

Um cinema-postal:

As Cidades do Paraná, de João Baptista Groff (1936)

Rosane Kaminski e Larissa Busnardo*

Resumo: Este artigo pretende discutir o filme silente *Cidades do Paraná* (Brasil, João B. Groff, 1936) a partir de suas implicações históricas e estéticas. O filme foi produzido por encomenda e composto de imagens documentais: um desdobramento dos filmes “naturais” comuns às primeiras décadas do século XX. Do ponto de vista estético, *Cidades do Paraná* chama a atenção por seu diálogo com cartões-postais e álbuns fotográficos, apontando para uma intermedialidade característica do cinema nos seus primórdios, e que persiste no filme de Groff. Em termos discursivos, além do caráter publicitário, o filme alinhava-se às discussões identitárias do seu contexto de produção. *Cidades do Paraná* mesclava ao nacionalismo emergente um conjunto de proposições “paranistas”, de ufanismo regional. Tais questões serão avaliadas a partir do lugar social e das experiências profissionais exercidas por João Baptista Groff, mais conhecido enquanto fotógrafo de vistas e postais, e como o editor da revista *Ilustração Paranaense*.

Palavras chave: fotografia; documentário; cinema silencioso; João Baptista Groff; Paraná.

Un cine postal: *Cidades do Paraná*, de João Baptista Groff (1936)

Resumen: Este artículo se propone discutir la película silente *Cidades do Paraná* (Brasil, João B. Groff, 1936) a partir de sus implicaciones históricas y estéticas. Fue un trabajo por encargo y se compuso con imágenes documentales: un despliegue de películas “naturales”, comunes en las primeras décadas del siglo XX. Desde el punto de vista estético, *Cidades do Paraná* llama la atención por su diálogo con postales y álbumes de fotografías, lo que apunta hacia una característica intermedial del cine en sus inicios, que persiste en la película de Groff. En lo discursivo, además del carácter publicitario, la película se alineó con las discusiones de identidad de su contexto de producción. *Cidades do Paraná* mezcló un conjunto de proposiciones “paranistas” de ufanía regional con el nacionalismo emergente. Tales asuntos serán evaluados considerando el lugar social y las experiencias profesionales de João Baptista Groff, más conocido como fotógrafo de vistas y postales, así como por ser editor de la revista *Ilustração Paranaense*.

Palabras clave: fotografía; documental; cine silente; João Baptista Groff; Paraná

A postcard cinema: *Cidades do Paraná*, by João Baptista Groff (1936)

Abstract: This article aims to discuss the silent film *Cidades do Paraná* (Brazil, João B. Groff, 1936) from its historical and aesthetic implications. As a commissioned work, it was composed by documentary images, an unfolding of the “natural” films, common in the early 20th century. From an aesthetic point of view, *Cidades do Paraná* draws attention for its dialogue with postcards and photo albums, pointing to an intermediality typical of cinema in its beginnings, and which persists in Groff’s film. In discursive terms, in addition to its advertising character, the film was aligned with the identity discussions of its production context. *Cidades do Paraná* mixed the emerging nationalism with a set of “Paranist” propositions of regional pride. Such matters will be evaluated considering the social place and professional experiences of João Baptista Groff, best known as a notable photographer of views and postcards, as well as editor of the magazine *Ilustração Paranaense*.

Keywords: photography; documentary; silent film; João Baptista Groff; Paraná.

Introdução

O presente texto nasce da convicção de que todo filme, enquanto produto expressivo, auxilia na compreensão da realidade que o produz e dos discursos por ele produzidos, pois, como disse José D’Assunção Barros: “o Cinema interfere na História, e com ela se entrelaça”.¹ Aqui, tomamos como objeto de estudo um filme silencioso produzido no Paraná, sul do Brasil, na década de 1930. Trata-se do média-metragem *Cidades do Paraná* (Brasil, João B. Groff, 1936),² que foi encomendado pela empresa bancária Caixa Econômica Federal para documentar suas atividades em nove cidades do estado.

Seu realizador, João Baptista Groff, nascido em 1897, era filho de imigrantes italianos³ e atuava como fotógrafo, jornalista e editor em Curitiba.⁴ Na década de 1920, Groff envolveu-se com o movimento cívico-cultural conhecido como Paranismo, de afaã identitário regionalista. A revista *Ilustração Paranaense*, criada e editada por ele entre 1927 e 1931, foi o principal veículo dessas ideias no âmbito cultural: “Esse periódico refletia os temas e ideário em voga naquele momento, apresentava uma ótima qualidade gráfica e editorial e contava com a colaboração de artistas e intelectuais”.⁵ Quanto ao cinema, antes de realizar *Cidades do Paraná*, Groff filmou uma série de vistas, referenciando a tradição europeia, e produziu o documentário *Pátria Redimida* (Brasil, João B. Groff, 1930).

¹ D’ASSUNÇÃO BARROS, José. “Cinema e História: considerações sobre os usos historiográficos das fontes filmicas”, *Comunicação e sociedade*, ano 32, n. 55, 2011, p. 198.

² *Cidades Do Paraná*. Direção de João Baptista Groff. Curitiba: Groff Film, 1936. 35mm, mudo, intertítulos em português, P&B, (31’32”). Cinemateca de Curitiba. Cópia disponível em DVD.

³ Massimino Bettega Groff e Domenica Loss Chemin eram imigrantes de uma região ao norte da Itália, cujas famílias foram atraídas ao Brasil pelo trabalho na estrada de ferro Paranaguá-Curitiba. VIEIRA, Daniele. *João Batista Groff, um olhar fotográfico no Paraná das primeiras décadas do século XX*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba, UFPR, 1998, p. 38.

⁴ Groff nasceu em Curitiba (Paraná, Brasil) em 13 de dezembro de 1897, cidade na qual também faleceu, em 28 de junho de 1969.

⁵ SALTURI, Luiz. “O Movimento Paranista e a revista *Ilustração Paranaense*”, *Temáticas*, Campinas, v. 22, n. 43, 2014, p. 129.

A película selecionada para análise simula uma viagem e apresenta uma retórica descritiva, dando preferência “ao uso recorrente do movimento de câmera em panorâmica horizontal, movimento lento, didático na exposição do espaço”,⁶ que havia sido usual no documentário brasileiro dos anos 1920. Tal retórica desdobra-se a partir dos ditos filmes “naturais” (compostos de imagens documentais) e dos cinejornais, que, juntos, constituem o “cinema de cavação”, aquele cinema de não-ficção e “de encomenda” que, segundo Jean-Claude Bernardet, sustentou a produção brasileira nas primeiras décadas do século.⁷

Além disso, o filme de Groff dialoga com o primeiro cinema feito no Brasil, na virada do século XIX para o XX. A autora Flávia Cesarino Costa designa como primeiro cinema “os filmes e práticas a eles correlatas surgidos no período que os historiadores costumam localizar, aproximadamente, entre 1894 e 1908” –período privilegiado por ela em seu livro– “e um segundo período (1908-1915), de crescente narratividade”⁸. Segundo Flávia Cesarino Costa, “o intervalo que vai das primeiras projeções de filmes até a consolidação do cinema como uma forma narrativa, autossuficiente é pequeno, mas crucial”,⁹ pois envolve um conjunto de rápidas e importantes transformações vinculadas, ao mesmo tempo, à maneira de fazer e consumir filmes e ao surgimento de uma percepção de mundo, vinculada à urbanização, industrialização, aceleração dos transportes e comunicações, bem como à expansão da classe média.

Tal ligação entre as primeiras décadas do cinema e o processo mais amplo de modernização ajuda a compreender a reflexão sobre a intermedialidade que pretendemos desenvolver, adiante, na análise do filme de Groff. De um ponto de vista

⁶ XAVIER, Ismail. “Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso”, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, 2009, pp. 11-14.

⁷ Os “naturais e cinejornais abordam assuntos locais (...) sempre apresentados do ponto de vista de quem fica com o poder”. BERNARDET, Jean-Claude. “A cavação”. En: *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 38.

⁸ CESARINO COSTA, Flávia. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, pp. 21 e p. 34.

⁹ CESARINO COSTA, Flávia. “Figuras populares no documentário silencioso brasileiro”, *Imagofagia*, n. 8, 2013, p. 31. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/493>>. Acesso: 6 de agosto de 2019.

estético, *Cidades do Paraná* dialoga com os cartões-postais e álbuns fotográficos, artefatos que se difundiam entre os novos hábitos de consumo cultural desde o século XIX. Isso articula-se à afirmação de Georgina Torello de que “a imagem móvel foi, no imaginário do fim do século XIX, uma continuação da [imagem] fixa”.¹⁰ Sobre esta questão, Andrea Cuarterolo complementa que “os primeiros cineastas nada mais fizeram do que retomar o interesse por maravilhar o espectador através das qualidades intrínsecas da imagem, que já estavam presentes em seus ancestrais fotográficos”.¹¹ Aliás, para além de formatos fotográficos, o primeiro cinema relacionava-se também a outras formas culturais. Arlindo Machado explica que: “o cinema, nos seus primórdios, não era ainda o que chamamos de cinema. Ele reunia, na sua base de celuloide, várias modalidades de espetáculos derivados das formas populares de cultura, como o circo, o carnaval, a pantomima, a prestidigitação, a lanterna mágica. Como tudo pertence à cultura popular, ele formava também [...] um mundo paralelo ao da cultura oficial”.¹²

Para os propósitos deste artigo, cumpre mencionar que naquele primeiro cinema ainda não existia a ideia de um “cinema nacional”, visto que “a maioria dos produtores não se considerava ‘produtor brasileiro’ e grande parte dos filmes não se considerava expressão de uma cultura brasileira”.¹³ Essa preocupação levou bons anos para ser formada. Somente na década de 1920 aumentaria a aproximação entre os filmes e a discussão da construção da nacionalidade. Flávia Cesarino Costa cita como exemplos “os inúmeros filmes sobre as visitas de autoridades estrangeiras, que funcionavam como encenações do reconhecimento da importância e mesmo da existência do Brasil como nação, uma tradição que vinha do século XIX”.¹⁴

¹⁰ No original: “la imagen móvil fue, en el imaginario de fines de siglo XIX, continuación de la fija”. TORELLO, Georgina. *La conquista del espacio: cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú, 2018. p. 86.

¹¹ No original: “los primeros cineastas no hicieron más que retomar ese interés por maravillar al espectador a través de las cualidades intrínsecas de la imagen, que ya estaba presente en sus antepasados fotográficos.” CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma: relaciones entre cine y fotografía en Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013, p. 50.

¹² MACHADO, Arlindo. “Apresentação”. En: CESARINO COSTA, Flávia, 2005, *op. cit.*, p. 11.

¹³ HEFFNER, Apud. CESARINO COSTA, 2013, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴ CESARINO COSTA, 2013, *op. cit.*, p. 6.

Curiosamente, no filme do qual trataremos neste artigo, datado 1936, o ufanismo regionalista é entrelaçado à ideia de “nacional”. O *Cidades do Paraná*, apesar de (ou por) ser um filme encomendado é “regionalista”, imbuído do ideário paranista que, desde a década anterior, promulgava uma identidade singular ao paranaense, baseada em elementos da flora, nas riquezas naturais e na índole da população, que era composta por diferentes grupos de imigrantes.¹⁵ Isso, num contexto nacional de embate entre poder central e grupos regionais, no qual outros agentes discutiam a relação entre cinema e brasilidade.

Portanto, nas páginas a seguir serão analisados dois aspectos do filme *Cidades do Paraná*, ambos resgatando suas semelhanças com o primeiro cinema: (1) as características que dialogam com os cartões postais e álbuns fotográficos, avaliadas a partir da experiência fotográfica de Groff; e (2) a retórica paranista da película e suas relações com o *Ritual do Poder* e o *Berço Esplêndido*, noções propostas por Paulo Emílio Sales Gomes ao discutir a utilização do cinema como propaganda política no início do século XX¹⁶.

Para conduzir a argumentação, o artigo está organizado em quatro tópicos. O trecho inicial traz informações sobre o primeiro cinema em Curitiba; o segundo situa a atuação de João Baptista Groff na cidade. O terceiro e o quarto tópicos são dedicados à análise dos dois aspectos de *Cidades do Paraná* acima mencionados. Para tanto, foi selecionado o excerto fílmico que mostra vistas da cidade de Curitiba (dos 16’40” aos 21’10”). Por uma questão de recorte, não serão discutidos os trechos dedicados a outras cidades paranaenses.

Cinematógrafos e cineteatros: um olhar sobre a Curitiba de Groff

João Baptista Groff nasceu em Curitiba no mesmo ano em que o cinematógrafo chegou à cidade. A primeira exibição do Cinematógrafo Lumière na capital paranaense

¹⁵ LOPES PEREIRA, Luis Fernando. *Paranismo: Cultura e Imaginário no Paraná da I República*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba, UFPR, 1996, p. 82.

¹⁶ SALES GOMES, Paulo Emílio. *Uma situação colonial?* São Paulo: Cia das Letras, 2016. pp.167-175.

ocorreu no Theatro Hauer, em outubro de 1897, com a vinda da Companhia de Variedades do Theatro Lucinda.¹⁷ E, nos anos seguintes, várias outras empresas fizeram exhibições na cidade. O cinematógrafo da Companhia Apollo esteve em Curitiba em 1900 apresentando *photographias vivas* no Theatro Hauer. Em novembro de 1901 foi inaugurado o Theatro Guayra, que recebeu o Cinematógrafo Universal de Mr. Kaurt e a Companhia Grand Prix da Empresa Sastres e Cia. Em 1903, houve a primeira filmagem na cidade, pela Companhia de Artes do Bioscope Inglez de José Felippi.¹⁸

A partir dessas primeiras experiências oferecidas aos curitibanos, simultâneas ao que ocorria em diversas cidades do mundo, o cinema foi se estabelecendo como entretenimento popular, tornando-se o símbolo máximo da cultura do espetáculo moderno, em diálogo com outras formas de difusão imagética. O desenvolvimento urbano e cultural de Curitiba passaria, assim, a ser medido também pelo sucesso das diversões populares.¹⁹ No entanto, seu êxito na cidade não foi imediato, mas resultado de um processo de convencimento e afirmação da atividade enquanto entretenimento popular, entre várias outras atrações disponíveis. Apesar do sucesso episódico, as sessões eram esporádicas e dependia-se da vinda de companhias ambulantes.

Nesse sentido, o ano de 1905 foi emblemático para Curitiba. Contou com a presença do Cinematógrafo de Eduardo Hervet –responsável por apresentar *Le voyage dans la lune* (A viagem à lua, França, Georges Méliès, 1902)– e do Cinematógrafo Richebourg²⁰,

¹⁷ A Companhia de Variedades do Theatro Lucinda, Rio de Janeiro, era uma empresa de Germano Alves. Permaneceu em Curitiba de 9 a 16 de outubro de 1897. Em maio, Curitiba recebera a Companhia Ilusionista de De Mesmeris, que realizou “projeções luminosas” no Theatro Hauer; e, em agosto, a Companhia de Variedades de Faure Nicolay anunciou a primeira exibição do cinematógrafo combinado ao Diaphanorama Universal. LOPES PEREIRA, Luís Fernando. *O espetáculo dos maquinismos modernos*. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2009, pp.164-171.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Sobre as relações entre revistas ilustradas e cinema em Curitiba: KAMINSKI, Rosane. “O primeiro cinema nas páginas das revistas curitibanas (1907-1913)”, *Brasiliiana: Journal for Brazilian Studies*, v. 9, n. 1, 2020.

²⁰ O imigrante espanhol Francisco Serrador foi um pioneiro dos circuitos exibidores no Rio de Janeiro e em São Paulo. Organizou a companhia ambulante Cinematógrafo Richebourg, que percorreu parte do país e apresentou-se em Curitiba pela primeira vez em 5 de outubro de 1905, conforme noticiado no jornal *A República*.

recém-chegado da Alemanha. Mas a grande comoção daquele ano foi a inauguração de uma sala de projeções fixa na cidade, no Parque Colyseo.²¹ Pouco tempo depois, em rápida sucessão, foram inaugurados vários cineteatros: “o Éden Teatro (1907), o Smart (1908), o Central Park (1908), o Mignon Théâtre (1910), o Polytheama (1911), o Bijou (1913), o Palace Théâtre (1916), o Cine Central (1917), o América (1920), o Popular (1927) o República (1928), o Odeon Variété (1928), o Teatro Avenida (1929) e o Cine Santa Cecília (1929)”.²² Tal fenômeno era coerente com o que ocorria noutras cidades brasileiras. Vicente Araújo, em seu livro sobre a “bela época do cinema brasileiro”,²³ comenta a ampliação, a sofisticação das salas e a constante presença das suas programações nos noticiários.

O cinema feito por um paranaense propriamente dito começou com os registros de Annibal Requião.²⁴ Ele foi o responsável por inaugurar, em 1908, “a primeira sala com objetivo específico de projeções cinematográficas, o Smart Cinema, onde passou a apresentar suas fitas Kodak”.²⁵ Localizado na Rua XV de Novembro, 67, o Smart tinha sessões diárias com exibição dos filmes do próprio Requião e de outros nacionais e estrangeiros. Suas vistas de atualidades –como *Chegada do primeiro automóvel a Curitiba* (Brasil, Annibal Requião, 1907)– eram ali projetadas de forma performática, ambientando as fitas com efeitos especiais, com o objetivo de incentivar o público a frequentar o cinema.²⁶ Os filmes feitos por Requião chegaram a circular nacionalmente. Pereira conta que em 1910 “os Cine Odeon e Pathé no Rio de Janeiro

²¹ O cinematógrafo do Colyseo também foi organizado por Serrador e funcionava semanalmente. Teve sucesso crescente, o que levaria à ampliação dos espaços de exibição na cidade. STECZ, Solange. *O cinema Paranaense, 1900-1930*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba, UFPR, 1988. pp. 60-61.

²² *DICIONÁRIO Histórico-Biográfico do Estado do Paraná*. Curitiba: Editora do Chain/ Banco do Estado do Paraná, 1991, p. 497.

²³ ARAÚJO, Vicente. *A Bela Época do Cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 18.

²⁴ Annibal Rocha Requião (1875-1929) foi fotógrafo, dono de livraria e do primeiro cinema de Curitiba. A filmagem do *Desfile militar de 15 de novembro* foi noticiada no *Diário da Tarde*, em 19 de novembro de 1907, e considerada como o “nascimento do cinema paranaense”. STECZ, 1988, *op. cit.*, p. 83.

²⁵ LOPES PEREIRA, 2009, *op. cit.*, p. 175.

²⁶ BAHLS, Aparecida. *Cine Luz: exemplo de modernidade e das transformações sociais de uma época*. Trabalho de Especialização em História e Cidade. Curitiba, UFPR, 1993, p. 32.

passaram a projetar os filmes de Requião”.²⁷ Após 1912, ele diminuiu seu ritmo de produção, coincidindo “com uma grande entrada de fitas estrangeiras, em particular com filmes de ficção que finalmente conquistaram a população”.²⁸

Nesse ínterim, muitos novos cineastas apareceram pelo país realizando fitas “naturais”, marcando um período em que, de acordo com Paulo Emílio Sales Gomes, se manifestava uma “tomada de consciência cinematográfica”, com o aparecimento de “focos de criação em pontos diversos do território, além de Rio e São Paulo”.²⁹

As salas de cinema continuaram a multiplicar-se nacionalmente na primeira metade do século XX, e a situação da categoria parecia bastante estável e promissora. No entanto, a força da cinematografia brasileira se esvairia precisamente nesse contexto, pois, apesar da ampliação do número de espectadores, a produção nacional concorreria com a expansão da importação de filmes estrangeiros. Além disso, até o início dos anos 1920, como explica Cesarino Costa, o cinema era “uma diversão cara, com um público-alvo formado por uma ainda pequena classe média”.³⁰

No âmbito da produção fílmica local, o Paraná permaneceu focado nas fitas jornalísticas e de atualidades,³¹ sendo o principal filme local daquele período o documentário *Pátria Redimida*, de João B. Groff (1930). A produção de filmes de enredo ocorreu tardiamente no Paraná, segundo Francisco Alves dos Santos, talvez porque os profissionais envolvidos, essencialmente fotógrafos, “simplesmente bastaram-se com o registro documentário, isto querendo dizer 'vistas' naturais, inaugurações, comemorações, no geral do interesse do poder público ou privado. Registros sem maiores riscos, de fácil consecução de subsídios ou patrocínio”.³²

²⁷ LOPES PEREIRA, 2009, *op. cit.*, p. 176.

²⁸ *Ibidem*, p. 179.

²⁹ SALES GOMES, 2016, *op. cit.*, p. 143.

³⁰ CESARINO COSTA, 2013, *op. cit.*, p. 10.

³¹ “o projeto de Arthur Rogge [nos anos 1930] incluía a realização de *longas-metragens de enredo* locais [...]. Mas, como não deu certo, o cinema no Paraná teve que continuar contando, pelo menos por mais uns vinte ou trinta anos, apenas com o gênero documentário”. ALVES SANTOS, Francisco. “A trajetória do cinema no Paraná”. En: *Dicionário de Cinema do Paraná*. Curitiba: FCC, 2005. p. 13.

³² *Ibidem*.

A produção de Groff foi bastante expressiva –na década de 1930, ele realizou metade dos filmes paranaenses. A relevância da obra do cineasta era reconhecida por Paulo Emílio Sales Gomes, como se pode constatar a partir de cartas trocadas entre ele e Groff. Em 1955, o crítico paulista solicitava que Groff enviasse seus filmes para a então Fimoteca do Museu de Arte Moderna.³³ Numa segunda carta, em 1956, reforçou a mensagem: “é um homem impossível. Promete notícias e não dá. [...] enquanto isso os seus filmes antigos continuam abandonados”.³⁴ O desfecho desta requisição: metade da obra do cineasta curitibano seria perdida com o incêndio da Cinemateca Brasileira, em 1957; e a outra metade em um incêndio na residência da própria família. Ao fim, sobreviveram poucas e raras fitas –entre elas, *Cidades do Paraná*.

João Batista Groff entre fotos e filmes no Paraná dos anos 1920-30

Todo tipo de serviço fotográfico era realizado no Foto Groff, um bem-sucedido estabelecimento comercial da Rua XV de Novembro, principal endereço da cidade de Curitiba na década de 1920, onde avizinhavam-se também as tão populares salas de cinema. Era possível realizar, com o fotógrafo João Baptista Groff, imagens posadas em seu ateliê, adquirir seus famigerados cartões-postais com vistas de variados locais da cidade, requisitar revelações ou encomendar os equipamentos fotográficos da moda. Desde o início do século XX, ampliara-se a possibilidade e o interesse pela fotografia amadora com a circulação das câmeras Kodak, o que intensificava também a comercialização de equipamentos e acessórios, como filmes, estojos e álbuns. Para além desses serviços, Groff colaborava como fotógrafo jornalístico para vários periódicos da cidade, destacando-se os jornais *O Dia* e *Gazeta do Povo*. A partir de 1928 passaria também a enviar imagens para a revista ilustrada carioca *O Cruzeiro*. Já plenamente inserido neste meio, portanto, era comum que o profissional se mantivesse atualizado em relação às novidades e tendências do meio fotográfico e importasse novos equipamentos com alguma regularidade. Numa leva desses materiais, fortuitamente,

³³ SALES GOMES, Paulo Emílio. *Carta a J.B. Groff*. São Paulo, 23 de dezembro de 1955. En: GROFF, Maximiliano. *O intrépido J.B. Groff e suas múltiplas facetas. Caderno de documentação*. Curitiba: Cinemateca de Curitiba, 2009, p. 97.

³⁴ SALES GOMES, Paulo Emílio. *Carta a J.B. Groff*. São Paulo, 23 de maio de 1956. En: GROFF, 2009, *op. cit.*, p. 98.

ele constatou um curioso equívoco ao deparar-se com a nova máquina que recebera – por engano, adquirira uma câmera filmadora.³⁵ O episódio é sugestivo do caráter autodidata e amador de sua produção fílmica, pois, um tanto alheio e desinteressado pela linguagem (dizia não gostar de ver filmes),³⁶ ele decidiu então praticar experimentalmente o registro e projeção de fitas. Foi desta forma um tanto anedótica que, em 1922, nasceu a pioneira empresa cinematográfica paranaense Groff Film.

Em Curitiba, os filmes de Groff eram bem-sucedidos, pois a identificação de lugares e pessoas conhecidas era um grande atrativo entre o público. Portanto, retomando o propósito das realizações de Requião e, com uma produção tematicamente similar, a Groff Film dedicou-se à execução comercial de cinejornais e documentários de atualidades.

Com objetivos didáticos e proselitistas, a produção fílmica de Groff traz uma perspectiva histórica sobre o Paraná que é marcada pelo conservadorismo e discursos ideológicos ufanistas pertinentes àquele momento. Na década de 1930, quando o país se encontrava em um processo de radicalização política e se encaminhava para o cenário totalitário varguista, o fotógrafo produziu títulos alinhados aos interesses pedagógicos e tutelares do Estado, a exemplo do filme *Cidades do Paraná*, que consistia num trabalho de propaganda institucional encomendado pela empresa bancária Caixa Econômica Federal: “percorrendo nove cidades paranaenses, Antonina, Curitiba, Itapema, Lapa, Palmeira, Paranaguá, Ponta Grossa, Rio Negro e Salto Tibagi, Groff foi além do registro documental de suas agências bancárias [...], revelando as [...] paisagens naturais e urbanas de cada uma delas”.³⁷ Vale lembrar que Oscar Joseph de Plácido e Silva, o então Diretor-Presidente da Caixa Econômica do Paraná, havia sido nomeado para esse cargo em 1930, justamente por Getúlio Vargas.³⁸

³⁵ GROFF, 2009, *op. cit.*, p. 38.

³⁶ STECZ, 1988, *op. cit.*, p. 102.

³⁷ MAGALHÃES, Zália e Elizabeth Wagner. *Cidades do Paraná*. Catálogo. Curitiba: FCC, Cinemateca de Curitiba, N.d. N.p.

³⁸ De Plácido e Silva era sócio fundador e proprietário do jornal *Gazeta do Povo* e da Empresa Gráfica Paranaense, ativa em Curitiba desde 1920. Presidiu a Caixa Econômica Federal no Paraná entre 1930 e 1938, quando foi exonerado por Vargas. GOMES, Gilvana. *A Editora Guairá: estratégias, sociabilidades e projetos políticos culturais (décadas de 1930-1940)*. Tese de Doutorado em História. Assis: Unesp, 2021. pp. 101-102.



Cartaz publicitário da Caixa Econômica Federal, fixado sobre muro, entre dois planos com imagens da cidade de Curitiba (Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 19'08". Cinemateca de Curitiba)

A estrutura do filme centra-se na movimentação do cotidiano e cultura típicos das cidades escolhidas. As seqüências de vistas são alternadas com cenas de cartazes publicitários da Caixa Econômica, colados em paredes e muros da paisagem urbana. Segundo a *Gazeta do Povo*, o objetivo era focalizar “o desenvolvimento citadino paranaense”, documentando a “irradiação que [a Caixa Econômica] desenvolveu em todo o Paraná”.³⁹

Há poucas informações acerca deste filme, restaurado na década de 1990⁴⁰ junto a outros títulos sobreviventes da Groff Film, hoje pertencentes à Cinemateca de

³⁹ *Gazeta do povo*, Curitiba, 12 de maio de 1936, p. 3.

⁴⁰ O rolo de 600 metros em nitrato foi encontrado em meio a outros copióes, negativos e trechos soltos de filmes dados como perdidos após o incêndio da Cinemateca Brasileira, em 1954. MAGALHÃES, Zália e Elizabeth Wagner, *op. cit.*

Curitiba.⁴¹ Além da dissertação de Celina Alvetti,⁴² que menciona a presença da fita, um artigo de Ana Paula Pupo Correia⁴³ se dedica a analisar trechos do filme comparativamente a outros documentários de temática similar. Quanto à escassez de estudos sobre este e outros filmes do mesmo contexto, é relevante assinalar que, segundo pontuado por Eduardo Morettin, apesar da continuidade do cinema brasileiro ter sido assegurada pelo filme documental (ou seja, o filme de enredo era a exceção), permanece uma grande lacuna no estudo histórico de documentários silenciosos –pois, com as dificuldades de acesso a tais produções, os historiadores privilegiaram o ficcional.⁴⁴

Uma característica formal da obra fílmica de Groff é que suas fitas “naturais” possuíam, ao menos à primeira vista, um caráter um tanto *fotográfico*, visto que, na execução daquelas imagens, ele se orientava pela sua experiência como fotógrafo para resolver o trabalho cinematográfico. Isso evoca as discussões sobre as características específicas do primeiro cinema, as quais não devem ser julgadas a partir das formas discursivas, consolidadas a partir de 1915.⁴⁵ Os agentes produtores daquele primeiro cinema dialogavam com os diversos sistemas representativos da época⁴⁶ e Groff, nesse bojo, entendia o cinema como mais “uma extensão do seu trabalho fotográfico”, como já apontado.⁴⁷

⁴¹ Trechos do filme podem ser encontrados online, porém com modificações em relação à película original encontrada na Cinemateca (acessível em VHS e DVD). No fragmento *Curitiba*, por exemplo, foi incorporada banda sonora não pertencente à fita. Disponível em: <youtu.be/i9NA72pGkFk>. Acesso: 6 de agosto de 2019.

⁴² ALVETTI, Celina. *O Cinema brasileiro na crônica paranaense dos anos trinta*. Dissertação de Mestrado em Artes-Cinema. São Paulo: USP, 1989.

⁴³ PUPO CORREIA, Ana Paula. “Pelo Paraná Maior: As representações da arquitetura nas cidades de Curitiba, Ponta Grossa e Paranaguá, segundo documentários do início do século XX”. *I Colóquio Internacional de História Cultural da Cidade*. Porto Alegre, 2015.

⁴⁴ MORETTIN, Eduardo. “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”, *Revista Brasileira de História*, v. 25, n. 49. São Paulo, 2005, p. 126.

⁴⁵ CESARINO COSTA, 2005, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 86.

⁴⁷ STECZ, 1988, *op. cit.*, p. 86.

Nesse sentido, pressupõe-se que o perfil profissional de João Baptista Groff, experiente na produção de cartões-postais e de fotografias jornalísticas, definiria, com certo pragmatismo, as opções formais e critérios de seleção dos quais ele partiria ao montar o filme. Trataremos disso no tópico a seguir. Para conduzir a análise do excerto aqui selecionado, referente à cidade de Curitiba, serão emprestadas as colocações de Jacques Aumont sobre o plano quase “postal” dos irmãos Lumière, associando suas experiências fílmicas às especificidades visuais do cartão-postal. Produtos distintos, mas que dialogavam, de acordo com Andrea Cuarterolo⁴⁸, pela perspectiva da estética e da criação de um imaginário visual sobre a temática da modernização. Também consideramos as indicações de Ismail Xavier quanto ao “caráter indispensável das comparações entre distintas formas de representação – desenho, gravura, jornal, fotografia, pintura, filme – para que se possa pensar de forma mais aprofundada o problema da imagem na pesquisa histórica”.⁴⁹

Um cinema-postal? — O fotográfico e o cinematográfico

Desde os primeiros anos do século XX, Curitiba crescia. A fascinação pela máquina tornou-se elemento indispensável da modernização dos espaços urbanos, especialmente após a implementação da energia elétrica, da ampliação da rede ferroviária e da indústria. Destaca-se também a fundação da Universidade do Paraná, em 1912. Circulavam pela cidade de Curitiba novos meios de transporte, novas publicações ilustradas, e a fotografia se democratizava com o advento da câmera portátil. Dentre os meios de transporte, mesmo após a instalação das primeiras linhas de ônibus, o bonde foi um dos mais significativos: sua movimentação perigosamente intensa, junto às bicicletas, automóveis, pedestres, aeroplanos e balões era assunto frequente nos jornais.

No filme *Cidades do Paraná* foram registradas linhas de bondes ainda ativas que transitavam no entorno da Rua XV e da Praça Tiradentes em meados dos anos 1930. Em ambos os planos a seguir, vemos o bonde chegar à sua parada e partir novamente,

⁴⁸ CUARTEROLO, 2013, *op. cit.*, p. 182.

⁴⁹ XAVIER, 2009, *op. cit.*, p. 24.

em direção ao ponto de fuga. Groff enquadra os bondes de modo a direcionar os movimentos dos olhares das margens para o interior do quadro, caminhando no sentido inverso ao realizado em *A chegada do trem à estação* (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, França, Louis e Auguste Lumière, 1895), quatro décadas antes do filme de Groff. Pois, se na leitura de Jacques Aumont⁵⁰ a icônica cena do trem pelos Lumière desenha um trajeto que corta o plano e transborda o quadro instituindo o espaço extracampo, o registro de Groff, por outro lado, convida o olhar do espectador a acompanhá-lo rua adentro e, conseqüentemente, plano adentro, imagem postal adentro.



Praça Tiradentes (Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 21'16". Cinemateca de Curitiba).

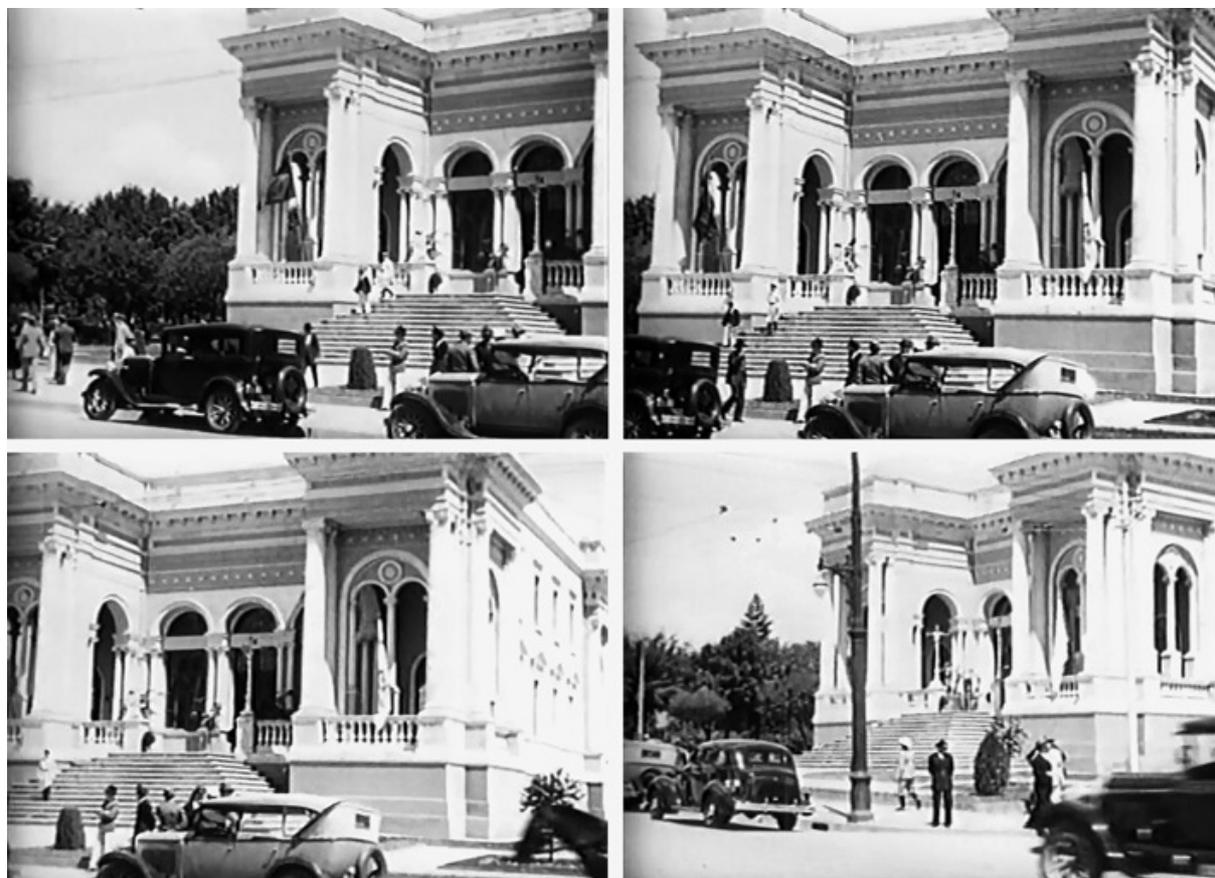


Esquina da Rua Barão do Rio Branco com a Rua XV (Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 18'32". Cinemateca de Curitiba)

Já para o registro fílmico do Palácio Rio Branco, Groff posicionou seu equipamento do outro lado da rua, com a intenção de enquadrar todo o edifício. Na via, entre a câmera e o tema principal do registro, veem-se alguns automóveis estacionados e pedestres. A câmera foi movimentada da esquerda para a direita, desde a praça, para encaixar também a lateral do prédio e, na passagem, chama atenção a tremulante bandeira brasileira hasteada na balaustrada. Quando o enquadramento chegava, tranquilamente, ao que parecia ser o resultado planejado, irrompeu inesperadamente em cena um cavalo puxando uma carroça. No plano imediatamente seguinte, Groff repetiria o tema: ajustando o seu ponto de vista desde a esquina diagonal, mostrou o mesmo edifício em um ângulo mais lateral, da esquerda para a direita, e finalizou a

⁵⁰ AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 39.

tomada quando o enquadrrou em sua totalidade. Entre eles, no cruzamento, circulavam outros carros.



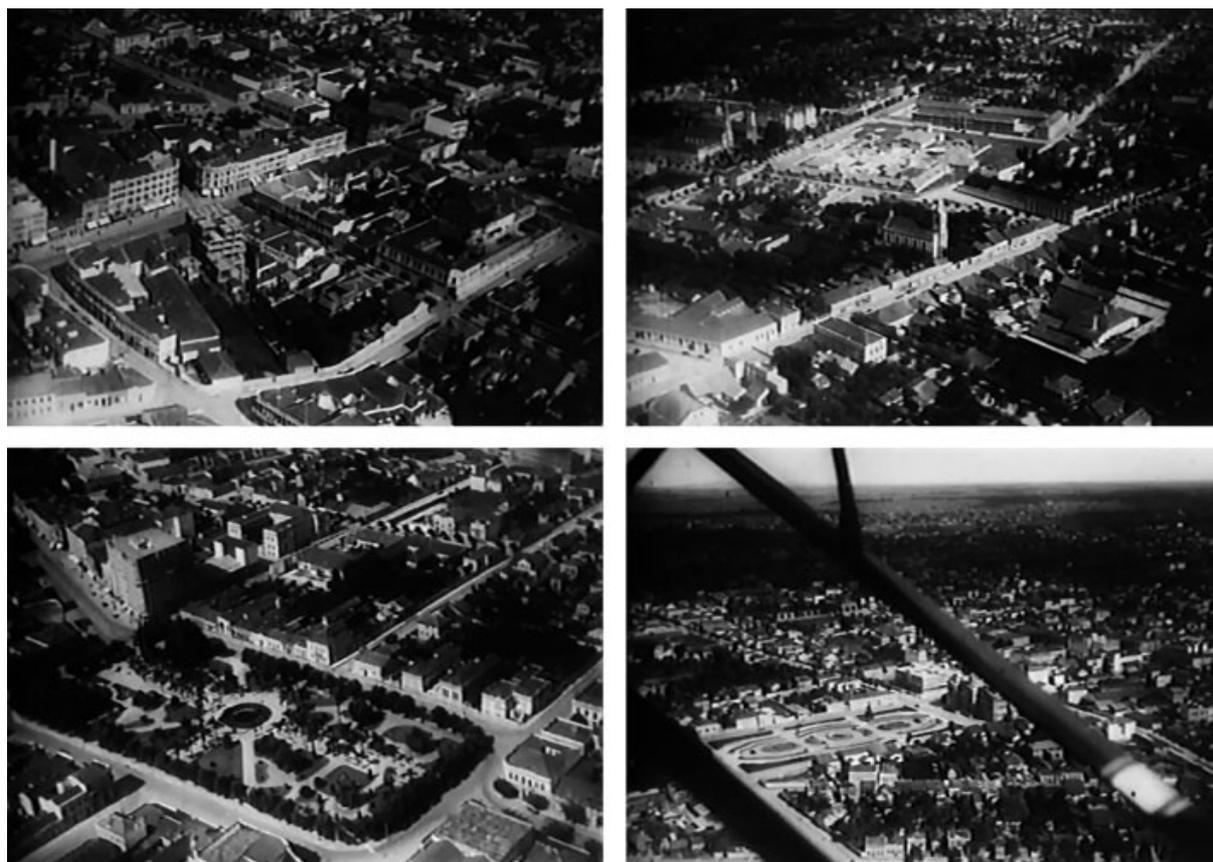
Palácio Rio Branco (Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 18'48"-18'54"; 18'55"-18'55". Cinemateca de Curitiba)

É interessante observar, porém, que na montagem dos planos descritos uma decisão do cineasta adicionaria um novo sentido para as imagens feitas naquela ocasião. Pois, na continuidade entre os planos, em um efeito *raccord* do movimento, ele retirou da cena a entrada da carroça e seu cavalo e, em seu lugar, no segundo imediatamente seguinte, incluiu a chegada de um automóvel, que cruza o plano da direita para a esquerda. A cabeça do cavalo, quase imperceptível, aparece apenas por uma fração de segundo. A transfiguração do cavalo em automóvel, mesmo que talvez arbitrária, contribui para organizar significados a favor dos sentidos políticos e publicitários dos quais foi incumbido o cinegrafista. Pois, ao suprimir a carroça e definir a prevalência da máquina como personagem compositivo da cena, Groff narra ao observador a

metáfora de uma capital modernizada e constituída pelos sinais acelerados do avanço industrial.

A manipulação do filme *Cidades do Paraná* aparentemente ocorreu de formas diversas para as cidades que o compuseram. Pois, diferentemente do processo realizado para as localidades do interior do estado, onde Groff esteve especialmente para a filmagem, nem todos os planos que representam a capital foram feitos na mesma ocasião. Eles parecem coletâneas de cenas autônomas gravadas em diferentes momentos e depois selecionadas e unidas pelo cinegrafista. Nas cenas do interior, por outro lado, os planos sequenciam uns aos outros numa temporalidade mais homogênea. Não cabe a este artigo analisar as particularidades externas ao trecho de Curitiba na obra, porém, este ponto comparativo é um indício relevante sobre o caráter da montagem, que, para o recorte em questão, teve proeminência.

Após o intertítulo inicial do fragmento sobre Curitiba (16'40"), a seleção de temas sequenciados na narrativa da cidade começa com um *travelling* aéreo, que sobrevoa o centro da cidade em sete planos e oferece uma visão ampla dos edifícios e monumentos da capital. Desde a realização da primeira foto aérea por Félix Nadar (1858), fotógrafos usaram esse ponto de vista para panorâmicas de ambientes urbanos, destacando a partir da perspectiva a tridimensionalidade dos volumes arquitetônicos. Desta forma, no enquadramento aéreo, o cinegrafista selecionou exatamente os arredores mais urbanizados da época, excluindo da cena os arrabaldes campestres, que permaneceram no horizonte adjacente aos quadros urbanos registrados. Vale mencionar que entre 1930 e 1940 o número de novas construções e novos veículos cresceu vertiginosamente. Por conseguinte, o filme de Groff apresenta uma Curitiba inicialmente vazia, a qual é gradualmente povoada pelas máquinas e multidões. E, dentre os modernos meios de transporte que marcaram presença nas imagens (o bonde, o ônibus, a bicicleta, o automóvel), o avião também recebeu destaque, sendo que na lateral esquerda é possível ver, na sequência tematizada pelas cenas aéreas, uma parte da asa do ultraleve utilizado para o *travelling*.



Sequência de planos fotográficos aéreos (Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 17'33"-17'58". Cinemateca de Curitiba)

Entretanto, há outro detalhe que diz respeito à sua montagem e, fundamentalmente, ao caráter fotográfico do trabalho de Groff. Pois, entre os planos elencados, quatro não se tratam realmente de tomadas em *travelling*, mas sim de fotografias adicionadas ao filme.⁵¹ Inicialmente, não é possível confirmar se ambos os formatos –fílmico e fotográfico– foram realizados com o mesmo objetivo. Porém, sabe-se que este procedimento de intermedialidade era comum nas produções do cineasta, a exemplo de *Pátria Redimida*: segundo Alvetti, naquele filme Groff completou as filmagens “com detalhes do movimento da Revolução em animação gráfica e fotos de acontecimentos em Santa Catarina e na Paraíba; estas fotos, de W. Fischer, foram filmadas em animação pelo cinematografista, para que parecessem imagens filmadas”.⁵² No caso de *Cidades do Paraná*, as imagens não são animadas com movimentos de câmera, o que evidencia, especialmente na foto em que aparece a asa

⁵¹ As fotografias de Groff pertencem hoje à Casa da Memória (Fundação Cultural de Curitiba, Paraná, Brasil).

⁵² ALVETTI, 1989, *op. cit.*, p.29.

do avião, a contrastante imobilidade. E o recurso se torna ainda mais evidente quando notamos que as fotografias de dois dos planos ficaram invertidas.

Além da própria presença das fotos agregadas ao filme, também as temáticas dos outros planos se aproximam dos trabalhos fotográficos de João Baptista Groff. Essencialmente um fotógrafo, Groff levaria para a película as mesmas qualidades aplicadas aos seus instantâneos e cartões-postais, pois considerava a produção cinematográfica como uma extensão do ofício de repórter fotográfico: “era comum uma notícia ser bastante explorada pelo jornal [...] e logo Groff fazer sobre isso também uma cobertura cinematográfica. É de se considerar, pois, a influência da atividade jornalística no estilo do cineasta”.⁵³ Para Alvetti, tal produção tinha duas categorias principais: são filmes turísticos ou reportagens, em sua maioria, feitas sob encomenda.⁵⁴

Essa maneira bastante *fotográfica* de perceber a linguagem cinematográfica parece circunstanciada não só pela aproximação particular entre os ofícios de Groff, mas também pela percepção histórica sobre o documentário desde as primeiras projeções do cinematógrafo. Nos primórdios do cinema, as “fotografias vivas” e “vistas animadas” prometiam reconstituir movimento ao apresentar sequências de fotos em “tamanho natural”, identificadas por “sua inequívoca natureza fotográfica [...]”. Elas traziam uma conquista que representava a ruptura com o caráter fragmentado e imóvel do registro fotográfico, descongelando o tempo imobilizado para atribuir-lhe continuidade”.⁵⁵ Nesse bojo, vale lembrar que os Lumière, definiam a linguagem cinematográfica como uma invenção sem futuro, e estavam mais preocupados, de acordo com Jacques Aumont,⁵⁶ com os problemas específicos da fotografia (especialmente com a autocromia). Para o autor, nesse sentido, os Lumière foram mais *bricoleurs* de cenas em movimento e comerciantes do que cineastas.⁵⁷ Além disso, nas vistas do Cinematógrafo Lumière –que, vale lembrar, esteve também em Curitiba no final do século XIX– há uma semelhança entre os temas de predileção do gênero e aqueles encontrados no formato popular do cartão-postal:

⁵³ *Ibidem*, p. 55.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 54.

⁵⁵ TRUSZ, Alice. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre (1861-1908)*. São Paulo: Ecofalante, 2010, p. 87.

⁵⁶ AUMONT, 2004, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 25.

Poderíamos falar, e falamos, de um lado ‘cartão-postal’ da vista Lumière [...]. Notemos, aliás, que, no final das contas, o cartão-postal ilustrado, cuja voga começa por volta de 1890, é o contemporâneo mais estrito da vista, e que há, com efeito, mais de uma relação entre os gêneros de predileção de ambos, quando não, forçosamente, uma correspondência tema por tema: lugares representativos – os monumentos, os centros de cidades, as avenidas –, mas pitorescos; o mundo do trabalho no cotidiano, mas imobilizado, idealizado em suas posturas ‘nobres’; as festas rituais, cujo paradigma é o desfile militar. No máximo deveríamos salientar uma divergência no tratamento dos temas [...]. Lumière preferirá sempre as cabeças coroadas aos operários em greve, que o cartão-postal não negligencia.⁵⁸

Depois dos Lumière, muitos outros cinegrafistas –como Requião e Groff– produziram “vistas” com características e funções análogas àquelas encontradas no formato do cartão-postal. Segundo Maria Eliza Linhares Borges, a principal função social dos cartões-postais era “encantar o olhar do observador, celebrar um imaginário que remeta a um mundo guiado pelas noções positivistas de progresso e civilidade [...]. Não por acaso, os prédios públicos e as construções arquitetônicas esteticamente mais arrojadas foram os principais alvos dos produtores”.⁵⁹ Nesse sentido, isso que propomos chamar de um *cinema-postal* levantava questões análogas e se propunha a registrar em movimento os mesmos elementos naturais e monumentos políticos a que se referiam os cartões, subtraindo e evidenciando os elementos que interessavam à narrativa oficial (a exemplo do tratamento dado por Groff ao cavalo no plano do Palácio Rio Branco). Para Linhares Borges, enfim, os cartões-postais oferecem imagens sintomáticas de narrativas estereotipadas, de forma que a expressão popular “parece um cartão-postal” quase sempre se refere a um ideal consagrado.⁶⁰

Para concluir esta comparação, é possível ainda observar que filmes documentais como *Cidades do Paraná*, articulados a esses parâmetros fotográficos, eram imbuídos de sentidos comparáveis àqueles oferecidos pelos álbuns de viagem. Relacionando o primeiro cinema à fotografia, Andrea Cuarterolo⁶¹ defende que o fato de os álbuns fotográficos manifestarem uma vocação narrativa, por meio do sequenciamento de

⁵⁸ *Ibidem*, p. 29.

⁵⁹ LINHARES BORGES, Maria Eliza. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 59.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ CUARTEROLO, 2013, *op. cit.* pp. 92-95.

imagens unidas temporalmente, aproxima esse formato da linguagem cinematográfica. No Brasil, tais objetos começaram a circular no período imperial, com relatos fotográficos detalhados de localidades “pitorescas” e desconhecidas, que, unidas e sequenciadas em livros, ofereciam ao colecionador um compêndio geral e uma cartografia dos espaços. O formato tinha o papel de elaborar uma imaginação geográfica sobre os locais mais ermos do país: era uma “afirmação brasileira da nacionalidade através de uma geografia da imaginação”.⁶² Nesse sentido, pode-se considerar que, ao realizar sob encomenda filmagens que intencionavam registrar a essência das cidades paranaenses, Groff, como *cinégrafista-viajante* também estava realizando um processo de afirmação regional e contribuindo para moldar um imaginário visual sobre tais localidades. Sendo assim, podemos dizer que o que ele realizou foram *filmes de viagem*.

Retornar ao tempo do cinematógrafo e dos álbuns de viagem para analisar essa produção da década de 1930 pode parecer um deslocamento, à primeira vista –porém, é preciso reforçar a perspectiva conservadora de Groff, seus comitentes e espectadores locais. Muito antes de decidir experimentar as imagens em movimento, ele já era bem reconhecido enquanto fotógrafo de vistas e postais. Nos anos 1920, publicou o *Álbum de Curitiba*, com fotografias em formato postal, integrante de um grupo de álbuns sobre o Paraná, de conceito paranista, aos moldes dos álbuns de viagem do século XIX.⁶³ No cinema, Groff enveredou apenas pelas atualidades, e nunca fez filmes “posados”.

Vale dizer que o estilo cinematográfico das suas “vistas naturais” não era um sucesso unânime de crítica: na revista carioca *Cinearte*, o principal periódico especializado à época, era comum a publicação de comentários ácidos sobre seus “*films condennaveis*”.⁶⁴ Em 1926, por exemplo, quando filmou cenas do carnaval e vistas das Cataratas do Iguaçu, a revista redigiu a seguinte nota: “até agora só se viu um *film* de

⁶² BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império: Paisagens para um Brasil Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 60.

⁶³ VIEIRA, 1998, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁴ *Cinearte*, ano I, n. 4, Rio de Janeiro, 24 de março de 1926, p. 3.

cachoeiras muito bonitas e outro de Carnaval em Curitiba e Ponta Grossa, e, por *signal, detestavel* na *propria* opinião do 'Dia', de *Curityba*. Diz-se que foi um *film* escuro, mal *photographado*, cheio de *annuncios*".⁶⁵ No mesmo ano, além de criticar o *cinema-postal* distribuído pela empresa cinematográfica, então (convenientemente, para esta análise) denominada Groff-Album, a revista também questionava se seus *films* continuariam a ser realizados naquele mesmo estilo: "como Groff-Album, a *empreza* de *Curityba* continua a distribuir mais um *film* sobre as cascatas de *Iguassú* [sic] que absolutamente não nos adianta. Pelo *contrario*, são capazes de perguntar porque não as aproveitamos... o *publico* quer saber se Groff faz *film* ou *fitá*".⁶⁶

Somente dois anos depois seria encontrada a primeira crítica positiva ao trabalho de Groff na *Cinearte*, numa carta assinada pelo leitor Cyr Azcasmoa. Porém, não era uma recomendação sobre sua obra fílmica, que continuava a desagradar aos críticos (militantes pelo cinema de enredo), mas uma constatação sobre sua mais recente incursão pela atividade gráfica, a revista *Ilustração Paranaense*:

Groff, que já possuía um estabelecimento de artigos *photographicos* [...] tem agora uma revista. '*Ilustração Paranaense*' é muito bem impressa, *optimamente colaborada* e apresenta *excellentes ilustrações*. Poderia sem favor circular *ahi* no Rio, sem temer as *concurrentes* [...]. Foi melhor assim, porque, a continuar a sua *Groff-Film* com as *Actualidades Paranaenses sómente*, é melhor que abandone o Cinema. Quem não *póde*, ou não quer fazer *films* posados e com *critério*, é *preferivel* que não *comprometta* o bom nome da *cinematographia* nacional⁶⁷.

Sobre as críticas da revista *Cinearte*, é preciso considerar que seus redatores, em geral, eram contra documentários e diziam-se preocupados com "a imagem do Brasil que esses filmes poderiam transmitir no caso de serem projetados no exterior".⁶⁸ No entanto, dadas as circunstâncias, ainda é possível interpretar nessas passagens críticas sobre a produção de Groff (seja *Album*, seja *Film*) que o meio cinematográfico esperava dele trabalhos de maior envergadura. Em 1930, viu na passagem de Getúlio Vargas pelo Paraná uma oportunidade – e enfim o cineasta, até então periférico, fez seu primeiro filme realmente bem-sucedido, o já referido *Pátria Redimida*. Já *Cidades do Paraná*, com

⁶⁵ *Cinearte*, ano I, n. 8, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1926, p. 11.

⁶⁶ *Cinearte*, ano I, n. 3, Rio de Janeiro, 17 de março de 1926, p. 2.

⁶⁷ *Cinearte*, ano III, n. 107, Rio de Janeiro, 14 de março de 1928, p. 9.

⁶⁸ SALES GOMES, 2016, *op. cit.*, p. 173.

caráter majoritariamente didático e publicitário, de poucas pretensões e bastante posterior às críticas e aos louros mencionados, não causou maiores comoções.

Narrativas sobre o *Ritual do Poder* e um *Berço Esplêndido* paranista

Cabe, ainda, questionar como a forma encontrada por João Baptista Groff para resolver o cinema, aliada às opções ideológicas vigentes, foi utilizada para cumprir a representação da capital paranaense na fita *Cidades do Paraná*. É possível considerar, dada a narrativa pautada nas temáticas das belezas naturais e instituições oficiais, que o filme se aproxima das “tendências de expressão social dos filmes mudos” propostas por Paulo Emílio, o *Berço Esplêndido* e o *Ritual do Poder*⁶⁹. Essas características políticas, aliadas ao ideário paranista, cujas ideias foram publicadas na revista *Ilustração Paranaense*, editada por Groff em Curitiba, matizavam as suas escolhas quanto às formas de apresentar quais seriam, para ele, as figuras fundamentais daquelas cidades.

Concebida e administrada por um grupo de intelectuais⁷⁰, a revista *Ilustração Paranaense* (*mensário paranista de arte e actualidades*) foi lançada em 1927 e fez circular o conjunto de proposições estéticas e sentidos simbólicos identitários associados ao movimento cívico-cultural paranista. Paralelamente às ideologias políticas daquele contexto, o Paranismo incorporava à discussão imagética o componente ufanista, objetivando a invenção de uma identidade cultural regional e, ao mesmo tempo, a legitimação de símbolos e tradições até então inexistentes, ao insuflar valores e normas de comportamento idealizados e institucionalizados (tratava-se também de uma forma de mobilizar interesses que atendiam às sensibilidades das elites locais). Ou seja, ao mesmo tempo em que se elaborava uma narrativa muito particular sobre a trajetória do desenvolvimento do Estado, cultuava-se o processo de modernização das cidades e a formação de um meio cultural supostamente singular em relação às outras regiões do país.⁷¹

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 168-169.

⁷⁰ A revista recebia contribuições de Romário Martins, ilustrações de João Turin, Alfredo Andersen e outros artistas locais. Veiculava fotografias de obras de arte, publicidade e retratos fotográficos. Apresentava textos jornalísticos, em prosa e poesias de autores do período. Havia também um alinhamento com a Escola da Anta.

⁷¹ LOPES PEREIRA, 1996, *op. cit.*, p. 96.

Além de diretor e proprietário da *Ilustração Paranaense*, Groff também produzia grande parte das imagens fotográficas veiculadas no periódico, as quais registravam situações principalmente em dois aspectos: cenas urbanas, com instantâneos de acontecimentos significativos acompanhando reportagens; e cenas bucólicas, em especial aquelas que mostravam paisagens com pinheiros, com ares pictorialistas.⁷² A publicação significou a consolidação de sua carreira jornalística e se manteve até a Revolução de 1930, quando Groff decidiu deixar definitivamente o ofício editorial para investir novamente no cinema. Segundo Juan Galigniana, tratava-se de um período de centralização política, ruptura e rearticulação de todo o cenário nacional, de modo que a revista paranista, da forma como fora idealizada, não cabia mais aos seus interesses.⁷³

A orientação paranista de Groff não ficou restrita ao projeto da revista, manifestava-se também em sua obra cinematográfica. Já no início da película *Cidades do Paraná* encontramos seus primeiros sinais, pois o cineasta adicionou –como pano de fundo para a logomarca de sua empresa, Groff Film, e para o título da fita– a imagem do brasão de armas do Paraná com o ceifador, dentro de uma moldura adornada com motivos estilizados de pinhões e pinhas.



Brasão com ceifador, logomarca da empresa e título do filme (Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 1'16"-1'37". Cinemateca de Curitiba)

⁷² Groff não era diretamente adepto do *Pictorialismo* enquanto prática de intervenção técnica, porém é possível associar sua temática fotográfica paranista à estética de efeito pictórico, pela forma simbolista e romântica de registrar paisagens e retratos –como as fotografias das *musas* em celebração ao pinheiro.

⁷³ GALIGNIANA, Juan. *Construção social da memória em torno a João Baptista Groff e a ilusão biográfica*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Curitiba: UFPR, 2016, p. 46.

Além da ilustração introdutória, a organização desse *filme de viagem* (que é, ao mesmo tempo, um filme de cavação) remetia a uma interpretação sobre a cultura e as riquezas naturais consideradas tipicamente paranaenses, no litoral, no interior e na capital do estado. A presença do ideário paranista sobreposto ao gênero documentário retratava, enfim, a partir de alguns temas cotidianos, uma imaginada identidade regional. Para além da importância sociocultural como registro da época, o filme tem seu papel também como uma fonte de interpretações sobre as narrativas produzidas. Estas eram traçadas por estratégias que, já comuns à fotografia “documental” ou “jornalística”, passaram a ser aplicadas também ao filme mudo. Segundo Paulo Emílio, alguns cineastas do início do século XX faziam filmagens ocasionais “pegando pessoas na rua, nas praças, engraxando o sapato ou lendo jornal, olhando o mar da amurada do Passeio Público ou conversando nos cafés”⁷⁴. Eram os chamados “cinegrafistas sem assunto”. Afora isso, estudando as características narrativas dos documentários, Paulo Emílio identificou duas categorias narrativas principais que se afirmaram desde os primeiros filmes nacionais: o *Berço Esplêndido* e o *Ritual do Poder*.

De acordo com esses conceitos, o culto imagético exaustivo e quase onírico das belezas naturais do país nos documentários mudos configurava o *Berço Esplêndido*. O estilo era problemático porque “por um lado a qualidade fotográfica das amplas paisagens naturais não era das melhores e por outro nada há de mais parecido com uma floresta ou uma montanha do que outra floresta e outra montanha”.⁷⁵ Em contrapartida, tratava-se de *Ritual do Poder* o entorno dos acontecimentos políticos e das comemorações cívicas registrados no meio urbano. Nessa narrativa positivista sobre as potências institucionais e personalidades republicanas, o assunto ampliava-se para os registros das inaugurações e dos aspectos citadinos próximos aos costumes das elites: “a vida da cidade foi fartamente registrada. Foi nesse tempo que nasceram e se desenvolveram as corridas de cavalos, o iatismo, o futebol. Cada Carnaval foi

⁷⁴ SALES GOMES, 2016, *op. cit.*, p. 171.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 168.

meticulosamente documentado [...], assim como a variação da moda”.⁷⁶

As características dos dois conceitos formulados por Paulo Emílio podem ser observadas em diversos filmes de Groff, a exemplo das criticadas fitas sobre o carnaval e as Cataratas do Iguaçu, mencionadas anteriormente. Como foi apontado por Bernardet, o *Ritual do Poder* não se restringe a filmes que tratam da elite política e econômica, mas se estende aos filmes de cavação em geral, uma vez que o “poder” vincula-se à câmera do documentarista, ao “tipo de produção e o enfoque pelo qual é abordado o assunto”.⁷⁷ Da mesma forma, é possível relacionar ambas as orientações narrativas também dentro do trecho sobre Curitiba no filme *Cidades do Paraná*, ainda que de forma mais subjetiva.

Em alguns planos do fragmento em questão, por exemplo, o cinegrafista decidiu enquadrar os prédios mais significativos da cidade –que, como observamos, eram os personagens principais das sequências urbanas no filme– com o recurso de adicionar como assunto do plano, um pinheiro. Naquele contexto, a araucária havia sido transformada em um símbolo pelo Movimento Paranista, figurando nas artes como representante máximo das belezas naturais do Paraná – e especialmente de Curitiba, já que o nome da cidade em Guarani significa, literalmente, “pinheiral”.⁷⁸ Na própria *Ilustração Paranaense*, o conteúdo costumava ser diagramado e era acompanhado por desenhos com representações de pinheiros. Além disso, soma-se a importância da associação construída por intelectuais como Romário Martins, mentor do movimento, ao relacionar de forma direta e contundente, os elementos geográficos do estado às suas possibilidades de progresso. Nesse sentido, o pinheiro foi eficaz e central na formação de um imaginário popular sobre as tradições locais e na consolidação de um forte simbolismo.⁷⁹

⁷⁶ *Ibidem*, p. 170.

⁷⁷ BERNARDET, 2009, *op. cit.*, p.41.

⁷⁸ LOPES PEREIRA, 1996, *op. cit.*, p. 165.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 164.



Praça Santos Andrade (18'26"); Universidade do Paraná (22'24"); Praça Santos Dumont (20'50"-21'01").
Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936. Cinemateca de Curitiba

Ao compor os planos do filme em que se apresentam os pinheiros, então, Groff se apropriou deste imaginário e simbolismo imbuído às suas figuras e os inseriu como protagonistas das cenas, remetendo à narrativa de um *Berço Esplêndido* em sua representação. Ele fez isto de duas formas principais. Em alguns planos, fez a justaposição frontal da figura do pinheiro sobre a do edifício, com o tronco da árvore cortando o plano em duas partes. É curioso notar que a linha formada pelo tronco se ajusta às linhas arquitetônicas, formando um paralelismo com equilíbrio e desequilíbrio harmônicos nos enquadramentos. Por outro lado, em outro plano o cinegrafista demonstrou mais diretamente o seu interesse pela figura do pinheiro, ao realizar um movimento em *contra-plongée*, filmando uma dupla destas árvores na Praça Santos Dumont, desde sua raiz até a copa. Aliás, vale ressaltar que, ao realizar o movimento, o enquadramento passa direto pelo prédio, sem dar-lhe muito destaque, e termina com enfoque nas copas dos pinheiros –apresentando, enfim, o personagem

principal daquele plano. A árvore definia-se, desta forma, como um ponto fundamental do argumento do cineasta sobre os elementos tomados como típicos de representação do Paraná.

Em paralelo, outro recurso expressivo seria empregado por Groff na estruturação das narrativas do *cinema-postal* centradas nas ruas e praças de Curitiba. Tão sutilmente quanto o *Berço Esplendido*, a representação do *Ritual do Poder* no filme apresentava-se especialmente a partir do registro dos monumentos, dos “grandes feitos” e das comemorações que envolviam as forças políticas e as elites, imbuídas de um latente sentimento moderno. Segundo o conceito de Paulo Emílio, englobavam-se os registros feitos em torno das personalidades políticas republicanas, mas, por vezes, estes não se limitavam aos atos cívicos, envolvendo também as inaugurações públicas de ruas, prédios e bustos. Nesse bojo, vale mencionar o papel das inaugurações de esculturas nas praças públicas, pois “o que os presidentes mais inauguravam eram estátuas”.⁸⁰ Dessa forma, as esculturas eram apropriadas pela narrativa fílmica e integradas à paisagem local a partir de estratégias padronizadas de representação, em expressões simbólicas do papel atribuído aos monumentos. Estes eram registrados por Groff de maneira similar em suas fotos e filmes: com a câmera lateralizada e baixa, levemente *contra-plongée*. De acordo com Izabel Liviski, estas características contribuíam para reforçar um porte altivo aos perfis de bronze.⁸¹ As imagens produzidas por Groff, enfim, reforçaram o caráter celebrativo das estátuas que cumpriam sua função de seleção e de memorialização, ajudando a definir o que deve sobreviver ao tempo. Os monumentos, como diz Jacques Le Goff, caracterizam-se por esse “poder de perpetuação”,⁸² e sempre são parte de uma montagem discursiva. As fotos e os filmes que os documentam participam ativamente desse processo e podem, inclusive, monumentalizar-se.

⁸⁰ SALES GOMES, 2016, *op. cit.*, p. 169.

⁸¹ LIVISKI, Izabel. *Leituras da urbanização e da construção da identidade paranaense na fotografia de João Baptista Groff*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Curitiba, UFPR, 2007, N.p.

⁸² LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. En: *História e Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990, p. 536.



Praça Carlos Gomes (Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 20'50". Cinemateca de Curitiba)



Praça Generoso Marques com estátua do Barão do Rio Branco (Groff Film, *Cidades do Paraná*, 1936, 19'48". Cinemateca de Curitiba)

Os registros, tanto destes planos com a presença dos monumentos a Carlos Gomes e ao Barão do Rio Branco como de outras sequências do filme, remetem aos atos cívicos realizados nas datas de suas inaugurações. Ambas as esculturas tiveram cerimônias de inauguração com ampla repercussão e foram objetos de múltiplas fotografias que circularam pela cidade em forma de cartões-postais e ilustrações em revistas (o que reitera nosso argumento que aproxima o filme de Groff a essas formas de proliferação visual contemporâneas ao primeiro cinema). As publicações endossavam discursos em comum no entorno das figuras homenageadas e mostravam a presença do público e das instituições que colaboravam com as cerimônias. Destaca-se que, a partir dos anos 1920, tomou conta da cidade uma *estatuamania*, com o fomento de várias inaugurações de bustos. Esse processo de memorialização e monumentalização servia como exemplo pedagógico dos ideais de ordem, progresso e civilização num âmbito nacional, mas, ao mesmo tempo, forjava uma identidade cívica que se integrava ao imaginário paranista.⁸³ Adiciona-se a isto o fato de que o próprio cinema foi constantemente utilizado como propaganda política no início do século XX: “Os dirigentes governamentais alimentavam a imaginação ingênua ou o cálculo matreiro mas inoperante dos produtores deixando-se consagrar à distância, em publicações ou filmes, como amigos número um do cinema brasileiro”.⁸⁴ Nesse sentido, portanto, ao realizar planos com registros destas obras no filme *Cidades do Paraná*, Groff não apenas assumiu as figuras dos monumentos como emblemáticas para a cidade, mas ao remeter às suas presenças, assim como dos outros elementos inaugurados por razões políticas, também aludiu aos seus atos de inauguração, assumindo um posicionamento próximo ao definido pelo conceito de Paulo Emílio sobre o *Ritual do Poder*.

Outros trechos do filme poderiam ser associados a esta estratégia narrativa, especialmente em se tratando dos planos onde o cineasta registrou a presença do seu comitente, a Caixa Econômica Federal, nas cidades escolhidas. Ao final da fita, por exemplo, Groff inseriu uma sequência de residências construídas pelo programa de fomento à construção de moradias do banco, após um intertítulo que anunciava a

⁸³ LOPES PEREIRA, 1996. *op. cit.*, p. 10.

⁸⁴ SALES GOMES, 2016, *op. cit.*, p. 60.

realização de trezentos edifícios (29'19"). Trata-se de uma sequência notadamente publicitária desse filme de cavação –porém, é ainda possível remetê-la à temática do *Ritual do Poder*, de forma mais subliminar. Paralelamente, o *Berço Esplêndido* também é um recurso narrativo que aparece em outras sequências do filme, como no trecho referente a Tibagi, que também tem enfoque restrito às paisagens naturais.

Considerações finais

Ao nos apresentar em forma de curtos planos cinematográficos seu ponto de vista sobre os diferentes aspectos da cidade (as movimentações populares, os monumentos, a circulação das máquinas e dos aparatos técnicos, o crescimento urbano e as presenças ritualizadas de diferentes poderes – a Igreja, a Universidade, a Arte, o Estado, o Patriarcado), João Baptista Groff aliou sua experiência profissional jornalística aos parâmetros e expectativas vigentes, orientando-se, na elaboração do filme, pelos seus aprendizados fotográficos. Assim, resolveu o filme como se tratasse de um álbum com postais em movimento de uma cidade em pose. Foi a partir dessa constatação que, sob o risco de parecer anacrônica, nossa análise trouxe considerações sobre o primeiro cinema e as suas íntimas relações com outras formas de proliferação visual. Com inspiração nas reflexões de Jacques Aumont, bem como nos estudos de Georgina Torello e Andréa Quarterolo sobre a intermedialidade do cinema em seus primórdios, sugerimos a noção de *cinema-postal* para melhor compreender essas dimensões no filme de Groff.

Além disso, no âmbito fotográfico, e num contexto em que outros agentes discutiam a relação entre cinema e nacionalidade, o desenvolvimento da produção fílmica de Groff teve papel central para delinear uma desejada identidade paranaense, não apenas enquanto a concepção de um imaginário geográfico, mas também como um espaço de circulação para um ideário ufanista estruturado em torno da conhecida narrativa da modernização urbana. O filme *Cidades do Paraná* é, portanto, uma obra representativa de um contexto cinematográfico curitibano e, ao mesmo tempo, de um contexto sócio-histórico em que foram confrontadas e sobrepostas as ideologias nacionalistas e regionalistas. A presença de elementos paranistas num filme encomendado por uma empresa bancária cujo Diretor-Presidente foi nomeado por

Getúlio Vargas é, no mínimo, contraditória, e confirma a assertiva de José D'Assunção Barros sobre o entrelaçamento entre cinema e história. O filme aqui avaliado torna-se, portanto, um testamento sobre formas de ver e narrar a cidade e seu “esplêndido berço”, numa esfera que se mostrou ao mesmo tempo regional e nacional. Sua estrutura reúne os caracteres didático, publicitário e jornalístico, evidenciando as suas múltiplas funções, significações e usos, especialmente enquanto conteúdo político. Este ponto de vista sobre a representação das atualidades, que apareceria em diversas linguagens imagéticas, foi tecido pelo cineasta nas suas fotografias e nos seus documentários, em articulação com o ideário que havia partilhado e divulgado por meio da revista *Ilustração Paranaense*.

Referências bibliográficas

- ALVETTI, Celina. *O Cinema brasileiro na crônica paranaense dos anos trinta*. Dissertação de Mestrado em Artes-Cinema. São Paulo, USP, 1989.
- ALVES SANTOS, Francisco. “A trajetória do cinema no Paraná”. En: *Dicionário de Cinema do Paraná*. Curitiba: FCC, 2005, pp. 7-24.
- ARAÚJO, Vicente. *A Bela Época do Cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAHLS, Aparecida. *Cine Luz: exemplo de modernidade e das transformações sociais de uma época*. Trabalho de Especialização em História e Cidade. Curitiba, UFPR, 1993.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império: Paisagens para um Brasil Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CESARINO COSTA, Flávia. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- _____. “Figuras populares no documentário silencioso brasileiro”, *Imagofagia*, n. 8, 2013. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/493>> Acesso: 6 de agosto de 2019.
- Cinearte*, ano I, n. 3, Rio de Janeiro, 17 de março de 1926.
- _____, ano I, n. 4, Rio de Janeiro, 24 de março de 1926.
- _____, ano I, n. 8, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1926.

- _____, ano III, n. 107, Rio de Janeiro, 14 de março de 1928.
- CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma: relaciones entre cine y fotografía en Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013.
- Dicionário Histórico-Biográfico do Estado do Paraná*. Curitiba: Editora do Chain/ Banco do Estado do Paraná, 1991.
- D'ASSUNÇÃO BARROS, José. “Cinema e História: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas”, *Comunicação e sociedade*, ano 32, n. 55, 2011. pp. 175-202.
- GALIGNIANA, Juan. *Construção social da memória em torno a João Baptista Groff e a ilusão biográfica*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Curitiba, UFPR, 2016.
- Gazeta do povo*, Curitiba, 12 de maio de 1936.
- GOMES, Gilvana. *A Editora Guaíra: estratégias, sociabilidades e projetos políticos culturais (décadas de 1930-1940)*. Tese de Doutorado em História. Assis, Unesp, 2021.
- GROFF, Maximiliano. *O intrépido J.B. Groff e suas múltiplas facetas. Caderno de documentação*. Curitiba: Cinemateca de Curitiba, FCC, 2009.
- KAMINSKI, Rosane. “O primeiro cinema nas páginas das revistas curitibanas (1907-1913)”, *Brasiliána: Journal for Brazilian Studies*, v. 9, n. 1, 2020.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.
- LINHARES BORGES, Maria Eliza. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- LIVISKI, Izabel. *Leituras da urbanização e da construção da identidade paranaense na fotografia de João Baptista Groff*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Curitiba, UFPR, 2007.
- LOPES PEREIRA, Luis Fernando. *Paranismo: Cultura e Imaginário no Paraná da I República*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba, UFPR, 1996.
- _____. *O espetáculo dos maquinismos modernos: Curitiba na virada do século XIX ao XX*. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2009.
- MAGALHÃES, Zália e Elizabeth Wagner. *Cidades do Paraná*. Catálogo. Curitiba: FCC, N.d.
- MORETTIN, Eduardo. “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 49. 2005, pp. 125-152.
- PUPO CORREIA, Ana Paula. “Pelo Paraná Maior – As representações da arquitetura nas cidades de Curitiba, Ponta Grossa e Paranaguá, segundo documentários do início do século XX”, *I Colóquio Internacional de História Cultural da Cidade*. Porto Alegre, 2015.

- SALES GOMES, Paulo Emílio. *Uma situação colonial?* São Paulo: Cia das Letras, 2016.
- SALTURI, Luis. “O Movimento Paranista e a revista *Ilustração Paranaense*”. *Temáticas*, Campinas, v. 22, n. 43, 2014.
- STECZ, Solange. *O cinema Paranaense, 1900-1930*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba, UFPR, 1988.
- TORRELO, Georgina. *La conquista del espacio: cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú, 2018.
- TRUSZ, Alice. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre (1861-1908)*. São Paulo: Ecofalante, 2010.
- VIEIRA, Daniele. *João Batista Groff, um olhar fotográfico no Paraná das primeiras décadas do século XX*. Dissertação de Mestrado em História. Curitiba, UFPR, 1998.
- XAVIER, Ismail. “Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso”, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, 2009. pp. 9-24.

Filmografia

- Cidades do Paraná*. Direção de João Baptista Groff. Curitiba, Brasil: Groff Film, 1936. 1dvd (31'32”), mudo, intertítulos em português, P&B. Cinemateca de Curitiba.

Data de recepção: 19 de junho de 2021

Data de aceitação: 18 de outubro de 2021

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/kr24fcy8i>

Para citar este artigo:

KAMINSKI, Rosane e Larissa Busnardo, “Um cinema-postal: As *Cidades do Paraná*, de João Baptista Groff (1936)”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 6-39. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/348>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Rosane Kaminski** é Pós-Doutora em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP), Doutora em História (UFPR), Mestre em Tecnologia (UTFPR) e Graduada em Artes Visuais (UFPR). Professora Associada da Universidade Federal do Paraná, onde leciona e orienta pesquisas sobre história e artes

na Graduação e na Pós-Graduação em História. Docente colaboradora do Programa de Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da UNESPAR, líder dos Grupos de Pesquisa Arte, Memória e Narrativa (AMENA-CNPq) e Núcleo de Artes Visuais (NAVIS-CNPq). Autora dos livros *Poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back* (Editora Intermeios, 2021) e *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960* (Editora UFPR, 2018). Coorganizadora das coletâneas: *Cinema e pensamento* (Intermeios, 2021), *Artes & violências* (Intermeios, 2020), *Imagem, narrativa e subversão* (Intermeios, 2016), *Arte e política no Brasil: modernidades* (Perspectiva, 2014) e *História e arte: encontros disciplinares* (Intermeios, 2013). E-mail: rosane.kaminski@gmail.com.

Larissa Busnardo é Doutoranda em História na linha Arte, Memória e Narrativa do Programa de Pós Graduação em História da UFPR. Bolsista CNPq. Mestre em História pela UFPR. Especialista em História Cultural, pela Universidade Tuiuti do Paraná. Aluna integrante dos Grupos de Pesquisa AMENA (UFPR) e NAVIS (UNESPAR). Professora e artista graduada em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná, UNESPAR. Pesquisadora na área da Fotografia e seus entremeios com outras linguagens visuais. E-mail: lara.busnardo@gmail.com.