

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ
Rosalice Carriel Benetti

**O “YGUAÇÚ” DE VLADIMIR KOZÁK E
O TERRITÓRIO DO IGUAÇU**

CURITIBA
2010

**O “YGUAÇÚ” DE VLADIMIR KOZÁK E
O TERRITÓRIO DO IGUAÇU**

Curitiba
2010

Rosalice Carriel Benetti

**O “YGUAÇÚ” DE VLADIMIR KOZÁK E
O TERRITÓRIO DO IGUAÇU**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História da Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Tuiuti do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em História.

Orientadora: Prof^a. Maria Ignês Mancini de Boni.

CURITIBA
2010

Ao meu pai.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho somente foi possível porque contei com a colaboração de diversas pessoas, cada uma de um modo em particular, portanto quero deixar registrada minha sincera gratidão:

Na Universidade

Aos professores e colegas, com quem tive o prazer de conviver e que não gostaria de relacionar por receio de esquecer alguém.

A Professora Wilma, meu primeiro contato na instituição e que sempre se mostrou tão delicada e atenciosa.

À professora Viviane com sua constante alegria, embora um pouco agitada.

Aos professores Pedro Valandro, Márcia Graff e Etelvina, pela orientação e revisão na elaboração do texto.

Ao professor Clóvis, devo a paciência em esclarecer muitas dúvidas.

Um agradecimento especial a minha orientadora, a professora Maria Ignês, pela paciência, esclarecendo que se houver equívocos neste trabalho, são da autora.

A professora Roseli Boschilia que prontamente aceitou o convite para a banca de defesa, e pelo privilégio da leitura desta pesquisa.

No Museu Paranaense

Ao Professor Dr. Euclides Marchi pela gentileza com que me recebeu no Museu Paranaense, sem o não poderia ter iniciado este trabalho.

A antropóloga Ms. Maria Fernanda Campelo Maranhão, que proporcionou o contato com a obra de Vladmir Kozák e orientou o desenvolvimento desta pesquisa.

A todos os funcionários do Museu Paranaense pela atenção.

A Andréa, que além de estimular a retomada dos estudos deu muitas “dicas”.

E, finalmente, a minha família, da qual roubei algumas horas para estudar...

O ponto essencial é que uma história filmada, como uma história pintada ou escrita, é um ato de interpretação.

PETER BURKE.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – FOZ DO IGUAÇU	25
FIGURA 2 - MAPA DO PARANÁ - 1896	27
FIGURA 3 - MAPA DO PARANÁ - 1908	27
FIGURA 4 – TRANSPORTE NO RIO PARANÁ	28
FIGURA 5 - MAPA DO PARANÁ - 1944	35
FIGURA 6 - MAPA DO PARANÁ - 1948	41
FIGURA 7 – LETREIRO DO FILME	49
FIGURA 8 – CATARATAS DO IGUAÇU (foto)	54
FIGURA 9 – CATARATAS DO IGUAÇU (aquarela)	58
FIGURA 10 – ABERTURA DO FILME “YGUAÇÚ”	58
FIGURA 11 – MAPA MUNDI	59
FIGURA 12 – HOMENS SERRANDO	60
FIGURA 13 – QUEIMADA	60
FIGURA 14 – HOMENS TRABALHANDO A TERRA	61
FIGURA 15 – ALÇAPREMA	61
FIGURA 16 – MONJOLO	62
FIGURA 17 – BICICLETA DE MADEIRA	63
FIGURA 18 – CATARATAS DO IGUAÇU	64
FIGURA 19 – LETREIRO FINAL	66
FIGURA 20 – FOZ DO IGUAÇU.	67
FIGURA 21 - PAIQUERÊ	72
FIGURA 22 – NAIPI	72
FIGURA 23 – CADERNETA DE CAMPO	92
FIGURA 24 – CADERNETA DE CAMPO	92
FIGURA 25 – HOMEM KAYAPÓ.....	94
FIGURA 26 – MULHER KARAJÁ	94
FIGURA 27 – ILHA DOS CURRAIS	95
FIGURA 28 – LETREIRO DO FILME ILHA DOS CURRAIS	95
FIGURA 29 – LETREIRO FINAL	99
FIGURA 30 – LETREIRO FINAL	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1.1 ALGUNS MARCOS HISTÓRICOS DOS PRIMEIROS TEMPOS DO CINEMA ..	13
1.2 AS RELAÇÕES ENTRE O CINEMA E A HISTÓRIA	16
1.3 A UTILIZAÇÃO DA IMAGEM EM MOVIMENTO	21
2 O TERRITÓRIO FEDERAL DO IGUAÇU	
2.1 A MARCHA PARA OESTE E A FORMAÇÃO DOS TERRITÓRIOS FEDERAIS	26
2.2 O TERRITÓRIO DO IGUAÇU NA HISTÓRIA POLÍTICA PARANAENSE	31
2.2.1 A repercussão da criação do “Território Federal do Iguaçu”	35
2.2.2 A Reintegração do Território	40
2.3 O FILME “YGUAÇÚ” E SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO	43
3 “YGUAÇÚ”	
3.1 A FILMOGRAFIA DE VLADIMIR KOZAK	50
3.1.1 A trajetória de Vladimir Kozák	50
3.1.2 Os filmes de Kozák	54
3.2 “YGUAÇÚ”	57
3.3 O SIGNIFICADO DO “YGUAÇÚ”	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
FONTES	85
REFERÊNCIAS	87
APÊNDICE	91

INTRODUÇÃO

Estudar a história paranaense e assuntos relacionados à sua produção cultural, privilegiando a utilização de fontes locais, proporcionou a possibilidade de entrar em contato com o acervo de Vladimir Kozák no Museu Paranaense, desvendando um estudioso da cultura local e produtor de uma diversidade de material fílmico, fotográfico e desenhos com perfil diverso do que poderia ser rotulado como um intelectual. A escolha foi uma tentativa de conciliar dois objetivos, quais sejam estudar sobre a história do estado e ao mesmo tempo conhecer mais sobre o trabalho desenvolvido pelo tcheco-brasileiro.

Optar por um dos filmes do cineasta, o “Yguaçu” foi um modo de delimitar um tema dentre os muitos pesquisados por Kozák¹. Filmado em setembro de 1947, editado em 1948, o filme tem a duração de, aproximadamente, 35 minutos, na qual é apresentada a sequência de imagens das cataratas, do marco das três fronteiras, de aspectos da vida urbana e rural da região e de um desfile cívico militar.

A proposta deste trabalho foi analisar a ligação entre o Território do Iguaçu e o filme “Yguaçu,” buscando refletir sobre a relação com a sociedade que o produziu, as motivações, os objetivos da produção e suas especificidades. Esta orientação possibilitou a identificação das relações entre o objeto fílmico e suas circunstâncias, que Baxandall rotula como “os padrões de intenção” do autor.² Deste modo, a questão fundamental era compreender porque e para quem foi produzido “Yguaçu.”

Este trabalho fundamentou-se no filme “Yguaçu,” e para desenvolvê-lo, depois de ter acesso ao filme e suas referências existentes no Museu Paranaense, buscou-se um levantamento bibliográfico acerca do Território do Iguaçu e da temática do projeto, ou seja, das relações cinema e história.

As fontes primárias de maior relevância foram o filme e a correspondência de Vladimir Kozák, tanto a oficial, do Museu Paranaense, como a sua pessoal, dirigida a amigos, produzidas no período de 1930 à 1950. As cadernetas de campo,

¹ No apêndice tem maiores informações sobre as pesquisas e trabalhos produzidos por Vladimir Kozák.

² Baxandall interessou-se pelo o estranhamento produzido na percepção visual, entendimento e leitura na contemporaneidade, tanto para o historiador que escreve quanto para as pessoas que passam pelos museus ou contemplam uma obra do passado. Ele discute a questão teórica de como conciliar a história escrita e o objeto, questionando o “modo como percebemos o movimento das idéias numa cultura ou numa época histórica estranha a nossa.” BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Editora Schwarcz. 2006. p. 27.

os jornais do período e as imagens fotográficas e pictóricas do cineasta complementaram a pesquisa.

Na discussão sobre cinema, o trabalho de Michele Lagny³ permitiu perceber o filme como memória da sociedade que o produziu e que deve ser analisado dentro de um contexto sócio-econômico e político. Deste modo optou-se por analisar o contexto e os antecedentes que envolveram a produção fílmica a fim de melhor caracterizá-la e analisá-la. No entanto, antes de chegar à esta autora foi necessário conhecer os trabalhos de outros estudiosos como Marc Ferro⁴ que interpreta o filme como revelador de um contexto social. Le Goff⁵ alerta para o cuidado do historiador de “não fazer o papel de ingênuo” exigindo atenção a forte carga de realismo do cinema. Isto porque nos estudos que utilizam o filme como fonte é preciso ter presente que a imagem visual é uma representação, nunca a captação de uma realidade neutra.

Baxandall⁶ foi um referencial para a leitura das imagens. O autor discute a questão teórica de como conciliar a história escrita e o objeto, possibilitando as condições preliminares para uma análise crítica das imagens de “Yguaçu”.

O filme em questão foi realizado por solicitação de Loureiro Fernandes, Diretor do Museu Paranaense, que propôs uma viagem científica para coleta de material como outras que eram realizadas na época. No entanto as pesquisas demonstraram que havia outros interesses envolvidos nesta produção, verificou-se a existência de uma conexão com o processo de reintegração do Território do Iguaçu ao Estado do Paraná.

O município de Vila do Iguaçu foi criado em 1914, tendo seu nome alterado para Foz do Iguaçu em 1918. O acesso à região era difícil, geralmente se fazendo pela Argentina, uma vez que as comunicações com o resto do Brasil eram precárias. Até a década de 1940, a maioria da população de Foz de Iguaçu constituía-se de paraguaios e argentinos, sendo os brasileiros apenas 10% da população.

³ LAGNY, Michèle. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009.

⁴ FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010 e FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1995.

⁵ LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1995.

⁶ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Editora Schwarz Ltda, 2006.

Preponderavam como línguas faladas, o espanhol e o guarani. O comércio era dominado pelos argentinos.

Com um discurso desenvolvimentista e nacionalista o governo do presidente Getúlio Vargas idealizou o programa denominado “Marcha para o Oeste.”⁷ E, como consequência, em 1943, redividiu o território brasileiro, criando o Território Federal do Iguazu. A justificativa foi a necessidade de romper o isolamento regional e ocupar a zona fronteira do país, afastando o perigo estrangeiro da região, mantendo a integridade das fronteiras nacionais e a tão defendida soberania nacional.

O Território criado correspondia a uma área extensa, que abrangia o oeste e o sudoeste do Paraná, quase 1/3 do atual território, e o oeste de Santa Catarina. Em 1946, houve intensa movimentação entre os intelectuais e políticos paranaenses, tendo o Território sido extinto por meio de um dispositivo constitucional que determinava a reintegração da área de abrangência aos respectivos estados de origem.

Considerando este breve retrospecto da realidade política e histórica do momento da produção da obra, optou-se por dividir o trabalho em três capítulos: no primeiro capítulo são abordados alguns tópicos introdutórios acerca dos primeiros tempos do cinema, as relações entre o cinema e a história. Ao tratar do uso da imagem em movimento são discutidas algumas questões teóricas que surgiram na análise do tema, como a relação que o texto fílmico estabelece com a verdade e alguns critérios necessários para sua utilização enquanto fonte da história.

Ainda que a consolidação da história do tempo presente tenha permitido a diversificação da possibilidade de uso de fontes, é preciso critério na sua utilização. A fonte fílmica exige os mesmos cuidados e métodos científicos que as demais. É preciso encará-la como um documento, que foi organizado segundo interesses e intenções de determinados grupos sociais.

Na reflexão das relações cinema-história está presente a discussão sobre a impossibilidade de uma neutralidade inerente ao documento. Apesar da “impressão de realidade” o filme é um documento, é a memória da sociedade que o produziu.

⁷ Marcha para o Oeste foi um projeto do governo Getúlio Vargas no período do Estado Novo, para ocupar e desenvolver o interior do Brasil. Lançado na véspera de 1938, nas palavras de Vargas, a Marcha incorporou “o verdadeiro sentido de brasilidade”, uma solução para os infortúnios da nação. Constituiu-se em diversas e diferentes ações governamentais como: implantação de colônias agrícolas, abertura de novas estradas, saneamento rural e construção de hospitais. A redivisão territorial do país esteve entre as medidas adotadas na ocasião.

No cinema, ficção ou não, a realidade se impõe. Mas, o filme não é a realidade, mas um produto derivado dela.

O segundo capítulo analisa do Território do Iguaçu, sob três aspectos: o contexto nacional, o contexto estadual e os elementos que envolveram a produção do filme em questão. O contexto nacional assume significado na breve análise da política nacionalista adotada pelo presidente Getúlio Vargas, o programa federal “Marcha para o Oeste” e a promoção de uma redivisão territorial do país. O contexto estadual refere-se à formação do território, a situação e as ações perpetradas pelos paranaenses na tentativa ou não de resgatar este espaço.

No ambiente estadual, ainda que tenham se desenvolvido ações pró-reintegração, isto não significou unanimidade de pensamento, houve opiniões divergentes. Na região de Foz do Iguaçu houve dúvidas quanto às vantagens de seu retorno à esfera estadual, o que exigiu uma ação mais direta por parte dos interessados neste processo.

O terceiro capítulo refere-se à análise fílmica propriamente dita. Discute-se a filmografia produzida por Vladimir Kozák, com destaque para “Yguaçú” e a sua significação. Buscando apoio para a “leitura” do filme e sua produção, foram reunidas algumas informações sobre a trajetória de vida do autor e um resumo do enredo, elementos necessários para identificar características específicas desta narrativa. Analisando as imagens foi possível identificar a presença do imaginário popular, da exaltação da natureza e da participação do cineasta e de Loureiro Fernandes na produção fílmica.

O trabalho dedicou-se fundamentalmente a analisar o filme “Yguaçú” dentro do contexto em que foi produzido, sendo desenvolvidos os argumentos dentro dos elementos resgatados durante a pesquisa. Foram discutidas ideias de diversos pensadores e refletiu-se sobre a interpretação dada a obra. No entanto esta é somente uma opinião, que pode estar sujeita a outras interpretações ou novos dados.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Num mundo dominado pelas imagens, em que avanços tecnológicos são constantes, cada vez mais os homens produzem registros visuais do mundo. O professor e teórico da comunicação Marshall McLuhan, nos anos 70, ao estudar o cinema já afirmava que as possibilidades de armazenamento e transmissão de informações nele contidas são incontáveis. Comparado à imprensa, em uma única tomada, “apresenta uma cena de paisagem com figuras que exigiriam diversas páginas em prosa para ser descritas.”⁸

Assim considerando a presença inequívoca das imagens na sociedade atual, o que se pretende é proceder a uma reflexão, ainda que breve, sobre o papel e relevância das pesquisas com fontes fílmicas, seus processos de constituição e subjetividades, posto que a invasão da imagem no universo cotidiano do homem é um fenômeno que não pode ser ignorado pelos historiadores. Passado o primeiro reflexo de rejeição destes registros como fontes de pesquisa histórica, os estudiosos passaram a observar suas possibilidades de utilização.

François Cadiou compara a atividade do historiador à de um investigador, cujo objetivo deveria ser o de analisar todas as fontes, comparando-as criteriosamente, atento às particularidades de cada uma delas. Ultrapassada a concepção de que somente o documento escrito poderia ser considerado fonte histórica, ampliou-se a concepção de fonte, com as audiovisuais ganhando cada vez mais espaço na pesquisa histórica. Neste sentido o autor afirma que: “existência de novos suportes audiovisuais ampliou o trabalho do historiador, modificando cada vez mais seu clássico *teté-à-tête* com o papel.”⁹

A consolidação da história do tempo presente permitiu a diversificação de possibilidades de fontes, desde que o historiador observe criteriosamente sua utilização e avalie atentamente sua representatividade. Utilizar a fonte fílmica exige os mesmos cuidados e métodos científicos inerentes às demais fontes, observada sua especificidade e “suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de

⁸ MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974. p.323.

⁹ CADIOU, François... [et al.]. *Como se faz a história: historiografia, método e pesquisa*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007. p. 120.

representação da realidade, a partir de códigos internos.”¹⁰Trabalhar esta fonte exige a articulação, concomitantemente, da linguagem técnica ou cinematográfica com a representação da realidade apresentada ou do conteúdo narrativo.

1.1 ALGUNS MARCOS HISTÓRICOS DOS PRIMEIROS TEMPOS DO CINEMA

O cinema inaugurou uma era em que predominam as imagens. É difícil imaginar se os irmãos Lumière tiveram consciência do poder de transformação que sua invenção produziria na sociedade. Apresentado à sociedade parisiense no final do século XIX, o cinematógrafo foi recebido como uma atração de feira, aparecendo entre números de magias e bichos exóticos. Inicialmente o cinema era um híbrido, composto de uma associação de ciência, espetáculo e fotografia. Os aparelhos que surgiram nesta época eram exibidos como novidade em círculos cientistas, em palestras ilustradas e nas exposições universais ou como uma forma de diversão popular, nos circos, parques de diversões ou espetáculos de variedades.

Apesar do sucesso alcançado pelos Lumière¹¹, não é possível afirmar que o cinema foi objeto de um único inventor. No final do século XIX, por uma série de circunstâncias técnicas, proliferaram em diversos países da Europa e Estados Unidos pesquisas para a produção da imagem em movimento. Os meios científicos buscavam registrar o movimento, tentavam reproduzir “a realidade”, a vida como ela era. Em 1873 Pierre Janssen buscou registrar a passagem de Vênus pelo Sol. Próximo ao final do século o inglês Muybridge¹², objetivando observar o galope de um cavalo, montou “um complexo equipamento de vinte e quatro câmaras.” O francês Marey criou um “fuzil fotográfico” para analisar o vôo de um pássaro.

Na primeira exibição pública de um filme, no dia 28 de dezembro de 1895, no subsolo do “Grand Café”, em Paris, foram apresentados filmes curtos, em preto e

¹⁰ NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 236.

¹¹ Auguste e Louis Lumière eram “negociantes experientes, que souberam tornar seu invento conhecido no mundo todo e fazer do cinema uma atividade lucrativa, vendendo câmeras e filmes. A família Lumière era, então, a maior produtora europeia de placas fotográficas, e o marketing fazia parte de suas práticas. Parte do sucesso cinematográfico deve-se ao seu design, muito mais leve e funcional.” (COSTA, Flávia Cezarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 19.)

¹² BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 14.

branco e sem som.¹³ A cena de um trem chegando à estação¹⁴, com a locomotiva em movimento se aproximando provocou uma reação de susto na platéia. Alguns fizeram o sinal da cruz em protesto contra aquelas artes do diabo, ameaçando fugir, enquanto outros imaginaram que seriam engolidos por aquela locomotiva gigante.

Passado o impacto inicial, da mediocridade¹⁵, o uso da “novidade”, o cinema, se ampliou. A apresentação de imagens em movimento ultrapassou o espaço dos salões parisienses, exigindo novos locais e uma variedade maior de filmes. Até aproximadamente 1915, os filmes eram curtos e não contavam histórias. Registravam imagens captadas no mundo. Em 1896, os irmãos Lumière formaram e enviaram cinegrafistas para captar imagens de vários países europeus. O objetivo era duplo, exibir as imagens e produzir novas. A *Coroação do Czar Nicolau II* filmada em Moscou é considerada a primeira reportagem cinematográfica.¹⁶

O mágico ilusionista Georges Méliès que dirigia um teatro nas proximidades da primeira exibição quis comprar um cinematógrafo para utilizá-lo nas suas apresentações. A proposta foi recusada pelos irmãos sob a alegação de a máquina tinha finalidade científica. Mas percebendo o potencial artístico e comercial da invenção, Méliès não desistiu da ideia, adquiriu um aparelho semelhante na Inglaterra e acabou transformando-se no primeiro produtor de filmes de ficção, elaborou experimentos que resultaram nos primeiros efeitos especiais do cinema. Por sua ligação com o teatro, Méliès tornou-se um defensor da imaginação, contra o realismo dos Lumière. Mas ambos, cada um com suas características, tornaram-se nomes fundamentais para o cinema, representando os primeiros tempos ou a pré-história do cinema.

A partir destes primeiros passos da imagem em movimento, nos vinte anos seguintes o processo de construção de uma linguagem do cinema foi contínuo. Gradativamente foram surgindo inovações como a organização da narração e a possibilidade de deslocamento da câmara. Embora a França fosse o principal produtor de filmes, os Estados Unidos buscaram seu espaço neste novo e emergente mercado. Desenvolvendo características diferentes dos europeus, no

¹³ Na primeira exibição pública e paga de cinema, foi apresentada uma série de dez filmes, com duração de 40 a 50 segundos cada. 33 pessoas pagaram um franco cada uma para assistir a sessão. MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

¹⁴ A Chegada do Trem na Estação de Ciotat.

¹⁵ “A mediocridade do gênero preocupou tanto socialistas como católicos: ambos acusaram o cinema de desviar a massa de seus deveres essenciais.” (CADIU, 2007. p. 146.)

¹⁶ Filmado em 1896, por Camille Cerf, camerógrafa que trabalhava para os pioneiros irmãos Lumière.

cinema americano a noção de movimento estava implícita, como apresentaram os filmes de faroeste, com trens em movimento e cavalgadas.

Nas primeiras décadas do século XX, o americano David W. Griffith realizou filmes que o tornaram responsável pelo desenvolvimento e consolidação da linguagem do cinema como arte independente. Suas técnicas podem ter aberto novas perspectivas estéticas e culturais, fazendo evoluir a linguagem e o cinematógrafo. O western *The Great Train Robbery*, de Edwin S. Potter¹⁷, de 1903, produziu tremenda comoção no público, quando no desfecho final um dos bandidos apontou uma arma para a câmara. Griffith, que no início da carreira foi ator em alguns filmes de Potter assimilou as lições e técnicas narrativas de “seu mentor.”¹⁸

Quando Griffith produziu *The Birth of a Nation*, em 1915, já tinha dirigido mais de 400 filmes na Biograph¹⁹. O que ele fez foi juntar toda sua experiência em um único filme. Trechos filmados curtos, alternância de cenas, tensão dramática e ações concebidas para serem filmadas foram alguns dos elementos ele utilizados. O sucesso do filme foi enorme, mesmo com as críticas²⁰ que envolviam a “simplificação ideológica e o racismo do diretor.”²¹

Na medida em que a demanda cresceu, foi se estabelecendo uma indústria cinematográfica que se mostrou promissora. Mesmo sendo difícil fixar uma periodização, é possível afirmar que entre 1908 e 1913, o cinema, se organizou como atividade em moldes industriais, a indústria cinematográfica alcançou o público de massa e procurava sua consolidação.

Após a apresentação dos Lumière, a indústria francesa era a maior do mundo e seus filmes eram os mais vistos. Em 1907 a produtora francesa Pathé criou a primeira grande indústria de filmes. A Pathé produzia equipamento, era a maior distribuidora de filmes e representava outras companhias produtoras, possuindo escritórios em Londres, Nova Iorque, Berlim, Moscou, São Petersburgo, Bruxelas, Amsterdã, Milão, etc.

¹⁷ Porter era um projetista e técnico de fotografia que trabalhou como operador e câmera para a Cia.Edison em 1900. Sua técnica pode ser considerada pré-cinematográfica ou intermediária, entre a lanterna mágica e os cartuns. COSTA, *op.cit.*, p. 35.

¹⁸ MERTEN, Luiz C. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003. p. 26.

¹⁹ Biograph Company foi a primeira empresa dos Estados Unidos dedicada à produção de filmes.

²⁰ As críticas referem-se às polêmicas ideológicas em que Griffith se envolveu, que não são o objetivo deste estudo.

²¹ *id. ibid.* p. 28.

A grande maioria dos filmes exibidos nos Estados Unidos era europeu, ainda que tenham surgido muitas companhias produtoras domésticas. Nesta época os franceses²² dominavam o mercado norte-americano. As companhias cinematográficas locais que buscavam expandir seus mercados somente tiveram sua oportunidade a partir da guerra.

Muitas transformações ocorreram desde os primeiros anos do cinema até os dias de hoje. Foi um avanço e tanto. Por exemplo: a câmera que ficava de frente para os acontecimentos, passou a integrar-se a ação dos atores, acompanhando seus movimentos. Surgiram renovações como o som, a cor, o som estéreo e as experiências em terceira dimensão. Continuamente foram e continuam sendo produzidos novos inventos e novas técnicas. Ainda que de modo mais lento, o mesmo ocorreu com a utilização do filme que, de mero entretenimento, passou a ser utilizado como objeto de pesquisa.

1.2. AS RELAÇÕES ENTRE O CINEMA E A HISTÓRIA

O período compreendido entre o final do século XIX e início do XX apresentou à sociedade uma série de invenções que produziram modificações no modo de vida das pessoas. O avanço das técnicas de reprodução audiovisual (cinema, rádio, disco) e da indústria da diversão, modificou costumes e as relações do homem com as artes e a cultura. O cinema desenvolveu-se neste período. Processada a novidade, o cinema não deixou de ser objeto de contestação, quer nos campos teóricos e estéticos, quer na dúvida de se configurá-lo como indústria de entretenimento ou produção artística. Até mesmo a primazia de sua criação foi colocada em dúvida pelos americanos que defendiam Thomas Edison como o responsável.

Talvez estas polêmicas tenham contribuído para demora da utilização do filme como documento pelo historiador. Não era aceitável a utilização como objeto de análise ou fonte de pesquisa algo considerado inferior, uma “atração de feira” ou mesmo uma diversão popular. Outro fator que não deve ser negligenciado é que quando o cinema surgiu, prevalecia na sociedade, de modo geral, uma mentalidade

²² As companhias francesas *Gaumont* e *Pathé* dominavam o mercado norte-americano. COSTA, Flavia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando. (org). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2002.

positivista. Os intelectuais somente percebiam a história através de imagens fixas, como documentos, especialmente o escrito. O documento escrito era observado como prova dos fatos, portanto padrão de fonte histórica. Os fundadores da Escola dos Annales, desde 1929, tentaram incentivar os historiadores a sair de seus gabinetes e buscar novas fontes e novas interpretações, mas o processo foi lento. A reformulação de conceitos e métodos da História foi acontecendo aos poucos, com a ampliação da noção de documento e a inclusão de novas fontes dignas de fazer parte da História, tais como a pintura, o cinema e a fotografia.

A história das mentalidades que já era anunciada desde a Escola dos Annales, na Nova História encontrou terreno fértil para se desenvolver. Documentos literários e artísticos analisados sob novo enfoque, deixaram de ser vistos como simples reflexos de uma época. Os questionamentos decorrentes da discussão destas ideias permitiram uma renovação do conhecimento histórico. Segundo Kornis²³, este ambiente foi fundamental para que o filme fosse reconhecido como “fonte preciosa para compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico.”²⁴

O polonês Boleslas Matuszewski²⁵ é apontado por Kornis²⁶, como autor do primeiro texto que trata o filme “como documento histórico.” Ele defendeu o valor da imagem cinematográfica como testemunho ocular verídico e infalível. Para ele²⁷ o filme apresentava características mais verdadeiras que a fotografia, porque esta última permitia “retoques.”

Numa posição diversa da noção de autenticidade proposta por Matuszewski, os cineastas russos Dziga Vertov²⁸ e Serguei Eisenstein²⁹, promoveram discussões

²³ KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. In: *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, 1992. Rio de Janeiro: FGV, p.237-250. Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/1940>. Acesso em 10 ago. 2010.

²⁴ *id. ibid.* p. 239.

²⁵ Integrante da equipe dos irmãos Lumière, Matuszewski, escreveu “*Une nouvelle source de historie: creation d'un depot cinematographie historique.*” (1898). KORNIS, *op. cit.*

²⁶ *id. ibid.* p. 240.

²⁷ *id. ibid.* p. 240.

²⁸ Dziga Vertov (1896-1954), cineasta, documentarista e jornalista, foi um precursor do cinema direto, na sua versão de cinema verdade. Foi um dos primeiros cineastas russos a usar técnicas de animação e desenvolver certos princípios fundamentais da montagem no cinema. Escreveu inúmeros artigos sobre a teoria do filme.

²⁹ Sergei Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948), professor, pensador do cinema, realizador, é um dos nomes fundamentais na consolidação da linguagem das imagens em movimento. Com 26 anos fez ‘A greve’, mostrando que arte e política podiam andar juntas. Seu filme ‘O Encouraçado Potemkin’, foi tão (ou mais) importante que ‘Cidadão Kane’ na história do cinema.

acerca da natureza da imagem cinematográfica. Fundamentaram seu trabalho na seleção e na montagem cinematográfica, valorizando esta última. Ambos percebiam o filme como a construção de uma nova realidade.

Eisenstein desenvolveu uma teoria da montagem de imagens, segundo a qual de duas imagens, nasce uma terceira significação. Entendia que a montagem não reproduz o real, produz. “O que vai guiar a montagem não será a sucessão dos fatos relatados para contar uma estória ou descrever uma situação, mas o desenvolvimento de um raciocínio.”³⁰ Eisenstein fundamentava-se na montagem para dar significado e compreensão à sociedade.

A montagem para Vertov, utilizava-se das imagens captadas sobre uma dada realidade. A câmara somente deveria filmar o que existe independente dela. Este autor estava voltado exclusivamente para o cinema documentário, através do qual “buscava um deciframento comunista do mundo.”³¹

Para Vertov, a filmagem deve ser a reprodução do real, a captação do real sem intervenção (sonhava até com a câmara oculta que permitiria filmar a realidade sem alteração), mas o resultado final, o filme, não reproduzia realidade imediata alguma, era uma construção cinematográfica que devia reconstruir o dinamismo do povo revolucionário de um modo mais profundo que o real imediato poderia oferecer.³²

Nos debates produzidos nos 70, acerca de novos objetos e métodos para a história, Marc Ferro articulou a argumentação produzida por Vertov e Eisenstein, afirmando que cinema documentário ou ficção, ambos exigiam análise cultural e social. No entanto, há indícios anteriores da percepção do filme como fonte de conhecimento histórico, desde os anos 20, quando um grupo de historiadores, participantes de encontros Congresso Internacional das Ciências Históricas realizados entre 1926 e 1934, buscou soluções para preservar os filmes em arquivos. Cabendo, no entanto, a observação de que, compatível com o período em que se realizaram os Congressos, sua compreensão do filme era a de registro da realidade.³³

³⁰ BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 49.

³¹ *id. ibid.* p.52.

³² *id. ibid.* p.53.

³³ KORNIS, *op. cit.* p.241.

Outra discussão da relação cinema e história pode ser encontrada na obra do jornalista Siegfried Kracauer³⁴. A tendência expressionista³⁵ que dominou o cinema alemão por volta de 1920 foi analisada na sua obra, *De Caligari a Hitler* (1947). O autor propôs que o denominado cinema expressionista alemão “refletia os anseios da sociedade alemã da década de 1920, prenunciando a ascensão do nazismo.”³⁶ Kracauer percebia o cinema como “único instrumento capaz de registrar a realidade sem deformá-la.”³⁷ Relacionando as atividades do historiador e do fotógrafo, identificava em ambos a necessidade de examinar meticulosamente detalhes e fatos. Sua obra auxiliou no estabelecimento de bases para a crítica do cinema moderno.

Durante este percurso, o valor documental do cinema permaneceu fundamentado na noção de verdade produzida pela câmera, conforme definia Matuszewski, até que a discussão metodológica sobre a relação cinema e história tornou-se consistente.

A possibilidade de admitir o filme como passível de ser usado para investigação histórica somente ocorreu a partir da década de 1970, quando da reformulação de conceitos e métodos da História. Novos objetos de estudo, novas fontes e novas interpretações introduziram o filme na historiografia, permitindo sua utilização como instrumento ou mesmo como registro da história.

A utilização do filme como ferramenta de pesquisa e a consolidação da relação cinema e história enfrentou muita crítica ao longo do século XX. O historiador Marc Ferro³⁸, referência nos estudos de cinema-história, foi um pioneiro e dos mais significativos teóricos no emprego do filme como fonte documental. Ele percebeu o filme como documento, não no sentido de imagem objetiva da realidade, mas como revelador de um contexto social, em que é possível perceber questões

³⁴ Siegfried Kracauer (1889-1966), judeu alemão, formou-se em Arquitetura, trabalhou nesta área entre 1915 a 1918. Em 1918, tornou-se escritor, iniciando sua colaboração com o jornal *Frankfurter Zeitung*, até tornar-se um de seus principais redatores. Em 1933, emigrou para Paris e em 1945, para os Estados Unidos. Entre 1945 e 1943 trabalhou no Museu de Arte Moderna de Nova York.

³⁵ Expressionismo: corrente estética que interpreta subjetivamente a realidade, recorre à distorção de rostos e ambiente, aos temas sombrios e ao monumentalismo dos cenários.

³⁶ KORNIS, *op. cit.* p.241.

³⁷ *id. Ibid.* p.241.

³⁸ “No início de suas pesquisas e reflexões Ferro teve cancelado o financiamento de sua equipe pelo Conselho Nacional de Pesquisa (CNRS). Ele prestou também, oito vezes o concurso nacional francês para aceder à carreira do magistério e Fernand Braudel o desaconselhou de levar adiante o projeto de estudar a história através do cinema”. (NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo. Laboratório da razão poética e do “novo” pensamento. In: ____ *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009. p. 164).

ideológicas, políticas, sociais e culturais de um determinado grupo e de seus interesses.

Ferro reconheceu que nem sempre este ambiente é retratado de modo explícito, mas é possível ser identificado nas sutilezas das entrelinhas das imagens. “O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga, autêntica ou pura invenção é história.”³⁹ Na sequência de seus estudos analisou as possibilidades contidas no filme como documento e fonte. Questionou os historiadores se o filme seria um documento indesejável para estes pesquisadores. Quando ele se expressou deste modo o cinema estava próximo de completar cem anos e permanecia ignorado como fonte histórica. Para o teórico, esta noção não significava “nem incapacidade, nem atraso”, simplesmente não fazia “parte do universo mental do historiador”⁴⁰ perceber o filme como documento.

Ferro estabeleceu duas leituras do cinema para o historiador. A primeira, uma leitura histórica do filme, correspondente à percepção sob o prisma do período em que foi produzido. E, a leitura cinematográfica da história, ou seja, enquanto discurso do passado. Analisando a obra e a realidade histórica que ela representa, percebeu a necessidade de avaliar a narrativa, o cenário, o texto e as relações do filme com o autor, a produção e o público.

Foi o movimento impulsionado por Ferro que permitiu o ingresso nas universidades de estudos relacionados ao cinema-história. Finalmente, “após um século de desconfiança”⁴¹ o cinema teve reconhecida a “sua credibilidade como fonte íntegra”⁴².

Apontado como produto de uma sociedade e objeto de análise, o cinema desencadeia questionamentos, tais como: quem produz? Para quem? São estas algumas das observações que permitem uma leitura de sociedade, observadas as especificidades da imagem em movimento. O filme deve ser analisado no conjunto texto, visual e som. Cada filme existe e foi produzido em uma realidade e especificidade própria.

³⁹ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1995. p.203.

⁴⁰ *id. ibid.* p.199.

⁴¹ SORLIN, Pierre. Televisão: Outra inteligência do passado. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO Biscouto e FEIGELSON, Kristian (orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009. p. 41.

⁴² *id. ibid.* p. 41.

É fácil pensar a documentação imagética como objetiva e mais próxima da história e da realidade. No entanto, este senso comum exige algumas considerações utilizando como referencial os estudos sobre os processos de representação e de percepção da arte produzidos por Gombrich⁴³. Suas análises interessam não somente ao pesquisador que utiliza a obra de arte como fonte, mas a qualquer outro tipo de imagem. Assim, compreender uma imagem exige o conhecimento da existência de diferentes leituras e interpretações visuais entre o produtor ou artista e o espectador que lê imagens. Fazer e ler imagens são atitudes simultâneas e independentes que exigem a necessidade de decodificar os elementos constitutivos da imagem, para compreender a realidade evocada.

Não há como refletir sobre a relação cinema-história sem observar que o filme é um documento, que corresponde a um vestígio de acontecimento do passado. No entanto, validar o filme para a investigação historiográfica exige cuidado e aprofundamento da questão por parte do historiador. A utilização da imagem em movimento, como fonte, observadas as suas características específicas, exige o mesmo cuidado que se faz as demais.

1.3 A UTILIZAÇÃO DA IMAGEM EM MOVIMENTO

Ultrapassadas as questões iniciais que discutiram o cinema enquanto “fonte da história” tornou-se possível a utilização da imagem em movimento na pesquisa histórica. Michèle Lagny⁴⁴, na sua análise sobre a utilização desta fonte, afirma que essa possibilidade exige alguns questionamentos: como é possível o historiador perceber o que foi “dissimulado” por esta fonte. “O que testemunha o filme? Que elo existe entre a representação fílmica e a memória ou as mentalidades coletivas? O cinema pode servir para desenvolver uma história crítica?”

A autora observa que o filme não é produzido isolado de um contexto sócio-econômico e político. Analisar um filme exige avaliação das significações possíveis da produção no período e estudo das formas de representação utilizadas. O filme é a memória da sociedade que a produziu. Não há como percebê-lo isolado de sua

⁴³ GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

⁴⁴ LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009. p. 101.

época, sem as influências dos condicionamentos sociais do período em que foi produzido. No entanto, a utilização desta fonte deve observar os mesmos critérios científicos que qualquer outra fonte.

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante os quais continuou a viver, talvez esquecido, durante os quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe seu significado aparente. [...] Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo.⁴⁵

Na utilização da fonte imagética é necessário reformular a noção ingênua de que a imagem retrata determinada realidade. É preciso ter presente que a imagem visual é uma representação, nunca a captação de uma realidade neutra. A imagem do cinema produz uma “forte carga de realismo,”⁴⁶ criando uma ilusão de verdade passível de ocasionar interpretações distorcidas.

Tanto nos casos que se nos apresentam acontecimentos com uma clara finalidade documental ou informativa, como nos que se pretende uma recreação fictícia, a imagem tem um impacto no espectador com a sua proximidade e carga de realismo [...].⁴⁷

A “impressão de realidade” produzida pela imagem cinematográfica se deve a reprodução dos códigos que definem a cultura dominante representada. Analisando este aspecto da imagem, Ismail Xavier conclui que esta impressão presente no cinema “nada mais é que a celebração da forma ideológica de representação espaço-tempo elaborada historicamente.”⁴⁸

No cinema, ficção ou não, a realidade se impõe. Há uma ilusão do real, pois o filme, qualquer que seja sua classificação, é uma representação do mundo objetivo ou real. Não é a realidade em si, mas um produto derivado da realidade. Trata-se de sua apreensão a partir de registros imagéticos. Mesmo tratando-se de filme documentário está circunscrito ao campo de visão de quem decidiu fazer seu

⁴⁵ LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1995. p. 538.

⁴⁶ MONTÓN, Angel Luis Hueso. O homem e o mundo midiático no princípio de um novo século. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009. p. 39.

⁴⁷ *id. ibid.* p.39.

⁴⁸ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 128.

registro. E, pode ser acrescida a esta enganosa noção de real, todo o processo técnico que envolve uma produção cinematográfica (roteiro ou guião, montagem, decupagem⁴⁹, etc). Deste modo, é possível observar que cinema documentário ou ficção, ambos passam pelo mesmo processo de produção.

“[...] A diferença entre cinema do real e cinema de ficção é totalmente incerta: os limites entre os gêneros não são estanques e a ficção se inspira frequentemente no documentário ou o documentário na ficção.”⁵⁰ O cinema documentário ocupa uma posição ambígua na discussão da história ou na teoria do cinema. Ainda que relate ou descreva um acontecimento, o documentário utiliza procedimentos próprios do cinema, como escolha de planos, preocupações com enquadramento, iluminação, montagem, etc. Pouco se afasta da ficção, no entanto, é senso comum que não utiliza atores. Enquanto na ficção as personagens são construídas e interpretadas, no documentário é transmitida a imagem sem interferência. A imagem sem interferência a que nos referimos não adquire o significado de neutralidade. Há uma maior aproximação da realidade, mas trata-se de uma representação, que vai expressar o ponto de vista do documentarista. Técnicas como o uso da câmara de filmar e da montagem definem o que o produtor pretende mostrar. A visão do realizador sobre o assunto “documentado” estará presente.

É preciso tomar cuidado com a aparente objetividade, ou neutralidade do cinema documentário, em diferentes momentos, permitiu sua manipulação como instrumento de propaganda. O documentário é uma obra pessoal, passível de interpretações e críticas.

As imagens, criteriosamente exploradas, oferecem muitas possibilidades de informações. Documentário ou ficção, o filme permite sua utilização como fonte histórica, desde que sejam observadas as características específicas da linguagem da imagem em movimento e haja uma análise crítica do conteúdo apresentado. Pois, até a necessidade técnica de ajustes pode proporcionar registros que não sejam completamente confiáveis.

No caso do cinema, o problema de se detectar interpolações é particularmente crucial, dada a prática de montagem e relativa facilidade

⁴⁹ Decupagem é elaboração analítica e interpretativa do roteiro segundo as intenções da direção.

⁵⁰ LAGNY, *op.cit.* p. 113.

com o qual imagens de diferentes lugares e eventos podem ser introduzidas numa seqüência.⁵¹

O filme, assim como os documentos, deixa vestígios do passado. Não há dúvidas que é preciso “desconfiar do cinema real”, mas também e não podemos crer totalmente na ficção,

toda produção fílmica pode desempenhar o papel de fonte para a pesquisa histórica: testemunha voluntária ou forçada, narrador realista ou poeta, historiógrafo fantasista ou inquieto, o filme se impõe ao historiador como vestígio, seja de maneira agressiva ou de maneira desviada. Mas ainda é preciso, como diante de todo objeto material (e por vezes mesmo virtual) saber como passar do vestígio à fonte, transformar o filme em “documento”, e por isto como questionar essas imagens, ao mesmo tempo, verídicas enganadoras.⁵²

A trajetória traçada para exposição de algumas percepções sobre o cinema utilizado como fonte para estudos históricos, certamente deixa questões em aberto. O que fica registrado são alguns dos problemas, possibilidades e potencialidades de leitura da imagem cinematográfica como fonte e objeto de pesquisa, indicando caminhos que possibilitam analisar o filme “Yguaçú” de Vladimir Kozák.

Mas tão pertinente quanto as noções de cinema, está o dever do pesquisador em contextualizar as imagens ou o momento histórico em que elas foram produzidas. A imagem cinematográfica individualmente é insuficiente para a compreensão do filme em questão. É necessário o conhecimento específico dos fatos que nortearam a formação e a extinção do Território Federal do Iguaçu e que, seguramente, são um ponto fundamental para a compreensão da produção do filme “Yguaçú.”

⁵¹ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. história e imagem. p. 195.

⁵² LAGNY, *op.cit.* p. 115.

FIGURA 1 – FOZ DO IGUAÇU.



NOTA: Imagem do filme "Yguaçú."

FONTE: KOZÁK, Vladimir. 1947/8. 1 fotografia p&b, 9,5 cm x 15 cm. Acervo do MP/SEEC-Pr.

2 O TERRITÓRIO FEDERAL DO IGUAÇU

2.1 A MARCHA PARA OESTE E A FORMAÇÃO DOS TERRITÓRIOS FEDERAIS

Localizado no extremo oeste do Paraná, o município de Foz do Iguaçu situa-se numa posição estratégica: a tríplice fronteira do Brasil com a Argentina e o Paraguai. A cidade nasceu e se desenvolveu na confluência dos rios Paraná e Iguaçu, daí o nome Foz do Iguaçu. Na região há quedas d'água que foram “descobertas” em 1542 pelo aventureiro espanhol Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, quando comandava uma expedição na região, rumo à colônia de Assunção. Cabeza de Vaca batizou-as de Saltos de Santa Maria, mas o nome Yguaçú, que para os índios guaranis significa “água grande”, foi o que permaneceu.

A região ficou esquecida até que os jesuítas, no intuito de promover as reduções, por lá se instalaram. Em seguida passou a ser freqüentada por bandeiras que destruíram as reduções. Alvo de disputa entre espanhóis e portugueses somente em 1750, com o Tratado de Madri⁵³ ficou estabelecida sua delimitação.

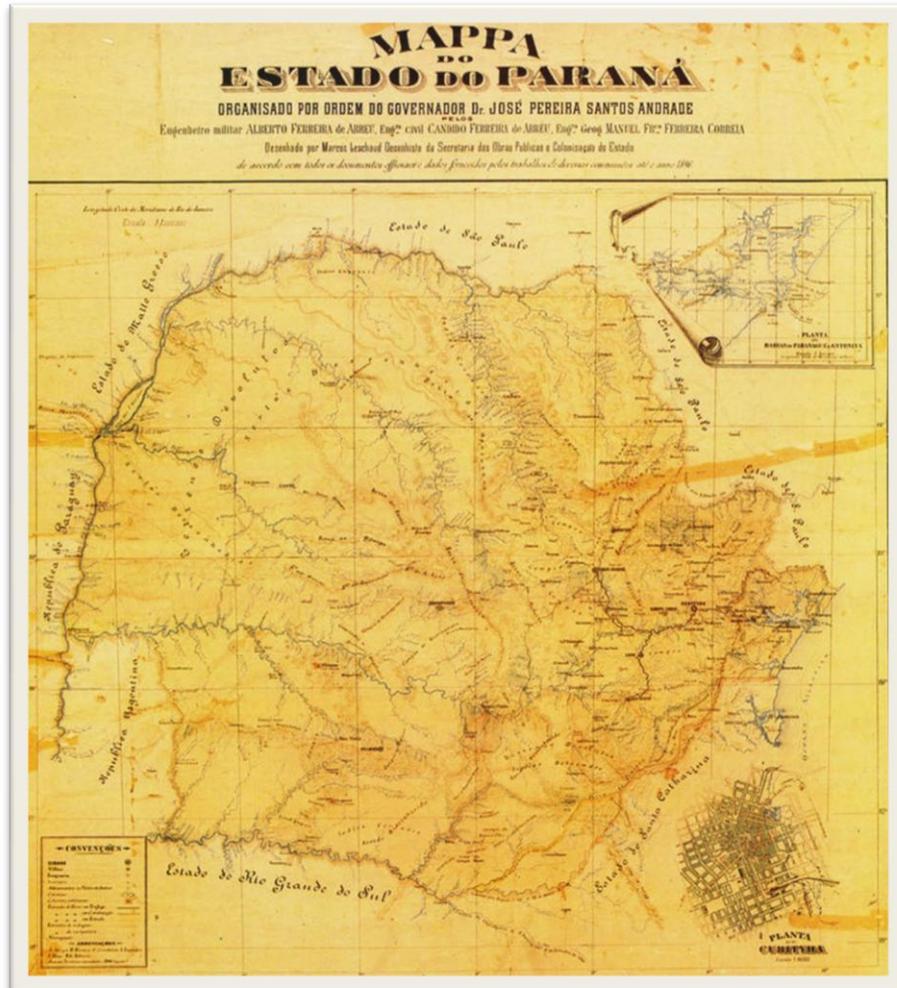
Embora sua exuberância fosse objeto de elogio pelos visitantes, a região prosseguiu isolada, despovoada e ignorada pelos governantes brasileiros. Ao término da Guerra do Paraguai (1865-1870) ficou evidenciada a necessidade de preservação destas fronteiras brasileiras, surgindo a idéia de criação de uma Colônia Militar na foz do rio Iguaçu. No entanto, somente em 1888 foi criada uma Comissão Estratégica, nomeada pelo Ministério da Guerra, para retomar os interesses nacionais na região.

A sede da Comissão foi estabelecida em Guarapuava, município que era, à época, o centro urbano mais próximo e portanto serviria de apoio às expedições de formação da Colônia. Entre os encargos da Comissão estavam a construção de estradas, “descobrir” a foz do rio Iguaçu e fundar uma Colônia Militar. A primeira expedição avançou com muita dificuldade durante sete meses e vinte dias⁵⁴, abrindo picada na mata fechada, insalubre e desconhecida. Entre os muitos contratempores estavam a dificuldade de abastecimento e o clima desfavorável, mas, o maior deles

⁵³ O Tratado de Tordesilhas e suas delimitações acabou ultrapassado. Em 1750, o Tratado de Madri estabeleceu novas fronteiras entre os domínios espanhóis e portugueses. O Oeste paranaense foi ratificado como português, sendo, o rio Paraná, a fronteira natural com as possessões espanholas. COLODEL, José Augusto. Cinco séculos de História. In: PERIS, Alfredo Fonceca (org.). *Estratégias de Desenvolvimento Regional: região oeste do Paraná*. Cascavel: Edinuoeste, 2008. p. 42.

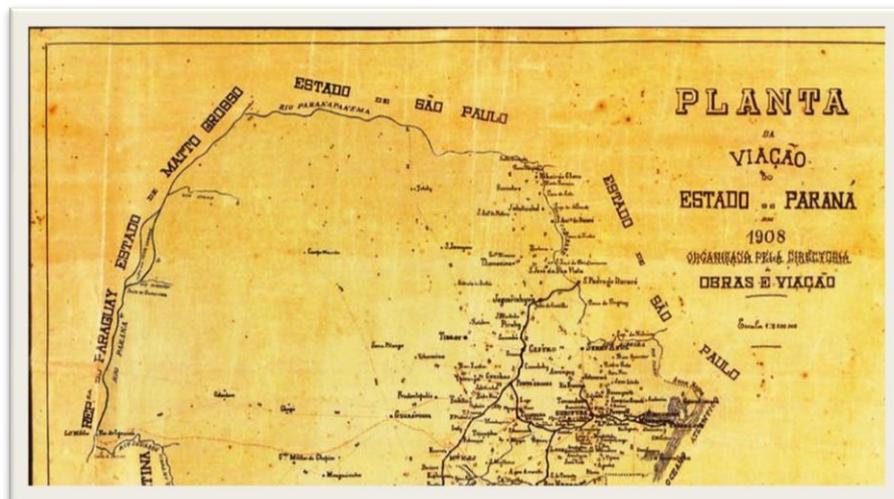
⁵⁴ COLODEL, José Augusto. Cinco séculos de História. In: PERIS, Alfredo Fonceca (org.). *Estratégias de Desenvolvimento Regional: região oeste do Paraná*. Cascavel: Edinuoeste, 2008. p.44.

FIGURA 2 - MAPA DO PARANÁ 1896



PARANÁ: mapa. Curitiba, 1896. 1 mapa, color., 12,5 cm x 11,2 cm.
FONTE: Acervo do MP/SEEC-Pr.

FIGURA 3 - MAPA DO PARANÁ 1908

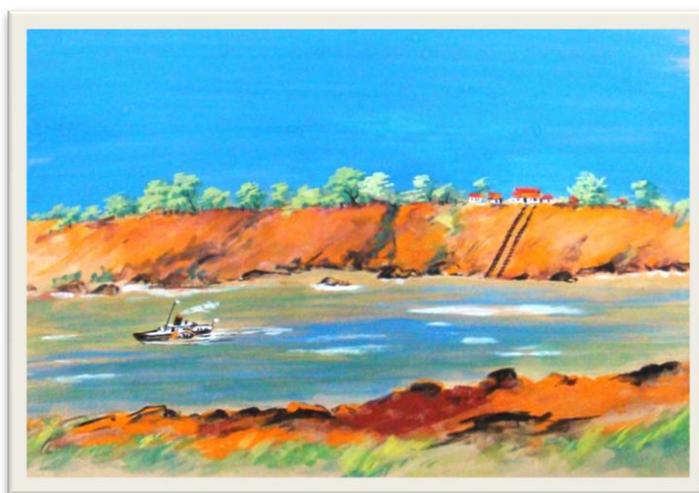


PARANÁ: mapa de viação. Curitiba, 1908. 1 mapa, color., 6 cm x 11,2 cm.
FONTE: Acervo do MP/SEEC-Pr..

foi a constatação de que aquela região inacessível para os brasileiros estava sendo explorada por estrangeiros. Verificou-se a exploração comercial ilícita de erva mate e madeira nativa⁵⁵. O expansionismo argentino, ultrapassando suas fronteiras, havia penetrado ilegalmente no território, estabelecendo uma rede de contrabando das reservas naturais brasileiras que utilizava ervateiros paraguaios como mão de obra e o Rio Paraná como via de comunicação. Notificada a descoberta dessas irregularidades, rapidamente, em novembro de 1889, chegou a segunda expedição à foz do rio Iguaçu, dando início a fundação da Colônia Militar.

Mas, ainda que estivesse estabelecida a Colônia, a situação da região não apresentou mudanças significativas. Persistiu a dificuldade de acesso e o isolamento. A Colônia inibiu de modo precário o sistema extrativista argentino, que já exportava produtos brasileiros como o chá-mate para a Inglaterra e madeira para os Estados Unidos e Canadá.⁵⁶ A fiscalização da região se mostrou ineficaz. A proximidade dos vizinhos argentinos e a distância dos centros urbanos nacionais permitiram que os argentinos monopolizassem a vida social e econômica⁵⁷ da margem esquerda do rio Paraná, ou seja, o trecho entre Guaíra e Foz do Iguaçu, era considerado território argentino, prosseguindo a exploração irregular.

FIGURA 4 – TRANSPORTE NO RIO PARANÁ



NOTA: Aquarela para filme.

FONTE: KOZÁK, Vladimir. 1947/8.

Aquarela, 5,2 cm x 7,5 cm. Acervo do MP/SEEC-Pr

⁵⁵ WACHOWICZ, Ruy. *Paraná, sudoeste: ocupação e colonização*. Curitiba: Edição Vicentina, 1987.

⁵⁶ COLODEL, *op.cit.* p. 50.

⁵⁷ Através dos argentinos, com seus vapores, os habitantes da região adquiriam mercadorias necessárias que não eram produzidas em Foz. Para argentinos e paraguaios os brasileiros eram “vistos como estranhos” ou intrusos. (COLODEL, *op. cit.* p. 48).

Em abril de 1916, Santos Dumont (1832-1920) conheceu a região. Ele estava a passeio pela Argentina e foi até onde hoje é a cidade de Foz do Iguaçu, para conhecer as cataratas. Ficou tão impressionado com a exuberância da área verde que propôs a criação de uma reserva na fronteira com a Argentina e o Paraguai. A ideia não era nova, já tinha sido exposta pelo mentor da estrada de ferro Curitiba-Paranaguá, o engenheiro André Rebouças, na década de 1870. Assim, por influência de Santos Dumont⁵⁸, em julho do mesmo ano foi assinado pelos representantes do estado o Decreto n.º. 653, declarando área de utilidade pública o entorno das Cataratas do Iguaçu. Mas, o Parque Nacional do Iguaçu, somente foi criado em 1939, por Getúlio Vargas.⁵⁹

A partir da Revolução de 1924 e da Coluna Prestes⁶⁰ o abandono e a miséria da região passaram a ser noticiados. Militares revoltados, jornalistas e intelectuais que haviam se refugiado em Foz do Iguaçu ficaram impressionados com a ausência brasileira e o poder econômico dos latifundiários argentinos. Os argentinos detinham o controle da navegação do rio Paraná, a exploração e comércio da madeira e do mate brasileiros, a moeda corrente era o peso argentino e as línguas faladas eram o guarani e o espanhol. Completava o lamentável quadro da região a presença deficitária do estado brasileiro com autoridades nacionais pouco confiáveis. A polícia e o fisco, invariavelmente, apresentavam-se envolvidos em denúncias de corrupção ou conivência.⁶¹

Afinal de contas, a quem pertencia a chamada *fronteira guarani*? Ao Brasil ou aos capitalistas platinos? Em pouco tempo essa indignação deu origem a medidas de natureza prática, com o objetivo de nacionalizar o Oeste do Paraná.⁶²

⁵⁸ REBELO, Vanderlei. *Bento Munhoz da Rocha: o intelectual na correnteza política*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2005. p. 23.

⁵⁹ O Decreto n.º. 653 preservou uma área de 1.008 hectares. Já com o Parque Nacional do Iguaçu foi criada uma área de 156.235 hectares. REBELO, Vanderlei. *Bento Munhoz da Rocha: o intelectual na correnteza política*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2005.

⁶⁰ A Revolta Paulista de 1924 ou *Revolução de 1924* foi um movimento liderado por Isidoro Dias Lopes, que na tentativa de forçar a queda do presidente do estado, Carlos de Campos, ocupou a cidade por vinte e três dias, forçando o presidente, a fugir para o interior de São Paulo. A capital se transformou numa praça de guerra. Vencidos pela força bélica do estado, os revoltosos marcharam, rumo ao sul do Brasil, onde, na cidade de Foz do Iguaçu, uniram-se aos oficiais gaúchos comandados por Luís Carlos Prestes, no movimento conhecido como Coluna Prestes. (COLODEL, *op. cit.* p. 64.)

⁶¹ WACHOWICZ, *op. cit.*

⁶² COLODEL, *op. cit.* p. 64.

Deste modo, quando Getúlio Vargas chegou ao poder e alguns destes revoltosos passaram a fazer parte do governo houve divulgação do estado de abandono e precariedade daquela região do país.⁶³ Desde que assumiu o poder, em 1930, Vargas construiu uma estrutura político-administrativa caracterizada pela centralização política e pelo intervencionismo estatal, consolidados na ideologia nacionalista e no desenvolvimentismo. A partir de 1937, com a implantação do Estado Novo⁶⁴, estes aspectos do governo se acentuaram. Percebendo o país como desigualmente desenvolvido, a política nacionalista de Vargas buscou a integração nacional. Uma das preocupações era a ocupação das áreas vazias do território nacional, que exigiam uma ação de inclusão ao mercado interno.⁶⁵

Na vigência do Estado Novo foi outorgada⁶⁶ a Constituição de 1937 que, ao tratar da região de fronteiras, retirou dos estados a possibilidade de colonizar estas áreas. O artigo 165 da Carta Constitucional estabeleceu uma faixa de 150 km ao longo da fronteira brasileira, que não poderia ser colonizada e receber estradas sem prévia autorização do Conselho Superior de Segurança Nacional. Este dispositivo constitucional impediu o estado do Paraná de prosseguir um programa de colonização após 1937.

Art. 165. Dentro de uma **faixa de cento e cinquenta quilômetros ao longo das fronteiras** [grifo nosso], nenhuma concessão de terras ou de vias de comunicação poderá efetivar-se sem audiência do Conselho Superior de Segurança Nacional, e a lei providenciará para que nas indústrias situadas no interior da referida faixa predominem os capitais e trabalhadores de origem nacional.

Em agosto de 1940, quando inaugurou a Associação Cívica “Cruzada Rumo ao Oeste”, o presidente Getúlio Vargas não economizou palavras no seu discurso para despertar o sentimento nacionalista nos brasileiros e a necessidade de

⁶³ *id. Ibid.* p. 51.

⁶⁴ Estado Novo foi o período do governo Vargas que se estendeu entre 1937 e 1945. “Definiu-se pelo autoritarismo graças ao intenso controle político, social e cultural e pelo cerceamento das liberdades em muitos planos; houve repressão e violência extrema expressa nos atos de tortura.” CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília (orgs). *O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2007, p.113.

⁶⁵ A extensão do território nacional; a desproporcionalidade de tamanho entre os estados pequenos como Sergipe e Alagoas, e outros imensos como Mato Grosso, Pará, Amazonas; a densidade demográfica eram alguns dos problemas enfrentados pela administração. (LOPES, Sérgio. *O Território do Iguçu no contexto da “Marcha para Oeste”*. Cascavel: Edunioste, 2002.)

⁶⁶ Constituição outorgada é aquela em que o processo de positivação decorre de ato de força, são impostas, decorrem do sistema autoritário. São as elaboradas sem a participação do povo. Disponível em: <http://civilex.vilabol.uol.com.br/pagina51.htm>. Acesso em: 09.ago.2010.

ocupação dos “espaços vazios”⁶⁷. A expansão do território, a conquista do espaço físico, segundo ele era uma questão de brasilidade⁶⁸. A propaganda e a divulgação de imagens alimentaram seu discurso, inspirando um novo bandeirantismo a fim de garantir a segurança, a efetiva posse e a exploração de imensas regiões fronteiriças.⁶⁹

O programa estabelecido nesta ocasião, “Marcha para o Oeste”, constituiu-se em diversas e diferentes ações governamentais como: implantação de colônias agrícolas, abertura de novas estradas, saneamento rural e construção de hospitais. Os territórios federais surgiram nesta ocasião: a redivisão territorial era uma das soluções para auxiliar a organização do governo federal em âmbito político, administrativo, econômico e social.

Com a criação dos territórios federais de fronteiras surgiu o Território Federal do Iguaçu, o qual tinha como objetivo ocupar os “espaços vazios” do oeste e sudoeste do Paraná e oeste de Santa Catarina, que estavam sujeitos a ocupação estrangeira. Neste caso a maior preocupação do governo brasileiro era com a Argentina, país que nos anos 30 e 40 mantinha uma política nacionalista, disputando com o Brasil a hegemonia na América do Sul.⁷⁰

2.2 O TERRITÓRIO DO IGUAÇU NA HISTÓRIA POLÍTICA PARANAENSE

Quando Getúlio Vargas assumiu o governo era compreensível sua preocupação com a administração do Estado e a governabilidade da vasta extensão territorial brasileira. A baixa densidade demográfica e a divisão irregular dos estados permitiram a entrada em pauta da questão da redivisão administrativa. A idéia era formar territórios capazes de acelerar o povoamento das regiões mais despovoadas.

Após a Revolução de 1930, o general Mário Alves Monteiro Tourinho foi nomeado interventor federal no Estado do Paraná (1930/31). Logo que assumiu o

⁶⁷ A noção de “vazio” territorial atualizava o conceito de “sertão” entendido como um espaço abandonado. Apesar do extenso território o Brasil havia prosperado quase que somente no litoral, o interior mantinha-se estagnado, com regiões esparsamente povoadas.

⁶⁸ Brasilidade: propriedade distintiva do brasileiro e do Brasil. Brasileirismo. Sentimento de amor ao Brasil. (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986).

⁶⁹ LOPES, Sérgio. *O Território do Iguaçu no contexto da “Marcha para Oeste”*. Cascavel: Edunioste, 2002.

⁷⁰ LOPES, *op. cit.* p. 49.

cargo, o interventor buscou soluções no intuito de resgatar a confiança no Estado⁷¹, atacando o problema de nacionalização das fronteiras do oeste paranaense e a ocupação do território. Para a região de Foz do Iguaçu nomeou Otton Mader prefeito, responsabilizando-o pela implementação da valorização do idioma e da moeda nacionais.

Outra medida de Tourinho foi a edição do Decreto-Lei nº 300, de 3 de novembro de 1930. Este Decreto anulou a concessão de “gigantescas glebas de terras”⁷² que iam desde o sudoeste até a divisa com Santa Catarina. Essas terras eram de propriedade da BRAVIACO (Companhia Brasileira de Viação e Comércio), subsidiária da São Paulo – Rio Grande, que por sua vez era controlada pela Brazil Railway Co.⁷³ A anulação permitiu o retorno das terras para o seu proprietário original, ou seja, o Estado do Paraná. Com o decreto o Interventor estava defendendo os interesses paranaenses contra os interesses dos latifundiários da Braviaco.

No entanto, o interventor teria agido no interesse do Paraná, sem consultar o presidente Getúlio Vargas. Anular as concessões de terras, com o Estado do Paraná assumindo o controle, não era exatamente o planejado pelos dirigentes do governo federal. A atuação do interventor numa “das grandes feridas do Paraná”⁷⁴, o domínio da terra, gerou pressões na esfera federal por parte dos capitalistas, que já estavam investindo no negócio de terras.

Através do capital gaúcho, estava sendo preparada a expansão da mão de obra agrícola do Rio Grande, em direção ao oeste de Santa Catarina, sudoeste e oeste do Paraná, e quiçá, sul do Mato Grosso.⁷⁵

⁷¹ A população de Foz queixava-se “do grande abandono” que sofria por parte do estado. (Wachowicz, *op.cit.*, p. 112).

⁷² WACHOWICZ, *op.cit.* p. 112.

⁷³ D. Pedro II, em 1889 concedeu extensa área de terra para a construção da Estrada de Ferro São Paulo – Rio Grande (EFSPRG), ao engenheiro João Teixeira Soares. Em 1890, a concessão foi ratificada pelo Governo Provisório da República. O objetivo era interligar a região sul aos núcleos urbanos do país, somados a questão estratégica e de segurança nacional. A concessão previa como pagamento a cessão gratuita de 15 km de terras devolutas de cada lado da ferrovia a serem exploradas e colonizadas pela concessionária, que tinha 5 anos para concluir a obra. Em 1905 havia somente 599 km de estrada. Em 1906, o norte-americano Percival Farquar, fundou a empresa *Brazil Railway Co.*, e adquiriu a concessão de terras da EFSPRG. Em 1907, outro pedido de prorrogação do prazo. A obra somente foi concluída em 1910. Por estas transações foram repassados os direitos das terras ao longo da ferrovia para a *Brazil Railway Co.*, além de outras concessões, totalizando 6 milhões de acres. (LOPES, *op.cit.* p. 50.)

⁷⁴ WACHOWICZ, *op. cit.* p. 113

⁷⁵ *id. ibid.* p. 113

Em 1931, o governo federal determinou a uma comissão, sob a responsabilidade de Zeno Silva⁷⁶, ir à região para fazer um levantamento e produzir um relatório da situação. A conclusão da comissão não foi nem um pouco favorável à administração paranaense. Constou no relatório que a região estava abandonada pelo estado e caberia ao governo federal nacionalizar aquele espaço vazio; dos 10.000 habitantes situados às margens do rio Paraná, no trecho entre Guaíra e Foz do Iguaçu, havia apenas 500 brasileiros⁷⁷. Também afirmou que a ameaça de invasão estrangeira era permanente naquela faixa de fronteira internacional. Portanto, a prioridade deveria ser a questão brasileira, a unidade nacional e a segurança do território e não o interesse regional.

Para a comissão, as localidades brasileiras que margeavam o rio Paraná estavam sujeitas ao “domínio alheio.” Foi objeto de análise: a língua falada e a moeda corrente, a baixa densidade de brasileiros, o isolamento e a falta de estradas, bem como a deficiência financeira do estado para suprir as necessidades.

Esta conclusão foi contestada pelo general Tourinho e uma comissão de intelectuais paranaenses, que responderam com um parecer técnico emitido pela Secretaria do Interior, Viação e Obras Públicas do Estado. Fundamentado em oito pontos, o parecer estadual argumentava quanto aos aspectos jurídico, dominial, histórico, de ordem nacional, etnográfico, econômico-financeiro, estatístico e administrativo do domínio sobre a região; concluindo que o Governo do Estado do Paraná deveria permanecer tendo plena jurisdição sobre o território.

A edição do Decreto-lei n^o. 300 deixou clara a posição do Interventor, general Mario Tourinho que acabou sendo substituído. Em seu lugar assumiu o ponta-grossense, radicado no Rio Grande do Sul, Manoel Ribas. Para Wachowicz⁷⁸ a postura do general Tourinho produziu sua demissão do cargo de interventor. Já Lopes afirma: “é possível que não tenha sido apenas essa a causa da exoneração do Interventor Tourinho.”⁷⁹

Apesar da divergência entre as posições dos governos federal e estadual, da demissão do interventor e das pressões para a criação do território, por uma medida estratégica Getúlio Vargas postergou a solução da questão. Nomeou novo

⁷⁶ Única referência nas obras de Wachowicz, Lopes e jornais da época: emissário ou funcionário do governo federal.

⁷⁷ LOPES, *op. cit.* p. 96.

⁷⁸ WACHOWICZ, *op. cit.*

⁷⁹ LOPES, *op.cit.* p.104.

interventor e somente retomou a questão da criação do território a partir de 1937, com a implantação do Estado Novo. A Constituição de 1937 limitou a atuação estadual, estabelecendo uma faixa de cento e cinquenta quilômetros de fronteira brasileira, que não poderia ser colonizada, nem sofrer intervenções sem autorização do Conselho de Segurança Nacional.

No dia 13 de setembro de 1943, o presidente Getúlio Vargas, através do Decreto-Lei nº 5.812, criou cinco territórios federais, entre eles o Território Federal do Iguaçu, e estabeleceu seus limites territoriais.

Art. 1º São criados, com partes desmembradas dos Estados do Pará, do Amazonas, de Mato Grosso, do Paraná e de Santa Catarina, os Territórios Federais do Amapá, do Rio Branco, do Guaporé, de Ponta Porã e do **Iguassú** [grifo nosso].

O Território Federal do Iguaçu (figura 5) tinha uma extensão de 51.452 km², abrangendo o oeste e o sudoeste paranaenses e o oeste catarinense⁸⁰. Mas a criação dos territórios deixou algumas questões pendentes, como a indicação da capital de cada um dos territórios. Produziu-se novo texto legal, o Decreto-Lei nº. 5839/43, definindo a capital do território a cidade de Foz de Iguaçu.

Art. 2º. A Capital do Território do Amapá será a cidade de igual nome; a do Território do Rio Branco, a cidade de Boa Vista; e do Território do Guaporé, a cidade de Pôrto Velho; a do Território de Ponta Porã, a cidade de igual nome; a do Território do Iguassú, a cidade de igual nome.

Com esta redação do texto constitucional, a população de Foz do Iguaçu comemorou a possibilidade da chegada de progresso. Segundo Lopes: “os habitantes de Foz do Iguaçu acreditaram que esta seria a capital, provocando euforia na cidade.”⁸¹ No entanto, oito meses depois, o Decreto nº 6.550, de 31 de maio de 1944, definiu que a capital era Iguaçu, ex-vila do Xagú e ex-Laranjeiras. Deste modo, Laranjeiras do Sul passava a denominar-se Iguaçu. Como o município de Laranjeiras não estava na área delimitada pelo território, no mesmo Decreto foram alterados os seus limites.

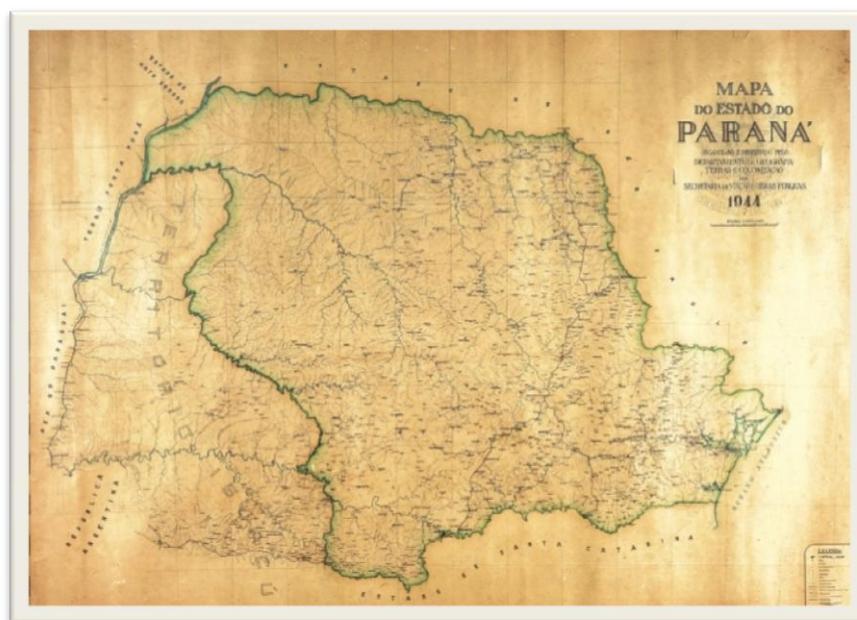
As razões para a escolha de Laranjeiras como capital não são claras. Para Lopes há imprecisão em algumas afirmações de autores que estudaram a questão. Assinala que “provavelmente” o primeiro governador do território nomeado por

⁸⁰ O Paraná perdeu 25,75% de seu território e Santa Catarina 15,16% com a redivisão territorial.

⁸¹ LOPES, *op. cit.* p. 138.

Getúlio Vargas, o Major Garcez do Nascimento, achou-a “mais apropriada do ponto de vista de segurança.”⁸² Já, Brasil Pinheiro Machado, interventor federal no Paraná em 1946, em entrevista⁸³ a Ruy Wachowicz, afirma que o primeiro governador do território, Coronel Garcez do Nascimento, mudou a capital para Laranjeiras para ficar mais perto da civilização.

FIGURA 5 - MAPA DO PARANÁ 1944



PARANÁ: mapa. Curitiba: Departamento de Terras e Colonização, Secretaria de Viação e Obras Públicas, 1944. 1 mapa, color., 8 cm x 11 cm. FONTE: Acervo do MP/SEEC-Pr.

2.2.1 A repercussão da criação do “Território Federal do Iguçu”

Na década de 30 já existiam estudos relativos à possibilidade de uma redivisão territorial do país. Em julho de 1931, o jornal curitibano *Gazeta do Povo*, noticiava um “memorial” contendo relatório solicitado pelo governo federal, que foi produzido por Zeno Silva, com parecer do Ministro da Viação⁸⁴, que tratava da necessidade de nacionalização de fronteiras na “região paranaense de Foz do Iguçu, no Alto Paraná.” O parecer enfatizava o abandono da região, a dificuldade de acesso e a necessidade de investimento. O jornal anunciou a intenção do

⁸² *id. ibid.* p.117.

⁸³ MACHADO, Brasil Pinheiro. Entrevista concedida a Ruy Christovam Wachowicz. Curitiba. out. 1979. Acervo do Arquivo Público do Paraná.

⁸⁴ Ministro Euzébio de Oliveira.

“governo provisório da República” e a reação do governo estadual ao relatório tão negativo. A chamada do jornal do dia 21 de julho, demonstra a receptividade da proposta pelo governo do Estado: “Um memorial contra a integridade territorial do Paraná é expressiva: foi nomeada uma comissão para dar parecer sobre o monstrengo.”⁸⁵

Por determinação do Interventor Federal, o secretário do Interior e Justiça do Estado⁸⁶, nomeou uma comissão constituída de técnicos encarregados de analisar a questão e emitir parecer sobre o assunto. Deveria constar do parecer uma análise dos “aspectos políticos e moraes” do conteúdo proposto pelo “governo provisório da República”, sugestão “para solucionar a questão da nacionalização” e do “desmembramento” do município de Foz do Iguaçu para constituição do “Território Nacional do Iguassu [sic],” devendo ser acrescentado qualquer outro aspecto observado e que “o patriotismo” aconselhasse. A comissão nomeada era constituída⁸⁷ por Otton Mader, Ermelino de Leão, Rivadavia Macedo, David Antonio da Silva Carneiro e o Coronel Euclides da Motta Bandeira e Silva e produziu um minucioso parecer técnico.⁸⁸

Analisando os fatos, a reação do Interventor e os objetivos impostos à comissão criada, é possível perceber o descontentamento do governo paranaense com a solução proposta pelo governo federal. No entanto, o “desmembramento” de parte do Estado do Paraná, e sua federalização, encontrou simpatizantes. O intelectual Ciro Silva concordava com a separação do território. Seu posicionamento decorria de observação pelo tratamento que o poder público estadual dispensava à região. Para ele era evidente o domínio estrangeiro em Foz do Iguaçu e arredores, e a “indiferença” do estado do Paraná que estava propiciando o “desmembramento” do território. Concluiu que, após tantos anos de descaso, somente naquele momento estava havendo alguma reação:

Só agora é que o zelo cívico dos jornalistas vem dizer que o povo paranaense não aceita a retaliação do seu território. Mas, não se trata

⁸⁵ UM MEMORIAL contra a integridade territorial do Paraná. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. 1, 21 jul. 1931.

⁸⁶ Secretário do Interior e Justiça: João David Pernetta (1874-1933).

⁸⁷ UM MEMORIAL contra a integridade territorial do Paraná. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. 1, 21 jul. 1931.

⁸⁸ O parecer técnico emitido pela Secretaria do Interior, Viação e Obras Públicas do Estado fundamentou-se em oito pontos: aspectos jurídico, dominial, histórico, de ordem nacional, etnográfico, econômico-financeiro, estatístico e administrativo do domínio sobre a região. Concluiu que o Governo do Estado do Paraná deveria permanecer tendo plena jurisdição sobre o território.

absolutamente disso, mas sim de colocar uma faixa da terra limítrofe com a Argentina sob o cuidado do governo da República, que para ali mandará forças do exército, construirá estradas para enfim pôr o Alto Paraná em contacto com o resto do país. Naturalmente como se trata de um serviço de interesse nacional em que se despenderão grandes somas, cabe ao governo federal fiscalizá-las e ter sob sua direção. De resto, quem mais lucrará com esse serviço é o Paraná. [...].⁸⁹

Nesta ocasião a intelectualidade paranaense se dividiu. Ermelino de Leão⁹⁰, presidente da Comissão estadual, não aceitava a “perda” territorial do estado. Enquanto Ciro Silva⁹¹ defendia a criação do território federal, criticando o descaso do poder público estadual, questionou que a região estava aguardando que o civismo paranaense despertasse de “um sono letárgico de mais de meio século”⁹². Nos meses de agosto e setembro de 1931 os jornais de Curitiba noticiaram a divergência de opiniões entre a intelectualidade do estado. O Jornal Gazeta do Povo publicou sistematicamente, o parecer apresentado pela comissão estadual contestando a pretensão do governo federal.

Iniciamos, hoje a publicação do parecer apresentado pelo Dr. Ermelino A. de Leão, presidente da comissão técnica nomeada pelo Sr. Secretário do Interior, Viação e Obras Públicas do Estado para emitir parecer sobre a pretendida criação do Território Federal do Iguazu.⁹³

Após estes fatos o assunto somente foi retomado em 1943, quando foi oficializada a criação dos territórios federais. O interventor Manoel Ribas expressou seu apoio irrestrito ao presidente Getúlio Vargas, encaminhando um telegrama cujo conteúdo foi publicado no jornal Gazeta do Povo.

Curitiba – O governo do Estado do Paraná na certeza de interpretar o sentimento do seu povo congratula-se com V. Excia. no momento em que se constituem os territórios federais de fronteiras. A nação brasileira será altamente recompensada pelas grandes vantagens sociais e econômicas

⁸⁹ SILVA, Ciro. A federalização do Alto Paraná e o relatório da Comissão Federal. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. 2, 23 jul. 1931.

⁹⁰ Ermelino Agostinho de Leão (1871–1932), político e historiador curitibano. Foi promotor público da comarca da Palmeira, deputado ao Congresso Legislativo do Estado. Também foi Diretor do Museu Paranaense; Agente do Arquivo Público Nacional; Diretor do Instituto Comercial de Antonina; Sub-Diretor do Internato do Ginásio Paranaense e Diretor do Arquivo de Caridade de Antonina. Como jornalista redigiu: "A Opinião" e a "Verdade", em S. Paulo; o "Diário da Tarde" e "A Notícia", em Curitiba; "Antonina", de Antonina.

⁹¹ Intelectual do Paraná que escrevia regularmente no Jornal Gazeta do Povo.

⁹² SILVA, Ciro. A federalização do Alto Paraná e o relatório da Comissão Federal. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. 2, 23 jul. 1931.

⁹³ O PROBLEMA das fronteiras: o território do Iguazu. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. 8, 25 ago. 1931.

que resultarão desse ato de grande significação política e administrativa. Prestando todo o seu concurso à concretização dessa medida, o povo paranaense cumpre mais uma vez o patriótico dever de colaborar na execução do programa do governo de V. Excia, integrado por plano inteiramente coerentes com a nossa constituição política e executados com fins altamente patrióticos. (a) Manoel Ribas Interventor Federal.⁹⁴

Há quem afirme que, neste momento, houve uma reação de surpresa por parte da população, de pessoas ligadas ao governo do Estado do Paraná, representantes do governo federal, e da intelectualidade paranaense que somente após o fato consumado manifestaram seu descontentamento com a decisão federal. Estimula esta interpretação dos fatos a afirmativa de Brasil Pinheiro Machado, interventor do Paraná após a queda de Vargas, de que desconhecia qualquer debate ou discussão precedendo a criação do Território Federal do Iguazu.⁹⁵

No entanto, os fatos noticiados pelos jornais em 1931 permitem perceber que a redivisão territorial não era um tema novo, era um assunto presente nas discussões entre a intelectualidade brasileira⁹⁶. Em 1932, o Diretor Geral do Ministério de Educação e Saúde, Dr. Teixeira de Freitas⁹⁷ defendendo esta idéia, proferiu palestras sobre o assunto. Teixeira de Freitas não foi o único a apresentar propostas e estudos de redivisão que facilitassem a administração do país. Anteriormente houve as propostas de João Segadas Viana (1929), Paulo Frontin (1929) e do engenheiro Sud Mennuci (1930). Em 1932 Ari Machado Guimarães apresentou outra proposta, e houve outras, cada uma delas com suas singularidades. A sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, por exemplo, propunha a criação de dez territórios federais, enquanto o geógrafo Raul Bandeira de Mello, em 1933, propunha uma divisão de 27 estados e 38 territórios.⁹⁸

Um dos paranaenses que em momento algum aceitou a criação do território federal e lutou incessantemente para o seu “desfazimento”⁹⁹ foi Bento Munhoz da

⁹⁴ REJUBILO-ME com a decisão do Presidente Vargas. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. 3, 19 set.1931.

⁹⁵ MACHADO, Brasil Pinheiro. Entrevista concedida a Ruy Christovam Wachowicz. Curitiba. out. 1979. Acervo do Arquivo Público do Paraná.

⁹⁶ LOPES, *op. cit.*

⁹⁷ Mário Augusto Teixeira de Freitas (1890 – 1955), estatístico brasileiro. Organizador e Secretario Geral do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Fundou o Anuário Estatístico do Brasil, a Revista Brasileira de Estatística. Criou a Faculdade Nacional de Estatística (1954). Autor de diversos estudos sobre a redivisão territorial do Brasil como solução para os problemas de organização econômica, social e segurança nacional do país.

⁹⁸ LOPES, *op. cit.* p.33.

⁹⁹ Desfazimento: termo utilizado por Bento Munhoz da Rocha em seus discursos.

Rocha Neto.¹⁰⁰ Ele discursou em diferentes ambientes freqüentados pela intelectualidade local, como na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras do Paraná criticando a criação do território e o desmembramento do estado, alegava que a perda era inaceitável. Segundo seu entendimento afirmar que o povo recebeu com aplausos o Decreto federal tinha o significado de traição. Chamava a todos para reagirem ao conformismo que tomava conta dos paranaenses.¹⁰¹

No entanto, ainda que Manoel Ribas referencie o povo; que Bento Munhoz busque uma reação dos paranaenses acerca da decisão de criar o território, não foi encontrado documento oficial ou não, ou publicação que possibilite afirmar que o povo ou população tenham, de algum modo, participado ou emitido sua opinião sobre a criação do território. Foram localizadas manifestações em jornais do estado, produzidas por integrantes da intelectualidade que utilizaram a expressão “povo” em diversos momentos.

Um aspecto observado na leitura dos jornais é o que se refere às manifestações de opiniões favoráveis às medidas do presidente Getúlio Vargas. Elas partiram de autoridades civis e militares, ligadas ao governo, que se manifestaram amplamente favoráveis às medidas do presidente. No entanto, é necessário analisar com cuidado estas declarações porque à época vigorava no país um regime político ditatorial.

Outra questão a ser considerada neste processo é a afirmativa do abandono da região pelas autoridades. Neste período o abandono era uma característica de quase todas as regiões de fronteiras brasileiras e não somente das fronteiras do Paraná.

¹⁰⁰ Bento Munhoz da Rocha Neto, engenheiro, natural de Paranaguá, participou ativamente da vida intelectual paranaense. Foi Deputado Federal, Governador do Estado do Paraná e Ministro da Agricultura. Desenvolveu várias outras atividades, funcionário da Caixa Econômica Federal, professor da Universidade do Paraná, presidente quatro vezes do Circulo de Estudo Bandeirantes, presidente do Sindicato dos Engenheiros do Paraná, membro da Academia Paranaense de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná. REBELO, Vanderlei. *Bento Munhoz da Rocha: o intelectual na correnteza política*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2005.

¹⁰¹ KUNHAVALIK, José Pedro. Bento Munhoz da Rocha Neto: trajetória política e gestão no governo do Paraná. In: ___ *A construção do Paraná moderno: políticos e política no Governo do Paraná de 1930 a 1980*. Curitiba: SETI, 2004.

2.2.2 A Reintegração do Território

Findo o Estado Novo, seria votada uma nova Constituição. Era o momento propício para tentar modificar a situação criada, que tanto desagradava alguns paranaenses. Nesta ocasião os intelectuais e os políticos paranaenses se uniram para buscar desfazer o território e reintegrá-lo ao estado.

Temístocles Linhares¹⁰², no entanto, afirmou que um movimento pela recuperação do Território do Iguaçu já havia se constituído anteriormente, durante o governo Vargas. Este movimento ainda incipiente, segundo Linhares, foi encabeçado pela intelectualidade curitibana e se formou na Faculdade de Filosofia e Letras do Paraná. Comentando acerca da aparente “frieza” do povo paranaense à receptividade da idéia, percebia-a como reflexo do regime ditatorial do governo Vargas.¹⁰³

O então deputado Bento Munhoz da Rocha Neto, do Partido Republicano do Paraná, fez parte do grupo de intelectuais que discutia e não aceitava a perda paranaense, na Assembléia Nacional Constituinte, apresentou um projeto de emenda constitucional. Era a proposta de extinção do Território Federal do Iguaçu.

Uma das prioridades de Munhoz da Rocha como deputado foi propor emenda à Assembléia Constituinte extinguindo o Território do Iguaçu e restituindo ao Paraná a área que lhe fora surrupiada pela ditadura. É claro que, com o fim do Estado Novo, muita gente saiu da toca para se incorporar à campanha pela supressão do Iguaçu, muitos movidos pelo simples oportunismo, com o propósito evidente de buscar espaço político e promoção.

Mas coube a Munhoz da Rocha não apenas protocolar a emenda – subscrita por 115 parlamentares – que daria um fim ao território federal, mas como também conduzir os debates que levariam à sua aprovação, dando cumprimento a seu mais importante compromisso de campanha.¹⁰⁴

Ao mesmo tempo, preocupado em mostrar apoio aos políticos paranaenses perante o Congresso, o Interventor Federal no estado, Brasil Pinheiro Machado procurou respaldar a causa paranaense com o apoio da população do território. Buscou a manifestação da população local através de expressiva correspondência, direcionada ao Presidente da República e demais autoridades da Constituinte, para demonstrar interesse no retorno ao estado anterior à formação dos territórios.

¹⁰² Intelectual e crítico literário dos anos 40 de Curitiba. Lecionou Literatura Brasileira e História na Universidade de Coimbra. Atuou na imprensa, colaborando com suplementos literários.

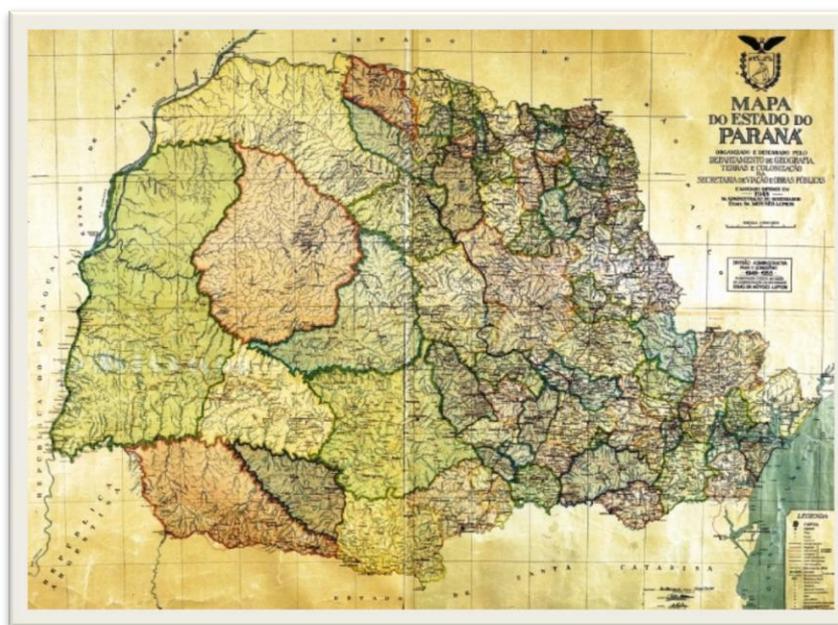
¹⁰³ A VOLTA do Iguaçu. *Gazeta Povo*, Curitiba, p.irreg. 05 set. 1946.

¹⁰⁴ REBELO, *op.cit.* p.67.

Quando tomou conhecimento de que a população não estava tão interessada na sua recondução ao Estado o Paraná, que tinha dúvidas quanto à conveniência, temia o retorno a situação de abandono e a eterna omissão do estado, o interventor nomeou comissão composta por José Loureiro Fernandes e Antonio Batista Ribas, para ir ao território e tratar do assunto.

A comissão teve autonomia para negociar com as lideranças da região, inclusive com a promessa de criação de um departamento autônomo financeiramente, com verba própria voltado aos interesses do território. Ainda que a proposta de autonomia somente tenha se concretizado no governo seguinte¹⁰⁵ a estratégia adotada funcionou. A ação realizada em conjunto, pelos políticos paranaenses, pelo interventor Brasil Pinheiro Machado e pela comissão deu certo: houve massiva correspondência da população à capital federal, corroborando com o desejo de reintegração.

FIGURA 6 - MAPA DO PARANÁ – 1948



PARANÁ: divisão administrativa. Curitiba: Departamento de Terras e Colonização, Secretaria de Viação e Obras Públicas, 1948. 1 mapa, color., 8 cm x 11 cm. FONTE: Acervo do MP/SEEC-Pr.

¹⁰⁵ Em 1947, no governo de Moysés Lupion, foi criado o Departamento Administrativo do Oeste (Lei nº 4, de 25 de outubro de 1947) com jurisdição por todo o perímetro abrangido pelo extinto território federal, depois transformado em Departamento de Fronteira, ligado diretamente ao Palácio do Governo.

Houve uma composição com o governo federal e uma tentativa de acordo com os políticos de Santa Catarina e Mato Grosso, afinal a preocupação do governo federal naquele momento era de que o projeto de emenda não afetasse os demais territórios formados juntamente com o Território do Iguazu.¹⁰⁶

Seria oportuno aproveitar o momento histórico favorável e desfazer o Território Federal do Iguazu. O Paraná liderou esse movimento. Procurou aliciar o estado do Mato Grosso e o de Santa Catarina: o primeiro devido ao território de Ponta Porã e o segundo devido ao Iguazu.¹⁰⁷

O único interventor a assumir efetivamente, a causa foi o do Paraná, os dos estados do Mato Grosso e de Santa Catarina, ainda que interessados na questão, não reagiram. “Não lutaram pela reintegração, nem se manifestaram pela permanência dos territórios. Ocorre que, neste caso, ficar neutro significou facilitar o processo de reintegração”.¹⁰⁸

Não foi fácil a aceitação da tese que propunha a extinção do Território Federal do Iguazu. Durante a Constituinte, houve divergência e discussão em torno da tese de extinção. No entanto, Bento Munhoz da Rocha Neto esteve presente em todas as sessões, manifestando e fundamentando seu pedido em diversos discursos. Munhoz da Rocha criticou o pensamento dominante nos diversos projetos de redivisão territorial, que observavam a consolidação nacional através da diminuição dos estados-membros. Sua defesa fundamentou-se na observação de questões regionais e não de fatores isolados. Enfatizou que a criação do Território Federal do Iguazu não atendia a interesses nacionais. Em pronunciamento na Câmara Federal em maio de 1946 apontou suas razões de defesa da causa paranaense.

Não resta dúvida que a atual divisão territorial do Brasil é arbitrária e ilógica, e se tem a seu favor argumentos tem a seu favor argumentos históricos que se apóiam no início da colonização brasileira, ainda na época das capitais no caso de alguns estados, nem por isso consegue eliminar o caráter de profunda desigualdade dos estados-membros no âmbito da vida federativa.¹⁰⁹

¹⁰⁶ MACHADO, Brasil Pinheiro. Entrevista concedida a Ruy Christovam Wachowicz. Curitiba. out. 1979. Acervo do Arquivo Público do Paraná.

¹⁰⁷ WACHOWICZ, *op. cit.* p. 121.

¹⁰⁸ LOPES, *op. cit.* p. 175.

¹⁰⁹ Sessão de 23.05.1946. Perfis Parlamentares: Bento Munhoz da Rocha. Discursos Parlamentares. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 1987.

A votação da emenda supressiva do território ocorreu no dia 08 de setembro de 1946. A bancada do Partido Comunista do Brasil, composta de 15 parlamentares, se manifestou contra a emenda. Também assim procederam dois constituintes paulistas e um de Alagoas. Mas, estes votos contrários não conseguiram seu objetivo e o Território acabou por ser reintegrado ao Estado do Paraná. Ainda que a promulgação da Constituição tenha acontecido em 18 de setembro de 1946, desde o dia 08 de setembro já se comemorava no Estado a reintegração do Território do Iguaçu.

2.3 O FILME “YGUAÇÚ” E SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO

Analisar o filme “Yguaçu”, de Vladimir Kozák exige não somente uma retrospectiva histórica da formação e extinção do Território do Iguaçu, mas também estabelecer o lugar do Museu Paranaense¹¹⁰, nos anos 40, no contexto acadêmico e cultural do estado, já que o filme foi produzido por solicitação da direção do museu.

O Museu Paranaense¹¹¹ no período compreendido entre 1936 e 1949 teve um espaço significativo na pesquisa científica. Sob a direção do médico Loureiro Fernandes tornou-se “um centro de pesquisa científica” que alimentou exposições e publicou seus resultados. Sua preocupação com a pesquisa tornou-o

o grande incentivador dos estudos de arqueologia, etnologia indígena e cultura popular no Paraná. [...] Se no contexto regional é considerado o pai e fundador da antropologia paranaense e responsável pela formação de toda uma geração de antropólogos, no cenário nacional Loureiro Fernandes é conhecido pelo seu trabalho [...].¹¹²

¹¹⁰ Será utilizado a abreviatura MP ao referir-se ao Museu Paranaense.

¹¹¹ O Museo de Curitiba foi inaugurado em 1876 como um espaço privado e lugar destinado a guardar amostras apresentadas nas feiras internacionais. A partir de 1882 passou ao controle do estado, recebendo o nome de Museu Paranaense. Foi dirigido por intelectuais como Agostinho Ermelino de Leão, Romário Martins e Loureiro Fernandes. Romário Martins dirigiu-o por aproximadamente trinta anos. Em 1937 foi reestruturado pelo médico José Loureiro Fernandes. (FURTADO, Maria Regina. *José Loureiro Fernandes: o paranaense dos museus*. Curitiba: Imprensa Oficial. 2006.)

¹¹² MARANHÃO, Maria Fernanda Campelo. Do museu para a academia: a trajetória intelectual de Loureiro Fernandes e a institucionalização da Antropologia no Paraná. In: *Revista do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas: Anais do Seminário comemorativo do centenário do nascimento do Prof. Dr. José Loureiro Ascensão Fernandes (1903-2003)*, v. 3, n° especial. Curitiba: UFPr, p. 168, 2005.

Loureiro Fernandes, era um empreendedor¹¹³ que reformulou o museu e produziu o lançamento da revista *Arquivos do Museu Paranaense*, pensada nos moldes de publicações renomadas de outras instituições internacionais. Ocupou o cargo de diretor¹¹⁴ do Museu por duas ocasiões: 1933 a 1942 e 1946 a 1947. Possuía vinculações com o poder público estadual, foi Secretário de Educação e Cultura do Paraná (1948). Na área intelectual era ligado ao mundo acadêmico, foi professor de Antropologia, Etnografia Geral e Etnografia brasileira na Universidade do Paraná e participou da criação do Círculo de Estudos Bandeirantes.¹¹⁵

Nesta ocasião, o ambiente do Museu Paranaense configurava-se como um local de efervescência cultural, envolvido em discussões científicas e voltado a pesquisas, em constante contato com outras instituições científicas nacionais e internacionais¹¹⁶. Havia uma prática de intercâmbio cultural por meio de troca de correspondência, publicações e visitas de professores, pesquisadores e alunos universitários.

Em 1944, um decreto do interventor federal Manoel Ribas transformou o Museu Paranaense em uma “instituição complementar de ensino superior”.¹¹⁷ Esta medida possibilitou o desenvolvimento de pesquisas científicas e uma maior integração com a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Paraná. Mas, é necessário destacar que antes mesmo do decreto, já havia uma ligação entre a faculdade e o museu, pois todos os diretores da instituição eram catedráticos a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Paraná (FFCL).

[...] A FFCL é viabilizada com a reestruturação do Museu Paranaense, equipando esta casa de cultura com fundamentos científicos e, por sua vez, o Museu passou a propiciar a pesquisa e o ensino prático dos cursos do departamento de ciências da FFCL que, sem espaços adequados,

¹¹³ “Desde 1930, enquanto um dos fundadores do Círculo de Estudos Bandeirantes, Loureiro mantinha correspondência com os ‘museus-referências’ da época: Museu Nacional e o Museu Paulista.” FURTADO, Maria Regina. *José Loureiro Fernandes: o paranaense dos museus*. Curitiba: Imprensa Oficial. 2006. p. 62.

¹¹⁴ O regulamento do MP previa que o Diretor fosse nomeado pelo governo, sem nada perceber do estado, sendo os seus serviços considerados de relevância. FURTADO, *op. cit.*

¹¹⁵ O Círculo de Estudos Bandeirantes “congregava toda a elite intelectual do Paraná. Era o Bento Munhoz da Rocha, o padre Jesus Ballarin Carrera, o Benedito Nicolau dos Santos, o Liguaru Espírito Santo, o Othon Mader.” (LANGE, Rudolf Bruno. Depoimento. In: *Revista do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas: Anais do Seminário comemorativo do centenário do nascimento do Prof. Dr. José Loureiro Ascensão Fernandes (1903-2003)*, v. 3, nº especial. Curitiba: UFPr, p. 32, 2005.)

¹¹⁶ Atas e correspondências do MP. Reserva Técnica do MP/SEEC-Pr.

¹¹⁷ ATA da 69ª Sessão do Conselho Administrativo/MP. 15 ago. 1944. Acervo do MP/SEEC-Pr.

passaram a contar com os laboratórios do MPr reformado em essa finalidade.¹¹⁸

A constituição do Território do Iguaçu, em 1943, produziu insatisfação entre a intelectualidade paranaense. Quando a oportunidade de recuperação desta faixa territorial se apresentou houve intensa movimentação, conforme ficou demonstrado no Capítulo anterior. Assim que foi aprovada a emenda proposta, o diretor do Museu Paranaense, Loureiro Fernandes que foi a Foz do Iguaçu por determinação do Interventor Federal, quando estava sendo discutida a reintegração do território, propôs “em ata voto de congratulações com os membros do Conselho pela reintegração do Território do Iguaçu ao Estado do Paraná.”¹¹⁹

A proposta de uma viagem de estudos a região de Foz do Iguaçu, com o objetivo, de promover a coleta de espécies de animais e vegetais para pesquisas científicas, existia antes mesmo da criação do território, conforme afirmou Loureiro Fernandes em correspondência ao Diretor Geral da Educação.

O Museu Paranaense de há muito projetara uma excursão a Foz do Iguaçu e a região de Guayra [sic] com o fim de estudar essa região e coletar material para suas coleções; plano esse abandonado com a criação do Território do Iguaçu que a desmembrou temporariamente do Estado do Paraná.

Com o seu retorno ao Estado, deliberou o conselho Administrativo do Museu realizar a referida excursão e para conveniente documentação necessita de pelo menos 20 filmes, de cem pés de comprimento, Kodak Chrome, de 16 milímetros, para luz do dia. Actuará [sic] como cinematografista do Museu o conhecido técnico Dr. Vladimir Kozák.¹²⁰

O objetivo da viagem era ampliar as pesquisas científicas, o professor e pesquisador Padre Jesus Santiago Moure¹²¹ havia estabelecido contato com técnicos do Departamento de Zoologia e do Instituto Biológico de São Paulo para tratar do assunto e buscar a participação de especialistas daquelas instituições.¹²²

¹¹⁸ FURTADO, Maria Regina. *José Loureiro Fernandes: o paranaense dos museus*. Curitiba: Imprensa Oficial. 2006. p. 64.

¹¹⁹ ATA da 95ª Sessão do Conselho Administrativo/MP. 12 set. 1946. Acervo do MP/SEEC-Pr.

¹²⁰ OFÍCIO EXPEDIDO. 11 dez 1946. Correspondências de 1947. Acervo do MP/SEEC-Pr.

¹²¹ Padre Jesus Santiago Moure (1912-2010) era professor e cientista. Dirigiu a seção de Zoologia do MP (1939). As suas pesquisas sobre abelhas ficaram conhecidas internacionalmente. Participou da formação da Sociedade Brasileira de Entomologia (1937); da Sociedade Brasileira de Zoologia (1975), Em 1938, tornou-se professor fundador da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Curitiba. Foi Diretor do Museu entre 1952 e 1954. Lutou pela instalação dos primeiros cursos de pós-graduação no Brasil. Participou da fundação da SBPC, CNPq e Capes.

¹²² ATA da 98ª Sessão do Conselho Administrativo/MP. 30 dez. 1946. Acervo do MP/SEEC-Pr.

É interessante destacar que a direção do Museu Paranaense “criou” um setor denominado de “Sub-seção de cinema educativo,” com a finalidade de produzir “documentação cinematográfica de caráter cultural sobre o Estado do Paraná,”¹²³ sem recursos humanos ou materiais para tal. Os pedidos de compra de material cinematográfico e fotográfico somente ocorreram depois de organizada a “excursão científica” a Foz do Iguaçu. Pouco antes da viagem, no pedido de compra de material para filmagem o diretor afirma que utilizava material obtido por empréstimo: “A documentação feita até o presente, tem sido realizada com camaras [sic] obtidas por empréstimo dos Srs. Vladimir Kozák e Tobias de Macedo Junior [...]”.¹²⁴ Portanto, é evidente que para cumprir os objetivos propostos da viagem, a instituição necessitava da presença de Vladimir Kozák. Além de ele ser o técnico com conhecimento, o material utilizado para filmagens e fotografias, eram de propriedade particular de Kozák. Como “registrar” os aspectos da região sem sua presença?

Durante a elaboração dos propósitos da expedição foi definido que além da pesquisa científica propriamente dita, a viagem poderia “documentar as belezas naturais” e expressar a população local que não havia desinteresse na região, como fora registrado no processo de campanha pela extinção do território. E, todo este processo estava fundado em “profundo significado paranista.”¹²⁵

[...] coleta de material, considerava-a de profundo significado paranista, atendendo o estado de espírito daquelas populações em relação ao desinteresse da opinião paranaense por aquelas regiões, feito que lhe fora dado registrar quando da campanha pela extinção do Território do Iguaçu. Diz que seria ótima oportunidade para documentar as maravilhas naturais lá existentes, dada a possibilidade de serem filmadas em technicolor pelo Dr. Vladimir Kozák, hoje incorporado ao Corpo de Assistência do Museu, chefiando a sub-seção de cinema educativo.¹²⁶

Em maio de 1947, Loureiro Fernandes propôs a participação do governador¹²⁷ na “viagem científica” a ser realizada em junho daquele ano. Alegou que sua presença produziria vantagens para todos os envolvidos na expedição. Não haveria perda de autonomia das equipes, pois as pesquisas se realizariam

¹²³ OFÍCIO EXPEDIDO. 25 jul 1947. Correspondências de 1947. Acervo do MP/SEEC-Pr.

¹²⁴ OFÍCIO EXPEDIDO. 25 jul 1947. Correspondências de, 1947. Acervo do MP/SEEC-Pr.

¹²⁵ “O profundo significado paranista” será comentado na análise do filme.

¹²⁶ ATA da 99ª Sessão do Conselho Administrativo/MP. 23 fev. 1947. Acervo do MP/SEEC-Pr.

¹²⁷ ATA da 101ª Sessão do Conselho Administrativo/MP. 29 maio 1947. Acervo do MP/SEEC-Pr.

independentemente. Finalmente, em junho de 1947, foi aprovado o orçamento do filme a ser produzido por Kozák e confirmada a participação do governador, na viagem.

A seguir passou a tratar da excursão à região de Foz do Iguaçu a ser empreendida pelo Museu, na mesma ocasião em que o senhor Governador visitará o ex-território. A excursão deverá ter lugar na segunda quinzena do mês de julho, dadas as condições em que se encontram as estradas de rodagem para a referida região. Essa viagem terá grande significação paranaense pois irá revelar aos habitantes do antigo Território, que sua vida e sua região não são indiferentes ao Paraná, como é de costume lá afirmar. A caravana que acompanhará o senhor Governador terá, em primeiro schema [sic], uma organização em três equipes: a) equipe político-administrativa; b) equipe cultural; c) equipe social, com funções perfeitamente definidas. A primeira será composta de auxiliares do governo, que no exercício de suas funções irão de encontro aos anseios das populações locais, dentro de um programa administrativo. Seus elementos procederão dos Departamentos de Terras, Estrada de Rodagem e Fomento da Produção Animal e Vegetal. A parte cultural será composta das seguintes entidades culturais: Museu Paranaense, Institutos de Pesquisas Biológicas e Tecnológicas e Faculdade de Filosofia. Quanto ao elemento social, será composto de elementos que excursionarão por conta própria, incorporados à caravana. O programa para a excursão constará, em linhas gerais, do seguinte: nas sedes das prefeituras locais serão lidas mensagens de confraternização pelos representantes do Museu Paranaense, Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico e Faculdade de Filosofia, que, deverão ainda distribuir títulos-diplomas de sócios correspondentes de nossas instituições culturais [sic], como o Instituto Histórico e Geográfico e Círculo de Estudos Bandeirantes às pessoas dessas localidades que se interessaram e orientaram a campanha em prol da reintegração do Território ao Paraná. Deverão ainda ser instaladas Bibliotecas Públicas nas sedes das Prefeituras locais do ex-Território do Iguaçu. O Museu Paranaense enviará a essas Bibliotecas obras de caráter geral, bem como o Instituto Histórico e Geográfico e Círculo de Estudos Bandeirantes.¹²⁸

Desde o início a viagem enfrentou dificuldades burocráticas, para sua concretização. Houve mudanças no governo estadual, várias postergações de datas, mas finalmente, em julho de 1947 os membros do Conselho do Museu definiram que a viagem ocorreria naquele mês, independente da presença do governador.

[...] o Museu não poderá aguardar a viagem da caravana governamental, devendo excursionar isolado e dependendo a data da excursão apenas do estado da estrada de rodagem para aquela região, a qual deverá ser restaurada dentro de dez dias. O Conselho deve aguardar esses dez dias para iniciar a excursão.¹²⁹

¹²⁸ ATA da 102ª Sessão do Conselho Administrativo/MP. 12 jun. 1947. Acervo do MP/SEEC-Pr.

¹²⁹ ATA da 104ª Sessão do Conselho Administrativo/MP. 17 jul. 1947. Acervo do MP/SEEC-Pr.

A viagem a Foz do Iguaçu ocorreu entre os meses de agosto e setembro de 1947. Analisando os documentos existentes no Museu Paranaense foi possível identificar os demais membros da viagem além de Vladimir Kozák, que eram o Padre Jesus Moure e Ralph João George Hertel, auxiliar voluntário da Seção de Botânica. Alguns anos mais tarde o Professor João José Bigarella¹³⁰ que atuou no Museu no período, fez pesquisas na região de Foz e participou da viagem do ano seguinte¹³¹ descreveu as dificuldades enfrentadas nas viagens.

Nessa época a estrada para Foz do Iguaçu era extremamente precária. Para Guaira não havia estrada, a viagem fazia-se por barco a partir de Foz do Iguaçu ou por São Paulo, descendo-se o rio Paraná. De Foz do Iguaçu a Guaira seguíamos num pequeno avião do Correio Aéreo Nacional. Nessa expedição éramos quatro: dr. Vladimir Kozák e sua irmã Carla, encarregados da documentação fotográfica, o dr. Nicolau Carlos Goffergé, responsável pela coleta de material zoológico e eu, na parte geológica referente ao Arenito Caiuá e aos sedimentos do rio Paraná. Permanecemos nas selvas durante 40 dias. Encontrávamos alguns indígenas (Caiuá e Guarani), paraguaios e brasileiros. Foi uma viagem de muitas aventuras, dificuldades e maravilhoso contato com a natureza.¹³²

No retorno de Foz do Iguaçu foram enviadas algumas fotografias tiradas na região, em agradecimento às autoridades locais contatadas que auxiliaram a equipe do Museu.¹³³ Também houve a divulgação através da imprensa das “impressões” da equipe sobre a “bela região”.

Vladimir Kozák, permaneceu em Foz “a pedido do Palácio do Governo, para filmar as comemorações do 7 de setembro.”¹³⁴ Da viagem resultou a produção do filme Yguaçu, que foi exibido nos meios intelectuais paranaenses.

Na cena inicial o filme localiza a foz do rio Iguaçu no Brasil e no Paraná com um pequeno avião percorrendo um mapa da região. Em seguida surge a imagem de

¹³⁰ Bigarella formou-se em Ciências Químicas (1944), Química Industrial (1945) e Engenharia Química (1953). Foi professor catedrático de Mineralogia e Geologia Econômica da UFPr., membro da Academia Brasileira de Ciências e da Academia Latino-Americana de Ciências. Publicou inúmeros trabalhos científicos no Brasil e no exterior (Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Holanda, Alemanha, Rússia e África do Sul).

¹³¹ PROFESSOR BIGARELLA UMA LUTA AMBIENTAL. Direção e roteiro Glaucon Horrocks. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Positivo, 2006. 1DVD (65 min): son, color. NTSC.

¹³² BIGARELLA, João José. Depoimento. In: *Revista do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas*: Anais do Seminário comemorativo do centenário do nascimento do Prof. Dr. José Loureiro Ascensão Fernandes (1903-2003), v. 3, nº especial. Curitiba: UFPr, p. 25, 2005.

¹³³ Prefeito Municipal, Vigário de Foz do Iguaçu, responsável pelo Posto de Saúde de Foz do Iguaçu, Batalhão de Fronteira de Guaira, Cônsul argentino em Foz, Administrador do Parque Nacional do Iguaçu.

¹³⁴ RELATÓRIO Anual do Museu Paranaense, 1947. Reserva Técnica. Acervo do MP/SEEC-Pr.

três bandeiras tremulando: Brasil, Argentina e Uruguai e o marco das três fronteiras. As cenas seguintes mostram a natureza da região, flora e fauna; aspectos da vida dos moradores; a cidade e o campo. São apresentados um casamento na “cidade” e um desfile cívico-militar. Na filmagem aparecem alguns elementos externos, que não estavam presentes em Foz, e foram acrescentados à produção fílmica: a apresentação da obra de Romário Martins, “Paiquerê” (1940); a imagem iconográfica de Antonio Parreiras: “Cataratas do Iguazu”, retratando a lenda indígena de Naipi e Tarobá e duas legendas contendo textos em latim que serão comentados no próximo capítulo.

FIGURA 7 – LETREIRO DO FILME



NOTA: Estudo para letreiro do filme Yguaçu.

FONTE: KOZÁK, Vladimir. 1947/8. Acervo do MP/SEEC-Pr.

3 “YGUAÇÚ”

3.1 A FILMOGRAFIA DE VLADIMIR KOZÁK

3.1.1 A trajetória de Vladimir Kozák

Antes de analisar a produção de Vladimir Kozák convém conhecer um pouco de sua vida e vinculação ao Brasil. Kozák era de formação engenheiro mecânico. Nascido na zona rural da antiga Tchecoslováquia, em 1923 veio para o Brasil, para trabalhar como engenheiro da empresa *Electric Bond and Share Company*. Morou no Rio de Janeiro, Espírito Santo, Bahia, Minas Gerais e instalou-se em Curitiba no ano de 1938 e, em [1957?], naturalizou-se cidadão brasileiro.

Desenvolveu suas atividades dividindo o seu tempo entre a ciência e a arte. Transitava entre esses dois campos, assim como produziu um precioso registro etnográfico composto de filmes, fotografias e anotações em cadernetas de campo, fez desenhos e pinturas. Quando não estava trabalhando como engenheiro, fazia viagens ao interior do Brasil, dedicando-se ao registro da cultura e da paisagem. Visitou tribos indígenas do Alto Xingu e os Karajá do rio Araguaia. Conviveu entre os Kamaiurá, Waurá, Kubén-Kran-Kegn, Bororo, Kaikgang, Guarani e os Xetá. Foram estas experiências que lhe proporcionaram uma visão mais abrangente da cultura destes povos.

Em 1946, foi convidado pelo então Diretor do Museu Paranaense, José Loureiro Fernandes, para a coordenação da Seção de Cinema da instituição, função que exerceu até 1963. No mesmo período atuou como técnico em cinema¹³⁵ da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras do Estado do Paraná. Durante algum tempo Kozák prestou “serviços” ao Museu voluntariamente, sem vínculo institucional ou remuneração, na área de fotografia e filmagens. O Diretor solicitou sua nomeação ao corpo técnico do Museu, como “Assistente Voluntário” justificando no pedido que ele já vinha colaborando com o Museu, pois o engenheiro estava “documentando fotograficamente valioso material” de estudos e estaria iniciando “a organização do [...] Serviço de Cinema Educativo.”¹³⁶

A primeira referência encontrada sobre a sua participação em atividades do Museu, foi em fevereiro de 1946, quando o diretor indicou-o para produzir uma

¹³⁵ Era identificado como técnico porque sua formação, embora de nível superior, não era das ciências humanas.

¹³⁶ OFÍCIO EXPEDIDO. 20 nov 1946. Correspondências de 1947. Acervo do MP/SEEC-Pr.

filmagem da “parte norte da Baía de Paranaguá.”¹³⁷ No entanto, sua nomeação demorou mais de um ano para acontecer. Kozák ingressou no “corpo de assistência” do Museu, como chefe da subsecção de cinema educativo, uma atividade de projeção no meio intelectual, mas não remunerada¹³⁸.

Na época, por ser estrangeiro, houve dificuldades para sua nomeação. Loureiro Fernandes precisou consultar a Diretoria de Educação do Estado acerca de possíveis impedimentos¹³⁹. A resposta dirimiu as dúvidas existentes: “[...] foi informado de nenhum impedimento haver em nomear pessoas estrangeiras [sic] para os cargos honorários do Museu, desde que as mesmas não tenham exercido atividades anti-brasileiras.”¹⁴⁰

Sua presença foi significativa para a instituição, pois possibilitou a ampliação das ações e pesquisas desenvolvidas na instituição. Além de conhecimento técnico sobre fotografia e filmagem, em muitas ocasiões Kozák utilizou equipamento, de sua propriedade particular. Trabalhando como engenheiro mecânico na Força e Luz do Paraná, aproveitava as férias e os finais de semana para filmar, produzindo documentários fotográficos e cinematográficos para o Museu. Assim que se aposentou passou a dedicar parcela maior do seu tempo ao Museu e à Universidade do Paraná, onde foi contratado como Técnico em Foto cinematografia.

Através destas instituições participou de diversas pesquisas de campo ao interior e litoral do Paraná, registrando aspectos históricos, antropológicos e ambientais. Paralelamente às atividades profissionais, empreendeu diversas viagens para o norte e centro-oeste do país, onde documentou em filmes, fotografias e desenhos diversos grupos indígenas brasileiros.¹⁴¹

De suas viagens resultaram anotações, quadros, livros, fotos e filmes; era tanto material que quase não havia espaço em sua casa. Quando morreu, com 82 anos, em 1979 e não possuía herdeiros, seu amigo Edilberto Trevisan, preocupou-se em proteger esse material, pois entendia que possibilitaria ulteriores pesquisas.

¹³⁷ ATA da 88ª Sessão do Conselho Administrativo/MP. 2 fev 1946. Acervo do MP/SEEC-Pr.

¹³⁸ “A nomeação para os chefes de seções do Museu, caracterizava uma função honorária, considerada como nobre atitude de tão ilustres pioneiros [...]” FURTADO, *op.cit.* p. 73.

¹³⁹ A Campanha de Nacionalização implementada durante o Estado Novo, proibindo a exposição de algumas culturas como italiana, alemã e japonesa, fez com que indivíduos de nacionalidade, diversa da brasileira, ficassem visados pela polícia. A 2ª. Guerra também repercutiu em dificuldades aos residentes no Brasil de outras nacionalidades.

¹⁴⁰ ATA da 97ª Sessão do Conselho Administrativo/MP. 1º nov. 1946. Acervo do MP/SEEC-Pr.

¹⁴¹ MARANHÃO, Maria Fernanda Campelo. *Contextualizando imagens paranistas (1940-1950): o filme etnográfico de Vladimir Kozák e as Ciências Sociais no Paraná*. 2006. 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em História e Geografia do Paraná) – Faculdade Padre Bagozzi, Curitiba, 2006. p. 32.

Tratava-se de aproximadamente 60 mil metros de filmes coloridos (a maioria sobre os índios), sete mil fotografias, 500 livros, objetos confeccionados por índios, quadros e gravuras. Desse modo, observados os procedimentos legais, seus bens passaram à curadoria do Museu Paranaense¹⁴².

Seus desenhos e suas pinturas não estavam relacionados somente aos costumes e à vida diária das populações indígenas. Eram registros da natureza, flora e fauna, bem como de aspectos culturais das localidades visitadas. Informações e narrativas orais, nem sempre passíveis de registro através da fotografia ou da filmagem, eram escritas, e/ou complementadas com desenhos ou pinturas. Há anotações esparsas que servem de complemento ao quadro fotográfico. Kozák produziu observações diretas e pessoais a cada agrupamento humano que conheceu em suas viagens pelo sertão brasileiro¹⁴³.

Observando suas fotos e seus filmes, questiona-se como um homem sozinho, algumas vezes acompanhado de sua irmã, se deslocava pelo interior do Brasil com um equipamento incomum na época. Tratava-se de um material importado¹⁴⁴, caro, pesado, que dificultava a locomoção, conforme é possível perceber no relatório produzido por Kozák para o Diretor do Museu Paranaense solicitando recursos para a Seção de Cinema Educativo, alegando da impossibilidade de “alcançar os nossos objetivos focalizados, carregando-se aparelhamento cinematográfico nas costas – uma vez que o peso deste ultrapassa 30 kg”¹⁴⁵.

Ainda assim, ele conseguia ser o diretor e câmera da filmagem de um documentário do qual desconhecia o roteiro e tudo acontecia de improviso. Afinal, a dança de ritual indígena lhe era totalmente estranha. Os atores, os indígenas, não seguiam regras claras para o diretor. Os índios não estavam representando, estavam vivenciando suas tradições, afinal as danças compunham seus rituais.

¹⁴² Os autos nº. 12.094/79 da 8ª. Vara Cível da Capital trataram do destino dos bens deixados por Kozák, que faleceu sem deixar herdeiros. O processo de herança jacente configura-se quando ocorre a abertura da sucessão, porém não existe quem se intitule herdeiro.

¹⁴³ É difícil quantificar as viagens de Kozák. Segundo o antropólogo Robert Carneiro do *American Museum of Natural History*, no período de 1955 a 1974, somente aos Xetá ele empreendeu 20 visitas. (CARNEIRO, Robert L. In: Boletim do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense, v. XXXVIII, ano 1981. Curitiba, 1981.)

¹⁴⁴ A correspondência com empresas especializadas dos Estados Unidos permite compreender as dificuldades que envolviam os procedimentos de importação de material fílmico. Tanto para o particular quanto para o Estado, já que ambas as aquisições passavam pelo parecer técnico de Kozák. Quanto ao preço deste material, ele poderia chegar ao dobro ou o triplo da origem, conforme ele explica em seu texto *Filming under difficulties*.

¹⁴⁵ RELATÓRIO Anual do Museu Paranaense, 1949. Reserva Técnica. Acervo do MP/SEEC-Pr.

Segundo Edilberto Trevisan¹⁴⁶, ele era um idealista: não possuía apoio, nem objetivo financeiro na sua atividade cinematográfica. Tratava-a como um empreendimento pessoal, cujos limites eram os seus recursos. Sua busca consistiu em registrar aspectos relacionados às origens e costumes das terras brasileiras e, para isto viajou pelas mais diferentes regiões do Brasil, do Rio Grande do Sul à Amazônia, conhecendo como poucos o interior do país. O seu anseio por conhecimento pode ser percebido na relação de temas que deixou anotado entre os seus pertences, que no seu entendimento, ainda deveriam ser objeto de documentário cinematográfico¹⁴⁷.

Reforçam as observações do amigo sobre Kozák, o manuseio da documentação oficial do Museu, que possibilita constatar que além de utilizar seu equipamento para produzir “documentação cinematográfica, de interesse cultural, sobre o Estado do Paraná”¹⁴⁸, em muitas ocasiões ele custeou ou adiantou o pagamento de despesas que seriam de responsabilidade do Estado. No relatório ao Diretor do Museu, do ano de 1949, Kozák alertou que continuava produzindo material para pesquisa científica, apesar das precárias condições de trabalho, da falta de material e equipamento e das dificuldades com o transporte.

Embora com essas dificuldades continuei trabalhando e colecionando material, **pagando as despesas do meu bolso como de costume**, e consegui colecionar boa documentação, a qual **será preciosa para futuras atividades do Museu**. [...]

Ficou recondicionado um já imprestável aparelho projetor de 36 mm., sonoro, e cuja despesa de seu recondicionamento, importando em Cr\$ 1.800,00, **adiantei de meu bolso**. Mandamos fazer uma bolsa protetora de couro para o tripé da camara [sic], **cujo pagamento para facilitar, foi feito com meu próprio dinheiro**.¹⁴⁹ [grifo nosso].

Para Kozák filmar era uma atividade essencial, na maioria das vezes buscava temas relacionados à terra e a cultura paranaense. Costumava dizer que no mínimo seu trabalho serviria para demonstrar as dificuldades de realizar filmes fora do circuito de Hollywood ou dos estúdios de Walt Disney¹⁵⁰.

¹⁴⁶ TREVISAN, Edilberto. Vladimir Kozák (1897-1979), “O Braide Pemegare.” In: *Boletim do Instituto Histórico e Geográfico e Etnográfico Paranaense*, vol. XXXVI. Curitiba. 1979. p. 14.

¹⁴⁷ Apêndice.

¹⁴⁸ OFÍCIO EXPEDIDO. 25 jul 1947. Correspondências de 1947. Acervo do MP/SEEC-Pr.

¹⁴⁹ RELATÓRIO Anual do Museu Paranaense, 1949. Reserva Técnica. Acervo do MP/SEEC-Pr.

¹⁵⁰ TREVISAN, *op. cit.*, p. 14

FIGURA 8 – CATARATAS DO IGUAÇU



NOTA: Imagem do filme “Yguaçu.”

FONTE: KOZÁK, Vladimir. 1947/8. 1 fotografia p&b, 12,5 cm x 7,5 cm.
Acervo do MP/SEEC-Pr.

3.1.2 Os filmes de Kozák

Este tcheco-brasileiro adquiriu sua primeira câmera filmadora em 1926, uma *Pathé-Baby* de 9,5 mm¹⁵¹. Trocou-a por uma câmera 16 mm em Belo Horizonte e não parou de filmar. Sempre trabalhou artesanalmente como cinegrafista *free-lancer*, sozinho, não possuindo qualquer estrutura empresarial. Seus filmes eram revelados nos Estados Unidos e editados em uma mesa de corte em sua casa, onde colocava título e letreiros. Embora utilizasse o filme mudo, preocupava-se em estar atualizado das últimas novidades mundiais na área cinematográfica, mantendo constante

¹⁵¹ Fundado como *Société Pathé Frères*, em Paris, em 1896 durante a primeira parte do século 20, a Pathé tornou-se a maior empresa de produção de filmes e equipamentos. Em 1902, Pathé adquiriu dos irmãos Lumière patentes, popularizando a invenção. Antes da I Guerra Mundial, a Pathé dominava o mercado europeu no quadro filmadoras e projetores. Estima-se que ao mesmo tempo, 60 por cento de todos os filmes foram filmados com equipamento de Pathé. Charles Pathé foi tornou-se o responsável pela produção, distribuição e exibição dos filmes. No ano de 1922 foi introduzido o sistema home de cinema *Pathé Baby* usando um novo filme de estoque 9,5 mm, que se tornou popular nas décadas seguintes. Em 1922 apareceu o “bebê” projetor Pathé, em seguida, em 1923 a Câmara Pathé. Eles foram seguidos por muitos acessórios para “baby Pathé”, como o motor ou a bobina de alta capacidade (100 m).

correspondência com fornecedores e estudiosos, dos Estados Unidos e da Europa, acerca de equipamento e modos de filmar¹⁵².

Relatou sua experiência na América do Sul como fotógrafo e cineasta, contando das dificuldades de filmar no Brasil e o modo como as superou, em um texto que foi publicado em fevereiro de 1951 no *P.S.A. Journal*¹⁵³. Refere-se a uma variedade de questões que vão desde dificuldades em questões técnicas como acesso a material e preços até os problemas de alimentação e alojamento. Estabelece uma comparação para executar as filmagens nos Estados Unidos e na América do Sul. O primeiro é observado como o “paraíso” e o segundo como “uma selva desolada.” Mas, apesar do destaque dado aos problemas enfrentados para filmar, Kozák, admite o quanto era gratificante esta atividade. Sente-se maravilhado, esquecendo das dificuldades ao observar o mundo à sua volta, o lindo por do sol sobre os pântanos, cegonhas e garças alimentando seus filhotes e a vida do povo nativo.

My house and my filming activities take place in South America. I thought that it would be interesting to some of the movie makers in North America to hear of some of the experiences we have in America to the south of you and of some of the difficulties that are encountered in making pictures out in the great open space.

In the United States, it's possible for you to go into any photographic store, of which there are several in every city, on the corner drug store, and buy a roll of a film of your choice and it's exposed the same day and sent off your choice and if it's exposed the same day and sent off for processing by first class mail the chances are that you have the film back to look at within less than a week.

We here in South America do not have it quite as easy as this. First all, dealers may not carry the kind of film in for processing in the United States, particularly color film, several weeks and sometimes months elapse before it is returned. [...]

You soon forget all about the disagreeable things after spending a little time watching the strange world around you. The gorgeous sunsets over the swamps, the storks and egrets feeding their young on the trees, and the life of native people, the farmers who you come across occasionally in your travels.¹⁵⁴

¹⁵² Kozák era associado da *Amateur Cinema e League Inc. New York (ACL)* e da *Photographic Society of America Philadelphia (PSA)*, primeiras organizações sobre cinema e fotografia dos Estados Unidos.

¹⁵³ *PSA Journal*: Revista Oficial da *Photographic Society of America*. Chicago, EUA.

¹⁵⁴ Livre tradução da autora: “Minha casa e minha atividade fílmica ocorrem na América do Sul. Eu pensei que seria interessante que alguns cineastas da América do Norte conhecessem algumas das experiências que temos na América do Sul em fazer fotos em grandes espaços abertos.

Nos Estados Unidos, é possível encontrar nas cidades uma loja que venda material fotográfico, ou mesmo que a farmácia da esquina venda um rolo de filme de sua preferência. Utilizado, o filme pode ser revelado e estar à sua disposição em menos de uma semana.

Nós aqui, na América do Sul, não temos esta facilidade. Compramos o filme que estiver disponível e quando enviamos para revelar, podem passar semanas ou meses, especialmente os filmes coloridos.

Kozák produziu mais de 50 horas de projeção em filme de 16 mm, sem som, sendo a maior parte de filme colorido. Registrou a flora e a fauna brasileiras, tradições folclóricas, costumes de diversas regiões do país em filmes sem finalidade comercial, que foram objeto de estudos acadêmicos nos anos 50, quando eram realizadas projeções para diferentes segmentos de intelectuais: professores e alunos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras; para os membros do Círculo de Estudos Bandeirantes; para os colégios católicos como Santa Maria e Bom Jesus e outros, bem como na residência de políticos e pesquisadores. Também houve apresentações na Santa Casa de Misericórdia, outros hospitais e diversas cidades do estado, conforme informa Kozák, acerca das ações realizadas pela Seção de Cinema do Museu, no seu relatório de atividades do ano de 1949.

Esta seção em pouco tempo apresentou mais de trinta sessões cinematográficas, entre as quais são dignas de citação as projeções dos filmes no Seminário Seráfico da cidade de Rio Negro, numerosas projeções na Santa Casa de Misericórdia e outros hospitais, bem como colégios desta cidade. Citamos ainda uma projeção na cidade de Londrina e a última estes dias na Universidade.¹⁵⁵

Dois de seus documentários¹⁵⁶ são os mais conhecidos porque houve publicação no exterior (Estados Unidos): são os Bororos de São Lourenço, Mato Grosso e os Xetá do Paraná¹⁵⁷. O dos Bororo é um filme com 160 minutos de projeção, que registra seu ritual de sepultamento. Desta filmagem resultou um artigo para a revista americana *Natural History*, em 1963. O filme sobre os Xetá resultou em um artigo para o *Natural History*, escrito em 1972, mas somente foi publicado em 1979, após sua morte, pelo *Natural History Museum* de Nova Iorque.

[...] Você logo esquece sobre as coisas desagradáveis depois de passar algum tempo observando o mundo à sua volta: o lindo pôr do sol sobre os pântanos; as cegonhas e garças alimentando seus filhotes sobre as árvores; a vida do povo nativo e os agricultores que você encontra nas suas viagens.” Original em inglês. KOZÁK, Vladimir. *Filming under difficulties*. Acervo do MP/SEEC-Pr.

¹⁵⁵ RELATÓRIO Anual do Museu Paranaense, 1949. Reserva Técnica. Acervo do MP/SEEC-Pr.

¹⁵⁶ Classificação adotada por Edilberto Trevisan.

¹⁵⁷ Os Xetá constituíam um grupo pertencente ao tronco lingüístico Tupi-Guarani. Habitavam a florestas tropical da Serra dos Dourados, entre o rio Paraná e o rio Ivaí, ao noroeste do estado, no município de Cruzeiro do Oeste. Viveram isolados até meados do século XX. Com a chegada das fazendas de café, iniciou-se um processo de devastação de seu habitat.

Bororo é uma tribo indígena que habita a região do planalto central de Mato Grosso. Tradicionalmente caçadores e coletores, porém adaptaram-se à agricultura, da qual extraem sua subsistência. Destacam-se pela confecção de seus artesanatos de plumagem (cocar e braçadeiras em pena) e também pela pintura corporal em argila.

Analisando a vida e obra de Kozák, a antropóloga do Museu Paranaense, Maria Fernanda Maranhão¹⁵⁸, responsável pelo seu acervo, acredita que ele “era um homem moderno demais para a Curitiba da década de 50.”

A excelência de seu trabalho não garantiu que Kozák recebesse o merecido reconhecimento. Diversas vezes, queixava-se da forma com que os professores da FFCL apropriavam-se de seus filmes. A formação europeia e a constante atualização com o que se produzia nos Estados Unidos, na área de documentário para o cinema, fez com que Vladimir Kozák fosse um homem moderno demais para a Curitiba da década de 1950.¹⁵⁹

A importância do trabalho produzido por Kozák só foi percebida tardiamente, quando profissionais de instituições internacionais como o Museu Americano de História Natural de Nova Iorque reconheceram a excelência de seu trabalho. Ainda hoje, manuseando seu acervo, é possível encontrar documentos que, preliminarmente, foram identificados como mera anotação. Ao confrontá-los com outros documentos observou-se que, na realidade, tratam-se de textos que foram objeto de publicação no exterior, como *Filming under difficulties* e *Yguaçu a jungle Wonderland*, publicados no *PSA Journal*, o primeiro em fevereiro de 1951.

3.2 “YGUAÇÚ”

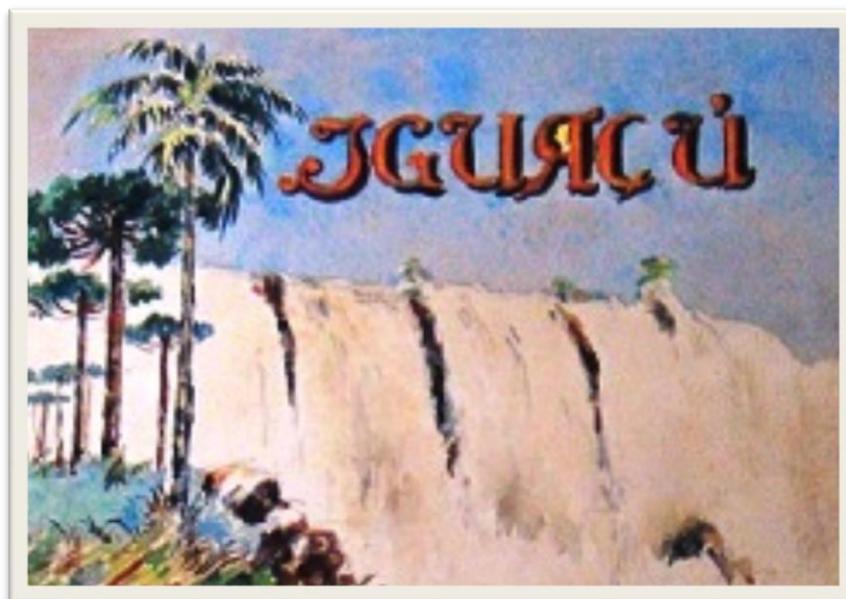
O Museu Paranaense possui 17 horas de filmes de Vladimir Kozák sobre o Paraná entre as décadas de 1940 e 1950. São filmes que retratam o homem e a paisagem paranaense. Tratam-se de filmes únicos, em que o processo de criação e produção foi de Kozák. O que, via de regra, na atividade cinematográfica, é fruto de um trabalho coletivo, foi desenvolvido por uma única pessoa.

Há filmes de diversas regiões do estado, como Foz do Iguaçu, Curitiba, Ponta Grossa, Paranaguá, Lapa, Morretes, entre outras, mostrando ocasiões e aspectos diferentes em cada local. Foi difícil fazer uma seleção, pois cada um deles possui características próprias, possibilitando diferentes estudos. Do conjunto de sua obra, disponível no Museu Paranaense, foi selecionado o filme “Yguaçu”, produzido em 1947. É um filme colorido, de aproximadamente 35h03 minutos, sem som, cuja produção foi realizada no período em que Loureiro Fernandes era o Diretor do Museu.

¹⁵⁸ MARANHÃO, *op.cit.* p. 34.

¹⁵⁹ *id. ibid.* p. 34.

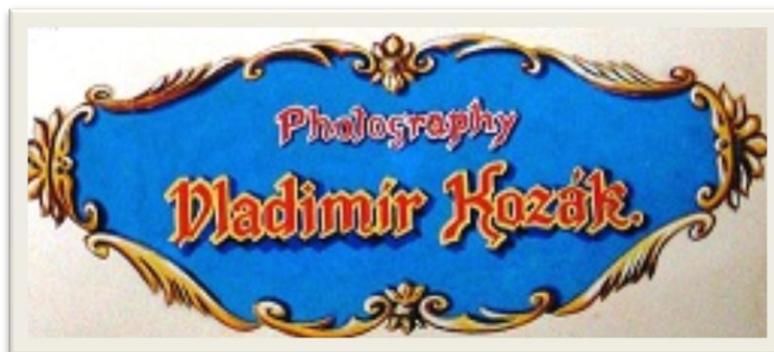
FIGURA 9 – CATARATAS DO IGUAÇU.



NOTA: Aquarela de um dos letreiros produzidos para o filme "Yguaçu."
FONTE: KOZÁK, Vladimir. 1947/8. 7,5 cm x 11 cm.
Acervo do MP/SEEC-Pr.

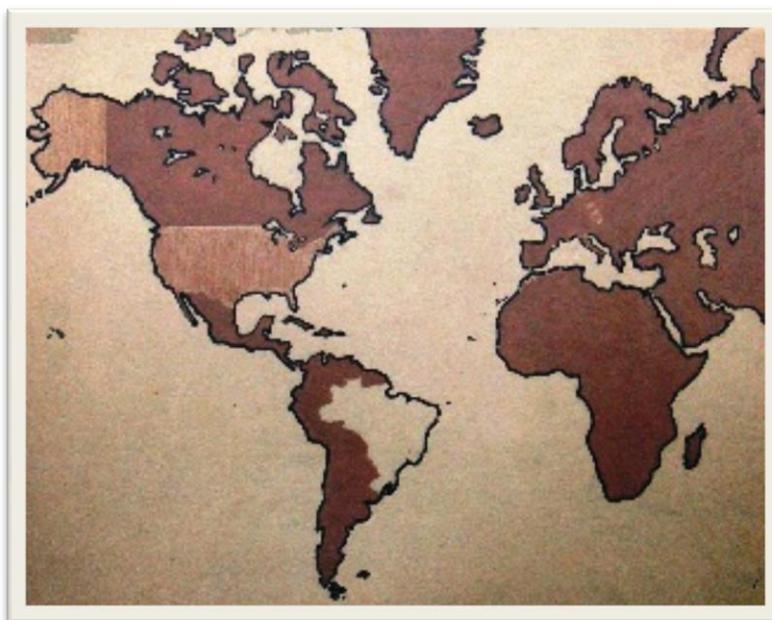
A sequência inicial do filme introduz a imagem dos letreiros "Yguaçu" e "Photography by Vladimir Kozák". Em seguida, passam a tremular três pequenas bandeiras diante dos letreiros, que correspondem ao Brasil, Argentina e a Paraguai. Um pequeno avião percorre um mapa da América do Sul, localizando os três países e ao mesmo tempo, fazendo um desenho de sua trajetória. As imagens localizam em um mapa a foz do rio Iguaçu, no Brasil e no estado do Paraná.

FIGURA 10 – ABERTURA DO FILME "YGUAÇU".



NOTA: Imagem utilizada na abertura do filme "Yguaçu."
FONTE: KOZÁK, Vladimir. 1947/8. 4,3 cm x 10 cm.
Acervo do MP/SEEC-Pr.

FIGURA 11 – MAPA MUNDI

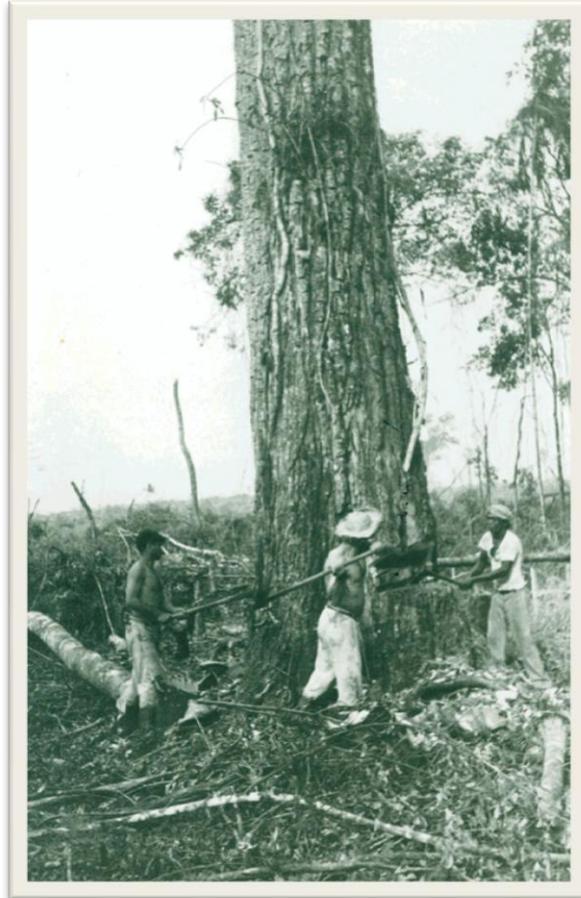


NOTA: Mapa utilizado na abertura do filme “Yguaçú.”
FONTE: KOZÁK, Vladimir. 1947/8. 8 cm x 10 cm.
Acervo do MP/SEEC-Pr.

Na cena seguinte surgem as imagens de uma mulher em uma via de terra e um homem a cavalo que se aproxima de placas indicando dois caminhos: um para as cataratas e outro para o Porto General Meira. Em seguida, é mostrado o processo produtivo de um engenho de cana e três homens bebendo no balcão do local.

A filmagem apresenta a natureza da região, flora e fauna; aspectos da vida dos moradores; o campo e a cidade de Foz do Iguaçu. A vida no campo se desenvolve de modo rudimentar: os homens trabalham a terra utilizando queimadas e arado puxado por gado e o transporte feito com carros de boi transitando em caminhos de terra. A natureza apresentada, flora e fauna, é múltipla. As cataratas do Iguaçu são mostradas em diferentes ângulos, em alguns momentos deixando transparecer um arco íris. É possível perceber a grandiosidade do local, a rica diversidade da natureza quando é visualizada a vegetação, as flores, pássaros, filhotes de pássaros e um pequeno macaco sendo alimentado.

FIGURA 12 – HOMENS SERRANDO ÁRVORE.



FONTE: KOZÁK, Vladimir. 1947/8. 1 fotografia p&b, 12 cm x 7 cm. Acervo do MP/SEEC-Pr.

FIGURA 13 - QUEIMADA



FONTE: KOZÁK, Vladimir. 1947/8. 1 fotografia p&b, 5,2 cm x 10,2 cm. Acervo do MP/SEEC-Pr.

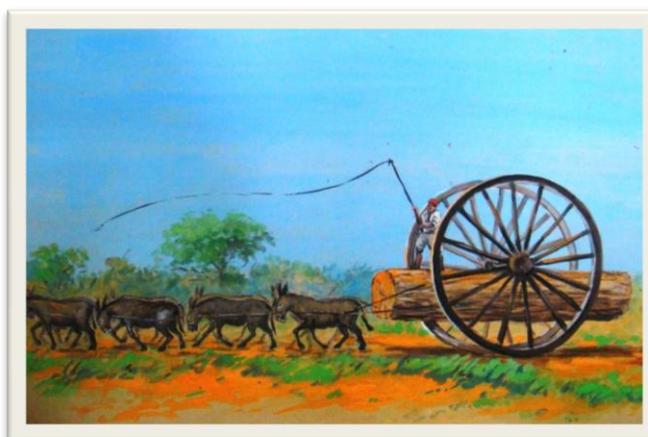
FIGURA 14 – HOMENS TRABALHANDO A TERRA.



NOTA: Aquarela.

FONTE: KOZÁK, Vladimir. 1947/8. 5,3 cm x 8,3 cm.
Acervo do MP/SEEC-Pr.

FIGURA 15 – ALÇAPREMA.



NOTA: Alçaprema utilizada no transporte de toras de madeira na região oeste do Paraná. Aquarela.

FONTE: KOZÁK, Vladimir. 1947/8. 5,5 cm x 8,3 cm.
Acervo do MP/SEEC-Pr.

FIGURA 16 – MONJOLO



NOTA: Desenho do filme “Yguaçú.”
FONTE: KOZÁK, Vladimir. 1947/8. 6,6 cm x 8,3 cm.
Acervo do MP/SEEC-Pr.

A cidade de Foz do Iguaçu surge com um casamento na igreja Matriz, em que os noivos e acompanhantes estão saindo e dirigem-se a uma carroça puxada por cavalos. A festa do casamento é comemorada em uma casa, onde se misturam crianças brincando de roda, adultos e uma criação de patos ou marrecos. A sequência das imagens da cidade apresenta precários caminhos de terra e casas esparsas, com construções distantes umas das outras e alguns poucos prédios públicos, que foram identificados como sendo a igreja e a prefeitura.

Na sequência seguinte, uma missa precede um desfile cívico-militar. O filme não identifica a data, porém a documentação localizada no Museu Paranaense permite afirmar que a solenidade e a filmagem ocorreram no dia 7 de setembro de 1947, pois o “Palácio do Governo” solicitou a permanência e o registro da ocasião por Kozák. Era a possibilidade de Loureiro Fernandes dar “início da obra paranista do Museu Paranaense no ex-território do Iguaçu”.¹⁶⁰

No desfile estão presentes assistindo a comemoração, autoridades militares e civis, homens e mulheres agitando pequenas bandeiras. Uma banda é dirigida por um maestro negro. Participam da solenidade diversas crianças, algumas uniformizadas tocando instrumentos musicais e outras conduzindo triciclos e

¹⁶⁰ RELATÓRIO Anual do Museu Paranaense, 1947. Reserva Técnica. Acervo do MP/SEEC-Pr.

bicicletas de madeira. Um grupo de bicicletas possui pequenas imagens¹⁶¹ fixadas na frente. Fazem parte desta comitiva jovens mulheres de uniforme¹⁶² carregando bandeiras, homens do exército brasileiro à cavalo e motorizados, e militares com uniformes da Marinha brasileira.

FIGURA 17 – BICICLETA DE MADEIRA.



NOTA: Bicicletas de madeira que aparecem na cena do desfile cívico- militar. FONTE: KOZÁK, Vladimir. 1947/8. 1 fotografia p&b, 6,5 cm x 9,8 cm. Acervo do MP/SEEC-Pr.

O filme reforça a percepção que o autor tem da natureza, pois cada mudança de tema é intercalada por uma sequência de imagens das cataratas. Após uma imagem das cataratas, duas mãos apresentam o livro *Paiquerê: mitos e lendas, visões e aspectos*, de Romário Martins. O livro relata mitos e lendas dos povos indígenas do Paraná e apresenta alguns ensaios que falam da história do estado. Romário Martins foi diretor do Museu Paranaense por aproximadamente 30 anos e teve papel significativo no Paranismo do começo do século. Ele não foi somente um difusor do ideal paranista, mas foi um construtor da identidade paranaense. “Foi o primeiro a construir uma história para o estado, inventando tradições e forjando seus

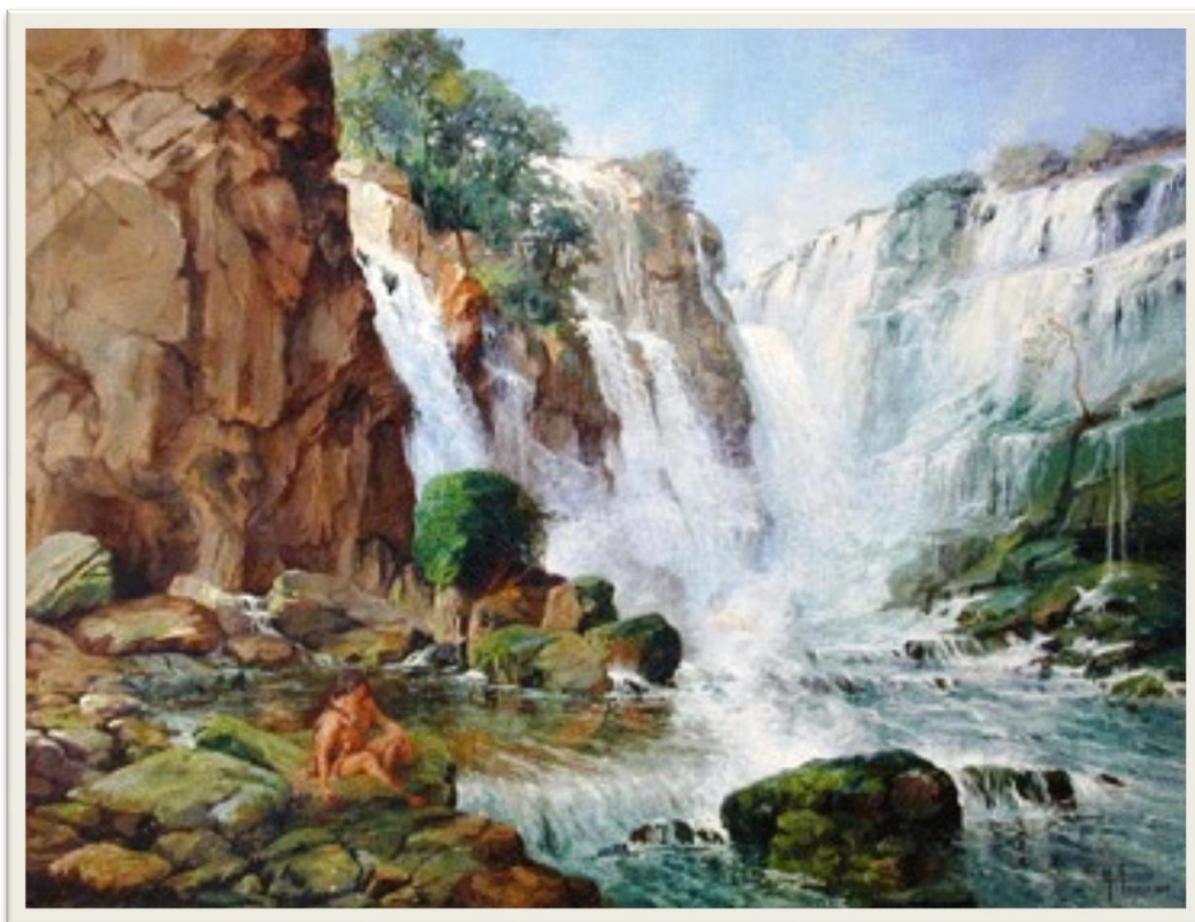
¹⁶¹ É possível ver que se trata de uma figura humana. Mas não dá para afirmar que tipo de imagem: religiosas, de políticos ou de pessoas da região.

¹⁶² Provavelmente as mulheres de uniforme são professoras.

heróis, que com força pedagógica, colaboraram para a criação de uma unidade regional, inaugurando a história local.”¹⁶³

Na cena seguinte é apresentada a imagem iconográfica da tela “Cataratas do Iguaçu” de Antonio Parreiras¹⁶⁴. Parreiras foi um artista consagrado entre o fim do século XIX e início XX, pintor, desenhista e ilustrador, que se especializou na paisagem histórica. Esta tela foi concebida de memória pelo autor, na França, após uma visita à região, quando o artista ficou encantado e impressionado com as Cataratas do Iguaçu e as suas lendas.

FIGURA 18 - CATARATAS DO IGUAÇU



PARREIRAS, Antonio Diogo da Silva. Cataratas do Iguaçu.1920. Óleo sobre tela 1,60 m x 2.70 m
FONTE: Foto extraída do site <http://www.casacivil.pr.gov.br/ipix/petit2a.html>. Acesso em 20jun.2010.

¹⁶³ PEREIRA, *op. cit.* p. 26.

¹⁶⁴ Antonio Diogo da Silva Parreiras (Niterói, RJ, 1860-1937).

A tela é apresentada sob diferentes ângulos, sendo produzidas aproximações e afastamentos, de modo a permitir o reconhecimento da representação das imagens de Naipi e Tarobá, uma referência a lenda indígena da formação das cataratas.¹⁶⁵ Por alguns momentos o foco da imagem é Tarobá que é observado de diversos ângulos até que, lentamente, a lente se aproxima do índio. O mesmo procedimento é utilizado na figura de Naipi, que surge como uma figura etérea entre as águas das cataratas, conforme o pintor a representou.

Em duas ocasiões distintas (15:16 e 29:40 minutos) é possível ler legendas de textos em latim. O primeiro texto é precedido de imagens das cataratas: “*Abyssus Abyssum Invocat / In voce cataractarum suorum.*”¹⁶⁶ A segunda legenda surge após uma cena em que o rio Iguaçu foi filmado do alto e apresenta as seguintes palavras:

*Elevaverunt flumine domine
Elevaverunt flumine vocem suam
Elevaverunt flumine fluctus suos
In voce cataractarum suaram.*¹⁶⁷

Ambos os textos traduzem o pensamento do cineasta diante da grandiosidade da natureza e a força da água, objeto de comentário no “Significado do Yguaçu.”

Próximo ao final, dois homens transitam a cavalo com as cataratas ao fundo e um cachorro seguindo-os. O filme encerra-se com as três banderias da abertura, na frente do mapa do estado do Paraná e as legendas: “*The End / Member ACL*¹⁶⁸ / *The world wide organization movie maker.*”

¹⁶⁵ A lenda kaingang, relata a formação das Cataratas do Iguaçu . Para eles o mundo era governado por um deus em forma de serpente, filho de Tupã: M'Boy. Naipi, filha do cacique, era muito bela e tinha sido consagrada ao deus M'Boy. Mas, às vésperas da consagração fugiu com Tarobá. O deus, quando soube do ocorrido ficou enfurecido, produzindo uma enorme fenda formando uma catarata gigante. Naipi foi transformada em uma das rochas centrais das cataratas e Tarobá transformou-se em uma árvore situada a beira do abismo, inclinado sobre o rio.

¹⁶⁶ Livre tradução da autora: Um abismo chama outro abismo, ao ruído das tuas cataratas. Original em latim.

¹⁶⁷ Livre tradução da autora: Rios levantaram, ó Senhor. Rios levantaram sua voz. Rios levantaram sua tormenta / onda. Ao ruído de suas cataratas. Original em latim.

¹⁶⁸ *Amateur Cinema e League Inc. New York.*

FIGURA 19 – LETREIRO FINAL.



FONTE: KOZÁK, Vladimir.
5 cm x 3,5 cm.
Acervo do MP/SEEC-PR.

A narrativa do conteúdo fílmico, ainda que cansativo, é necessário para examinar a obra em questão. Para Baxandall, o primeiro passo na interpretação da imagem é sua descrição. Somente após este procedimento é possível dar conta das particularidades que o objeto analisado impõe à explicação histórica.

a fim de compreendê-lo, tentamos reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como é. Mas a reconstrução não refaz a experiência interna do autor; ela será sempre uma simplificação limitada [...].¹⁶⁹

Deste modo, tomando como fio condutor a narrativa fílmica buscou-se interpretar o conteúdo do “Yguaçú” no que se refere ao âmbito temático, ou seja, a cena narrativa e a encenação; e ao expressivo que se refere ao efeito emocional e subjetivo sobre o observador. Não consta desta análise o elemento social da imagem, que são os aspectos relacionados à produção e distribuição, que para este estudo não tem relevância, já que não houve comercialização dos filmes. Não havia finalidade econômica envolvida nestas produções.

3.3 O SIGNIFICADO DO “YGUAÇÚ”

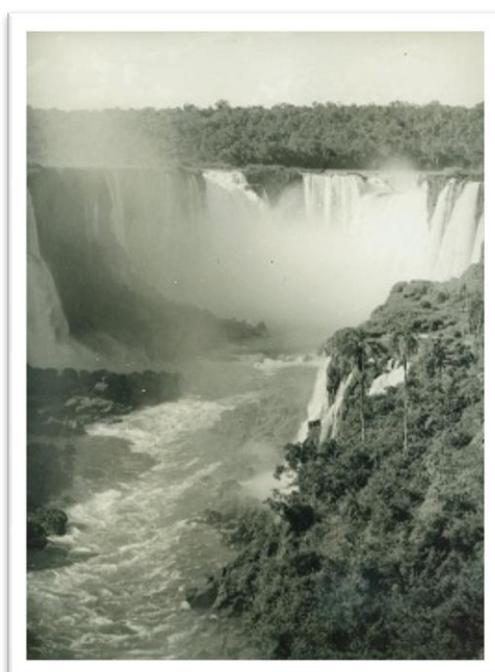
Entre cinema e História, as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos esses pontos o cinema intervém¹⁷⁰.

¹⁶⁹ BAXANDALL, *op. cit.* p. 48.

¹⁷⁰ FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010. p. 15.

Utilizar o filme produzido em 1947, por Kozák, como objeto de pesquisa refletindo sobre a realidade apresentada nas imagens e o modo como foi abordado não é tarefa simples. É preciso observar uma crítica documental mais apurada e abandonar a concepção de transparência ou reflexo da realidade, ir além do conteúdo fílmico, buscando a especificidade histórica que gerou sua produção, bem como ter presente a existência de diferentes leituras e interpretações visuais entre o produtor e o espectador que lê as imagens. Este caminho pode indicar as significações possíveis de seu conteúdo.

FIGURA 20 - FOZ DO IGUAÇU



FONTE: KOZÁK, Vladimir. 1947/8.
1 fotografia p&b, 8 cm x 6 cm.
Acervo do MP/SEEC-Pr.

Conforme ficou evidenciado no Capítulo anterior, o oeste paranaense permaneceu muito tempo desconhecido e ignorado, tanto da população quanto da administração do Estado. Os paranaenses do oeste sentiam-se abandonados¹⁷¹ pelos governantes, pois nem mesmo suas necessidades básicas de educação e saúde eram supridas pelo Estado. O comércio local era quase que plenamente, dominado pelos argentinos. A região era de tal forma esquecida, que durante muito

¹⁷¹ O abandono foi citado em jornais da época, relacionados no texto e autores como Wachowicz, Colodel e Lopes.

tempo, não houve preocupação em facilitar o seu acesso pelo Brasil, era mais fácil chegar à Foz do Iguaçu pela Argentina. Neste ambiente, a redução da área do estado com a criação do Território Federal do Iguaçu, ainda que previsível¹⁷², provocou descontentamento de uma parcela da intelectualidade paranaense, enquanto a população local vislumbrou a possibilidade de progresso. Quando a área foi reintegrada ao Estado, os intelectuais e os políticos paranaenses manifestaram-se expressando sua satisfação.

A correspondência do Museu Paranaense destaca, repetidamente, que a viagem de estudos a região de Foz do Iguaçu buscava coleta de material para pesquisa e a produção de um filme, e que estas ações estavam imbuídas de um “profundo sentimento paranista.” A coleta de material para pesquisa reforça a noção de desconhecimento daquela área, quer seja pela população, quer seja pela administração do estado.

No entanto, para prosseguir na análise do filme convém discutir o significado do Paranismo. Embora este não seja o objetivo deste trabalho, pois há estudos específicos¹⁷³ sobre o tema, o constante uso da expressão por Loureiro Fernandes na documentação por ele produzida, assim o exige. O Paranismo pode ser compreendido como um movimento cultural ocorrido no Paraná em final do século XIX e início do século XX, que envolveu a intelectualidade e artistas e que se caracterizou pela valorização da história e tradições paranaenses. O movimento tinha como principal característica a construção de uma identidade paranaense tendo como elementos formadores o clima, a terra e o homem.

Conduzido, dentre a intelectualidade paranaense, por um grupo que cultuava e divulgava a história e as tradições da terra, o Paranismo incentivou a construção de uma idéia de identidade regional, impregnada na crença do progresso e no desenvolvimento social que foram característicos da Primeira República.

[...] Pujante ao final dos anos 20, o Paranismo avançou até os anos 40, já com menos impulso, numa época em que o regionalismo não era bem visto pelo governo autoritário e centralizador de Getúlio Vargas.¹⁷⁴

¹⁷² Alguns autores não consideram esta hipótese, conforme ficou demonstrado no Capítulo anterior.

¹⁷³ TRINDADE, E.M.C. *Paranidade ou Paranismo? A construção de uma identidade regional*. In Revista da SBPH. N. 13. Curitiba, 1997; IPARDES. *O Paraná Reinventado, Política e Governo*. Curitiba:IPARDES/SEPL/FUEM, 1989; PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Paranismo: O Paraná Inventado. Cultura e imaginário no Paraná da I República*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

¹⁷⁴ TRINDADE, Etelvina Maria de Castro e ANDREAZZA, Maria Luiza. *Cultura e Educação no Paraná*. Curitiba: SEED, 2001. p. 91-92.

Como uma das últimas províncias do império a conquistar autonomia política, no período compreendido entre sua separação da província de São Paulo (1853) até o final da Primeira República (1930), o Paraná passou por um processo de consolidação de formação territorial, populacional e de identidade. Havia preocupação em constituir uma identidade regional capaz de abranger todos os habitantes do estado e manter uma coesão social. Buscou-se exaltar as potencialidades e peculiaridades do estado do Paraná, que teriam uma população e uma natureza diversas dos demais estados brasileiros.

O termo Paranismo, utilizado pelos intelectuais da capital do Estado, ultrapassou a questão do nascer, teve o significado de amor, apego, afeição, em relação à terra paranaense. A construção de identidade exigia que todos, inclusive os imigrantes participassem do processo.

O desafio era grande, em particular porque a região carecia de características particulares [...], sem particularidades naturais, raciais ou intelectuais. Era preciso construir o paranaense, forjar a identidade cultural para o Estado, inventar suas tradições, construir sua história e gerar seus mitos. O imigrante e o migrante deveriam se engajar na construção de um Paraná novo e moderno [...]¹⁷⁵

Por volta de 1920, o Paraná resumia-se a poucas cidades de relevância, sendo a região formada por Curitiba, Paranaguá e Ponta Grossa, a mais significativa. Cultura e poder estavam concentrados nesta região, enquanto o interior mal começara a se desenvolver. Por esta razão o movimento se desenvolveu principalmente, na capital, embora tivesse pretensões mais abrangentes, pois a intenção era de alcançar todo o Estado do Paraná.

Embora a discussão mais intensa sobre as idéias paranistas tenha ocorrido entre os anos 1920 e 1930, tal não significou que as discussões se encerraram com o fim do movimento. A partir de 1940 o movimento perdeu força, pois o governo centralizador de Getúlio Vargas não via com bons olhos o regionalismo. No entanto, as idéias permaneceram, ressurgindo em outros momentos com roupagens diversas, em especial no neo-paranismo, que culminaram, em 1953, com as festividades de comemoração ao Centenário da Emancipação Política do Paraná durante o governo de Bento Munhoz da Rocha Neto.

¹⁷⁵ PEREIRA, *op. cit.* p. 23.

A produção de “Yguaçu” é do ano de 1947, portanto posterior ao movimento. Porém ao buscar seus antecedentes e possíveis significados, é inegável o resgate dos ideais paranistas. Loureiro Fernandes, na direção do Museu Paranaense, retomou estes valores e estabeleceu entre os seus propósitos a produção de um filme que traduzisse o “sentimento paranista”. Deste modo, Fernandes informa sobre sua posição em relação ao trabalho que deveria ser desenvolvido por Kozák.

Ainda que com práticas políticas diferenciadas, os governantes do Paraná neste período “buscavam” uma identidade territorial e populacional, ou seja, o mesmo objetivo dos paranistas. A reconquista do Território do Iguazu não ocorreu rapidamente, foi um processo moroso, que exigiu uma articulação do segmento intelectual, propiciando a “redescoberta” de uma área do estado até então ignorada. Ao governo paranaense coube “administrar este novo território e população, absorvendo os conflitos sociais.”¹⁷⁶ Nos discursos, os seus representantes destacavam “a necessidade da ocupação do território e por um conjunto de práticas voltadas à disciplinarização e higienização de uma nova população.”¹⁷⁷ Eles buscavam uma política de povoamento, viabilizada pela abertura de estradas, desenvolvimento da educação e saúde pública. Afinal era necessária infra-estrutura para o “progresso” do estado e para incluí-lo entre os grandes da federação.¹⁷⁸

A criação do Departamento Administrativo do Oeste do Paraná, em 1947, por Moysés Lupion, tinha como objetivo dar “continuidade administrativa” a gestão anterior e “o desenvolvimento econômico definitivo da extensa e riquíssima porção do ‘hinterland’ paranaense.”¹⁷⁹

Com notável coroamento dos esforços do Executivo Estadual, após uma fase de estudo e acurada observação, tanto por meio de cuidadosas reflexões como através da verificação direta das condições regionais da zona ocidental paranaense, o governador Moysés Lupion acaba de criar o Departamento Administrativo do Oeste do Paraná, com sede em Laranjeiras do Sul e com jurisdição, também nos municípios de **Foz do Iguacu**, Mangueirinha, e Clevelândia, com a função de elaborar e executar o plano de desenvolvimento geral da referida região.

¹⁷⁶ IPARDES – Fundação Edison Vieira. *O Paraná Reinventado: política e governo*. Curitiba: IparDES, 1987. p. 19. Disponível em: <http://www.ipardes.gov.br/sistemas/publicacoes/conteudo.php?ano=1987>. Acesso em: 22 out. 2010.

¹⁷⁷ IPARDES – Fundação Edison Vieira. *O Paraná Reinventado: política e governo*. Curitiba: IparDES, 1987. p. 16. Disponível em: <http://www.ipardes.gov.br/sistemas/publicacoes/conteudo.php?ano=1987>. Acesso em: 22 out. 2010.

¹⁷⁸ O discurso de “modernidade” não é uma característica única dos governos do período 1947-83. Também estava presente na gestão de Manoel Ribas. *O PARANÁ Reinventado. op. cit.*

¹⁷⁹ MENSAGEM de Governo de 1948. Arquivo Público do Paraná.

O novo e importante órgão terá ligação estreita com todas as Secretarias e Estado e com a Fundação Paranaense de Imigração e Colonização.[...] Com a criação do Departamento Administrativo do Oeste, o governador Moysés Lupion vem dar fisionomia concreta e permanente ao programa de assistência social, cultural, econômica e administrativa à importante região **que retornou ao legítimo patrimônio do Estado do Paraná.**¹⁸⁰ [grifo nosso]

A busca da identidade territorial, não se fundamentou somente no crescimento demográfico dos municípios que estavam surgindo, mas na pretensão de reforçar o poder do Estado com o fortalecimento político-administrativo da capital, o que, significou instalar uma rede de transportes capaz de aproximar internamente as diferentes regiões. Já a identidade populacional relacionou-se às ações para atender demandas sociais da população que povoou a região e deveria se sentir paranaense. Havia necessidade de uma integração política no Paraná. Deste modo o movimento paranista da década de 1920, ressurgiu entre os anos 1940/50, projetando-se como “progresso e prosperidade.”

O gerenciamento da população, que se adensava em áreas povoadas, se fazia necessário para garantir a territorialidade do Paraná, suas divisas e fronteiras. Sendo assim, terra e população conjugavam-se como elementos essenciais na composição de uma identidade regional paranaense. Identidade essa reivindicada desde a emancipação do Paraná e que se tornou uma obsessão, em distintos momentos da história regional.¹⁸¹

Outro aspecto que se destacou no Movimento Paranista foi a utilização da imagem romantizada do indígena paranaense, que surge nas imagens do filme “Yguaçu” através das obras de Romário Martins e Antonio Parreiras.

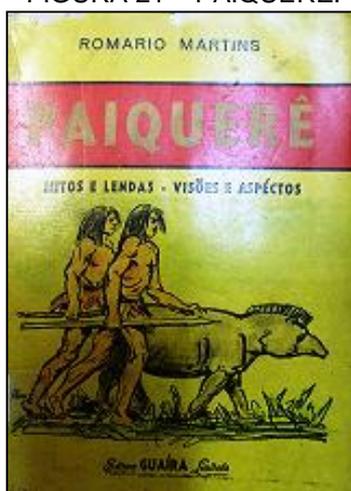
O plano do filme que apresenta o livro Paiquerê: mitos e lendas, visões e aspectos, de Romário Martins é revelador na análise de seu conteúdo. Neste momento o livro é manuseado cuidadosamente por duas mãos apresentadas utilizando delicados punhos de renda. A filmagem se detém por mais tempo nas imagens da capa do livro e na página que apresenta um desenho da índia Naipi.¹⁸²

¹⁸⁰ PLANO de desenvolvimento geral do oeste. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. 3. 9 nov. 1947.

¹⁸¹ BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. *A busca de valores identitários: a memória histórica paranaense*. 2007. 207 f. (Tese) Doutorado em História - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes - UFPr., Curitiba, 2007. p.145.

¹⁸² Desenho do pintor, escultor e professor paranaense Theodoro De Bona (1904-1990).

FIGURA 21 – PAIQUERÊ.



NOTA: Imagem do filme.
BENETTI, Rosalice Carriel. *Capa do livro Paiquerê*. 2010.
1 fotografia color. 6,5 cm x 4,5
FONTE: MARTINS, Romário.
Paiquerê, 1948.

FIGURA 22 – NAIPI.



NOTA: Imagem do filme.
BENETTI, Rosalice Carriel. *Naipi e Tarobá*. 2010. 1 fotografia color.,
6,5 cm x 4,5 cm
FONTE: MARTINS, Romário.
Paiquerê, 1948. p. 65.

A cena seguinte apresenta a imagem da tela “Cataratas do Iguazu” onde são corporificados Naipi e Tarobá, ambos originários do folclore indígena paranaense. Neste ponto a câmara passeia lentamente sobre as imagens, fixando-se demoradamente em dois pontos distintos. O primeiro refere-se à figura lendária do índio Tarobá, e após visualizá-lo sob diferentes ângulos a câmara segue para a índia Naipi, que tem uma aparência etérea misturada às águas da catarata, onde se detém por algum tempo.

É perfeitamente compreensível a incorporação destes elementos ao filme, face aos valores propiciados pela presença do mito. Os símbolos e mitos tornam-se elementos significativos na construção de interesses coletivos e na modelagem de valores e condutas. É possível observar que nas grandes transformações políticas e sociais da História, a manipulação do imaginário social adquire significado para afirmar um novo regime ou redefinir a identidade de um país.

Há também que interpretar a postura e o “padrão de intenção” de Loureiro Fernandes nesta leitura sobre o filme “Yguaçu.” Para tal convém uma retrospectiva: ainda que nos primeiros anos o Museu, tenha se caracterizado como “gabinete de curiosidades” e museu de história natural, ao longo dos anos foi transformando-se, acompanhando as modificações da sociedade, sob a influência de Romário Martins.

Sua posição ideológica direcionou os rumos da instituição, transformando-a em um “laboratório de idéias”, conforme tese defendida por Cíntia Carneiro.¹⁸³

Com a saída de Romário do Museu Paranaense, o “laboratório” permaneceu em estado letárgico, sem produção científica. Somente voltou a produzir quando Loureiro Fernandes assumiu a direção da instituição. “Terminado o período romariano frente ao MPr, seis anos se passaram sem que uma gestão firme se fizesse sentir.”¹⁸⁴ Quando ele foi nomeado para sua direção, propôs recuperar o ambiente de pesquisa e adequá-lo ao contexto cultural do estado, reformulando e reestruturando-o. Reorganizou o órgão, propondo uma nova dimensão do trabalho, fundamentado em uma equipe especializada. Ele preocupou-se, especialmente, com o “princípio duplo do museu: para o público e para o especialista.” Buscou uma integração com a sociedade, a fim torná-lo um “centro irradiador de educação e cultura local.”¹⁸⁵

Fernandes, assim como Romário Martins, embora adotando diferente postura, preocupou-se com a história e o patrimônio do estado. Foi um incentivador da Antropologia e transformou Curitiba em um centro de pesquisas antropológicas e arqueológicas. Abriu caminhos e formou uma geração de pesquisadores. Ele fez

parte de um grupo de intelectuais e profissionais liberais que estavam preocupados em construir a história de seu estado e as bases de seu patrimônio. [...] O grupo participava: da ‘geração romântica,’ que elegeu o índio como símbolo, à ‘geração realista’, que no mais das vezes não se dizia antropólogo, mas acabou praticando e fundando esta disciplina no país.¹⁸⁶

As palavras de Márcia Kersten sobre Loureiro Fernandes e o ambiente intelectual do Museu Paranaense, destacam a participação de Kozák neste contexto: “com essas idéias na cabeça e uma câmara na mão de outro não menos surpreendente, o quase-antropólogo Vladimir Kozák, Loureiro procurou materializar, [...] imagens da diversidade dos tipos regionais paranaenses.[...]”¹⁸⁷

¹⁸³ CARNEIRO, Cíntia Maria Sant’ana Braga. *O museu paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná – 1902 a 1928*. 2001. 165 f. Dissertação (Mestrado em História.) UFPR, Curitiba, 2001.

¹⁸⁴ FURTADO, *op. cit.* p. 46.

¹⁸⁵ *id. ibid.* p. 60.

¹⁸⁶ KERSTEN, Marcia S. de Andrade. Loureiro Fernandes. In: *Revista do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas*, v. 3, n°. especial. Curitiba: UFPr, p. 148. 2005.

¹⁸⁷ KERSTEN. *op. cit.* p.149.

Com seus filmes Kozák buscou saciar sua interminável sede de conhecimento e atendeu aos objetivos de Loureiro de auxiliar a aproximação entre Museu e sociedade, transformando-o além de um centro de pesquisas científicas, num pólo de instrução, de produção de conhecimento das riquezas naturais do estado. Afinal no que se refere à região de Foz do Iguaçu, ela era desconhecida além de suas fronteiras e o filme “Yguaçú” passou a ser apresentado em diferentes segmentos da sociedade paranaense. Também serviu para que a população da região, ainda que esparsa, se percebesse como integrante do Estado. O filme além do seu caráter instrutivo, serviu para buscar estabelecer coesão social numa região que se sentia abandonada pelo estado.

Observado sob este prisma, é possível identificar no filme alguns elementos que enfatizam, o aspecto paranista e a intenção de despertar este sentimento de pertencimento. O primeiro deles está em estabelecer a localização de Foz do Iguaçu no mapa do Paraná e do Brasil e o marco das três fronteiras. Possivelmente, o objetivo era de evidenciar que a região integrava o estado brasileiro, ainda que a presença estrangeira dominasse a região. Mesmo que geograficamente Foz do Iguaçu esteja localizada próxima do Paraguai e Argentina, a imagem da bandeira brasileira é apresentada tremulando na frente das demais, na abertura e no encerramento do filme, reforçando a noção da nacionalidade brasileira. Na cena que mostra a solenidade cívico-militar comemorando a independência do Brasil, estão presentes população e autoridades, numa demonstração de integração.

A inserção de elementos externos à paisagem filmada, como o livro Paiquerê e a iconografia “Cataratas do Iguaçu,” são referências a uma tentativa complementar, de conferir a obra fílmica um reforço ao sentimento paranista tantas vezes enfatizado pelo Diretor do Museu. O papel da arte foi significativo na construção do imaginário e de uma tradição paranaense, portanto nada mais coerente que utilizar a imagem do indígena, apresentado com bravo guerreiro, que se destaca pelas qualidades físicas, e das lendas propagadas por Romário Martins objetivando a construção de uma identidade paranaense.

Kozák conheceu a lenda das cataratas e infere-se ter sido tocado por seu conteúdo, pois além de ter exposto sua imagem no filme, escreveu sobre a “Rainha das cataratas” e a lenda indígena:

The old indian legend says that there were no waterfalls on the Yguaçu River in bygone many times.
The vengeance of the Snake God Mboi, who pursuing Naipí e Tarobá, broke through the river bed, originated the cataracts.
But Naipí and Tarobá perished for ever. Naipí was transformed into the white falls and her boyfriend Tarobá reaching the shore was embodied into a Tarobá tree.
Birds and butterflies are playing around the waterfalls and above the trees, paying their tribute to the beauty of this creation.¹⁸⁸

É possível interpretar o filme como uma resposta à população local no que diz respeito ao seu anseio de pertencimento, já que esta questão não se apresentava muito clara; havia dúvidas e insatisfação¹⁸⁹ acerca do tratamento dispensado a região pelos dirigentes do estado do Paraná. Apresentar lendas e mitos regionais visualmente, contribuía para validar o discurso cinematográfico e como estratégia de autenticação, assegurando ao espectador que a região pertencia ao Estado do Paraná.

O filme e os escritos de Kozák permitem perceber o quanto a natureza despertou sua admiração, ele foi “seduzido” pela região. Analisando o filme é possível verificar, cronologicamente, que a câmara se detém mais nas cenas das cataratas, dos animais e das flores. Além disso, ele escreveu, em diferentes ocasiões, sobre Foz do Iguaçu enaltecendo a beleza da natureza, utilizando como títulos de matérias: *The Queen of Waterfalls* e *Yguaçu a jungle Wonderland*¹⁹⁰.

As legendas em latim, que foram utilizadas no filme, corroboram esta noção e traduzem sua percepção da grandiosidade do rio, das águas e dos demais elementos da natureza presentes na região. Uma obra da natureza tão significativa somente poderia ter como lente a dimensão divina, o que leva o cineasta a referenciar a Bíblia. No primeiro dos textos¹⁹¹ é possível identificar a primeira frase do Salmo 41, 8 da Bíblia católica: “**Um abismo chama outro abismo, ao ruído das tuas cataratas.** Todas as tuas vagas amontoadas e as tuas tormentas passaram

¹⁸⁸ Tradução livre da autora: A lenda do velho índio diz que no início dos tempos não havia cascatas no Rio Yguaçu. Foi a vingança do Deus Serpente Mboi que perseguiu Naipi e Tarobá, rompendo o leito do rio, dando origem às cataratas. Naipi e Tarobá pereceram para sempre. Naipi foi transformada em quedas brancas e seu namorado Tarobá foi incorporado em uma árvore. Aves e borboletas brincam sobre as árvores e nas cachoeiras, pagando o seu tributo à beleza da criação. Original em inglês. KOZÁK, Vladimir. *YGUAÇÚ: The Queen of the waterfalls*. Acervo do MP/SEEC-Pr.

¹⁸⁹ As dúvidas e insatisfação foram mencionadas por Brasil Pinheiro Machado na entrevista à Ruy Wachowicz e nos jornais da época, ambos já referenciados.

¹⁹⁰ Tradução livre da autora: “A rainha das cataratas” e “Iguaçu a selvagem terra maravilhosa.” Original em inglês. Acervo do MP/SEEC-Pr.

¹⁹¹ *Abysus Abysum Invocat / In voce cataractarum suorum.*

sobre mim.”¹⁹² [grifo nosso] Este texto descreve a nascente do rio Jordão “que precipita-se por rochedos, produzindo cascatas vorticosas”¹⁹³. Ao salmista essas gargantas parecem uma imagem das dores que Deus lhe enviou, representadas nas vagas e nas torrentes.”¹⁹⁴

Como técnico que era, Kozák, analisou as possibilidades de registro cinematográfico e fotográfico de Foz do Iguaçu. Ainda que reconhecesse as dificuldades da empreitada como “encontrar mosquitos e carrapatos”, entendia que elas faziam “parte do jogo” e não cansou de elogiar o local. Ele não só filmou como escreveu sobre as cataratas para o *PSA Journal* de Chicago:

The hard work and hardships involved in making an expedition film are all relative. The unconquerable of yesterday would seem easy today. Movie making is like the old axiom: “the huge boulders that loom up in front of us today, turn out to be only pebbles once we pass them on your way.” [...]

The price of locally purchased film here, well, it would surprise even some of the persons who are accustomed to the black market prices charged for meat in the USA during the war. As a rule, we usually pay at least twice the regular purchase price of the film, which you are accustomed to paying in the United States.[...]

But encountering mosquitos, ticks and all the other things that make living in tropical, swampy regions difficult is only part of the game. These are things that are to be expected, if you're going to get good motion picture material of wild-life in its native habitat. [...]

The cataracts and waterfalls provide a wealth of beauty and action that would be hard to find any place else in the world. The waterfall is nearly twice as high as Niagara and more than six times its extension. Their beauty surpasses anything I have seen anywhere. [...]

Remember, movies speak a universal language and all of us who love to make pictures will find a way.¹⁹⁵

¹⁹² Salmo 41,8. BÍBLIA. Salmos. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução Pe. Matos Soares. 89. ed. cor. e rev. São Paulo: Edições Paulinas, 1989. p 630. O significado é que uma falta acarreta outra falta.

¹⁹³ Vorticoso: que se movimenta em turbilhão. (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986).

¹⁹⁴ BÍBLIA. Salmos. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução Pe. Matos Soares. 89. ed. cor. e rev. São Paulo: Edições Paulinas, 1989. p 630.

¹⁹⁵ Tradução livre da autora: “O trabalho árduo e as dificuldades envolvidas em fazer um filme de expedição são todos relativos. O incontestável de ontem, pode ser o fácil de hoje. Fazer filme é como o velho axioma: “Os enormes pedregulhos que hoje temos a nossa frente, acabam por ser seixos depois de passá-los”. [...] O preço do filme adquiridos aqui, seria surpresa até mesmo para algumas das pessoas que estão acostumados com os preços praticados no mercado negro para a carne nos EUA durante a guerra. Como regra, costumamos pagar pelo menos o dobro do preço de aquisição regular do filme, que costuma ser nos Estados Unidos. [...] Mas encontrar mosquitos, carrapatos e todas as outras coisas que fazem a vida em uma região tropical, pantanosa, é apenas uma parte do jogo. Estas são coisas devem ser esperadas, se você estiver indo para obter material de boa imagem, do movimento da vida selvagem em seu habitat nativo. As cataratas e cachoeiras proporcionam um manancial de beleza e de ação que seria difícil encontrar em outro lugar do mundo. A cachoeira é quase o dobro do Niagara e mais de seis vezes sua extensão. Sua beleza ultrapassa tudo o que tenho visto em qualquer lugar.” [...] Original em inglês. KOZÁK, Vladimir. *Filming under difficulties*. Acervo do MP/SEEC-Pr.

Segundo suas observações o filme tem uma linguagem universal e é difícil encontrar um local tão belo para registro como as Cataratas.

Mais um aspecto do filme que desperta a atenção é o desfile cívico-militar, quando o cinegrafista não se detém em filmar as autoridades presentes, mas a câmara busca os populares presentes. É uma ação muito diferente do enfoque dado às imagens da natureza, do livro de Romário Martins e da obra de Parreiras, onde a câmara percorre lentamente, até se fixar nas representações de Naipi e Tarobá.

Mas, principalmente, ao procurar analisar a produção do filme “Yguaçú”, é possível perceber a presença da questão de identidade e pertencimento a esta terra. O movimento paranista dos anos 20 e sua retomada no período concernente, ou o neo-paranismo, e a recondução do território ao estado do Paraná, se inserem em períodos distintos, mas ambos insistem na formação de uma identidade paranaense. Este é um discurso comum nos dois tempos.

Observando a identidade como uma construção simbólica e necessária, os estudos do professor Renato Ortiz sobre identidade nacional possibilitam compreender a questão paranaense. O autor reconhece que “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos em diferentes momentos históricos”¹⁹⁶ e afirma da participação do intelectual como mediador simbólico deste processo de construção. Para ele o papel do intelectual no processo de construção simbólica é significativo: “São eles que descolam as manifestações culturais de sua esfera e as articulam a uma totalidade que as transcende.”¹⁹⁷

As identidades nacionais, reconhecidas como fatos não naturais, são uma construção que tem como elementos de base: ancestrais fundadores, uma história, heróis, uma língua, monumentos, certas paisagens e um folclore. Com o retorno do Território para a esfera estadual era preciso estabelecer uma identidade paranaense. O registro da história através das imagens, com paisagem e heróis, contribuiu para formar a idéia de Estado. O processo de construção de identidade exigia descobrir hábitos, costumes, uma história e uma mitologia que distinguisse o homem paranaense dos demais.

As imagens como produto social e histórico, traduzem crenças e valores, registram informações culturais e práticas de diferentes períodos. Elas influenciam

¹⁹⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009. p. 8.

¹⁹⁷ ORTIZ, *op. cit.* p. 140.

na formação de identidade, possibilitando espaços de interação entre os indivíduos, criando possibilidades de diálogo e interpretação. A produção de imagens forma um imaginário social, um conjunto de representações, que podem servir a interesses específicos. No período em questão, quando foi filmado “Yguaçú”, a noção de pertencimento dos moradores da região de Foz, há pouco, havia sido objeto de questionamentos.¹⁹⁸ Para manutenção do espaço fazia-se necessário construir uma identificação de pertencimento dos indivíduos ao Estado e a integração das várias áreas, formando uma unidade: o Estado do Paraná.

Como processo de construção, a imagem da paisagem regional foi fundamental para o reconhecimento da identidade. A representação simbólica da natureza do Estado foi enfatizada no filme e nos escritos de Kozák. Exaltou-se a natureza e os simbolismos, “Yguaçú” foi apresentado em diversos e diferentes locais. Possivelmente, um dos objetivos era de assegurar que Foz do Iguaçu pertencia ao Paraná. E, observando o transcurso da obra, é possível confirmar a hipótese proposta por Ortiz, não há como negar a participação dos intelectuais paranaense neste processo.

¹⁹⁸ Tema analisado no Capítulo 2: O território do Iguaçu na história política paranaense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que ficou evidente no decorrer da monografia é que “ler” uma imagem e dizer sobre determinada época é um desafio. Cada filme pode ser analisado por meio de diversos cortes ou níveis de leitura. No entanto, qualquer que seja a opção é necessário observar o contexto sócio-político-cultural que envolveu sua produção. Além de enfrentar os problemas comuns à historiografia quanto ao uso da fonte, há a dificuldade de compreensão da imagem como fonte histórica. Ainda que reconhecido pelos historiadores o valor da imagem como testemunho do passado, persistem questionamentos quanto ao modo de ler este documento. De modo que, seguindo a proposta de Baxandall¹⁹⁹, prefiro sugerir que não há um caminho, mas diversos caminhos, que conduzem a diferentes leituras das imagens.

A proposta inicial deste trabalho foi de proceder a análise do filme “Yguaçú”, observando a ligação da produção com o Território Federal do Iguaçu. O filme foi apresentado como um desfile cívico-militar relativo à comemoração da emancipação ou reintegração do Território do Iguaçu ao Estado do Paraná. Mas, os documentos informam que se trata de uma filmagem realizada no dia 7 de setembro de 1947, portanto de uma comemoração da Independência do Brasil.

Loureiro Fernandes, quando Diretor do Museu Paranaense, buscou na produção do filme mais que a coleta de material para pesquisa, pois ansiava produzir nos moradores da região a noção de pertencimento ao Estado. Desde sua ida ao Território para negociar condições para o retorno do Iguaçu ao Estado do Paraná em 1946, passou a enfatizar, em diversos documentos analisados, o seu desejo de demonstrar à população da região oeste que eles não estavam sendo ignorados, eles faziam parte do Estado. Sua preocupação revestia-se do propósito de produzir uma obra paranista. Deste modo, ainda que sem o aprofundamento exigido para uma pesquisa específica, foi preciso retroceder no tempo e buscar o significado deste movimento, a fim discutir sua retomada em 1948.

Estudiosos do cinema, como Michele Lagny, Le Goff ou mesmo o brasileiro Ismail Xavier, cada um dentro de sua linha de pesquisa, percebem o filme como memória da sociedade que o produziu, portanto passível de influências dos

¹⁹⁹ BAXANDAL, *op. cit.*

condicionamentos sociais de sua época. Uma percepção que exige do historiador a postura “não ingênua” na análise desta fonte documental.

Foi sob este fundamento que se buscou analisar o filme “Yguaçu”. A produção não possui uma narrativa estruturada, tratando-se de um registro de cenas que retratam o dia a dia da população de Foz do Iguaçu, a comemoração cívica da Independência do Brasil e aspectos diversos da natureza local.

A cena inicial do filme tem como ponto de partida a localização geográfica de Foz do Iguaçu. O cuidado em fornecer informações exatas quanto à localização da cidade, com a utilização de mapas do país e do estado e trajetória de um avião, indicam a preocupação do cineasta em legitimar sua obra.

Sobre a classificação do filme como um documentário é uma afirmativa que pode trazer questionamentos, especialmente entre os teóricos do cinema, quanto à representação documentária ser identificada como obra de ficção ou realidade. Os estudos sobre esta questão mostram que “discutir fronteiras e definições surge como algo ultrapassado”²⁰⁰. Assim, convém deixar claro que as imagens foram produzidas sem a presença de atores, portanto afastando-se da noção teórica que configura o filme de ficção.

O que ficou evidenciado no capítulo inicial deste trabalho, é que a dissolução das fronteiras entre o real e o imaginário faz parte da experiência do cinema. As imagens têm o poder de fascinar as pessoas, produzindo uma forte carga de realismo, nelas ficção e realidade se misturam. No filme “Yguaçu” observa-se a presença de elementos da ficção e da realidade. Na montagem das imagens entre a sequência que apresenta aspectos da vida local, foi intercalado um conteúdo ficcional, fazendo surgir o mito na apresentação da literatura de Romário Martins e da reprodução da composição iconográfica de Antonio Parreiras.

O mito apresenta-se como uma narrativa especial, que se distingue das demais narrativas humanas, revelando funções sociais específicas e garantindo sua existência. Através do estudo do mito é possível olhar sobre parte das memórias de uma comunidade, permitindo a visualização de elementos de seu ambiente sociocultural e seu contexto histórico.

A sequência de imagens que reproduz a lenda kaingang da formação das Cataratas do Iguaçu, retrata o passado mítico de Naipi e Tarobá. Através do

²⁰⁰ RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário? Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>. Acesso em 15 out.2010.

Paiquerê: mitos e lendas, visões e aspectos e das “Cataratas do Iguazu”, o cineasta trouxe para sua produção elementos do universo simbólico da sociedade paranaense. A narrativa da lenda explica um fenômeno da natureza, envolvendo a participação de heróis. Além de narrar o fato, traz consigo a temática da região, fazendo uma mediação entre o indivíduo e a cultura. A lenda das cataratas faz parte do conjunto de conhecimento do homem da região, traduzindo o sentimento de pertencimento da cultura local. Estas noções permitem perceber a importância do mito na formação e nas relações com a identidade.

Vale destacar que o período compreendido entre os anos de 1940 e 1950 foi significativo para o Paraná, no que se refere a afirmação territorial do Estado. A formação do território do Iguazu demonstrou a fragilidade do Estado e a ameaça de fragmentação, o que exigiu ações firmes na busca da unidade e integração territorial. Houve empenho da administração pública em demonstrar que o sudoeste e o oeste do Paraná tinham deixado de ser o Território Federal do Iguazu e haviam sido reintegrados ao Estado. Portanto, é possível interpretar a apresentação das imagens da lenda de Naipi e Tarobá no filme, como o reconhecimento dos valores socioculturais, buscando sua identificação e pertencimento ao Estado. Na construção destas imagens é produzida a exaltação das potencialidades das cataratas e da região, que deve ser identificada como parte do Paraná.

Ambas as imagens da obra escrita e da pintura foram utilizadas no intuito de colocar o espectador frente a um conjunto de representações produzido por intelectuais reconhecidos pela sociedade culta daquela época, trazendo para a tela a paisagem mais significativa daquela região. A força da imagem fílmica utilizando estes referenciais dá contorno de verdade ao mito apresentado.

Quanto ao desfile, tudo indica que o autor não tinha como principal objetivo a data cívica. A câmara pouco se detém nestas cenas e no transcurso do filme é possível perceber que o cineasta dispôs de um tempo maior nas imagens da natureza e das cataratas. Kozák filma o conjunto da solenidade, sem fixar-se nas pessoas presentes. No entanto, para o propósito deste trabalho o desfile foi significativo porque permitiu delimitar o período em que foi realizada a filmagem.

Além deste aspecto temporal do desfile, convém acrescentar o que diz a correspondência do cineasta endereçada à publicação no *P. S. Journal*²⁰¹ e ao

²⁰¹ Revista Oficial da *Photographic Society of America*. Chicago, EUA.

amigo Robert L. Carneiro²⁰², entre outros. Nesta documentação escrita por ele, que faz parte do acervo do Museu Paranaense, são encontradas referências às cataratas, aos aspectos da vida animal e vegetal existentes na região de Foz do Iguaçu, apontando-a como um local especial e paradisíaco. Nestas cartas Kozák revela sua perplexidade ao observar a natureza, ele fica admirado diante da “grandeza da criação,”²⁰³ afirma que a região possui uma beleza “difícil de encontrar em outro lugar do mundo.”²⁰⁴

Há ainda a particularidade do cineasta, de interpretar dificuldades como percalços necessários para alcançar algo maior. Nas suas palavras, os mosquitos, “*a small fly borrachudo is a real devil [...] and can make life really miserable*”²⁰⁵, assim como a falta de infraestrutura seriam superáveis ante a perspectiva de observar “o mundo à sua volta.”²⁰⁶ Portanto, a somatória do conteúdo fílmico de “Yguaçú” e a correspondência de Vladimir Kozák permitem afirmar sua indiscutível preferência pela filmagem das imagens da natureza.

“Yguaçú” atendeu ao desejo de Loureiro Fernandes, Diretor do Museu Paranaense, em documentar a região, mas não somente esta proposta. As fontes identificam a participação de Fernandes desde 1943, na luta pela reintegração do Território Federal do Iguaçu ao Estado do Paraná. Finalmente, quando este objetivo foi alcançado, o então Diretor do MP expressou sua satisfação e buscou executar seu projeto de “excursão a Foz de Iguaçu” para estudar a região, que havia sido abandonado no período em que existiu o Território Federal do Iguaçu. Ao mesmo tempo ele entendeu que a ocasião seria a ideal para desfazer a noção que os moradores locais tinham do desinteresse estatal.

Nesta afirmativa, Loureiro Fernandes posiciona-se não somente como pesquisador, mas também como educador. Ele vê o filme como um instrumento de pesquisa e também de instrução capaz de orientar as pessoas. Através da produção fílmica pretende mostrar a população local que ela faz parte do Estado. Sua ação estava voltada à construção e ao fortalecimento da identidade coletiva –

²⁰² Robert Carneiro: antropólogo do *American Museum* de New York.

²⁰³ No original: “*when seeing the greatness of the creation*” em “*Yguaçú. The Queen of the waterfalls.*” Sem data.

²⁰⁴ KOZÁK, *Filming under difficulties.*

²⁰⁵ Livre tradução da autora: borrachudo, um pequeno voador é realmente um demônio e pode fazer nossa vida realmente miserável. Original em inglês. KOZÁK, Vladimir. *YGUAÇÚ: a jungle Wonderland.* Acervo do MP/SEEC-Pr.

²⁰⁶ KOZÁK, Vladimir. *YGUAÇÚ: a jungle Wonderland.* Acervo do MP/SEEC-Pr.

paranaense. Para a manutenção da região como parte integrante do território paranaense era necessário que a população local se reconhecesse como grupo, modificando a idéia de desinteresse estatal.

Corroborando esta noção do caráter pedagógico do filme, foi possível observar, durante as pesquisas para o trabalho, que o filme circulou não somente em ambientes da intelectualidade da época e Universidade do Paraná, mas também em outras cidades do Estado e instituições como escolas e hospitais.

Loureiro Fernandes, pode ser considerado como “sucessor” de Romário Martins, tendo convivido em um ambiente em que sua presença e ideias se faziam presentes e circulavam. O próprio Museu Paranaense se caracterizou na época como um centro de discussão acadêmica e científica. Deste modo, é possível concluir que Fernandes deve ter sido influenciado pelos ideais propostos de busca de uma identidade regional, reproduzindo-os sob a forma de buscar a produção de uma filmagem que pudesse traduzir a identidade do Estado e o sentimento de pertencimento.

Este enfoque reporta a condição discutida, de que o filme não é uma produção exclusiva do cineasta, o filme é a memória da sociedade que o produziu. Não há imparcialidade ou objetividade na produção cinematográfica, ela sofre interferências no que diz respeito ao seu conteúdo, que vão desde as convicções pessoais do cineasta até a (s) proposta (s) dos demais envolvidos.

“Yguaçu” não pode ser considerado um filme de propaganda institucional, mas atendeu a proposta inicial de Loureiro Fernandes. Não foi localizada qualquer exigência ou restrição ao trabalho de filmagem de Kozák, somente a disposição do Diretor em produzir um filme com significado Paranista. Esta afirmativa constante de diversos documentos, traz implícita a idéia de que o filme agrega no seu conteúdo valores pertinentes aos desejos de produção do Diretor do Museu Paranaense.

Um aspecto que ficou evidenciado, durante as pesquisas, foi que a falta de recursos era uma constante para a pesquisa e produção de material cinematográfico no período estudado. Era comum que Kozák custeasse ou adiantasse o pagamento de despesas, assim como utilizasse seu material pessoal para realização de pesquisas científicas. Este procedimento demonstra a relevância do engenheiro para as atividades desenvolvidas e a conclusão de que sem sua participação, por mais que houvesse interesse no registro fílmico, o mesmo não teria acontecido.

Outra constatação, foi a dificuldade que consistia o processo de produção fílmica: era necessário material importado para a filmagem e após, para a revelação o material era enviado para os Estados Unidos. Os documentos mostram interferências pessoais de Kozák e de Loureiro Fernandes, no Porto de Paranaguá ou junto ao Embaixador Americano para a liberação do material.

As conclusões aqui apresentadas não pretendem ter o enfoque de “verdade absoluta”, tratam-se de uma interpretação, sujeita a novas reflexões e/ou novas informações. “Yguaçú” são imagens que traduzem uma época, que dizem respeito a um determinado momento da história do estado do Paraná. Finalizando, a leitura do filme revela-se como importante documento formador da memória histórica paranaense. Há abundante material do cineasta, sob a forma de documentos escritos ou imagens ainda inexplorados que possibilitam inúmeras pesquisas.

FONTES

A VOLTA do Iguaçu. *Gazeta Povo*, Curitiba, p.irreg. 05 set. 1946.

ATAS DO CONSELHO Administrativo do Museu Paranaense: 1944 - 1948. Reserva Técnica do Museu Paranaense/Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.

CORRESPONDÊNCIAS enviadas e recebidas do Museu Paranaense: 1936 - 1950. Reserva Técnica do Museu Paranaense/Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.

CORRESPONDÊNCIA particular de Vladimir Kozák. Reserva Técnica do Acervo do Museu Paranaense/Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.

KOZÁK, Vladimir. *Filming under difficulties*. Acervo do Museu Paranaense/ Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.

_____. *The Queen of Waterfalls*. Acervo do Museu Paranaense/Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.

_____. *Yguaçú a jungle Wonderfuland*. Acervo do Museu Paranaense/ Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.

_____. *Cadernetas de campo*. Acervo do Museu Paranaense/ Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.

MACHADO, Brasil Pinheiro. *Entrevista concedida a Ruy Christovam Wachowicz*. Curitiba. out. 1979. Acervo do Arquivo Público do Paraná/ Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.

MENSAGEM de Governo de 1948. Arquivo Público do Paraná.

O PROBLEMA das fronteiras: o território do Iguaçu. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. 8, 25 ago. 1931.

PLANO de desenvolvimento geral do oeste. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. 3. 9 nov. 1947.

PROFESSOR BIGARELLA UMA LUTA AMBIENTAL. Direção e roteiro Glaucon Horrocks. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Positivo, 2006. 1DVD (65 min): son, color. NTSC.

REJUBILO-ME com a decisão do Presidente Vargas. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. 3, 19 set.1931.

RELATÓRIO Anual do Museu Paranaense, 1947. Reserva Técnica. Acervo do MP/SEEC-Pr.

RELATÓRIO Anual do Museu Paranaense, 1949. Reserva Técnica. Acervo do MP/SEEC-Pr.

SILVA, Ciro. A federalização do Alto Paraná e o relatório da Comissão Federal. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. 2, 23 jul. 1931.

UM MEMORIAL contra a integridade territorial do Paraná. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. 1, 21 jul. 1931.

YGUAÇÚ. Vladimir Kozák. Curitiba: Museu Paranaense/SEEC-Pr, 1948. 35:05 min. color.

REFERÊNCIAS

- BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. *A busca de valores identitários: a memória histórica paranaense*. 2007. 207 f. Tese (Doutorado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes - UFPR, Curitiba, 2007.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Editora Schwarz Ltda, 2006.
- BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BÍBLIA. Salmos. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução Pe. Matos Soares. 89. ed. cor. e rev. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.
- BIGARELLA, João José. Depoimento. In: *Revista do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas*, v. 3, número especial. Curitiba: UFPR, p. 19-30, 2005.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CADIOU, François... [et al.]. *Como se faz a história: historiografia, método e pesquisa*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- CARNEIRO, Cíntia Maria Sant'ana Braga. *O museu paranaense e Romário Martins: a busca de uma identidade para o Paraná – 1902 a 1928*. 2001. 165 f. Dissertação (Mestrado em História) - UFPR, Curitiba, 2001.
- COLODEL, José Augusto. Cinco séculos de História. In: PERIS, Alfredo Fonseca (org.). *Estratégias de Desenvolvimento Regional: região oeste do Paraná*. Cascavel: Edinuoeste, 2008. Disponível em: http://www.unioeste.br/editora/pdf/livro_estrategias_desenvolvimento_regional_eduni_oeste_completo.pdf. Acesso em 20 jun. 2010.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1995.
- FRESSATO, Soleni Biscouto. Cinematógrafo: pastor de almas ou o diabo em pessoa? In: __ NÓVOA, Jorge; FRESSATO Biscouto e FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. UNESP, 2009.
- FURTADO, Maria Regina. *José Loureiro Fernandes: o paranaense dos museus*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2006.
- GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GRONDIN, Marcelo. *O alvorecer de Toledo na colonização do oeste do Paraná*. Marechal Cândido Rondon: Editora Germânica, 2007.

IPARDES – Fundação Edison Vieira. *O Paraná Reinventado: política e governo*. Curitiba: IparDES, 1987. p. 19. Disponível em: <http://www.ipardes.gov.br/sistemas/publicacoes/conteudo.php?ano=1987>. Acesso em: 22 out. 2010.

KERSTEN, Marcia S. de Andrade. Loureiro Fernandes. In: *Revista do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas*, v. 3, n.º. especial. Curitiba: UFPR, p. 148, 2005.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. In: *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10. 1992. Rio de Janeiro: FGV, p. 237-250. Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/1940>. Acesso: em 10 ago. 2010.

KUNHAVALIK, José Pedro. Bento Munhoz da Rocha Neto: trajetória política e gestão no governo do Paraná. In: ___ *A construção do Paraná moderno: políticos e política no Governo do Paraná de 1930 a 1980*. Curitiba: SETI, 2004.

LAGNY, Michèle. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009.

LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1995.

LOPES, Sérgio. *O Território do Iguaçu no contexto da “Marcha para Oeste”*. Cascavel: Edunioste, 2002.

O MUNDO PERDIDO DE KOZÁK. Fernando Severo. Curitiba: Embrafilme, 1988: 15 min.: son., color.; 16mm.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MARANHÃO, Maria Fernanda Campelo. *Contextualizando imagens paranistas (1940-1950): o filme etnográfico de Vladimir Kozák e as Ciências Sociais no Paraná*. 2006. 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em História e Geografia do Paraná) – Faculdade Padre Bagozzi, Curitiba, 2006.

MARANHÃO, Maria Fernanda Campelo. Do museu para a academia: a trajetória intelectual de Loureiro Fernandes e a institucionalização da antropologia no Paraná. In: *Revista do Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas: Anais do Seminário comemorativo do Centenário do Nascimento do Prof. Dr. José Loureiro Ascensão Fernandes (1903-2003)*, v. 3, n.º. especial. Curitiba: UFPR, p. 155-171, 2005.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

MONTÓN, Angel Luis Hueso. O homem e o mundo midiático no princípio de um novo século. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. UNESP, 2009. p. 29-40.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: *Historia: questões e debates*. Curitiba: Ed. UFPR, ano 21, n. 38, jan./jun.2003. p. 11-42.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes Audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 235-289.

NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo. Laboratório da razão poética e do “novo” pensamento. In: ____ *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009. p. 159-190.

PEREIRA, Luis Fernando Lopes. *O espetáculo dos maquinismos modernos – Curitiba na virada do século XIX ao XX*. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2009.

PEREIRA, Luis Fernando Lopes. *O Paraná inventado: cultura e imaginário no Paraná da I República*. Curitiba: Aos quatro ventos, 1998.

PERIS, Alfredo Fonceca (org.). *Estratégias de Desenvolvimento Regional: região oeste do Paraná*. Cascavel: Edinuoeste, 2008. Disponível em: http://www.unioeste.br/editora/pdf/livro_estrategias_desenvolvimento_regional_eduni_oeste_completo.pdf. Acesso em 20 jun. 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário? Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>. Acesso em 15 out.2010.

REBELO, Vanderlei. *Bento Munhoz da Rocha: o intelectual na correnteza política*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2005.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. In: *Estudos Históricos*, v. 7, n. 13. Rio de Janeiro: FGV, p.81-95, 1994. Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/1968>. Acesso em 12 ago. 2010.

SORLIN, Pierre. Televisão outra inteligência do passado. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009. p.41-60.

TREVISAN, Edilberto. Vladimir Kozák (1897-1979), o “Braide Pemegare.” In: *Boletim do Instituto Histórico e Geográfico e Etnográfico Paranaense*, vol. XXXVI. Curitiba. 1979.

TRINDADE, Etelvina Maria de Castro e ANDREAZZA, Maria Luiza. *Cultura e Educação no Paraná*. Curitiba: SEED, 2001.

VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1994.

WACHOWICZ, Ruy Christovam. *Obrageros, mensus e colonos*. Curitiba: Edição Vicentina, 1987.

WACHOWICZ, Ruy Christovam. *Paraná, sudoeste: ocupação e colonização*. Curitiba: Edição Vicentina, 1987.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

APÊNDICE

O material coletado na residência de Vladimir Kozák após sua morte permaneceu sob a guarda do Museu Paranaense enquanto durou o processo legal (Autos 12.094 da 8ª. Vara Cível de Curitiba) que o definiu como gestor oficial do seu acervo. Durante este período somente foi possível fazer uma “catalogação.” A entrega definitiva²⁰⁷ ao Museu, na pessoa do Professor Maury Rodrigues da Cruz, ocorreu em 29 de novembro de 1990.

O Professor Maury buscou agilizar a regularização, catalogação e a conservação do material. Enquanto isso, a antropóloga Maria Fernanda Maranhão que aprendeu a passar os filmes em um antigo projetor, percebeu que alguns estavam deteriorados e já tinham se transformado em pó. Buscando solução, ela foi orientada pelo cineasta Fernando Severo a contatar com a Cinemateca Brasileira, que encaminhou um técnico do órgão para avaliar sobre as possibilidades de conservação do acervo fílmico. Verificando a impossibilidade de sua conservação sem local apropriado, os filmes foram encaminhados para São Paulo, onde foram telecinados e transpostos para VHS e, posteriormente, para DVD. O material permaneceu por lá até 2006, quando o Museu passou a ter reserva técnica climatizada permitindo sua guarda.

Os filmes passaram por uma limpeza mecânica e química, já que se encontravam impregnados de fungos e pó, decorrentes do tempo e condições de armazenamento. Alguns dos filmes tinham “emendas de durex” feitas pelo próprio Kozák quando da sua produção.

Não resta dúvida de que a ação de Edilberto Trevisan foi imprescindível para que o material que Vladimir Kozák, produziu durante sua vida fosse preservado. No entanto, o que pode ser observado é que houve importantes participações de outros profissionais, cada um a seu tempo, deste processo.

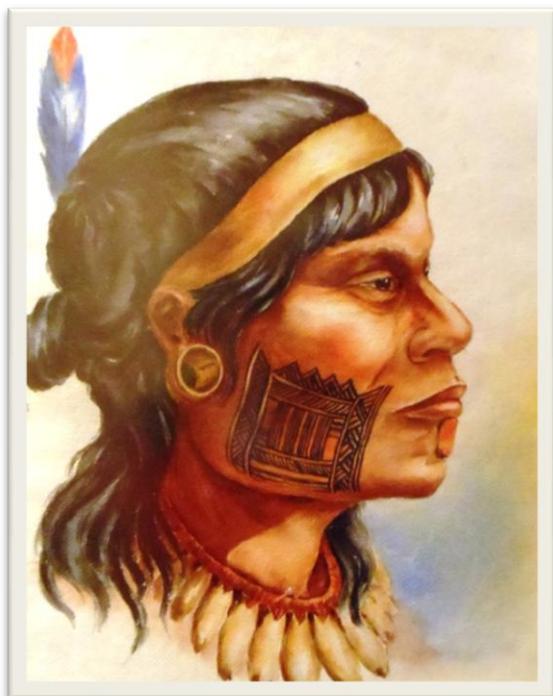
Trevisan buscou enumerar a produção fílmica de Vladimir Kozák conforme foram sendo identificados em sua residência. O autor afirma que este registro “talvez” esteja incompleto, uma vez que Cinematecas de Museus e Universidades brasileiras e estrangeiras têm em seu poder filmes de Kozák sem registro de

²⁰⁷ Termo de entrega do Acervo de Vladimir Kozák. Acervo do MP/SEEC-Pr.

6. Urubu Kaapor (Maranhão): colorido, ritual de aposição de nome à criança e sagração de cacique, Rio Gurupi, 1ª parte 55m, 2ª parte 40 m.
7. Kaigáng: colorido, 20 m.
8. Xokleng: colorido, inacabado, 10 m., tecelagem com fio de urtiga.
9. Kuben-kran-krên: colorido, 1ª parte 55 m. julho 1955, Xavante, cerimônia do Bemp dos Goroi.
10. Kuben-kran-krên: 2ª parte 50m., colorido, contém a procissão completa da cerimônia Bemp dos Goroi.
11. Meitagé (*denominação atual Gavião*): índios em extinção, preparo da caça, castanheiros do rio Cametau, próximo às vilas de Itupiranga e Marabá, Pará, 60 m. colorido, realizado no ano de 1961 e última filmagem etnológica de Kozák.
12. Hetá: 1ª parte, colorido, 55m., início da viagem à Serra dos Dourados, caçada, manufatura de machado lítico, refeição de ratos, manufatura de flechas, refeição de palmitos e jaracatá, levantamento de tapui.
13. Hetá, 2ª parte, colorido, 55 m., preparo de erva mate, larvas, tecelagem indígena, manufatura de tembetá de resina de jatobá, aparecem Heiracan e Meo, curativo com pele de onça, cobra assada, flechada, adornos de penas de arara.
14. Hetá, 3ª parte, colorido, 55m., derrubada da palmeira de jerivá, ritual do urubu, artesanato de vasilhas de ferver água eram feitas de tangua memba e espátula floral de jerivá, porungos, artesanato de contas, brincos de penas, artesanato de animais em cera, caçada, construção do tapui, tembetás de resina de madeira da jatobá e outras.
15. Hetá: 4ª parte, colorido, 55 m., refeição de larvas de palmeira, assado de tatu, lavagem das mãos com urina, artesanato de bichos em cera, escalada de árvore cm escada de tronco, cura com unguento de urtiga e abanação com couro de onça, tembetás, preparo de chá de mate.
16. Hetá: 5ª parte, colorido, 60 m., manufatura de machado lítico, derrubada de palmeira, palmito, vasilha de espátula floral de jerivá ao fogo, banho de criança no rio, manufatura de waúra haimbé, preparo de wúa hatimai (flecha de mão ou lança), arremesso de wúa hatimai, mordedura de cobra, tratamento com mate, assado de cobra.
17. Hetá: 6ª parte, colorido, 40 m., manufatura de colar, armas, curativo.

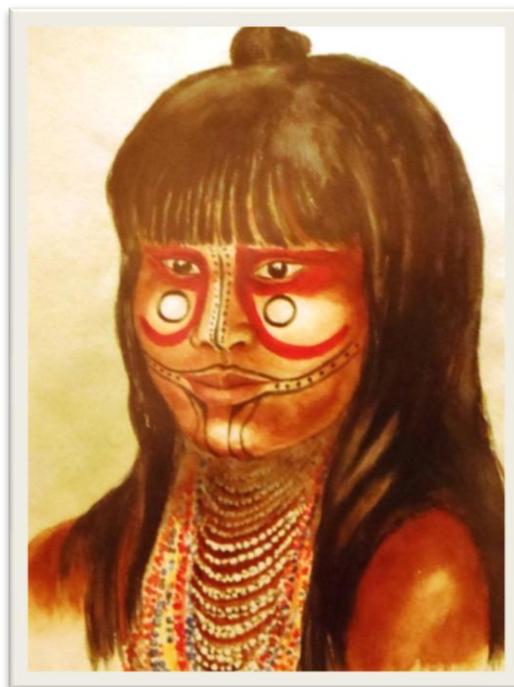
18. Hetá: 7ª parte, colorido, 60 m., armadilha contra furto de caça (manduka), mulheres na aldeia, assado de macaco, preparo do mate, banho no rio, manufatura de pino para boca, colheita de banana de mico, escalda e cipó, Meo - espírito mau, derrubada de mel silvestre, inseto serrador, assado de tatu branco, Nhango à procura de vermes, procura de larvas, tecido no tear, sono ao pé do fogo.

FIGURA 25 – HOMEM KAYAPÓ



NOTA: Aquarela.
FONTE: KOZÁK, Vladimir.
Acervo do MP/SEEC-PR.

FIGURA 26 – MULHER KARAJÁ



NOTA: Aquarela.
FONTE: KOZÁK, Vladimir.
Acervo do MP/SEEC-PR.

2. Filmes documentários de natureza científica:

1. Orquídeas: colorido, 60m
2. Ilha dos Currais (litoral paranaense): colorido, 60m, fauna paranaense, filmada em 1º dias de permanência na ilha.

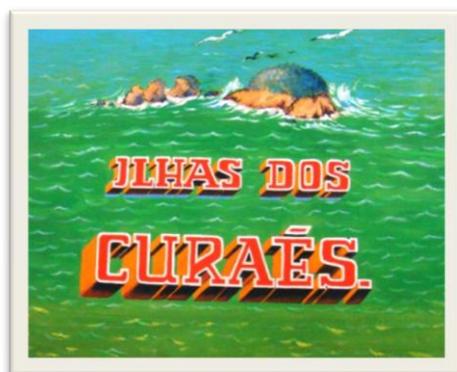
FIGURA 27 – Ilha dos Currais



NOTA: Desenho em caderneta de campo.
FONTE: KOZÁK, Vladimir. 1948. 4,6cm x 7
cm. Acervo do MP/SEEC-PR.

3. Ilha dos Currais (litoral paranaense): continuação, viagem de trem pela Serra do Mar, carnaval em Paranaguá (índios, bumba meu boi, diabos, pirâmides), confecção de redes de pesca em Matinhos, Ilha dos Currais e sua fauna.

FIGURA 28 – LETREIRO DO FILME



NOTA: Desenho para o filme.
FONTE: KOZÁK, Vladimir. 1948.
4,5 cm x 5,5 cm.
Acervo do MP/SEEC-PR.

4. Jóias voadoras: borboletas, colorido, 60m.
5. As borboletas e seus inimigos: colorido, 55 m., documentário entomológico. Último filme em que Kozák trabalhou.
6. Pantanal: 1ª parte, colorido, 55 m.

7. Pantanal: 2ª parte, colorido, 55 m., viagem em carros de bois através do Pantanal mato-grossense, pássaros, jacarés.
8. Pantanal: 3ª parte, colorido, 60 m., fauna do Mato Grosso, aves, jacarés.
9. Paraná: motivos diversos, colorido, 55 m., pinheiros, artesanato de barricaria, monjolo, Usina de Castelhanos, casa do sr. Kozák no bairro do Capanema em Curitiba (antigos terrenos da Cobrafite e hoje Rodoferroviária de Curitiba).
10. Akurisal (Fazenda): Mato Grosso, Pantanal, Corumbá, aves, colorido, 55m.
11. Gruta da Fada: excursão espeleológica às grutas de Campinhos no Paraná, branco e preto, 10 m., aparecem José Peon e outros companheiros da excursão pioneira.
12. Sambaqui não é mistério: colorido, 50 m., Jaguaruna, Tubarão, Torres, São Francisco do Sul, Alexandra, Sambaqui do Macedo, excursão do Prof. Wesley Hurt de South Dakota (USA) e Prof. Blasi do Museu Paranaense, Serra da Prata. Na parte catarinense exhibe a destruição dos sambaquis com todos os pormenores.
13. Arara: 1ª parte, colorido, 55 m., documentário paranaense no Alto Paraná, às margens do rio Piquiri e de Porto Coblindo (1950?), parcialmente prejudicado por fungos.
14. Arara: 2ª parte, colorido 55 m., documentário sobre a manobra com alça preta sobre duas grandes rodas para deslocamento de grandes toras, das matas até a serraria.
15. Orquídeas, colorido, 30 m., 1938.

3. Filmes documentários de viagens:

1. Salvador: colorido, 60m.
2. Praia deserta (litoral paranaense): colorido, 60 m., excursão Loureiro Fernandes e outros.
3. Big Parade of Paraná: Curitiba, desfile de 7 de setembro de 1941, colorido, 55 m., contem excursão à Serra do Mar e à Vila Velha, preto e branco.
4. Curitiba: colorido, documentário urbano de avião, Catedral, procissão em 1938 ou 1939, 20 m.
5. Terra Roxa: Fazenda Bela Vista do Paraíso, de Brasília Araújo, colorido, 50 m. cultura do café e criação de gado.
6. Iguaçu (Cataratas): colorido, 50 m.

7. Mãe d' Água de Itaparica: branco e preto, 55 m., Bahia, lavação da Igreja do Bonfim, Mercado de Salvador, Festa de Iemanjá, filmado em 1930.
8. Voando para as Caraíbas: branco e preto, 55 m., viagem em hidroavião, da Bahia até Detroit (USA).
9. Viagem à Europa: Belo Horizonte, partida de Vitória em navio, Rio de Janeiro, Bahia, Dakar, Oran, Marrocos, Roma, Florença, Veneza, Tchecoslováquia (aspectos da tomada dos pais de Kozák) ano de 1935, partida para os Estados Unidos. 55m, preto e branco.
10. South America Vista: Peru, Buenos Aires, Rio de Janeiro, 15 m., preto e branco.
11. Viagem aos Estados Unidos, 50 m. preto e branco, New York, Chicago, Yellowstone, Mt. Rainier, Geysers, Broadway.
12. Cidade de Salvador na Bahia: interior do Mosteiro de São Francisco, festa dos saveiros, igrejas, 25 m. preto e branco, cerca de 1930.
13. Serra de Paranaguá: trens antigos, viadutos, pontes, carnaval em Paranaguá, 30 m. , preto e branco.
14. Sete Quedas, 10 m., colorido.
15. Iguaçu: Garganta do Diabo, 10 m. colorido.
16. Cardeal em Curitiba: procissão religiosa e parada cívica (1936?), 30 m., colorido.
17. Cachoeira dos Patos: rio Ivaí, rio da Velhas em Minas Gerais (mineração), Snakes no Instituto Ezequiel Dias de Belo Horizonte, 30 m., preto e branco e colorido.
18. Southbound of Capricorn: viagem por mar do Rio de Janeiro ao Chile e Buenos Aires, travessia por trem dos Andes e à beira dos lagos chilenos, colorido, 60 m.
19. Gado da Fazenda Paraíso (Bela Vista do Paraíso): marcação de gado, 1945, 15 m., preto e branco.
20. Belo Horizonte: mercado, igreja, Instituto Ezequiel Dias, garimpeiros, Ouro Preto, preto e branco.
21. Um dia na Fazenda de Roberto Glazer: preto e branco, 30 m.
22. Serafim Machado: figura de sertanejo que serviu de guia na construção da Usina de Castelhanos, 20 m., preto e branco.

4. Filmes sobre tradições folclóricas:

1. Congadas da Lapa: 1953, colorido, 60 m.

O enredo compreende as congadas dentro do sonho do rei, dormindo à sombra dos pinheiros.

2. Potes e rapaduras de Matinhos: colorido, 20 m.

Mas ainda que tenha produzido todo o material acima descrito, quando Edilberto Trevisan estava organizando os pertences de Kozák, encontrou entre eles anotações de temas que o pesquisador Kozák ainda gostaria de trabalhar:

[...] não escondia Kozák sua frustração em não poder documentar cinematograficamente aspectos evanescentes e originais e nossa terra e de nosso povo, tendo chegado relacionar alguns que, a seu ver, deveriam merecer destaque documentário, sem que, entretanto, jamais tenham sido tratados pelo cinema.²⁰⁹

São eles:

1. A pescaria no litoral e a vida dos pescadores para os pioneiros.
2. A importância da mandioca para os pioneiros.
3. O milho e sua utilidade.
4. Palmito e seu aproveitamento em construção.
5. O bambu e seu aproveitamento na construção de ranchos, e objetos de utilidade.
6. Derrubada, desmatamento e queimada.
7. O cipó e sua utilidade primitiva na construção de cercas.
8. Construção de casas e abrigos primitivos no mato – ranchos e galinheiros.
9. Monjolos e sua utilidade (construção, etc.).
10. Roda d'água.
11. Pinguelas.
12. Transporte em animais, carretas, braçais, bruacas.
13. Erva mate.
14. Carvão vegetal e seu uso.
15. O café no litoral e seu uso.
16. Imbaúba – bambu – aquedutos, etc.
17. Cestaria – bruaca – chapéus de bambu, cipó e palha, balaios.
18. Olarias na floresta.

²⁰⁹ TREVISAN, Edilberto. Vladimir Kozák (1897-1979), “O Braide Pemegare” dos borôro. In: *Boletim do Instituto Histórico e Geográfico e Etnográfico Paranaense*, vol. XXXVI. Curitiba. 1979.

19. Serrarias hidráulicas e a vapor no mato.
20. Festas e vida do povo no litoral e no interior.
21. Batizado – casamento – enterro.
22. Santuários e capelinhas, adorações ritos e superstições.
23. Trabalhos em madeira e em barro, de uso doméstico: pilões – gamelas – colheres – pratos – tigelas – aproveitamento de cascas de frutas para conchas e canecas.
24. Animais domésticos – porcos – cabras – burros – cavalos – vacas – galinhas – perus – cachorros – gatos, etc. – pássaros de estimação.

FIGURA 29 – LETREIRO



NOTA: Desenho para filme.
FONTE: KOZÁK, Vladimir. 5,5 cm x 3 cm. Acervo do MP/SEEC-PR

FIGURA 30 - LETREIRO



NOTA: Desenho para filme.
FONTE: KOZÁK, Vladimir. 5cm x 3 cm. Acervo do MP/SEEC-PR