

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II/FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E
ARTES DO VÍDEO (PPG-CINEAV)

CRISTIANE SENN

**VIAGENS, COISAS E FILMES: APROXIMAÇÕES E CONFLITOS
EM DOIS DOCUMENTOS FÍLMICOS DE VLADIMIR KOZÁK**

CURITIBA

2024

CRISTIANE SENN

**VIAGENS, COISAS E FILMES: APROXIMAÇÕES E CONFLITOS
EM DOIS DOCUMENTOS FÍLMICOS DE VLADIMIR KOZÁK**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira

CURITIBA

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Senn, Cristiane

Viagens, coisas e filmes: aproximações e conflitos em dois documentos fílmicos de Vladimir Kozák / Cristiane Senn. -- Curitiba-PR, 2024.
125 f.: il.

Orientador: Rafael Tassi Teixeira.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2024.

1. Arte. 2. Ciência. 3. Documentário. 4. Arquivo. 5. Preservação audiovisual. I - Teixeira, Rafael Tassi (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

CRISTIANE SENN

VIAGENS, COISAS E FILMES: APROXIMAÇÕES E CONFLITOS
EM DOIS DOCUMENTOS FÍLMICOS DE VLADIMIR KOZÁK

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV).
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo

Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira

(Presidente da Banca - PPG-CINEAV/UNESPAR)

Prof. Dr. Fernando Seliprandy

(Membro Titular Externo – DEHIS/UFPR)



Prof. Dra. Rosane Kaminski

(Membro Titular Interno - PPG-CINEAV/UNESPAR)

Curitiba, 26 de abril de 2024.

Para o meu pai.

AGRADECIMENTOS

Começo agradecendo a mim mesma por ter conseguido. Mas só foi possível porque tive uma rede de apoio bem grande e importante.

Dedico este trabalho a minha mãe Maria Luiza, que carrega e inspira um suave e preciso equilíbrio entre colo, nutrição, autoridade e resiliência. Ao meu pai Lotário, que tão distraído me ensinou o que é constância e concentração no trabalho*. À minha irmã Ana Paula, que, mesmo do outro lado do atlântico, me inspira com sua energia de ação.

Agradeço aos meus amigos gatinhos Canjica e Aipim, alheios a tudo, me lembrando que é preciso haver diversão, descanso e não deixar nada por dizer. Aos anjinhos Shaolin e Chica, que estavam por aqui quando comecei a pesquisa e me dão tanta saudade.

Ao meu orientador prof. Rafael Tassi Teixeira pela compreensão e paciência infinitas e determinantes pra que eu pudesse concluir a pesquisa, e por não ter me deixado desistir. Por suas contribuições muito especiais ao conteúdo do trabalho, sobretudo por dar segurança pra que eu pudesse tatear o domínio antropológico.

À coordenadora profa. Beatriz Ávila Vasconcelos e a todo o colegiado do PPG-CINEAV que mais de uma vez ponderou sobre minhas necessidades de pausas e adiamentos, compreendendo e alimentando precedentes para que transtornos mentais tenham a importância que devem ter no contexto acadêmico. No ensejo agradeço à psicóloga Ivânia Schmidt Robbi e ao psiquiatra Gabriel Monich Jorge, que me foram tão essenciais nesse processo.

À Gabriela Bettega, Josiéli Andréa Spenassato, Isabela Brasil Magno, Maria Eduarda Rodrigues e toda a equipe do Museu Paranaense, pela abertura que vocês costumam dar aos pesquisadores para acessar os materiais. Que essa pesquisa seja uma contrapartida que faça minimamente jus ao trabalho destacado de vocês.

Ao Marcos Saboia, Denise Zanini e Ana Júlia Oliveira pelo auxílio e atendimento na Cinemateca de Curitiba, e pelo trabalho-engajamento na preservação do audiovisual do Paraná.

À prof. Rosane Kaminski e ao prof. Fernando Seliprandy, membros da banca, que na qualificação me entregaram olhares generosos e cheios de verdade. Graças a isso entrego um trabalho bem diferente – e, creio eu, melhor – do que eu havia planejado.

Ao amigo Lucas Baptista, de inteligência e generosidade imensas, que tanto me apoiou, de dicas breves à revisão completa. A dívida é grande e eu só vou mesmo conseguir retribuir em lanches.

À Ariane Azambuja Salgado, colega de trabalho que virou grande amiga, que me emprestou livros que não se empresta a ninguém, tirou dúvidas, deu conselhos e me inspira muito através de seu entusiasmo pela pesquisa, pelo aprendizado e pelo conhecimento.

A toda família e amizades que compreenderam minhas ausências.

A todas/os colegas que fiz na minha estadia na Secretaria de Estado da Cultura do Paraná – SEEC-PR e no Museu da Imagem e do Som do Paraná – MIS-PR. Sem essa experiência eu não teria trilhado o caminho que me fez chegar aqui.

A todas/os colegas de turma de 2021 do PPG-CINEAV que tanto se uniram e incentivaram mutuamente à distância – devido ao isolamento em função da pandemia de covid-19.

A todas as pessoas que pesquisam cinema, com carinho maior pelas que pesquisam arquivos audiovisuais e as que trabalham por sua preservação.

A Vladimir Kozák e Karla Kozaková pelo trabalho deixado para que nós tentemos desvendar. Que mais pessoas de diversas áreas do conhecimento conheçam, assistam, pesquisem, questionem e ajudem a preservar a sua memória e a das brasileiras e brasileiros registradas em suas obras.

* * *

* No dia 05 de julho de 2023 iniciei o documento *agradecimentos.docx*, no qual registrei os primeiros parágrafos. No dia 21 do mesmo mês, meu pai precisou ir ao hospital, de onde não voltou mais. Ainda estava distraído e demorou a perceber que não estava bem – e mesmo depois de o constatar seguiu esforçando-se para terminar de enviar um e-mail que havia começado, pois a concentração e a constância ainda estavam intactas. Não era de começar algo sem terminar. Por ele, por sua memória, por sua dedicação sincera a tudo, pelo e-mail que ele não conseguiu mandar, segui buscando forças oriundas de algum lugar da alma para terminar esta empreitada, afinal.

Aqui está. Obrigada por tudo, meu pai querido.

Somos hijos de los viajes que otros hicieron antes.

— Beatriz Sarlo

RESUMO

Esta pesquisa analisa o modo como aspectos consoantes e conflitantes se entrelaçam nas obras fílmicas do pesquisador Vladimir Kozák, a partir de dois de seus filmes: *Arara – Rio Paraná* (1948, 46 min, cor, 16mm/VHS digitalizado) e *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado). Estas obras apresentam parte significativa dos elementos que podem ser observados na filmografia de Kozák: registros de paisagens brasileiras, de elementos da natureza, de pessoas trabalhadoras, de comunidades indígenas, de gestos de execução de tarefas ou confecção de objetos e o uso de cartelas produzidas artesanalmente. Tais elementos denotam o afã artístico do pesquisador em serviço científico, o que resulta em complementaridades e atritos. A análise dos filmes dialoga com textos teóricos, transitando entre conceitos de documento, documentário, encenação e antropologia da imagem. Por terem sido realizados em expedição etnográfica enquanto Kozák esteve a serviço do Setor de Cinema Educativo do Museu Paranaense – instituição que incorporou sua herança jacente ao acervo – os filmes são tomados também como documentos históricos e como objetos em si, na perspectiva da preservação audiovisual. Assim, é construída uma reflexão que considera o documento fílmico em suas acepções estéticas, históricas e museológicas, bem como seu potencial de construção de imaginários sociais.

Palavras-chave: arte, ciência, documentário, arquivo, preservação audiovisual.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the way in which consonant and conflicting aspects are interconnected in the audiovisual works from researcher Vladimir Kozák, based on two of his films: *Arara – Rio Paraná* (1948, 46 min, color, 16mm/digitized VHS) and *Arara II* (1948, 45 min, color, 16mm/digitized VHS). These two films bring a significant part of the elements that can be observed in Kozák's filmography: records of Brazilian landscapes, elements of nature, working people, indigenous communities, gestures of tasks or artifact's manufacture, as well as the use of lettering produced by hand. Such elements demonstrate an artistic will by the researcher while in scientific service, which results in complementarities and contradictions. Our analyses propose a dialogue with theoretical texts and with the biography of objects related to the films, covering concepts of document, documentary, staging, and anthropology of the moving image. These films were made due to an ethnographic expedition while Kozák was at the service of the Educational Cinema Sector of the Paranaense Museum – the first ever museum in the State of Paraná, in South of Brazil. As the institution incorporated Kozák's heritage into its collection after his passage, the films are also taken as historical documents and as objects themselves, with a perspective of audiovisual preservation. Thus, this dissertation aims to build a reflection on film document in its aesthetic, historical and museological meanings, as well as its potential for building social imaginaries.

Keywords: art; science; documentary film; archive; film preservation.

LISTA DE SIGLAS

ABPA	Associação Brasileira de Preservação Audiovisual
ACL	<i>Amateur Cinema League, Inc.</i>
BPP	Biblioteca Pública do Paraná
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior
CB	Cinemateca Brasileira
CEB	Círculo de Estudos Bandeirantes
CO	Cópia
CONARQ	Conselho Nacional de Arquivos
DN	Contratipo / <i>duplicating negative</i>
DP	Máster / <i>duplicating positive</i>
FCC	Fundação Cultural de Curitiba
FFCLPR	Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Paraná
FGV	Fundação Getúlio Vargas
FIAF	Federação Internacional de Arquivos Cinematográficos
FIOCRUZ	Fundação Oswaldo Cruz
HD	<i>Hard disk</i>
ICOM	Conselho Internacional de Museus
IHGPR	Instituto Histórico e Geográfico do Paraná
INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAE	Museu de Arqueologia e Etnologia
MIS-PR	Museu da Imagem e do Som do Paraná
MIS-RJ	Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro
MPEG	<i>Moving Picture Experts Group</i>
MUPA	Museu Paranaense
NO	Negativo original
PNPA	Plano Nacional de Preservação Audiovisual
PUC-PR	Pontifícia Universidade Católica do Paraná
SEEC-PR	Secretaria de Estado da Educação e Cultura do Paraná
SPI	Serviço de Proteção ao Índio
UFPR	Universidade Federal do Paraná
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNESPAR Universidade Estadual do Paraná
UNICAMP Universidade Estadual de Campinas
USP Universidade de São Paulo
VHS *Video Home System*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Fumicultor mostra uma folha de tabaco a um pesquisador.....	17
FIGURA 2 – Modelo de Fractal Pitagórico.....	19
FIGURA 3 – Estojos dos filmes de Vladimir Kozák no Museu Paranaense.....	20
FIGURA 4 – Salto das Sete Quedas, no município de Guaíra-PR.....	21
FIGURA 5 – Indígenas Guaranis às margens do Rio Ivinhema.....	21
FIGURA 6 – Revoada de araras na Chapada dos Veadeiro.....	22
FIGURA 7 – Uso da alçaprema no carregamento de tora de árvore.....	22
FIGURA 8 – Insígnia VK no início do filme <i>Jungle Symphony – Yauary</i> (V. Kozák, 1953)...	28
FIGURA 9 – Logotipo de 1940 dos estúdios Warner Bros. Pictures.....	28
FIGURA 10 – Indígena Xetá polindo uma pedra para execução da machadinha.....	31
FIGURA 11 – Indígena Xetá utilizando a machadinha.....	31
FIGURA 12 – Passaporte Tcheco de Vladimir Kozák.....	37
FIGURA 13 – Bahia, Pesca com Rede.....	38
FIGURA 14 – Indígena Xetá e José Loureiro Fernandes.....	41
FIGURA 15 - Correspondência da Liga de Cinema Amador de Nova Iorque para Vladimir Kozák.....	44
FIGURAS 16-18 – Rascunho e brasões pintados à mão por Kozák, para créditos de filmes...	45
FIGURAS 19-23 – Sequência de cartelas iniciais de <i>Rio Paraná</i>	49-50
FIGURAS 24-25 – Etiquetas da Cinemateca Brasileira nos estojos dos filmes <i>Rio Paraná</i> e <i>Arara II</i>	47-48
FIGURA 26 – Película do filme <i>The Hetá</i> (1965).....	54
FIGURAS 27-42 – Sequência do carregamento de erva-mate em <i>Rio Paraná</i>	56-57
FIGURAS 43-44 – Cartelas do filme <i>Cataracts of Iguassu</i> (Burton Holmes, c. 1920).....	62
FIGURAS 45-46 – Cartelas dos filmes <i>Rio Paraná</i> e <i>Arara II</i> (Vladimir Kozák, 1948).....	62
FIGURA 47 – Rascunho para logotipo de marca <i>VK Travel Pictures</i>	63
FIGURAS 48-53 – Sequência dos charutos, em <i>Arara II</i> (Vladimir Kozák, 1948).....	67-68
FIGURA 54 – Cartela apresentando a sequência dos indígenas Caiuás em <i>Rio Paraná</i>	69
FIGURAS 55-58 – Sequência dos indígenas Caiuás, em <i>Rio Paraná</i> (V. Kozák, 1948).....	71
FIGURAS 59-60 – Cacique Caiuá empunhando cruz e maraca, em <i>Rio Paraná</i>	73
FIGURAS 61-62 – Desfecho da sequência dos Caiuás, em <i>Rio Paraná</i>	73
FIGURAS 63-70 – Alguns planos da sequência das Araras, em <i>Rio Paraná</i>	75
FIGURAS 71-72 – <i>Raccord</i> de movimento, em <i>Arara II</i>	76

FIGURAS 73-76 – Mais algumas Araras, em <i>Arara II</i>	77
FIGURAS 77-78 – Rodas da alçaprema, em <i>Arara II</i>	77
FIGURAS 79-82 – Exemplos de enquadramentos lumièrianos, em <i>Arara II</i>	79
FIGURAS 83-97 – Sequência diagonal com movimento de câmera, em <i>Arara II</i>	79-81
FIGURA 98 – Sombra do filmador em <i>Rio Paraná</i>	82
FIGURA 99 – Imagem borrada devido ao desequilíbrio da câmera, em <i>Arara II</i>	83
FIGURAS 100-101 – Fotogramas de <i>Arara II</i>	88
FIGURA 102 – Fotograma de <i>Arara II</i>	89
FIGURAS 103-104 – Fotogramas de <i>Rio Paraná</i>	89
FIGURAS 105-106 – Fotogramas de <i>Arara II</i>	91
FIGURAS 107-108 – Primeira imagem de Araras em <i>Rio Paraná</i> ; última imagem de uma Arara em <i>Arara II</i>	91
FIGURA 109 – Vladimir Kozák manipula uma câmera Bell&Howell 16mm.....	92
FIGURAS 110-111 – Movimentos para correção da exibição, em <i>Arara II</i>	97
FIGURA 112 – Vazamento de linha do fotograma posterior, em <i>Rio Paraná</i>	98
FIGURA 113 – Secagem de peixes, em <i>Rio Paraná</i>	98
FIGURA 114 – Luz estourada nas Cataratas do Iguazu, em <i>Arara II</i>	99
FIGURA 115 – Mesa enroladeira da Cinemateca de Curitiba.....	100
FIGURAS 116-117 – Fotograma do arquivo digital de <i>Arara II</i> demonstrando variação de exposição.....	101
FIGURAS 118-119 – Fotografias da película de <i>Arara II</i> demonstrando variação de exposição.....	101
FIGURAS 120-127 – Fotogramas do arquivo digital e fotografias da película.....	102
FIGURAS 128-130 – Emendas de montagem em <i>Arara II</i>	104
FIGURA 131 – Montagem no gatilho da câmera, corte dentro do plano.....	104
FIGURA 132 – Montagem no gatilho da câmera, mudança de plano.....	105
FIGURA 133 – Abaulamento em canoa e em onda.....	109
FIGURAS 134-135 – Película com fungos visíveis.....	109
FIGURAS 136-137 – Película com fungos visíveis.....	110
FIGURAS 138-139 – Ponta com ressecamento e fungos.....	110
FIGURAS 140-141 – Desprendimento de emulsão.....	110

SUMÁRIO

Prelúdio para uma introdução	16
INTRODUÇÃO	20
1. A TRAJETÓRIA DE VLADIMIR KOZÁK	34
1.1 Errância transdisciplinar.....	34
1.2 Paranaense, estrangeiro, universal.....	42
2. A ANÁLISE: CRUZAMENTO DE FRONTEIRAS	46
2.1 Pontos de conflito e de contato.....	46
2.2 Início do percurso.....	47
2.3 Fronteiras em <i>Rio Paraná</i> e <i>Arara II</i>	53
2.3.1 Original e reprodução	58
2.3.2 O <i>travelogue</i> e o documentário	60
2.3.3 O real e a encenação	65
2.3.4 Desvios involuntários.....	81
3. VIAGENS, COISAS E IMAGENS EM MOVIMENTO.....	84
3.1 Repensar as origens do museu e do cinema.....	84
3.2 Museu como caixa.....	93
3.3 O suporte: coisa pensante	95
3.4 Questões de preservação audiovisual	106
PONTO DE CHEGADA	113
FONTES	117
REFERÊNCIAS	118

Prelúdio para uma introdução

Um museu arcaico foi recém descoberto em uma gruta localizada no sítio arqueológico Atlântico, outrora submerso sob um extenso rio de mesmo nome. É sabido que à época da primeira grande seca, iniciada em meados dos anos 2.000, revelaram-se imensos tesouros antes escondidos sob as águas em diversos pontos do globo. Atlântico intriga pesquisadores desde sua descoberta em 30.701. Na última semana, após mais de 3 décadas de escavações e catalogações de objetos, foi confirmada a hipótese, levantada já no ano de 30.703, de que se trata de uma coleção de artefatos de diversos povos do mundo, a mais antiga já documentada e em situação de preservação na história da humanidade. Em uma nova área do sítio – que está sob domínio do Império Latino e tomou cerca de 70 anos e meio de negociação pra que pudesse ser escavada – foi encontrado um espaço subterrâneo, uma espécie de gruta artificialmente erguida e, dentro dela, estruturas do que poderia ser um método de registro e catalogação de materiais, placas contendo indicações de direção, posição estelar e mesmo desenhos e réplicas similares a peças que já foram encontradas anteriormente durante as escavações. As informações contidas nas placas ainda serão averiguadas, mas existe uma hipótese de que sejam informações verdadeiras sobre objetos e modos de coleta. Se confirmada, esta descoberta mudaria toda a concepção de museu que tivemos ao longo de nossa história, mostrando que o ser humano duomiliano rudimentar colecionava, organizava e exibia objetos de modo artístico-científico muito antes do que havíamos pensado. “É difícil imaginar que este mesmo estágio do ser humano deixou-se praticamente dizimar por negligência de informação. Além do mais, isto é uma revolução em todo nosso trabalho”, diz Margarida Rojas, antropóloga e arqueóloga-chefe do projeto. “Estamos recolhendo, registrando, catalogando e pesquisando objetos que já passaram por estes processos, e estamos fazendo isso também com as próprias catalogações, e inclusive com o espaço, a gruta construída, e tudo isso agora está virando também objeto de pesquisa. É um meta-processo muito interessante, pois a catalogação é visionária, ela pensa no acesso à informação para o futuro, gosto de pensar que os humanos que fizeram isso o estavam fazendo para nós, para que encontrássemos isso um dia”, comentou Rojas. “É uma comunicação, estamos no meio de um processo dialógico, estamos finalmente respondendo a uma colocação de nossos ancestrais de outra espécie”.¹

Escrevi este prelúdio em um momento de paralisação diante da folha em branco. Inúmeras vezes fui acometida deste fenômeno durante a escrita da pesquisa. Por isso, optei por movimentar a razão científica a partir da emoção poética, escrevendo um pequeno conto ficcional que pudesse revelar o vislumbre dos motivos que me levaram a escrever sobre arquivos audiovisuais. Nas ações descompromissadas por vezes encontramos algo que nos surpreende sobre nossos próprios métodos de elaboração do conhecimento, e foi assim que compreendi, relendo-o e remodelando-o por diversas vezes, durante meses, que são as relações, sempre instigantes, entre ciência e arte que me levam a qualquer ato de criação. Junto a isso o contato com a materialidade dos arquivos, uma faísca que acende pensamentos teóricos e criatividade.

Roberto de la Grive, à deriva após o fracasso de uma missão marítima, depara-se com um ‘navio deserto’ repleto de objetos e vestígios de vida que evocam gestos propulsores de uma

¹ *O museu mais velho do futuro*. Texto fictício, autoria de Cristiane Senn.

longa jornada da memória, que será por ele escrita e depois contada a nós, leitores, no livro *A ilha do dia anterior*, de Umberto Eco.²

Um arquivo pode parecer um navio deserto se os artefatos que o compõem forem encontrados a esmo, sem um trabalho de seleção, identificação, contextualização, conservação, preservação, exibição, educação e acesso – ou seja, se não forem musealizados.³ E aos estágios da educação e do acesso deve ser somado o diálogo que o visitante, pesquisador ou náufrago estabelece com eles. Tal qual Roberto, atraco-me a escrever, e assim posso compreender porque pesquiso e porque escrevo. E então, do movimento das mãos sobre o teclado de um computador, de uma leitura que não parece ter a ver com ciência, das divagações rabiscadas em um papel aleatório durante a feitura de um almoço, do pensamento que antecede a palavra sendo formada sobre a folha em branco, seguem-se as perguntas mais diversas, como um fractal⁴.



FIGURA 1: Fumicultor mostra uma folha de tabaco a um pesquisador⁵
Fonte: Filme *Rio Paraná* (1948, 45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)

² Lançada em 1995, a obra se passa no século XVII e tem como personagem central o jovem piemontês Roberto, que embarca numa missão marítima em busca da fórmula de determinação dos meridianos da Terra. A missão naufraga nos mares do Sul e após um período à deriva, Roberto encontra o Daphne, um navio cuja tripulação desaparecera e no qual há mantimentos, objetos antigos, metais, obras de arte. O romance inicia nesse ponto com um narrador “contemporâneo” reproduzindo manuscritos deixados pelo náufrago, que versam sobre suas memórias pessoais vividas nos anos 600.

³ Cf. Desvallées, A., & Mairesse, F. (2014). Conceitos-chave de museologia.

⁴ Um fractal é um objeto geométrico que pode incessantemente ser dividido em partes que contêm, dentro de si, cópias menores dele mesmo. “Os fractais estão ligados a áreas da física e da matemática chamadas Sistemas Dinâmicos e Teoria do Caos, porque suas equações são usadas para descrever fenômenos que, apesar de parecerem aleatórios, obedecem a certas regras – como o fluxo dos rios.” (BRITO, sem data).

⁵ Padrões fractais podem ser observados nas nervuras de folhas.

Por que pesquisar, por que pesquisar arquivos, por que pesquisar arquivos audiovisuais (aqui já podemos nos remeter à lógica do brinquedo Genius⁶, da década de 1980, em que precisamos memorizar e reproduzir, sempre a partir do início, a ordem das cores que piscam), por que pesquisar em um museu etnográfico, e assim por diante (neste momento a imagem muda para um fluxograma em que diversas possibilidades de perguntas podem acontecer simultaneamente levando a infinitas possibilidades de caminhos para a pesquisa).

Ora, tudo o que foi citado, livro, mão, papel, palavra, fractal, brinquedo, arquivo, museu, fluxograma, tudo isso é palpável. Tudo se materializa, ocupa espaço e tempo. Logo, estamos falando da palpabilidade do mundo, o que é por óbvio um tema demasiado amplo para uma pesquisa de mestrado. Diante do fluxograma deverei escolher um caminho a trilhar, ou então não haverá pesquisa. Diante do arquivo deverei escolher o material a analisar. E escolho o material em que emergem impressionantes registros das cachoeiras das Sete Quedas, hoje submersas. Estas águas abundantes acendem a já mencionada faísca para a pesquisa. A película de acetato, este material inflamável e palpável, em processo de deterioração desde seu nascimento, a telecinagem da película, a digitalização dessa filmagem, são todas palpáveis, e abrigam em si os elementos necessários para que minha pesquisa se manifeste.

Na presença de um mesmo arquivo, pessoas diferentes podem escolher pesquisa-lo, ou podem optar por fazer filmes com eles, os quais serão completamente distintos. Outra linha do fluxograma: diante de um mesmo arquivo, a mesma pessoa pode fazer um filme hoje e um filme completamente diferente em 10 ou 20 anos, pois o mesmo sujeito no seu próprio futuro será outrem, incluso seu filme poderá ser um arquivo a ser redescoberto, muitas vezes. É questão de tempo: todo filme tem potencial para ser um arquivo – para isso, precisa ser selecionado, e a partir daí passar pelo processo de musealização, já mencionado.

Potencial este que toda pesquisa também tem. Na realidade, todo e qualquer item da cultura material tem potencial de se tornar arquivo, se assim for a vontade dos seres do futuro. Tudo o que existe está fadado à morte e ao desaparecimento, ou está destinado a ser guardado para consulta posterior. Nesse processo, o desafio é o da escolha: o que se deve guardar, preservar? Como preservar o que escolhemos guardar? Onde guardar o que escolhemos guardar? Como acessar o que escolhemos guardar? Como ler e reler ao longo do tempo o que foi guardado? Dessa vez o fractal parece retrogradar para seu ponto inicial.

⁶ Brinquedo da marca Estrela, lançado em 1980. Trata-se de uma esfera com 4 botões de cores diferentes emitem sequências de luzes e sons que devem ser repetidas pelo jogador. É considerado o primeiro brinquedo eletrônico lançado no Brasil. Cf. *Folha de São Paulo*, “140 brinquedos do Museu Estrela estão em exposição”. Caderno folhinha de 04 de maio de 2012.

Guardar por quê? Para que possamos ir e vir a todo instante, perguntar a todo instante. Isso é o que creio compreender acerca de um pequeno gesto diante de um arquivo. Multiplicando-se infinitamente, estes objetos informam que são suas presenças (e não-presenças, e apagamentos) que suscitam as perguntas, que são as perguntas que suscitam as palavras, e que isto tudo de que esta pesquisadora fala é o desenvolvimento de apenas uma linha de um fluxograma. E ao desenvolver sua pesquisa, estará criando, talvez, mais um documento a ser manuseado, quem sabe desertado, mas um arquivo em si é a possibilidade – não a probabilidade – de que em algum futuro ele poderá estabelecer um diálogo com quem quer que se depare com sua presença, que queira dialogar com ele, respondendo perguntas, fazendo outras para o futuro, e assim por diante.

Neste trabalho será analisada a potencialidade do arquivo em estabelecer estes processos dialógicos no tempo e no espaço. Há vontade de diálogo em criar, em coletar, em filmar, em guardar, em pesquisar – estes gestos foram feitos por muitos, inclusive por Kozák, e por isso ele se aplica a essa pesquisa. “E lá vamos nós”⁷ aventurarmo-nos a responder, a devolver com mais perguntas, a dizer algo que converse de fato com estes arquivos, para que não fiquem à beira do abismo gritando a síndrome do vinagre.⁸

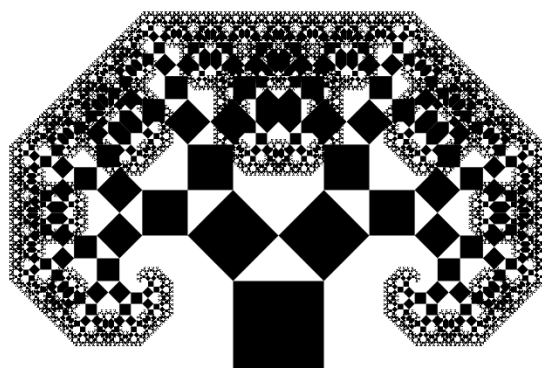


FIGURA 2: Modelo de Fractal Pitagórico
Fonte: *Wikimedia Commons*⁹

⁷ Referência ao episódio “A vassoura da bruxa”, da série de animação “Pica-pau”, episódio de nº 02 da temporada de 1955. No original: *The Woody Woodpecker Show – Witch crafty*, de Walter Lantz e Ben Hardaway (1955, 07 min.).

⁸ A deterioração da película de acetato inicia com a liberação de ácido acético em forma gasosa. O *Manual de manuseio de películas cinematográficas* da Cinemateca Brasileira, define este processo como desplastificação ou síndrome do vinagre, o mais grave tipo de deterioração do suporte fílmico de acetato, que não pode ser interrompido, apenas retardado. O filme em deterioração pode ser perder totalmente em poucos anos, a depender das condições de guarda (COELHO & SOUZA, 2011, p. 43).

⁹ Repositório de mídia gratuito da Wikipedia.

INTRODUÇÃO

Em 2021, tive acesso às películas dos filmes de Vladimir Kozák para realização de um breve diagnóstico destinado à construção de um projeto de restauro digital dos filmes de Kozák do Museu Paranaense¹⁰. Sobre a grande mesa da biblioteca da instituição, abri um por um os estojos de filmes, fotografei todos os rolos e suas identificações. Este contato com os filmes e o acervo de Vladimir Kozák definiu a centralidade deste acervo como ponto chave para a pesquisa que, devido a contingências externas, passou por mudanças algumas vezes.



FIGURA 3: Estojos dos filmes de Vladimir Kozák no Museu Paranaense
Foto: Cristiane Senn, 2021. Fonte: Coleção Vladimir Kozák, Museu Paranaense

Após o acesso aos filmes, que em sua maioria estão digitalizados, foram selecionadas 02 obras para análise: *Rio Paraná* (1948, 46 min, cor, 16mm/VHS digitalizado) e *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado). Os dois podem ser considerados como dois

¹⁰ A iniciativa do projeto é da gestão da instituição. A análise da condição dos materiais foi feita por mim com o auxílio imprescindível de Marcos Stankiewicz Saboia, atual diretor da Cinemateca de Curitiba, que no momento era técnico do acervo da mesma instituição. Para elaboração do projeto, capitaneado pelo Museu Paranaense, prestei consultoria em parceria com Débora Lúcia Vieira Butruce, pesquisadora e preservadora audiovisual com ampla experiência e atual presidente da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA). O restauro dos filmes era um subprojeto, parte de um projeto maior que previa outras atividades de restauro na instituição, que foi submetido à Chamada Pública nº 01/2021 para Seleção de Propostas no âmbito da Iniciativa Resgatando a História, do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES). A submissão obteve aprovação parcial, sendo que o subprojeto de restauro dos filmes de Kozák não foi aprovado.

episódios de um único conteúdo, visto que foram filmados na ocasião da mesma expedição ao Rio Paraná e à Chapada dos Veadeiros, no Pantanal. O primeiro começa no município de Guaíra-PR e traz registros do Rio Paraná, dos Saltos das Sete Quedas, do trabalho de pescadores, de indígenas Guaranis no Rio Ivinhema confeccionando artefatos e de revoadas de araras vermelhas na Chapada dos Veadeiros-MT. O segundo filme se concentra nas mesmas araras, seguindo para imagens de flores, plantas, insetos, de produção de tabaco, do transporte de grandes toras de árvores com o uso de alçapremas e termina com imagens das Cataratas do Iguaçu, em Foz do Iguaçu-PR.



FIGURA 4: Salto das Sete Quedas, no município de Guaíra-PR
Fonte: Fotograma do filme *Rio Paraná* (1948, 46 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense



FIGURA 5: Indígenas Guaranis às margens do Rio Ivinhema
Fonte: Fotograma do filme *Rio Paraná* (1948, 46 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense



FIGURA 6: Revoada de araras na Chapada dos Veadeiros

Fonte: Fotograma do filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense



FIGURA 7: Uso da alçaprema no carregamento de tora de árvore

Fonte: Fotograma do filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

Estes dois títulos são os primeiros de Kozák a registrar imagens de pessoas indígenas – um grupo da etnia Caiuá na região de fronteira com o Paraguay. Foi somente nas décadas de 1950 e 1960 que Kozák realizou a maior parte de seus filmes etnográficos.¹¹ Justamente foi o

¹¹ A fonte principal desta informação está na tese “Uma Constelação de Imagens: a experiência etnográfica de Vladimir Kozák”, de Marcia Cristina Rosato, que apresenta no apêndice 02 (2009, p. 291) tabelas contendo a listagem e outras informações dos filmes, com divisão por décadas. No entanto, ressalte-se que há uma imprecisão na filmografia de Kozák quando se cotejam variadas fontes, que será comentada no capítulo 02 dessa dissertação.

acervo iconográfico, filmográfico e textual de povos indígenas brasileiros de 1948 a 1978 que fizeram com que a Coleção Vladimir Kozák fosse reconhecida, em dezembro de 2017, pelo Programa Memória do Mundo, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Incluso percebe-se em ambos, de modo ainda embrionário, grande parte dos elementos visuais e narrativos que podem ser encontrados nos filmes que viria a realizar: registros de cunho naturalista de paisagens e elementos da natureza brasileira, de festejos e ritos de variadas regiões do país, de pessoas trabalhadoras encenando diante da câmera seus ofícios, de comunidades indígenas realizando rituais ou confeccionando e utilizando artefatos, entre alguns outros. Nota-se também o uso de letreiros desenhados e pintados à mão, cuja produção se atribui ao próprio Kozák.¹² Grande parte destas tipografias e telas está também sob guarda do Museu Paranaense.

O acesso para pesquisadores às imagens em movimento da Coleção em guarda no MUPA é disponibilizado através da visualização de arquivos digitalizados¹³ de fitas VHS, que por sua vez são digitalizações de películas 16mm feitas na década de 1990. Tal fato acrescenta e subtrai informação de imagem: os filmes perdem a cor e textura originais, diminuem a resolução e inclusive, por vezes perde-se partes do enquadramento. Ganham cores que fazem parte de outro processo, o da filmagem do filme, há uma mudança de textura devido à transição de suportes (película – VHS – digital *MPEG*), além de beiradas que por vezes mostram, pela instabilidade da câmera, as perfurações da bitola 16mm. De todo modo, este é, no momento, o único modo possível de acesso ao conteúdo das obras. Infelizmente esta é uma situação que se repete em diversas instituições de guarda de patrimônio audiovisual.

Como no prelúdio mais acima, este trabalho participa de um processo dialógico efetivado por Kozák – não necessariamente direcionado a alguém específico, mas possível, hoje, porque seu legado, mal ou bem, foi salvaguardado. Ao longo de sua estadia no Brasil, que ocupou a maior parte de sua vida, Kozák construiu uma coleção de coisas de seu interesse, sem determinação de suporte, porém demonstrando inclinações estéticas. Consideram-se aí os artefatos que ganhou ou coletou em suas andanças pelo Brasil, produzidos pelos indivíduos de comunidades originárias, e também os objetos por ele mesmo realizados – sobretudo imagens:

¹² Sabe-se que Kozák dividiu a maior parte da vida com a irmã Karla Kozáková, que era também letrada em belas artes e o acompanhava em diversas expedições, sendo possível que algumas das obras pictóricas não assinadas sejam de sua autoria.

¹³ Os filmes não estão disponíveis para visualização on-line. No entanto, qualquer pessoa pode solicitar o acesso aos filmes diretamente para o Museu Paranaense, através dos seus canais de comunicação. Para mais informações sugere-se consulta ao site <http://www.museuparanaense.pr.gov.br>.

fotografias, filmes, pinturas. Tais itens constituem o que se pode denominar o seu acervo pessoal.

De acordo com a arquivologia moderna, o conceito de arquivo pessoal trata de documentos ou coleções de pessoas físicas, produzidos ou colecionados por elas, que remetem à sua vida particular, função social e atividade profissional (MACÊDO, 2021). A visão sobre estes materiais diferencia-se daquela que vem de uma cultura predominante dos arquivos produzidos e acumulados por órgãos administrativos, como fontes oficiais de informação. Contudo, tal como os objetos de uma instituição, os arquivos pessoais podem despertar interesses sociais, científicos, artísticos, entre outros, transformando-se em fonte de pesquisa e criação para disciplinas diversas.

A arquivista literária canadense Catherine J. Hobbs convoca a vocação transdisciplinar e múltipla dos arquivos pessoais, na medida em que adicionam novas informações e interpretações à história oficial. Portanto, “documentos criados por indivíduos não deveriam ser vistos apenas como documentos rotineiros e descartáveis, mas como documentos de valor permanente que, por si só, originam-se da experiência de vida e das circunstâncias” (HOBBS apud MACÊDO, 2021). Podemos encontrar essa reflexão com a da historiadora Aleida Assmann acerca dos caminhos e descaminhos da memória ao longo da história. Trazendo à baila o literato Albert Schöne, para quem os diários de nossos bisavós e cartas de nossas avós fazem parte de um “continente espiritual”, tanto quanto as grandes obras antigas (SCHÖNE apud ASSMANN, 2006), ela defende que “a comunicação entre épocas e gerações se interrompe quando um dado repositório de conhecimento partilhado se perde” (2006, p. 17). Do mesmo modo, cada arquivo pessoal descoberto e musealizado amplia as possibilidades de interlocução, e seu prejuízo material gera perdas simbólicas imensuráveis.

Quando chegou em Curitiba, em 1938, Kozák já estava há 14 anos no Brasil, viajando por diversos estados em função de seu trabalho como engenheiro elétrico e, em paralelo, já produzia filmes, fotografias e pinturas, tendo inclusive participado de exposição de arte. Firmou residência em Curitiba após sua transferência para trabalhar na Companhia de Força e Luz, vindo a ingressar “nos espaços sociais prestigiosos do campo cultural e do incipiente campo científico das Ciências Sociais local” (ROSATO, 2009). Em 1947, foi nomeado diretor da Seção de Cinema Educativo¹⁴ do Museu Paranaense – na prática, atuou como fotógrafo e cinegrafista. Depois de três anos de dedicação voluntária, de 1950 a 1960 esteve oficialmente

¹⁴ Para mais informações acerca do viés educativo do trabalho de Kozák, consultar a dissertação *A poética das imagens de Vladimir Kozák: contribuições para o cinema educativo do Museu Paranaense (1955-1958)*, de Larissa Portes de Almeida Cacezes (UFPR, 2023).

em carreira técnica na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Paraná (FFCL) – instituição que viria a se tornar o Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Paraná, onde está sediado o Museu de Arqueologia e Etnografia dessa instituição, que também salvaguarda material por ele produzido e coletado no período.

Considerando sua trajetória, o trabalho de Kozák também pode ser tomado como respostas a colocações institucionais – não apenas enquanto demandas por pesquisas de campo e construção de conteúdos para um museu, mas como um ambiente, uma rede de pensamento da qual o museu participa. Se uma parte da sua produção documental e atividade de colecionamento pode ser considerada pessoal, a outra parte é resultado de demandas de instituições ligadas ao poder público, ou seja, de acervos com funções de fontes “oficiais” de informação. Aqui se coloca um dos problemas da pesquisa: o caráter híbrido no conjunto das coleções de Kozák, que pode ser considerado ao mesmo tempo pessoal e institucional.

Tais fronteiras não se contornam com nitidez, não no caso específico de Kozák e nem mesmo na relação entre estas duas distinções de arquivos. Armando Malheiro da Silva, por exemplo, propondo uma revisão crítica de conceitos, indica que a única diferença entre os conceitos de “fundo” e “coleção” é o respeito, ou não, à ordem original dos documentos (2020, p. 602). Ao analisar um texto de Walter Benjamin sobre colecionismo, Silva nos fala da “atividade nebulosa do colecionador, tensionada dialeticamente entre o polo da desordem e da ordem” – ordem dada pela instituição, e desordem que advém da paixão do colecionador e do acaso do ato de colecionar (2020, p. 609). Macêdo concorda, colocando que

os fundos pessoais representam um desvio da formalidade coletiva e da organização sistêmica encontradas em outros tipos de conjuntos. Estes sofrem intervenções radicais que não são controladas ao longo do período em que existem sob a custódia do produtor e, depois, sob a custódia de seu sucessor ou sucessores até ingressarem em uma instituição (MACÊDO, 2021, p. 14).

Não se pretende aqui discutir como se deveria chamar ou organizar a Coleção Vladimir Kozák, principalmente considerando que há diversas “situações arquivísticas” que a compõem, mas considerar que, uma vez atribuída a um indivíduo, e por possuir itens colecionados ao longo de sua trajetória dentro e fora da instituição, o que interessa sobretudo do ponto de vista da pesquisa científica é o que a autora chama de “potencial interpretativo e de referência” (MACÊDO, 2021, p. 14).

O caso de Kozák também apresenta uma questão de definição do seu conjunto e das esferas de poder que os detém. Além das coleções divididas entre MUPA – gerido pela Secretaria de Estado da Cultura do Paraná (SEEC-PR) e Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná (MAE-UFPR) –, há ainda cópias de filmes de Kozák na

Cinemateca de Curitiba e também alguns objetos pessoais no Centro Cultural Casa Kozák – estes dois últimos administrados pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC). A Casa Kozák funciona na residência que foi construída pelo próprio pesquisador, onde viveu junto à irmã Karla desde que chegou em Curitiba até o final de sua vida. Lá podem ser encontrados itens como um automóvel que foi de uso pessoal – não arrolado e disposto em área externa, oxidando, pois sujeito às intempéries do clima. Além disso, há uma parte de sua coleção no *Glewbow Alberta Institut Museum* no Canadá (WESTPHALEN, 1988 apud MARANHÃO, 2006; ROSATO, 2009), conforme evidencia a pesquisadora Paula Grazielle Reis (2014, p. 19). Trevisan também menciona os artefatos que foram vendidos ao museu canadense (1979, p. 22), e Benetti adiciona que há materiais de Kozák no *American Museum of Natural History* de Nova Iorque, no Museu do Índio do Rio de Janeiro e também com particulares (2015, p. 12). Ou seja, além da clara divisão, esses materiais habitam esferas públicas municipal, estadual e federal de um país sul-americano e ainda instituições da América do Norte. A diversidade de instituições vai resultar em visões, procedimentos e prioridades diferentes entre si acerca do tratamento dado ao material.

Kozák viveu uma vida errante na qual desenvolveu uma série de atividades, entre as quais o registro de pessoas, objetos e lugares através das mais diversas técnicas – desenho, pintura, filme, fotografia – tanto para si próprio quando para as instituições nas quais trabalhou. Ora, um registro é feito para ser acessado posteriormente, inclusive por outras pessoas, e sua salvaguarda possibilita que o acesso se dê além do tempo e do espaço. Pode ser que esta outra pessoa seja o próprio indivíduo que produziu as imagens, distanciado no tempo, já com outras percepções. É nessa chave de reflexão que as historiadoras francesas Sylvie Lindeperg e Ania Szczepanska baseiam sua reflexão sobre a relação temporal dos documentos:

as imagens produzidas em seu tempo presente despertarão perguntas a gerações futuras que as pessoas que as estão produzindo ainda nem conseguem formular – reside aí a importância de, além de registrar fotos e vídeos, armazená-los para que os mesmos possam ser revisitados no futuro, com outros olhos. (apud MÁLAGA-CARREIRO, 2023, p.14)

Lindeperg é filiada a uma corrente da Nova História que, a partir da década de 1970 passa a considerar o cinema como fonte documental. De acordo com a pesquisadora de arquivos audiovisuais Patricia Machado, “sua proposta é pensar sobre as circunstâncias da produção das imagens, sobre gestos, hesitações, escolhas de quem filma, sobre os olhares portados sobre elas nos caminhos que seguem a partir do momento que foram produzidas.” (LINDEPERG apud MACHADO, 2016, p. 03).

Ora, estamos então trabalhando com a proposta de análise de um filme em duas vertentes: como criação artística e como fonte documental.

Um documento em um arquivo, ainda que seja um “mero registro”, não deve ser lido de modo imparcial. A própria catalogação de documentos numa instituição de guarda corresponde a critérios muitas vezes não universalizados. Mesmo a pessoa autora do registro não está isenta de um direcionamento de olhar, sobretudo quando este documento se utiliza de um aparato cultural como uma câmera de filmar. A vida e a imaginação criativa de um indivíduo atravessam seu modo de ver e por conseguinte seu modo de criar. Ou seja, a subjetividade habita em qualquer gesto de registro, seja ele deliberadamente artístico ou não. Como melhor coloca Fayga Ostrower¹⁵, o humano integra consciência, sensibilidade e cultura de modo que “as formas não ocorrem independentes ou desvinculadas de colocações culturais” (2009, pp. 11-17). Dessa maneira, criar uma imagem corresponde a uma estetização própria, ainda que seja própria de uma coletividade, de um período histórico, de ambientes específicos. Corresponde a certo repertório de imagens que se constrói no tempo e na cultura. Daí a necessidade de confluir a antropologia e a semiótica: as releituras sempre estarão carregadas de uma percepção que é a do leitor no encontro com o olhar do autor. Nesse contexto, consideraremos Kozák também como artista amador cujo afã criativo coexiste com o fazer científico.

O teórico do documentário Bill Nichols se inclinará nessa direção, dizendo que cada filme terá sua voz própria calcada em abordagens deliberadas. Por voz, o estadunidense compreende a “maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva”. É algo que ultrapassa o conceito de ‘estilo’, caro ao cinema de ficção. Considera junto a isso o modo como um realizador traduz seu ponto de vista e seu envolvimento com o tema. “Mesmo os documentários mais calcados no discurso [...] transmitem significados, referem-se a sintomas e expressam valores em muitos outros níveis além do que é literalmente dito” (2009, pp. 73-74).

Lila Foster menciona “o plano da pesquisa estética” do cinema amador defendendo, a partir da cineasta experimental Maya Deren, que há uma mobilização de sentimentos no exercício do olho sobre a câmera, que de uma maneira ou de outra irá manipular, direcionar o olhar do observador. Ela cita: “Para a maioria dos cinegrafistas, chega, mais cedo ou mais tarde, o impulso de ir além de planos desconexos [...] e de partir para a produção de filmes mais organizados e imaginativos” (DEREN apud FOSTER, 2017, pp.191-192).¹⁶

¹⁵ Fayga Ostrower (1920-2001) foi uma artista e teórica de arte. Como Kozák, Ostrower era uma estrangeira: nascida na Polônia, de origem judia, mudou-se para a Bélgica e em 1934 veio para o Brasil.

¹⁶ A propósito, Foster analisa no referido artigo um filme perdido do fotógrafo e realizador húngaro Thomaz Farkas, também ele um estrangeiro naturalizado brasileiro, que encontrou na fotografia e no cinema, sobretudo no âmbito documental, um método de expressão artística. A respeito da análise de filmes a partir de outros

Considera-se aqui a subjetividade que reside nas imagens mesmas, pois ainda que seu criador tenha como propósito um registro objetivo, haverá sempre um ponto de vista e, como veremos, atos deliberados de criação artística. Simultâneos à prática científica, é possível notar nos filmes de Kozák alguns experimentalismos estéticos no manejo da câmera, com variação de distâncias, ângulos e assuntos. Ele chega a criar para si uma insígnia com suas iniciais, claramente inspirada no logotipo dos estúdios Warner Bros. Pictures, o que evidencia a consciência do mesmo sobre seu ato criativo como gesto cinematográfico.



FIGURA 8: Insígnia VK no início do filme *Jungle Symphony – Yauary* de Vladimir Kozák (1953)
 Fonte: Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense



FIGURA 9: Logotipo de 1940 dos estúdios Warner Bros. Pictures
 Fonte: Site <https://warnerbros.fandom.com/wiki/1940>

Tomando-o como pesquisador-artista, podemos considerar o conceito de estética do movimento criador de Cecília de Almeida Salles, o qual considera que

materiais, conferir o artigo completo: “Rastros do experimental: cinema amador e experimentação no Foto Cine Clube Bandeirante”, de Lila da Silva Foster.

[o] artista é visto em seu ambiente de trabalho, em seu esforço de fazer visível aquilo que está por existir: um trabalho sensível e intelectual executado por um artesão. Um processo de representação que dá a conhecer uma nova realidade, com características que o artista vai lhe oferecendo. A arte está sendo abordada sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico. Um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente. (SALLES apud SALGADO, 1998, p. 61)

Independente da alcunha que deva ser atribuída a Kozák, estas reflexões vão nos auxiliar a entender que suas imagens em movimento perambulam por fronteiras difusas, como esta entre a objetividade científica e a criação estética. Isso pode ser notado de fato nos trabalhos realizados a seu respeito ou que lhe fazem referência. É comum que seja tratado como cineasta ou fotógrafo em um artigo, como antropólogo ou pesquisador em alguns outros.

A respeito do estado da arte, a maioria das pesquisas ao redor do legado de Kozák foram desenvolvidas no âmbito acadêmico da Antropologia, da Arqueologia, da História e da Educação. No Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES são encontrados apenas 05 trabalhos sobre Kozák, sendo uma tese de doutorado de Márcia Cristina Rosato (UFPR, 2009), e 04 dissertações, das autoras Paula Grazielle Viana dos Reis (UFMG, 2014), Rosalice Carriel Benetti (UFPR, 2015), Beatriz Rangel Thurler Amorim (UFPR, 2021) e Larissa Portes de Almeida Cacezes (UFPR, 2023). Todas estas pesquisas estão sendo utilizadas como referência para esta dissertação, além do capítulo de livro de Luis Fernando Severo (UNESPAR, 2021), da monografia de pós-graduação de Maria Fernanda Campelo Maranhão (Bagozzi, 2006), e de artigo escrito pelo advogado Edilberto Trevisan (IHGPR, 1979).

Se juntarmos aos trabalhos acima os artigos científicos que versam sobre seu trabalho, sem contar as citações em pesquisas de outros temas aos quais ele se relaciona, somam-se aproximadamente 160, e menos de 10 são provenientes de áreas das artes visuais ou do audiovisual. Em relação às citações, seu trabalho é principalmente utilizado em pesquisas acerca de povos indígenas, de instituições que guardam seu acervo ou de José Loureiro Fernandes, com quem Kozák colaborou nas instituições onde trabalhou. Além disso, a pesquisadora Paula Grazielle Viana dos Reis construiu um website que abrigou ensaios documentais audiovisuais de autoria coletiva, intitulado “Alguma cosmopolítica entre os índios Tapirapé e Xetá” (2017). O site foi feito para a ocasião de uma apresentação acadêmica na área de antropologia. Fora do âmbito acadêmico, o nome de Kozák veio a ter maior visibilidade por ocasião do lançamento do documentário de curta-metragem *O mundo perdido de Kozák*, com direção de Fernando Severo (1998, cor, 16mm).

A partir deste levantamento, faz-se premente que se olhe para a Coleção Vladimir Kozák desde o domínio do cinema e das artes, de modo a contribuir com uma leitura crítica para as imagens em movimento por ele produzidas.

Através da mirada do pesquisador-artista passaremos ao campo da antropologia da imagem, onde temos, de um lado, “o tempo de vida de uma imagem; com sua presença material, que perdura por centenas de gerações e desenvolve um efeito contínuo em uma corrente contínua de observadores” e, de outro, “o caso no qual não há nada original, e a imagem é produzida – materialmente – repetidas vezes e atua tanto no observador quanto em seu criador”. O alemão Gunter Gebauer (2006, p. 25), na citação acima está analisando um repertório de movimentos esportivos desde a antiguidade clássica para traçar, mais precisamente, uma antropologia histórica do futebol contemporâneo. Uma das bases de sua formulação é o pensamento de Aby Warburg (1866-1929)¹⁷, que no final do século XIX propôs uma história da arte sob o prisma de variações sobre temas¹⁸, através da construção de 79 painéis de fundo preto que reúnem cerca de 900 imagens, em preto e branco, de obras artísticas dos mais diversos períodos. *Der Bilderatlas Mnemosyne* (O Atlas de Imagens Mnemosyne) pretendia contar uma história da arte “sem palavras” e “firmar sua procura de entendimento das culturas humanas” (SAMAIN, 2012, p. 52). Gebauer aplica a proposição warburguiana a um repertório de gestos que se repetem como imagem no decorrer da história, e por isso podem ser lidos e relidos em relação uns aos outros. Alia-se a isso o pensamento de Etienne Samain, acima citado, propondo a agência e a pensatividade das imagens por elas mesmas.

Nesse ponto, conhecemos o problema principal da pesquisa: o caráter científico e o estético nas obras de Kozák, especialmente nos filmes analisados, se entrelaçam, seja de forma a complementar, seja em situação de atrito, e trazem com eles uma série de fronteiras que se manifestam em sua obra. Se para Gebauer os movimentos da dança e do esporte não são apenas “técnicas corporais e emoções, mas uma abundância de gestos representados por imagens” (2006, p. 26), veremos mais adiante como algumas cenas ou detalhes de cenas filmadas por Kozák podem ser lidos como encenações de uma cadeia de gestos simbólicos atribuídos às comunidades indígenas registradas, gestos estes que participam de um imaginário previamente construído tanto pelo cinema quanto pela antropologia, bem como os objetos que manuseiam

¹⁷ Historiador das artes e antropólogo, Warburg abriu mão de sua primogenitura em troca de construir uma biblioteca elíptica, que ele chamou de *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Biblioteca Warburg de Ciência e Cultura), entre outros feitos.

¹⁸ Expressão emprestada da música, o tema com variações é uma forma musical na qual a ideia musical fundamental ou o seu tema é repetida de forma alterada ou acompanhada de maneira diferente. A linha de baixo da obra é ouvida através de toda a peça, na medida em que o material é alterado durante várias repetições ou reiteraões, com diferentes combinações.

em cena também participam de uma concepção imagética. A curiosidade do filmador ao redor desses elementos pode também ser inscrita num gesto de cumprir uma “lacuna” já pré-determinada pela ânsia antropológica do período, que vinha sendo construída desde o início do século através de expedições científicas e movimentos como a Comissão Rondon.

Tal fator pode ser identificado tanto no registro feito por Kozák quanto pelas possíveis leituras dessas imagens. Nesse caso, nos auxilia o pensamento de Thomas Elsaesser acerca da arqueologia das mídias. Associada aos arquivos, a teoria se contrapõe a um modelo teleológico da história como um sintoma contemporâneo de desconfiança e “de impaciência com uma narrativa linear”. O acesso ao arquivo possibilita a constante revisita e reescritura do passado de modo a “engendrar a engenharia reversa de nosso presente” (2018, p. 53).

Na prática, há um exemplo já analisado pelo próprio Kozák: a machadinha da etnia indígena xetá que aparece na obra *Os Xetá na Serra dos Dourados* (1959, cor, 54 min.)¹⁹, com autoria atribuída a José Loureiro Fernandes – embora tais imagens só tenham sido possíveis pela determinação de Kozák – e na 5ª parte de *Last Stone Age Men: The Hëta* (1955-1958)²⁰, do próprio Kozák. Ora, o artefato em questão já estava separado de seu contexto quando foi filmado. Em artigo de sua autoria, publicado na revista *Natural History*, periódico oficial do Museu Americano de História Natural, Kozák descreve o processo de obtenção das imagens, revelando que o objeto já não fazia parte do cotidiano daquela comunidade, dado que lâminas metálicas já haviam sido introduzidas na comunidade xetá pelo contato com o branco ocidental. Na ocasião, Kozák ingressou em uma jornada de quase 5 anos de duração, entre idas e vindas ao território, para convencer dois indígenas xetá a reproduzirem um objeto já obsoleto a seu tempo, apenas para que o realizador pudesse filmar sua feitura.²¹ O próprio título do artigo publicado antecipa a questão: “Idade da pedra revisitada: os míticos indígenas Xetá do Brasil exibem a já *desvanecida* arte de confecção de um machado de pedra; para eles, *uma tarefa inútil*” (KOZÁK, 1972, p. 14).²² O que as imagens registram, portanto, não é a realidade do objeto, mas uma encenação de seu passado, seja de sua existência, seja dos gestos que fazem

¹⁹ Este filme não será aprofundado nessa pesquisa pois foge ao recorte proposto. O filme faz parte do acervo do MAE-UFPR, e tem sua autoria atribuída a José Loureiro Fernandes, estando Kozák creditado somente como ‘cinematógrafo’, conforme indicam as cartelas iniciais. Há, no entanto, imagens dos indígenas Xetás feitas por Kozák em várias séries de filmes acervadas no Museu Paranaense, nas quais a confecção da machadinha é demonstrada.

²⁰ Em tradução livre: “Os últimos humanos da Idade da Pedra: Os Xetá”. Trata-se de material dividido em sete partes, filmado por Kozák em expedições a Serra de Dourados entre 1955 e 1958.

²¹ Depois de finalizada, a machadinha foi a ele oferecida, tendo sido incorporada à coleção Vladimir Kozák do Museu Paranaense. Na base de dados, consta como doado em 23/12/1991.

²² Tradução livre. No original: “Stone Age Mystified: Heta Indians of Brazil display the vanished art of making a stone ax; to them, it’s a pointless task” (KOZÁK, 1972, p. 14). Grifos meus.

sua existência material possível. Além disso, ver e rever estas imagens, munidos das informações sobre as condições de sua captação, pode povoar a leitura a interpretações diversas.



FIGURA 10: Indígena Xetá polindo uma pedra para execução da machadinha
Fonte: Longa-metragem *Os Xetá na Serra dos Dourados*, atribuído a José Loureiro Fernandes (1959)



FIGURA 11: Indígena Xetá utilizando a machadinha
Fonte: Longa-metragem *Os Xetá na Serra dos Dourados*, atribuído a José Loureiro Fernandes (1959)

É nesse sentido que as obras serão abordadas na pesquisa: o filme, ainda que seja uma cópia de um certo “original”, atesta um objeto e um gesto que testemunharam outro objeto, outro gesto. É um documento, mas não funciona somente como atestação, ilustração ou explicação do mesmo. De forma tão veemente quanto o próprio artefato, o filme testemunha sua feitura, o ato de seu nascimento, de sua existência. É como se o filme dissesse: “Eu estava lá, eu o conheci, eu vi quando aconteceu”. Então, Kozák, o indivíduo, não é o foco deste

trabalho, mas o seu arquivo, sua coleção, o legado de sua jornada na construção de um profuso arcabouço museológico cujo potencial de pensatividade amplia as possibilidades de leitura através do tempo. A partir das obras analisadas, pode-se perceber quais são os entrelugares do pesquisador-artista nelas manifestados, e quais são também as fronteiras difusas nas quais elas próprias residem ao serem agregadas à Coleção Vladimir Kozák.

Com foco nos filmes, além do cruzamento de textos teóricos e análise das imagens dos filmes, verteremos também a atenção ao ato da pesquisa em acervos audiovisuais, e o que as imagens em movimento em si implicam – antes do seu sentido, senão por sua materialidade, por sua presença. A película do filme vista tanto como texto quanto como artefato, documento físico que revela a dinâmica da atuação do filmador. Também serão agregados documentos extra fílmicos tomados como fontes que reforçam as hipóteses.

A título de mapeamento da leitura, o *Capítulo 1 – A trajetória de Vladimir Kozák: errância transdisciplinar* traz um panorama do percurso de vida e trabalho do cineasta e da instituição que salvaguarda a maior parte de seu legado, de modo a situar uma biografia da construção da coleção à qual os filmes pertencem. O *Capítulo 2 – A análise: cruzamento de fronteiras*, concentra-se na análise das imagens através das metodologias acima descritas, identificando elementos fronteiraços possíveis de serem observados através do visionamento e leitura das imagens. O *Capítulo 3 - Viagens, coisas e imagens em movimento* avança para a materialidade do museu e dos documentos, desvendando no documento questões levantadas pela própria análise, bem como sugerindo uma releitura decolonial dos mesmos.

1. A TRAJETÓRIA DE VLADIMIR KOZÁK

1.1 Errância transdisciplinar

Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que deles se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial (CALVINO, 1990, p. 131).²³

Vladimir Kozák nasceu em 19 de abril de 1897 em território tcheco, na região da Morávia. Seguiu o ofício do pai Francisco Kozák, formando-se engenheiro mecânico. Em simultâneo, influenciado pelos estudos da irmã Karla Kozák e pelos interesses da mãe Adolfinia Kozák, estudou também artes visuais, dedicando-se à pintura e à escultura. Ao longo da vida tornou-se fluente em ao menos três idiomas – alemão, inglês e português brasileiro. Exerceu também, em sua trajetória, para além das funções ligadas à sua formação, os cargos de cinegrafista, fotógrafo, desenhista, pintor, pesquisador, antropólogo autodidata, viajante explorador – atividades estas que não se delimitam claramente por locais ou períodos, mas se mostram concomitantes em gestos dentro de seus percursos profissional e pessoal. Foi um intelectual inclinado aos ideais político-culturais vigentes durante a década de 30, e se lhe pode dar a alcunha de antropólogo – embora no período a antropologia ainda estivesse definindo suas bases e não era incomum que diplomados em outras áreas atuassem no ramo. Enquanto pesquisador e explorador, coletou artefatos, produziu documentos e escreveu artigos de cunho antropológico, inclusive para revistas científicas estrangeiras ao Brasil.

Kozák teve também mais de uma nacionalidade: tcheca de nascença e brasileira por naturalização, e mais de um nome: entre os indígenas Borôro, etnia da região do Pantanal matogrossense, era chamado de *Braide Pemegare*: o branco bom (OKEBAKA apud TREVISAN, 1979, p. 07)²⁴. Um olhar panorâmico sobre seu percurso pode sugerir a imagem de um explorador aventureiro, como os polímatas cientistas modernos do século XIX, que desenvolviam métodos de conhecimento em variadas frentes de estudo, de modo interdisciplinar. Exemplo próximo e bastante conhecido é o prussiano Alexander von Humboldt, geógrafo, naturalista, explorador e filósofo, cuja expedição nas Américas no início do século renderam as primeiras descrições científicas da América Latina de um ponto de vista

²³ Comentário de Italo Calvino sobre a obra de Dante Alighieri, no livro *Seis propostas para o próximo milênio* (São Paulo: Companhia das Letras, 1990).

²⁴ Segundo Trevisan, o nome foi dado a Kozák por Okebaka, indígena da etnia Borôro, do território Orari Mogo Doge, e foi adotado pelos outros membros da comunidade.

ocidental moderno. Ao mesmo tempo, estes *viajeros ilustrados*, convictos de que estavam a travar uma luta contínua pelo conhecimento, anteciparam missões comerciais e produziram mapas essenciais às invasões e colonização europeias (SARLO, 2014, p. 115).

A visão positiva da aventura encontra respaldo em Georg Simmel, que a elabora enquanto um constructo social, numa estrutura em que relações sociais possam se desenvolver através de interações. A aventura é uma ação que se descola da totalidade da vida, evidencia-se como fragmento importante na fluidez dos acontecimentos, ainda que seja carregado de amplitude, profundidade, prazer e dor ao nível da experiência imediata. Em outras palavras, os fragmentos destacam-se, mas não são isolados, e assim a aventura implica um “dualismo que marca a internalidade do sujeito e, num movimento contínuo, se expressa nas formas que constituem o mundo social, ou seja, se externam na cultura.” (SIMMEL apud ROSATO, 2009, p.27).

No espelho dessa ideia de aventura estão os ambientes e os seres que são “visitados” por essas aventuras, e encontramos aí uma idealização dos processos de colonização – ou seja, de dominação de povos originários e de seus habitats. Muito do ardor colecionista de Kozák, por exemplo, está relacionado a “certa obsessão preservacionista e salvacionista da cultura material” (AMORIM, 2019). Assim, é possível compreender que Kozák documenta não somente um povo ou um ritual, mas todo um complexo cultural, material e imaterial, sendo que a imagem, além de documento, acaba se transformando também em objeto colecionável e de dominação. O colecionismo, como fenômeno europeu, opera como “mistura de curiosidade, de busca pelo desenvolvimento do conhecimento científico e da necessidade de justificar e enaltecer os projetos e ‘sucessos’ da expansão imperialista” (THOMAS, 1991 apud GIL, 2016, p. 114).

Este antagonismo nos chega como um novo item ao problema da pesquisa, e aqui nos interessa sobretudo, que é o entusiasmo de Kozák diante do mundo que leva-o a materializá-lo através do registro, de sua representação²⁵: no contato com os territórios, comunidades, pessoas específicas, plantas, objetos e experiências que se lhe apresentaram diante dos olhos, procurou produzir uma nova presença²⁶, seja pela coleta, pelo desenho, pela fotografia, pela

²⁵ Segundo Stuart Hall, em síntese, “representação significa utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo ou representa-lo a outras pessoas. [...] Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos.” (HALL, 2016).

²⁶ Aqui é trabalhado o conceito de presença de acordo com Gumbrecht, segundo o qual a presença se refere a uma relação espacial com o mundo, seus objetos e seus fenômenos, em contraponto ao que ele chama de efeitos de sentido, centrados na cultura da interpretação. A ideia se aplica não necessariamente à produção material de um objeto, mas conhecimentos e fenômenos comunicacionais menos fundados nos sujeitos (GUMBRECHT, 1948).

descrição verbal em cartas e diários, pelo registro fílmico, pelo agenciamento de gestos de reprodução de objetos. Ao mesmo tempo, Kozák também registra seu ato de dominação: após longas sequências idílicas do voo de araras vermelhas, elas aparecerão mortas, seguradas pelos exploradores em direção à câmera. Nos filmes abordados nessa pesquisa, quase toda a vida que é tocada pela câmera é seguida pela imagem de sua morte, como será demonstrado com maior detalhe na análise das imagens.

A partir desses aspectos, bem como de uma série de contingências como o fato de não ter se casado e nem ter tido herdeiros, uma instituição museal pública – o Museu Paranaense – incorporou sua herança jacente, criando assim uma coleção com seu nome que será um conjunto documental e tridimensional²⁷, com caráter etnográfico mas também pessoal, consistente de imagens que se tornam elas próprias artefatos coletados a partir da trajetória de um sujeito – inclusive ferramentas técnicas de uso próprio utilizadas na elaboração dessas imagens.

Os materiais de Kozák somam aproximadamente 4 mil correspondências, 30 diários de campo, 60 mil metros de filmes e 7 mil fotografias, sendo que a maior parte de seu acervo se encontra no Museu Paranaense e outra parte no Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR. Ainda há pinturas a óleo, aquarela e giz pastel, desenhos a grafite de mapas, retratos de pessoas, paisagens e tipografias produzidas à mão pelo próprio Kozák para compor cartelas e letreiros de seus filmes. Também há materiais de pintura e desenho (tintas, pinceis, gizes, grafites, etc.). Marcia Rosato aponta que no Museu Paranaense são 28.154 documentos de imagens, 4.831 correspondências, 1.637 títulos de biblioteca, 950 equipamentos e 31 cadernos de notas. Existem outras obras pictóricas, não musealizadas, no acervo pessoal de Edilberto Trevisan (ROSATO, 2009). Além disso, há a casa construída por ele próprio, no bairro Uberaba, em Curitiba – PR, em cujo quintal permanece estacionado seu veículo, uma pick-up da marca Chevrolet que, segundo fontes não passíveis de confirmação, foi utilizada em algumas das expedições por ele realizadas²⁸. A Casa Kozák é hoje uma casa de leitura, um espaço cultural público gerido pela Fundação Cultural de Curitiba e pode ser visitada pela comunidade.

Kozák chegou no Brasil em maio de 1924, a serviço de uma empresa multinacional de energia elétrica, instalando-se inicialmente no Espírito Santo. Durante 15 anos transitou pelo Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia, registrando em imagens fotográficas, desenhos, pinturas,

²⁷ Diz-se dos documentos não planos. De acordo com o a normativa da Biblioteca do Centro de Ciências Exatas e da Natureza da UFPR, “o documento tridimensional inclui esculturas, maquetes, objetos [...], entre outros” (MOTA, 2021, sem paginação). Disponível em: <http://www.ccen.ufpb.br/bsccen/contents/noticias/como-referenciar-documentos-tridimensionais>. Acesso em 25/01/2024.

²⁸ Informação obtida em mediação feita por funcionários da Casa Kozák.

filmes e relatos escritos²⁹ as paisagens e comunidades que conheceu. A partir da década de 1930, Kozák faz várias mudanças de cidade, sempre em função de seu trabalho como engenheiro, trabalhando em cargos de chefia em companhias de energia elétrica. Também é nesse recorte de tempo que adquire as primeiras câmeras de filme, uma *Pathé Baby* de 9.5 mm, uma *Victor*³⁰ e posteriormente uma *Bell & Howell* de 16mm. Expõe trabalhos artísticos pela primeira vez na VIII Exposição Mineira de Belas Artes (1931), de Belo Horizonte – MG, onde apresentou oito pinturas a óleo e treze aquarelas de temas diversos. Também expôs trabalhos no Museu Paulista, na UFPR e em mostras privadas em Curitiba (BENETTI, 2015, p. 92).

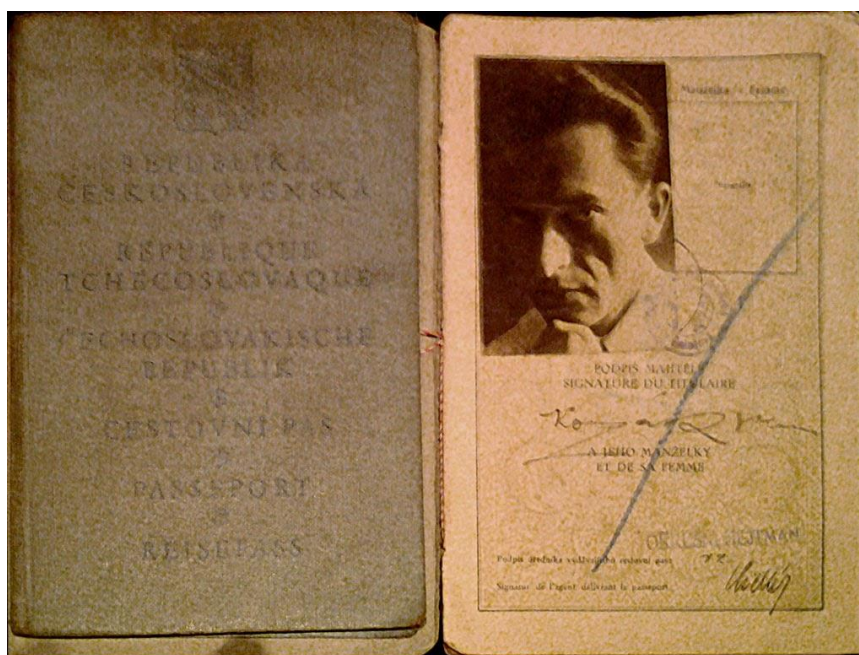


FIGURA 12: Passaporte Tcheco de Vladimír Kozák – Cidade de Bystrice, Tchecoslováquia
Foto: Daniele Carneiro. Fonte: Coleção Vladimír Kozák – Museu Paranaense

Mesmo com a realização da exposição, nesse momento Kozák ainda não tinha compromissos de publicação ou difusão do que produzia, e a diversidade de suportes e abordagens é uma característica do conjunto desses materiais. Exercia seus trabalhos artísticos de forma amadora. Como pontuado por Rosato (2009, p. 29), “o olhar de estrangeiro de Kozák, embora não seja o de um mero turista, não chega também a ser o de um intelectual” referindo-se tanto a intelectuais de ciências humanas quanto a produtores de imagem do período. Seu olhar também não pode ser considerado o de um virtuose, situando-se num entremeio, ainda

²⁹ Kozák escreveu diários entre 1924 e 1928.

³⁰ Não foi localizada nenhuma produção feita com esses equipamentos no Museu Paranaense (TREVISAN apud ROSATO, 2009, p.38).

assim mais próximo da academia do que das artes visuais. Ainda assim, continua sendo o de um estrangeiro que pouco socializava com os ambientes das artes locais.

Afinal, um imigrante só tem razão de ser no modo provisório e com a condição de que se conforme ao que se espera dele; ele só está aqui e só tem sua razão de ser pelo trabalho e no trabalho; porque se precisa dele, enquanto se precisa dele, para aquilo que se precisa dele e lá onde se precisa dele. (SAYAD, 1998 apud BENETTI, 2015, p. 60)

Em 1938, Kozák foi transferido como engenheiro elétrico para Curitiba. Era um período de agitação cultural voltada às aspirações patriotas do Estado Novo, fundado por Getúlio Vargas após um golpe de Estado no ano anterior. Nesse contexto, deve-se ter em mente que a cultura sempre ocupou a agenda dos governos militares no Brasil, tanto como estratégia de controle de conteúdo quanto como estímulo a uma produção cultural que se inclinasse à lógica vigente. O Estado Novo que vigeu de 1937 a 1945 tinha como um de seus pilares a ‘integração nacional’ num ambiente de regionalização e diferenciação social imensas. Nesse âmbito vende-se a ideia de uma ‘brasilidade’ que pode ser entendida como “a presença de elementos descritivos locais como traço diferencial e critério de valor” (NAPOLITANO, 2017).



FIGURA 13: Bahia, Pesca com Rede – Pastel sem fixação, 37 x 54 cm, anos 1930/40
Fonte: Coleção Vladimir Kozák, Museu Paranaense. Reprodução digital: Márcia Rosato

O momento que antecedeu o Estado Novo no Brasil já vinha sendo marcado, entre outros aspectos, pelo intervencionismo, pelo positivismo, por um ideal de construção de uma identidade nacional e pela criação de universidades e instituições de cultura e de educação, com participação cada vez mais ativa de intelectuais das ciências e das humanidades em posições de poder nestes espaços. Foram criados, por exemplo, o Serviço do Patrimônio Histórico e

Artístico Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Serviço Nacional do Teatro, o Instituto Nacional do Livro, além dos programas de radiodifusão e cinema educativos (SILVA, 1995).

A criação desta identidade, no Brasil, passava por um problema herdado do período imperial: a diversidade de culturas dificultava a identificação de símbolos, atos, heróis e culturas homogeneizantes. A temática racial já estava presente nas instituições, e a “solução” encontrada ao longo do tempo, cujo ápice acontece no Brasil República, foi o enaltecimento dos regionalismos (SCHWARCZ, 1993 apud MARANHÃO, 2006, pp. 08-10). No contexto político republicano, “o federalismo e a descentralização do poder abrem espaço para a busca de identidades regionais, a exemplo do gauchismo no Rio Grande do Sul, do bandeirantismo em São Paulo, da mineiridade em Minas Gerais e do paranismo no Paraná” (MARANHÃO, 2006, p. 10). Na capital da Província, o processo de modernização e urbanização levou em conta a criação de um ambiente intelectual através de meios de comunicação e opções de lazer e cultura:

[...] diversas instituições voltadas para a cultura, as artes e a educação, foram criadas na capital, como: Arquivo Público, em 1855, a Biblioteca Pública em 1857, a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná em 1866 e o Museu Paranaense em 1876 (CARNEIRO, 2001, apud MARANHÃO, 2006, p.11).

Kozák foi tornado diretor da seção educativa do Museu Paranaense em 1947, colaborando de forma voluntária com a construção do acervo da instituição através de pesquisas, expedições, coleta e realização de filmes educativos com inclinação aos preceitos do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), órgão governamental que promoveu a produção de material de audiovisual para escolas e instituições de pesquisa,

Criado em 1937 durante a Era Vargas, por iniciativa do Ministro da Educação e da Saúde Gustavo Capanema, o INCE foi “o grande impulso para a apropriação do cinema pelo Estado Novo” (CACEZES, 2023, p. 22). Tinha por finalidade produzir documentos fílmicos de manifestações culturais, científicas, cívicas e temas de História do Brasil para uso em ambiente escolar. Edgar Roquette-Pinto foi o diretor administrativo escolhido pelo Ministério, ficando à frente do Instituto durante onze anos devido à sua trajetória profissional anterior: trabalhou no Museu Nacional por 31 anos – de 1905 a 1936 – sendo os dez últimos como diretor da instituição. Formado médico, também ele seguiu uma carreira multidisciplinar, desenvolvendo pesquisas e atividades educativas de cunho etnográfico com foco no mapeamento da *gênese da nação*. Seu interesse científico nas doenças brasileiras o levou a acompanhar uma das

expedições empreendidas por Marechal Cândido Rondon, em 1913³¹. Nessa jornada, Roquette-Pinto lançou mão do cinematógrafo, da fotografia e do rádio para fazer registros e documentos dos locais por onde passou. Tendo participado de diversas outras expedições, coletou e registrou importante acervo documental para o Museu Nacional (PEREIRA, 2021, p. 03). Foi ainda censor e produtor de filmes e criador da primeira filmoteca do Brasil, em 1910, no mesmo museu (SANTOS, 2019)³².

Humberto Mauro foi o escolhido de Roquette-Pinto para a direção técnica do INCE, tendo produzido 357 filmes de curta duração (para que se encaixassem no horário escolar) durante os mais de 20 anos em que permaneceu no cargo. O realizador mineiro já tinha então uma carreira consolidada e uma relação profissional amistosa com o diretor administrativo desde a época do Museu Nacional. Além disso, os dois compartilhavam “influências modernistas, fortes na época, uma vez que sua principal busca, desde as primeiras produções, era capturar a essência da brasilidade rural” bem como a “as relações do homem com a terra” (SCHVARZMAN apud PEREIRA, 2021, p. 04). Neste período, pode-se dizer que havia uma tensão latente no cinema brasileiro entre a demonstração de caráter quase publicitário de aspectos da modernização frente a um desejo pelo registro da natureza, do bucólico e do selvagem. Eduardo Morettin aponta em seu artigo “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso” uma “necessidade de trazer à tona a vida real do brasileiro obscuro” com o objetivo de que o público das cidades tivesse “contato com o imenso Brasil desconhecido”. Esta “vida real”, entretanto, muitas vezes forjava um Brasil de caráter ‘pitoresco’ (apud NOGUEIRA & SENN, 2021, p. 22).

Retomando o contexto local, neste momento no Paraná é José Loureiro Fernandes³³ o gestor do Museu Paranaense – o mais antigo museu do Estado do Paraná com vocação inicialmente voltada à etnografia, à antropologia e à construção do espírito paranista – e também é ele o responsável pela nomeação de Kozák para a direção da Seção de Cinema Educativo e

³¹ A Expedição Científica Rondon-Roosevelt ocorreu entre 1913-1914, visando seguir o curso do rio da Dúvida a fim de determinar se o mesmo era ou não afluente do Amazonas, e teve como líderes Marechal Cândido Rondon e Theodore Roosevelt, sendo patrocinada em parte pelo Museu Americano de História Natural (EUA).

³² Informação obtida no Boletim Eletrônico da Sociedade Brasileira de História da Ciência. Para mais informações sobre o processo de colecionamento empreendido por Edgar Roquette-Pinto, consultar a dissertação de mestrado da Prof.^a Dra. Rita de Cássia Melo Santos, cuja pesquisa intitulada *No Coração do Brasil: Roquette-Pinto e a expedição à Serra do Norte* foi defendida em 2011 e faz parte do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia Social do Museu Nacional.

³³ José Loureiro Ascensão Fernandes (1903-1977) foi professor, médico, antropólogo e historiador português naturalizado brasileiro. Foi um dos grandes responsáveis pela consolidação da antropologia e arqueologia no Paraná, e foi figura determinante para o desenvolvimento do Museu Paranaense e a criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (AMORIM, 2021, p. 35). Introduziu na Universidade do Paraná a disciplina de Antropologia nos cursos de História/Geografia e Ciências Sociais, sendo que na região sul, a institucionalização, inicia-se, no Paraná (HELM, 2006 apud REIS, 2014, p. 14).

posteriormente cinetécnico na FFCL. Pode-se traçar um breve paralelo entre a trajetória profissional de Roquette-Pinto junto a Humberto Mauro, e à de Loureiro junto a Kozák: duas figuras importantes em posições de poder trazendo para perto de si os melhores cinegrafistas à disposição para construir um acervo educativo e documental de imagens em movimento com foco nos regionalismos. O que os diferencia é que Humberto Mauro já possuía uma carreira e experiência consolidadas como cineasta documental, e Roquette-Pinto também já atuava no âmbito das comunicações. A falta de parcerias nesse meio, bem como a ausência de um “ambiente de produção cinematográfica melhor consolidado” no Paraná pode ter sido um dos fatores que impediu que Kozák despontasse como reconhecido cineasta paranaense ou mesmo brasileiro. Além disso, como aponta Rosato, o fato de ter trabalhado durante toda sua vida como técnico limitava seu acesso a recursos institucionais, como financiamentos e publicações.

Os financiamentos para suas pesquisas e viagens de trabalho, por exemplo, dependiam da mediação dos agentes que tinham acesso aos mecanismos de obtenção de verbas, e também da consideração sobre a relevância do trabalho ou até mesmo da disposição em acolher suas solicitações. Tanto é assim que grande parte de seu trabalho foi financiada com seus próprios recursos. (ROSATO, 2009, p. 85)



FIGURA 14: Indígena Xetá (à esquerda) e José Loureiro Fernandes (à direita)
Autor: Vladimir Kozák. Fonte: Coleção Vladimir Kozák, Museu Paranaense

Após o período de trabalho intenso, percorrendo o Paraná e o Brasil, colaborando na construção de acervos importantes, Kozák se aposenta em 1969, e permanece recluso na casa em que viveu com sua irmã Karla Kozák, no bairro Uberaba, em Curitiba. Karla havia morrido em 1962, em decorrência de malária. Kozák veio a falecer 17 anos depois, vítima de um acidente vascular cerebral. Em nota, Márcia Rosato informa que Oldemar Blasi (1920-2013), diretor do Museu Paranaense de 1967 a 1983, foi o curador no processo de arrecadação dos

bens de Kozák para o Estado, diante das disposições judiciais, já que o pesquisador não deixou herdeiros após sua morte em 1979 (2016, p. 27).³⁴ Em 2017, parte da Coleção Vladimir Kozák produzida entre 1948 e 1978, sobre as populações indígenas do Brasil, obteve certificação junto ao Programa Memória Mundo pela UNESCO.

1.2 Paranaense, estrangeiro, universal

A exemplo da professora Celina Alvetti, podemos considerar Kozák um cineasta paranaense – não somente pelo simples fato de ter-se radicado no estado, mas também por ter realizado a maior parte de sua produção audiovisual em função de sua ligação com instituições locais, com recursos provenientes do poder público estadual. A jornalista ainda vai considerar paranaenses as obras que permitiram “a evolução do movimento cinematográfico local” (2005, p. 01). No entanto, seu “olhar estrangeiro” (SEVERO, 2021, p. 131) não deve ser desconsiderado ao analisar suas imagens.

A autora, curadora de arte, cineasta e teórica israelense Ariella Azoulay convoca uma revisão crítica da história oficializada da invenção da fotografia, que foi criada e contada pelo imperialismo, o mesmo que determinou uma espécie de “domínio público” sobre os povos que iam sendo “conquistados” nas viagens exploratórias (AZOULAY, 2019). A autora pondera que, desde o século XV a prática de desenhar “outros” povos (não europeus) e os elementos de sua cultura, como método de documentação e registro, já era vigente. Com o avanço da modernidade, os países colonizadores passaram a temer uma “perda” da origem das “outras” culturas. Daí decorre o que é chamado por alguns teóricos de *etnografia ou antropologia de urgência*, vigentes sobretudo nas primeiras três décadas do século XX:

Incentivado por Albert Kahn (1860-1940), [...] [que] pretendia com as imagens aproximar o mundo e assim cumprir a missão de promover a paz e a fraternidade entre os povos. Sua convicção era que conflitos entre nações poderiam ser evitados pelo mútuo conhecimento de suas culturas e povos. O banqueiro criou várias instituições destinadas à cooperação internacional, recrutou mais de cinquenta profissionais que foram enviados para cerca de sessenta países, a fim de fotografar e filmar em cores, realizando um inventário do globo terrestre, no qual foram retratados os mais diversos temas, envolvendo cerimônias públicas ou mesmo cenas cotidianas protagonizadas por anônimos. [...] o projeto foi intitulado: “Os Arquivos do Planeta”. (RIBEIRO, 2005, p. 626 apud CACEZES, 2023, p. 57)

Esse modo de pensar focado na urgência não só foi simultânea ao desenvolvimento do cinema e expansão da fotografia, como utilizou-se dessas ferramentas para acelerar esse

³⁴ O processo de Herança Jacente de Vladimir Kozák consta nos Autos nº. 12094 da 8ª Vara Cível de Curitiba.

registro. Inclusive, o próprio advento do cinema se beneficiou desse afã pelas imagens de lugares distantes, selvagens, de culturas completamente diversas – diga-se, diversa da cultura europeia e da América do Norte colonizada. O cinematógrafo Lumière, por exemplo, foi enviado aos mais diversos lugares do mundo, criando um tipo de gênero que será, mais tarde, associado aos *travelogues*, ou filmes de viagem. Toda essa ideia se comunica com a ideia de colecionismo de artefatos de outros povos, este Outro que é “passível de ser explorado, junto com o território que habita; um Outro que deve ser civilizado e salvado” (GIL, 2016, p. 122).

As cartelas dos filmes de Kozák eram todas em língua inglesa. A ideia do inglês como língua universal já vinha sendo construída inclusive no final do século XIX, quando todos os continentes já tinham países dominados pela colonização inglesa. A ideia se popularizou ainda mais a partir de 1945, após o fim da Segunda Guerra Mundial, com a vitória dos aliados e os EUA se consagrando como grande potência mundial (SANTOS, 2011, p. 42). Além disso, Kozák mantinha contato com muitas pessoas de fora do Brasil:

Estimo que 51% dos seus contatos eram do exterior e 49% do Brasil. Há uma pluralidade de correspondentes tratando de diversos assuntos que indicam muitas direções, pois dizem respeito a contatos comerciais, como compra ou pesquisa para material de filmagem, fotografia e pintura; pagamento de material importado; solicitação para uso de imagens produzidas por Kozák e doações para refugiados da Segunda Guerra, entre outros. Também são discutidas questões profissionais e pessoais, há diálogos com amigos de diferentes meios: intelectuais, homens e mulheres do Brasil e do exterior. (BENETTI, 2021, pp. 12-13)

Desse modo, Kozák tinha bastante interesse em manter relações com instituições antropológicas dos Estados Unidos, como o Museu Americano de História Natural. Contudo, dado seu círculo de contatos de diversos locais, é possível imaginar que escrever as cartelas em inglês permitiria um acesso global e poderia aumentar sua chance de reconhecimento, não apenas como pesquisador e antropólogo, mas também como cineasta.

Kozák tinha as duas ambições. Ao mesmo tempo em que se correspondia com o Museu Americano de História Natural e escrevia artigos para revistas especializadas em antropologia, também cultivava certo conhecimento sobre cinema. Numa correspondência incorporada à sua coleção após sua morte, datada de 14 de janeiro de 1948, a Liga de Cinema Amador³⁵ de Nova Iorque lhe envia a confirmação do recebimento do pagamento de taxa para renovação de sua filiação.

³⁵ *Amateur Cinema League* (ACL), no original. Foi fundada na cidade de Nova York em 1926. Foi a primeira associação internacional para cineastas não profissionais, estimulada pela crescente popularidade da subcultura do cinema amador no final da década de 1920.

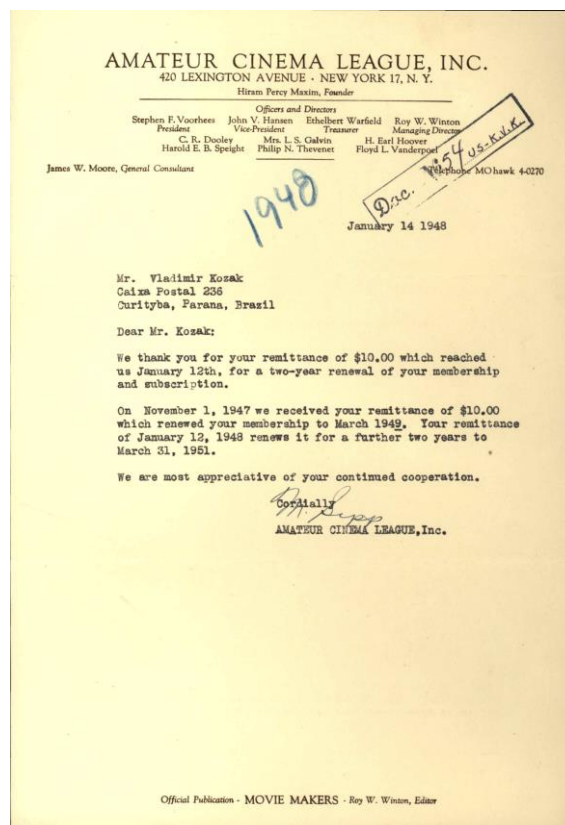


FIGURA 15: Correspondência da Liga de Cinema Amador de Nova Iorque para Vladimir Kozák³⁶
Fonte: Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

Quase 30 anos mais tarde, em outra correspondência, dessa vez da parte de Kozák para o Museu Americano de História Natural, faz referência a alguns cineastas chancelados como documentaristas:

[...] tais como Robert Flaherty, Armand Denis, Martin Johnson, Walt Disney, Harald Schultz e Darcy Ribeiro. Ele próprio classificou seus trabalhos como filmes “documentários”, reafirmando sua importância como instrumento de registro, especialmente no campo científico e na reprodução do conhecimento. (KOZÁK, 1976, p. 2, apud CACEZES, 2023, p. 59)

Há ainda um elemento visual dos filmes que pode ser analisado nesse sentido. Kozák fazia questão de creditar a si mesmo como o cinegrafista ou o fotógrafo dos filmes. Basta nos lembrarmos da insígnia contendo as letras VK (que remete à dos estúdios dos irmãos Warner). Kozák também elaborou uma cartela com o brasão contendo seu nome precedido pelo termo *Photography (sic)*³⁷.

³⁶ Em tradução livre: “Caro Sr. Vladimir Kozák: / Agradecemos o envio de US\$10,00 que nos chegou no dia 12 de janeiro, para a renovação de dois anos da sua inscrição e filiação. / No dia 1º de novembro de 1947 nós recebemos sua remessa de US\$10,00 que renovou sua filiação até março de 1949. Seu envio de 12 de janeiro de 1948 a renova por mais dois anos, até 31 de março de 1951. / Apreciamos sua contínua colaboração. / Cordialmente, / Liga de Cinema Amador S/A.”

³⁷ Em inglês, o termo correto para a função da pessoa que faz a fotografia de um filme é *cinematography*.



FIGURAS 16 A 18: Rascunho e brasões pintados à mão por Kozák, para créditos de filmes³⁸
 Fonte: Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

Não há urgência em localizá-lo dentro de uma filmografia, ou de definir a nacionalidade de seus filmes, mas de situar seu percurso em zona limítrofe conceitual, uma tríplice fronteira, neste caso: um cinema feito no Paraná, porém estrangeiro, com aspirações “universais”. Estes entrelugares podem ser identificados na trajetória do sujeito e se refletem nas características de sua obra, como veremos no capítulo a seguir.

³⁸ O desenho das imagens de fundo e das próprias letras das cartelas para os filmes eram totalmente artesanais, sendo que a maior parte se encontra salvaguardado no MUPA. Estes brasões podem ser identificados no acervo, respectivamente, através dos RG: MP.KO.1297, MP.KO.16166 e MP.KO.16165.

2. A ANÁLISE: CRUZAMENTO DE FRONTEIRAS

2.1. Pontos de conflito e de contato

A fronteira, se considerada como um espaço entre pelo menos dois mundos diferentes, será sempre marcada pelo resultado deste encontro. “A fronteira não implica necessariamente isolamento, mas conflito e contato” (PEREIRA, 2022, p. 70). Estar situado entre limites que se querem distintos é perceber que a linha pode ser mais imaginária do que se presume. Em sentido figurado, encontrar estas fronteiras pode significar se deparar com mais questionamentos do que definições, o que torna o trajeto um tanto mais interessante. Uma fronteira é um lugar de passagem, portanto, um movimento.

De início, devemos dizer que um acervo de museu em si já está permeado por dilemas de conflito e contato. No livro ‘O sabor do arquivo’, a historiadora francesa Arlette Frage pontua que diante de um conjunto de documentos se pode pressentir “ao mesmo tempo a força do conteúdo e a impossibilidade de decifrá-lo, a ilusão de restituí-lo”. A obra trata de processos de pesquisa de documentos judiciais do século XVIII, e ela fala sobre estar diante de fichas intermináveis de processos criminais antigos em suporte papel, cujas características físicas inspiram entusiasmo e ao mesmo tempo solidão. A impotência é um sentimento que se pode manifestar diante de uma multidão de anônimos da história. A autora define a emoção que a materialidade do documento pode causar como uma tensão constante entre “a paixão de recolhê-lo inteiro, de oferecê-lo integralmente à leitura, de jogar com seu lado espetacular [...] e a razão que exige que ele seja habilmente questionado para adquirir sentido (2017, p. 21).

Num arquivo audiovisual, essa tensão nos provoca o tempo todo. Pois não se trata somente da materialidade dos documentos de mídia, mas também de todo o conjunto de documentos que envolve tanto os suportes de mídia quanto outros artefatos ao redor, como diários, relatórios, fotografias, cartazes, equipamentos, etc. em suma, o que se chama de *memorabilia*. De modo a organizar-se diante da multidão de materiais, este capítulo vai elencar e comentar aspectos das imagens em movimento, convocando outros documentos quando possível e necessário. O objetivo está conforme a ideia de arqueologia das mídias: “tornar o passado estranho de novo” (ELSAESSER, 2018, p. 248).

2.2 Início do percurso

Recordamos aqui que o Museu Paranaense guarda 28.154 documentos de imagens (ROSATO, 2009), dos quais fazem parte os filmes em película. No entanto, como bem denuncia o cineasta e pesquisador Fernando Severo:

Mais de quarenta anos depois do falecimento de Vladimir Kozák, ainda não foi estabelecida sua filmografia oficial a partir dos acervos do Museu Paranaense e da Universidade Federal do Paraná, porque os dados disponíveis a respeito ainda não são suficientemente objetivos e conclusivos. [...] Quando assisti aos filmes do Museu Paranaense na moviola da Cinemateca, encontrei vários deles emendados num único carretel. (2021, p. 140)

Os filmes estão acondicionados em reserva técnica climatizada, com exaustão e acompanhamento da Umidade Relativa do Ar. Estão junto a outros materiais como pinturas, negativos, positivos e fotografias impressas e objetos da Coleção, além de livros raros e antigos de outras coleções do Museu.

Um primeiro arrolamento feito por Edilberto Trevisan estima 50 horas de projeção, divididas em categorias: 19 filmes documentários e de etnologia, 15 documentários de natureza científica, 23 documentários de viagens e 2 títulos sobre tradições folclóricas, somando 59 filmes (TREVISAN, 1979, apud SEVERO, 2021, p. 140). Nenhum dos filmes possui banda sonora.

Os filmes analisados nessa pesquisa não possuem um título oficial, como boa parte dos materiais filmados por Kozák. Apenas um pequeno conjunto conta com cartelas de títulos específicos que, em sua maioria, são em língua inglesa. *Rio Paraná* e *Arara II* são dos poucos filmes da coleção em que a maioria das cartelas iniciais estão em língua portuguesa, embora todo o restante esteja em inglês. É possível propor que, além de serem filmes feitos, evidentemente, a partir de um olhar estrangeiro, foram realizados também para um olhar de fora, ou seja, ainda que correspondam a uma demanda local, e inclusive regional e política³⁹, o espectador ideal de Kozák não é apenas brasileiro ou paranaense.⁴⁰

³⁹ Na década de 1940 o antigo território do Iguacu estava em processo de reincorporação ao Estado do Paraná. “Essas viagens foram realizadas sob os auspícios do Museu Paranaense e do governo Lupion, cuja incumbência vinda do palácio do governo coube ao professor Loureiro Fernandes, que deveria organizar os trabalhos pertinentes” (ROSATO, 2009, p. 67).

⁴⁰ Kozák mantinha também uma relação de comunicação frequente com instituições estrangeiras, como pode ser visto nas cartas trocadas com pessoas ligadas ao Museu Americano de História Natural. Além disso, naquele momento, o inglês já era uma língua falada em todos os continentes do mundo devido à colonização inglesa. Os Estados Unidos já tinham garantido a posição de nação mais poderosa no mundo. Inclusive, é na segunda metade do século XX que se movimenta a ideia do inglês como língua global (SANTOS, 2011, p. 49).


Mesmo que estes dois filmes contenham cartelas iniciais, não se sabe exatamente se funcionam como títulos, subtítulos ou informações sobre o conteúdo. No início do primeiro filme, há 05 cartelas em sequência: a primeira é o brasão do governo do estado do Paraná; a segunda cartela é uma pintura de Araras voando, a terceira é a mesma pintura com a palavra “Arara”, na quarta a palavra é substituída por “*Photography: Vladimir Kozák*” e na quinta pode-se ler o termo “Rio Paraná” em cor clara e brilhante sobre um fundo azul escuro. No segundo filme, repete-se as quatro primeiras cartelas, com exceção da quinta. Nas fichas cadastrais do acervo do Museu Paranaense as obras estão identificadas como “Filme – Paraná – (Arara) – I” e “Filme – Paraná – (Arara) – II”. No disco rígido externo onde estão armazenados pelo museu os filmes digitalizados, os dois estão nomeados com seus números de registro geral⁴¹ dentro de uma pasta intitulada “Rio Paraná Guaranis no Rio Ivinhema Araras na Chapada dos Viadeiros (*sic*)”, seguindo a provável lógica de identificar as pastas por etnia do grupo indígena filmado e pelo conteúdo das obras. Nos estojos das películas pode-se ler nas etiquetas os títulos “Paraná – (Arara) I” e “Paraná – (Arara) II”. A fim de simplificar a escrita e o entendimento de quem lê, nesta pesquisa serão adotados os títulos *Rio Paraná* para o primeiro e *Arara II* para o segundo da série, como modo de menção e diferenciação dos dois filmes.

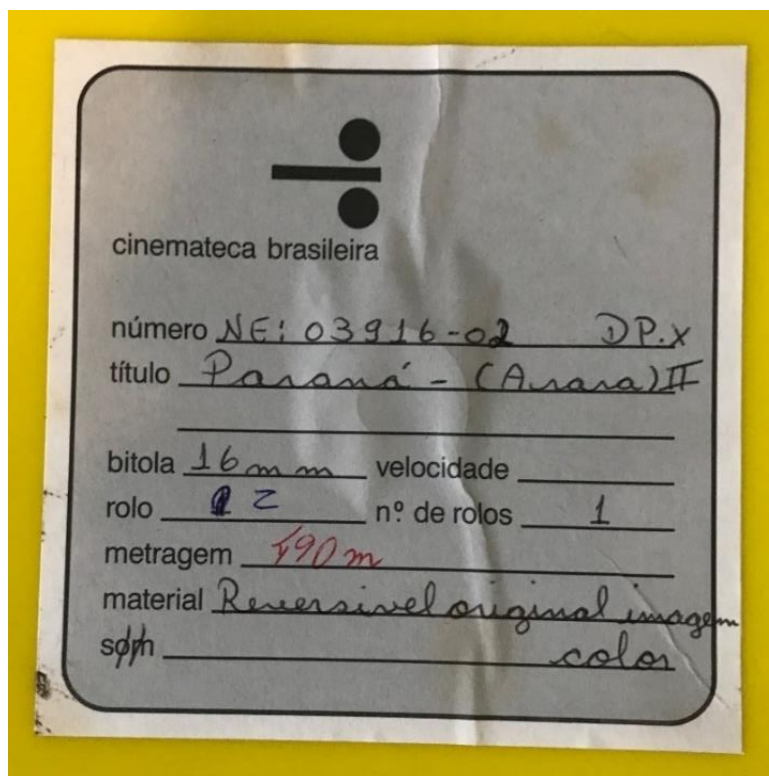


⁴¹ O Registro Geral desses itens no acervo do Museu Paranaense são *Rio Paraná*: RG MP.KO.12586 e *Arara II*: RG MP.KO.12587.



FIGURAS 19 a 23: Sequência de cartelas iniciais de *Rio Paraná*
 Fonte: Fotogramas do filme *Rio Paraná* (1948, 46 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

 cinemateca brasileira	
número	NE:03916-01 DP.X
título	Paraná - (Amara) I
bitola	16mm
velocidade	
rolo	2
nº de rolos	1
metragem	500 m
material	Reversível original imagem
sd/h	solos



FIGURAS 24 e 25: Etiquetas da Cinemateca Brasileira⁴² nos estojos dos filmes *Rio Paraná* e *Arara II*
Fotografia por Cristiane Senn. Fonte: Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

Embora cada um tenha sua indicação de início e fim, *Rio Paraná* e *Arara II* são como dois capítulos de um mesmo conteúdo. Foram produzidos durante expedição realizada em 1948 para regiões de fronteira entre Paraná, Paraguay e Mato Grosso⁴³ através da bacia do Rio Paraná para chegar ao Rio Ivinhema, e depois fazer o caminho de retorno. No visionamento fica bastante clara a relação de continuidade entre os dois filmes, tanto pelas imagens quanto pelas cartelas explicativas que falam dos acontecimentos e dos percursos.

Qualquer que seja o domínio da pesquisa, é bastante comum encontrar olhares instigados pela primeira impressão que as imagens audiovisuais de Kozák nos causam. A Kozák são atribuídas algumas das primeiras imagens a cores do cinema feito no estado, e é considerado o nome mais relevante da segunda época do cinema paranaense, que vai de 1931 a 1968, conforme a jornalista e pesquisadora Celina Alvetti (2005, p. 05).

De todo modo, é fato que Kozák, o sujeito, vem sendo considerado um cineasta, ainda que tardiamente. Ele é um dos nomes trabalhados no livro *Cineastas do Paraná – Primeiros Tempos* (2021), dividindo a atenção do volume com outros pioneiros já bastante consagrados

⁴² A relação dos filmes de Kozák com a Cinemateca Brasileira será apresentada no subcapítulo 3.4.

⁴³ O Estado do Mato Grosso do Sul veio a existir somente em 1977.

como Annibal Requião, João Baptista Groff, Arthur Rogge e Eugenio Felix⁴⁴. Vladimir Kozák é também um verbete no *Dicionário de Cinema do Paraná* (2005)⁴⁵. Mas antes disso, aquele que filmou as *Maravilhas do Paraná*⁴⁶ somente passou a ser chamado de cineasta após o lançamento do documentário *O mundo perdido de Kozák*, curta-metragem documental feito em 1998 por Fernando Severo, cineasta, professor e autor do capítulo sobre Kozák na referida publicação. De acordo com o próprio, mesmo que seja um “cineasta de pleno direito”, o termo

cineasta só vem aparecer associado a Kozák a partir das matérias jornalísticas e críticas publicadas por ocasião da estreia e circulação nacional e internacional de meu filme. Nele procurei deixar evidente que falava de um artista que utilizava o cinema para particularizar uma visão original do mundo, característica que o aproxima de um verdadeiro autor cinematográfico. É compreensível que Kozák não tenha alcançado esse reconhecimento em vida devido às características típicas do gênero documental, pouco difundido no Brasil fora do campo educativo e institucional nas décadas em que ele foi mais atuante, do início dos anos 1930 até o início dos anos 1960. (SEVERO, 2021, p. 133)

Esta circunstância é confirmada por Carlos Roberto de Souza, preservador audiovisual e pesquisador que, em 1992, era o responsável pelo acervo da Cinemateca Brasileira, e veio a ter contato com a obra de Kozák a pedido do professor Maury Rodrigues da Cruz, então diretor do Museu Paranaense. Souza realizou uma visita técnica ao acervo do Museu e redigiu um parecer técnico, datilografado em papel timbrado da Cinemateca Brasileira, sobre as condições da coleção de películas. Na introdução de seu relatório, afirma que a obra cinematográfica do realizador de origem tcheca, embora conhecida nos meios acadêmicos locais,

permaneceu à margem do cinema brasileiro propriamente dito porque seus filmes – realizados em 16 milímetros e sem trilha sonora – não eram exibidos nos circuitos comerciais. Trata-se, basicamente, de uma obra de documentação antropológica, além de filmes de viagem e sobre tradições folclóricas, flora e fauna, e algumas reportagens. A figura e os filmes de Kosák (*sic*) só passaram a ser mais amplamente conhecidos através do belo documentário (*O MUNDO PERDIDO DE KOSAK*. 1988) que o cineasta Fernando Severo realizou sobre os mesmos.

A partir destes dados, vê-se que é relativamente recente a abordagem do ponto de vista estético para o material de Kozák. É preciso portanto chamar novamente a atenção para a importância de se contribuir com um olhar do ponto de vista das artes do cinema e do vídeo, no propósito de enriquecer discussões acerca de sua obra audiovisual para ambos os lados: no ambiente audiovisual, trazer uma análise crítica de sua obra, para somá-la aos gestos de

⁴⁴ O livro, organizado por Cristiane Wosniak e Eduardo Baggio, ainda conta com textos sobre Hikoma Udihara, José Cleto e um capítulo sobre mulheres pioneiras (ou suas ausências).

⁴⁵ Organizado por Francisco Alves dos Santos, publicado em 2005.

⁴⁶ Atribui-se a Kozák a autoria deste filme, datado de 1939, que foi um dos primeiros filmes a cores feitos no estado.

reconhecimento e validação do seu fazer artístico desde o pontapé inicial de Fernando Severo; estabelecer, com os contextos sociológico e histórico, um diálogo de métodos de leitura de imagens, trazendo observações técnicas e estéticas para estes registros que, no mais das vezes, servem tão somente como fonte de pesquisa indistinta de outros documentos, e deles aproveitar os métodos de revisão crítica.

A visão de Kozák como um “injustiçado” do cinema e das artes está em diversas pesquisas, inclusive das áreas da antropologia e da educação. Não existe erro nesse clamor: é comum que coleções audiovisuais fiquem longos anos guardadas em acervos particulares, ou esquecidas pelo campo do cinema e das artes por estarem dentro de reservas técnicas de museus históricos, etnográficos e outros. O problema é maior ainda do que o esquecimento intelectual por parte de algumas disciplinas: é raro que estas instituições, possuindo um sem número de artefatos nos mais diversos suportes, possuam condições de guarda, conservação, preservação e acesso ideais para películas de filmes. O Plano Nacional de Preservação Audiovisual, aponta o seguinte diagnóstico das instituições:

Entidades de salvaguarda de acervos audiovisuais com: Infraestrutura precária; recursos humanos e financeiros insuficientes e instáveis; formação insuficiente e/ou desatualizada de parte dos funcionários ativos nas instituições. Ao mesmo tempo, existência de profissionais capacitados fora das entidades; deficiência no inventário, diagnóstico do estado de conservação e catalogação dos acervos e coleções; falta de uma política de acervo na quase totalidade das instituições e também nas iniciativas independentes; e dificuldade de acesso público aos acervos. (ABPA, 2023, p. 03)⁴⁷

Esta análise não desconsidera esta conjuntura. Ao contrário, em textos ou filmes que advogam em favor de um conteúdo que se julga mal reconhecido, é bem provável que sejam encontrados dados qualitativos e quantitativos bastante precisos. Eles fazem a justiça que almejam: trazem à tona a obra e o sujeito que merece reconhecimento pela qualidade de seu trabalho. Contudo, aqui se propõe uma análise dessas imagens do ponto de vista audiovisual, porém emprestando alguns conceitos e olhares que a história e a antropologia costumam utilizar para relativizar conteúdos etnográficos.

Em menção à metodologia interpretativa da antropóloga Marilyn Strathern, que aparece no ensaio “Sobre o espaço e a profundidade”, a pesquisadora Paula Viana dos Reis comenta que, ao descrever quatro fotografias, Strathern discorre sobre os limites existentes em conhecer todo o conteúdo dessas imagens e ao mesmo tempo mostra que isso não significa que não haja nada a ser interpretado. A autora considera “a ‘interpretação’ na tradição modernista

⁴⁷ Acesso via participação do fórum online de membros da ABPA. Acesso em 12/07/23. Também disponível em: <https://abpanet.org/plano-nacional-de-preservacao-audiovisual>.

como um ato de singularidade, ou seja, um ato que torna singular aquilo que é interpretado e, conseqüentemente, possibilita uma oscilação de visões (pontos de vista)” (STRATHERN, 2011, apud REIS, 2014).

Ainda que sua visão interpretativa da imagem esteja sendo considerada para um trabalho etnográfico, sugere coerência também com o autor e a obra aqui analisados. A citação acima, por exemplo, descreve o modo como o próprio Kozák se relaciona com o mundo e o registra, baseado na ideia de uma materialidade cientificista ligado a uma estética naturalista. Em seus filmes, concorrem e se complementam modos de registro e de documentação e gestos cinematográficos que denotam visão de mundo e ato interpretativo por parte de quem filma.

Junta-se a esta proposta de leitura uma proposição de relação dialógica no tempo, retomando imagens feitas em contexto dessemelhante do nosso, o que implica armadilhas da memória e consciência dos tempos subjacentes tanto à produção quanto ao visionamento das obras. Por isso, também são engajados conceitos de cinema documentário e encenação, a partir de Silvio Da-Rin na obra *Espelho Partido*, Ray Edmondson com *Preservação audiovisual – Filosofia e princípios* e antropologia da imagem a partir de Etienne Samain em *Como pensam as imagens*.

2.3. Fronteiras em *Rio Paraná* e *Arara II*

Rio Paraná e *Arara II* foram realizados a partir de uma expedição realizada pela equipe científica do Museu Paranaense à região de fronteira entre Paraná, Paraguay e Mato Grosso, na qual se manifestou o encantamento profundo do realizador pelas abundantes araras vermelhas da região da Chapada dos Veadeiros. Em *Rio Paraná* as aves vão aparecer “em ação” mais perto do final do filme, para reaparecerem em abundância em *Arara II*, permeando os acontecimentos do início ao fim da obra. Mesmo assim, elas ilustram as cartelas iniciais nos dois filmes. Kozák viria a utilizar a cartela onde se lê “Photography – Vladimir Kozák” em filmes posteriores, como se pode verificar na FIGURA 22, que mostra o início do filme sobre os Xetás, na superfície da respectiva película.



FIGURA 26: Película do filme *The Hëta (Os xetás)*, 1965, cópia cor, 16mm
Foto: Cristiane Senn. Fonte: Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

Rosato nos informa que a expedição “tinha como tarefa: investigar sistematicamente do ponto de vista geológico, botânico, zoológico, antropológico as várias zonas do Paraná” (MOURE apud ROSATO, p. 77, 2009).⁴⁸ Estiveram presentes na jornada, além de Vladimir e Karla Kozák, o zoólogo e entomólogo Pe. Jesus Moure (1912-2010), o botânico e farmacêutico Carlos Stellfeld (1900-1970) e o botânico Ralph Hertel (1923-1985), todos eles funcionários do museu.⁴⁹ Fica bastante claro que o propósito destas expedições, bem como a presença de Kozák nas mesmas, tinha objetivo científico, ainda que motivada por demandas políticas. Os relatórios do MUPA mencionam os trabalhos de Kozák como “documentação fílmica/cinematográfica” (ROSATO, 2009, p. 74-75).

Tendo ambos um caráter de complementaridade – por seus elementos, pelas escolhas do realizador, por serem fruto da mesma empreitada, a análise toma os dois como um conjunto, sem submetê-los a capítulos separados. De todo modo, sempre há no texto a identificação de cada descrição ou imagem e a qual dos dois filmes pertence.

Em relação, portanto, aos conteúdos da série, pode-se dizer de modo objetivo que *Rio Paraná* trata de registros de percurso por rios (Acará, Paraná, Ivaí, Ilha Grande), de transporte de erva-mate, das Sete Quedas em Guaíra, do registro e coleta de espécies de borboletas, abelhas e outros insetos, de coleta de espécimes de jacutingas e tucanos, de pesca e secagem de peixes diversos, de um grupo de indígenas Caiuás e dos movimentos de um bando de Araras no Paredão do Veado. Já *Arara II* traz mais (e muitas) imagens de Araras, além do trabalho do

⁴⁸ “Uma Expedição Científica ao Iguassú”, Jornal *O Dia* (domingo), 24/08/1947.

⁴⁹ Na plataforma Pergamum as fotografias da expedição indicam Kozák, Karla e João José Bigarella. A informação no texto acima é da tese de Márcia Rosato, referenciando um relatório de 1947 do próprio Museu Paranaense, o que dá mais credibilidade à informação.

‘naturalista’ dissecando aves, do trabalho do pescador dissecando peixes, de paisagens e detalhes da flora local, de captura de cobra, de cultivo de tabaco, de transporte de grandes toras de árvores com alçaprema e finaliza com as Cataratas do Iguçu.

Mas podemos mudar a perspectiva descrevendo o modo específico como Kozák realizou e montou estas imagens.

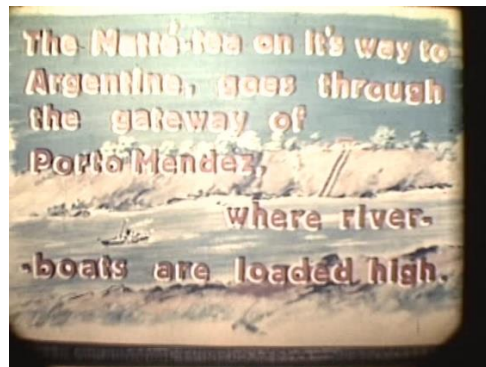
Estando a obra em silêncio, como todas de Kozák, o procedimento sugere um método de observação através de variados pontos de vista. Isso porque o filmador parece se aproximar aos poucos do filmado, mostrando sempre algo relativamente amplo para chegar a um plano muito próximo, e eventualmente eleger um ponto de vista inesperado. Isso sem necessariamente obedecer a uma ordem de fatos e acontecimentos, mas por vezes criando breves narrativas sentimentais:

É assim numa das primeiras sequências de *Rio Paraná*. Vemos o Rio Acaraí, algumas cachoeiras do lado paraguaio, e embarcações de transporte de grandes cargas de erva-mate. Vemos o cargueiro de longe, atracado em Porto Mendez, e seguimos para uma série de planos, alguns mais próximos e outros mais distantes, até que a câmera está dentro do barco, registrando passageiros e o carregamento mate. Os planos são muitos, sem necessariamente construírem um ritmo de montagem, como se as filmagens fossem acontecendo a esmo, com ideias vindas no momento da realização, e sobre as quais não se realizou uma montagem que privilegiasse os melhores planos, pois Kozák faz o máximo possível de tomadas das mais diversas posições e as mantém todas no filme. Para finalizar a sequência, Kozák chega a posicionar seu equipamento dentro do elevador que desce as grandes sacas de erva-mate pelo declive do morro, promovendo um *plongée*⁵⁰ em movimento, que de fato “mergulha” para dentro do barco.

Nessas imagens iniciais já se coloca aquilo de que estamos falando: Kozák registra o máximo possível de detalhes, de modo a documentar os processos que julga importantes de serem ilustrados do ponto de vista da pesquisa científica. Ao mesmo tempo, executa gestos de quem tem certa consciência da câmera que porta: ao subir no elevador de carregamento, procura criar um efeito de movimento, um ponto de vista inesperado, uma experiência para quem assiste à cena. Assim, realiza como que um comentário, uma poética própria, sobre os objetos e os acontecimentos que registra. É bastante perceptível que há uma escolha consciente na maioria das vezes.⁵¹

⁵⁰ A câmera é posicionada de cima para baixo, promovendo um “mergulho”.

⁵¹ Tradução livre: “O chá-Mate rumo à Argentina, vai pelo caminho de Porto Mendez, onde as embarcações são bastante carregadas.”





FIGURAS 27 a 42: Sequência do carregamento de erva-mate em *Rio Paraná*
Fonte: Fotogramas do filme *Rio Paraná* (1948, 46 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

2.3.1 Original e reprodução

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos.⁵²

A nova definição de museu engloba a sociedade nos seus processos. Um dos pilares da museologia, que somente na última década passou a ganhar maior atenção, prevê a comunicação, o que engloba a acessibilidade aos itens musealizados. Esse acesso precisa estar em equilíbrio com as condições de conservação do arquivo, ou seja, não se pode expor um documento original a uma pessoa pesquisadora, ou programar seu uso numa mostra que possa vir a prejudicar sua integridade física. Assim, convém estabelecer estratégias para que a comunidade possa acessá-los, sobretudo em instituições públicas, aliando assim os princípios de preservação e de acesso.

No momento presente, os avanços tecnológicos permitem que seja feita a reprodução digital da maior parte dos suportes que existem. O manual *Recomendações para Digitalização de Documentos Arquivísticos Permanentes* elaborado pelo Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ), pondera que “a digitalização é uma das ferramentas essenciais ao acesso e à difusão dos acervos arquivísticos, além de contribuir para sua preservação uma vez que restringe o manuseio aos originais” (2010, p. 04). Contribui para preservar, mas não é a preservação. No caso de imagens em movimento, ainda que haja a possibilidade de digitalização, ela não deve ser considerada como um gesto relativo à preservação da película.

Há vários tipos de materiais que compõem os arquivos audiovisuais: existem os negativos originais, que saíram da câmera e diversas cópias que, de modo bastante resumido, são: negativo original (NO): matriz negativa de um filme, que contém sua versão final e acabada. É o filme que saiu da câmera; cópia (CO): a versão positiva final e acabada de um filme, feita para sua apresentação pública; Máster / *duplicating positive* (DP): um filme positivo com a versão acabada de um filme, destinada à cópiagem e Contratipo / *duplicating negative* (DN): qualquer negativo montado que não seja o negativo original (COELHO & SOUZA, 2011,

⁵² Nova definição de Museu aprovada em 24 de agosto de 2022 durante a Conferência Geral do ICOM em Praga. Fonte: <https://www.icom.org.br/>. Acesso em 05/04/2024.

pp. 25-30)⁵³. No caso do acetato, suporte que apresenta um maior risco deterioração, é necessário que cópias sejam feitas ao longo do tempo, para garantir a preservação das imagens.

Num mundo ideal, um filme deve ter no mínimo estes quatro materiais salvaguardados em uma instituição, além de cópias de exibição para serem distribuídas a mais espaços. Além disso, ter uma cópia digital para acesso de público pesquisador. Como essa não é a realidade de muitos artistas e de muitas instituições, pode-se prever que não é o caso dos filmes da Coleção Vladimir Kozák. A começar, os filmes da Coleção não estão em nenhum dos formatos acima citados, são “reversíveis originais montados”, um material que não tem negativo, como os *slides* de fotografia (COELHO & SOUZA, 2011, p. 29). “É um suporte raro, de uso restrito e preservação dificultosa”, já que seu negativo se transforma em uma cópia positiva, pronta para exibição (SEVERO, 2021, p. 134). Neste caso, os filmes devem ser classificados como DP (máster) e o ideal é que se faça um DN (*Contratipo*), o que também não é o caso dos filmes da coleção, que possuem apenas uma cópia digitalizada de baixa resolução, que servem tão somente para acesso e não devem ser tratadas como cópia de preservação.

Após a finalização do processo de Herança Jacente, no ano de 1989, foi feita uma análise técnica dos filmes e, a partir disso, uma telecinagem⁵⁴ através de iniciativa da Cinemateca Brasileira. O procedimento envolvia o acoplamento de um pequeno equipamento a uma moviola. Naquele momento, em 1993, era o essencial para evitar que as películas dos filmes fossem projetadas e possibilitar o desenvolvimento de pesquisas nesses documentos.

Anos depois, as fitas em VHS foram convertidas para arquivos digitais no formato *mpeg* e guardadas em um HD externo. Uma pessoa que pesquise o arquivo, hoje, tem acesso à cópia de uma cópia de uma cópia. Portanto, nas imagens aqui analisadas, trabalhamos sobre uma situação de acesso que sofre do arcaísmo das condições tecnológicas, ainda não atualizadas.

A questão da preservação em si será tratada mais adiante. Aqui essa explicação tem função de contextualizar o fato de que, por mais que o cinema analógico seja uma mídia passível de reprodução sem perda de informação em relação ao seu original, estamos entre cópias de cópias, trabalhando ao mesmo tempo com informações das imagens e também com documentos que falam da trajetória do filme enquanto objeto. No caso dos filmes de Kozák, as películas são todas originais – possuem inclusive marcas de montagem, coisa que os reversíveis originais não

⁵³ Ainda podem existir outros materiais, não essenciais pra nossa análise. Mais informações sobre a identificação e classificação de materiais, consultar o Manual de manuseio de películas cinematográficas da Cinemateca Brasileira.

⁵⁴ Transposição do filme em película para mídia óptica ou digital.

costumam ter. Por esse motivo, no decorrer da pesquisa, foi verificada a possibilidade de se ter acesso às películas – não para projeção, que poderia danificar os filmes, mas para análise dos elementos físicos que a acompanham, de modo a perscrutar no próprio objeto dados e elementos que poderiam ser acrescentados à reflexão.

2.3.2 O *travelogue* e o documentário

Aqui é oportuno retomar a tensão que a presença do documento pode causar ao pesquisador, como nos sugeriu Farge. Mais especificamente, a parte racional “que exige que ele seja habilmente questionado para adquirir sentido” (2017, p. 21). Se com essa reflexão juntarmos outra, de Carlo Emilio Gadda, de que “conhecer é inserir algo no real; é, portanto, deformar o real” (apud CALVINO, 1990, p. 123), temos então o dever de questionar, de propor releituras e ressignificar as coisas que fazem parte dessa coleção, sejam as imagens, sejam documentos correlatos, sejam os próprios filmes enquanto objetos musealizados.

Não que não se possa chamar de documentários os filmes de Kozák – afinal, trata-se de um termo amplo demais para dar conta de um conjunto determinado de filmes. Depende de contexto histórico, das práticas em voga, do modo de produção de filmes, de modos de exibição e de mais alguns fatores que frequentemente deixam o termo mais próximo de uma ideia de ‘regime’ ou de ‘domínio’. Como bem nos aponta o realizador Silvio Da-Rin no livro *Espelho Partido*,

Devemos admitir que documentário não é um conceito com o qual se possa operar no plano teórico. Toda conceituação terá então que ser produzida pela própria análise, evitando a dupla simplificação do problema: seja considerar o documentário um falso óbito a ser descartado, seja considerá-lo um objeto dado e dotado de uma imanência. O termo documentário não é depositário de uma essência que possamos atribuir a um tipo de material fílmico, a uma forma de abordagem ou a um conjunto de técnicas. Todas as inumeráveis tentativas que conhecemos de explicar o documentário a partir da absolutização de uma destas características, ou de qualquer outra tomada isoladamente, fracassaram. (DA-RIN, 2004, pp. 18-19)

Ele dá continuidade à reflexão concordando com Bill Nichols, que evita considerar uma definição totalizante, e procura reconhecer em que medida este objeto de estudo é construído e reconstruído por uma diversidade de agentes discursivos e comunidades interpretativas (NICHOLS, 1991, p. 17, apud DA-RIN, 2004, p. 19). Nichols vai elaborar um exercício de definição abordando-o de quatro ângulos distintos⁵⁵, entre eles o institucional.

⁵⁵ O das instituições, o dos profissionais, o dos textos (filmes e vídeos) e o do público (NICHOLS, 2009, p. 49).

Nesse caso deve-se entender ‘instituição’ como qualquer tipo de organização, comercial ou não, que valide uma obra como não-ficção a partir da referência que faz ao mundo histórico, independentemente da existência de uma complexidade sobre os pontos de vista (NICHOLS, 2009, p. 50).

No caso da coleção Vladimir Kozák, a instituição valida as obras *Rio Paraná* e *Arara II* acima de tudo como documentos, ou seja, como registros objetivos de uma realidade observada. A ideia de documentário para as obras ou de documentarista para o cinetécnico do museu é chancelada pelos discursos ao seu redor: o filme de Fernando Severo, o dicionário de Francisco Alves dos Santos, a dissertação de Larissa Portes de Almeida e até mesmo o próprio Kozák, definindo-se como tal e citando referências de trabalho já reconhecidas entre a comunidade de profissionais em correspondência ao Museu Americano de História Natural (1976, p. 2, apud CACEZES, 2023, p 56).

Na seara da reflexão de Da-Rin pode-se cultivar a ideia da obra de Kozák como algo que se aventura nessas “fronteiras fluidas e incertas” (METZ apud DA-RIN, 2004, p. 18), entre o documentário e este que foi talvez o primeiro gênero cinematográfico de cunho comercial: o *travelogue*. Embora as literaturas sobre o tema considerem de modo relativamente consensual o filme *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the North*, Robert Flaherty, 1922), como o primeiro do gênero (CUNHA & NOVAES, 2019, p. 14), Da-Rin vai propor que o filme de Flaherty é um marco para o fim do “período Lumière”. Contudo, foram os filmes feitos nos primeiros anos do cinematógrafo que abriram brechas para a popularização dos filmes de viagem (DA-RIN, 2004, p. 40), uma vez que o equipamento mais leve permite o transporte para longas distâncias e equipe reduzida. Este fator levou os irmãos Lumière a promover sua invenção enviando cinegrafistas a diversas partes do mundo para registrar imagens de lugares desconhecidos do público europeu.

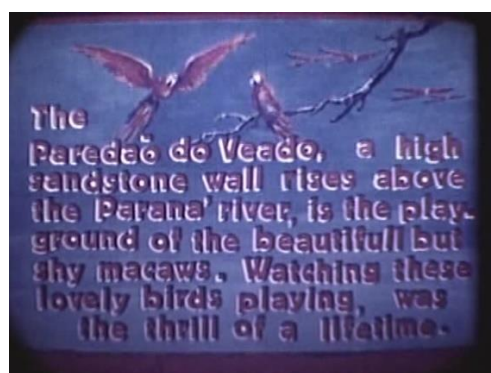
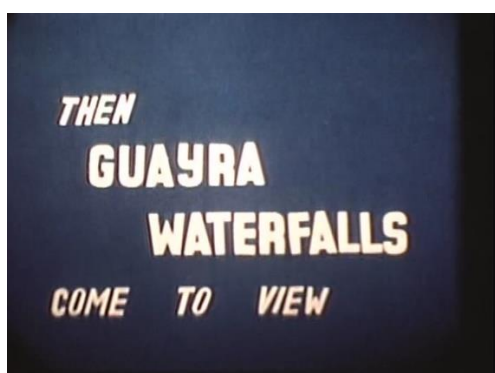
Uma característica marcante dos filmes de viagem é o ingrediente recorrente de paisagens e panoramas exóticos, que são percorridos por um personagem/viajante/narrador que descreve suas impressões e experiências. São narrativas em que o “pitoresco” é frequentemente o elemento norteador, influenciando as escolhas narrativas, bem como os componentes selecionados para a construção do filme. (CUNHA & NOVAES, 2019, p. 14)

O termo *travelogue* foi cunhado por Burton Holmes (1870-1958) para descrever uma atividade específica: as conferências – ou performances, como ele preferia – sobre viagens ao redor do mundo, ilustradas com dispositivos ou imagens em movimento. Este formato tornou-se bastante popular e até mesmo era financiado por empresas de turismo ou transportes (DA-RIN, 2004, p. 40). Neste formato, predominam paisagens e panoramas exóticos narrados por

um personagem/viajante que descreve o percurso. Tendo-se transformado em uma espécie de celebridade, as conferências de Holmes eram amplamente divulgadas como espetáculos. Seu nome aparece grande no topo da capa de um programa impresso, divulgando sessões de filmes de viagem realizados em 1923 e 1924. Os desenhos decorativos ao redor das informações do programa contêm as palavras *variety, history, art, beauty, novelty, grandeur*⁵⁶, que dão uma pista sobre o que se vendia como experiência nesses filmes e eventos. São de Holmes algumas das primeiras imagens das Cataratas do Iguçu, realizadas na década de 20. No pequeno trecho de aproximadamente 4 minutos, é possível fazer algumas correlações de *Cataracts of Iguassu* com *Rio Paraná* e *Arara II*, a começar pelas cartelas artesanais, contendo textos narrativos, tipografias interessantes ou frases sobre paisagens temáticas do filme. Nessas cartelas percebe-se também o tom das narrações, que evidenciam a experiência subjetiva das pessoas viajantes, que narram os percursos e exprimem opiniões e sentimentos a respeito.



FIGURAS 43 e 44: Cartelas do filme *Cataracts of Iguassu* (Burton Holmes, c. 1920)⁵⁷
 Fonte: filme *Cataracts of Iguassu* (Burton Holmes, c. 1920)



⁵⁶ Em tradução livre: variedade, história, arte, beleza, novidade, grandeza. Imagem disponível somente para visualização em: <https://flic.kr/p/5X35VK>.

⁵⁷ Em tradução livre: FIGURA 43: "...à beira de um desfiladeiro glorioso..."; FIGURA 44: "Quinze metros mais alto que o Niágara – mais variado – igualmente belo."

FIGURAS 45 e 46: Cartelas dos filmes *Rio Paraná* e *Arara II*, respectivamente (Vladimir Kozák, 1948)⁵⁸
 Fonte: Coleção Vladimir Kozák, Museu Paranaense.

Ao mesmo tempo em que reivindica para si a alcunha de documentarista, Kozák também se coloca como um realizador de filmes de viagem nos termos que Da-Rin nos propõe. Não somente pelo tom das cartelas, mas pela temática já conhecida de seus filmes, bem como pelas próprias referências que menciona – sobretudo quando evoca nomes como Armand Denis, Martin Johnson, Harald Schultz, conhecidos pelo gênero em questão. Entre os demais documentos da Coleção Kozák é possível mesmo encontrar rascunhos de logotipos especificamente identificando os seus *travel pictures*.



FIGURA 47: Rascunho para logotipo de marca *VK Travel Pictures*⁵⁹
 Fonte: Coleção Vladimir Kozák, Museu Paranaense

Cunha e Novaes relacionam a origem do *travelogue* com os gabinetes de curiosidades. Os autores situam que

Os gabinetes de curiosidade ou “salas de maravilhas” (*wunderkammer*) surgiram no século XVI e incluíam nas suas coleções uma grande variedade de obras de arte, artefatos e diferentes tipos de objetos de pessoas exóticas, conchas, amostras de rochas, espécimes botânicos, espécies zoológicas. Parece que nós, ocidentais, sempre tivemos a paixão pelas coleções antes mesmo de os museus se tornarem parte da paisagem das grandes cidades da Europa, por volta do século XVII, como instituições culturais públicas. (CUNHA & NOVAES, 2019, p. 02)

⁵⁸ Em tradução livre: FIGURA 45: “Então surgem as Sete Quedas”; FIGURA 46: “O Paredão do Veado, um grande muro de arenito que se ergue sobre o Rio Paraná, é o parque de diversões das belas porém tímidas Araras. Observar esses lindos pássaros brincando foi a emoção de uma vida.”

⁵⁹ Número de registro: MP.KO.16162

Tal aproximação nos auxilia a pensar tanto relações de imagens em movimento quanto de colecionamento e musealização, que se aplicam ao caso de Kozák. Os gabinetes de curiosidades podem ser tidos como os precursores desse âmbito que analisamos: começam a surgir a partir de meados do séc. XVI e tornam-se prática popular entre nobres europeus, que passam a colecionar artefatos coletados (ou saqueados) de missões científicas ou de colonização de espaços distantes da Europa. Tais coleções passam a ganhar visibilidade e a visita a estes espaços vira prática comum. A definição do termo “musealização” entrega um conceito bastante próximo ao da prática dos gabinetes, denotando a imediata relação da criação de instituições museais a partir dessa prática:

[...] musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em musealium ou musealia, em um “objeto de museu” que se integre no campo Museal. (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013, p. 57)

Trata-se de um gesto de separação, de remoção do objeto de sua realidade imediata para tornar-se testemunho dessa mesma realidade (2013, p. 57). Esta trilha nos leva a uma definição de ‘Museu Etnográfico’, datada de 1837, como “uma coleção cientificamente organizada de objetos de diferentes países - principalmente fora da Europa – que [...] nos familiarizam ainda mais com as pessoas a quem pertencem” (SIEBOLD, 1937, p. 63 apud BOUQUET, 2012, p. 63).⁶⁰

Ora, a coleção de Kozák transita entre todos estes domínios. São resultados de expedições científicas, objetos coletados, ilustrações, fotografias e filmes de indivíduos e de grupos étnicos, tudo isso atendendo a demandas de instituições ligadas a práticas etnográficas – e também a impulsos próprios do pesquisador, que realizou expedições e construiu acervo pessoal que acabou por se tornar, da mesma maneira, item musealizado em uma instituição de guarda.

Não é leviano imaginar a prática dos *travelogues* num sentido bastante parecido ao que Ariella Azoulay propõe para o advento da fotografia: dentro da lógica do domínio público, subentendido pelas campanhas imperiais desde o século XV, sobre o “Novo mundo”, ou os mundos dos outros, que são feitos para serem exibidos (AZOULAY, 2019).

Nesse sentido, por melhor que seja a intenção de um pesquisador ou de um artista, a prática de colecionamento de artefatos e mesmo o registro de pessoas, natureza e objetos – seja em desenho, fotografia ou filme – corresponde a uma estrutura de apreensão e posse pré-

⁶⁰ No original: “An ethnographic museum [...] is a scientifically arranged collection of objects from different lands—mainly outside Europe—which [...] further acquaint us with the people to whom they belong.”

autorizada, pelo mundo colonizador, de imagens e objetos do mundo colonizado. Devemos nos lembrar que Kozák também almejou compartilhar seu trabalho em língua inglesa com instituições estrangeiras, sob títulos como *Last Stone Age Men*⁶¹ ou *Jungle Symphony*⁶².

2.3.3 O real e a encenação

O artigo de Cunha e Novaes se refere ao filme *Matto Grosso* (1931), que registra as primeiras imagens conhecidas de indígenas bororos, em registros feitos durante uma das maiores expedições etnológicas norte-americanas ao Brasil. Este foi também um dos primeiros casos de um filme financiado por uma instituição acadêmica ligada a um museu (no caso, o Museu de Arqueologia e Antropologia da Universidade da Pensilvânia), com finalidade científica, diferente do que ocorria em maior parte – empresas de turismo visando divulgação e lucros. De todo modo, mesmo com o objetivo acadêmico no horizonte, o artigo demonstra que quase tudo no filme foi encenado junto aos indígenas.⁶³

A encenação nos *travelogues* nunca foi uma questão a ser resolvida, uma vez que a gênese do gênero era justamente a “negociação perfeita” dos efeitos de real e dos efeitos de espetáculo (BALTAR, 2013, p. 265). Em certa medida, estes filmes de viagem podem tanto servir como precursores do documentário como do ‘cinema de atrações’⁶⁴.

Quanto ao documentário, é provável que seja considerado um descendente do *travelogue* em função de o surgimento do termo em si, atribuído ao cineasta escocês John Grierson para se referir a *Moana* (1926), filme do já citado Robert Flaherty, descrito como “uma exposição visual dos eventos cotidianos de um jovem polinésio e sua família” (GRIERSON apud DA-RIN, 2004, p. 20). Ora, o que difere os filmes de Flaherty dos *travelogues* é o ponto de vista: o centro da atenção passa do explorador-narrador à comunidade filmada, mas a temática do ambiente inóspito e selvagem é a mesma. Dito isso, a encenação tampouco foi um problema para o cinema documentário até que o próprio Grierson, que 06 anos antes havia definido o gênero como “tratamento criativo da realidade”, mudou de ideia:

⁶¹ “Os últimos humanos da Idade da Pedra”, em tradução livre.

⁶² “Sinfonia da selva”, em tradução livre.

⁶³ Paisagens da memória: as primeiras imagens visuais dos Bororo do Brasil Central, de Edgar Teodoro da Cunha e Sylvia Caiuby Novaes. Além do histórico e análise do filme de 1931, o artigo relata a exibição da obra para indígenas bororo contemporâneos e suas reações a respeito. Para mais informações, conferir o artigo completo (em inglês), disponível em: <https://doi.org/10.1590/1809-43412019v16a202>.

⁶⁴ Expressão do historiador Tom Gunning, que se refere à ideia de atrações circenses e a seu prazer em exibir uma ampla gama de fenômenos incomuns (NICHOLS, 2009, p. 121).

depois de um período em Hollywood, concebe um ideal de documentário como método educacional necessário para que o público pudesse apreender a complexidade do mundo industrial moderno (DA-RIN, 2004, p. 56).

Com estes conceitos ambíguos seguimos a olhar os filmes *Rio Paraná* e *Arara II* em seu aspecto de encenação, que a exemplo de vários documentos audiovisuais citados, promove encenações diante da câmera para as mais diversas situações. Kozák não se furta a criar micronarrativas dentro do filme, apresentando imagens e situações em sequências que por si só indicam usos, costumes e aspectos sociais e culturais dos ambientes frequentados.

Há uma boa quantidade de cenas que enfatizam o trabalho realizado pelos profissionais que compõem a equipe da expedição. Dois homens, prováveis guias locais (não são identificados no filme), são vistos por diversas vezes pescando e limpando peixes. Em algumas dessas sequências, vemo-los posicionados ao lado do homem que ele chama de *the naturalist*⁶⁵ enquanto este dissecava uma ave capturada para estudo, ambos trabalhando na mesma bancada de madeira improvisada (23'00''). Com posicionamentos de câmera frontais, que variam entre planos americanos, médios e planos próximos, junto a pequenos movimentos, estas sequências funcionam como comentários acerca do ofício destes homens, colocando-os lado a lado. As cartelas com informações escritas, no entanto, comentam mais sobre as atividades da equipe de exploradores do que sobre o trabalho dos locais. Em outro momento, dessa vez num plano mais aberto, vemos Karla Kozáková – que aparece diversas vezes, mas sequer é mencionada – lavando uma peça de roupa na beira do rio. Nota-se que a câmera está posicionada dentro do rio, provavelmente num barco que, num movimento sutil revela um pescador alguns metros adiante de Karla, lavando um peixe na mesma orla (*Rio Paraná*, 36'48''). Novamente, uma rima dos trabalhos realizados pelos exploradores e pelos habitantes da região.

Detalhe determinante dessas imagens é que, vez por outra, logo no início do plano, capta-se um olhar para a câmera ou uma imobilidade, que duram menos de um segundo, mas que demonstram que tudo em quadro estava posicionado e dirigido pelo filmador. Há também pequenos instantes em que o olhar se volta para uma ação – ou o próprio gesto, em guarda, é iniciado pouco depois do início do plano, pois feito para que fosse registrado daquele modo. Estes instantes nos convocam a imaginar um ato criativo: pelos enquadramentos, pelo encadeamento dos planos, pelo conhecimento de que a cena é dirigida, as sequências nos comunicam algo para além do simples registro científico. Há uma narrativa visual, um discurso proposto pelo olhar que quem filma.

⁶⁵ “O naturalista”, em tradução livre. Por ausência de registro, não foi possível precisar se o homem filmado é Ralph Hertel ou Carlos Stellfeld, os únicos dois botânicos presentes na expedição.

De modo menos sutil vão aparecer gestos que mostram coisas para a câmera: mãos que seguram borboletas, aves, charutos, peixes recém-tirados do rio. Estes momentos de encenação nos lembram da função de documentação destes filmes: a câmera e seu operador estão ali justamente para registrar o que existe e o que é feito. Assim, o filme flutua nesse entrelugar de poética artística e objetividade científica.

A respeito da encenação, destacam-se duas sequências importantes: o encontro com uma comunidade de indígenas Caiuás em *Rio Paraná* e a colheita de tabaco e produção de fumo de rolo em *Arara II*, pois ambas contêm aspectos semelhantes e evidentes atritos.

Aos 19'03'' de *Arara II* deparamo-nos com a imagem de um homem colhendo folhas de tabaco em meio a uma plantação. Em seguida, vemos a flor do pé de tabaco, segurada por uma mão numa posição mais baixa, notadamente para que a câmera a alcance. Depois, o fumicultor mostra uma folha da planta para o sujeito indicado pelo filme como o naturalista. Os dois conversam a respeito, gesticulam, enquanto seguram a folha de modo que fique sempre voltada para a câmera e, no último segundo do plano, o homem olha para o equipamento e a imagem corta para o plano seguinte: um plano detalhe de mãos que seguram um punhado de charutos enquanto uma terceira mão entra em quadro e pega um deles. No plano seguinte, com enquadramento médio, fumicultor e naturalista estão em frente a uma espécie de varal onde folhas de fumo estão penduradas para secagem. O naturalista acende seu charuto com um fósforo, enquanto o outro aguarda com um charuto na boca, que é aceso em seguida. Os dois conversam, apreciam, gesticulam e fazem comentários a respeito da iguaria dando a entender que é de uma boa qualidade. Um plano próximo do fumicultor mostra-o tragando o charuto, assoprando a fumaça e cuspidando em seguida. Ele e o naturalista se riem da situação, e nesse momento a câmera faz um leve movimento para que os dois estejam em quadro.





FIGURAS 48 a 53: Sequência dos charutos, em *Arara II* (Vladimir Kozák, 1948)
 Fonte: Fotogramas do filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

Nesta sequência, evidencia-se novamente uma construção narrativa feita somente por imagens. Não há cartelas explicativas do que está acontecendo, de que planta se trata, sobre o que os dois homens que aparecem estão conversando. Tal qual num filme silencioso, os dois conversam, gesticulam e comunicam-se através de expressões faciais de modo que a câmera que os filma possa vê-los. Tudo é encenado, tudo está voltado para um ponto de vista, para um espectador que os olha. Não se sabe se o momento em que o fumicultor cospe no chão após uma bafurada do charuto estava previsto. De todo modo ele se ri e olha para o colega de cena, que ri com ele. Este riso, com grande chance, talvez seja um momento espontâneo da pessoa filmada. Um riso que demonstra uma naturalidade, algo que não havia sido ensaiado para o registro. Espontaneidade, mas também consciência da câmera e da sua função naquele instante. Após este plano ainda se segue uma cena em que duas outras pessoas estão enrolando folhas secas para confecção do fumo de rolo, completando a sequência didática do trabalho com o tabaco. Também esta cena é claramente encenada, porém passaremos a outra sequência do filme *Rio Paraná*, na qual é possível analisar elementos mais pungentes.

Rio Paraná é dos primeiros filmes de Kozák a registrar uma comunidade indígena. Após uma breve sequência de três planos de dentro da canoa que se aproxima da margem, uma cartela indica que estamos sobre o Rio Ivinhema, e que veremos em seguida um pequeno grupo

de indígenas Caiuás. De início, já chama a atenção a imagem de fundo utilizada para a cartela de texto: céu azul com algumas nuvens e, no canto inferior esquerdo, um indígena que aponta um arco com flecha para cima (30'48''). Vamos nos deter um pouco sobre ela, que está sendo considerada também enquanto imagem em movimento, que participa do fluxo narrativo e traz informações e interpretações além no nível verbal e informacional.

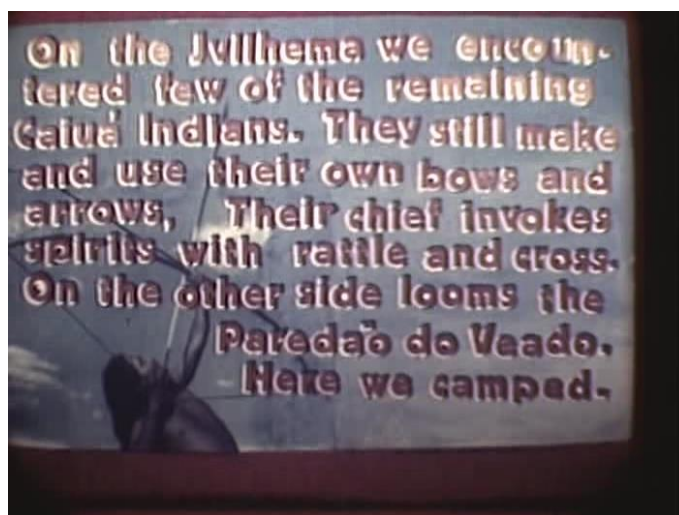


FIGURA 54: Cartela apresentando a seqüência dos indígenas Caiuás em *Rio Paraná*⁶⁶
 Fonte: Fotogramas do filme *Rio Paraná* (1948, 46 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

De modo geral, no cinema, as cartelas são tomadas como imagens, pois possuem uma forma que corresponde a um contexto em que estão inseridas. Por mais que utilizem uma linguagem padronizada, uma tipografia “neutra”, serão sempre fruto de uma escolha justificada pelas imagens que as vão emoldurar, ou vice-versa. Conforme colocado pela pesquisadora Anne-Marie Christin, a palavra escrita é uma imagem dupla, contendo a figura que se oferece a nosso olhar e uma tela branca, o suporte sobre o qual a “figura” emerge (apud SAMAIN, 2018, p. 13).

Neste caso, a maior parte das cartelas em *Rio Paraná* e *Arara II* não são escritas sobre telas brancas: trazem reproduções pictóricas das paisagens encontradas na expedição. As cartelas decoradas, aliás, eram uma prática bastante comum durante o cinema silencioso. No caso específico desta que estamos investigando, a imagem de fundo traz a imagem de um homem indígena. Podemos chamá-lo de “indígena genérico”, personagem bastante frequente no cinema de espetáculo feito dos Estados Unidos, país com o qual Kozák se comunicou

⁶⁶ Em tradução livre: “[navegando] sobre o Ivinhema encontramos alguns remanescentes dos indígenas Caiuás. Eles ainda utilizam arcos e flechas, seu cacique invoca espíritos com uma maraca e uma cruz. Do outro lado surge o Paredão do Veado. Aí acampamos.”

bastante, tanto por obras quanto por cartas. Por ‘indígenas genéricos’ entende-se, conforme a expressão utilizada pela pesquisadora Beatriz Ávila Vasconcelos, as “puras formas corporais, apartadas de seu ambiente natural e de seu convívio grupal” (2023, p. 270). Na figura há um homem indígena não personificado, de cabelos compridos, sem vestimentas, apontando para cima um arco com flecha, artefato já bastante popularizado e identificado como indígena no imaginário popular.

Os Caiuás, ou Kaiowás, são um subgrupo de indígenas Guaranis, habitantes do atual Cone Sul do Estado de Mato Grosso do Sul. Os Guaranis e seus subgrupos ocuparam as áreas entre os rios Paraguai e Paraná, as margens do Rio Uruguai até a embocadura do rio da Prata desde o período pré-hispânico (SUSNIK, 1979, p.80 apud BENITES-GUARANI-KAIOWÁ, 2009, p. 22)⁶⁷. O texto da cartela é correto quando utiliza a expressão “alguns remanescentes”. O antropólogo Tônico Benites-Guarani-Kaiowá traz um panorama bastante elucidativo em sua dissertação acerca da ocupação dos territórios, invasões e avanços de colonização, tentativas de escravização, dizimação, exploração de mão de obra, expulsão e demarcação de territórios reduzidos para comunidades infladas.⁶⁸ Dois pontos chave do histórico destes grupos: do século XIX até 1910, não sofreram grandes dificuldades com a ocupação de seus territórios, mas estiveram sob influência de empresas ervateiras que, com o discurso da proteção de suas comunidades, utilizaram as terras para plantio e engajaram indígenas no trabalho (*canga*) da colheita, pelo qual recebiam como pagamento “algumas ferramentas, vestimentas, mercadorias e algum pouco dinheiro (*prata*’i).” Mas entre 1915 e 1928, o Serviço de Proteção aos Índios e Localização dos Trabalhadores Nacionais (SPILT), efetivou a demarcação de oito pequenos espaços chamados de “Aldeia Indígena” e/ou “Posto Indígena”, além disso, a partir de 1928, se instala na região a Missão Evangélica Caiuá (2009, p. 26-28).

Após a cartela, veremos dois planos feitos de dentro da canoa que se aproxima da margem e vislumbram um casebre. O artifício de filmar a chegada aos lugares de dentro do barco é bastante utilizado pelo realizador em vários outros momentos nos dois filmes, sugerindo a narrativa do deslocamento por água, geralmente marcando a passagem de um lugar a outro. Para além da função objetiva da imagem, esta aproximação remete ao ponto de vista do mito fundador do Brasil: o grito ‘Terra à vista!’ e o “descobrimento” de um “mundo novo”. Um olhar

⁶⁷ Embora conste o nome Tônico Benites na dissertação do autor, optou-se por utilizar a grafia do sobrenome contendo a informação étnica, conforme a utilizada por seus parentes de luta no blog Aty Guasu (<http://atyguasublogspot.com/>).

⁶⁸ Os povos do tronco Tupi-Guarani “continuam em processo de disputa e conflito com os colonizadores dominantes até hoje” (2009, p.24).

que pode parecer inofensivo a um imigrante europeu, mas que possui efeito diverso para o mundo contemporâneo colonizado que segue num caminho de reflexão acerca destes mitos.

A partir desta chegada, veremos oito pessoas diante da habitação construída com troncos de madeira e palha em meio a uma vegetação selvagem. Primeiro, uma parte do grupo é vista de longe, em pé diante da cabana. Uma mulher olha para a câmera, num instante tão breve quanto diversos outros olhares que flagram a câmera – e nos flagram – no decorrer dos dois filmes. Em tempo: o filmador não se preocupou em cortar estes olhares dos seus filmes, olhares que evidenciam mais uma zona de conflito dessas imagens, pois há instantes em que a encenação se desmancha, e ao se desmanchar, denuncia a si mesma. Ora, como vimos, por bastante tempo a encenação não era uma questão para os filmes documentários, e não devia sê-lo para Kozák.

A seguir estas pessoas já estarão sentadas no chão, lado a lado, em semicírculo, realizando gestos para a câmera, que agora está mais próxima, num plano conjunto – o filmador foi autorizado a se aproximar e a registrar. Cada uma delas possui um objeto ou conjunto destes, e faz movimentos de utilização ou preparo dos mesmos. Um homem fia uma corda, outro afia dois facões, uma mulher (a mesma que já nos viu) mexe com uma colher algo que está no fogo, outra segura duas cabaças. Um homem que parece ser o mais velho descasca um tronco de bambu. Num plano ainda mais próximo, que faz um movimento da esquerda para a direita, vemos cada um deles. Nesse plano, também se pode ver alguns periquitos que não estavam lá no plano anterior, alguns cachorros que andam por entre as pessoas e, principalmente, os corpos desconfortáveis, tímidos, os risos ou sorrisos contidos que olham para a câmera, ou dela desviam o olhar da câmera. Os Caiuás não estão indiferentes ao fato de serem filmados.

Deslocado no tempo, o arquivo fala conosco de outras formas, muitas vezes divergentes das colocações feitas por seu realizador e mesmo pelos interlocutores do momento em que foram feitas. As relações dialógicas, aquelas propostas no início desse trabalho, tratam disso: retomar as imagens e ouvir o que elas nos têm a propor no presente. Por isso, o constrangimento dos indígenas ao serem filmados torna-se, agora, constrangimento nosso ao visioná-los. Pois a encenação, aqui, ultrapassa um problema relativo à realidade, verdade, documentação. Estas pessoas estão encenando não apenas o uso de seus objetos, mas um ideal de primitivismo – definido numa lógica de colonização. Como as palavras da cartela, estas imagens nos contam, numa perspectiva evolucionista, que eles “ainda” fazem seus próprios arcos e flechas.



FIGURAS 55 a 58: Sequência dos indígenas Caiuás, em *Rio Paraná* (Vladimir Kozák, 1948)
 Fonte: Fotogramas do filme *Rio Paraná* (1948, 46 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

Lembrando que estes indígenas, no final dos anos 1940, haviam passado nas últimas décadas por exploração, expulsões, demarcação de postos indígenas precários e missões de evangelização. O contato com o homem branco já havia feito bastantes estragos e trazido muitas influências em sua cultura. Por isso, que eles “ainda” façam arcos e flechas, que o cacique da aldeia reze segurando uma cruz junto a uma maraca, se tornam aspectos “pitorescos” que a equipe da expedição teve a chance de registrar.

Seguem-se as imagens do cacique, segurando a maraca em uma mão e a cruz na outra. Mais uma vez num modo de se aproximar aos poucos, a câmera chega perto de seu rosto, que fala algo para alguém fora de quadro. No filme sem som, a palavra não lhe é dada, assim como não foi dada ao fumicultor. Apenas quem se expressa verbalmente nos dois filmes é esta terceira pessoa do plural: “nós, a equipe da expedição”.

A seguir, vemos outros homens em pé, trabalhando em arcos e flechas. No mesmo enquadramento, um deles segura na mão um periquito, demonstrando uma relação íntima deste homem com a natureza – mais um fato que corresponde a um imaginário popular sobre a figura indígena. A finalização desta sequência ecoa da sua cartela de introdução: vemos em plano conjunto a figura de dois homens jovens em contraluz que apontam arco e flecha para o chão, com o rio Ivinhema e o céu ao fundo. Ora, o artifício fotográfico da imagem contraluz,

formando uma silhueta, despersonaliza o corpo, tornando-o apenas forma, uma forma genérica de pessoa. Porém, são figuras de duas pessoas que empunham um famoso artefato indígena. Na sequência como um todo, mas neste plano em especial, o ato de encenar, de dirigir uma cena, contém uma ordem crucial: sejam indígenas genéricos, é dessas imagens que precisamos.



FIGURAS 59 e 60: Cacique Caiuá empunhando cruz e maraca, em *Rio Paraná*
 Fonte: Fotogramas do filme *Rio Paraná* (1948, 46 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense



FIGURAS 61 e 62: Desfecho da sequência dos Caiuás, em *Rio Paraná*
 Fonte: Fotogramas do filme *Rio Paraná* (1948, 46 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

O estranhamento e a aversão que esses registros possam nos causar hoje demonstram um Kozák ainda inexperiente diante da situação, tanto do ponto de vista antropológico quanto cinematográfico. Nas décadas seguintes, anos 1950 e 1960, é quando irá produzir notável material audiovisual, nos quais podem ser notados grandes avanços em seu trabalho, nos mesmos dois âmbitos mencionados. De todo modo, nenhuma crítica ou releitura tem aqui objetivo de ferir ou desmerecer sua produção – ao contrário, têm por objetivo ampliar o conhecimento e acesso para outros âmbitos de pesquisa. Vale lembrar que o incansável trabalho de registro de comunidades indígenas da fauna e da flora por parte de Kozák constituem importante acervo de interesse nacional.

A contradição e o risco são características comuns, senão imprescindíveis, no trabalho artístico. Tomemos como exemplo o cineasta Jean Rouch, reconhecido por muitos como um dos maiores documentaristas da história do cinema: em 1973 publica um texto intitulado “A câmera e o homem”, saindo em defesa do filme etnográfico, elencando argumentos e exemplos da importância dos mesmos contra uma então corrente de contestação do gênero. O próprio Rouch expõe o perigo e a necessidade de se evidenciar uma voz no filme etnográfico, seja a do antropólogo-cineasta, seja a das próprias comunidades que, como ele previra, estariam com equipamentos mais acessíveis e teriam a possibilidade de registrarem-se por si mesmas. Para ele, o mais desajeitado dos *travelogues* de televisão não esconde que há um sujeito por detrás da câmera, e este é justamente o risco que se corre, independentemente dos motivos que justifiquem a realização dos filmes. A justificativa para se realizar um filme etnográfico é justamente que um sujeito queira, ou sinta a necessidade de fazê-lo. E complementa:

É claro que sempre será possível justificar estes filmes: por motivos científicos (criar arquivos audiovisuais de culturas em vias de transformação ou desaparecimento), políticos (compartilhar a revolta diante de uma situação intolerável) ou estéticos (descobrir uma frágil obra-prima numa paisagem, em um rosto, em um gesto que não pode desaparecer); na verdade, com frequência se aflora o impulso de filmar ou, por motivos muito parecidos, a certeza de que não se deve fazê-lo (1979, p. 61).⁶⁹

Voltemos ao tema da encenação – ou de sua impossibilidade. Na natureza, há alguns elementos que não podem ser domados, por exemplo, o voo de um pássaro, ou uma revoada de Araras vermelhas. O elemento que mais chamou a atenção de Kozák é justamente aquele que ele não pode controlar.

No filme *Rio Paraná*, a partir de exatos 40 minutos até seu final veremos uma sequência dessas aves voando sozinhas ou em bandos, pousando e saindo de galhos e interagindo entre si nos buracos dos arenitos do Paredão do Veado. São quase seis minutos em que as visualizamos esta sequência, que fora introduzida aos 34 minutos⁷⁰ por cartelas afirmando o grau do espetáculo que impressionou a expedição (FIGURA 63). Sabemos que esta impressão foi do próprio Kozák, que além de colocar todas as imagens no filme, praticamente sem corte ou seleção⁷¹, deu às obras este provável título, além de enfeitar cartelas

⁶⁹ No original: “Bien sûr, il sera toujours possible d’en justifier l’emploi pour des raisons scientifiques (réalisation d’archives audio-visuelles de cultures en voie de transformation ou de disparition) ou politiques (partage de la révolte devant une situation intolérable) ou esthétiques (découverte du chef-d’œuvre fragile d’un paysage, d’un visage, d’un geste qu’il est impossible de laisser s’évanouir), mais en fait, il y a soudain cette nécessité de filmer ou, dans des circonstances pourtant très analogues, cette certitude qu’il ne faut pas filmer” (1979, p.68).

⁷⁰ Por algum motivo desconhecido, após as cartelas que mencionam araras, Kozák ainda coloca uma sequência de cerca de seis minutos com os pescadores que acompanharam a expedição, para só depois inserir o trecho com as imagens de araras.

⁷¹ Informação averiguada pelo manuseio da película do filme *Arara II*.

com desenhos e pinturas dessa ave brasileira. O que se vê é uma sequência de planos cortados no gatilho da câmera⁷².



FIGURAS 63 a 70: Alguns planos da sequência das Araras, em *Rio Paraná*⁷³
 Fonte: Fotogramas do filme *Rio Paraná* (1948, 46 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

⁷² Idem.

⁷³ FIGURA 63, em tradução livre: “Assistir às araras brincando e voando é o espetáculo mais maravilhoso de uma vida”.

Em *Arara II*, o espetáculo das aves triplica: são aproximadamente 15 minutos de imagens, desta vez intercaladas com outras sequências. Neste segundo filme, a disposição de cenas e planos parece um pouco confusa. Aos 1'04'', por exemplo, lemos uma cartela que antecede mais uma sequência do naturalista dissecando uma ave, introduzindo a cena e dizendo “despedimo-nos das araras”. No entanto, ainda as veremos sobrevoar bastante o filme, mais três vezes. Aos 03'50'' uma nova cartela fala novamente da grandeza das araras (FIGURA 26, p. 64) antes da sequência mais longa com estes animais, que dura cerca de oito minutos seguidos. O conteúdo do texto é inclusive bastante parecido com o que aparece no filme *Rio Paraná*. Sabe-se que Kozák, quando montava alguma coisa de seus filmes, o fazia em uma mesa enroladeira, “equipamento cuja finalidade original é a de permitir o armazenamento de filmes em carretéis” (SEVERO, 2021, p. 135), o que talvez explique algumas questões de ritmo e a disposição por vezes confusa das cartelas e sequências.

Nota-se que Kozák investiu bastante de seu tempo registrando o máximo possível desses animais. Nesse filme, ele consegue imagens mais próximas e inclusive ensaia alguns *raccords* de movimento⁷⁴: em um plano, duas araras pousadas em um galho levantam voo, saindo pela direita do enquadramento; no plano seguinte, duas araras entram em quadro pela esquerda e pousam em outro galho (FIGURAS 71 e 72).



FIGURAS 71 e 72: *Raccord* de movimento, em *Arara II*
 Fonte: Fotogramas do filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

Pelas longas sequências e os cortes que podem ser percebidos, nota-se que o filmador se firmou em determinados pontos de vista aguardando o voo dos bichos. Por isso, boa parte das imagens são as aves em movimento. Quando consegue se aproximar é que ele arrisca planos dos animais pousados nos galhos.

⁷⁴ Encadeamento de planos através do artifício da continuidade de movimento.



FIGURAS 73 a 76: Mais algumas Araras, em *Arara II*
 Fonte: Fotogramas do filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

Nesse momento, já teremos sido apresentados às alçapremas, uma espécie de carroça com grandes rodas utilizada para o carregamento de grandes toras de madeira. Na apresentação pelas cartelas, há um gracejo que relaciona o tamanho dessas rodas às da carroça do boi azul de Paul Bunyan, personagem do folclore estadunidense. Assim, promove-se mais uma vez a interlocução com o país do norte, mirando tanto divulgação quanto uma “linguagem universal”.



FIGURAS 77 e 78: rodas da alçaprema, em *Arara II*
 Fonte: Fotogramas do filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

Embora seja mais uma sequência de pessoas trabalhando, demonstrando o uso de um objeto, temos novamente uma circunstância em que o cinegrafista pode pouco interferir: trata-se de um trabalho muito pesado, longo e exaustivo, que envolve muitos homens e muitos

animais devido ao tamanho e peso dos troncos. Por isso, não se percebe a direção de Kozák nos movimentos ou encenações, mas seu posicionamento em pontos de vista estratégicos para registrar os movimentos do modo mais interessante possível. É claro que a presença da câmera está evidente, há olhares em direção a ela, e não se pode deixar de imaginar que tenha causado interferência no modo como os trabalhadores agem durante o árduo processo – pois como bem pontua Jean Rouch, “cada realização de um filme provoca a transgressão de algo inacessível da cultura” (1979, p. 61)⁷⁵.

É oportuno relacionar esta sequência com alguns filmes dos Irmãos Lumière, cujos procedimentos viriam a se tornar uma chave de análise para o modo como o uso da câmera foi empregado no cinema do século XX. No catálogo da mostra *Lumière Cineasta*⁷⁶, os curadores atribuem aos cerca de 1.400 filmes produzidos pela *Société Lumière* de 1895 a 1905 a alcunha de “farol primeiro” que nos auxilia a iluminar questões sobre o cinema. Afirmando que no realismo lumièreiano não há carência de formalização, investem na ideia de que

[...] os filmes de Lumière têm sido reconhecidos por sua harmonia visual e por sua habilidade de inscrever e orquestrar movimentos no espaço do plano [...]. Nesse sentido, está implicada a noção *de ponto de vista*: um olhar sobre a realidade que escolhe, recorta e produz um espaço pleno de linhas de força. [...] [Alguns filmes] parecem “derramar” suas figuras em um fluxo que se estende para fora do quadro, [...] [bem como] certos eventos são filmados na diagonal de forma a amplificar a profundidade de campo (BAPTISTA et al, 2020, p. 15).

Ora, estes três elementos elencados podem ser percebidos nestas duas obras de Kozák, sendo a sequência do uso da alçaprema a mais significativa. Para poder realizar estas imagens, nota-se um movimento intuitivo no processo de observação de Kozák que, seja em campo aberto ou em mata fechada, escolhe um ponto crucial para fixar sua vista, de modo que a ação se desenrole e preencha o enquadramento, “se derramando” pelas beiradas do quadro. Assim como faz também o uso de filmagens em diagonal, essenciais para se filmar com proximidade e profundidade de campo um objeto bastante comprido – como um trem que chega a uma estação, ou um tronco de uma árvore muito alta.

⁷⁵ No original: “Chaque réalisation de film est une rupture d’interdit” (ROUCH, 1976, p. 61).

⁷⁶ Evento realizado no Centro Cultural Banco do Brasil em 2020, nas cidades de São Paulo-SP, Brasília-DF e Rio de Janeiro-RJ. Com foco no legado estético dos filmes feitos projetados com o cinematógrafo Lumière, a mostra exibiu 190 curtas-metragens produzidos pela Société Lumière, em sessões temáticas junto a outros filmes da história do cinema, colocando-os em diálogo. Concepção e curadoria de Lucas Baptista, Maria Chiaretti e Calac Nogueira.

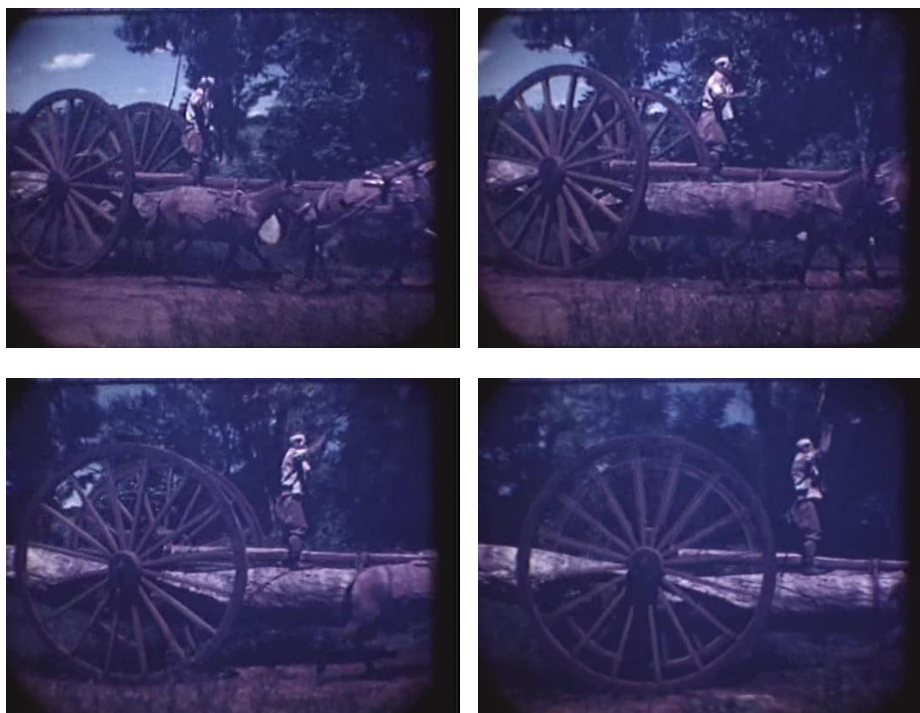


FIGURAS 79 a 82: exemplos de enquadramentos lumièrianos, em *Arara II*
 Fonte: Fotogramas do filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

A diferença em relação ao cinematógrafo dos Lumière é que Kozák costumava utilizar uma câmera de 16mm, modelo Bell & Howell, bastante popular na realização de filmes etnográficos por sua leveza e mobilidade. Por isso, junto aos enquadramentos veremos movimentos de câmera que completam o plano ou a cena, agregando mais um elemento que denota sua criatividade intuitiva no uso do equipamento. Temos como exemplo uma cena em que as duas alçapremas já carregadas com as toras de madeira chegam ao seu destino. A câmera está posicionada antes da chegada. Vemos as carroças ao fundo sendo puxadas por animais e guiadas por homens que estão em pé sobre os troncos. A pequena estrada faz uma curva. Na passagem da segunda carroça, a câmera se move junto com ela, e o plano, que começou com enquadramento geral, termina com a roda ocupando quase a totalidade do quadro.







FIGURAS 83 a 97: seqüência diagonal com movimento de câmera, em *Arara II*⁷⁷
 Fonte: Fotogramas do filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

2.3.4 Desvios involuntários

Como já sabemos, Kozák era fotógrafo e dominava algumas técnicas pictóricas como giz pastel e aquarela, ainda que não seja notável um apuro estético do mesmo nestes campos – foi sobretudo na fotografia que Kozák desenvolveu uma poética mais contundente. Sendo amador e autodidata na maior parte dos seus ofícios, nos primeiros filmes realizados talvez ainda não tivesse o domínio total do equipamento de imagens em movimento. De modo que, nestas duas obras do final da década de 1940, nota-se o que podemos chamar de “falhas técnicas”, se considerarmos o rigor necessário para o registro documental.

De forma bastante resumida, na fotografia analógica a realização do registro opera relações entre a luz disponível e a abertura do diafragma, o tempo de exposição, a sensibilidade do filme e o tamanho da sua superfície.⁷⁸ A pessoa que fotografa escolherá o que melhor lhe aprouver diante de seus objetivos, mas não terá muitas opções caso queira realizar uma imagem

⁷⁷ Tradução livre da Fig. 83: “A madeira também desempenha seu papel; mulas experientes e a ‘Alça Prema’, com suas rodas superdimensionadas, cuidam do transporte de toras da floresta.”

⁷⁸ A fotografia digital trabalha com os mesmos princípios, adaptados ao sistema digital. A sensibilidade do filme, por exemplo, torna-se a do sensor que forma a imagem digital.

mais naturalista. O cinema analógico segue o mesmo princípio, com a diferença crucial da existência do tempo: além de esses dados serem calculados a 24 quadros por segundo, a câmera e o mundo à frente, se transformam, sendo preciso estar atento a variações de aspectos como luz, sombra e enquadramento.

Em *Rio Paraná* e *Arara II*, algumas dessas “falhas” poderiam ser corrigidas posteriormente no processo da copiagem do negativo ou na montagem. No entanto, o Museu Paranaense, à época, não contava com recursos suficientes para que todo o processo fosse realizado de modo adequado. Por isso, conforme aponta Severo, os filmes de Kozák foram realizados com película reversível. Normalmente os filmes em película geram negativos, dos quais se fazem as cópias para montagem (2022, p. 134). Sem acesso a recursos, alguns destes detalhes acabaram sendo incorporados nas obras.

Isto engloba: tomadas com cortes no meio, sendo que dois planos com o mesmo enquadramento ficam lado a lado; tentativas de *raccords* de tempo e movimento que não resultam tão precisas; inícios de cenas ou sequências em que, por um microssegundo, as pessoas estão imóveis e olhando para a câmera e só então iniciam seus movimentos; algumas variações de exposição entre planos do mesmo ambiente, ou correções de enquadramento ou exposição feitas durante a captação da imagem. Como exemplo: aos 15’36’’ de *Rio Paraná*, pode-se ver a sombra do filmador; e aos 41’25’’ de *Arara II*, o movimento no final do plano sugere que ele tenha se desequilibrado.



FIGURA 98: sombra do filmador no lado inferior direito, em *Rio Paraná*
Fonte: Fotogramas do filme *Rio Paraná* (1948, 46 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense



FIGURA 99: imagem borrada devido ao desequilíbrio da câmera, em *Arara II*
Fonte: Fotograma do filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

São pequenos instantes que poderiam ter sido cortados com o auxílio de uma moviola⁷⁹. Mas nós os temos e, com eles, dados e pistas sobre as condições de que o cineasta dispunha para a realização de seu trabalho. Assim, do ponto de vista da pesquisa, não se consideram como erros ou falhas, mas como acasos convertidos em informação relevante para a análise.

⁷⁹ Equipamento de montagem manual para filmes em película.

3. VIAGENS, COISAS E IMAGENS EM MOVIMENTO⁸⁰

3.1 Repensar as origens do museu e do cinema

Na década de 1970, Jean Rouch evocava um desejo dos antropólogos Félix-Louis Regnault (1863-1938)⁸¹ e Léon Azoulay (1862-1926)⁸², que em 1900 conceberam a ideia de um museu etnográfico de coleções cronofotográficas, como as que haviam sido feitas por Eadweard Muybridge (1830-1904) e Étienne-Jules Marey (1830-1904): “não basta ter um tear, uma roda, uma lança. [...] você precisa saber como funcionam; no entanto, só podemos saber precisamente por meio da cronofotografia” (REGNAULT apud ROUCH, 1979, p. 55). A técnica é um método de captação de imagens em movimento em vários quadros. É realizada através de disparos contínuos, feitos por uma série de câmeras lado a lado gerando 24 imagens individuais (no caso de Muybridge) ou por inventos como o fuzil fotográfico (de Marey) que gerava 12 imagens sequenciais sobre a mesma superfície de um filme. Originalmente, essa técnica era utilizada para o estudo científico do movimento, sobretudo humano, e contribuiu com o avanço da imagem cinematográfica. “Desde o início do cinema era o homem o sujeito principal” (ROUCH, 1979, p. 55).

Diferente da visão otimista de Rouch, um olhar para as origens do cinema a partir da perspectiva arqueológica das mídias sugere um deslocamento que adiciona “práticas ou perversões sadomasoquistas”, entre elas o dispositivo cinematográfico científico e médico. “Poucos de nós nos lembramos de que muitos dos supostos pioneiros (...) estavam nada ou pouco interessados nos usos para entretenimento e nas possibilidades narrativas do cinematógrafo, considerando-o, em primeiro lugar, um instrumento científico” (ELSAESSER, 2018, pp. 186-187).

Nesse contexto estava a iniciativa da Comissão Rondon que, em verdade, foram várias comissões chefiadas pelo Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958) com o objetivo de construção de linhas telegráficas, nas primeiras décadas do século XX. “O espírito

⁸⁰ A expressão “viagens e coisas” é empregada pela antropóloga Laura Pérez Gil no artigo “Colecionismo, Colonialismo e Museus: Ensaio sobre duas exposições”, uma reflexão crítica acerca de mostras etnográficas de museus europeus que a pesquisadora visitou em 2013 e 2014 (2016, p. 04).

⁸¹ Médico, antropólogo e pré-historiador francês. Segundo alguns, autor do primeiro “filme” antropológico realizado em 1895, quando registrou, com uma câmera cronofotográfica de Etienne-Jules Marey, uma mulher *wolof* fabricando objetos em argila durante a *Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale* em Paris (FREIRE, 2005, p. 107), evento que exibia, como num zoológico, seres humanos do continente africano (RONY, 1996, p. 21).

⁸² Também médico e antropólogo, colega de Regnault, criador do Museu Fonográfico da Sociedade de Antropologia de Paris. (AZOULAY, 1901, p.327). Disponível em https://www.persee.fr/doc/bmsap_0301-8644_1901_num_2_1_7624. Acesso em 03/04/2024.

científico das grandes expedições do século passado e do início deste influenciaram Rondon a levar junto botânicos, zoólogos e outros cientistas para fazerem levantamentos da fauna e da flora”, conforme aponta Fernando de Tacca (2002, p. 189). Junto a esse movimento estava Luiz Thomaz Reis, militar, cinegrafista e chefe do Serviço de Fotografia e Cinematografia da Comissão. Sua obra *Rituais e festas Bororo* (1917) é tida por alguns teóricos como o primeiro filme etnográfico do mundo (VASCONCELOS, 2022, p. 267).

Cacezes aponta que a concepção de museu moderno com foco na pesquisa científica, produção de conhecimento e divulgação no campo educativo ganha ainda mais relevo no século XIX. Segundo a autora,

os primeiros museus constituídos no Brasil com essa finalidade foram o Museu Nacional, na cidade do Rio de Janeiro (1818); o Museu de História Natural Louis Jacques Brunet (1825), em Recife; o Museu Paraense Emílio Goeldi (1866), em Belém; o Museu Paranaense (1874), na cidade de Curitiba; e o Museu Paulista (1894), na cidade de São Paulo. Nesse período, os museus históricos e artísticos buscaram contribuir com a construção da identidade nacional e a instrução pública brasileira. (2023, pp. 39-40)

Certamente, a novidade do uso de documentação em material fotossensível pela Comissão Rondon chamou a atenção desses espaços, incentivando iniciativas e instituições públicas de diversas áreas do conhecimento a realizarem suas expedições e construir seus acervos tanto de objetos quanto de documentos audiovisuais⁸³, contando com o trabalho de cinegrafistas e cineastas na produção de filmes científicos e educativos. Podemos citar casos como o de Roquette-Pinto e Humberto Mauro junto ao Museu Nacional, Harald Schultz junto ao Museu Paulista e Vladimir Kozák junto ao Museu Paranaense e ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná.

Edgar Roquette-Pinto (1884-1954) é figura de grande relevância para as diversas áreas do conhecimento. Tido como pioneiro no tema da preservação audiovisual, com a criação da Filmoteca Científica no Museu Nacional em 1910, também nos interessa por ter sido o primeiro diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Assim, pode-se dizer que teve influência determinante para a popularização de um tipo de cinema educativo feito no Brasil. Como antropólogo participou da Comissão Rondon e de várias expedições enquanto

⁸³ Na acepção de Ray Edmondson na obra “Arquivos audiovisuais: Filosofia e princípios” (1998), documentos audiovisuais são obras incluindo imagens e/ou sons reproduzíveis incorporados num suporte cujo registro, transmissão, percepção e compreensão normalmente requerem um dispositivo tecnológico, o conteúdo visual e/ou sonoro tem duração linear e cujo propósito é a comunicação daquele conteúdo, mais do que a utilização da tecnologia para outros propósitos” (EDMONDSON, pp. 05-06). Destaca-se que nesta definição dois componentes são igualmente importantes: o conteúdo como informação e o suporte no qual esta se inscreve (apud COSTA, 2013, p. 92).

funcionário do Museu Nacional, tendo formado coleção etnográfica com artefatos e registros em diversos suportes (SANTOS, 2019).⁸⁴ Foi ele quem trouxe Humberto Mauro para o INCE, o responsável pela maior parte da produção fílmica da instituição.⁸⁵ Fernanda Carvalhal pontua três fases importantes vividas pelo INCE, sendo duas delas identificadas por Schvarzman (2004). Nos interessa aqui a primeira, que corresponde aos 10 primeiros anos da gestão de Roquette-Pinto: por ser um órgão atrelado aos governos militares do período, correspondiam ao objetivo de reinventar o Brasil, “mostrando a natureza exuberante e o homem primitivo como marcas de nossa nacionalidade, descobertas científicas, biografias de heróis da nação, riquezas da natureza, da cultura e ensinamentos técnicos” (SCHVARZMAN, 2004, p. 303 apud CARVALHAL, 2009).⁸⁶

Harald Schultz (1909-1966), fotógrafo e cinegrafista que atuou na etnologia indígena entre 1939 e 1965, colaborou com a Comissão Rondon e os arquivos do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), além de ter trabalhado no Museu Paulista junto ao antropólogo Herbert Baldus. A dupla inclusive colaborou com o Loureiro Fernandes no Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR antes que Kozák se tornasse o cinegrafista oficial (ROSATO, 2009, p. 93).

Ora, parece-nos que havia no Brasil durante a primeira metade do século XX um ambiente cinematográfico sendo construído. Não chamaremos de gênero, mas na década de 1920 estes filmes ganharam a alcunha de *naturaes*⁸⁷ – com estruturas ecoando entre si, transitando entre os universos das expedições científicas, dos museus etnográficos e do cinema brasileiro, chancelados e, bem ou mal, financiados pelo Estado. Um cinema que no final da década de 1920 era vilipendiado por críticos nas revistas de cinema⁸⁸, com a luta de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima contra a “cavação⁸⁹ dos naturais”, conforme aponta Paulo Emílio Salles Gomes (1974): “E é o que se vê. O Brasil a pagar *films naturaes (sic)*, quando sem despender

⁸⁴ Sem paginação. Disponível em https://www.sbh.org.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=1062. Acesso em: 01/02/2024.

⁸⁵ Sem paginação.

⁸⁶ As outras duas fases são: a direção de Pedro Gouvêa de 1947 a 1961 e a gestão de Flávio Tambellini de 1961 a 1966, períodos marcados por mudanças estruturais e nos temas dos filmes. Para mais informações, conferir o artigo de Fernanda Carvalhal “Instituto Nacional de Cinema Educativo: da história escrita à história contada – um novo olhar”, disponível em: <https://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/25-historia-no-cinema-historia-do-cinema/113-fernanda-caraline-de-a-carvalhal>. Acesso em: 01/02/2024.

⁸⁷ Na França, o “grande fornecedor” de imagens para as atualidades Lumière eram os povos das antigas colônias francesas na África. A quantidade de filmes era tanta que criou um gênero chamado *exotica* (FREIRE, 2005, p. 108).

⁸⁸ Uma das mais importantes revistas brasileiras do período, *Cinearte*, circulou entre 1926 e 1942. Com sede no Rio de Janeiro, proporcionou um lugar para o debate sobre o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira (CACEZES, 2023, p. 23).

⁸⁹ Trabalhos documentais feitos sob encomenda, que sustentavam a produção cinematográfica brasileira nas décadas trinta e quarenta. “As dificuldades na obtenção de recursos para a produção, realização e exibição de seus filmes era grande, o que levava os cineastas a aceitarem encomendas, mostrando obras, festas, solenidades, sempre do ponto de vista de quem solicitava o filme. (STECZ, 1988, p. 141).

grandes somas, poderia amparar e implantar o verdadeiro cinema entre nós” (GONZAGA, 1926, p. 04 apud GOMES, 1974, p. 308). Paulo Emílio observa que a visão de seus contemporâneos diverge dessa do início do século, pois seria evidente que a continuidade do cinema brasileiro foi assegurada fundamentalmente pelos “cavadores”, e particularmente quando se aventuravam nas “cavações naturais” (p. 308).

Se de um lado os filmes de expedições, o cinema educativo ou a “cavação dos naturais” garantiu uma sobrevivência do cinema no Brasil, bem como multiplicou artefatos para museus etnográficos pelo país, por outro contribuiu com a formação de visões estereotipadas da natureza e dos indígenas brasileiros. Se a mera presença de uma câmera sempre perturba a cultura (ROUCH, 1979, p. 61), as coleções de filmes de aventura, por melhores que sejam as intenções dos seus realizadores, são carregadas de um aspecto do colonialismo incrustado nas práticas de coleta de objetos e de captação de imagens. Assim, tanto o museu quanto o cinema etnográficos podem ser colocados como agentes promotores de um conhecimento que “foi posto a funcionar em outras máquinas que não eram apenas epistemológicas, mas também de exploração e pilhagem” (SARLO, p. 115)⁹⁰.

Françoise Vergès trata o “museu universal” como “um produto do Iluminismo europeu e da curiosidade científica que nasceu das expedições coloniais e das “descobertas” de continentes distantes”, e adiciona que o universal é um véu que dissimula a estrutura das formas de exploração (2023, pp. 23-24). Ao traçar estratégias de descolonização de museus e da cultura como um todo, a autora cita a israelense Ariella Azoulay, que propõe o desaprendizado da história imperial que domina todas as nossas concepções de mundo (AZOULAY, 2019 apud VERGÈS, 2023).

A citação é oportuna. Azoulay também propõe especificamente que desaprendamos as origens da fotografia – acrescentemos a isso as origens do cinema que, dentro dessa perspectiva, podem se relacionar. Afinal, ambos são, entre outras coisas, máquinas desenvolvidas na modernidade industrial que mediam relações sociais. Sobre isso, a pesquisadora Silvia Ramos da Costa coloca que:

A percepção, mediada por um conjunto de máquinas e ferramentas, produz relações de conhecimento tanto no uso da técnica quanto na forma de lidar com outros indivíduos socialmente. Não há subjetividades passivas. O cinema se desenvolve e responde a demandas oriundas de uma sociedade ocidental moderna, e é isso o que o caracteriza. (COSTA, 2013, p. 29)

⁹⁰ Tradução livre. No original: [...] el conocimiento que produjeron fue puesto a funcionar en otras máquinas que no eran sólo epistemológicas, sino de explotación y explotación.

Nesse sentido, a autora e cineasta israelense irá propor que a origem da fotografia é uma espécie de “mito fundador” pautado pela violência imperial. A possibilidade amplificada de registro e circulação de imagens de um “mundo novo” até então desconhecido, em que “populações locais e recursos são considerados problemas ou soluções”⁹¹ acontece no entendimento dos direitos auto adquiridos do imperialismo.

Entre eles, estão o *direito de destruir mundos existentes*; o *direito de produzir um novo mundo* em seu lugar; o *direito sobre os outros* que tiveram seus mundos destruídos junto com os *direitos de que usufruíam em suas comunidades*; e o *direito de declarar o que é novo, e, conseqüentemente, o que é obsoleto* (AZOULAY, 2019).

Aí estaria também o direito de dissecar e estudar os mundos das pessoas, mundos que foram feitos para serem exibidos sem prévia autorização, rejeitando “que os objetos não são universais, que eles têm diferentes funções e variados modos e graus de visibilidade e acesso em suas comunidades”. Esta é a postura que possibilita a origem industrial da fotografia e do cinema, e antes deles, os gabinetes de curiosidades, e os museus universais europeus. Postura de *viajantes instruídos* (SARLO, 2014, p. 115), “homens que se veem a si próprios como sujeitos que produzem conhecimento, e veem os outros como objetos de pesquisa, com um status equivalente a elementos da flora e da fauna” (GIL, 2016, p.120).



FIGURAS 100 e 101: Fotogramas de *Arara II*

Fonte: Fotogramas do filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

Faço esta reflexão para trazer mais algumas imagens dos filmes *Rio Paraná* e *Arara II*. Já falamos sobre a sequência dos indígenas Caiuás, que muito bem poderia estar sendo comentada nesta seção. Mas a ideia aqui é repensar algumas outras imagens, não tão explícitas, em que estão latentes algo que não pode ser retirado do gesto de quem filma e de quem é

⁹¹ A criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) adveio, segundo Rondon, das expedições “de larga projeção em outros setores de atividades e progresso, aí compreendido o grave “Problema do Índio”, que tivemos de resolver” (RONDON, 1953, p. 03 apud TACCA, p. 01).

filmado, que é sua visão de mundo. Neste caso, a visão de mundo do europeu cujos direitos estão garantidos onde pise.

Como as figuras indígenas, há outra que se destaca e também nos é mostrada de forma genérica, o personagem que no filme é chamado de “naturalista”⁹². Porém, sua presença metonímica está em outra chave. Em diversos instantes ele está mediando uma relação com habitantes locais, humanos e não humanos. Já comentamos como ele é disposto lado a lado com os pescadores, num mesmo enquadramento ou através de um movimento de câmera, gerando um paralelismo que impressiona pela retórica (FIGURAS 100 e 101).

Porém, se o intuito era o de posicioná-lo como um trabalhador que está em pé de igualdade com o caboclo completamente adaptado à natureza, a proposta se inverte. Vestido com seu uniforme cáqui, pitando seu cachimbo, destrinchando cuidadosamente um animal recém-abatido, ele não pertence àquele mundo. Ele se apropria do mundo, tal qual a câmera que se apropria das imagens desse mundo. É o protótipo da figura do viajante explorador, a qual já estabelecemos exaustivamente. Sobre sua caracterização, resta falar do cachimbo que segura pendurado no canto da boca na grande maioria das cenas (FIGURA 102). Trata-se de objeto historicamente localizado como original dos indígenas das Américas, para uso religioso desde períodos pré-históricos, como é apontado em pesquisas arqueológicas. Após a colonização, o hábito de fumar tabaco com apetrechos estava nas camadas mais baixas da sociedade: marinheiros, soldados, colonos mais pobres, mamelucos e negros escravizados, vindo a se tornar do gosto de camadas mais altas – e inclusive virar símbolo de *status* – somente no decorrer do século XVII (AQUINO & SOARES, p. 23).

Além disso, mesmo em outras cenas em que o naturalista aparece interagindo com os pescadores, numa tentativa muito evidente de estar representado de modo amistoso ao ambiente, um detalhe chama a atenção: ele se coloca em primeiro lugar nas ações. Em determinada cena de *Rio Paraná*, o explorador e um dos pescadores catam carrapatos um do outro, num gesto muito semelhante ao que chimpanzés fazem. É o naturalista quem primeiro é socorrido, para depois socorrer ao colega (25’43’’). Em *Arara II*, na sequência do tabaco, ele é quem detém o fogo, e acende primeiro o próprio charuto para depois acender o do companheiro de cena (19’52’’). Seu lugar de conquistador/explorador, e de prioridade, estão sempre

⁹² Em fotografias consta que se trata de João José Bigarella. Porém, relatórios do Museu Paranaense sobre a expedição apontam que o geógrafo não estava na ocasião. Foi feita pesquisa através de consulta de fotografias e análise de fisionomia. Por eliminação, sugere-se que seja um dos botânicos que estavam presentes: Carlos Stellfeld ou Ralph Hertel.

devidamente marcados, seja pela caracterização, sejam pelos gestos, seja pelo modo como é filmado.



FIGURA 102: Fotograma de *Arara II*
 Fonte: Fotograma do filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

Além disso, a câmera vai registrar, dentro do mesmo jogo narrativo que elabora durante todo o filme, o ato de segurar: praticamente tudo o que é visto livre e vivo, é em seguida mostrado depois de capturado, com frequência já morto: a borboleta, a ave, o charuto, a piranha, a cobra, em gestos que para o olhar contemporâneo são rudes, violentos e mesmo criminosos. É curioso, inclusive, que o primeiro plano filmado da ave-título é de uma revoada vista ao longe (*Rio Paraná*, 40'12''), e o último plano seja uma Arara morta sobre a bancada do naturalista sendo por ele destrinchada (*Arara II*, 31'00''). A natureza, humana e não humana, está a serviço do explorador: para ser admirada, enaltecida, registrada em imagem, capturada pela força, dominada como um todo, pelo bem da arte e da ciência.



FIGURAS 103 a 104: Fotogramas de *Rio Paraná*
 Fonte: Fotogramas do filme *Rio Paraná* (1948, 46 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense



FIGURAS 105 a 106: Fotogramas de *Arara II*
 Fonte: Fotogramas do filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense



FIGURAS 107 e 108: primeira imagem de Araras em *Rio Paraná*; última imagem de uma Arara em *Arara II*
 Fonte: Fotogramas dos filmes *Rio Paraná e Arara II* (1948, 46/45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

Para o polaco-francês Jean Epstein (1897-1953), a câmera era uma máquina inteligente: “é um cérebro de metal, padronizado, fabricado, reproduzido em alguns milhares de exemplares, que transforma em arte o mundo exterior. A Bell-Howell é uma artista e é apenas atrás dela quem vêm outros artistas: diretores e operadores” (1983, p. 277). O instrumento seria um revelador da verdade, de quem filma, de quem é filmado, de quem assiste às imagens (ver é “uma escolha de uma escolha, um reflexo do reflexo”). Não há escapatória, algo de desconhecido será revelado. Podemos ecoar com isso a ideia de uma imagem-pensante que nos traz Etienne-Samain:

toda imagem é portadora de um pensamento, isto é, veicula pensamentos. O que se pretende dizer? Que toda imagem leva consigo primeiramente algo do objeto representado. No caso da pintura, o que o pincel, ao deslizar sobre uma tela, traçou; no caso da fotografia, o que a luz se encarregou de inscrever na placa sensível. Veicula, assim, uma figura, mas muito mais ainda. De um lado, o pensamento daquele que produziu a fotografia, a pintura, o desenho; de outro, o pensamento de todos aqueles que olharam para essas figuras, todos esses espectadores que, nelas,

“incorporaram” seus pensamentos, suas fantasias, seus delírios e, até, suas intervenções, por vezes, deliberadas. (2012, pp. 22-23)

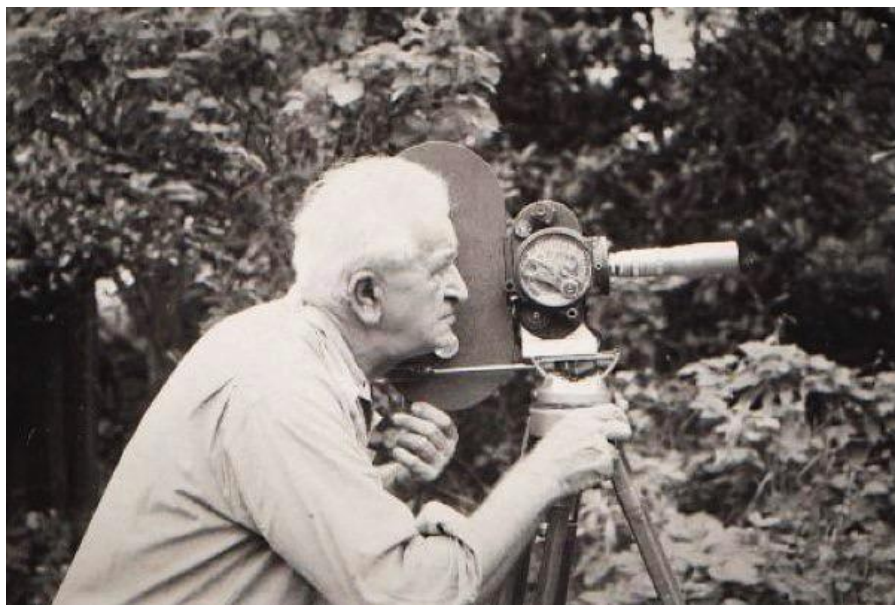


FIGURA 109: Vladimir Kozák manipula uma câmera Bell&Howell, 16mm
Foto: Autor desconhecido. Fonte: Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

Ora, as questões de colonialidade trazidas aqui talvez não fossem conscientes para quem filmou ou foi filmado. São elementos que a câmera – a *máquina inteligente* de Epstein, a *coisa-acontecimento* de Ingold, a *imagem pensante* de Samain – capturam do instante. Não é postura que deva ser atribuída aos sujeitos – não neste caso, nestas circunstâncias. Os produtos da cultura são mais reveladores dos sujeitos do que suas intenções – ou, como diz um dos títulos de referência dessa pesquisa, “os símbolos vivem mais que os homens”. É nesse jogo que as obras devem ser tomadas.

Responsabilizá-los [os viajantes-exploradores] pelas consequências do seu conhecimento é um gesto anacrônico. Mantê-los alheios a elas, também. [...] Estamos presos nessa dupla anacronia: compreender sem justificar as consequências daquilo que compreendemos; e julgar essas consequências sem fuçar, como cães de caça, vestígios em cada um dos atos e dos dizeres que, hipoteticamente, os causaram. (SARLO, 2014, p. 115)⁹³

Jean Rouch finaliza seu texto “A câmera e os homens” profetizando que a câmera alcançaria acessibilidade a ponto de passar das mãos dos antropólogos às dos povos que até então estavam sendo filmados. Contraditoriamente, mais de sete décadas depois da ideia de

⁹³ Tradução livre. No original: “Hacerlos responsables de las consecuencias de su saber es un gesto anacrónico. Mantenerlos ajenos a ellas, también. Estamos encerrados en esa doble anacronía: entender sin justificar las consecuencias de lo que entendemos; y juzgar esas consecuencias sin buscar como perros de presa las huellas en cada uno de los actos y de los dichos que, hipotéticamente, las provocaron.”

Regnault e Léon Azoulay, também lamentava que o tal museu etnográfico de documentos visuais e sonoros ainda estava no “reino dos sonhos” (pp. 53-71).

3.2 Museu como caixa

Laura Pérez Gil (2016) menciona que há “conexões estreitas entre viagens e coisas” que estão ligadas a uma lógica salvacionista recorrente na história da antropologia. A antropóloga se refere a artefatos coletados ou saqueados enquanto produtos de deslocamentos colonizadores. Mas o termo vem bem a calhar se consideramos a coisa a partir da proposição de Tim Ingold: “um *acontecer*, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam” (2012, p. 29). Amorim (2021, p. 17) evoca esta definição para propor um pensamento ao redor dos processos de colecionamento, e não da coleção em si. Audrei Carvalho (2022, p. 44) também vai citá-lo para pensar na ideia de caixa como um objeto que contém outros objetos, ou melhor, uma coisa que contém coisas. Ela fala de diversos tipos de caixas que nos acompanham ao longo da vida, do berço ao caixão.

Imaginar a caixa para além do seu formato, dos seus limites, pensar a *caixa-coisa*. Encará-la como um dispositivo que amplifica as linhas de força entre os objetos que estão dentro dela, revelando combinações e novas narrativas a partir de composições em devir. (2022, p. 45)

Nesse sentido, a caixa-coisa pode tomar formas propositivas. A proposta aqui é pensar duas ideias de caixas: uma delas é a câmera, a outra é o museu. As coisas dentro da câmera são imagens em movimento, acontecimentos guardados cujo potencial de vida pode se manifestar quando há uma interação. Essa interação pode considerá-lo um documento, um gesto criativo, pode se apropriar do mesmo, assim como a câmera se apropriou de imagens, materializou um gesto para estancá-lo, talvez, como algo estático. Itens dentro de um museu tanto podem ser objetos como podem ser coisas. Sejam os artefatos que foram adquiridos por roubo, pilhagem, compra ou negociação com comunidades. Sejam a própria imagem, seja a própria câmera. Em um ou em outro, vai depender de quem coloca as coisas na caixa, se esta colocação enseja respostas, ou seja, se cria diálogo com possíveis visitantes/espectadores.

Coloquemos nosso foco novamente no acontecer: no processo de colecionamento, povos indígenas e colecionadores estão participando de uma “história compartilhada” (THOMAS, 1991, p. 3 apud AMORIM, 2021, p. 21).

Acredito que o registro audiovisual seja uma tentativa nesse sentido. Ainda que não pensemos em fotografias e vídeos como objetos, esse modo de registrar é, de certa maneira, uma tentativa de materializar e tornar perene certos eventos e pessoas, capturados em um contexto. Todos os atos de colecionamento aqui descritos envolvem, via de regra, o recolhimento de objetos, a produção imagética e o registro escrito. Entendo todas essas etapas enquanto pertencentes ao que chamo de “coleccionar o outro”, pois reforçam a legitimidade do objeto e também o atribuem contexto – ou, como diz Clifford (1994, p. 69), uma descrição cultural é uma forma de coleção. (AMORIM, p. 22)

Assim, os filmes dentro de instituições museais podem assumir diversas facetas e operar alguns acontecimentos. São imagens coletadas, documentos elaborados, criação da sensibilidade e artefato. De todo modo, se algo está no museu é porque já foi deslocado de seu contexto de origem, ou pelo menos de seu contexto anterior. Deixa de ser cultura para virar “representante da cultura”. A isso chamamos musealização. Aqui recorro à definição do Conselho Internacional de Museus (ICOM), que define que

A musealização começa com uma etapa de separação (Malraux, 1951) ou de suspensão (Déotte, 1986): os objetos ou as coisas (objetos autênticos) são separados de seu contexto de origem para serem estudados como documentos representativos da realidade que eles constituíam. Um objeto de museu não é mais um objeto destinado a ser utilizado ou trocado, mas transmite um testemunho autêntico sobre a realidade. Essa remoção (Desvallées, 1998) da realidade já constitui em si uma primeira forma de substituição. Um objeto separado do contexto do qual foi retirado não é nada além de um substituto dessa realidade que ele deve testemunhar. (DESVALLÉES & MAIRESSE, 2013, p. 56)

A análise dos filmes nesse trabalho parte do princípio que essas características da *coisa fílmica* estão concomitantes a todo instante nas obras. Por isso, os termos para nos referirmos a elas serão variados, conforme a abordagem da análise em cada subcapítulo. Falaremos sobretudo da coleção de imagens em movimento que Kozák registrou durante seu trabalho como diretor da Seção de Cinema Educativo do Museu Paranaense (1947-1950). A escolha dos elementos de composição dessa análise parte das imagens dos filmes para a construção da reflexão. Das imagens deduziremos aspectos que estão em movimento, dentro delas e ao seu redor, e passaremos ao filme propriamente dito, a película como elemento material, que participa, junto a objetos coletados, diários de campo, representações fotográficas e pictóricas, da complexidade da musealização de objetos etnográficos. Assim, o gesto colonizador – que implica o uso de equipamentos técnicos e resulta em documentos de suportes diversos – termina por abraçar a si mesmo dentro do mesmo conjunto de artefatos que foi construído ao longo do tempo.

O ato de registrar, de transformar algo em imagem, cria um novo fenômeno no mundo físico: os filmes em película. A presença destes filmes na coleção de Kozák adiciona

um novo modo de acesso à informação de sua experiência. Agregados ao acervo, agenciam espaços, gestos, procedimentos, saberes, estando submetidos a métodos de difusão e a processos de conservação, preservação e restauro que lhes são próprios. Suas presenças no arquivo adicionam nova dimensão arquivística, educativa, expositiva, de pesquisa, entre muitas outras possíveis dentro de um museu ou instituição que contemplam acervos audiovisuais.

3.3 O suporte: coisa pensante⁹⁴

[...] vale pensar o futuro da fotografia em relação às noções de dispositivo e arquivo. O dispositivo não é neutro: sua própria materialidade propõe e fomenta mediações. E é no campo dessas mediações que convém investigar o modo como as gerações mediam suas memórias, e como essas memórias não falam apenas de uma memória ou memórias em particular, mas também de modos de habitar o mundo. De certa forma, trata-se do que já se referia Walter Benjamin (1989) numa perspectiva mais clássica: a perda da aura, que ocorre quando o sujeito tem a necessidade de se apoderar do objeto mais próximo, de retirar seu embrulho. Com essa dupla via, enfim, é concebível que os objetos continuem a fornecer uma chave de acesso à cultura material, e esta, por mais que tenha consistências físicas óbvias, continue sendo um padrão de acesso ao imaginário. (ARANGO-LOPERA & CRUZ-GONZÁLEZ, 2022, p. 172)

A proposta aqui é tomar o suporte do filme a partir da visão de Tim Ingold (2012, p. 29). sobre a *coisa-acontecer*, entrelaçada à ideia de *imagem-pensante* de Etienne Samain (2012, pp. 22-23). Desse modo, podemos considerar a imagem e a própria bitola do filme como coisas que pensam.

Se a pesquisa em acervos é tomada como um processo dialógico, o material que primeiro foi disponibilizado para acesso revelou muitas coisas, e ocultou outras. Revelou, por exemplo, artesanaria e consciência documental e esmero na elaboração de cartelas, tipografias, diários, ilustrações; na guarda de documentos, correspondências; na promoção de diálogos com diferentes instituições, na aproximação espontânea que desenvolveu junto aos grupos indígenas que registrou.

Em relação aos filmes em si, houve certa dificuldade na análise por diversos motivos: o primeiro deles, a baixa qualidade das imagens dos arquivos em formato *mpeg*⁹⁵. Como a

⁹⁴ Nos subcapítulos 3.3 e 3.4 serão utilizados termos técnicos relativos à realização, projeção, preservação de filmes, sobretudo no suporte em película, que podem não ser familiares aos leitores desta pesquisa. Para assegurar a fluidez da leitura, quando forem simples, as explicações destes termos estarão em notas de rodapé. Quando precisarem de maior elaboração, ou quando forem necessárias na linha de pensamento, estarão no corpo do texto.

⁹⁵ Formato audiovisual digital de compressão de imagens em movimento elaborado pela empresa *Moving Picture Experts Group* (MPEG) em 1991.

maioria dos filmes de Kozák é cópia única, e visto que boa parte se encontra em avançado estágio de deterioração, o acesso aos conteúdos tem sido através destes arquivos digitais.

Aqui é importante esclarecer as condições de acesso às imagens para pesquisa. Estes fatores estão sendo considerados pois, no escopo da análise de imagens, leva-se em conta tudo o que a experiência de visionamento proporciona, pois influenciam no julgo que se faz das imagens.

No ano de 1993 foi realizada a telecinagem dessas películas, transpostas para fita VHS *beta-cam*, para garantir o acesso aos pesquisadores. Tal ação veio em resposta ao parecer técnico emitido pela Cinemateca Brasileira, na pessoa de Carlos Roberto de Souza, então técnico responsável pelo acervo da instituição. Souza verificou os filmes quando esteve em Curitiba e elaborou um documento de 55 páginas, datilografadas e assinadas, que apresentam uma introdução sobre o acervo, as condições gerais, laudo técnico de todas as obras analisadas contendo recomendações para cada caso. O documento, além de importante registro de informações sobre os filmes da Coleção Vladimir Kozák também auxilia na compreensão de elementos técnicos do processo de preservação e conservação de filmes.

A respeito da digitalização, a recomendação, no documento, aponta a transposição do filme para vídeo a fim de garantir acesso a pesquisa e suspender toda e qualquer projeção das películas, visto que no laudo quase todas apresentaram encolhimento, e “a projeção não apenas força as perfurações do filme como fatalmente risca, mesmo minimamente, a película” (SOUZA, 1993, p. 05). A sugestão é de que a transposição fosse feita pela própria Cinemateca Brasileira através de um equipamento que estaria em vias de aquisição e que não submeteria as películas a risco de dano físico (1993, p. 07). Uma correspondência do diretor do Museu Paranaense na época, Maury Rodrigues das Cruz, endereçada a uma instituição da Tchecoslováquia informa que os filmes estariam sendo transpostos para o formato VHS.

De todo modo, o que temos para acesso são digitalizações das fitas magnéticas feitas em 1993, a partir de telecinagem de baixa resolução. Por este motivo, muita informação, sobretudo estética, foi perdida, pois foram dois processos de transposição. São camadas de informação que se perdem, ou que se sobrepõem às imagens capturadas por Kozák em 1948. O acesso a pesquisadores em instituições audiovisuais não são e nem devem ser feitos através das películas e por isso as digitalizações são importantes, sobretudo de acervos que tenham interesse público e científico amplos.

Porém, na leitura deste trabalho já deve ter sido possível observar que os fotogramas não estão em excelentes condições. As digitalizações cumprem a exigência do acesso à pesquisa, mas a baixa qualidade pode interferir na análise estética e impede projeções em

mostras, por exemplo, que é outro meio importante de divulgação dos acervos brasileiros. No caso dessa pesquisa, soma-se o fato de que estes arquivos foram visionados em televisão ou em computador, de modo que a experiência está bastante distante daquela que se pôde ter em sessões para pesquisadores nas instituições, ou as que puderam ser observadas nas sessões que Edivaldo Trevisan promovia em sua casa, para amigos e familiares (TREVISAN, 1979 apud SEVERO, 2022, p. 140).

Arlette Farge chama a atenção para os procedimentos que permitem alongar a integridade dos documentos, mas que modificam de modo importante sua leitura e interpretação. Além de as digitalizações e outros suportes de reprodução serem

úteis para a conservação, esses sistemas de reprodução do arquivo permitem evidentemente outras maneiras fecundas de colocar questões aos textos, mas farão com que alguns esqueçam a abordagem tátil e imediata do material, essa sensação preensível de vestígios do passado. (FARGE, 2017, p. 22)

Mesmo nas condições apresentadas, observa-se que alguns dos questionamentos, como os “problemas técnicos” citados anteriormente, podem ser rapidamente esclarecidos: correções de foco e de enquadramento do projetor (FIGURAS 110 e 111, *Arara II*, 23’00’’ e 40’12’’), vazamento de linha do fotograma anterior ou posterior (FIGURA 112, *Rio Paraná*, 37’10’’) e mesmo a troca de rolo durante a exibição – já que ambos os filmes são constituídos de dois rolos cada – são questões que surgiram no procedimento de telecinagem para VHS. Durante o visionamento dos filmes de Kozák – os dessa pesquisa e muitos outros da coleção –, há alguns instantes de exibição da ponta da película em que não vemos imagem.



FIGURAS 110 e 111: Movimentos para correção da exibição, em *Arara II*
 Fonte: Fotograma do filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense



FIGURA 112: Vazamento de linha do fotograma posterior, em *Rio Paraná*
 Fonte: Fotograma do filme *Rio Paraná* (1948, 46 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

Contudo, há determinados momentos em que não é possível averiguar apenas pelo arquivo digital se o excesso de luz que estoura algumas imagens resulta das conversões dos filmes ou se podem ser atribuídos à captação das imagens, ou ainda outros procedimentos não vislumbrados ou averiguados. Por exemplo, a luz em excesso faz com que peixes em processo de secagem se pareçam com toalhas estendidas em um varal (FIGURA 113, *Rio Paraná*, 02'50''), ou faz com que as imagens mais próximas das Cataratas do Iguaçu aproximem-se da abstração (FIGURA 114, *Arara II*, 43'06'').



FIGURA 113: Secagem de peixes, em *Rio Paraná*
 Fonte: Fotograma do filme *Rio Paraná* (1948, 46 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

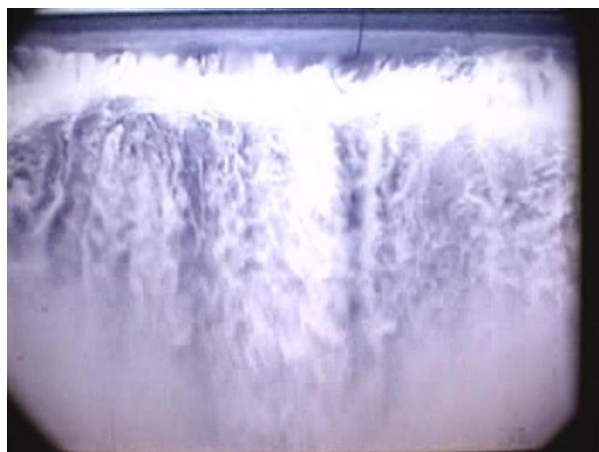


FIGURA 114: Luz estourada nas Cataratas do Iguçu, em *Arara II*
 Fonte: Fotograma do filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

Diante das dúvidas que se apresentaram, foi solicitado ao Museu Paranaense o acesso às películas dos dois filmes. O departamento de antropologia localizou a película do filme *Arara II* – sempre que se falar na película será, portanto, sobre ele. Por não dispor de equipamento especializado, o rolo foi levado para a Cinemateca de Curitiba para abertura em mesa enroladeira com o acompanhamento técnico de preservacionistas audiovisuais⁹⁶.

“Nasce assim o sentimento ingênuo, porém profundo, de romper um véu, de atravessar a opacidade do saber e de chegar, como depois de uma longa viagem incerta, ao essencial dos seres e das coisas” (FARGE, 2017, p. 15). Abrir um estojo de película, qualquer que seja, traz um sentimento de descoberta. A película guarda a revelação de um segredo já muito conhecido, e que sempre nos surpreende. É como se nos lembrassem: é desse jeito que as coisas se movem.

O simples manuseio nos coloca em um estado de atenção cuidadosa, pois sabemos que sempre haverá revelações. A película audiovisual conversa conosco através de quase todos os sentidos, é preciso ter delicadeza ao tocá-la devido à sua fragilidade, cheirá-la pra saber se já está ocorrendo a desplastificação, bons olhos para visualizar (com pequenas lupas) imagens do tamanho de uma unha (no caso dos filmes em 16mm), audição para ouvir o ruído do filme ao desenrolar (e perceber que a fita já se está colando em si mesma). O acetato de celulose,

⁹⁶ Embora não oficializado, o termo está de acordo com a denominação de maior consenso entre os profissionais especialistas em preservação de documentos audiovisuais. O termo foi utilizado pela primeira vez pela pesquisadora e preservacionista Lila Silva Foster (2010, p. 03), em provável tradução do termo em inglês *preservationist* (apud MENEZES, 2019, p. 91).

conhecido como filme de segurança⁹⁷, é um item delicado, que já nasce entrando em decomposição⁹⁸. Então, a cada vez que um estojo é aberto uma realidade nova se apresenta.

Eis o perigo do deslumbramento: a realidade do objeto só fala de si mesma, portanto os diálogos precisam de interlocutores ativos. Se os documentos nos falam, é porque estamos dispostos a ouvir. Arlette Farge nos alerta para esta sensação inicial diante do arquivo, e frisa que é comum a dúvida e a impotência de não saber o que fazer do material depois do prazer físico da descoberta.

A questão reside na difícil interpretação de sua presença, na busca de seu significado [...]. Sua história existe apenas no momento em que são confrontados com certo tipo de indagações, e não no momento em que são recolhidos, por mais que isso cause alegria (FARGE, 2017, pp. 18-19).

Dentro do estojo estavam dois rolos que juntos compõem o filme *Arara II*. O primeiro rolo foi colocado na mesa enroladeira para verificação, e foi observado que se tratava da segunda parte do filme, de modo que a primeira foi verificada somente depois. No texto será seguido o relato conforme a ordem original do filme.



FIGURA 115: Mesa enroladeira da Cinemateca de Curitiba⁹⁹
Foto: Cristiane Senn. Fonte: Cinemateca de Curitiba.

⁹⁷ De acordo com o Manual de manuseio de películas cinematográficas da Cinemateca Brasileira (2011, p. 19), o acetato de celulose foi desenvolvido na busca de um suporte mais seguro que não se incendiasse com facilidade como o nitrato de celulose. Esse suporte foi chamado de suporte seguro, ou de segurança (*safety film*), pois sua inflamabilidade é muito baixa.

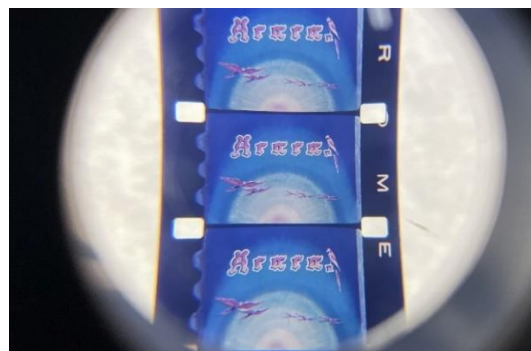
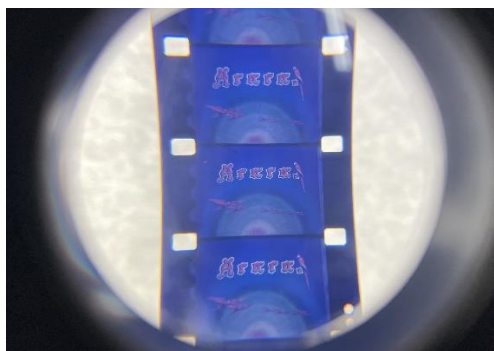
⁹⁸ Ainda de acordo com o mesmo Manual (2011, p. 19), o acetato é um suporte frágil e de conservação complexa. Decomposição é literalmente o processo: as películas são feitas de produtos voláteis que se desprendem ao longo do tempo, tornando-a quebradiça e ressecada.

⁹⁹ Ressalva importante: as fotografias aqui apresentadas são digitais e foram feitas pela pesquisadora, utilizando um aparelho celular próprio. A câmera do celular é outro processo que media o visionamento, sendo utilizadas aqui como mera ilustração dos processos.

Por sorte, os primeiros fotogramas já respondem a uma questão que havia sido colocada no visionamento do arquivo digital: qual seria a origem das variações de exposição entre planos? No vídeo, pode-se notar uma variação logo no início, na cartela contendo o título ‘Arara’, que começa mais escura e no meio da tomada fica mais clara. Ao visualizar a película, não se nota montagem manual no processo, o que indica que a mudança de abertura aconteceu durante o decurso da filmagem, e foi mantida no filme.

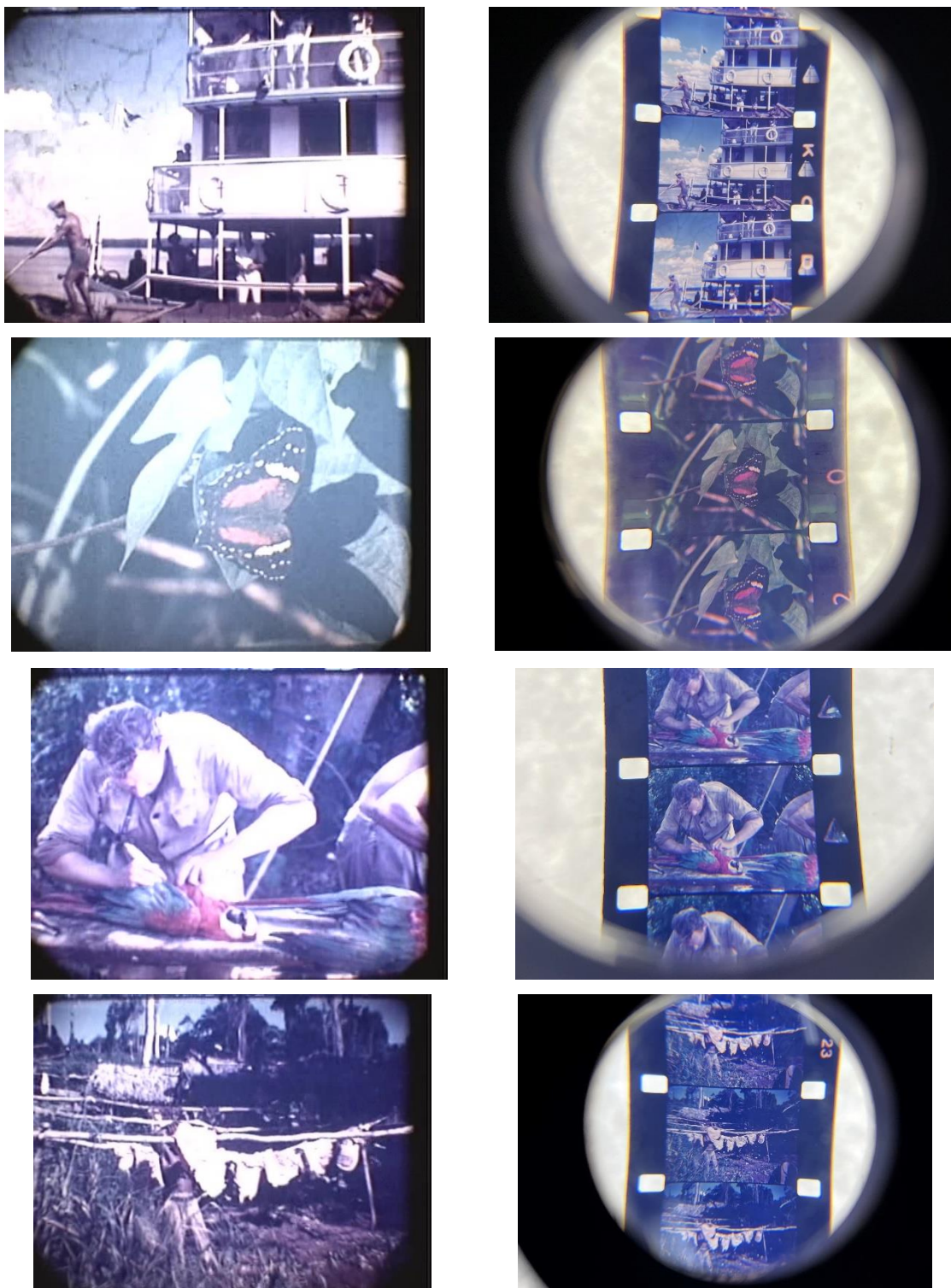


FIGURAS 116 e 117: fotograma do arquivo digital de *Arara II* demonstrando variação de exposição
 Fonte: Fotograma do filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, VHS digitalizado)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense



FIGURAS 118 e 119: fotografias da película de *Arara II* demonstrando variação de exposição
 Fonte: Fotograma do filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

Mesmo assim, pode-se notar uma diferença em relação à exposição de modo geral: no arquivo digital, os brancos estão mais estourados do que se pode ver na película, indicando que este fator é oriundo da transposição do filme para o VHS (FIGURAS 120 a 127).



FIGURAS 120 a 127: fotogramas do arquivo digital (esq.) e fotografias da película (dir.)

Fonte: Fotogramas do filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm/VHS digitalizado)

Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense

Fotos: Cristiane Senn.

Durante os visionamentos para análise das imagens, um elemento cinematográfico se revelou incerto: a montagem segue um fluxo errante, com muitos pontos de vista, cortes no meio dos planos e variação de ritmo. Assistir à imagem digital pouco informa acerca do que foi

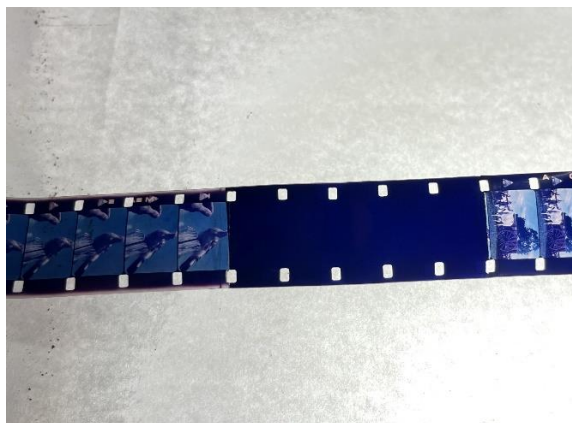
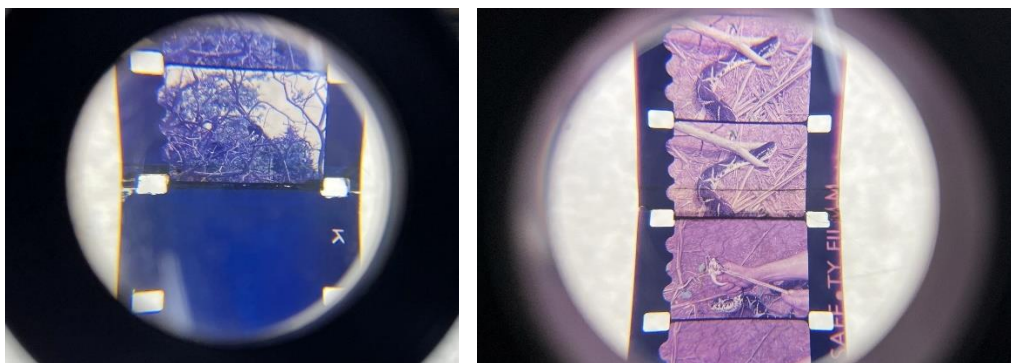
imposto pelas circunstâncias de produção e o que foi escolha realizada pelo cineasta. Nesse caso, a película ofereceu mais respostas importantes.

Na película reversível puderam ser observadas duas situações: montagem manual com corte e colagem e montagem feita no gatilho da câmera – ou seja, a filmagem feita na ordem dos acontecimentos, controlada pelo ligar e desligar do botão de filmagem. No primeiro caso, observa-se pela presença de fita adesiva ou cola. No segundo, observa-se através de um quadro mais claro que os demais no meio de um plano ou na mudança de um para outro (FIGURAS 131 e 132). Isso ocorre porque no instante da abertura do botão, a luz invade o último fotograma filmado. Como se trata de apenas um quadro, no decorrer da projeção isso não pode ser percebido.

Em ambos filmes há várias sequências de araras. Na primeira notação, a observação é de que há sequências de planos com repetição de movimentos muito parecidos. A impressão é de que Kozák permaneceu por bastante tempo observando o comportamento das aves, para repetir tomadas, e ao invés de escolher uma, deixou-as todas no filme. Outra hipótese era a de que Kozák mantinha a câmera filmando e depois apenas cortava fora o que não lhe servia, períodos sem “acontecimentos”, ou seja, sem movimento. Por esse motivo, tantas sequências de araras voando, levantando voo ou pousando, e tantos cortes no meio delas.

A mesma hipótese foi levantada a respeito da sequência com a alçaprema (31’30’’). Por se tratar de um trabalho pesado que não tem como ser encenado, restaria a ele filmar tudo e cortar as sobras, motivo pelo qual várias vezes um plano parece cortado no meio. Seria também este o caso das sequências com borboletas em *Rio Paraná*.

Nesses casos, o manuseio e análise da película permitiram identificar a situação de montagem no gatilho da câmera. Ou seja, na impossibilidade de interferir na circunstância da cena, Kozák promove uma encenação que se constrói na montagem feita no próprio ato da filmagem, aproveitando o máximo possível de sua película para evitar desperdícios ou retrabalhos. Pode-se atribuir a isso a falta de recursos, já mencionada, para realização dos filmes e mesmo para sua montagem posterior. É provável que o cineasta tenha estado por bastante tempo a observar os movimentos, mas não para filmá-lo por completo e depois retirar as sobras, e sim para eleger os momentos decisivos de abertura do gatilho da câmera.



FIGURAS 128 a 130: Emendas de montagem em *Arara II*
 Fonte: Fotograma do filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense
 Fotos: Cristiane Senn.



FIGURA 131: Montagem no gatilho da câmera, corte dentro do plano
 Fonte: Filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense
 Fotos: Cristiane Senn.

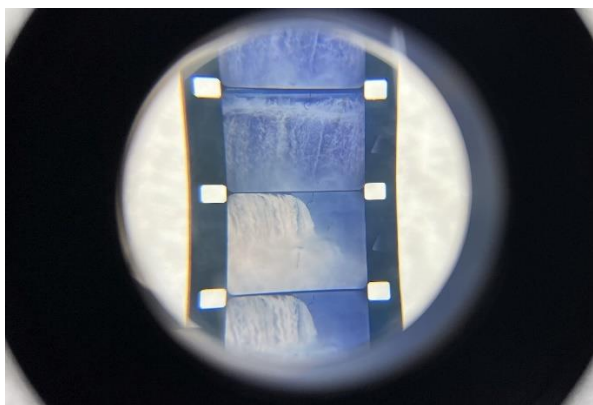


FIGURA 132: Montagem no gatilho da câmera, mudança de plano
 Fonte: Filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense
 Fotos: Cristiane Senn.

Relativo às emendas, nota-se que foram feitas algumas poucas, apenas para pequenas correções e, principalmente, para inserção das cartelas de textos e títulos. No laudo da revisão feita pela Cinemateca Brasileira, é mencionada a recomendação de que os filmes fossem enviados à instituição para, entre outras coisas, remover emendas feitas com fita adesiva (SOUZA, 1993, p. 07). Não é possível averiguar quais emendas foram feitas por Kozák e quais foram refeitas posteriormente, pela própria Cinemateca Brasileira ou ainda em outra circunstância não documentada.

Não é possível precisar se Kozák incorporou o uso dos cortes de modo deliberado, ou se por falta de recursos para realizar uma montagem que lhe parecesse mais adequada. Fato é que, na experiência que se apresenta, a suposta imperfeição do ritmo revela o espanto do encontro com a natureza, caótica e imprevisível, que não corresponde aos padrões rítmicos da música e da narrativa clássicas aos quais estamos acostumados e que nos confortam pela familiaridade desde que nos separamos da natureza não humana – afinal, foi o homem helenístico que “espantou a cobra, baniu os insetos, cortou as árvores, dominando a pedra bruta com a pedra lavrada”. Se considerarmos a montagem como uma arquitetura de imagens – o específico cinematográfico que “conserta a natureza” (SHAKESPEARE apud EISENSTEIN, 2002, p. 141) – esta do filme *Arara II* se assemelharia à tímida tentativa de erguer um forte europeu juntada ao “excesso fatal de paisagem” da América Latina (GOUDET, 2022, pp. 87-88).

3.4. Questões de preservação audiovisual

Começamos pela delimitação do conceito de preservação audiovisual, de acordo com três fontes¹⁰⁰ compiladas por Butruce, Morettin e Siqueira:

Preservação audiovisual é o conjunto dos procedimentos, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual, em seus variados suportes, e a garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. A preservação engloba uma série de atividades, dentre elas a prospecção e a coleta, a catalogação, a conservação, a duplicação, a migração, a restauração, a reconstrução (quando necessário), a recriação das condições de apresentação, a documentação, a difusão e o acesso, além da pesquisa e a reunião de informações para realizar adequadamente todas essas atividades. (2022, p. 87)

É preciso esclarecer que a autora desta pesquisa não é preservacionista audiovisual, tampouco esta pesquisa tem como objetivo elaborar um parecer técnico acerca do estado de conservação da película analisada. Ainda assim, o contexto da preservação se faz necessário, já que houve a possibilidade, neste caso, de analisar as imagens do filme para além da cópia digital de acesso. Salienta-se que não é prática comum nas instituições de guarda ter acesso direto ao original¹⁰¹ de uma obra para fins de estudo, mesmo porque o próprio manuseio de uma obra em película fotoquímica pode acarretar danos inevitáveis e progressivos (BUTRUCE et al, 2022, p. 88). Neste caso, além de a película já estar em processo de deterioração, o acesso à película original pôde trazer informações relevantes para a pesquisa em questão. Além disso, a verificação proporcionou a soltura do rolo, já bastante encolhido¹⁰², e limpeza básica do mesmo. Tanto para a obra quanto para a pesquisa, foi essencial o contato com o original, e a narração desse processo de pesquisa em um acervo audiovisual se mostrou premente para descortinar questões estéticas.

O que se segue é uma breve análise das condições encontradas, de acordo com os parâmetros da Cinemateca de Curitiba, que está alinhada com as recomendações de órgãos como o Código de ética da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), a Recomendação sobre a Salvaguarda e Conservação das Imagens em Movimento da UNESCO

¹⁰⁰ Ray Edmondson na obra *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual* (2013), Paolo Cherchi Usai na publicação *Silent cinema: an introduction* (2000) e a tese de Carlos Roberto de Souza intitulada *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil* (2009) (BUTRUCE et al, 2022, p. 88).

¹⁰¹ Em relação ao conceito de obra original, no cinema analógico considera-se que “tanto os negativos ou uma cópia de difusão podem ser considerados as matrizes de uma restauração, já que detêm características originais intrínsecas à sua própria materialidade” (BUTRUCE et al, 2022, p. 91). No caso de Kozák, por se tratarem de cópias únicas em película reversível, seguiremos chamando de original a película analisada.

¹⁰² O encolhimento dos filmes *Rio Paraná* e *Arara II* já havia sido apontado no laudo técnico da Cinemateca Brasileira. A análise de encolhimento se faz pela comparação com uma película nova de 16mm (SOUZA, 1993, p. 06).

e o Plano Nacional de Preservação Audiovisual (PNPA) elaborado em 2016 e atualizado em 2023 pela Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA).

Para um museu histórico que também trabalha em frentes antropológicas e arqueológicas, até determinado momento talvez tenha sido o suficiente que o suporte em VHS e a posterior digitalização do mesmo fosse o bastante para oferecer aos pesquisadores, sobretudo quando se sabe que grande parte das pesquisas sobre o cineastas, ou os temas de seus registros, até o final da década de 1990 estavam mais interessadas em seu conteúdo do que em questões de forma ou representação. Mas do ponto de vista da análise fílmica, esses arquivos digitalizados nos privam de uma série de informações importantes. Por isso, foi solicitada a consulta às películas dos filmes analisados para verificação do estado do material, o que possibilitou também a verificação do estágio de deterioração e o esclarecimento de dúvidas acerca de algumas questões técnicas. É importante frisar que acesso e preservação são procedimentos diferentes.

Esta análise não se coloca como crítica a gestões ou procedimentos específicos. Apontar a situação e trazê-la a um âmbito acadêmico é um modo de divulgar a coleção, a própria instituição e os aspectos que são comuns a grande parte das instituições de guarda no país, bem como trazer o problema da preservação audiovisual para mais perto da sociedade, sobretudo no meio audiovisual.

A criação de espaços destinados à preservação de audiovisuais é fenômeno recente. A década de 1930 constituiu um marco temporal por ter sido o momento em que ocorreram as primeiras grandes perdas materiais ocasionadas por processos químicos dos filmes. Nesse período surgem as primeiras instituições de guarda e a Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF) no hemisfério norte. No Brasil, a já citada Fimoteca Científica no Museu Nacional criada em 1910 é tida como iniciativa pioneira na área, mas as instituições de guarda como Cinematecas e seções especializadas em outras instituições começam a surgir em meados da década de 1940. O primeiro Museu da Imagem e do Som (MIS), o do Rio de Janeiro, foi criado em 1965 (MENEZES, 2019, p. 87). O segundo MIS do Brasil foi criado em 1969 como departamento de áudio e vídeo da Biblioteca Pública do Paraná.

É premente observar que o setor de museologia no Brasil caminha a passos lentos. Segundo o sociólogo Wagner Miqueias, a área apresenta forte dependência dos governos e do Estado (2016, p. 109), visto que o histórico das instituições museais na América Latina “remonta ao período de projetos de construção das identidades nacionais dos Estados recém-independentes” (NAPOLITANO, 2014, p. XV), projetos que se intensificaram durante os períodos militares, resultando em instituições que foram sendo relegadas ao ostracismo e

precarização ao longo do tempo devido aos altos custos de manutenção. Com a redemocratização, pouca coisa foi alterada desse cenário.

Historicamente, os museus brasileiros estão ligados ao Estado, ao passo em que, as políticas de governo incidem diretamente sobre a categoria profissional. Seu ofício está vinculado, também, a ministérios que possuem menos “peso” na estrutura político-econômica do país e que, ao menor sinal de crise, tornam-se prioridade nos cortes orçamentários. (MIQUEIAS, 2016, p. 109)

Daí advém que o avanço da questão específica do patrimônio audiovisual no campo das políticas públicas ainda esteja em fase embrionária e dependa do esforço de profissionais da área, que acabam por se tornar também militantes da causa.

No parecer técnico da Cinemateca Brasileira estão pontuadas recomendações necessárias para estabilizar o processo de deterioração dos filmes da Coleção Vladimir Kozák – diga-se, recomendações paliativas, visto que todos os títulos, inclusive os que estavam em melhores condições naquele momento, já possuíam alguma alteração mínima como encolhimento¹⁰³. Este era, inclusive, o caso de *Rio Paraná* e *Arara II*. No relatório estas obras foram classificadas com grau técnico 1B¹⁰⁴ e constam numa seção intitulada “Filmes que apenas iniciaram o processo de deterioração” (SOUZA, 1993, p. 45).

Realizada em março de 2024, portanto 31 anos depois do laudo mencionado, a análise feita na abertura do filme *Arara II* o classificou com grau técnico 3CX, que significa que há “desplastificação no segundo estágio, quando o filme, além de ‘cheirar’, já tem o suporte com abaulamento, encanoamento ou outra deformação física” (COELHO & SOUZA, 2011, p.62).

As anotações feitas pela equipe de preservacionistas num modelo de ficha de catalogação apontam: Forte cheiro de vinagre – desplastificação – 3CX; abaulamento em canoa pronunciado, abaulamento em onda (FIGURA 133)¹⁰⁵; fungos afetando alguns fotogramas (FIGURAS 134).¹⁰⁶ Em algumas imagens do filme, tanto no arquivo digital quanto na película, é possível visualizar os fungos com “aspecto vegetal, como uma raiz de planta” (COELHO &

¹⁰³ Souza aponta que “a coleção de filmes realizados por Vladimir Kozák está se decompondo de maneira incontrolável e irreversível” (p. 08).

¹⁰⁴ De acordo com o Manual de Manuseio de Películas Cinematográficas da Cinemateca Brasileira, atribuir um Grau Técnico (GT) ao estado de conservação é uma forma resumida de descrever o que se observou na análise. Combina-se um número e uma letra, de acordo com alguns critérios. Neste caso, 1B significa que “Há danos físico-químicos no filme, porém de pouca intensidade ou quantidade.” Para verificar os critérios, consultar o capítulo 5 do manual: “Atribuição do Grau técnico de conservação (GT)” (pp. 61-62).

¹⁰⁵ É causado por ressecamento ou excesso de umidade. No abaulamento em canoa as bordas encolhem mais que o meio, assumindo a forma de canoa. Quando em ondas, o meio da película encolhe mais do que as bordas e o filme assume formas semelhante a um babado (COELHO & SOUZA, 2011, p. 48).

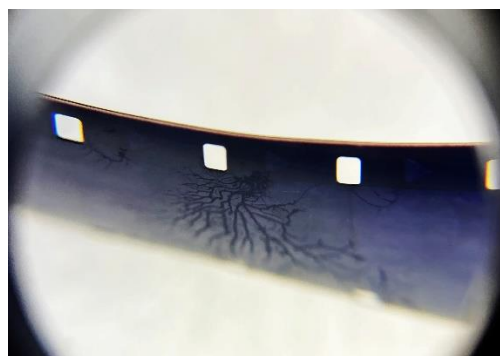
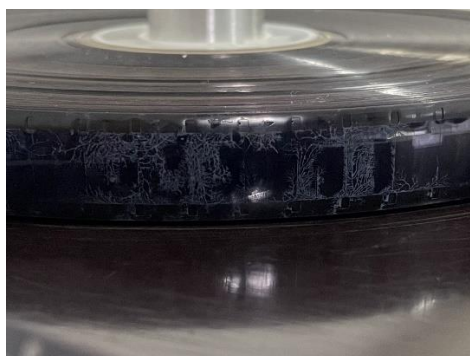
¹⁰⁶ Consomem a gelatina do filme e aparecem sempre que a umidade relativa do ar é superior a 60%. (COELHO & SOUZA, 2011, p. 37).

SOUZA, 2011, p. 52). Em algumas partes de *Arara II*, o padrão do fungo pode ser observado já no desenrolar da película (FIGURA 135). Observando com lupa, ou mesmo assistindo ao filme, a forma rizomática por vezes assemelha-se aos galhos das árvores filmados por Kozák (FIGURA 136).

Também foi verificado no rolo da segunda parte do filme a existência de uma ponta¹⁰⁷ que não pôde ser desenrolada, apresentando sinais de ressecamento (FIGURAS 138 e 139). Ao final, ao rebobinar o rolo, a preservacionista executou uma limpeza básica para retirada de poeira, utilizando um tecido de algodão e álcool isopropílico.

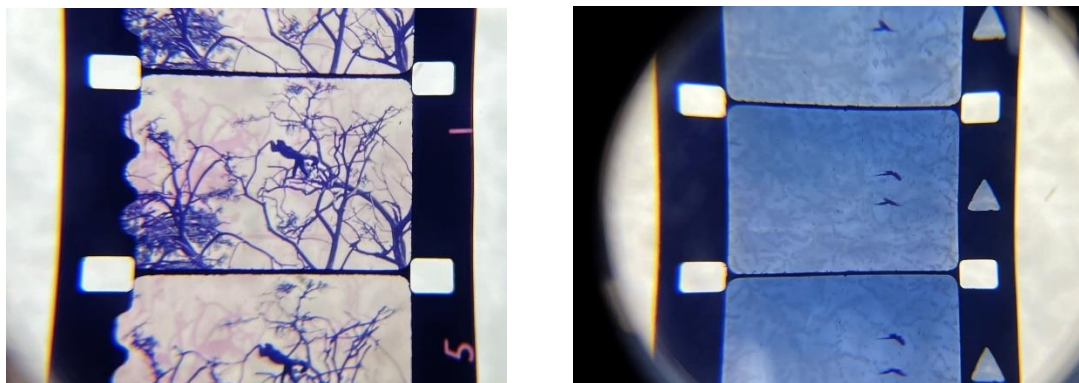


FIGURA 133: Abaulamento em canoa e em onda
 Fonte: Filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense
 Foto: Cristiane Senn.

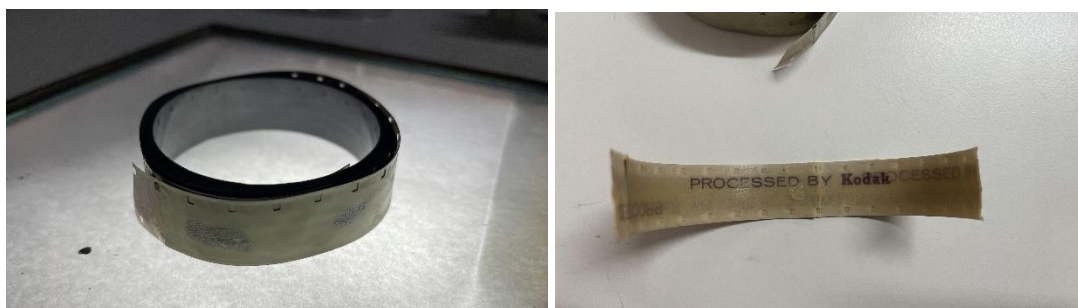


FIGURAS 134 e 135: Película com fungos visíveis
 Fonte: Filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense
 Fotos: Cristiane Senn.

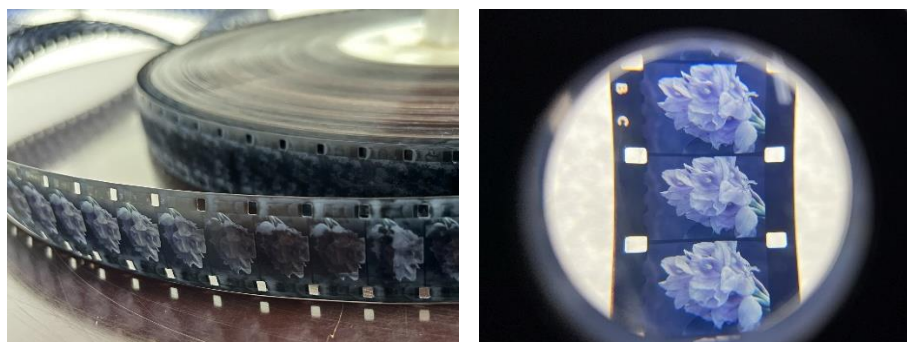
¹⁰⁷ Pedaco de filme sem imagem, geralmente colocado no início e no final do filme para ajustá-lo ao projetor. A existência de ponta indica que houve projeção do material, ou pelo menos sua intenção.



FIGURAS 136 e 137: Película com fungos visíveis
 Fonte: Filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense
 Fotos: Cristiane Senn.



FIGURAS 138 e 139: Ponta com ressecamento e fungos
 Fonte: Filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense
 Foto: Cristiane Senn.



FIGURAS 140 a 141: Desprendimento de emulsão
 Fonte: Filme *Arara II* (1948, 45 min, cor, 16mm)
 Coleção Vladimir Kozák – Museu Paranaense
 Foto: Cristiane Senn.

O programa Memória do Mundo, iniciativa internacional impulsionada e coordenada pela UNESCO desde 1992, tem por objetivo assegurar a preservação e o acesso ao patrimônio

documental e digital de maior relevância para os povos do mundo¹⁰⁸. Ao conferir o título à Coleção Vladimir Kozák, confirma-se “o valor excepcional e o interesse nacional de um acervo documental/bibliográfico que deve ser protegido para benefício da humanidade.” O documento oficial informa que:

O patrimônio documental proposto contempla um conjunto único e insubstituível, representado pelo acervo iconográfico, filmográfico e textual do tcheco Vladimir Kozák (1897-1979) produzido junto a 17 povos indígenas brasileiros entre 1948 e 1978. São filmes 16mm, fotografias PB, cromos coloridos, negativos em diversos formatos, além de cadernetas feitas durante e após as expedições em aldeias nos estados do Pará, Maranhão, Tocantins, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Paraná e Santa Catarina. Ainda existem documentos referentes ao planejamento das viagens e vários, posteriores, analisando os dados e imagens das expedições, tais como correspondências com pesquisadores e instituições, relatos aos amigos, textos científicos, além de obras artísticas, como desenhos e pinturas, que incluem crayon, aquarelas e pastéis.¹⁰⁹

Considerando o conjunto do acervo de filmes, no laudo da Cinemateca Brasileira (SOUZA, 1993, pp. 07-08) há uma série de recomendações cumpridas, entre as quais a troca de carretéis por batoques, troca de estojos, limpeza manual, medição correta, lavagem em equipamento ultrassom, cópia do acervo em formato de acesso – ações possíveis de serem feitas num curto prazo. No entanto, a principal das recomendações, a contratipagem¹¹⁰, possui um custo muito alto, o que faz com que muitos acervos, sobretudo os públicos, se percam e reste somente um arquivo digital em baixa qualidade. Souza salienta que é preciso

Ter a consciência – e DIFUNDIR PUBLICAMENTE A CONSCIÊNCIA – de que uma cópia em vídeo não tem nada a ver com preservação de acervo. O vídeo não é – e em sua forma atual NUNCA SERÁ – material de preservação. (1993, p.07)

É difícil imaginar que todas as recomendações pudessem ter sido cumpridas a médio prazo, sem ainda termos realizado, a nível nacional e de forma plena, os dois principais objetivos do Plano Nacional de Preservação Audiovisual da ABPA (2023, pp. 04-06):

¹⁰⁸ Conforme definição constante no site oficial do Comitê Regional para América Latina e Caribe: <http://mowlac.org/> – acesso em 02/04/2024. Vale ressaltar que a professora Solange Straube Stecz, membro do corpo docente da UNESPAR, fez parte do comitê nacional do Programa durante duas gestões, de 2015 a 2019. O segmento dos arquivos audiovisuais está presente desde a primeira formação do comitê e já foi representado por José Luiz de Araújo Quental (2011-2015) e Carlos Wendel Magalhães (2007-2011). Mais informações sobre o comitê nacional podem ser obtidas no site: <http://mow.arquivonacional.gov.br/> – acesso em 02/04/2024.

¹⁰⁹ Conforme informações fornecidas nos Formulários de Candidatura, relacionadas em documento disponível em <http://mow.arquivonacional.gov.br/index.php/acervos-brasileiros/registro-nacional.html>. Acesso em 02/04/2024.

¹¹⁰ Contratipo é o negativo que serve como matriz de copiagem (SOUZA, p. 07).

1. Implementação de uma Política Nacional de Preservação Audiovisual, como parte integrante das políticas públicas de cultura, que considere a complexidade e heterogeneidade do setor, com o objetivo de promover o desenvolvimento necessário da área de preservação audiovisual no Brasil.
2. Reconhecimento do patrimônio audiovisual, parte integrante do patrimônio cultural brasileiro, como instrumento estratégico para o desenvolvimento da sociedade brasileira e para sustentabilidade da cadeia produtiva do audiovisual.

No entanto, por mais distantes ou utópicos que sejam os objetivos – os do PNPA e mesmo o do laudo – é importante repetir as palavras que Carlos Roberto de Souza inscreve no documento:

Será uma lástima que os filmes se percam, como é uma lástima que tantos filmes brasileiros já tenham se transformado apenas em referências em jornais, revistas ou na memória de pessoas. // Essa reflexão, contudo, não aponta para uma atitude de resignação e/ou de omissão. Quem quer que se arvore minimamente preocupado com cultura, história, raça, povo brasileiros deve ser pessoalmente responsabilizado por cada fragmento perdido de uma difícil brasilidade. Cada cultura nacional implica num processo para sua construção e uma eventual brasilidade estará cada vez mais distante se não houver a união dos indivíduos interessados em que ela efetivamente exista (1993, p. 07).

A partir da nomeação bastante representativa da UNESCO espera-se que, num futuro não muito distante, os filmes da Coleção, ou alguns deles, possam ser devidamente restaurados – aqueles para os quais ainda restar esta possibilidade. Assim, este trabalho também intenta contribuir na divulgação deste acervo, na medida em que a pesquisa acadêmica amplia o conhecimento sobre acervos e documentos de modo qualitativo e quantitativo, participando do que se poderia chamar de conjunto de sua chancela pública.

PONTO DE CHEGADA

E orgulho-me todavia de minha humilhação, e por estar condenado a tal privilégio, quase desfruto uma salvação odiosa: acredito ser na memória humana, o único exemplar de nossa espécie a ter naufragado num navio deserto.

— Roberto de la Grive, personagem de A ilha do dia anterior, de Umberto Eco

Comecei este trabalho mencionando a personagem Roberto de la Grive (aí acima está a fala do mesmo, pra que não precisemos voltar ao início). Falamos sobre pensar o museu como caixa, mas aqui quero propor que pensemos no museu como um navio. E pode ser como esse navio deserto, se o arquivo que estiver dentro dele for feito de objetos (mortos, estáticos) e não de coisas (vivas, acontecendo – lembremo-nos de Ingold). Roberto, à deriva, certamente encontra coisas, pois do encontro com elas nasce seu relato. E esse processo, para ele, não é confortável, é antagônico a todo tempo. Está *condenado* a um *privilégio*, desfruta de uma *salvação odiosa* e está *orgulhoso* de sua *humilhação*. Muitas vezes, é isso que encontraremos dentro de um processo de pesquisa, e teremos de aprender a nadar com e contra a corrente, pois é possível que nos afogemos se tentarmos mergulhar sem cautela.

“A comparação com fluxos naturais e imprevisíveis está longe de ser fortuita”, nos diz Farge sobre os arquivos, e ao trabalhar com eles podemos nos surpreender falando em metáforas como imersão, mergulho, afogamento (p.11). Portanto, saliento aqui a importância da escolha: dentro de um arquivo, um único documento pode nos dizer muito sobre sua totalidade. Nos revelar pontos importantes, ser um ponto de referência, um farol, uma boia.

A escolha de *Rio Paraná* e *Arara II* para análise nessa pesquisa se deu relativamente tarde dentro do processo. O material da Coleção Vladimir Kozák é muito extenso, variado, as ideias se sobrepõem como os fractais (mencionados também no início), ou melhor, elas vêm como enxurrada. Mas ao ver estes filmes logo após a banca de qualificação, decidi por eles nos 10 primeiros minutos em que vi as cenas dos saltos das Sete Quedas, na cidade de Guaíra-PR. O primeiro pensamento foi: “Isso é importante!” Porque há poucos registros visuais das Sete Quedas, porque muitos já se perderam, porque eu nunca a havia visto com tantos detalhes, de tantos pontos de vista (e com tão baixa resolução). São imagens difíceis de ver, por muitos motivos, entre os quais estes dois: já perdemos as Sete Quedas, e estamos perdendo suas imagens. Ter acesso a elas é como ser condenada a um privilégio, e essa emoção ajuda a recordar destas duas citações, a de Eco a respeito da literatura, e a de Farge a respeito do arquivo.

Hora e meia depois, vistos os dois capítulos de Arara, terminamos novamente em meio a águas violentas e ininterruptas, como a História: dessa vez das Cataratas do Iguaçu. Estas que ainda existem, que lá estão disponíveis para serem visitadas, que neste último verão (2023-2024) apresentaram o maior volume de água já registrado, o que a torna muito diferente de umas fotos que fiz em 2017. Uma sensação um tanto quanto diferente das imagens do início, mas ainda assim, um documento importante, porque me pergunta: não é curioso que essa empreitada fílmica comece e termine com cachoeiras, emoldurados pela fúria da força da água que destrói tudo? Não são imagens científicas. São forças em movimento. São imagens-coisa, coisas pensantes, que nos movimentam. Kozák fotógrafo poderia ter fotografado muitas coisas para o filme em lugar de filmar, mas não a força destas águas, que só a câmera da imagem em movimento pode dar a ver. E por isso a viagem dos exploradores se torna uma aventura também para nós, que a assistimos participando dos gestos poéticos, científicos e colonizatórios que observamos. “Como pode a humanidade ter deixado que as Sete Quedas fossem submersas para a construção de uma hidrelétrica?”¹¹¹ Pergunto-me com a televisão ligada, lâmpadas acesas, aquecendo um jantar no forno microondas.

E participamos também da aventura da preservação, e como também não nos perguntarmos por que estamos deixando as imagens desaparecerem? Tantas coisas que aparecem nesses dois filmes foram destruídas. Algumas ali mesmo, animais, araucárias. Outras foram deixando de existir ao longo do tempo, como o próprio Kozák e sua irmã Karla, como muitos indígenas Caiuás no sul do Mato Grosso – faz só alguns dias que a Comissão da Verdade pediu perdão aos Guaranis e aos Kaiowás pelas atrocidades que sofreram. E as imagens dessas coisas, como os rios e as cachoeiras seguem o mesmo curso implacável.

No prefácio do livro *Cineastas do Paraná: Primeiros Tempos*, Rosane Kaminski rememora o incêndio de 1957 da Cinemateca Brasileira, que nos assombra até hoje, e citando Didi-Huberman, paraleliza: “o fogo consome, a memória é consumida”. Em alguns casos, a morte vem por água: as Sete Quedas são inundadas, os filmes seguem embolorando e a imagem se soltando do suporte numa reserva técnica. Mas ao mesmo tempo, a imagem ainda está aqui, e ela queima, “se inflama e nos consome.” (2021, pp. 07-13).

As imagens de Kozák nos lembram que o arquivo, como a memória, também habita fronteiras, reais, imaginárias e metafóricas. Fronteiras fogo-água, norte-sul, tradição-modernidade, arte-ciência, identidade-poder, entre tantas outras. Sugerem que muitas frentes

¹¹¹ Para informações sobre o tema, recomenda-se a leitura da dissertação “Lago de memórias: A submersão das Sete Quedas” (Ana Paula dos Santos, UEM, 2016) que traz depoimentos de pessoas que tiveram o curso de sua história desviado pela construção da Usina de Itaipu.

podem ser ampliadas, estudadas e questionadas em seus pormenores. A trajetória do próprio Kozák, tão estrangeiro a tudo, convida-nos a pensar mesmo em nossas identidades híbridas – como pesquisadores, artistas, paranaenses, brasileiros, latino-americanos, colonizadores, colonizados. Néstor Garcia Canclíni (2019, p. XXII) observa que a hibridação ocorre de modo não planejado, é a imprevisibilidade que decorre das migrações e também da criatividade individual e coletiva (quisera ter encontrado Canclíni um pouco mais cedo, e ele teria estado mais presente no desenvolvimento dessa pesquisa).

A câmera pode ser vista como um dos mais violentos aparatos da história pois subjuga o filmado no ato mesmo de sua captação. Denuncia o olhar mesmo de quem se acredita não-violento. Ela revela até mesmo ao filmador o caráter dominador de seu olhar no mundo. Ao mesmo tempo, é ao fazê-lo que a própria câmera permite ao observador questionar os olhares de quem filma e os de quem assiste. Sua existência denuncia, e também esclarece, coisas a respeito do estar no mundo das culturas, sobretudo daquelas que estiveram no domínio dos aparatos tecnológicos até então.

Se a leitura da pesquisa eventualmente causar a impressão de que o esforço de transformar Kozák em um autor é essencial para que seja visto e valorizado, resalto aqui que, ao contrário, não é necessário que as imagens nos arquivos sejam artísticas e autorais. A consciência da necessidade da preservação dos materiais audiovisuais deve prevalecer aos sujeitos, e o saber preservacionista possui métodos inclusive mais interessantes de determinar prioridades do que este critério da autoria. Espero ter angariado a defesa da hipótese de que Kozák jamais sai de algumas zonas limítrofes, como essa do artista-cientista.

Nesses filmes, e em outros de seu acervo, Kozák desenvolve uma estética própria, um modo de olhar que dialoga, complementa e ao mesmo tempo rivaliza com o aspecto científico. O resultado disso são imagens que nos impressionam, mas também nos chocam e nos convocam ao movimento. Assim, com este trabalho, proponho repensar imagens como meio de nos aproximarmos mais de nossa própria história. Mas sem a ilusão de que a iremos definir: como a câmera que revela modos de estar no mundo, os filmes nos arquivos revelam um pouco mais das nossas próprias fronteiras e idiossincrasias. Sugiro e encorajo a pesquisa, reutilização, apropriação e o que mais for possível com estes documentos, considerando inclusive que nem tudo o que Kozák fez está de fato finalizado. Há um potencial nos filmes dessa coleção que ainda pode se manifestar no olhar crítico sobre essas viagens e coisas, através de pesquisas, curadorias e mesmo outras criações como filmes de arquivo. E retomo Kaminski: “a cada vez que essas imagens do passado são revisitadas, suas brasas reavivam, o fogo volta a queimar,

acendendo lembranças no jogo do clarão (que ilumina) e do apagamento (que esquece), jogo este que é a duplicidade do fogo, mas também é a da memória (2021, p. 13).

FONTES

KOZÁK, Vladimir. *Paraná – Arara – Rio Paraná* (1948, 46 min) cor, não sonorizado, 16mm/VHS digitalizado. Museu Paranaense/SEEC-PR.

KOZÁK, Vladimir. *Paraná – Arara* (1948, 45 min) cor, não sonorizado, 16mm/VHS digitalizado. Museu Paranaense/SEEC-PR.

FERNANDES, José Loureiro. KOZÁK, Vladimir. *Os Xetá na Serra dos Dourados* (1959, cor, 54 min.). Museu Paranaense/SEEC-PR.

FLAHERTY, Robert. *Nanook, o esquimó*. Produção de Robert J. Flaherty; Frances H. Flaherty. EUA: Revillon Frères, Pahté Exchange, 1922.

HOLMES, Burton. *The Cataracts of Iguassu*. (c. 1920s, 04 min), P&B, não sonorizado, 16mm. Global Image Works - Burton Holmes Archive.

REFERÊNCIAS

ALVETTI, Celina. *Cinema do Paraná – Elementos para uma história*. 3º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, 2005. Disponível em: <https://www.bocc.ubi.pt/pag/alvetti-celina-cinema-do-parana.pdf>. Acesso em: 16/03/2023.

AMORIM, Beatriz Rangel Thurler. *Colecionar o outro: A experiência etnográfica de Vladimir Kozák entre os Ka'apor*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

AMORIM, Beatriz Rangle Thurler. *Vladimir Kozák (1897-1979): memórias e narrativas*. X Encontro regional sul de história oral. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, 2019.

ARANGO-LOPERA, Carlos Andrés; CRUZ-GONZÁLEZ, Maria Catalina. *La dimensión comunicativa de los objetos: imaginarios y sistemas simbólicos en la cultura material*. FOTOCINEMA, Revista Científica de Cine y Fotografía. nº 25 (2022). Disponível em: <<https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/14252/15286>>. Acesso em: 25/09/2022.

ASSMAN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

AZOULAY, Ariella. 2019. *Desaprendendo as origens da fotografia*. Zum. Revista de fotografia. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia>>. Acesso em 03/04/2024.

AZOULAY, Léon. “Le Musée phonographique de la Société d’Anthropologie”. In: *Bulletins de la Société d’anthropologie de Paris*, Vº Série. Tome 2, 1901. pp. 327-330; DOI: <<https://doi.org/10.3406/bmsap.1901.7624>>. Acesso em 03/04/2024.

BAGGIO, Eduardo Tulio; WOSNIAK, Cristiane (orgs.). *Cineastas do Paraná: Primeiros tempos*. São Paulo: Intermeios; Curitiba: UNESPAR-PPGCINEAV, 2021.

BALTAR, Mariana. *Saber em viagem - os travelogues no amálgama entre realidade e espetáculo*. Matrizes, vol. 7, núm. 1, enero-junio, 2013. pp. 263-279. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143027494016>>. Acesso em: 21/03/2024.

BAPTISTA, Lucas. CHIARETTI, Maria. NOGUEIRA, Calac. (orgs.). *Lumière cineasta* (catálogo de mostra). São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2020. 256 pp.

BENETTI, Rosalice Carriel. *Vladimir Kozák: Sentimentos e ressentimentos de um “lobo solitário*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

BENITES, Tônico. *A escola na ótica dos Ava Kaiowá: Impactos e interpretações indígenas*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional – PPGAS. Rio de Janeiro: UFRJ/MN/PPGAS, 2009.

BOUQUET, Mary. *Museums: A visual anthropology*. London: Berg, 2012.

BRITO, André. *Fractais*. Belém do Pará: Biblioteca de objetos matemáticos da Universidade Federal do Pará. Sem data. Disponível em: <<https://www.aedi.ufpa.br/bom/images/pdf/Fractais.pdf>>. Acesso em: 20/01/2024.

CACEZES, Larissa Portes De Almeida. *A poética das imagens de Vladimir Kozák: Contribuições para o cinema educativo do Museu Paranaense (1955-1958)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2023.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARNEIRO, Robert; KOZÁK, Vladimir; BAXTER, David; WILLIAMSON, Laila. “The Héta indians: fish in a dry pond”. In: *Anthropological papers of the American Museum of Natural History*. v. 55, part 6, 1979. Disponível em: <<https://digitallibrary.amnh.org/handle/2246/217>>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CARVALHAL, Fernanda Caraline de A. *Instituto Nacional de Cinema Educativo: da história escrita à história contada - um novo olhar*. Mnemocine, 2009. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/25-historia-no-cinema-historia-do-cinema/113-fernanda-caraline-de-a-carvalhal>>. Acesso em: 01/02/2024.

CARVALHO, Audrei. “Caixa”. In.: PEREIRA, Luis Fernando; PINHEIRO, Amálio. (orgs). *Pequeno almanaque de cultura barroco-mestiça*. Vol. II. São Paulo: EDUC, 2021. pp. 43-46

COELHO, Fernanda (texto), SOUZA, Carlos Roberto de (coordenação). *Manual de manuseio de películas cinematográficas – procedimentos utilizados na Cinemateca Brasileira*, 2º edição. São Paulo: Cinemateca Brasileira/ Imprensa Oficial, 2011.

COELHO, Maria Fernanda. *A Experiência Brasileira na Conservação de Acervos Audiovisuais*. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS – CONARQ (Brasil). *Recomendações para Digitalização de Documentos Arquivísticos Permanentes*. Resolução Nº 31, de 28 de abril de 2010. Ministério da Justiça, Arquivo Nacional, 2010. Disponível em: <https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/Recomendacoes_digitalizacao_completa.pdf>. Acesso em: 29/03/2024.

COSTA, Silvia Ramos Gomes da. *As ondas de destruição: a efemeridade do artefato tecnológico e o desafio da preservação audiovisual*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

CUNHA, Edgar T.; NOVAES, Sylvia Caiuby. *Paisagens da memória: as primeiras imagens visuais dos Bororo do Brasil Central*. *Vibrant - Virtual Brazillian Anthropology*. N.16. 2019. DOI: <<https://doi.org/10.1590/1809-43412019v16a202>>. Acesso em: 21/03/2024.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: Tradição e transformação do documentário*. 4. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Dir.) *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: Armand Colin; Comitê Internacional para Museologia do ICOM; Comité Nacional Português do ICOM. 2014. Disponível em: <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia_pt.pdf>. Acesso em: 28/09/2022.

ECO, Humberto. *A ilha do dia anterior*. Trad.: Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 1995.

EDMONDSON, Ray. *Arquivística audiovisual: filosofia e princípios*. Tradução de Carlos Roberto Rodrigues de Souza. 3.ed. Brasília: Unesco, 2017.

ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. Org.: Adilson Mendes. Trad.: Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

EPSTEIN, Jean. A inteligência de uma máquina. In.: XAVIER, Ismail. (org) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

Folha de São Paulo, “140 brinquedos do Museu Estrela estão em exposição”. Caderno folhinha, 04 de maio de 2012. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/folhinha/2012/05/1085741-140-brinquedos-do-museu-estrela-estao-em-exposicao.shtml>> Acesso em: 20/01/2024.

FOSTER, Lila. “Rastros do experimental: cinema amador e experimentação no Foto Cine Clube Bandeirante”. In.: MORETTIN, Eduardo et al. (org.). *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Sulina, 2017.

FREIRE, Marcius. *Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro*. Revista FAMECOS Vol. 03. nº 28. Porto Alegre dez. 2005 quadrimestral. Disponível em: <<https://doi.org/10.15448/1980-3729.2005.28>>. Acesso em 03/03/2024.

GEBAUER, Gunter. “A antropologia da imagem em movimento e o futebol”. In: BAITELLO, Norval. et. al (org.). *Os símbolos vivem mais que os homens: ensaios de comunicação, cultura e mídia*. 2006, Annablume.

GIL, Laura Pérez. *Colecionismo, colonialismo e museus: Ensaio sobre duas exposições*. Campos-Revista de Antropologia, v. 16, n. 2, p.113-127, 2016. DOI: <<http://dx.doi.org/10.5380/campos.v16i2.48271>>. Acesso em 10/09/2022.

GOUDET, Mila. “Natureza”. In.: PEREIRA, Luis Fernando; PINHEIRO, Amálio. (orgs). *Pequeno almanaque de cultura barroco-mestiça – vol. II*. São Paulo: EDUC, 2021. pp. 86-92

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio Apicuri, 2016.

INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

KAMINSKI, Rosane. “Cinema no Paraná: desejo, realização e memória”. In.: BAGGIO, Eduardo T; WOSNIAK, Cristiane (orgs.). *Cineastas do Paraná: primeiros tempos*. São Paulo: Intermeios; Curitiba: Unespar-PPGCINEAV, 2021. pp. 07-13.

KOZÁK, Vladimir. “Stone Age Revisited: Mystified Heta Indians of Brazil display the vanished art of making a stone ax; to them, it’s a pointless task”. In.: *Natural History – The journal of the American Museum of Natural History*. The American Museum of Natural History: Vol. LXXXI, no. 8, October 1972. pp. 14-24.

MACÊDO, Patricia L. P. *Histórias individuais, fenômenos sociais*. Revista Comunicação & Memória – Memória da Eletricidade. Número 03, ano 01, setembro de 2021. Disponível em: <https://revistacm.memoriadaeletricidade.com.br/>. Acesso em 09/05/2023.

MACÊDO, Patricia L. P. *Um estudo sobre o princípio da ordem original em arquivos pessoais*. Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

MACHADO, Patrícia Furtado Mendes. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

MÁLAGA CARREIRO, Ana Paula. *Para além do álbum: Memórias e imagens de acervos familiares na criação de narrativas audiovisuais*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual do Paraná, Curitiba-PR, 2023.

MARANHÃO, Maria F. C. *Contextualizando imagens paranistas (1940-1950): o filme etnográfico de Vladimir Kozák e as Ciências Sociais no Paraná*. 2006. Monografia (especialização em História e Geografia do Paraná) – Faculdade Padre João Bagozzi. Curitiba, 2006.

MENEZES, Ines Aisengart. *O profissional atuante na preservação audiovisual*. In.: MUSEOLOGIA & INTERDISCIPLINARIDADE Vol. 8, nº15, Jan./2019.

MIQUEIAS, Wagner. *Trabalho e precarização nos museus brasileiros: uma análise introdutória*. Cadernos de Sociomuseologia, v. 52, n.8, 2016. DOI: <<https://doi.org/10.36572/csm.2016.vol.52.06>>. Acesso em 01/04/2024.

MORETTIN, Eduardo; SIQUEIRA, Daniela. G; BUTRUCÉ, Debora. “Restauração, versões e a questão do original no cinema: dois estudos de caso” In.: MANINI, M. P; OLIVEIRA, E. B; GOMES, A. L. A. *Imagem, Informação e Memória*. Marília: Oficina Universitária, 2022. DOI: <<https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p87-104>>. Acesso em: 29/03/2024.

MOTA, Ana Roberta. *Como referenciar documentos tridimensionais*. Paraíba: Site da Biblioteca Setorial do CCEN/UFPB, 2001. Disponível em: <<http://www.ccen.ufpb.br/bccen>>. Acesso em 25/01/24.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. “Arte e Política no Brasil: História e Historiografia”. In.:EGG, André. FREITAS, Artur. KAMINSKI, Rosane. (orgs) *Arte e política no Brasil*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Monica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NOGUEIRA, Juslaine Abreu. SENN, Cristiane. “José Cleto: imagens-monumento em Nossa Terra”. In.: BAGGIO, Eduardo T; WOSNIAK, Cristiane (orgs.). *Cineastas do Paraná: primeiros tempos*. São Paulo: Intermeios; Curitiba: Unespar-PPGCINEAV, 2021. pp. 107-129.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 9 ed. Petrópolis: Vozes. 1993.

PEREIRA, Lara Rodrigues. *A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo na Era Vargas: debates e circulação de ideias*. Cadernos de História da Educação, v.20, p.1-14, e025, 2021. DOI: <https://doi.org/10.14393/che-v20-2021-25>. Acesso em: 01/02/2024.

PEREIRA, Luís Fernando. “Fronteira”. In.: PEREIRA, Luis Fernando; PINHEIRO, Amálio. (orgs). *Pequeno almanaque de cultura barroco-mestiça – vol. II*. São Paulo: EDUC, 2021. pp. 69-73.

PEREIRA, Rosa Maria Alves. *Gabinetes de curiosidades e os primórdios da ilustração científica*. Encontro de História da Arte, Campinas, SP, n. 2, p. 407–413, 2006. DOI: <10.20396/eha.2.2006.3905>. Acesso em: 25/03/2024.

PLANO Nacional de Preservação Audiovisual (PNPA). Associação Brasileira de Preservação Audiovisual. Disponível em: <<https://abpanet.org/plano-nacional-de-preservacao-audiovisual>>. Acesso em: 21/02/2024.

REIS, Paula Grazielle Viana dos. *Vladimir Kozák, as câmeras e os Xetá*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

RONY, Fatimah Tobing. *Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham, NC, USA: Duke University Press, 1996.

ROSATO, Márcia Cristina. *Uma constelação de imagens: A experiência etnográfica de Vladimir Kozák*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

ROUCH, Jean, “La caméra et les hommes”, in: Claudine de France (org), *Pour une anthropologie visuelle: Recueil d’articles*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton, 1979. DOI: <<https://doi.org/10.1515/9783110807400>>. Acesso em 20/03/2024.

SALGADO, Ariane A. A. de O. *Oralidade e Visualidade nos Planejamentos de Educadores: um estudo sobre criação a partir de arquivos de práticas educativas de museus e centros culturais de arte*. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 2022.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1974.

SAMAIN, Etienne (org). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

SANTOS, Ana Paula dos. *Lago de memórias: a submersão das Sete Quedas*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Maringá, 2006.

SANTOS, Francisco Alves dos. *Dicionário de cinema do Paraná*. Curitiba: Fundação. Cultural de Curitiba, 2005.

SANTOS, Ricardo Luiz dos. “A língua inglesa e seu papel a partir da segunda metade do século XX”. In.: *O significado social do ensino de língua estrangeira para alunos de escola pública*. Universidade do Grande Rio, Professor José de Souza Herdy. Duque de Caxias: 2011. (Dissertação) Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/15543/15543_4.PDF>. Acesso em: 15/03/2024.

SANTOS, Rita de Cássia Melo. *Nem tudo são cinzas: a coleção etnográfica formada por E. Roquette-Pinto no Museu Nacional do Rio de Janeiro*. Sociedade Brasileira de História da Ciência (SBHC) - Boletim 20, 2019. Disponível em: <https://www.sbhc.org.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=1062>. Acesso em: 01/02/2024.

SANTOS, Rita de Cássia Melo. *No coração do Brasil: a expedição de Edgar Roquette-Pinto a Serra do Norte (1912)*. Dissertação (Mestrado). Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SARLO, Beatriz. *Viajes: de la Amazonia a las Malvinas*. Seix Barral, 2014.

SEVERO, Luis Fernando. “Vladimir Kozák e o Brasil: Múltiplas visões de um amoroso olhar estrangeiro”. In.: BAGGIO, Eduardo Tulio; WOSNIAK, Cristiane (orgs.). *Cineastas do Paraná: Primeiros tempos*. São Paulo: Intermeios; Curitiba: UNESPAR-PPGCINEAV, 2021.

SILVA, Armando Malheiro da. *O colecionador segundo Walter Benjamin ou um texto proto-sistêmico*. Revista Fontes Documentais. Aracaju. v. 03, Edição Especial: Medinfor Vinte Vinte, p. 602-615, 2020. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/10216/147458>>. Acesso em: 01/02/2024.

SOARES, Adriana Mayra de Almeida. AQUINO, Crisvanete de Castro. *Cachimbos cerâmicos do Sítio Aldeia do Carlos - Parque Nacional Serra da Capivara - Piauí - Brasil*. Revista CLIO Arqueológica, v. 29 n. 1 (2014). Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/clioarqueologica/article/view/246608>>. Acesso em: 02/04/2024.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Parecer técnico sobre o acervo Vladimir Kosák*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1992. Acervo Museu Paranaense.

STECZ, Solange Straube. *Cinema paranaense: 1900-1930*. 1988. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1988.

STRATHERN, Marilyn. *Sobre o espaço e a profundidade*. Trad.: COSTA, Priscila Santos da. Cadernos de Campo n. 20 – Revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP. São Paulo, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36809>>. Acesso em 08/12/2021.

TACCA, Fernando de. 2002. *Rituaes e festas Bororo: a construção da imagem do índio como 'selvagem' na Comissão Rondon*. Revista De Antropologia 45 (1): 187-219. DOI: <<https://doi.org/10.1590/S0034-77012002000100006>>. Acesso em:

TREVISAN, Edilberto. *Vladimir Kozák (1897-1979), 'O Braide Pemegare' dos Borôro*. In: Boletim do Instituto Histórico Geográfico e Etnográfico Paranaense, v. XXXVI. Curitiba, 1979.

VASCONCELOS, Beatriz Ávila. *Imagens pensantes do indígena brasileiro no filme Rituais e Festas Bororo, de Luiz Thomaz Reis (1917)*. RCL — Revista de Comunicação e Linguagens. N. 57 (2022). DOI: <<https://doi.org/10.34619/uazz-b1cf>>. Acesso em: 25/05/2023.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023. 272 pp.