutritivo, é ministrado pri-
meiro pela prova pratica, segun-
do pela sciencia. — A prova
pratica ministram-no a vida e os
costumes da região hervateira.
E' conhecida tradicionalmente a
resistencia do gaúcho. — Sabe-
se, que, quer em viagem, quer
em trabalhos da vida pastoril,
ha dias em que elle passa ape-
nas com as suas repetidas in-
fusões de matte, e não sente

fadiga, conservando o seu bom
humor e sua disposição. — A
sciencia traz uma contribuição
ainda mais solida. — Examinan-
do quimicamente o matte, elle dá
uma composição identica á dos
demais alimentos ditos estimulân-
tes, como o café, chá, o cacáu,
a kola e o guaraná. — Estes
são chamados alimentos de pou-
pança, quer dizer alimentos que
não trazem força, mas conser-
vam a energia, poupam os gas-



estrada atra-
vessa 14 tu-
neis, 38 via-
ductos, 30
pontes e 34
pontilhões. —
Dentre as o-
bras de arte,
salientam-se
a ponte de S.
João e o via-
ducto Carva-
lho, que as-
signalou elo-
quentemente
o valor e a
competencia
dos engenhei-
ros que os
construíram.
A audacia do
traçado dessa
linha ferrea
fêz sido cau-
sa da justa
admiração de
estrangeiros
illustres, que
a visitaram.

Ao lado do arrojado
empreendimento da
nossa engenharia a via ferrea
Paranaguá-Curitiba apresenta-
nos as paisagens mais assombro-
sas, as telas
mais empol-
gantes os pa-
noramas mais
extraordinarios!

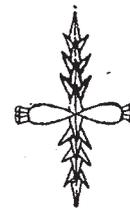


Os comboios
partem do
litoral, do por-
to de Parana-
guá, á 6 me-
tros acima
do nível do
mar, e, de-
pois de ser
penetreados
montanhas,
atravessarem
abismos, su-
birem escar-
pas, furarem
funcis, ché-
gam a Curi-
tyba, a 900
metros de al-
titude. O via-
jante vê de-
ante de seus
olhos um ka-
leidoscopio
maravilhoso!

— Os man-
gues e as
jiçaras da re-
gião baixa, as matias vir-
gens os entrelaçados das
serrarias e os pinheiros
imponentes do planalto! — A
estrada de ferro Paranaguá-Curi-
tyba é, com justiça e sem apai-
xonamentos,
a concepção
mais genial da
engenharia
brasileira!

Valle do Ipiranga
Estrada F. Paraná

gião baixa, as matias vir-
gens os entrelaçados das
serrarias e os pinheiros
imponentes do planalto! — A
estrada de ferro Paranaguá-Curi-
tyba é, com justiça e sem apai-
xonamentos,
a concepção
mais genial da
engenharia
brasileira!



são e os seus afluentes são relativamente pequenos. — O Rio Paraná, acima dos Saltos, possui 2.000 quilômetros até as suas nascentes, recebendo as águas dos rios Piquiry, Ivahy, Paranapanema, Tiete, Rio Grande, Ivinhema, Parado, dos Bois, Bartholomeu, Marcos, etc., que são alguns iguaes e outros muito maiores do que o Iguassú. — As quedas, conhecidas até hoje, são em numero de 18 e não 7 como antigamente. — A Malte Larangeira construiu diversas pontes pensis, para tornar facilimo a visita aos Saltos! — Esses poderão ser visitados por duas vias. A primeira descende do Rio Paraná de Porto Epitacio que está ligado á S. Paulo por ferrovia. A segunda, de Ponta Grossa, em rodovia até Foz de Iguassú e depois subindo o rio até Porto Mendes e deste até Guayra em ferrovia. — O potencial hidraulico de Guayra ainda não está definitivamente estudado, alguns calculam em 40 milhões de cavallos outros em 60, 70 e mais milhões. — O que não resta duvida é ser Guayra a maior catarata do globo, pois tanto Iguassú como Niagáta e Zambeze, todas juntas não poderão alcançar a potencia desta. Comparem a altura do desnivel e o volume d'agua que despeja-se nas cascatas e então veremos a diferença, recordando-se sempre que o Rio Paraná, possui a segunda bacia do Brasil e a quinta do globo.



Salto Floriano Peixoto ~ Saltos do Iguassú.

A FESTA DO PÃO.

A 6.ª de Janeiro de 1930 se realizou em Curitiba, pela segunda vez, a FESTA DO PÃO, tendo ocorrido a primeira em 1918, por ocasião da primeira presidência de S. Exa. o Sr. Dr. Affonso Camar-

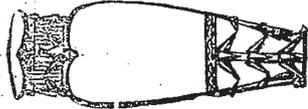
go. Desta vez a FESTA DO PÃO constará de um programa muito mais vasto porque comemorará a maior safra de Trigo realizada até hoje no Paraná.

Constará do seguinte:

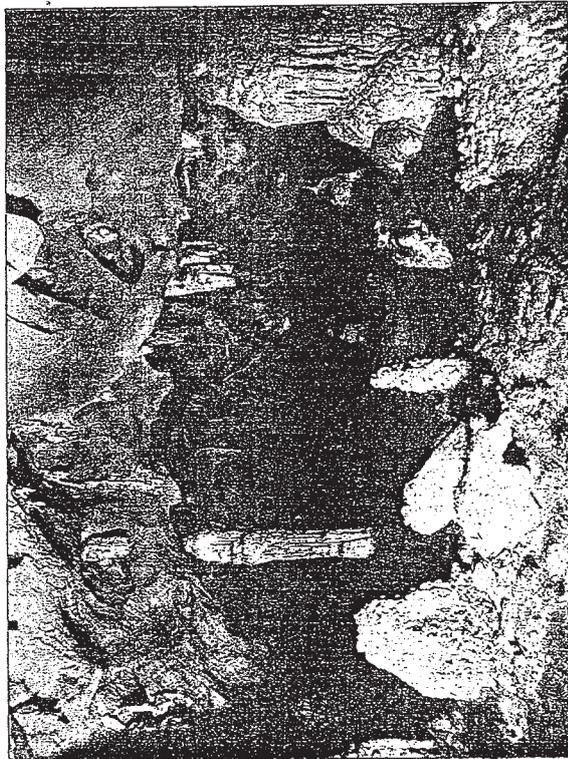
— Cunhagem e distribuição de Medalha Commerativa da Safra de 1929. — Entrega dos diplomas e medalhas de Merito Agrícola creadas por Lei e conferidas pelo Governo no decurso do anno corrente. — Emissão do Sello da Cruzada do Trigo no Paraná, de propaganda do fomento dessa cultura no paiz. — Distribuição para todos Estados de Cartões Postaes Estatísticos demonstrativos dos processos empregados e das produções realizadas na cultura do Trigo no Pa-

raná, nos ultimos 6 annos. — Exibição, nos principaes cinemas de Curitiba, S. Paulo e Rio, do filme os Trigaes do Paraná. — Formatura na Praca Tiradentes, das duas composições do Comboio do Trigo; organização que não de-

ziza influencia teve nas conquistas até agora obelidas na elevação e no melhoramento da produção do Trigo no Estado. — Formatura do mesmo local e pela mesma occasião, das delegações de 103 Sociedades Regionaes de Agricultura filiadas á União Rural Paranaense, que virão á Capital em homenagem ao Governo. — Instituição do Dia do Pão Nosso, sendo esse alimento, em todos as padarias de Curitiba, feito com farinha de Trigo do Paraná. Em todas as egrejas do Estado as hostias das missas desde dia, serão feitas com farinha do Nosso Trigo, produzida no moinho do Campo Experimental de Sementes e Indigera.



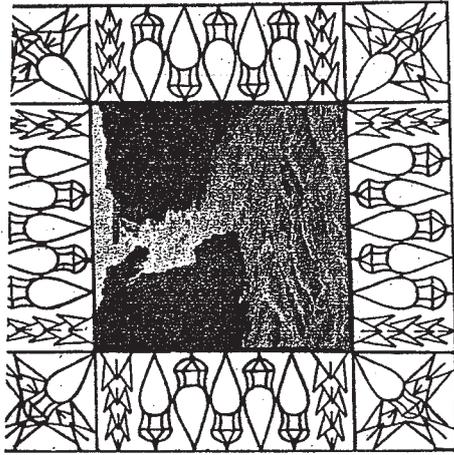
— As grutas existentes no Paraná são bellas, extraordinariamente caprichosas, capazes de empolgarem o espirito curioso dos turistas. — O numero dessas grutas é bastante grande, sendo notaveis as de Bacaitava, em Colombo; Itapirussú, em Tamandaré; Lança, em Rio Branco; S. Luiz do Purunã em Campo Largo e Bandeirantes em Bocayuva na fronteira Paraná — S. Paulo. — Em geral essas grutas são formadas de estalactites, constituídas de imponentes concreções desta especie, apresentando folhos enrugados muito curiosos, globos e mossos irreguloses de conformações estravagantes.



Gruta de Bacaitava.

— As grutas de Bacaitava e Itapirussú, nos arredores de Curitiba, são de dimensões enormes, apresentando dois andares distinctos, onde se encontram concreções calcareas, limonita, malachita e manganiita, formados pela precipitação chimica do carbonato de calcio.

curso de 4.290 kilometros das nascentes á sua foz é interrompido pela serra de Maracajú, no Estado do Paraná, formando os Saltos de Guayra, considerados os maiores do globo. A largura do rio acima dos Saltos é de 3.846 metros, para, na extremidade opposta reduzir-se a 80 metros. — A região dos Saltos occupam um desenvolvimento de 4.600 metros e a sua forma é aproximadamente a de um funil. A differença de nivel entre o plano superior e o inferior é de 115 metros. — Esses Saltos são desconhecidos completamente no Brasil, procurando-se mesmo nas listas das



Guayra ~ Salto n. 14



Salto de Guayra

quedas impotentes do mundo, não figura a grande cataracta do Rio Paraná, Em geral, confundem os Saltos de Iguassú com os Saltos de Guayra ou 7 Quedas, sendo esta ultima cinquenta ou mais vezes maior. — Senão vejamos: o Iguassú possui 1.200 kilometros de exten-



hotel brasileiro, o do pintor e o lado esquerdo do Iguassú. A melhor época para visitar os saltos é a invernal. Nessa época as águas estão baixas e a temperatura agradável, podendo-se assim, per-

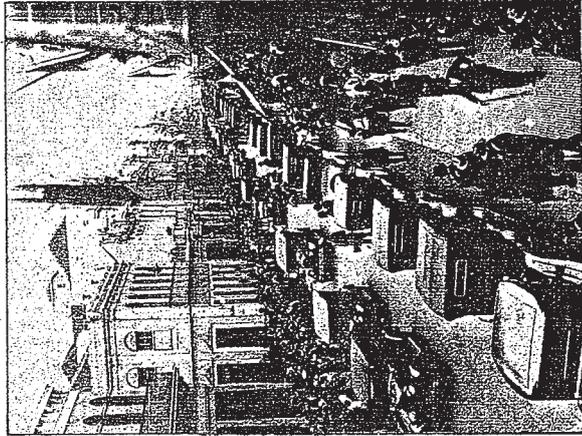


correr todos os recantos do maravilhoso ambiente. Os saltos do Iguassú devem ser vistos dos dois lados: se desejamos vê-los por completo. O Iguassú é cerca de dez vezes e meia mais alto que o Niagara no seu maior salto e a mais extensa das cataratas do mundo. A primeira pelo relevo artístico e pela forma imponente que oferece as suas águas. — Para prazer da vista do homem, precipita-se em centenas de saltos formosos, envolvidos na ramaria de uma vegetação tropical. — Enfim, suplantada a toda a beleza, pela diversidade das formas e variedades do colorido. — De Curitiba pode-se visitar os saltos, atravessando o Estado do Paraná de Este a Oeste, de automóvel, em 5 dias. — Ao turista do Rio, o mais fácil é descer o Paraná por Porto Epitácio, via Guayra. Além de percorrer uma extensão considerável do Rio Paraná, em magníficos vapores de Guayra e outros meios que tombam no Paraná, pois, as margens desse, depois dos referidos saltos, são altíssimas, estreitas e empedradas, a largura do rio algumas vezes não passa de 500 metros, tendo profundidades de 400 a 350 metros.

Rua 15 de Novembro - Curitiba



— A colonização estrangeira, principalmente a alemã, a polaca e a italiana é uma das causas da grandeza do Estado do Paraná. — A topographia, clima, salubridade e a incomparável beleza de suas terras atraem os colonos que facilmente se acclimatam e se estabelecem definitivamente no Estado. — O colono, no Paraná, possui a sua pequena propriedade, a sua carroça, o seu gado, enfim é um homem feliz e independente. A casa do colono é arranjada a gosto, com cortinas nas janelas, jardim e pequeno pomar ao redor. — Em geral os colonos, conservam os traços característicos de suas origens e frequentemente pelas ruas de Curitiba e outras cidades, apanham-se flagrantes como esse que reproduzimos.



VIA EXCURSAO AO PARANA

Via Ferrea — Do Rio á Curitiba, via S. Paulo: 1.366 kilometros, 40 horas de percurso. Preço da passagem, 1.a classe com leito 194\$400, 2.a classe 97\$100. — Rodoviaria: — Do Rio á Curitiba via S. Paulo — Itararé 1.280 kilometros. Via S. Paulo — Ribeira (em construção) 975 kilometros. — percurso calculado 22 horas. — Via Aérea —



Do Rio á Paranaguá, 5 1/2 horas de vôo, preço de passagem, por pessoa até 70 kilos — 550\$000. — Via Marítima — Do Rio á Paranaguá, 48 horas de percurso, preço de passagem de 1.a classe 128\$, de Paranaguá á Curitiba (ferrovia) 110 kilometros, 3,15 horas de percurso, preço de passagem de 1.a classe 14\$400, de 2.a classe 9\$000. —

Um projecto para uma excursão ao Paraná:

Do Rio á Paranaguá	2 dias
Passoio de lancha na bahia de Paranaguá	1 »
Visita da cidade de Paranaguá (ferrovia)	1 1/2 »
Paranaguá-Curitiba (ferrovia)	1 1/2 »
Curitiba, arredores e colônias	3 »
Passoio Estrada da Graciosa	1 »
Visita á Gruta de Bacaitava	1 »
Curitiba á Ponta Grossa	1 »
Ponta Grossa, arredores, Villa Velha	2 »
Ponta Grossa — S. Paulo — Rio	3 »
	15 dias

Despesa total calculada entre 800\$ á 950\$000.

Um projecto para uma excursão ao Paraná mais prolongada

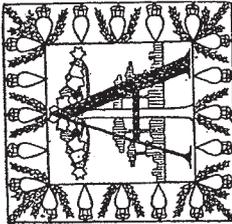
Do Rio á P. Grossa, visitando Paranaguá, Curitiba etc.	8 dias
Ponta Grossa, arredores e Villa Velha	2 »
P. Grossa á Foz do Iguassú	4 »
Visita aos Saltos do Iguassú	2 »
Foz do Iguassú á Guayra	2 »
Visita aos Saltos do Guayra	2 »
Guayra á Porto Epitacio	2 1/2 »
Porto Epitacio, S. Paulo e Rio	3 »
	25 1/2 dias

Despesa total calculada em 3.000\$000



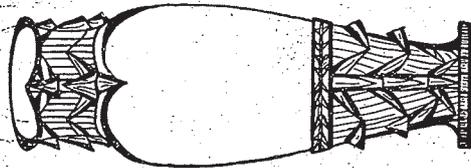
A Garganta do Diabo ~ Saltos do Iguassú.

Os saltos do Iguassú estão situados no oeste paranaense, na fronteira com a Republica Argentina. Esses saltos empolgam pela beleza e extensão do panorama. — Formando um grande cemicirculo em forma de ferradura o caudal tomba de uma altura de 80 metros, formando na época da vasante 246 saltos, entre grandes e pequenos, porém, na enchente, as quedas se unem e tombam fragorosamente formando uma unica catarata de mais de 2.400 metros de extensão. — A direita de quem desce o rio é a parte brasileira, menor, entretanto de maior potencia. — A esquerda é a parte argentina. A divisão foi traçada pelo salto União-Americana, demarcada em 4 de Outubro de 1910. — Arco-iris diversos, entrelaçam-se, formados pelo vapor eterno das aguas e o brilho do sol. É um espectáculo phantasmagorico o contraste das cores vivas desses arco-iris com o verde limo das ribanceiras. — Nuvens de andorinhas atravessam o vapor d'agua, subindo e descendo em espiral, dando ao scenario uma nota imponente. — Os pontos de mais bellas perspectivas são o hotel argentino, a Garganta do Diabo, salto União,

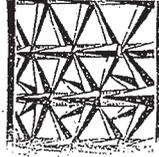


tedencia ar-
fística predom-
nante actu-
almente nos
grandes cen-
tros de cultu-
ra é caracte-
risada pelas
estylisações
regionaes. — Os motivos em-
pilhados são utilizados pelos artis-
tas. — A stylisação transforma
os caprichos da natureza em fór-
mas pessoais, requintando-os,
dando-nos, ao mesmo tem-
po, a idéa primitiva do
assumpto stylisado. —
A arte decorativa sobre
os motivos do pinheiro
foi iniciada no Paraná pe-
lo escultor patricio João
Turim. As primeiras esty-
lisações foram applicadas
nos ornamentos da «Illus-
tração Paranaense» que os
divulgou em todo o paiz.
Dessa propaganda cons-
tante e pro-
ficua a «es-
tylisação pa-
ranaense»
e hoje está sendo
applicada no Para-
ná em ornamentos
de moveis, borda-
dos, molduras, ar-
chitectura, etc. —
O Club Curityba

no, cons-
truido um
grande sa-
lão - restau-
rante, en-
fregou a
João Turim
a decoração
do mesmo.
Esse artista
decorou-o
só me nte
com os mo-
tivos tirados



da araucaria. Presente-
mente, João Turim, diri-
ge a decoração de uma
residencia, cuja fachada é
ornamentada com a «esty-
lisação pa anaense». Outros
artistas vão seguindo a
idéa de Turim, destacando-
se Lange de Norietes que ini-
ciou, na Escola Normal, o de-
senho applicado
com grande
sucesso entre
as suas alum-
nas.



Guaratuba, a
cidade balnea-
ria do Estado,
possue exten-
sas e lindas
praias entre as
quaes deve-
mos destacar
a de Cayobá,
Cayeras e
Brajatuba, es-
ta ultima com
mais de 80 ki-
lometros de
extensão. Es-
tá situada na
margem meridional da bahia que lhe dá o nome, ao Sul de Pa-
ranaguá. — A bahia é formosissima, circundada de altas mon-
tanhas da Serra do Mar. Possui fundo ancoradouro e nella
desaguam innumerios rios. E' considerada como uma das mais
bellas do Brasil, assemelhando-se muito a do Rio de Janeiro. —
As praias são amplas e batidas pelas ondas do alto mar. — A

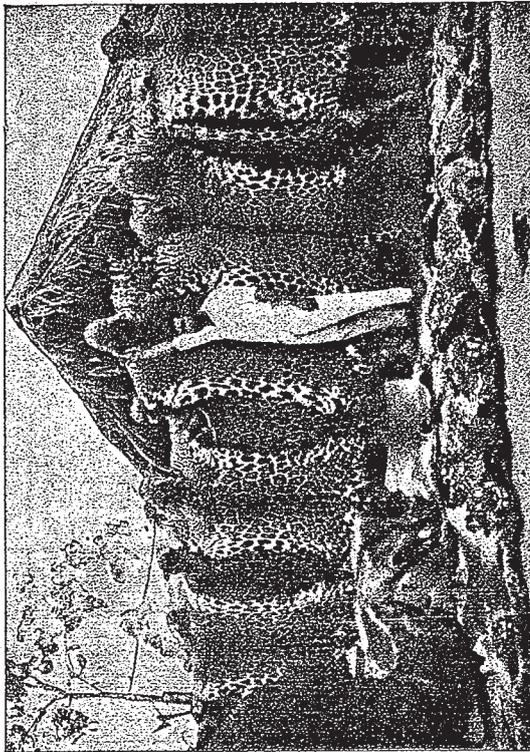
Praia de Brajatuba ~ Guaratuba



estação balne-
aria é frequen-
tadissima, nos
mezes de Maio
á Agosto. De
Paranaguá
pode-se ir a
Guaratuba em
2 horas de au-
tomovel e mais
20 minutos pa-
ra a travessia
da bahia. — A
excursão é
magnifica, fei-
ta quasi toda
pelas praias.



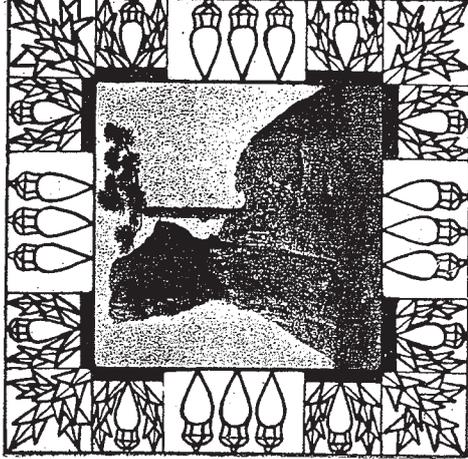
Praia de Cayeras ~ Guaratuba



O resultado de uma caçada nos sertões do Iguassú.

A fauna paranaense é extremamente rica, principalmente na classe das aves, dos peixes e dos insectos. — O territorio do Estado, abrangendo todos os climas, segundo a diversidade das altitudes, é coberto de espessos bosques e grandes campinas, possuindo grande quantidade de animaes. — Da ordem dos carniceiros, desíacam-se, o jaguar, a onça parda e a onça preta. Da ordem dos roedores sobresaem a capivara, a preá, a colia, e a paca. Do genero canis, notam-se o guará, a rapoza e os cachorros do maito. Dos pachidermes, encontram-se os caetetés e as antas que são os maiores mamíferos indíginas do Brasil. Dos ruminantes ha nos campos, e matias grande quantidade de veados de diversas especies. Dos desdentados, encontram-se os fatús, o tamanduá-mirim, o tamanduá bandêira. Além desses animaes, encontram-se o tateto, o ouriço, os bugios, a lontra etc. — E' variadissima e exuberante a variedade de aves, destacando-se as garças, as perdizes, os periquitos, os tucanos, os pagaios, etc. — Os peixes são abundantes, principalmente nas costas do Atlantico e Rio Paraná, os insectos e os ophidios tambem são numerosos, dos Coleopteros ha individuos notavies pela suas bellas e variadas cores.

Nos arredores de Ponta Grossa, a 18 kilometros da urbs, no imenso e ondulante desampado em direcção a leste, ergue-se magestosamente uma cidade de pedras, cujos monumentos alcançam 20



que vae cáhir... — Uma rua estreitissima termina a pique, como descer... A natureza caprichosa fez nascer um cipó longuissimo que se agarra no cimo da muralha. Por elle, desce o turista facilmente, como

se fosse um cabo. — O cimo de Villa Velha é um grande terrazzo, do qual se descortina magnifico panorama. Alguns pinheiros, erguem-se imponentes, dando-nos idéa de chaminés. — Além de Villa Velha, existe ainda a «Fortaleza» em menores proporções, entretanto, muito interessante pela sua forma caracteristica. Na mesma fazenda, antes de Villa Velha, existem tres grandes buracos, circulares e fundos. Em dois, ve-se, lá no fundo, a 40 metros, alguma vegetação matigando um lago de agua verde limo. A dois kilometros está situada a Lagôa Dourada, em cujas aguas os objectos tomam o colorido do ouro, dizem que ella tem ligação subterranea com os buracos.

E' Villa Velha, um dos mais bisarros caprichos da natureza, obra do tempo, da agua e dos ventos. — Está situada na fazenda Cambijú no cimo de uma colina. A sua extensão é de 2.000 metros por 600 de largura. — Existem monumentos completamente, destacados do bloco central, destacando-se a amphora, o urso, o pupiço, a taça e a espinheira que reproduzimos nesta pagina. — O bloco central é recortado por estreitissimas ruas, algumas até arborizadas, formando em muitos lugares verdadeiras praças e immensas conchas nas rétrancias das paredes. — Empressadas lá no alto, a 20 metros de altura, duas grandes pedras formam «o carretel» dando-no idéa

Curitiba está situada a 900 metros de altitude, no planalto formado pela Serra do Mar a 110 kilometros do Atlantico. E' a principal cidade do Paraná; e a 6.a das capitães brasileiras pela sua população. No quadro de temperaturas medias das cidades do Brasil, Curitiba figura com 16,04, a mais baixa de todas, possuindo portanto o melhor clima do paiz, classificado por grandes notabilidades, como o do meio dia da Europa. E' considerada cidade refugio durante o estio. Está ligada ao mar pela Ferrovia Paranaguá-Curitiba e Estrada da Graciosa (macadamizada). Com Rio Grande do Sul, Santa Catharina e S. Paulo está ligada por estradas ferroviarias e rodovianas. Actualmente a sua população é de 120.000 habitantes.

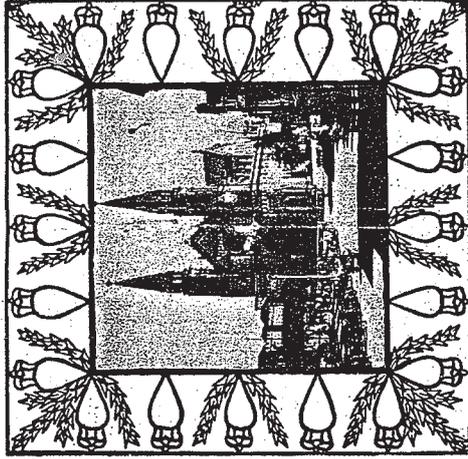
Possue optimos e luxuosos hotéis, installados em predios novos, indenicos aos dos grandes centros; teatros modernos; doze jardins publicos e entre elles o Passeio Publico; bairros industriaes, commerciaes e eleganties; arrabaldes magnificos; Museu com importantissimas colleções historicas e archeologicas; Bibliotheca Publica; Congresso; Palacio do Governo e outros importantes edificios. — A assistencia aos desamparados é a mais modelar que possa existir. As casas de Assistencia são: cinco hospitaes, sendo um de isolamento e outro para creanças; Albergue Noturno; Maternidade; Grotta de Leite; dois Asilos para menores; duas Escolas de Reforma; Asilo para Velhice; Hos-

picio; duas Escolas de Preservação do Crime (feminina e masculina); Sociedade de Soccorros aos Necessitados com 4 villas; Proflaxia; Cruz Vermelha; Policlínica Infantil; Instituto de Protecção e Assistencia á Infancia; Leprosario S. Roque a 26 kilometros da cidade; Sanatorio «São Sebastião» a 40 kilometros da urbs.

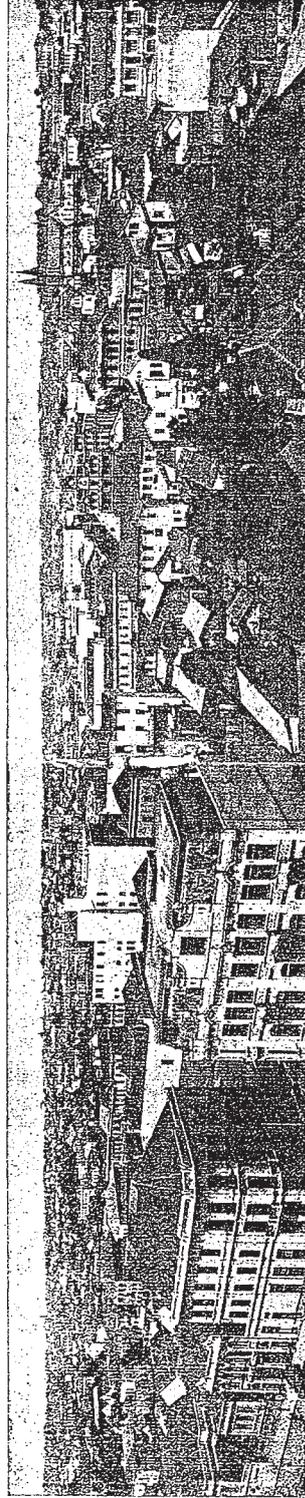
A capital do Paraná é séde de Arcebispadado e possui 30 igrejas, destacando-se a Cathedral, em purissimo estilo goitico, um dos mais bellos templos do paiz.

São magnificos passeios, nos arredores: Grutas de Bacaiava, Itapirussú e Lança; Cascatinha de S. Felicidade; Saltos Cayacanga; Colonias Abranches, Muricy, Orleans, Thomaz Coelho, S. Felicidade, Mem de Sá, Ferraria, Timbituba, Estrada da Graciosa que atravessa a Serra do Mar; Fonte do Agua Mineral Ouro Fino e os suburbios Pilarzinho, Ahú, Cajarú, Agua Verde, Portão Bacachery e Bariguy.

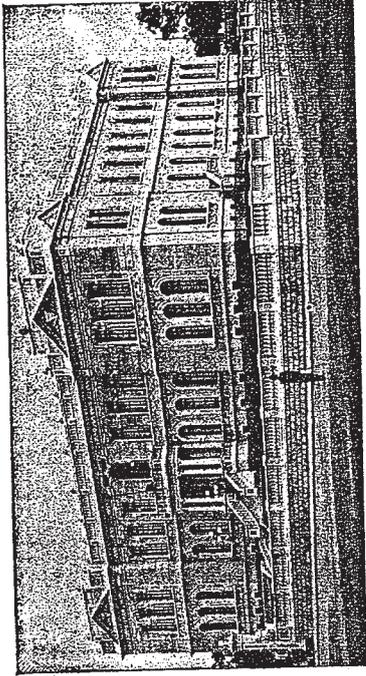
Em todos os recantos das circumvisinhanças da capital o touriste encontrará os mais suggestivos e lindos panoramas que possa imaginar, sempre accentuados com os caracteristicos pinheiros do Paraná que indiscutivelmente são os mais bellos do mundo. — Curitiba possui 10.540 edificios no quadro urbano, 4.634 vehiculos, 1.474 autos, 45 edificios publicos, 30 igrejas, 572 fabricas (1927), 1297 estabelecimentos commerciaes, 8 jornaes diarios e 10 revistas. A receita em 1928 alcançou 3 mil contos.



A CATHEDRAL DE CURITYBA

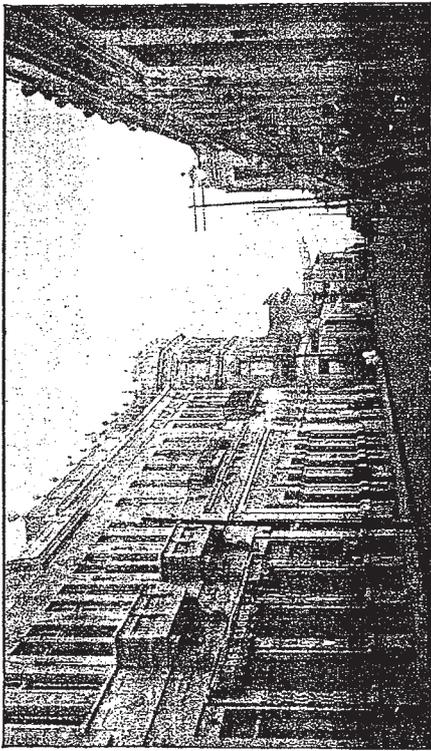
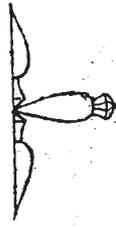


Panorama de Curitiba em 1929



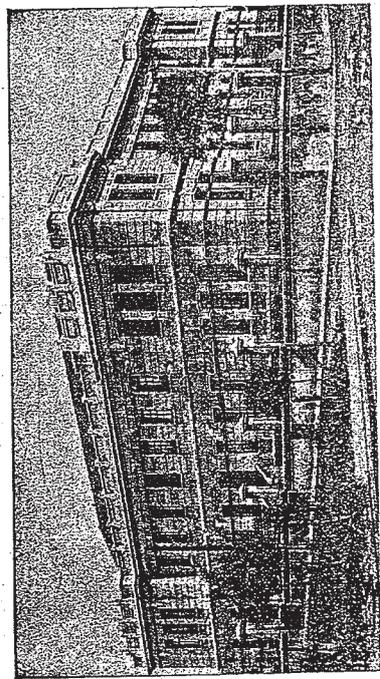
Escola Normal de Paranaguá

Paranaguá, o principal porto do Estado e um dos mais importantes do paiz, está situada ao Sul da bahia do mesmo nome, considerada a mais extensa da costa brasileira. É uma das mais antigas cidades do paiz. Possui bons hotéis e edificios publicos, entre os quaes destacam-se a Alfandega, a Prefeitura, a Escola Normal, a Santa Casa, o Convento dos Jesuitas e a Matriz. Possui ótimo porto aereo — o primeiro construido no Brasil. São magníficos passeios: — a Ilha do Mel com lindas praias, muito frequentada na estação balnearia. Nessa ilha ergue-se imponente fortaleza colonial, construida em 1775; a Ilha das Cobras, Rocio, Valadares, Cozinga e Praia de Leste com mais de 100 kilometros de extensão.



Rua 15 de Novembro. ~ Ponta Grossa

Ponta Grossa, a segunda cidade do Estado, está situada no cume de uma coxilha, nos Campos Geraes, sendo avistada de longa distancia. A sua altitude é de 947 metros acima do nivel do mar. É importante centro ferroviario e rodoviario. Possui bons hotéis, theatros, edificios publicos, fabricas, etc. — É sede de bispado e possui uma bellissima Igreja, Escola Normal e Gymnasio. A sua população é calculada em 50.000 habitantes.



Escola Normal ~ Ponta Grossa.

